

# ACADEMIA

МУЗЫКА • ЗНАНИЕ

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

ПЕДАГОГИКА



16+

СЕТЕВОЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

# ACADEMIA

МУЗЫКА • ЗНАНИЕ ИСПОЛНЕНИЕ • ПЕДАГОГИКА

№ 1 (18) 2026



16+

NETWORK ELECTRONIC SCIENTIFIC JOURNAL

# ACADEMIA

MUSIC ● LOGY    PERFORMANCE    PEDAG ● GY

№ 1 (18) 2026

ACADEMIA: МУЗЫКОЗНАНИЕ,  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА  
Сетевой электронный научный журнал  
Издается с ноября 2021  
Выходит 4 раза в год  
ISSN 3034-2503

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)

Учредитель и издатель:  
федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего  
образования «Академия хорового искусства  
имени В.С. Попова»  
И.О. РЕКТОРА, заслуженный деятель искусств РФ,  
профессор **А.В. Соловьёв**

Адрес редакции:  
125565, г. Москва, ул. Фестивальная, д. 2  
Сайт журнала и режим доступа:  
<http://axu.ru/academia>  
E-mail редакции: [academia2025@axu.ru](mailto:academia2025@axu.ru)

Главный редактор —  
**Кривицкая Евгения Давидовна**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
старший научный сотрудник Академии  
хорового искусства имени В.С. Попова  
Редактор — **Бугрова Ольга Сергеевна**  
Ответственный секретарь —  
**Тотчиева Тамара Георгиевна**  
Дизайн — **Мишина Светлана Вячеславовна**  
Верстка — **Брадарская Дарья Александровна**

© Академия хорового искусства  
имени В.С. Попова, 2026

## Члены редакционной коллегии

**Акопян Левон Оганесович**, доктор искусствоведения,  
заведующий сектором теории музыки Государственного института  
искусствознания (Москва)

**Анжелини Андреа**, доктор музыковедения, заведующий кафедрой  
хорового дирижирования, профессор Венецианской консерватории  
имени Бенедетто Марчелло (Италия, Венеция), профессор

**Ахмадиева Роза Шайхайдаровна**, доктор педагогических наук,  
ректор Казанского государственного института культуры (Казань),  
профессор

**Высоцкая Марианна Сергеевна**, доктор искусствоведения,  
заведующий межфакультетской кафедрой современной музыки  
Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского  
(Москва), доцент

**Гаврилова Людмила Владимировна**, доктор искусствоведения,  
заведующий кафедрой истории музыки Сибирского государственного  
института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск),  
профессор

**Денисов Николай Григорьевич**, доктор искусствоведения,  
ведущий научный сотрудник Научного центра народной музыки  
имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории  
имени П.И. Чайковского (Москва), доцент

**Дулова Екатерина Николаевна**, доктор искусствоведения,  
генеральный директор Национального академического Большого театра  
оперы и балета Республики Беларусь (Минск), профессор

**Зейфас Наталья Михайловна**, доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории и теории музыки Академии хорового  
искусства имени В. С. Попова (Москва), профессор

**Зорилова Лариса Сергеевна**, доктор культурологии, заведующий  
кафедрой социально-гуманитарных дисциплин Российской академии  
музыки имени Гнесиных (Москва), профессор

**Ковалев Андрей Борисович**, доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории и теории музыки Академии хорового  
искусства имени В.С. Попова (Москва), доцент

**Комарницкая Ольга Виссарионовна**, доктор искусствоведения,  
профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов  
Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского  
(Москва), доцент

**Лаврова Светлана Витальевна**, доктор искусствоведения,  
проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета  
имени А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург), доцент

**Панкина Елена Валериевна**, доктор искусствоведения, проректор  
по учебной работе, профессор кафедры истории музыки Новосибирской  
государственной консерватории имени М.И. Глинки (Новосибирск),  
профессор

**Рыжинский Александр Сергеевич**, доктор искусствоведения,  
почетный работник сферы образования РФ, ректор Российской  
академии музыки имени Гнесиных (Москва), профессор кафедры  
хорового дирижирования Российской академии музыки имени  
Гнесиных, профессор

**Сальникова Екатерина Викторовна**, доктор культурологии,  
заведующий сектором художественных проблем массмедиа  
Государственного института искусствознания (Москва), профессор

**Слуцкая Лариса Евдокимовна**, доктор педагогических  
наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории  
и теории исполнительского искусства Московской государственной  
консерватории имени П.И. Чайковского (Москва), доцент

**Фиденко Юлия Леонидовна**, доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки Дальневосточного  
государственного института искусств (Владивосток), доцент

**Щербакова Анна Иосифовна**, доктор педагогических наук,  
доктор культурологии, ректор Московского государственного  
института музыки имени А.Г. Шнитке (Москва), профессор

**Шаравцэрэн Цэрэнжигмэд**, кандидат педагогических наук, ректор  
Монгольской государственной консерватории (Улан-Батор), профессор

# ACADEMIA

MUSIC●LOGY PERFORMANCE PEDAG●GY

ACADEMIA: MUSICOLOGY,  
PERFORMANCE, PEDAGOGY  
Network electronic scientific journal  
Published since November 2021  
Published 4 times a year  
**ISSN 3034-2503**

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)

FOUNDER AND PUBLISHER:  
Victor Popov Academy of Choral Arts  
ACTING RECTOR, Honored Artist of Russia,  
Professor **Alexander Solovyev**  
EDITOR-IN-CHIEF — **Evgenia Krivitskaya**,  
Dr. Sci (Art), Professor  
PROOFREADER EDITOR — **Olga Bugrova**  
EXECUTIVE SECRETARY — **Tamara Totchieva**  
DESIGN — **Svetlana Mishina**  
LAYOUT — **Daria Bradarskaya**

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2026

## EDITORIAL BOARD

**Levon Oganosovich Akopyan**, Doctor of Art History, State Institute  
for Art Studies (Moscow), Head of the Music Theory Department

**Andrea Angelini**, PhD (Musicology), Head of the Choral Conducting  
Department, Professor of the Venice Conservatory Benedetto Marcello  
(Italy, Venice), Professor

**Roza Shaikhaydarovna Akhmadieva**, Doctor of Pedagogical Sciences,  
Rector of the Kazan State Institute of Culture, Professor

**Marianna Sergeevna Vysotskaya**, Doctor of Art History, Head of the  
Interfaculty Department of Contemporary Music, P. I. Tchaikovsky  
Moscow State Conservatory (Moscow), Associate Professor

**Lyudmila Vladimirovna Gavrilova**, Doctor of Art History,  
Head of the Department of Music History, Dmitri Hvorostovsky Siberian  
State Institute of Arts (Krasnoyarsk), Professor

**Nikolai Grigoryevich Denisov**, Doctor of Art History,  
Leading Research Fellow at the K. V. Kvitka Research Center of Folk Music,  
P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow), Associate Professor

**Ekaterina Nikolaevna Dulova**, Doctor of Art History,  
General Director of the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre  
of the Republic of Belarus (Minsk), Professor

**Natalya Mikhailovna Zeifas**, Doctor of Art History,  
Professor of the Department of Music History and Theory,  
V. S. Popov Academy of Choral Art (Moscow), Professor

**Larisa Sergeevna Zorilova**, Doctor of Cultural Studies,  
Head of the Department of Social Sciences and Humanities,  
Gnessin Russian Academy of Music (Moscow), Professor

**Andrey Borisovich Kovalev**, Doctor of Art History,  
Professor of the Department of Music History and Theory,  
V. S. Popov Academy of Choral Art (Moscow), Associate Professor

**Olga Vissarionovna Komarnitskaya**, Doctor of Art History,  
Professor of the Department of Interdisciplinary Specializations  
for Musicologists, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow),  
Associate Professor

**Svetlana Vitalyevna Lavrova**, Doctor of Art History,  
Vice-Rector for Research and Development at the Vaganova Academy  
of Russian Ballet, Associate Professor

**Elena Valeryevna Pankina**, Doctor of Art History,  
Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of the Department of Music  
History, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk), Professor

**Alexander Sergeevich Ryzhinsky**, Doctor of Art History,  
Honored Worker of Education of the Russian Federation, Rector of the  
Gnessin Russian Academy of Music (Moscow), Professor of the Choral  
Conducting Department of the Gnessin Russian Academy of Music, Professor

**Ekaterina Viktorovna Salnikova**, Doctor of Cultural Studies,  
Head of the Sector for Artistic Problems of Mass Media at the State Institute  
for Art Studies, Professor

**Larisa Evdokimovna Slutskaya**, Doctor of Pedagogical Sciences,  
Candidate of Art History, Professor of the Department of History and Theory  
of Performing Arts, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow),  
Associate Professor

**Yulia Leonidovna Fidenko**, Doctor of Art History, Professor of the Music  
History Department of the Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok),  
Associate Professor

**Anna Iosifovna Shcherbakova**, Doctor of Pedagogical Sciences,  
Doctor of Cultural Studies, Rector of the Alfred Schnittke Moscow State  
Institute of Music (Moscow), Professor

**Tserenzhigmed Sharavtseren**, Candidate of Pedagogical Sciences,  
Rector of the Mongolian State Conservatory (Ulaanbaatar), Professor

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Е.Д. КРИВИЦКАЯ</b> Слово главного редактора .....	9
---	---

### МУЗЫКА ● ЗНАНИЕ

<b>Е.Д. КРИВИЦКАЯ</b> Комическая линия в творчестве Александра Чайковского .....	10
--	----

<b>М.А. КАРАЧЕВСКАЯ</b> Научно-просветительская деятельность М.Ф. Гнесина в Обществах еврейской музыки Петербурга и Москвы (1908—1931) .....	19
---	----

<b>А.Е. САФРОНОВ</b> Столетний гений. К юбилею Дьёрдя Куртага .....	27
---	----

<b>Я.В. СЕДОВ</b> Драматургическая функция музыки в поэтике оперного и драматического спектаклей (на примере интерпретаций поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» в постановках Большого и Малого театров России) .....	38
--	----

### ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

<b>Б.Б. БОРОДИН</b> От энгармонического клавира к микротоновому фортепиано .....	44
--	----

<b>М.С. ВЫСОЦКАЯ, Ф.К. КАРАЕВ</b> Марианна Высоцкая — Фарадж Караев: «Девиз сегодняшнего времени — “Все возможно”» .....	51
--	----

<b>А.А. КУЛЕШОВА</b> Вклад российских деятелей в формирование и развитие хорового искусства в Таджикистане .....	61
---	----

### ПЕДАГОГИКА

<b>М.Г. ЖЁЛТЫШЕВА, Т.Б. СУХАНОВА</b> Вклад М.М. Ипполитова-Иванова в музыкальное образование, просветительство и исследования народной музыки Грузии .....	68
---	----

<b>Л.С. КЛИМЕНТОВА</b> Ключевая триада сольфеджио «восприятие — осмысление — воспроизведение» и работа над ее компонентами в музыкальном училище ...	77
---	----

## CONTENTS

<b>E. KRIVITSKAYA</b> Editor-in-Chief's speech .....	9
---	---

### MUSIC ● LOGY

<b>E. KRIVITSKAYA</b> The Comic Line in the Works of Alexander Tchaikovsky .....	10
--	----

<b>M. KARACHEVSKAYA</b> Mikhail Gnesin's scientific and educational activities in the Jewish Music Societies of St. Petersburg and Moscow (1908—1931) .....	19
--	----

<b>A. SAFRONOV</b> The century-old genius. Celebrating György Kurtág .....	27
--	----

<b>YA. SEDOV</b> The dramatic function of music in the poetics of opera and drama (using interpretations of N.V. Gogol's poem «Dead Souls» in productions by the Bolshoi and the Maly Theatres of Russia as an example) .....	38
--	----

### PERFORMANCE

<b>B. BORODIN</b> From the enharmonic keyboard to the microtonal piano .....	44
--	----

<b>M. VYSOTSKAYA, F. KARAYEV</b> Marianna Vysotskaya — Faraj Karayev: «The motto of today is “Everything is possible”» .....	51
--	----

<b>A. KULESHOVA</b> The contribution of Russian figures to the formation and development of choral art in Tajikistan .....	61
---	----

### PEDAGOGY

<b>M. ZHYOLTYSHEVA, T. SUKHANOVA</b> The contribution of M.M. Ippolitov-Ivanov to Georgian musical education, enlightenment and research of folk music .....	68
---	----

<b>L. KLIMENTOVA</b> The key triad of solfeggio «perception — comprehension — reproduction» and working on its components in a music college .....	77
---	----

**Е. Д. КРИВИЦКАЯ**

Доктор искусствоведения,  
профессор

## СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Уважаемые читатели!

Приветствую вас от лица научного сетевого журнала «Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика».

В нынешнем году исполняется 35 лет с основания Академии хорового искусства имени В.С. Попова, получившей статус высшего учебного заведения в 1991 году, — первого в истории высшего учебного заведения вокально-хорового искусства (Постановление Правительства РСФСР № 38 от 16 декабря 1991 года и Приказ Министерства культуры РСФСР № 401 от 29 декабря 1991 года).

Журнал, основанный в 2021 году по инициативе и.о. ректора Академии, заслуженного деятеля искусств РФ, профессора А.В. Соловьёва, готовится отметить первый пятилетний рубеж. За прошедшие годы достигнуто немало: в 17 выпусках опубликовано 185 статей, на них ссылаются исследователи из разных регионов России — от Краснодара до Петрозаводска — как на авторитетные источники.

Научная составляющая — необходимая, важная и системная грань в многообразии направлений деятельности и развитии любого вуза. Академия хорового искусства как единственный вуз в России, специализирующийся на подготовке вокалистов широкого профиля и хоровых дирижеров, стремится быть научным центром, аккумулирующим свой исторический и педагогический опыт в данных областях. Однако сейчас, в век универсализма, музыкант должен обладать широким комплексом компетенций, поэтому журнал, публикуя исследования в области хороведения, дирижирования, вокального искусства, открывает двери ученым из смежных областей — для расширения художественного круго-



зора. Все это в комплексе способствует трансляции как в профессиональном сообществе, так и среди широкого круга читателей традиционных духовно-нравственных ценностей.

Поэтому формат журнала с самого начала позиционировался как межвузовское издание, охватывающее на данный момент такие научные специальности, как 5.10.1 — Теория и история культуры, искусства (в отраслях науки «Искусствоведение» и «Культурология»), 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (музыка, музыкальное искусство).

Круглые даты — не только повод для подведения итогов, но и возможность дать старт движению к новым горизонтам. В том числе, провести ребрендинг визуального облика, расширить круг научных жанров, а также вовлечь в творческую орбиту новых авторов публикаций — как мэтров фундаментального музыковедения, так и молодых талантливых ученых.

В юбилейный год журнал задает серьезную планку: стать уникальной платформой, аккумулирующей научные знания в сфере теории и практики, проводником в деле продвижения современного музыковедения, принципов российского образования во всем мире и изучения отечественного и зарубежного исполнительского и педагогического опыта.

Е. Д. КРИВИЦКАЯ  
КОМИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ  
АЛЕКСАНДРА ЧАЙКОВСКОГО

E. KRIVITSKAYA

THE COMIC LINE IN THE WORKS OF ALEXANDER TCHAIKOVSKY

**АННОТАЦИЯ:** Статья посвящена особой линии в творчестве известного российского композитора А.В. Чайковского. Статус классика, заведующего кафедрой композиции в Московской консерватории, председателя Совета Союза композиторов России не мешает А.В. Чайковскому писать не просто комические сочинения: они часто носят эпатажный, шокирующий характер. Автор статьи предлагает обзор жанров и способов реализации топоса комического в произведениях А.В. Чайковского. Без стремления к полному охвату обширного каталога композитора в статье выбраны наиболее показательные опусы в разных жанрах, в том числе впервые дан анализ написанной в 2026 году басне «Ондатра в театре» для баса с оркестром.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** топос комического, музыкальный юмор, комическая опера, басня, Юрий Башмет, Илдар Абдразаков, Влад Маленко.

**АБСТРАКТ:** This article explores a distinctive line in the work of the renowned Russian composer Alexander Tchaikovsky. His status as a classic composer, head of the composition department at the Moscow Conservatory, and Chairman of the Council of the Union of Composers of Russia did not prevent Tchaikovsky from writing more than just comic works: they are often outrageous and shocking. The author of this article offers an overview of the genres and methods of realizing the comic topos in Tchaikovsky's works. Without attempting to fully cover the composer's extensive catalog, this article selects the most representative works in various genres, including the first analysis of the fable «The Muskrat in the Theater» for bass and orchestra, written in 2026.

**KEYWORDS:** comical topos, musical humor, comic opera, fable, Yuri Bashmet, Ildar Abdrakov, Vlad Malenko.

19 февраля 2026 года отметил свое 80-летие А.В. Чайковский — на сегодняшний день один из самых крупных и востребованных композиторов в России. Оркестры, филармонии и театры считают за честь заказать ему новое произведение или получить право на исполнение. У него сложились устойчивые творческие связи с Красноярским театром оперы и балета имени Д. Хворостовского [4], с Петрозаводской филармонией [5], но самым главным заказчиком и постоянным исполнителем является Юрий Башмет и его оркестры — ГСО «Новая Россия» и ансамбль «Солисты Москвы». Для этих музыкантов только за последние десять лет напи-

саны «Слово о полку Игореве» (2018), «Сказ о Борисе и Глебе» (2020), «Хроники Александра Невского» (2021). А с Юрием Башметом композитора связывают гораздо более давние отношения: «Вспоминаю, как в 1976 году я прилетел из Мюнхена после победы на конкурсе, и когда я выходил по трапу из самолета, зазвучала музыка Скерцо из Шестой симфонии Петра Ильича Чайковского. Она играла из магнитофона, который держал в руках Александр Чайковский. Потом мы поехали отмечать мой конкурс, и так с ним и подружились. Он изумительный, душевный человек, который ввел меня в мир современных творцов, композиторов» [9, с. 51]. В личной

беседе с автором этих строк Ю.А. Башмет также рассказал историю создания партитуры «Этюд в простых тонах» (Концерт № 3 для альта с оркестром, 1996). У него готовился фестиваль в Лондоне, организаторы захотели включить в программу мировую премьеру. Времени оставалось мало, и поначалу ряд композиторов — А.Г. Шнитке, С.А. Губайдулина — отказались. Тогда Ю.А. Башмет позвонил А.В. Чайковскому, который ответил так: «Ты дай мне идею, я и сочиню». «Я говорю, а давай какое-то произведение, чтобы каждая часть очень отличалась по стилю. Вот так появились “Этюды в простых тонах”. И когда оставался месяц, я связался с моим менеджером в Лондоне и спросил, приедет ли автор на репетиции. И выяснилось, что бюджета на оплату приглашения композитора нет. Тогда я позвонил Чайковскому и сказал: “Напиши каденцию только для альта и рояля. А в заглавии в партитуре в этом месте укажи, что партию рояля обязан исполнять автор”. Он так и сделал. У них сразу нашелся бюджет для билета, для гостиницы. И таким образом Александр Чайковский приехал в Лондон и участвовал в премьерке».

Уже сами эти истории имеют отчетливо юмористический оттенок, да и замысел сочинения с элементами стилизаций и аллюзий на разных композиторов также связан с сатирическим подходом автора к жанру концерта<sup>1</sup>. Эта линия творчества А.В. Чайковского складывалась с самых ранних его композиторских опытов и протянулась вплоть до последнего сочинения, созданного к собственному 80-летию. Композитор в личной беседе в день рождения признался, что всегда тяготел к юмору в музыке и уверен, что и артисты, и публика очень любят повеселиться.

В отечественном музыкознании есть корпус работ, исследующих проблему комического как в комплексе эстетико-культурологических проблем, так и на примере отдельных композиторских персоналий [1; 2]. «Несерьезные произведения, редко становятся объектами научных дискуссий... Юмор в классической музыке — тема неосновательная и даже легкомысленная для профессионального общества. Быть может, напрасно? Быть может, весьма интересно окунуться в творческую атмосферу

смеющихся классиков» [2, с. 3]. Именно в этом заключается цель данной статьи.

Одним из первых ярких проявлений комического топоса в творчестве композитора стала опера «Дедушка смеется» (1972) по басням И.А. Крылова. Как пишет И.В. Новичкова, исследователь оперного творчества А.В. Чайковского, «ирония и юмор, зачастую касающиеся прежде всего чисто музыкальной сферы, воплощены композитором при помощи утрирования жанров и различных пародийных намеков. Последние, в свою очередь, являются неотъемлемой частью смеховой традиции с древнейших времен и присущи и самому жанру басни, и народному театру, и комической опере» [7, с. 90]. Герои басен Крылова, как мы все знаем с детства, — животные и птицы. Изображая и высмеивая определенные недостатки и пороки человеческой природы в образах Мартышки, Козлихи, Соловья, автор, а вслед за ним и А.В. Чайковский лишь усиливают комический эффект. Композитор виртуозно жонглирует здесь стилями и жанрами: его юмор имеет несколько смысловых уровней. Так, к примеру, в сюжете знаменитой басни «Квартет» («Проказница-Мартышка, Осел, Козел да косолапый Мишка») композитор предлагает «три сцены игры». В первой из них А. Чайковский использует кластерную технику, во второй — алеаторику, в третьей — Sprechstimme и алеаторику в вокальных партиях» [7, с. 90]. Кроме стилизованных аллюзий, тут есть отсылки и к балету Стравинского «Игра в карты», и к драматической оратории «Жанна д'Арк на костре» Онеггера (сцена «Короли, или Игра в карты»). Так что юмор А.В. Чайковского, внешне грубоватый и нарочито провокативный, предполагает наличие подготовленности слушателя, бэкграунда, позволяющего понять все подтексты.

В дальнейших сочинениях, относящихся к комической линии, композитор постепенно модулирует от известных литературных сюжетов («Мы с приятелем вдвоем», симфоническая юмореска на стихи С. Михалкова, 1975, балет «Ревизор» по Н. Гоголю, 1980, опера «Царь Никита и его сорок дочерей» по А. Пушкину, 1997) к современным, таким как Концерт для оркестра «Хоккейный матч ЦСКА — Спартак в одном периоде и трех шайбах» (1980),

<sup>1</sup> «Этюды в простых тонах» балансируют между трагическим высказыванием и юмористическим шаржем, в них есть и романтическая взволнованность, и элементы джазовой лексики, и звукоизобразительные эффекты (имитация движения поезда), приводящие в конце к появлению движения в духе свинга и «Чаттануги» из кинофильма «Серенада солнечной долины».

где в юмористической форме отразил свои впечатления и эмоции болельщиков хоккейного матча. Юмор, переходящий в гротеск и отчасти в фарс, можно наблюдать в опере «Мотя и Савелий», чей жанр сам автор обозначает как «опера-шутка». А. Чайковский предлагает прочесть трагедию Пушкина «задом наперед», от конца к началу. «В этом зеркальном отражении известного сюжета он переводит действие за кулисы Клуба художественной самодеятельности, где его директор Мотя и худрук Савелий, возомнив себя пушкинскими героями, под влиянием выпитого предаются воспоминаниям о только что закончившемся спектакле: не смерть гения музыки, а чудесное возвращение его из небытия возникает в их хмельных фантазиях. И вот уже трагедия оборачивается музыкальным анекдотом, оперой-шуткой, едва ли не китчем, где перемешано всё и вся — высокопарный “высокий штиль”, пародирующий Пушкина, опереточная заздравная, душщипательный романс, фольклорная зарисовка, эстрадный шлягер, а то и искромётные буги-вуги. Как признается автор, ему прежде всего хотелось показать, насколько гениален был Александр Сергеевич Пушкин: даже когда читаешь его произведение задом наперед, то там все равно остается логика, сюжет» [8]. Комизм происходящего подчеркнут выбором инструментального состава: композитор предназначил эту партитуру для известного коллектива русских народных инструментов «Терем-квартет», прибегнув тем самым к сознательному «снижению» звуковой атмосферы<sup>2</sup>. Вместо струнного квартета или малого симфонического оркестра, бытовавших во времена Моцарта, — четыре балалайки, включая гигантскую контрабас-балалайку. Эта остроумная находка полностью соответствует замыслу автора и иллюстрирует реалии СССР в эпоху социализма.

Как мы видим, А.В. Чайковский любит шокировать. Берет вызывающие стихи Александра Володина «Не могу напиться с неприятными людьми» и пишет фугу для хора *a cappella*. Или, получив заказ на создание оперы к 200-летию со дня рождения

А.С. Пушкина, выбирает фривольный сюжет сказки «Царь Никита и сорок его дочерей». Так что неудивительно, что в день 80-летия композитора, который отмечался на XIX Зимнем международном фестивале искусств в Сочи, прозвучала мировая премьера его сатирического вокального сочинения для баса с оркестром «Ондатра в театре» на стихи Влада Маленко. Чайковский вновь обращается к жанру басни, но уже современного поэта.

По словам юбиляра автору этих строк, он давно обдумывал замысел музыкальной интерпретации басни Маленко, но окончательно идея оформилась, когда А.В. Чайковский посетил спектакль Мариинского театра «Итальянка в Алжире». В этой комической опере Россини в заглавной роли блистал бас Ильдар Абдразаков, и тогда А.В. Чайковский, впечатленный его характерным дарованием, решил писать «Ондатру в театре» для него. Это отнюдь не первое творческое соприкосновение композитора и певца: они много вместе выступали в концертах, где А.В. Чайковский аккомпанировал И. Абдразакову за роялем.

Стиль текста Влада Маленко напоминает сатирические стихи А.С. Пушкина, А.К. Толстого «на злобу дня»<sup>3</sup>. В отличие от басен Крылова, использовавшего аллегории и иносказания, Маленко очень конкретен: «В одном столичном популярном театре / Пришел успех к заслуженной ондатре — / Она снялась в масштабном сериале, / Купила джип, и ей квартиру дали...» [6]. Жанр музыкальной сатиры также имеет корни в творчестве, прежде всего, Мусоргского («Раек»), а также любимого А.В. Чайковским Д.Д. Шостаковича («Нос», «Антиформалистический раек», «Сатиры» на стихи Саши Черного). Слышны отголоски и малеровского траурного марша из Первой симфонии, написанного, как указывал сам автор, по гравюре Ж. Калло «Звери хоронят охотника».

А. Чайковский избирает довольно свободную форму, группируя строки в эпизоды. Пролог открывается речитацией солиста на фоне мерной остиной поступи (арфа с контрабасами *pizzicato*

<sup>2</sup> А.В. Чайковский неоднократно обращался в своем творчестве к народным инструментам, не только к оригинальным составам, как «Терем-квартет», но и вводя, к примеру, баян, домру в состав симфонического оркестра (это Третий концерт для фортепиано с оркестром, хоровая опера «Сказ о Борисе и Глебе», Концерт для домры и симфонического оркестра), а также соединяя хор и домру. См. об этом: [3].

<sup>3</sup> Некоторые слушатели и журналисты в социальных сетях развернули полемику, стоило ли композитору обращаться к стихам «второго сорта». Однако из истории музыки мы знаем немало примеров, когда знаменитые композиторы брали отнюдь не поэтические шедевры и далеко не классиков (Ф. Шуберт для своих самых известных вокальных циклов «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» взял стихи В. Мюллера — кто помнит его и знает его другие стихи?).

## Пример 1. «Ондатра в театре»

## Пример 2. «Ондатра в театре»

и тянущаяся педаль бас-кларнета) в низком регистре. Композитор пишет солисту нарочитые скачки на большую септиму, чтобы придать изломанность и гротескность интонации и подчеркнуть отдельные слова. В конце он заставляет произносить на манер церковной псалмодии слово «ондатра», фиксируя внимание слушателей (см. пример 1).

Затем разворачивается основное повествование о злоключениях героини, пострадавшей от зависти и злобы коллег-артистов. Композитор

пишет ремарку *Adagio funebre* [ц. 6] — этот раздел действительно открывается трагическими интонациями, на которые накладываются фигурации рояля. Чтец переходит на чистую декламацию: «Упал успех ондатры на коллег...» И в повисшей паузе далее отчетливо произносит: «И так всех мучит собственная гадость, а тут еще свербит чужая радость...»

Следующий эпизод [ц. 4–6] иллюстрирует подробности текста, в котором завистники-змеи

Пример 3

L-no (Legno) *p*  
 Gr. c. *p*  
 B. solo не - трез - вых нор - - ки... Хо -  
 V-ni I *p* *mf* *p* *mf* 7 pizz. unis. *p*  
 V-ni II *p* *mf* *p* *mf* pizz. *p*  
 V-le *p* *mf* *p* *mf* pizz. unis. *p*  
 V-c. *p* *mf* *p* *mf* pizz. *p*  
 C-b. *p* *mf* *p* *mf* pizz. *p*

Vibr. Tamburo militare (по ободу) *p*  
 B. solo мяк- лю - бов - ник с тра-ги - ком- сур - ком за - ку-шав "вер - мут" плав-лен-ным  
 V-ni I arco ord. div. *pp*  
 V-ni II arco ord. *pp*  
 V-le arco ord. *pp*  
 V-c.  
 C-b.

T-ro  
 B. solo сыр - ком в кос-тю-мы доб - рых тво - - - - - мов на-ря - -  
 V-ni I *mf* unis. *p* gliss.  
 V-ni II *mf* gliss. *p*  
 V-le *mf* gliss. *p*  
 V-c.  
 C-b.

шипят от злости, — этот звук вполне натуралистично передан урчащими духовыми и глissандо у струнных. Солисту здесь предписано перейти на *Sprechgesang* — прием экспрессионистской вокальной техники между пением и разговорной речью (см. *пример 2* на стр. 13).

Новый тематический материал — это гротескный маршик [ц. 7] с синкопированной аккордовой фактурой, в стиле, который на сленге принято обозначать как «ум-ца-ца». Вокальная партия от декламации переходит к кантилене, и это неслучайно: появляются такие персонажи, как «хомяк-любовник с трагиком-сурком». А в вокальной партии явно проскальзывают интонации фольклорной городской песни «Цыпленок жареный». Появление хорька отмечено внезапными октавными ходами у солиста. Трижды он скандирует это слово, вызывая смех у публики. И уже совсем бурно реагировал зал, когда Абдразаков подчеркнуто спел слово «песец», перейдя на ре-бемоль первой октавы (см. *пример 3* на стр. 14).

С цифры 13 начинается финальный раздел, где звучит музыка, напоминающая «жесткой романс». В партии солиста повторяется раз за разом только одна мелодическая фраза, а вот сюжет активно раскручивается: тут перечисляются все подробности того, как изводили героиню: «Ондатре в суп подкладывали мыло, ее гримерша тряпкою лупила, бухгалтер театра, скарденный манул, ее на двадцать евро обманул...» В оркестре нарочито прямолинейно чередуются тоническая гармония и доминантовая, и в целом нагнетается разнузданная, кабацкая атмосфера, которая внезапно обрывается гранд-паузой. С цифры 16 начинается эпилог. Его открывают патетические аккорды *tutti* оркестра, и не случайно, ведь в басне вспоминается реформатор театра, то бишь К.С. Станиславский, сказавший крылатую фразу: «Театр начинается с вешалки». Но здесь звучит парафраз: «Театр начинается с ондатр, висящих в виде шапок над крюком, покуда зритель бродит с номерком». Возвращается романсовый мотив из предыдущего эпизода, бесконечно повторяющийся как заезженная шарманка. На нем все и завершается: композитор дописывает солисту промурлыкать «па-ра, па-ра, па-ра, па-па», а оркестру доиграть ба-



Илл. 1. Александр Чайковский и Ильдар Абдразаков. Сочи, Зимний театр. 19 февраля 2026 года. Фото: Алексей Молчановский

нальную каденционную формулу, разрешая доминанту в тонику (см. *пример 4* на стр. 16).

Сам автор на премьере в Зимнем театре в Сочи вышел перед началом исполнения на сцену, сел на стул около солиста и стал частью мизансцены: одобрительно кивал в сторону Ильдара Абдразакова, подыгрывал ему жестами и вообще всячески наслаждался этой музыкальной шуткой. Такая «автодемонументализация», намеренный эпатаж, явное желание уйти от привычного юбилейного официоза через юмор только подчеркивает важность для А.В. Чайковского комического взгляда на себя со стороны, на мир, на творчество.

Он активно использует в качестве программы такие сюжеты или образы, которые вызывают смех в силу абсурдности, несоответствия контексту, нарушения общепринятых моральных норм. В его комических сочинениях амплитуда простирается от выбора тем, которые заведомо не рассматривались ранее как предмет музыкального выражения (хоккейный матч), до «перевернутого мира», где Моцарт оказывается Мотей, где Синодальному хору в «Сочинской токкате» (2024) предлагается исполнять хулиганский стишок в духе частушки: «В Сочи мы все время хотим на концертах выступать, потому что можем очень там Башмета увидеть». А.В. Чайковский моделирует такое пространство игры, в котором снижается пафос и обнажается условность реальности.

Пример 4. «Ондатра в театре». Финальная строфа

16

9

Fl. picc. *mf* *f* frull.

Fl. 1,2 *mf* *f* frull.

Ob. 1,2 *mf* *mp* *f*

C. i. *mp* *f*

Cl. 1,2 *mf* *p* *mp* *f*

Cl. b. *mp* *f*

Fag. 1,2 *mp* *f*

C-fag. *mp* *f*

Cor. 1,2 *f*

Cor. 3,4 *f*

Tr-be 1,2 *mp* *mf* *f* senza sord.

Tr-ba 3 *mf* *f* senza sord.

Tr-ni 1,2 *mp* *f* senza sord.

Tr-ne 3 e Tuba *mf* *f* senza sord.

Timp. *f*

T-ro *ord.* *f*

B. solo *mf* *p* *mf* *mp* *f* *gliss.*

V-ni I *mf* *p* *mf* *mp* *f* *gliss.*

V-ni II *mf* *p* *mf* *mp* *f* *gliss.*

V-le *mf* *p* *mf* *mp* *f* *gliss.*

V-c. *arco ord.* *f*

C-b. *arco ord.* *f*

ди- лись, и про он- дат - рувсё - - же ма - те - ри лись... Хо - рёк, хо - рёк, хо -

9

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бородин Б.Б. Комическое в музыке. — Екатеринбург: Уральский государственный университет, 2002. — 234 с.
2. Буланов С.А. Комическое в музыкальном театре Родиона Щедрина: дисс. ... канд. иск. / рукопись. — М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. — 177 с.
3. Комаров А.С., Кривицкая Е.Д. Синтез хоровых и народных инструментальных традиций в творчестве Александра Чайковского // АCADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2024, № 3 (12). С. 67–78.
4. Кривицкая Е.Д. Ермак вновь покорил Сибирь // Музыкальная жизнь, 2019, 8 июля. URL: <https://muzlifemagazine.ru/ermak-vnov-pokoril-sibir/> (дата обращения 01.03.2026).
5. Кривицкая Е.Д. В поисках культурного кода // Музыкальная жизнь, 2025, № 12. — С. 60–63. URL: <https://muzlifemagazine.ru/v-poiskakh-kulturnogo-koda/> (дата обращения: 01.03.2026).
6. Маленко В.В. Ондатра в театре. URL: <https://stihi.ru/2024/11/19/5682> (дата обращения 01.03.2026).
7. Новичкова И.В. Новые жанры музыкального театра: из века XX в век XXI (на примере творчества Александра Чайковского) // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры: Материалы VII Международной научно-практической конференции. — Самара, 2021. — С. 86–93.
8. Римский-Корсаков. «Моцарт и Сальери». Александр Чайковский. «Мотя и Савелий» [анонс проекта Московской государственной филармонии]. URL: <https://meloman.ru/concert/kamernye-opery-v-kamernom-zale/> (дата обращения 01.03.2026).
9. Слово об Александре Чайковском // Музыкальная жизнь, 2026, № 2. С. 51.

## REFERENCES

1. Borodin B. Komicheskoe v muzyke [The Comic in Music], Ekaterinburg: Ural'skij gosudarstvennyj universitet, 2002. (In Russ.)
2. Bulanov S. Komicheskoe v muzykal'nom teatre Rodiona Shchedrina [The Comic in Rodion Shchedrin's Musical Theatre]. Manuscript of Candidate (Art Criticism) Dissertation, Moscow: Russian Gnesins' academy of music, 2023. (In Russ.)
3. Komarov A., Krivitskaya E. Sintez khorovykh i narodnykh instrumental'nykh traditsij v tvorchestve Aleksandra Chajkovskogo [The synthesis of choral and folk instrumental traditions in the works of Alexander Tchaikovsky], Academia: muzykoznanije, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (12), 2024, pp. 67–78. (In Russ.)
4. Krivitskaya E. Ermak vnov' pokoril Sibir' [Ermak conquered Siberia again], Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 8 July 2019, <https://muzlifemagazine.ru/ermak-vnov-pokoril-sibir/> (accessed 1 March 2026). (In Russ.)
5. Krivitskaya E. V poiskakh kul'turnogo koda [In Search of the Cultural Code], Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], no. 12, 2025, pp. 60–63. <https://muzlifemagazine.ru/v-poiskakh-kulturnogo-koda/> (accessed 1 March 2026). (In Russ.)
6. Malenko V. Ondatra v teatre [Ondatra in the theatre], <https://stihi.ru/2024/11/19/5682> (accessed 1 March 2026). (In Russ.)
7. Novichkova I. Nove zhanry muzykal'nogo teatra: iz veka XX v vek XXI (na primere tvorchestva Aleksandra Chajkovskogo) [New Genres of Musical Theatre: From the 20th Century to the 21st Century (based on the Works of Alexander Tchaikovsky)], Professional'noye muzykal'noye iskusstvo v kontekste mirovoy kul'tury: Materialy VII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Professional Musical Art in the Context of World Culture: Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference], Samara, 2021, pp. 86–93. (In Russ.)
8. Rimskij-Korsakov. «Motsart i Sal'eri». Aleksandr Chajkovskij. «Motya i Savelij» [Rimsky-Korsakov. «Mozart and Salieri». Alexander Tchaikovsky. «Motya and Saveliy»], anons proekta Moskovskoj gosudarstvennoj filarmonii [Moscow State Philharmonic Announces New Project], <https://meloman.ru/concert/kamernye-opery-v-kamernom-zale/> (accessed 1 March 2026). (In Russ.)
9. Slovo ob Aleksandre Chajkovskom [A Word on Alexander Tchaikovsky], Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], no. 2, 2026, p. 51. (In Russ.)

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

доктор искусствоведения

профессор кафедры истории зарубежной музыки

e-mail: [ekrivitskaia@gmail.com](mailto:ekrivitskaia@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-2481>

Статья получена: 27.02.2026

Одобрена после рецензирования: 12.03.2026

Опубликована: 30.03.2026

KRIVITSKAYA EVGENIA D.  
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Doctor of Art Criticism

Professor of the Department of History  
of Foreign Music

e-mail: [ekrivitskaia@gmail.com](mailto:ekrivitskaia@gmail.com)

Submitted: 27.02.2026

Approved: 12.03.2026

Published: 30.03.2026

М. А. КАРАЧЕВСКАЯ

# НАУЧНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ М.Ф. ГНЕСИНА В ОБЩЕСТВАХ ЕВРЕЙСКОЙ МУЗЫКИ ПЕТЕРБУРГА И МОСКВЫ (1908–1931)

M. KARACHEVSKAYA

## MIKHAIL GNESIN'S SCIENTIFIC AND EDUCATION- AL ACTIVITIES IN THE JEWISH MUSIC SOCIETIES OF ST. PETERSBURG AND MOSCOW (1908–1931)

**Аннотация:** Статья посвящена многосторонней работе одного из крупнейших отечественных музыкальных деятелей первой половины XX века М.Ф. Гнесина в Обществах еврейской музыки Петербурга и Москвы. Этот аспект творческой биографии композитора ранее не становился предметом специального научного исследования. На основе изученных архивных документов (ряд которых впервые вводится в научный оборот) рассматривается организационная, научная, концертная и просветительская деятельность Гнесина в рамках Обществ, а также его творческие контакты с представителями еврейской художественной интеллигенции.

**Ключевые слова:** М.Ф. Гнесин, еврейская культура, еврейская музыка, Общество еврейской народной музыки, Общество еврейской музыки, В.Я. Шабшай, история русской музыки, советская музыка.

**АБСТРАКТ:** The article is devoted to the multifaceted work of M.F. Gnesin, one of the largest Russian musical figures of the first half of the twentieth century, in the Jewish Music Societies of St. Petersburg and Moscow. This aspect of the composer's creative biography has not previously been the subject of special scientific research. Based on the studied archival documents (a number of which are being introduced into scientific circulation for the first time), Gnesin's organizational, scientific, concert and educational activities within the framework of Societies, as well as his creative contacts with representatives of the Jewish artistic intelligentsia, are considered.

**KEYWORDS:** M.F. Gnesin, Jewish culture, Jewish music, Society for Jewish Folk Music, V.Ya. Shabshai, history of Russian music, Soviet music.

История Обществ еврейской музыки в Петербурге и Москве неразрывно связана с именем Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957) — композитора, ученика Н.А. Римского-Корсакова, музыковеда, педагога, крупного музыкального деятеля первой половины XX века. Наряду с Л.А. Несвижским, Л.С. Саминским, Д.С. Шором, С.Б. Розовским, З.А. Кисельгофом и другими, он был одним из наиболее активных участников Обществ, из тех, кто сто-

ял у их истоков, горячо поддерживал идею изучения еврейской народной музыки и создания профессиональной еврейской композиторской школы. Гнесин посвятил этой работе более двадцати лет — с момента основания Общества еврейской народной музыки (ОЕНМ) в Петербурге в 1908 году и вплоть до закрытия московского Общества еврейской музыки (ОЕМ)<sup>1</sup> в 1931 году. Композитор входил в состав музыкальной комиссии Обществ, а с 1927 года

<sup>1</sup> Деятельность этих двух Обществ была различной по своей основной направленности: в Петербурге изучали и стремились зафиксировать еврейский фольклор, в то время как в Москве акцент делался на современной академической музыке, созданной после революции.



Илл. 1. М.Ф. Гнесин. 1903–1905 годы. Мемориальный музей-квартира Ел.Ф. Гнесиной. Ф. XVII-238 (1)

занимал и пост председателя московского отделения, сменив в этой должности Д.С. Шора после его эмиграции.

Деятельность в Обществах составляла существенную часть творческой жизни Гнесина, однако эта сторона его биографии мало освещена в научной литературе. В свете определенных углов зрения изучались отдельные тексты Гнесина — очерки, доклады, лекции, зачитанные на собраниях Обществ. Например, его теория ладов еврейской музыки (фрагмент «Очерка по истории еврейской музыки»), названная «первым в истории музыковедения опытом формулирования системности ладов отдельно взятой музыкальной культуры» [3, с. 42], рассматривалась И.И. Земцовским в контексте отечественных и зарубежных теоретических трудов начала XX века.

Поездки Гнесина в Палестину (в 1914 и в 1921–1922 годах), его публичный отчет о состоянии палестинской музыкальной культуры и творческие результаты этих поездок освещались Е.В. Хаздан [9].

Отдельные факты о деятельности Гнесина (с публикацией избранных документов) приводились в исследованиях, посвященных истории Общества еврейской народной музыки [4; 5]. Автором этих строк были рассмотрены основные тезисы отдельных статей и докладов Гнесина, посвященных еврейской культуре [6]. В этой связи представляется актуальным дать целостное представление о деятельности Гнесина в рамках Обществ, очертить круг его обязанностей на посту руководителя музыкального комитета и председателя московского отделения, осветить ключевые положения его статей и докладов, посвященных еврейской музыке.

В начале 1900-х годов, еще до создания Общества еврейской народной музыки в Петербурге, Гнесин участвовал в попытке организации «первого кружка, посвященного еврейской музыке»<sup>2</sup>; попытка, по словам композитора, «оказалась неудачной вследствие того, что националистически настроенные элементы, которым и принадлежала идея кружка, не могли спеться с музыкантами-специалистами»<sup>3</sup>. Много позднее, выступая на одном из собраний московского Общества (1923), Гнесин вспоминал о сложностях, возникших на пути создания ОЕНМ, о том, как непросто совершался «перелом в самом сознании еврейских музыкальных деятелей»: «Интересно, что, в то время как со стороны учителей мы встречали сочувствие к еврейской музыке, сами мы к еврейскому искусству относились достаточно холодно. Очевидно, не созрело еще стремление достичь чего-либо на этом пути. <...> Хотя я и был уверен, что буду впоследствии музыкантом и композитором, но не думал, что буду когда-либо работать в области еврейской музыки. Таковы были ощущения большинства евреев-музыкантов того времени. В настоящее время мы наблюдаем новое явление: в разных странах появляются первые еврейские композиторы с национально-народным сознанием. И это не только в России»<sup>4</sup>.

В том же докладе Гнесин говорил и о большом пути, который еврейские композиторы прошли с момента основания ОЕНМ и до начала 1920-х годов: «Вначале коллективная работа наша заключалась только в обработке народных песен, а потом стали мы писать и собственные композиции. Мы понимали,

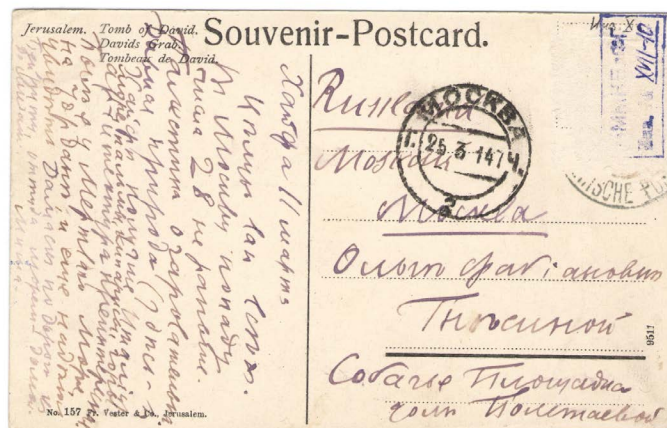
<sup>2</sup> Гнесин М.Ф. Музыкальные впечатления Палестины [1914]. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 16.

<sup>3</sup> Протокол собрания ОЕМ от 8 октября 1923 года. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 884. Л. 4.

<sup>4</sup> Там же. Л. 3–4.

что наиболее зрелые плоды нашей работы должны появиться позже, и действительность значительно оправдала наши надежды. <...> От песенок еврейские композиторы перешли к сонатам, симфониям и операм<sup>5</sup>. Сам Гнесин, в первые годы своей композиторской деятельности писавший в русле традиций русской школы, впервые обратился к еврейской тематике лишь в конце 1910-х годов. Им был написан целый ряд произведений, по собственному выражению композитора, «в еврейском роде»: Вариации на еврейскую тему для струнного квартета ор. 24 (1917); «Песня странствующего рыцаря (в память миннезингера Зюскинда из Тримберга<sup>6</sup>)» ор. 28 для струнного квартета и арфы (1917); симфоническая фантазия «Песнь о древней родине (в еврейском роде)» ор. 30 (1918–1919); Три еврейских песни на тексты русских поэтов («Гробница Рахили», слова И.А. Бунина; «Единое благо», слова А.Н. Майкова; «О нежном лице ея», слова Т.В. Чурилина) ор. 32 (1919–1920); «Страницы из “Песни Песней”» для голоса и фортепиано (перевод Л. Ярошевского) ор. 33 (1919). Однако и в более ранних произведениях композитора, по мнению Л.С. Саминского, присутствовал особый национальный дух: «Эти стороны музыки Гнесина приоткрывают те еще неведомые страницы музыкального искусства, которые могут быть написаны только еврейской рукой. Тонкий мелодический рисунок произведений Гнесина всегда горит какой-то внутренней экзатичностью, характерной для нашего народа религиозной страстью» [7, с. 62].

В 1908 году Гнесин стал членом петербургского Общества еврейской народной музыки и вошел в состав его музыкального комитета. С 1910 по 1921 год композитор жил преимущественно в Ростове-на-Дону, где с 1912-го также входил в музыкальный комитет ростовского отделения Общества [8, с. 184], а в Петербурге бывал наездами. В эти годы был осуществлен ряд публикаций Гнесина о еврейской музыке в передовых — петербургских и ростовских — изданиях: рецензия «Впечатления музыканта. Концерт еврейской духовной и народной музыки» (на концерт в Зале Дворянского собрания 12 января 1910); большая статья об издательской деятельности петербургского Общества — «Третья серия еврейских музыкальных произведений (из-



Илл. 2. Открытое письмо М.Ф. Гнесина к О.Ф. Гнесиной (сестре). 11 марта 1914 года. Хайфа. Мемориальный музей-квартира Ел.Ф. Гнесиной. Ф. XVII-10

дание О[бщест]ва еврейской народной музыки)» (1914); статьи о Л.И. Геровиче и его сборнике синагогальных речитативов и хоров «Schirej Simroh» (1914); философское размышление на тему «Антисемитизм и музыка» (1915). На собраниях ОЕНМ Гнесиным были зачитаны доклады о Ф. Мендельсоне (1909) и Р. Вагнере («Рихард Вагнер и еврейство», 1913), о своем ростовском учителе — канторе и композиторе Элизере Геровиче (1915). В рамках этого периода состоялась и поездка Гнесина в Палестину в 1914 году, куда он направился по просьбе Д.С. Шора с целью инспектирования музыкальных школ. По возвращении в Петербург композитор прочитал лекцию «Еврейская музыкальная жизнь в Палестине», текст которой затем был опубликован в еженедельнике «Новый Восход» (№ 18 за 1914 год), где описал не только состояние музыкальных школ

<sup>5</sup> Там же. Л. 4.

<sup>6</sup> Зюскинд из Тримберга (ок. 1230–1300) был врачом и первым в истории представителем еврейского миннезанга, пользовавшимся большим уважением в среде немецких миннезингеров.

в Тель-Авиве и Иерусалиме, но и охарактеризовал общее положение палестинской музыкальной культуры (см.: [9, с. 28–30]). По пути в Палестину в Константинополе Гнесин также встретился с Комитасом: Д.Г. Маггид, исследовавший знаки кантильяции *peginot*, попросил Михаила Фабиановича разузнать у Комитаса сведения о системе попевок в армянских псалмах («хазах»), чтобы сопоставить две традиции. О результатах творческого общения с Комитасом Гнесин оставил мемуары, опубликованные в сборнике «Гнесин М.Ф. Статьи, воспоминания, материалы» [2].

Московский период деятельности Гнесина в Обществе еврейской музыки (с 1923 года) был еще более плодотворным. Здесь он был председателем музыкальной комиссии при правлении Общества, председательствовал и на большей части совещаний; в его обязанности входило: составление плана открытых и закрытых вечеров, лекций, концертных программ; чтение лекций и докладов на собраниях Общества (в том числе и в региональных отделениях); анализ вышедших изданий, посвященных еврейской музыке (например, известного собрания песнопений «*Muzikalisher pinkes*», опубликованного А.М. Бернштейном в 1927 году), а также ведение работы по составлению сборников и привлечению других композиторов к этой работе; договоры с различными еврейскими организациями и творческими группами о сотрудничестве; отчеты о деятельности Общества в Главискусстве; участие в составлении нового текста Устава московского отделения и другое.

В эти годы Гнесин продолжил создавать сочинения на еврейскую тематику. Прежде всего, отметим его незавершенную оперу «Юность Авраама» (1919–1924) на ветхозаветный сюжет, которая должна была стать одной из первых национальных опер: в задуманной монументальной фреске (в 5 действиях и 8 картинах) предполагалось показать не только фрагмент из жизни библейского пророка, но и отразить ключевые вехи древней истории — падение Адама и Евы, строительство Вавилонской башни, хождение Моисея по пустыне и исход евреев из Египта, правление царя Соломона и разрушение Иерусалимского храма и другие (все это должно было стать «видениями» Авраама). В итоге остался лишь клави́р «сценической поэмы в 3-х сце-

нах-песнях», фактически монооперы, которая при жизни композитора никогда не ставилась. Среди других произведений назовем также еще одну «Песню странствующего рыцаря»<sup>7</sup> ор. 34 для виолончели и фортепиано (1921), Вариации для фортепиано в 4 руки «Ора (Пляски галилейских рабочих)» ор. 35 (1922–1923); сборник «Еврейские песни» («В мире нет руки нежней» на стихи З. Шнеура, «Песенка Мариамны» к трагедии «Ирод и Мариамна» Ф.К. Гебеля; «Из “Песни Песней”» в переводе М.Ф. Гнесина, «Песня о рыжем Мотэле» на стихи И.П. Уткина, «Из пережитого» на текст О.М. Шварцмана в переводе М.Ф. Гнесина) ор. 37 (1923–1926); «На высах» для голоса и фортепиано ор. 38 (1923–1924); сюиту «Еврейский оркестр на балу у городничего» ор. 41 (1926), где в гротескном виде имитирован ансамбль клезмеров; сборник «Еврейские песни на тексты современных поэтов» («Песня о победе», Л.Б. Резник; «Песня машин», Р.Г. Боярская; «Запрягай лошадо́к», И.И. Бакст; «Уже пришла весна», Р.Г. Боярская; «Гирш Леккерт») ор. 42 (1926); вокальный цикл, написанный на текст «Повести о рыжем Мотэле» И.П. Уткина для голоса и фортепиано ор. 44 (1926). Заметим, что песни из опуса 42 вошли в сборник «Новые песни» (М.: Центриздат, 1927), составлением и редакцией которого занимались Гнесин и И.И. Бакст; они же привлекли к работе и других композиторов, членов Общества — М.А. Мильнера, Л.Л. Штрейхер, чьи сочинения также вошли в сборник.

Некоторые из перечисленных сочинений неоднократно исполнялись в концертах московского Общества, в которых принимали участие известные музыканты. Так, М.В. Юдина впервые исполнила фрагмент оперы «Юность Авраама» — симфоническую фантазию «Звездные сны» (третья картина) в собственном переложении для фортепиано (29 апреля 1926 года). Квартетом имени Бетховена (в те годы — Квартет Московской консерватории) были сыграны Вариации на еврейскую тему (концерты 9 мая 1926 года и 21 мая 1928 года). В исполнении С.М. Лейбмана (Любимова), известного певца на идиш, звучали «Песня о рыжем Мотэле», «Из пережитого», «Песня о победе» (концерт 30 ноября 1927 года, партия фортепиано — И. Тинт); в интерпретации талантливой академической и джазовой певицы К.Г. Арле-Тиц — «Страницы из “Песни Песней”», «В мире нет руки нежней», «Песенка

<sup>7</sup> Сочинение с тем же названием, что и ор. 28, написано на другой музыкальный материал.

Мариамны» (концерт 1927 года). Те же романсы исполняли Е. Гольденберг и пианист, доцент Московской консерватории И.С. Рабинович (концерт 21 мая 1928 года).

В концертном плане сезона 1926/1927 также были заявлены оркестровые сочинения Гнесина — «Песнь о древней родине» ор. 30 и Вариации на еврейскую тему ор. 24 в переложении для струнного оркестра (дирижером предлагалось пригласить В.И. Сука)<sup>8</sup>; исполнялась и Соната для скрипки и фортепиано ор. 43 (8 июня 1929 года). В феврале 1927-го состоялся вечер памяти выдающегося еврейского музыкального деятеля Ю.Д. Энгеля<sup>9</sup>, сопровождавшийся докладом Гнесина о творческом пути композитора и исполнением гнесинского «Реквиема» для фортепианного квинтета ор. 11 (1912–1914).

Помимо планирования и организации концертной деятельности, Гнесин активно участвовал в различных культурных дискуссиях, налаживал связи между Обществом и другими еврейскими творческими группами. Так, в ноябре 1928 года он докладывал о создании первого Еврейского вокального мужского квартета под руководством Я.И. Ционского, призывая членов Общества поддержать новый коллектив; высказывался о возможности широких перспектив совместной работы Общества еврейской музыки и Общества по изучению еврейского языка<sup>10</sup>. Гнесин также был избран делегатом от Общества в Главное управление по делам литературы и искусства (Главискусство) — центральный государственный орган, осуществлявший на тот момент руководство всеми видами искусства. В конце 1929 — начале 1930 года композитор должен был отчитаться о работе Общества и представить его деятельность в наиболее выгодном свете<sup>11</sup>; по итогам данного доклада Гнесина Главискусством было решено Общество сохранить, поддержать и взять его под свой контроль. В феврале 1931 года Гнесин также должен был провести переговоры с Главискусством по поводу созыва конфе-

ренции еврейских композиторов<sup>12</sup>; чем завершилась данная инициатива, осталось, однако, неизвестным: протокол февральского собрания является последним документом в архивной папке с материалами по московскому отделению Общества — в скором времени оно прекратило свое существование.

Среди творческих коллективов, сотрудничавших с Обществом, стоит отметить хореографическую студию Веры Шабшай<sup>13</sup>. С 1927 по 1934 год В.Я. Шабшай был поставлен целый ряд танцевальных миниатюр на еврейские темы, положенных на музыку композиторов — членов Общества. В частности, на музыку Гнесина (без указания на конкретные сочинения) были поставлены номера «Песнь о пиле» из балета «Алеф» (театр «Фрайкунст», Москва, 1927, танцовщица Е. Волкова), «Еврейское гетто в Испании» (1931, танцовщица В.Я. Шабшай) и «Песня плакальщиц» (сведения о годе и месте постановки не найдены) [1, с. 18]. В концертных сезонах 1929–1931 годов также прошли циклы «Вечеров еврейского танца» и «Вечеров еврейского балета и пантомимы», организованные при участии Общества; предварительный просмотр этих постановок был поручен Гнесину и И.М. Добрушину<sup>14</sup>. Гнесин был одним из тех, кто поддержал творческие искания В.Я. Шабшай, подчеркнув во вступительном слове к «Вечерам еврейского танца» 23 декабря 1929 года: «Мы с уважением относимся к <...> начинаниям молодых и талантливых деятелей и приветствуем их в их сегодняшнем выступлении»<sup>15</sup>. Позже в личном письме к В.Я. Шабшай Гнесин отзывался о проделанной ею работе как об «известном достижении в области еврейской хореографии» [1, с. 42]. Заметим также, что в упомянутой выше вступительной речи к «Вечерам» (а точнее, развернутой лекции) композитор коснулся не только истории еврейского народного танца, но и пояснил важность изучения национального искусства вообще, затронув актуальные, волновавшие еврейскую интеллигенцию вопросы:

<sup>8</sup> Протокол № 1 заседания музыкальной комиссии (при правлении OEM) от 6 мая 1926 года. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 884. Л. 173.

<sup>9</sup> Энгель Юлий Дмитриевич (1868–1927) — музыковед, переводчик, фольклорист, композитор.

<sup>10</sup> Протокол № 3 заседания Президиума правления OEM от 13 ноября 1928 года. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 884. Л. 286.

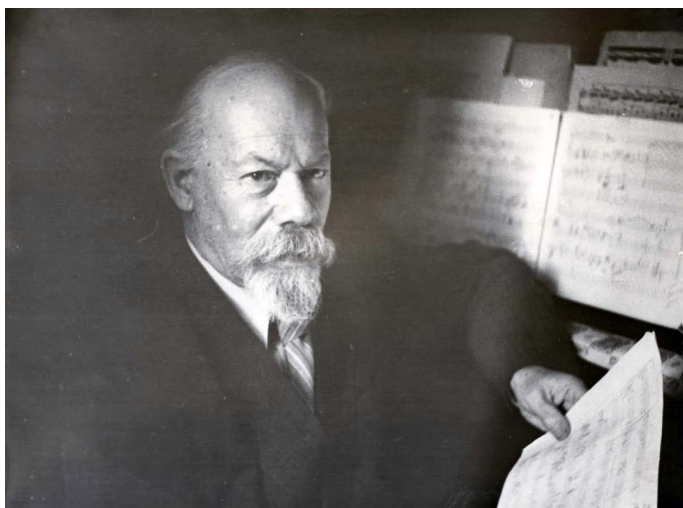
<sup>11</sup> Протокол № 11 заседания Президиума правления OEM от 21 декабря 1929 года. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 884. Л. 309.

<sup>12</sup> Протокол № 15 заседания Президиума правления OEM от 7 февраля 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 884. Л. 319.

<sup>13</sup> Шабшай (Каган-Шабшай) Вера Яковлевна (1905–1988).

<sup>14</sup> Протоколы собрания OEM: № 10 от 21 ноября 1929 года и № 15 от 7 февраля 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 884. Л. 308, 310. Добрушин Иехезкель Моисеевич (1883–1953) — критик, поэт, драматург, переводчик, фольклорист, педагог, театральный деятель.

<sup>15</sup> Гнесин М.Ф. К докладу «Вечера еврейского танца Веры Шабшай». РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 69.



Илл. 3. М.Ф. Гнесин. Конец 1940-х годов. Мемориальный музей-квартира Ел.Ф. Гнесиной. Ф. ИЗО-344

«Переходя к национальному творчеству у евреев, нужно сказать, что здесь положение является особенно сложным <...> Налицо и: а) следы многовекового угнетения, требующего от искусства помощи в смысле самоутверждения <...> и б) ярко выраженное расслоение — в смысле несомненной пропасти между культурным уровнем высшей интеллигенции и <...> остальной массы и с) классовые противоречия и д) неизжитое во всем мире сугубо пренебрежительное отношение к еврейскому народу во всех его проявлениях. Наследство, привитое и поощряемое повсеместно правящими кругами и господствующей церковью. <...> Еврейское творчество должно и содействовать выправке народа, <...> и помогать исчезновению этого специального отношения к евреям, показывать в искусстве свой народ»<sup>16</sup>.

В архиве Гнесина сохранились также некоторые другие документы, касающиеся В.Я. Шабшай, в частности черновики рукописных либретто отдельных танцевальных номеров (с подзаголовками «Шехеразада», «Местечко», «Испанская», «Восточная»<sup>17</sup>), — возможно, это была работа композитора по переделке либретто номеров из цикла «Вечеров еврейского

балета и пантомимы», которая была ему поручена на заседании Президиума Общества 7 февраля 1931 года<sup>18</sup>. Сохранился также и еще один документ — по всей видимости, это заметки и предложения по переработке либретто к неосуществленной постановке балета В.Я. Шабшай на музыку М.А. Мильнера «Будничная беседа», над которым хореограф и композитор работали в конце 1920-х — начале 1930-х годов<sup>19</sup>.

Одним из важных направлений деятельности Гнесина в Обществе еврейской музыки было научно-просветительское. В период с 1923 по 1931 год композитором был прочитан целый ряд лекций. Примерный план систематических закрытых вечеров (лекций с музыкальными концертами-иллюстрациями), составленный Гнесиным на сезон 1926/1927, выглядел так:

а) 1-й вечер. «Еврейские музыканты — участники в строительстве европейской музыкальной культуры от 13 до 17 века»;

б) 2-й вечер. «Еврейские музыканты — участники в строительстве европейской музыкальной культуры последних столетий»;

в) еврей-композиторы нашего времени ненационального направления (Малер, Милло<sup>20</sup>);

г) национальный уклон в творчестве евреев и его преломление в музыке;

д) еврейские литературные сюжеты и их обработки у композиторов-неевреев различных музыкальных эпох и их роль в истории европейской музыки;

е) еврейские напевы в художественной обработке композиторов-неевреев;

ж) еврейские влияния в музыкально-педагогической теории в Средние века;

з) вечер, посвященный памяти кантора Геровича по случаю 10-летия со дня его смерти;

и) доклад Д. Маггида о древнееврейских музыкальных инструментах;

к) его же доклад о С. Росси <...>;

л) доклад З. Кисельгофа о народной песне <...><sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Там же. Л. 65 об. — 66.

<sup>17</sup> Гнесин М.Ф. Тетради с черновиком письма к В.Я. Шабшай и записями либретто ее балетных постановок. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 1–3.

<sup>18</sup> Протокол № 15 собрания OEM от 7 февраля 1931 года. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 884. Л. 319 об.

<sup>19</sup> Либретто балета опубликовано в 2008 году Л. Войскун [1].

<sup>20</sup> Так у Гнесина. Имеется в виду Дариус Мийо.

<sup>21</sup> Протокол № 6 собрания OEM от 28 мая 1925 года. РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 884. Л. 112–112 об.

Из протоколов собраний Общества и иных документов из архива Гнесина также известны темы и даты других запланированных лекций: «Еврейская национальная школа в музыкальном искусстве и трудящихся массах» (март — начало апреля 1925 года); «Средневековая музыка и роль евреев в ней» (28 февраля 1926 года), информационный доклад о деятельности Общества (20-е числа января 1927 года); лекция о средневековой музыке и концерт (март 1927 года); доклад о жизни и творчестве Ю.Д. Энгеля и концерт его памяти (февраль 1927 года); информационный доклад о достижениях композиторов Общества (30 ноября 1927 года); лекция «Стилистические особенности еврейской музыки» (19 ноября 1928 года); лекция «Черты народного творчества в произведениях еврейских композиторов» (26 ноября 1928 года); доклад о жанре «пуримшпиль» (конец апреля 1929 года), вступительное слово-доклад «О вечере еврейского танца Веры Шабшай» (23 декабря 1929 года). К ним также примыкает доклад «О еврейской музыке», зачитанный в Харькове 25 апреля 1924 года.

Заметным событием в культурной среде стал доклад «Рихард Вагнер и еврейство», представленный Гнесиным на собрании ОЕНМ в Петербурге 6 января 1913 года — в год столетия со дня рождения немецкого гения. Доклад явился откликом на знаменитую статью Р. Вагнера «Еврейство в музыке» (1850), где композитор утверждал отсутствие у евреев истинной одаренности в области искусства. Помимо прочего, Гнесин рассматривает здесь ин-

тересный феномен так называемой «еврейской самоненависти» (термин Т. Лессинга) на примере евреев-композиторов, которые, по словам автора, как будто бы «открещиваются» от своего национального искусства в пользу европейских культурных ценностей. Фактически ломая веками устоявшиеся стереотипы, Гнесин настаивает на самодостаточности еврейского музыкального творчества и призывает коллег развивать национальную композиторскую школу, которая в те годы в России находилась только на этапе своего становления.

Заслуживают интереса и теоретические работы Гнесина, в частности предложенная им система ладов еврейской музыки, которую И.И. Земцовский назвал «революционной», впервые предлагающей — на базе еврейской традиционной музыки — узаконить нетемперированные звуки в качестве полноценных тонов ладовой системы [3, с. 41].

Комплекс текстов Гнесина о еврейской музыке является важным историческим документом, демонстрирующим стремление композитора систематизировать знания о национальной культуре, проследить исторический путь ее развития, описать характерные стилевые особенности ее мелодики, лада, ритмики, художественных образов. Основные вопросы и актуальные темы, затронутые Гнесиным в лекциях, докладах и статьях, посвященных еврейскому искусству, отражают не только собственную позицию композитора, но и являются определенным фиксатором эпохи и умонастроений российской еврейской интеллигенции первой трети XX века.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Войскун Л. Хореограф Вера Шабшай. Забытая «амазонка авангарда». — М., Иерусалим: Мосты культуры, 2008.
2. Гнесин М.Ф. Из встреч с Комитасом (Письмо из Москвы) // М.Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. Р.В. Глезер. — М.: Советский композитор, 1961. — С. 192–195.
3. Земцовский И.И. М.Ф. Гнесин о системе ладов еврейской музыки (по материалам архива композитора) // Научный вестник Московской консерватории, 2012, № 4. С. 28–47.
4. Из истории еврейской музыки в России. Вып. 2: Материалы международной научной конференции «Еврейская профессиональная музыка в России. Становление и развитие», Санкт-Петербург, 1–2 декабря 2003 года / сост. Г.В. Копытова, А.С. Френкель. — СПб., 2006.
5. Из истории еврейской музыки в России. Вып. 3 / сост. Г.В. Копытова, А.С. Френкель. — СПб., 2015.
6. Карачевская М.А. Проблемы становления еврейской музыкальной культуры в России в начале XX века (по материалам статей и выступлений М.Ф. Гнесина) // Человек и культура, 2018, № 6. С. 30–41. DOI: 10.25136/2409-8744.2018.6.28388.
7. Саминский Л.С. Михаил Гнесин // Л.С. Саминский. Об еврейской музыке. — СПб.: Север, 1914. — С. 57–63.

8. Сычёва Г.С. Просветительство в композиторской, общественной, научно-педагогической и публицистической деятельности Михаила Гнесина: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Г.С. Сычёва. — Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, 2013. — 354 с.
9. Хаздан Е.В. Две палестинские поездки М.Ф. Гнесина // *Opera musicologica*, 2012, № 1 (11). С. 26–46.

## REFERENCES

1. Vojskun L. Horeograf Vera Shabshaj. Zabytaya «amazonka avangarda» [Choreographer Vera Shabshai. The Forgotten «Amazon of the Avant-Garde»], Moscow, Jerusalem: Mosty kul'tury [Bridges of culture], 2008. (In Russ.)
2. Gnesin M. Iz vstrech s Komitasom (Pis'mo iz Moskvy) [From meetings with Komitas (Letter from Moscow)], Gnesin M.F. Stat'i, vospominaniya, materialy [Articles, memoirs, materials], ed. by R.V. Glezer, Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1961, pp. 192–195. (In Russ.)
3. Zemcovskij I. M.F. Gnesin o sisteme ladov evrejskoj muzyki (po materialam arkhiva kompozitora) [M.F. Gnesin on the Mode System of Jewish Music (based on the composer's archive)], Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], no. 4, 2012, pp. 28–47. (In Russ.)
4. Iz istorii evrejskoj muzyki v Rossii. Vyp. 2 [From the History of Jewish Music in Russia. Vol. 2]: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii «Evrejskaya professional'naya muzyka v Rossii. Stanovlenie i razvitiye», Sankt-Peterburg, 1–2 dekabrya 2003 goda [Proceedings of the International Academic Conference «Jewish Professional Music in Russia. Formation and Development», St. Petersburg, 1–2 December, 2003], ed. by G.V. Kopytova, A.S. Frenkel', St. Petersburg, 2006. (In Russ.)
5. Iz istorii evrejskoj muzyki v Rossii. Vyp. 3 [From the History of Jewish Music in Russia. Vol. 3], ed. by G.V. Kopytova, A.S. Frenkel', St. Petersburg, 2015. (In Russ.)
6. Karachevskaya M. Problemy stanovleniya evrejskoj muzykal'noj kul'tury v Rossii v nachale XX veka (po materialam statej i vystuplenij M.F. Gnesina) [Problems of the Development of Jewish Musical Culture in Russia in the Early Twentieth Century (based on articles and speeches by M.F. Gnesin)], Chelovek i kul'tura [Man and Culture], no. 6, 2018, pp. 30–41. (In Russ.)
7. Saminskij L. Mihail Gnesin [Mikhail Gnesin]. L.S. Saminskij. Ob evrejskoj muzyke [On Jewish music], St. Petersburg: Sever, 1914, pp. 57–63. (In Russ.)
8. Sychyova G. Prosvetitel'stvo v kompozitorskoj, obshchestvennoj, nauchno-pedagogicheskoj i publitsisticheskoj deyatel'nosti Mihaila Gnesina [Enlightenment in the compositional, social, scientific, pedagogical and journalistic activities of Mikhail Gnesin]. Candidate (Art Criticism) Dissertation, Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S.V. Rakhmaninova [Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov], 2013. (In Russ.)
9. Hazdan E. Dve palestinskie poezdki M.F. Gnesina [Two Palestinian Trips of M.F. Gnesin], *Opera musicologica*, no. 1 (11), 2012, pp. 26–46. (In Russ.)

### КАРАЧЕВСКАЯ МАРИЯ АЛЕКСЕЕВНА

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

заместитель начальника отдела компьютерных технологий и информационной безопасности

главный редактор сайта Московской консерватории

кандидат искусствоведения

e-mail: mashalight@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2490-7614>

Статья получена: 21.02.2026

Одобрена после рецензирования: 10.03.2026

Опубликована: 30.03.2026

### KARACHEVSKAYA MARIYA A.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Deputy Head of Department for IT and Data Security

Editor-in-chief of the Moscow Conservatory website

Candidate of Art Criticism

e-mail: mashalight@yandex.ru

Submitted: 21.02.2026

Approved: 10.03.2026

Published: 30.03.2026

А.Е. САФРОНОВ  
 СТОЛЕТНИЙ ГЕНИЙ. К ЮБИЛЕЮ  
 ДЬЁРДЯ КУРТАГА

A. SAFRONOV  
 THE CENTURY-OLD GENIUS. CELEBRATING  
 GYÖRGY KURTÁG

**АННОТАЦИЯ:** Статья посвящена столетнему юбилею венгерского композитора Дьёрдя Куртага (р. 1926) — одного из самых выдающихся среди живущих авторов музыки нашего времени. Рассматриваются особенности его художественного мышления: афористичность высказывания и предельная концентрация материала, работа с «найденными» звуковыми объектами и система музыкальных аллюзий, связывающих его творчество с живой традицией от Ренессанса до авангарда XX века. Особое внимание уделено теме авторского обретения себя заново в зрелом возрасте и последующей эволюции от циклов маленьких пьес до позднего обращения композитора к симфоническому и оперному жанрам. В статье затрагивается также связь Куртага с культурным пространством Центральной Европы и соединение его культурной «почвенности» с универсализмом художественного языка.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Дьёрдь Куртаг, современная музыка, музыкальный модернизм, музыкальный постмодернизм, «новая музыка», афористическая форма, фрагментарность, вокальный цикл, монодрама, опера, музыкальные аллюзии, центральноевропейская традиция, контекстное мышление, культурологическое мышление.

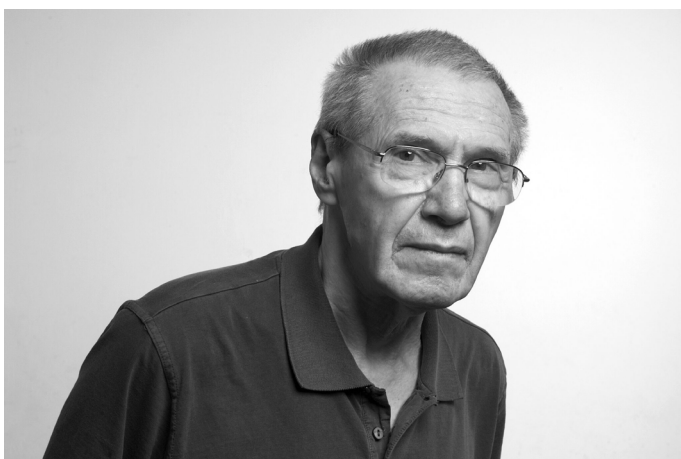
**АБСТРАКТ:** The article is devoted to the centenary of the Hungarian composer György Kurtág (b. 1926), one of the most outstanding living composers of our time. It examines the characteristic features of his thinking: aphoristic expression and an extreme concentration of musical material, the use of «found» sonic objects («objets trouvés»), and a system of musical allusions that link his work with a living tradition extending from the Renaissance to the twentieth-century avant-garde. Particular attention is given to the theme of the composer's rediscovery of his artistic identity in mature age and to the subsequent evolution of his work from cycles of miniature pieces to his late engagement with the symphonic and operatic genres. The article also addresses Kurtág's connection with the cultural space of Central Europe and the way his cultural rootedness is combined with the universalism of his artistic language.

**KEYWORDS:** György Kurtág, contemporary music, musical modernism, musical post-modernism, «new music», aphoristic form, fragmentation, vocal cycle, monodrama, opera, musical allusion, Central European tradition, contextual thinking, cultural thinking.

В феврале этого года наступил сотый день рождения Дьёрдя Куртага, великого композитора нашего времени. История музыки знает до сих пор

лишь считанные примеры подобных рекордов композиторского долголетия, ставших достижением новейшей эпохи<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В первую очередь стоит назвать американского композитора Эллиота Картера (1908–2012), который прожил 103 года и творил до самых последних дней. Справедливым будет вспомнить и гораздо менее известного украинско-польского композитора Станислава Людкевича (1879–1979), современника Рахманинова, Скрябина и Мясковского. А также двух известнейших песенников и авторов музыки для кино: американца Ирвинга Берлина (1888–1989) и нашего здравствующего соотечественника Александра Зацепина (р. 1926), который 10 марта 2026 года отметил свой столетний юбилей.



Илл. 1. Дьёрдь Куртаг

Отечественному слушателю имя Куртага стало известно почти сорок лет назад — немногим позже, чем к нему пришло мировое признание. Случилось это после премьеры «Посланий покойной Р.В. Трусовой» для женского голоса и камерного ансамбля (ор. 17, 1980), сочинения, написанного на русский текст Риммы Далаш, созданного по заказу парижского Института современных музыкально-акустических исследований (IRCAM) и исполненного впервые в 1981 году ансамблем InterContemporain под управлением Пьера Булеза. Автору было в это время 55 лет. Спустя еще десятилетие произведение это прозвучало в Москве во время приезда ансамбля в Советский Союз в 1990 году: так наши соотечественники впервые познакомились с творчеством композитора Дьёрдя Куртага. С тех пор его сочинения регулярно звучат у нас в стране. Подобно Брукнеру, Айвзу или Галине Уствольской, это композитор «поздней славы» — столь же скромный и аскетичный и столь же убежденный в своем праве творить музыку исключительно по велению души.

## OPUS MAGNUM

Лучшим подарком к юбилею Куртага стала премьера его второй по счету оперы под названием «Штехардша» (Die Stechardin), состоявшаяся в Будапеште 20 февраля этого года — на следующий день по достижении композитором столетия — в рамках большого фестиваля Kurtág 100. Произведение это было завершено им в прошлом году (в немыслимом возрасте 99 лет!) и посвящено памяти жены Марты, которая на протяжении более семидесяти лет, до самой своей смерти была спутницей и творческой соратницей Куртага. Это монодрама для женского голоса с оркестром по пись-

мам и записным книжкам Георга Кристофа Лихтенберга, немецкого ученого, писателя и мыслителя XVIII века, в которых рассказывается о его любви к несовершеннолетней цветочнице Марии Доротее Штехард, умершей в семнадцать лет. (Девушка так и не дождала до возраста, когда их совместная жизнь могла бы получить благословение церкви.) Действие происходит в потустороннем мире, который можно воспринимать как рай, как «альтернативную реальность» или как любое другое место в воображении слушателя. Опера построена в виде монолога из четырех частей, где оживают воспоминания Марии Доротее о ее любви к Лихтенбергу, об окружавших их людях, о памятных моментах их совместной жизни и о счастье, прерванном смертью.

Тридцать лет назад, в 1996 году, Куртаг написал вокальный цикл на слова того же автора под названием «Несколько фраз из черновых тетрадей Лихтенберга» («Einige Sätze aus den Sudelbüchern Lichtenbergs» ор. 37). Вообще в списке сочинений композитора преобладают произведения вокальные, написанные на самых разных языках и на самые разные тексты: поэзия Сапфо, Гёльдерлина, Блока, Ахматовой, Аттилы Йожефа, Яноша Пилинского, Риммы Далаш, драматургия Беккета, дневниковая проза Кафки, проповеди Петера Борнемисы. До начала 2000-х годов Куртаг создавал эти сочинения как развернутые концептуально-драматургические циклы с большим потенциалом внутренней сценичности. Поэтому в наши дни они нередко исполняются как монооперы, зачастую с минимальным количеством участников. Неслучайно его завершенные в 1987 году «Фрагменты по Кафке» для женского голоса в сопровождении одной лишь скрипки — вокальную драму по дневниковым записям писателя, своими настроениями одиночества и покинутости чем-то напоминающую «Зимний путь» Шуберта, — режиссеры так часто ставят на сцене как диалог одного поющего и одного играющего участника. (Иногда к ним добавляют танцоров или пантомимов.)

К жанру, который Куртаг решил назвать наконец-то «оперой», он обратился, дожив до мафусаиловских лет, в которые еще ни одному автору не доводилось совершать подобных творческих подвигов. Первое из этих сочинений — «Эндшпиль» («Fin de partie») по одноименной пьесе Беккета, с подзаголовком «сцены и монологи, опера в одном действии». Композитор, привыкший всю жизнь работать медленно («но верно»), завершил ее в девяностолетнем возрасте, и она была поставлена в 2018 году в милан-

ском Ла Скала. (Затем крайне требовательный к себе автор еще дважды перерабатывал партитуру, после чего новые редакции прозвучали в 2020-х годах в Дортмунде и в Берлине.) Последняя опера Куртага «Штехардша» — произведение во многом прощальное, передающее красоту жизни и любви, а также принятие смерти.

Нетрудно заметить, что в своем вокальном творчестве и музыкальном театре композитор избегает прямых сюжетных текстов, предпочитая им поэзию и эпистолярный «нон-фикшн», где мысли и образы проявляются в виде кратких внутренних монологов. Такая психологическая интровертность — главная черта, присущая как самой личности автора, так и его творчеству.

## СТАНОВЛЕНИЕ И ПУТЬ

Случай Куртага — история автора, который поздно обрел свое подлинное творческое «я». В возрасте 33 лет он мысленно перечеркнул все сделанное им ранее и заново начал свой композиторский путь с небольших сольных и камерных пьес. К произведениям для большого оркестра и музыкального театра он пришел заново спустя лишь многие десятилетия. Наибольшая часть его партитур предназначена всего лишь для нескольких инструментов. В этом мире «штучных» исполнительских составов композитор чувствует себя наиболее уверенно: они в наибольшей мере происходят из лаконизма и экономности его звукового мышления. С тех пор как он отдал должное большому симфоническому стилю в свой «доопусный» период (с середины 1940-х до конца 1950-х годов), большие звуковые массы еще долго не привлекали его воображения либо автор оставался неудовлетворенным своими новыми попытками сочинять для крупных составов. Лишь в 1980-е годы он приступит к сочинениям для больших ансамблей солистов (по сути, для камерного оркестра, где каждый тембр представлен сольно) и только в 1990-е годы вновь обратится к большому симфоническому оркестру, кардинально переосмыслив способ письма для него.

Биография композитора не столь богата внешними событиями. Он родился 19 февраля 1924 года в еврейской семье в городе Лугоже, в той части Трансильвании, которая называется Банат. Это историческая область, разделенная по результатам Первой мировой войны между Румынией, Югославией (Сербией) и совсем маленькой частью Венгрии,

которой она до этого принадлежала целиком. Куртаг появился на свет и вырос в румынской части Баната. Лишь после войны он смог перебраться на свою историческую родину.

С 1946 по 1955 год начинающий музыкант учился в Академии имени Листа в Будапеште: сначала по классам фортепиано и камерного ансамбля, затем — по композиции, в те же самые годы, что и Лигети — его соотечественник, земляк и тезка [1]. Как и многие молодые венгерские музыканты, поначалу они оба находились под сильным влиянием Бартока, чья музыка, с одной стороны, крепко уходит в венгерский и восточноевропейский фольклор, а с другой — строит новые звуковые миры, отталкиваясь от него.

После подавления антикоммунистического восстания в 1956 году многие оппозиционные венгерские интеллектуалы стали покидать страну. Но Куртаг остался дома. Надо сказать, что после репрессий, последовавших сразу же за этими событиями, венгерский режим начал меняться в значительно более либеральную сторону, чем тогдашний Советский Союз и некоторые другие страны «социалистического лагеря». Наказав «смутьянов», новые власти повели себя дальновидно и начали постепенно — в рамках, допустимых идеологией, — смягчать режим, сделав его едва ли не самым умеренным во всем восточном блоке. Прежде всего это касалось творческой и эстетической свободы — областей, в которые государство перестало вмешиваться.

В следующем 1957 году Куртаг уедет за границу, но лишь на время — не как политэмигрант, а вполне легально. Он отправляется на стажировку в Париж. Там тридцатилетний композитор посещает курсы Мессиаана и Мийо, открывает для себя музыку Шёнберга, Веберна, «среднего» и позднего Стравинского. В Париже происходит творческое совершеннолетие Куртага: он приступает к созданию Струнного квартета (1959), который впоследствии обозначит как свой «опус 1». По дороге домой он останавливается в Кёльне, где знакомится с электронными сочинениями Штокхаузена и «нового» к тому времени уже Лигети (уехавшего на Запад сразу же в 1956 году) [2].

Соприкоснувшись с совершенно новой для себя звуковой средой, не самый молодой композитор, в чьем портфеле к тому времени имелось уже немало работ в «большом» симфоническом стиле, пережил настоящий культурный шок и чувство растерянности. В этой ситуации важной моральной поддержкой стала для него встреча в Париже

с Марианне Штейн, психологом венгерского происхождения, которая специализировалась на работе с людьми искусства. Она помогла Куртагу научиться верить в себя и сосредоточиться на самых существенных чертах своей творческой личности, чтобы дать возможность раскрыться ее наиболее сильным чертам. Свой Струнный квартет, начатый в Париже и заверченный уже в Будапеште, автор посвятил Марианне Штейн [2]. В этом сочинении он наконец обрел свой язык и почерк.

Вернувшись в Венгрию, чья музыкальная жизнь отличалась в то время старомодной провинциальностью, Куртаг стал для молодого поколения примером художника, который нашел свой путь, изолировав себя от мира внешнего, чтобы обрести взамен внутреннюю вселенную [2]. Возможно, в Париже ему и приходилось задумываться над тем, чтобы остаться на Западе, — но, так или иначе, он принял решение вернуться. Можно предположить, что оно было продиктовано желанием не растерять себя в калейдоскопе западной «новой музыки» — с ее установкой на внешнюю, технологическую новизну и в погоне за местом на глобальной ярмарке тщеславия, в которую стал постепенно превращаться рынок «музыкального авангарда». Приход на западную музыкальную сцену состоялся для Куртага уже в том возрасте и при той степени мировой известности, когда он был в состоянии сам диктовать свою авторскую волю, а не прогибать ее под «пожелания» фестивального менеджмента, как это случилось со многими авторами из Восточной Европы, сделавшими ставку на западную карьеру.

Вернувшись в Венгрию, сразу же после Струнного квартета Куртаг пишет следующее свое сочинение для однородного ансамбля исполнителей: Духовой квинтет (ор. 2, 1959). Затем появляется произведение для фортепиано соло (Восемь пьес ор. 3, 1960). И только после этого — первая партитура для двух разнородных инструментов (Восемь дуэтов для скрипки и цимбала ор. 4, 1961). Свою первую «новую» крупную форму он завершит лишь в 1968 году: «Высказывания Петера Борнемисы», которые автор назовет «концертом для голоса и фортепиано». А первую попытку написать свою «новую» оркестровую партитуру он предпримет лишь в 1971 году: «24 антифона» — сочинение, которое так и останется неоконченным. (Куртаг завершил лишь первые три номера этого цикла.)

В том же 1971 году он вновь отправляется в «капиталистическую заграницу» — в Западный Берлин,

где будет жить и работать в течение года по стипендии артистической программы Немецкой службы академических обменов, затем снова возвращается домой и возобновляет преподавание в своей альма-матер. Настоящий прорыв в международной известности наступает лишь в начале 1980-х годов благодаря Булезу, открывшему Куртага для западной аудитории. В те годы он начинает получать большие заказы на Западе. В 1986 году шестидесятилетний композитор выходит на пенсию и полностью отдается свободному творчеству [2]. К концу 1980-х его творческая активность резко возрастает.

В 1989 году в Венгрии происходит крах социалистического режима. И только после этого, в 1993 году, для Куртага начинаются настоящие годы странствий. Потребность в них возникла в связи с наступлением в Венгрии отнюдь не диктатуры, а долгожданной демократии, когда, к полной неожиданности для свободолюбивых восточноевропейских интеллектуалов, хаос новоявленного капитализма и «законы свободного рынка» обесценили их творческий труд и породили новую волну отъездов на Запад, где современное искусство продолжало пользоваться поддержкой государственных и частных фондов. К тому времени международное признание композитора уже давно работало на его пользу, а попутным ветром ему служил «восточно-европейский бум», наступивший после распада восточного блока.

Сначала Куртаг едет в Германию по приглашению Берлинского филармонического оркестра. В конце 1980-х этот легендарный коллектив возглавил Клаудио Аббадо, открывший новую эпоху в его истории тем, что стал активно сотрудничать с современными композиторами. В оркестре Куртаг получает статус «приглашенного композитора» — *composer-in-residence*, чьи произведения исполняются на протяжении целого сезона. В 1995 году Куртаг отправляется в Вену, где в течение года проводит мастер-классы. Затем два года преподает в Гаагской консерватории, а его произведения исполняют Нидерландская опера, оркестр Консертгебау и *Asko|Schönberg Ensemble*. (Тогдашние Нидерланды при леволиберальных властях были настоящим раем для композиторов благодаря щедрой государственной поддержке современной музыки.) В 1999 году композитор принимает приглашение Парижской консерватории, где преподает на протяжении следующих двух лет, работает с ансамблем *InterContemporain* и участвует в программах фести-

валя «Города музыки» (Cité de la musique). В возрасте уже глубоко за семьдесят он вместе с женой надолго поселяется во Франции. Страна, с которой когда-то начался выход Куртага в открытый мир, стала местом его постоянного жительства на следующие полтора десятилетия [2].

Благодаря всем этим щедрым возможностям, немислимым в ту пору на его родине, Куртаг приступает, наконец, к симфоническому творчеству. Для берлинских филармоников он создает свое первое законченное произведение для большого оркестра под названием «Стела» («ΣΤΗΛΗ» op. 33, 1994), связанное с древнегреческой поэтикой. Затем появляются «Послания» («Messages» op. 34, 1996), написанные для амстердамского оркестра Концертгебау, и «Новые послания» («New Messages» op. 34a, 2008), завершённые уже во Франции. В 2003 году — двойной концерт для скрипки и альта с оркестром под названием «...concertante...» (op. 42). После этого композитор начинает работу уже над оперными проектами.

В 2015 году, когда обстановка на родине начала стабилизироваться, Дьёрдь и Марта Куртаг вернулись в Будапешт. Композитору к тому моменту было без малого 90 лет.

## СОЗИДАНИЕ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ

Куртаг родился в середине 1920-х годов — десятилетия, которое дало поколение самых знаковых авангардистов послевоенного XX века. К их кругу его причисляют хотя и часто, но совершенно ошибочно, поскольку он принципиально отличается от них смыслом и направленностью своего творчества. Ему чужды дидактика, манифесты, технолизм, языковая и стилевая стерильность, характерные для авангардного мышления. Находки музыкального языка, технические приемы и даже способы оформления партитуры, которые вводили в обиход авангардисты XX века, Куртаг использует лишь по мере необходимости, для него они никогда не становятся самоцелью. Его музыкальную речь формируют самые разные элементы, состоящие из модальности, пуантилизма, сонорики, алеаторики, полистилистики и любых других способов высказывания, которые работают на создание нужных ему емких и выразительных звуковых образов.

Музыкальным высказываниям Куртага присущ высокий эмоциональный градус — при всей их краткости и экономности средств. Хорошо известную афористичность Куртага нельзя назвать его личным открытием. Она знакома нам еще по Веберну, который за полвека до Куртага стремился, чтобы нотам было предельно тесно, а мыслям — как можно более просторно. Наряду с Бартоком, Веберн — один из двух важнейших духовных предшественников Куртага, с которым у него можно найти множество взаимных притяжений и отталкиваний.

Как и у Веберна, краткость и афористичность Куртага — проявления сильнеешего творческого перфекционизма. Свои лаконичные музыкальные высказывания Куртаг творит необычайно медленно, оттачивая каждую деталь, работая в течение дня лишь над одним-двумя тактами. Этой же причиной объясняется и предельная скрупулезность, с которой он дает исполнительские указания-пометки в партитурах, где на первый взгляд совсем немного нот. Им разработана целая система точнейших графических обозначений динамики, артикуляции, агогики, фразировки и их малейших градаций, столь важных для естественного дыхания его музыки<sup>2</sup>.

Не менее, чем «малонотием», Куртаг известен и своей «малоопусностью». Список произведений автора, прожившего целое столетие, поразительно невелик: в нем всего 50 произведений, помеченных номерами опусов. И еще примерно два десятка сочинений без номеров опусов.

В их числе — отдельное большое «сочинение-проект» (work in progress), которое композитор создает на протяжении последнего полувека: своего рода «метацикл» для фортепиано (соло или дуэта) под названием «Игры» («Játékok»). Постепенно входят в свет всё новые тетради куртаговских «Игр» (на сегодняшний день их опубликовано уже десять). Это своего рода школа игры на фортепиано на языке второй половины XX века, которая продолжает идею авторских энциклопедий языка и стиля, подобных бартоковскому «Микрокосмосу» или баховскому «Хорошо темперированному клавиру». Но в первую очередь это продолжение именно венгерской традиции, идущей от Бартока: не просто «прогрессивная» школа игры («от простого к сложному») и не просто школа развития композиторского мышления, где представлены характернейшие элементы автор-

<sup>2</sup> Система эта столь практична, логична и удобна, что автор этих строк часто рекомендует ее своим ученикам.



Илл. 2. Дьёрдь Куртаг с супругой Мартой. Фото: Marco Borggreve

ского языка, а музыкально-педагогическая натур-философия, объединяющая обе эти задачи в единое целое. «Игры» — одновременно и сборник авторских этюдов к некоторым позднейшим «опусным» сочинениям. Эпиграфом к «Играм» стали слова «Человек — цветок». Это один из афоризмов Петра Борнемисы, венгерского проповедника и вождя Реформации XVI века, чьи тексты Куртаг не раз клал на музыку. Слово по их завету композитор создает свою собственную музыкальную оранжерею, которую возделывает вот уже половину всей жизни [2].

Помимо «Игр», Куртаг написал немало число кратких звуковых посвящений, приношений и эпитафий, направленных как живым собратьям по музыке, так и ушедшим из жизни, — будь то память о друзьях, недавно покинувших этот мир, или *hommages*<sup>3</sup> давно умершим композиторам прошлого, чья музыка особенно близка композитору. Этот «метацикл» коротких афористичных пьес для самых разных инструментов композитор начал в конце 1980-х годов. Называется он «Знаки, игры и послания» («*Jelek, játékok és üzenetek*»).

Еще одна группа сочинений Куртага без номеров опусов — его транскрипции произведений других композиторов для фортепиано (в две, четыре

и даже шесть рук, а также для двух роялей): от Машо до Баха, выполненные с чутким и тонким переосмыслением их тембрового потенциала, особенно в обработках баховских органных хоральных прелюдий. Те из них, что написаны для фортепианного дуэта, композитор исполнял на концертах и записывал вместе со своей женой Мартой.

Возможно, причина такого двойного счета на «опусы» и «неопусы» заключается для Куртага не только в практических соображениях (издательского порядка), но и в разделении своего творчества на готовые, законченные авторские работы<sup>4</sup> и «открытые», «лабораторные» проекты, к которым он относит и свои композиторские интерпретации других авторов. (Для них в немецком языке существует слово *Nachdichtung*, которое можно перевести на русский как «доработка» или «переработка».)

Оба этих начала — созидающее и интерпретирующее — связаны у Куртага в единое целое. Подобно своему старшему современнику Бартоку, он никогда не преподавал композицию как предмет: на протяжении всей жизни он вел занятия по камерному ансамблю и фортепиано. Но это были скорее уроки музыкального мышления в постижении чужих сочинений, которые композитор проводил с самозабвенной увлеченностью. Начиная автор мог почерпнуть из них для себя гораздо больше, чем на специализированных мастер-курсах и фестивалях «новой музыки». До сих пор ходят легенды о занятиях с Куртагом в Будапеште и на его мастер-классах в различных городах Европы, которые начались после политических изменений в Венгрии в 1989 году.

## ЗНАКИ, ОБЪЕКТЫ, ПОСЛАНИЯ И КОНТЕКСТЫ

Куртаг, прежде всего, композитор контекстов. Его произведения — живое воплощение звучащей метафоры. Такой же способностью раскрывать душу явлений двумя-тремя штрихами в зримых образах живописи обладали Пауль Клее и Марк Шагал [2]. Куртаг вообще не придумал ничего нового ни в области языка, ни в области формы. Он не борется с музыкальной традицией, а проявляет к ней самое глубокое почтение, находясь в постоянном диалоге с ее носи-

<sup>3</sup> *Hommage* (фр.) — «дань уважения».

<sup>4</sup> Буквальное значение слова *opus* (лат.) — «работа».

телями. С ними он говорит не как с историческими фигурами из прошлого, а как с метафизическими собеседниками из Вечности. Им он направляет свои музыкальные послания — и от них он берет универсальные музыкальные знаки. Само это слово — «знаки» («Jelek») — появляется у него впервые в 1961 году как название пьесы для альт-соло (ор. 5).

Хрупкость и прозрачность источников, из которых рождаются музыкальные образы Куртага, приобретают такую же отточенность и «охваченность», как у любимого им Веберна<sup>5</sup>. Эти черты его музыки следуют также и из известного шумановского афоризма: «Из фунта металла, стоящего гроши, можно сделать тысячи часовых пружин, которые ценятся очень высоко» [6]. Или же, по русской поговорке, «мал золотник, да дорог». Видимо, именно поэтому Шуман — один из самых любимых адресатов музыкальных «посвящений» Куртага и один из самых «говорящих» источников, к которым он обращается за метафорами и аллюзиями.

Но, в противоположность Веберну, Куртаг обращается к материалу не абстрактно-идеально-универсальному, а предельно «подножному», осязаемому, составляющему простейшие элементы музыкальной речи. Музыковеды, страдающие склонностью называть все непременно какими-нибудь терминами, уже придумали для этого выражение «objets trouvés»: «найденные (в смысле «подобранные») звуковые объекты» [5]. Такими «объектами» могут быть у Куртага простой звукоряд («...quasi una fantasia...» для фортепиано и ансамбля ор. 27/1, 1988), звучание пустых струн у скрипки («Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky» для струнного квартета ор. 28, 1989), контрасты звуковых «точек» и «линий» («Фрагменты из Кафки»). Способность наполнять глубоким содержанием самый простой звуковой «лен» происходит у него оттого, что каждый такой момент им заново прослушан, прочувствован, прожит — и таким образом заново «пересобран».

Его музыкальные знаки и отсылки охватывают самые разные эпохи от Гийома де Машо до Булеза, заходя на «промежуточных станциях» к Баху, Бетховену, Шуману, Стравинскому, Бартоку, Веберну, Мессиану — духовным и творческим собратьям,

с которыми автору больше всего «хочется поговорить». Они отчетливо узнаваемы, хотя их автор почти не пользуется прямолинейными музыкальными цитатами или коллажами — в противоположность таким композиторам, как Бернд Алоис Циммерман, Лючано Берлио или Альфред Шнитке [3]. Свои музыкальные афоризмы он наполняет многочисленными аллюзиями, порой зримо-игрового характера. Но эти кажущиеся проявления эклектики в его музыке совершенно далеки от постмодернистского релятивизма и карнавальности.

Часто встречающиеся слова в названиях его сочинений — *hommage, message, officium, Inschrift*<sup>6</sup>. Это воспоминания, эпитафии и надгробные памятники, звуковые статуи — дань памяти в посланиях «постфактум». Отсюда еще одна характерная группа слов в названиях: *Requiem, Stele, Grabstein, farewell*<sup>7</sup>. Имя адресата из прошлого или настоящего может быть указанным в названии сочинения или в подзаголовках его отдельных частей. Пьесы-посвящения могут быть и чьим-либо стилистическим портретом, а могут быть и просто написанными «от себя» в память об умершем.

На вопрос о том, кому предназначена его музыка и насколько автору при этом важно ее восприятие другими, Куртаг исчерпывающе ответил двадцать лет назад в коротком интервью русскому композитору Ольге Алюшиной:

— Когда пишете музыку, вы ориентируетесь на публику?

— Только на адресатов композиции [2].

## ВСЕМИРНОСТЬ И ПОЧВА

Куртаг — композитор в первую очередь образный. Образность его музыки создается во многом с помощью «найденных объектов», среди которых присутствуют и специфически венгерские музыкальные знаки. Таково, например, звучание цимбал, чей тембр автор использует во многих произведениях: в «Сценах из романа» для голоса и ансамбля ор. 19 (1982), в Восьми дуетах для цимбал и скрипки ор. 4 (1961) или в «Осколках» ор. 6с (1973) — единственном сочинении, написанном для этого инструмента соло. Венгерские элементы в его музы-

<sup>5</sup> Попытка перевести на русский любимое Веберном слово *Faßlichkeit*.

<sup>6</sup> «Дань уважения», «послание» (фр.), «приношение» (лат.), «надпись» (нем.).

<sup>7</sup> «Заупокойная» (лат.), «стела» (греч.), «надгробный камень» (нем.), «прощание» (англ.).

ке — характерные рубленые ритмы, «атмосферные» звучания этнических инструментов — органично соединяются с экспрессивной афористичностью нововенской школы.

В этом смысле Куртаг один из самых «почвенных» композиторов нашего времени. Музыкальная культура соседних народов Центральной Европы, живших некогда в единой империи Габсбургов, сплетается у него в органичное целое. Куртаг, чей родной венгерский язык один из самых сложных и изолированных в Европе, — уроженец Трансильвании, которая на протяжении веков и до самой Второй мировой войны оставалась многоязычной кладовой самых различных культур, плотно сосуществовавших и взаимодействовавших друг с другом: венгерской, румынской, немецкой, славянской, еврейской, цыганской. (В начале 1940-х все это великое разнообразие было уничтожено нацистами.) Композитор свободно владеет несколькими языками: тексты на них звучат в самых разных его сочинениях. Как и его духовный предок Барток (тоже уроженец Трансильвании!), Куртаг — почвенник-интернационалист, которому близок мир самых разных культур, как современных, так и уже сошедших с исторической сцены [4]. Его творчество можно было бы назвать «панкультурологичным», наподобие изысканий Леви-Стросса.

Многие годы своей жизни композитор провел в Венгрии, большую часть которых — при коммунистическом режиме, ведя скромную жизнь преподавателя Будапештской музыкальной академии. Насколько для композитора было важно сохранить для себя окружение родной культурной среды, настолько же он оставался однолюбом и в человеческом смысле. Еще в годы учебы он познакомился со своей будущей женой Мартой, с которой прожил вместе всю жизнь. Все эти многие десятилетия Дьёрдь и Марта Куртаг сотрудничали творчески и выступали фортепианным дуэтом. Это был один из самых счастливых, прочных и продуктивных семейных музыкальных союзов — наподобие Иоганна Себастьяна и Анны Магдалены Бах, Роберта и Клары Шуман, Ольвье Мессиана и Ивонны Лорио. Своей жене Куртаг посвятил немало сочинений.

Он остался верен и своему венгерскому издательству Editio Musica Budapest (в ту пору государственному). После распада восточного блока он не бросился искать себе западного издателя (как

многие композиторы из бывшего СССР и других соцстран): его партитуры продолжают издаваться на родине, начиная с самого первого опуса.

## ОСКОЛКИ, ПРОТЯЖЕННОСТИ И ПРОСТРАНСТВА

Характернейшая черта поэтики Куртага — тяготение к фрагментарности. «Открытый» материал выстраивается у него в единое целое, нанизываясь на единую нить. Из миниатюр выстраивается большая форма. Для названий его сочинений такого рода характерна целая группа похожих слов: *moments*, *Fragmente*, *Bagatellen*, *Splitter*, *Szenen*<sup>8</sup>. Слово «осколки» появляется у него впервые в 1973 году в названии сочинения для солирующих цимбал (ор. 6с). Здесь на Куртага повлиял, прежде всего, «Лунный Пьеро» Шёнберга, состоящий из кратких «мелодрам», объединенных в крупные разделы. Первое его по-настоящему большое сочинение такого рода — «Послания покойной Р.В. Трусовой» для сопрано и ансамбля ор. 17 — было написано в 1980 году, но свой путь в этом направлении композитор начал еще с конца 1960-х годов («Высказывания Петера Борнемисы»). При выборе текстов Куртаг часто обращается к небольшим и очень личностным высказываниям, которые выглядят намеренно незавершенными, неотшлифованными.

Большие вокальные композиции Куртага могут создаваться даже для одного голоса соло («Фрагменты по Аттиле Йожефа» ор. 20, 1982), для голоса в сопровождении одной-единственной скрипки (уже упоминавшиеся «Фрагменты по Кафке», а перед ними — «Шум воспоминаний о С. К.» на стихи Деже Тандори ор. 12, 1975), для голоса и фортепиано («Высказывания Петера Борнемисы» ор. 7с, 1968), для голоса и камерного ансамбля. (Начиная с Четырех каприччио ор. 9, 1970 и Четырех песен на стихи Яноша Пилински ор. 11, 1975.) Это могут быть партитуры и для вокального ансамбля, и для хора а капелла («*Omaggio a Luigi Nono*» на стихи Ахматовой и Риммы Далош ор. 16, Семь хоров на стихи Деже Тандори ор. 23). Литературные интересы композитора простираются как на классиков (например, Гете), так и на раннюю поэзию (древнегреческие тексты Сапфо) или на старые источники эпохи Возрождения (проповеди Борнемисы). Большая часть

<sup>8</sup> «Моменты» (англ., фр.), «фрагменты», «багателли», «осколки», «сцены» (нем.).

его произведений создана на тексты известнейших авторов XX века или современных ему венгерских писателей и поэтов: Агтилы Йожефа, Риммы Далаш («Послания покойной Р.В. Трусовой» для сопрано и ансамбля ор. 17, «Сцены из романа» для сопрано и фортепиано ор. 19, «Реквием по другу» ор. 26), Пала Гуяша («Воспоминания о зимнем вечере» для сопрано, скрипки и цимбал ор. 8). Очень близка Куртагу также русская литература: Лермонтов и Достоевский, Блок и Есенин, Ахматова и Мандельштам (помимо уже упомянутых — «Песни уныния и печали» на стихи русских поэтов ор. 18). Послания двум великим русским — Достоевскому и Стравинскому — содержатся в «Маленьком затруднении» для флейты-пикколо, тромбона и гитары («The Little Predicament» ор. 15b, 1978).

Этот же драматургический подход характерен и для инструментальных сочинений Куртага, в которых нет текстов. Сама идея «пьес-фрагментов» опять же не нова и восходит к столь любимому композитором Шуману — первому, кто начал создавать музыкальные фантазии-калейдоскопы из миниатюрных «осколков», которые лишь формально отделены друг от друга, но при этом спаяны в единый поток. Шуману посвящены такие инструментальные «послания» Куртага, как «Посвящение Р. Ш.» («Hommage à R. Sch.») для кларнета, альты и фортепиано (ор. 15d, 1990) или одна часть из его мини-цикла «...quasi una fantasia...» ор. 27/1. (В названии и номере опуса — недвусмысленная отсылка к бетховенским фортепианным сонатам-фантазиям опус 27. Это еще одна группа характерных для Куртага названий: quasi una fantasia, capriccio<sup>9</sup> и другие [2].)

Особое место занимают у Куртага сочинения для струнного квартета, неизменного для музыкальной традиции Центральной Европы. После Струнного квартета ор. 1 он возвращается к этому инструментальному составу спустя лишь два десятилетия и создает два цикла «пьес-фрагментов» в жанре «приношений друзьям». В конце 1970-х появляется «Приношение Михаю Андрашу» («Hommage à Mihály András» ор. 13, 1978) — композиция из двенадцати кратчайших пьес, названных им «микрোলюдями». (Слово это впервые появилось у него в фортепианных «Играх».) Спустя еще десятилетие — «Краткое приношение Эндре Сервански» («Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky» ор. 28, 1989). Му-

зыка этого цикла вырастает из всевозможных «объектов»: от одного-единственного выдержанного звука до сложного многоголосного канона, от простейших консонансов до сонористических шумов. Первая миниатюра рождается из звучания пустых квинт, которые во второй пьесе превращаются в краткие и выразительные мелодические жесты. Используются и прямые цитаты: из Второй кантаты Веберна и из Серенады самого Эндре Сервански [2].

Последним на сегодняшний день сочинением Куртага для струнного квартета остаются Шесть музыкальных моментов ор. 44, написанные в 2005 году, посвященные сыну Дьёрдю — и тоже во многом выросшие из фортепианных «Игр». Название отсылает нас к шубертовскому циклу причудливых пьес-настроений. Но и не только к ним: это одно из самых «культурно-контекстных» сочинений восьмидесятилетнего автора, чьи «музыкальные моменты» рождаются из самых разных источников вдохновения. Каждая из пьес раскрывает свой собственный звуковой и смысловой жест. В частности, «Шаги» (с подзаголовком «как будто кто-то идет») образуют образную арку с прелюдией Дебюсси «... Шаги на снегу». «Переключка птиц» (с подзаголовком «этиюд на флажолеты») — отсылка одновременно и к известной пьесе Рамо, и к музыкально-символистской орнитологии Мессиана. «Прощания» (с подзаголовком «в манере Яначека») несут отчетливо грустное, ностальгическое звучание.

В нескольких сочинениях с концертирующими солистами, завершенных в короткий период конца 1980-х — начала 1990-х годов, композитор распределяет исполнителей на сцене так, чтобы музыка исходила не из единого, а из нескольких источников. Это решение стало новым поворотным пунктом для Куртага, когда он придал своей драматургии тембров пространственное измерение. Раньше всех он применил эту находку в «... quasi una fantasia...» для фортепиано и нескольких групп инструментов (ор. 27/1, 1988). Эту же идею продолжил в «Надгробном камне Штефану» («Grabstein für Stephan») для гитары и инструментальных групп (ор. 15c, 1989) и в Двойном концерте для фортепиано, виолончели и двух камерных ансамблей (ор. 27/2, 1990) [2].

Иного рода темброво-пространственный эффект он применил в финальной пьесе оркестрового триптиха «Стела» (ор. 33), написанного в 1994 году.

<sup>9</sup> «Почти что фантазия», «каприччио» (ит.).

Родилась она из маленькой фортепианной эпитафии «Памяти Михая Андраша» (1993, из шестой тетради «Игр»), которая целиком строится на сменах медленных тихих аккордов пианиссимо. Перенеся этот же материал на многотембровый аппарат огромного четверного состава оркестра, автор придал ему пространственную глубину, когда исходные импульсы клавишных, щипковых и ударных инструментов (двух фортепиано, арф, цимбал, колоколов, маримбы, вибратона, тамтама, большого барабана и литавр) дают одновременный многократный ритмический эхо-резонанс (самый краткий — у засурдиненных струнных и чуть более протяженный, как бы «запаздывающий», — у деревянных духовых), а также повисают в виде почти бесплотной звуковой педали у струнных солистов [5]. Так, с многократным пространственным откликом начинает поновому звучать надгробное слово композитора об умершем друге...

\* \* \*

Художник, органично связавший музыку и слово, творение и интерпретацию. При всей внешней замкнутости — небывалая творческая открытость времени и миру. Наш современник в постоянном диалоге с духовными собратьями из прошлого и настоящего, впитавший знаки из самых разных эпох. Полиглот, владеющий полдюжиной европейских языков и при этом глубоко укорененный в родную культурную почву. Из этих диалектических пар состоит творческая личность Куртага.

В конце партитуры своей оперы «Штехардша» композитор написал от руки: «Марте. Я иду. Я иду к тебе».

Но мне кажется, я не единственный, кто хочет пожелать автору только одного: чтобы это случилось еще очень и очень нескоро.

Долгих лет и нового счастливого творчества!

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алюшина О.С. Два русла одной реки: Дьёрдь Лигети и Дьёрдь Куртаг (о двух концепциях авторского стиля в контексте национального и общеевропейского) // Academia: музыкознание, исполнительство педагогика, 2024, № 2 (11). С. 30–40.
2. Алюшина О.С., Сафронов А.Е. Классик XX века: Дьёрдь Куртаг // Трибуна современной музыки, 2007, № 2 (8). URL: [https://stravinsky.online/klassiki\\_xx\\_vieka\\_gyorgy\\_kurtag](https://stravinsky.online/klassiki_xx_vieka_gyorgy_kurtag) (дата обращения: 10.03.2026)
3. Крейнина Ю.В. 80-е годы: новое прочтение традиции // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: сб. ст. / сост. Ю.В. Крейнина. — М.: Российский институт искусствознания, 1993. — с. 91–112.
4. Dalos A. Parlando Rubato György Kurtág and Hungarian Folk Music // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 2020, № 60 (1–4). P. 115–127.
5. Pelo M. An Analysis of the Third Movement of György Kurtág's «Stele»: Doctoral (Art Criticism) Dissertation: UMI Number: 3393591 / Mika Pelo. — Columbia University, 2009.
6. Schumann R. Musikalische Haus- und Lebensregeln // Neue Zeitschrift für Musik. Beilage, 1850, vol. 32, no. 36 (3 May). P. 1–4.

## REFERENCES

1. Alyushina O. Dva rusla odnoj reki: D'yord' Ligeti i D'yord' Kurtag: o dvukh kontseptsiyakh avtorskogo stilya v kontekste natsional'nogo i obshcheevropejskogo [Two Streamways of the Same River: György Ligeti and György Kurtág: on the two concepts of the author's style in the context of national and pan-European], Academia: muzykoznaneniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 2 (11), 2024, pp. 30–40. (In Russ.)
2. Alyushina O., Safronov A. Klassik XX veka: D'yord' Kurtag [A Classic of the Twentieth Century: György Kurtág], Tribuna sovremennoj muzyki [Tribune of Contemporary Music], no. 2 (8), 2007, [https://stravinsky.online/klassiki\\_xx\\_vieka\\_gyorgy\\_kurtag](https://stravinsky.online/klassiki_xx_vieka_gyorgy_kurtag) (accessed 10 March 2026). (In Russ.)
3. Kreynina Yu. 80-e gody: novoe prochtenie traditsii [The 1980s: A New Reading of Tradition]. D'yord' Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo [György Ligeti: Personality and Work], sbornik statej, sost. Yu.V. Kreynina, Moscow, 1993, pp. 91–112. (In Russ.)

4. Dalos A. Parlando Rubato György Kurtág and Hungarian Folk Music, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, no. 60 (1–4), 2020, pp. 115–127.
5. Pelo M. An Analysis of the Third Movement of György Kurtág's «Stele». Doctoral (Art Criticism) Dissertation: UMI Number: 3393591: Columbia University, 2009.
6. Schumann R. Musikalische Haus- und Lebensregeln, *Neue Zeitschrift für Musik. Beilage*, vol. 32, no. 36, 3 May 1850, pp. 1–4.

**САФРОНОВ АНТОН ЕВГЕНЬЕВИЧ**

Московская государственная консерватория имени  
П.И. Чайковского (г. Москва)  
Берлинский университет искусств (г. Берлин, Германия)  
композитор, преподаватель  
организатор проектов современной музыки  
музыкальный публицист  
e-mail: neuronov@mail.ru  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-0677-1642>  
Статья получена: 01.03.2026  
Одобрена после рецензирования: 12.03.2026  
Опубликована: 30.03.2026

**SAFRONOV ANTON E.**

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)  
Berlin University of the Arts (Berlin, Germany)  
Composer, Teacher  
Contemporary Music Project Organizer  
Organizer of contemporary music projects  
Music Publicist  
e-mail: neuronov@mail.ru  
Submitted: 01.03.2026  
Approved: 12.03.2026  
Published: 30.03.2026

Я. В. СЕДОВ

## ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ МУЗЫКИ В ПОЭТИКЕ ОПЕРНОГО И ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ПОЭМЫ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ» В ПОСТАНОВКАХ БОЛЬШОГО И МАЛОГО ТЕАТРОВ РОССИИ)

YA. SEDOV

### THE DRAMATIC FUNCTION OF MUSIC IN THE POETICS OF OPERA AND DRAMA (USING INTERPRETATIONS OF N.V. GOGOL'S POEM «DEAD SOULS» IN PRODUCTIONS BY THE BOLSHOI AND THE MALY THEATRES OF RUSSIA AS AN EXAMPLE)

**Аннотация:** В статье рассматривается роль музыкальной составляющей в процессе формирования синтетического художественного образа в оперном и драматическом спектаклях. Основным предметом исследования являются смыслообразующие моменты, возникающие во взаимодействии искусств разной природы — музыки, слова, режиссуры и сценографии — внутри единого сценического произведения. Указанные моменты рассмотрены на материале музыки оперы Р.К. Щедрина «Мертвые души» (1976–1977), а также музыкального оформления спектакля ГАМТ России «Мертвые души» (2021), включающего фрагменты произведений Р.К. Щедрина, А.Г. Шнитке и А.С. Полячека (в аранжировке Г.В. Гусевой). Музыкальный материал анализируется с позиций рецептивной эстетики, изучающей жизнь текста во времени и объясняющей разницу восприятия и художественного значения образных решений спектакля в зависимости от социокультурной ситуации.

На основе анализа образного строя, мелодических, фактурных, ладово-тональных решений, а также драматургической функции в контексте спектакля предлагается жанровое определение музыкального материала, наиболее близкого качествам драматического интонирования и музыкальных картин; формулируется значимость его роли в концепции спектаклей, представляющих трактовку ключевых мотивов поэмы Гоголя «Мертвые души».

**Ключевые слова:** «Мертвые души», Николай Гоголь, Родион Щедрин, Альфред Шнитке, Борис Покровский, Валерий Левенталь, Алексей Дубровский, Мария Утробина, драматургическая функция.

**АБСТРАКТ:** This article examines the role of musical composition in the formation of a synthetic artistic image in opera and drama performances. The primary focus of the study is the meaning-forming moments that arise in the interaction of different arts — music, lyrics, direction, and scenography—within a single stage work. These moments are examined using the music of R.K. Shchedrin's opera «Dead Souls» (1976–77), as well as the musical score for the GAMT production of «Dead Souls» (2021), which includes excerpts from works by R.K. Shchedrin, A.G. Schnittke, and A.S. Polyachek (arranged by G.V. Guseva).

The musical material is analyzed from the perspective of receptive aesthetics, which studies the life of a text over time and explains the differences in the perception and artistic meaning of a performance's imagery

depending on the sociocultural context.

Based on an analysis of the figurative structure, melodic, textural, and modal-tonal solutions, as well as the dramatic function in the context of the performance, a genre definition of musical material is proposed that most closely resembles the qualities of dramatic intonation and musical images. The significance of its role in the concept of performances that present an interpretation of the key motifs of Gogol's poem «Dead Souls» is formulated.

KEYWORDS: «Dead Souls», Nikolai Gogol, Rodion Shchedrin, Alfred Schnittke, Boris Pokrovsky, Valery Leventhal, Alexei Dubrovsky, Maria Utrobina, dramatic function.

Тема взаимодействия искусств в театральном спектакле и сопряженные с ней вопросы интерпретации музыкальной составляющей сценического текста принадлежат к числу фундаментальных направлений искусствознания, никогда не теряющих актуальности. Результаты этих исследований непосредственно влияют на музыкальную и театральную практику в разных аспектах: от дискуссий, определяющих восприятие той или иной премьеры, до поисков новых средств художественной выразительности, способных привести к созданию нового художественного языка.

В выпуске № 3 (16), 2025 журнала *Academia* автор данной статьи обратился к указанной теме, рассмотрев роль музыки Р.К. Щедрина к постановке драмы А.Н. Островского «Гроза» в Государственном академическом Малом театре (1962) [6]. Сегодня рассмотрение предлагается продолжить, сопоставив драматургическую функцию музыкальной составляющей в разных видах театрального искусства — оперного и драматического. Предлагается методологически целесообразным обратиться к интерпретации одного и того же литературного материала на оперной и драматической сценах. Показательным примером, на взгляд автора, может служить опыт воплощения поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души».

История сценических трактовок этого произведения отсчитывается практически с момента публикации его текста: первый том вышел из печати в мае 1842 года, а уже 11 сентября того же года Малый театр представил премьеру спектакля «Мертвые души» (сцены из поэмы Н.В. Гоголя, составленные Н.И. Куликовым) [1]. Однако вступить в серьезный диалог с Гоголем по ключевым темам его произведения театральному искусству довелось лишь в XX веке. При этом художественные открытия, позволившие увидеть новые смысловые пласты поэмы и обогатить сценическую эстетику яркими находками, оказались неразрывно связаны с музыкальными образами.

Среди признанных вершин театрального воплощения поэмы — опера Родиона Щедрина «Мертвые души» в легендарной постановке Бориса Покровского и Валерия Левентала, впервые осуществленной в 1977 году в Большом театре и возобновленной там же в 2025 году под управлением Валерия Гергиева [5].

«Мертвые души» Гоголя, наряду с жанровыми признаками авантюрного романа и социальной сатиры, являют многомерный художественно-философский образ мироздания, порой сопоставляемый с «Одиссеей» Гомера и «Божественной комедией» Данте. Кроме того, «Мертвые души» — результат глубоких духовных исканий Гоголя. Рассматривая поэму в этом контексте, Ю.В. Лебедев указывает на «религиозное отношение» писателя к слову: «Гоголь обличал социальное зло в той мере, в какой видел коренной источник несовершенств. Гоголь дал этому источнику название пошлость современного человека. “Пошлым” является человек, утративший духовное измерение жизни, образ Божий» [3, с. 416].

Создатели спектакля Большого театра 1977 года постарались учесть все эти смысловые и жанровые аспекты в своем музыкально-сценическом произведении. Их «Мертвые души» — одна из вершин отечественного оперного театра XX века и квинтэссенция творческих принципов Покровского. Всю жизнь он стремился к неразрывному единству музыкального и сценического действия, в котором вокальное, инструментальное и визуальное пространство, включая полноценную актерскую игру, были бы равно подчинены воплощению сложных драматических ситуаций. «Мертвые души» наряду с «Войной и миром» (1959), «Семеном Котко» (1970), «Игроком» (1974) и «Отелло» (1978) вошли в число лучших работ Покровского в Большом театре, где ему удалось воплотить эти принципы в полной мере.

Щедрин сопоставил в музыке оперы два стилистических пласта. Фабула о приключениях Чичикова излагается виртуозным, порой доходящим до экспрессионистского гротеска драматическим интони-



Илл. 1. Алексей Фаддеев — Чичиков и Ирина Муравьева — Коробочка. Малый театр. Фото: Евгений Люлюкин

рованием в традициях Мусоргского и Даргомыжского. Эти традиции по-своему развивали Прокофьев, Шостакович, Холминов, Хренников, создавая яркие вокальные образы эмоциональной человеческой речи. Щедрин использует их в иных целях: он любит многомерностью гоголевского слова, причудливыми оборотами и неожиданными ритмами фраз, энергией действия, фантазмагоричностью образов и поэтическим вдохновением писателя.

Второй пласт — фольклорное песенное многоголосие, оттеняющее вокальный гротеск игровых сцен и переносящее нас из потока сиюминутных страстей в безбрежное пространство Вечности.

Левенталь нашел сценографический аналог музыкальному двомирию Щедрина: двухэтажную конструкцию. Ее нижняя часть — сущая преисподняя, выпускающая из тьмы причудливых собеседников Чичикова, а верхняя — земной мир: дорога, по которой катится бричка героя, и ностальгические российские пейзажи, плывущие ей навстречу по ходу классической живописной панорамы.

Борис Покровский создал в пространстве Левенталь мизансценическую ткань, подобную хореографии не только своей яркой пластической выразительностью и детальностью проработки, но точно выверенной метрической организацией сценического движения, сходного с танцем.

«Я вижу главный драматургический конфликт оперы в противопоставлении двух пластов жизни, — писал режиссер. — Один, великий и вечный, — земля и народ; другой — суэта разного рода мелких и “частных” интересов, то, что в просторечии называется “мышинной возней» [4, с. 66]. И далее — о музыке Щедрина: «При предельном уважении к гоголевскому тексту, композитор освобождает образы

поэмы от подробностей и описательности, создав как бы музыкально-сценические концентраты гоголевских типов» [4, с. 66].

Перефразируя это высказывание Покровского, можно сказать, что и спектакль представил собой образ поэмы Гоголя, являющий музыкально-сценический концентрат его ключевых вопросов. Прежде всего, что есть душа? Кто определит, жива она или мертва? Можно ли ее оценить? Куда и на чем можно доехать с грузом этих вопросов?

Диалог мужиков о том, доедет ли колесо брички Чичикова до Москвы или Казани, Владимир Набоков считал первым из гениальных литературных приемов Гоголя в ряду многих художественных открытий «Мертвых душ». Этот диалог — эмблема ключевого гоголевского сопряжения пространств и понятий разной природы: бытовой подробности и многомерного символа, мгновения и вечности, жанрового диалога и аллегии жизненного пути, по которому движется мифологическое колесо судьбы.

В спектакле Малого театра, поставленном в 2021 году Алексеем Дубровским, образ колеса выступил ключевым изобразительным приемом. Декорации расположены на поворотном круге, движение которого сопровождает развитие сюжета. Временами он останавливается, и тогда из-под земли поднимаются боксы с интерьерами жилищ помещиков — собеседников Чичикова. В перерывах между этими сценами бричка героя с огромными колесами едет по авансцене навстречу помещичьим усадьбам, деревенским избам, скотным дворам с бутафорской живностью, крестьянам, группирующимся в гротескные «живые картины».

Все это сложно организованное движение подчинено прихотливым, но четким ритмам музыки Родиона Щедрина. Именно она (дополненная в паре эпизодов фразами «Гоголь-сюиты» А.Г. Шнитке из музыки к спектаклю «Ревизская сказка» и песней «Родина» А. Полячека в финале) во многом определяет атмосферу и темпоритм постановки. А в ключевой картине бала у Губернатора выходит на первый план: благодаря музыке эта сцена обретает мистериальный масштаб.

Выход гостей, среди которых присутствуют почти все главные герои спектакля, поставлен на тему из второго действия оперы «Не только любовь» Родиона Щедрина. Эта тема, звучащая на протяжении всего действия как лейтмотив путешествия Чичикова, проведена в сцене бала с масштабом и торжественностью похоронного марша. Грозные

траурные аккорды тубы в сопровождении деревянных духовых подобны то ли скрипу фантастических врат, открывающих путь в преисподнюю, то ли поступи великанов из потустороннего мира, явившимися за душами грешников.

Эти аккорды предваряют грациозную тему струнных пиццикато и флейты, под которую танцуют гости бала. Хореографические элементы в целом соответствуют стилистике эпохи, в которую Гоголь поместил действие поэмы. Но в «целое» хореография не складывается: ее элементы будто разобраны на части. Движения персонажей подчеркнута механистичны, как у марионеток, то нервно перебирающих конечностями, то замирающих, повинувшись манипуляциям кукловода и не способных действовать самостоятельно. Перед нами жутковатое гофмановское пространство, где неясно, имеем ли мы дело с живыми людьми или с фантомами, которые лишь внешне похожи на живых.

Невидимым «кукловодом» выступает музыка. Подобно главной героине, она будто распоряжается дыханием всего пространства, преображающегося ей в такт. В зловещей тьме с небес спускаются мертвенно-белые люстры, из-под земли появляется строгий белый банкетный стол, и праздничный обед начинает казаться погребальным. Завершает



Илл. 2. «Мертвые души». Сцена бала у Губернатора. Малый театр. Фото: Евгений Люлюкин

сцену выход Ноздрёва, также появляющегося из-под земли подобно аллегорическим воплощениям возмездия из средневековых моралите. Ноздрёв разоблачает Чичикова, вызывая не бытового скандал, но крах всего сценического мироздания.

Таким образом, стержнем режиссерского решения предстает фантазмагорический эффект: мизансценическая ткань уподобляется партитуре, а собственно музыка оказывается не элементом оформления — она встает в ряд персонажей, выступает невидимым, но впечатляющим героем, сорев-

Пример 1. Родион Щедрин. Фрагмент из оперы «Не только любовь»

128

188      Общая кадрили. Наташа и Гаврилов танцуют на первом  
**Sostenuto assai** (♩=96)      ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ (*Наташе*): Дозвольте пригласить!

Banda (*на сцене*)  
*f*      *portamento sempre*      *dim.*

Orch.  
*V-ni I pizz.*      *pp leggierissimo possibile*      *pizz.*

плане. Варвара Васильевна одна. Трофимов, Митка и Гришка пытаются вытолкнуть  
Федота, чтобы он пригласил Варвару Васильевну. Тот смущается. Веселая раз-

8



Илл. 3. «Мертвые души». Финал спектакля. Малый театр. Фото: Евгений Люлюкин

нуясь с гоголевским словом. Наиболее ярко и отчетливо это ощущается в финале спектакля. Бричка с Чичиковым воспаряет над землей, а под ней группируются все персонажи, по очереди читая знаме-

нитый фрагмент поэмы: «Русь, куда несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа». Однако главным героем в этот момент оказывается голос тенора, исполняющего песню «Родина» («Вижу чудное приволье») Абрама Полячека (аранжировка Галины Гусевой) на стихи Феодосия Савинова, а гоголевский текст предстает аккомпанементом музыкально-сценического ансамбля.

Углубляясь в детальное изучение режиссерских решений рассмотренных интерпретаций «Мертвых душ» на оперной и драматической сценах, можно заключить: при всех принципиальных различиях места и роли музыки в указанных спектаклях, ее драматургическая функция в обоих случаях подчинена сходным задачам. Именно музыка и в том и в другом спектакле создает то художественное измерение, которое позволяет театральному искусству выйти на уровень интерпретации духовных вопросов, поднятых Гоголем.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Государственный академический Малый театр России. URL: <https://www.maly.ru/pages?name=repertuar184050> (дата обращения: 01.03.2026).
2. Дмитриев Ю.А. Академический Малый театр, 1941–1995: хронологические очерки, спектакли, роли. — М.: Искусство, 1997. — 462 с.
3. Лебедев Ю.В. Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) // Русская литература XIX века: Курс лекций для бакалавриата теологии: в 2 т. Т. 1 / науч. ред. священник Георгий Андрианов. — М.: Общецерковная аспирантура и докторантура им. свв. Кирилла и Мефодия: Познание, 2020. — С. 411–482.
4. Покровский Б.А. об опере Р. Щедрина «Мертвые души» // «Мертвые души»: Буклет спектакля Государственного академического Большого театра России. — М.: Театралис, 2025. — С. 66.
5. Седов Я.В. Куда доедет колесо // Музыкальная жизнь, 2026, № 1. С. 42–43.
6. Седов Я.В. Музыка Р.К. Щедрина к постановке драмы А.Н. Островского «Гроза» в Государственном академическом Малом театре в контексте музыкально-сценического контрапункта // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2025, № 3 (16). С. 57–62.

## REFERENCES

1. Gosudarstvennyj akademicheskij Malyj teatr Rossii [State Academic Maly Theatre of Russia], <https://www.maly.ru/pages?name=repertuar184050> (accessed 1 March 2026). (In Russ.)
2. Dmitriyev Yu.A. Akademicheskij Malyj Teatr, 1941–1995: khronologicheskie ocherki, spektakli, roli [The Academic Maly Theatre, 1941–1995: Chronological Essays, Productions, Roles], Moscow: Iskusstvo, 1997. (In Russ.)
3. Lebedev Yu.V. Nikolaj Vasil'evich Gogol' (1809–1852) [Nikolai Vasilyevich Gogol (1809–1852)], Russkaya literatura XIX veka: Kurs lektсий dlya bakalvriata teologii: V 2 t. T. 1 / nauch. red. svyashchennik Georgij Andrianov, Moscow: Obshchetserkovnaya aspirantura i doktorantura im. svv. Kirilla i Mefodiya: Poznanie, 2020, pp. 411–482. (In Russ.)
4. Pokrovskij B. ob opere R. Shchedrina «Mertvye dushi» [Pokrovsky B. on R. Shchedrin's opera «Dead Souls»], «Mertvye dushi»: Buklet spektaklya Gosudarstvennogo akademicheskogo Bol'shogo teatra Rossii, Moscow: Teatralis, 2025, p. 66.

(In Russ.)

5. Sedov Ya. Kuda doedet koleso [Where the wheel will go], *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], no. 1, 2026, pp. 42–43. (In Russ.)

6. Sedov Ya. Muzyka R.K. Shchedrina k postanovke dramy A.N. Ostrovskogo «Groza» v Gosudarstvennom akademicheskom Malom teatre v kontekste muzykal'no-stsenicheskogo kontrapunkta [Rodion Shchedrin's music for the production of Alexander Ostrovsky's drama «The Storm» at the State Academic Maly Theatre in the context of musical-scenic counterpoint], *Academia: muzykoznaniiye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (16), 2025, pp. 57–62. (In Russ.)

### СЕДОВ ЯРОСЛАВ ВИКТОРОВИЧ

Государственный академический Малый театр России  
(г. Москва)

театровед, кандидат искусствоведения

помощник директора по творческим вопросам

e-mail: slsedov@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0409-8628>

Статья получена: 10.02.2026

Одобрена после рецензирования: 01.03.2026

Опубликована: 30.03.2026

### SEDOV YAROSLAV V.

State Academic Maly Theatre of Russia (Moscow)

Theatre scholar, Candidate of Art Criticism

Creative Director's Assistant

e-mail: slsedov@yandex.ru

Submitted: 10.02.2026

Approved: 01.03.2026

Published: 30.03.2026

Б.Б. Бородин  
 ОТ ЭНАРМОНИЧЕСКОГО КЛАВИРА  
 К МИКРОТОНОВОМУ ФОРТЕПИАНО

B. BORODIN

FROM THE ENHARMONIC KEYBOARD TO THE MICROTONAL PIANO

**Аннотация:** В статье представлен краткий исторический очерк микротоновых систем европейской музыки в их контакте со струнными клавишными инструментами. Объектом внимания становятся идеи музыкальных теоретиков Античности, Ренессанса, XIX и XX столетий, композиторские опусы А. Майоне, Д.М. Трабачи, Ч. Айвза, И.А. Вышнеградского. Целью обзора является определение основных закономерностей обозначенного процесса. В античной музыкальной теории сложилась иерархия родов музыки, согласно которой диатоника воспринималась как явление, естественное для слуха, а энгармоника — как образование, сложное для восприятия. Такая субординация прослеживается и в последующие периоды. Античные трактаты стали ориентиром для музыкантов Ренессанса, пробудив у них интерес к микрохроматике, которая явилась модальной ладовой основой ряда произведений второй половины XVI века. К этому периоду относится появление в Италии энгармонического клавира — *cimbalo cromatico*. Данный инструмент не имел широкого распространения, и специально предназначенные для него произведения были также немногочисленны. Ко времени изобретения фортепиано стабилизировался рисунок клавиатуры, в котором отразилась сформировавшаяся европейская система организации звуков, основанная на темперированном строе. Клавишные инструменты становятся сдерживающим, стабилизирующим фактором, препятствующим радикальным новациям в музыкальном искусстве. Это обстоятельство становится особенно наглядным при обращении к сфере микрохроматики, сохранившей, как и в античные времена, лишь локальное значение.

**Ключевые слова:** энгармоника, микрохроматика, микротоновая музыка, темперация, лад, струнные клавишные инструменты, энгармонический клавир, фортепиано.

**АБСТРАКТ:** This article presents a brief historical overview of microtonal systems in European music in their interaction with stringed keyboard instruments. The article focuses on the ideas of music theorists of Antiquity, the Renaissance, and the 19th and 20th centuries, as well as the compositional works of A. Maione, D.M. Trabachi, C. Ives, and I.A. Vyshnegradsky. The purpose of this review is to identify the fundamental principles underlying this process. Ancient musical theory developed a hierarchy of musical genres, according to which diatonicism was perceived as a phenomenon natural to the ear, while enharmonics were perceived as a complex formation. This subordination can be traced in subsequent periods. Ancient treatises became a reference point for Renaissance musicians, awakening their interest in microchromaticism, which became the modal foundation of a number of works in the second half of the 16th century. This period also saw the appearance of the enharmonic clavier — the *cimbalo cromatico* — in Italy. This instrument was not widely used, and works specifically designed for it were also few in number. By the time the piano was invented, the keyboard's design had stabilized, reflecting the established European system of sound organization based on the tempered scale. Keyboard instruments became a restraining, stabilizing factor, hindering radical innovations in musical art. This circumstance becomes especially evident when turning to the sphere of microchromatics, which, as in ancient times, retained only a local significance.

**KEYWORDS:** enharmonics, microchromatics, microtonal music, temperament, mode, string keyboard instruments, enharmonic clavier, piano.

Взаимодействие композиторской мысли, формирующей принципы организации звуковых структур, и наличествующего музыкального инструментария — сложнейший двусторонний процесс, подвергающий участвующие в нем компоненты неизбежной взаимной корректировке. Это обстоятельство становится особенно наглядным при обращении к микротоновым системам европейской музыки в их контакте со струнными клавишными инструментами, фундаментальной конструктивной особенностью которых является фиксированная настройка всего звукового диапазона. Предпринимаемый в данной статье краткий исторический обзор художественной практики в отмеченной инструментальной сфере имеет своей целью выявление основных закономерностей обозначенного процесса.

\*\*\*

Развитие микрохроматики в европейской профессиональной музыке не носило последовательного линейного характера и не считалось ее магистральным направлением. По мнению исследователей этого пласта музыкальной культуры, «на протяжении более чем пятнадцативекового периода истории получили развитие в основном диатонические формы ладовой организации музыки, что подтверждается наличием системы модальных ладов, характеризующих западную и русскую монодию, полифоническим многоголосием IX–XVI веков, а в XVII веке — появлением тональных форм диатоники» [8, с. 6].

Область микрохроматики разрабатывалась еще в эпоху Античности. Ученик Аристотеля Аристоксен Тарентский (Ἀριστόξενος ὁ Ταραντίσιος; ок. 370/360 до н. э. — после 300 до н. э.) указывал: «Существует три рода интонируемого: диатоника, хроматика, [эн]гармоника» [1, с. 55]. Микрохроматика служила важным компонентом третьего из перечисленных родов. Теон Смирнский (Θέων ὁ Σμυρναῖος; первая половина II века н. э.) называл его трудноисполнимым, требующим «мастерства и длительного привыкания, что не способствует его употребительности, в отличие от диатонического рода, представляющего собой нечто простое, естественное и более природосообразное» [10, с. 440–441]. Аристид Квинтилиан (Ἀριστείδης ὁ Κοῖντιλιανός; III–IV века н. э.) выдвинул строгую иерархическую систему, согласно которой «более естественна (φυσικώτερον) диатоника, ибо она представляется распевной (μελωσητόν) [даже]

всем совершенно необразованным. Более искусна (τεχνειώτερον) — хроматика, ибо она поется только для образованных. Более изысканна (ακριβέστερον) — энгармоника, ибо она пригодна для усвоения [только] самым искусственным в музыке, многим же она недоступна» [4, с. 104–105]. Действительно, еще Плутарх Херонейский (Πλούταρχος; ок. 45 — ок. 127 н. э.) сетовал на огрубление слуха своих современников: «Самый прекрасный род, [энгармонический], о котором более всего радели древние из-за его благородства, у нынешних совершенно неупотребителен, так что многие вообще не способны воспринимать энгармонические интервалы. Люди настолько бесчувственны и индифферентны, что, по их мнению, энгармоническая диеса не оказывает такого воздействия, которое было бы доступно чувственному восприятию, и ее удаляют из практики музицирования, считая болтунами тех, кто рассуждает о ней либо использует этот род» [10, с. 108].

Античные теоретики не допускали даже возможности воздействия какого-либо музыкального инструмента на извечные, объективные закономерности организации звука. Аристоксен заявлял: «Величайшее и вообще самое <чудовищное> заблуждение — возводить природу гармоничного к инструменту. Ничто инструментальное не делает гармоничное таким, каково оно есть, имеющим такую именно структуру» [1, с. 53]. Но Античность не знала клавишных инструментов, а ведь именно с их появлением в музыкальной культуре возникает некий противоборствующий фактор, сдерживающий радикальное новаторство.

Искусство Античности стало ориентиром не только для художников, но и для музыкантов Ренессанса. Сведения, почерпнутые из античных трактатов по музыке, пробудили интерес к древнегреческим родам интервальных систем, способствовали распространению хроматики и микрохроматики в модальной ладовой основе произведений второй половины XVI века. Теоретическое обоснование этому направлению дал Никола Вичентино (1511–1576) в трактате «Старинная музыка в современной практике» («L'antica musica ridotta alla moderna prattica»; 1555). Он предложил разделение целого тона на пять равных частей, в результате чего октава включала 31 интервал. Спроектированный им инструмент, названный archicembalo, имел в октаве 35 клавиш. Такие попытки предпринимались и в дальнейшем, причем количество клавиш в названном диапазоне варьировалось от 19 до 60 [5, с. 499–501]. Ни одного

подобного исторического инструмента, к сожалению, не сохранилось. Зато хорошо известны спinetты и органы того времени с клавиатурой, вполне привычной и для современного музыканта, если не считать нижней редуцированной диатонической октавы и довольно редко встречающихся двойных верхних клавиш для повышенных и пониженных ступеней.

В Италии XVI и начале XVII века *cimbalo cromatico*, как тогда называли энгармонический клавир, был редким инструментом, потому что, как и в Античности, этот изысканный род музыки — *musica reservata* — был доступен лишь избранным. Также немногочисленны были и специально предназначенные для него произведения. В заглавиях двух токкат («Toccata Quarto» и «Toccata Quinta») Асканио Майоне (1570–1621) из сборника «Secondo Libro di Diversi Capricci per Sonar», изданного в Неаполе в 1609 году, имеется обозначение: *per il cimbalo cromatico* — то есть для хроматического клавесина, имевшего клавиатуру с 19 делениями в октаве. В названных опусах фигурируют звуки *mi#* и *si#*. Однако исследование К. Стембриджа доказывает, что их фактура в основном доступна для исполнения и на более простых инструментах, — для этого следует лишь перенастроить две соответствующие ноты на обычной клавиатуре [19, pp. 11–12]. Такая компромиссная практика существовала. Стембриджем определено, что самым ранним «добросовестным» образцом произведения для хроматического клавесина является «Toccata Terza & Ricercar sopra il Cimbalo Cromatico» из сборника «Secondo Libro de Ricercate & altri varij Capricci» Джованни Мария Трабачи (1575–1647), опубликованного в 1615 году в Неаполе. Именно в этом произведении «вся структура пьесы зависит от расширенного хроматического диапазона инструмента» [19, p. 13]. Однако энгармоническая клавиатура не отличалась практичностью и к началу XVIII столетия полностью вышла из употребления.

Появление и бурное развитие фортепиано происходило во время безраздельного господства равномерной двенадцатиступенной темперации — этой «дюжинной системы» [3, с. 27], как ее иронически называл Ф. Бузони, — когда профессиональная музыка, по характеристике Л.Л. Сабанеева, «попала

в крепостную зависимость от темперированного строя» [14, с. 21]. Одним из результатов этой зависимости стала стабилизация клавиатурной топографии клавишных инструментов. В стандартном порядке чередования клавиш словно бы материализовались господствующие нормы европейского музыкального языка классико-романтического периода. Все попытки дальнейшего усовершенствования — хроматические клавиатуры И. Хюбша (1794), В.А. Лунна (1843), террасообразная клавиатура П. Янко (1887) — не имели успеха, подобно тому, как искусственный язык эсперанто не смог заменить исторически сложившиеся языки. Накопившийся за два столетия огромный репертуар для клавишных инструментов, выросшая на нем инструментальная культура создали значительную инерцию, способствующую усилению консервативной тенденции в музыкальном искусстве.

В XIX столетии ладовые особенности, неподвластные господствующему строю, сохранялись в сфере фольклора. В.Ф. Одоевский, изучая народную песню, заметил: «Русский простолюдин с музыкальным дарованием по собственному чутью берет интервал весьма отчетливо, разумеется, не в нашей уродливой темперированной гамме поет весьма верно; если нам и кажется, что он будто ошибается, — то это происходит от того, что наше собственное ухо испорчено» [12, с. 481–482]. Желание исправить испорченный строй подвигло Одоевского на редкий для XIX века поступок: разработку специального фортепиано — «энгармонического клавесина», содержащего по примеру раннебарочных инструментов 19 клавиш в октаве. В 1864 году этот инструмент был построен московским мастером Кампе, и Одоевский сочинил для него несколько произведений [см.: 15]<sup>1</sup>. П.И. Чайковский, ознакомившись с ними, нашел в них «любопытные музыкальные комбинации, интересные для немногих специалистов» (цит. по: [15, с. 26]).

Опыты по микрохроматике активизировались в начале XX столетия как естественное продолжение хроматического усложнения и утончения средств музыкального языка. Оковы темперации ощущал А.Н. Скрябин. Бузони, поборник свободы музыкального искусства от всевозможных регламентаций, в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства»

<sup>1</sup> Этот инструмент и предназначенные для него произведения Одоевского хранятся в Российском национальном музее музыки.

выдвинул идею третьетоновой системы и предложил соответствующую ей шестилинейную нотацию [3, с. 34]. По его эскизам в апреле 1915 года в Нью-Йорке была изготовлена фисгармония с тремя мануалами, разнящимися по настройке. Об этом Бузони сообщил в письме Л. Кестенбергу: «22 апреля, наконец, появилась первая третьетоновая фисгармония — инструмент, правда, еще довольно неуклюжий, но это первый камень нового здания» [16, S. 349]<sup>2</sup>. Бузони — музыкант-практик — точно подметил уязвимые стороны осуществленного проекта. Для клавишного инструмента поворот к микрохроматике означал многократное усложнение конструкции и, что, может быть, еще важнее, радикальное изменение клавиатурной топографии, значительно затруднявшее процесс исполнения. Поэтому ни в одном произведении он так и не решился применить свою новаторскую систему. Недаром его статья, посвященная третьетоновой системе, начиналась с осторожной сентенции: «Если и есть что-нибудь столь же плохое, как желание помешать прогрессу, так это бездумное его форсирование» [17, S. 354].

Бесстрашный новатор Ч. Айвз также не спешил безоглядно действовать в этом направлении. В его черновиках исследователи обнаруживают записи акустических расчетов и диаграмм, свидетельствующие о серьезном подходе композитора к этому вопросу [7, с. 241]. В партитуру Четвертой симфонии он включил фортепиано лишь с отдельными четвертитоновыми звуками. Феномен микрохроматики Айвз связывал с передачей сложных эмоциональных состояний современного человека. Размышляя о будущем этой системы, он писал: «В каком-нибудь грядущем веке, когда школьники будут насвистывать популярные четвертитоновые мелодии, когда диатоническая гамма станет такой же устаревшей, как сейчас пентатоника, — вероятно, тогда эти пограничные переживания будет легко выразить и легко распознать. Но вполне вероятно, что музыка не была предназначена для того, чтобы удовлетворять странную тягу человека к определенности. Может быть, лучше надеяться, что музыка всегда будет трансцендентным языком в самом высоком смысле этого слова. Возможно, способность буквально различать эти “оттенки абстракции” — эти атрибуты, параллельные “художественной интуиции” (называйте их, как хотите), — когда-нибудь будет отвергнута человеком по той же причине, по которой отрицаются начало и конец круга» [18, p. 71].

Айвз опробовал четвертитоновую технику лишь однажды: в Трех пьесах для двух фортепиано (S. 128; 1923–1924)<sup>3</sup>. Первоначально они предназначались для роялей с двумя клавиатурами разной настройки, но затем, учитывая практические соображения и фактурную сложность (особенно второй пьесы цикла — Allegro), композитор нашел более прагматичное решение — их исполнение *на двух инструментах*. Если партии этого ансамбля рассматривать отдельно, то в них явственно проступает традиционная диатоническая основа, и лишь в совместном сочетании возникает звуковой дисбаланс. По мнению А.И. Ивашкина, «четвертитоновые сопряжения в основном ощущаются как внеаккордовые звуки — задержания, предъемы, причем слух всегда опирается на устойчивый уровень какой-то одной партии, принимая звуки другой как “неаккордовые”» [7, с. 242]. Эти пьесы долгое время оставались одним из самых впечатляющих достижений в четвертитоновой манере.

Страстный апологет ультрахроматизма И.А. Вышнеградский (1893–1979) считал, что для современных композиторов «центр тяжести переносится с сочинения музыки на создание инструментов» [6, с. 103]. В 1918 году он разработал первый — «утопический», по его собственной характеристике, — проект четвертитоновой клавиатуры и приспособленный для записи новой музыки одиннадцатилинейный нотный стан. Затем последовала идея объединения трех клавиатур с разницей в настройке по отношению к нижней клавиатуре в  $\frac{1}{3}$  (средняя) и  $\frac{2}{3}$  тона (верхняя). Совместно с Алоизом Хабой (1893–1973) Вышнеградский спроектировал трехмануальный инструмент, в котором для удобства исполнения верхняя клавиатура дублировала нижнюю [6, с. 133, 150]. (Впоследствии Хаба без ведома партнера запатентовал это изобретение и заказал такие инструменты фирмам Grottrian-Steinweg и August Förster.) До стадии воплощения дошла разработка Вышнеградским двухмануального фортепиано с двумя системами струн, верхняя клавиатура которого настроена на  $\frac{1}{4}$  тона

<sup>2</sup> Все переводы иноязычных источников принадлежат автору данной статьи.

<sup>3</sup> Наброски третьей из этих пьес — Хорала — относятся к 1913 году, и она была написана для струнных инструментов. Этот вариант не сохранился.

выше нижней. В 1921 году такой инструмент был изготовлен фирмой Pleyel. Опробовав его, композитор с огорчением констатировал серьезные недостатки: «Проблема представляла перенесение удара молоточка через все расстояние ко второй клавиатуре. Первая клавиатура должна была обслуживать ближние молоточки, вторая — более удаленные. <...> В конечном счете все оказалось напрасным. Вторая клавиатура была слишком жесткой, не способной выражать какие-либо нюансы. Она давала мертвый звук. Мне же было нужно фортепиано, чтобы сочинять сонаты, сюиты, фантазии и прочее, а не просто рабочий инструмент. Он был, как говорят немцы, “неконцертоспособен”» [6, с. 122]. Поэтому в дальнейшем для исполнения четвертитоновых сочинений композитор стал просто объединять рояли с различной настройкой.

Кроме четверти тонов, в ряде случаев Вышнеградский обращается и к более тонким градациям, как, например, в пьесе «Радуга» для шести  $\frac{1}{12}$ -тоновых фортепиано ор. 37 (1956). На склоне лет на выставке в Париже он познакомился с инструментами мексиканского пропагандиста микротоники — Хулиана Каррильо (Julián Carrillo Trujillo; 1875–1965), представившего 15 фортепиано с различной системой настройки (от  $\frac{1}{4}$  до  $\frac{1}{16}$  тона), и написал для них несколько пьес. Все инструменты Каррильо были изготовлены в Бельгии и получили медаль на брюссельской Всемирной выставке 1958 года. Они имели по 96 клавиш, поэтому диапазон четвертитонового рояля составлял четыре октавы, а рояля в  $\frac{1}{16}$  тона — лишь одну октаву.

\*\*\*

История развития микрохроматики показывает, что композиторская мысль XX столетия пыталась преобразовать и подчинить себе традиционный инструментарий, найти и утвердить новые приемы обращения с ним и даже изменить его устоявшуюся конструкцию. Помимо композиторов, к этому процессу были причастны и теоретики. В СССР эксперименты по созданию клавишных инструментов 17- и 29-ступенного строя предпри-

нимал музыковед А.С. Оголевец (1894–1937), пытаясь в них воплотить свою теорию темперации [11, с. 463–469]. В 30-х годах он предложил клавиатуру, в которой каждая черная клавиша поделена на четыре части, а в промежутках  $h - c$  и  $e - f$  добавлены новые клавиши.

В целом по отношению к микрохроматике совокупная инструментальная культура пианистов и композиторов, получивших академическую инструментальную подготовку, выполняла сдерживающую, стабилизирующую функцию. Тем не менее на концертной эстраде последней трети XX века появляются стабильные фортепианные дуэты, специализирующиеся на исполнении четвертитоновой музыки (например, швейцарские музыканты Г. Шнайдер и Т. Бакли, по инициативе которых создаются новые произведения в этой технике) [13, с. 32].

В современной композиторской и концертной практике микротоника не стала ведущим направлением, но и не оказалась отвергнутой, — она, как и в эпоху Античности, сохраняет свой локальный характер. По словам В.А. Екимовского, «микротоновая музыка — это всего лишь одна из ветвей общей эволюции, одно из ее направлений, причем с достаточно ограниченной сферой влияния» [9, с. 21]. Однако композиторы и теоретики не оставляют надежды на дальнейшее развитие данной области. Например, В. Брайнин-Пассек предполагает, что со временем, в принципе, не исключено появление в обоснованной им 29-тоновой системе «чего-то вроде функциональной гармонии» [2, с. 149]. При этом вполне вероятно, что по отношению к отмеченному процессу традиционный клавишный инструментарий сохранит свой консервативный потенциал. Поэтому, по мнению Брайнина-Пассека, на помощь прогрессу должны прийти электронные клавишные инструменты. Он пишет: «Заманчивым представляется использование подобного клавира в качестве творческой лаборатории композитора, а также как инструмента для развития микрохроматического зонного слуха» [2, с. 146].

Пока же этого не произошло, и современные школьники так и не научились насвистывать четвертитоновые мелодии.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристоксен. Элементы гармонии / пер. с греч. и прим. В.Г. Цыпина. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1997. — 136 с.
2. Брайнин-Пассек В.Б. Письмо ученому соседу о некоторых возможностях микрохроматической композиции в связи с предполагаемыми перспективами эволюции музыкального языка // Музыкальная академия, 1997, № 3. С. 144–149.
3. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. с нем. В.П. Коломийцева. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. — 40 с.
4. Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. — Л.: Музыка, 1986. — 224 с.
5. Друскин М.С. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. — СПб.: Композитор, 2007. — 752 с.
6. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни [дневник, статьи, письма, воспоминания] / пер. с фр. и нем. Е.Г. Польдаевой, ред.-сост. А.Л. Бретаницкая // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2. — М.: Композитор, 2001. — 320 с.
7. Ивашкин А.В. Чарльз Айвз и музыка XX века. — М.: Советский композитор, 1991. — 455 с.
8. Кузнецов И.К., Никольцев И.Д. Микротоновые системы в отечественной и зарубежной музыке // Искусство музыки: теория и история, 2011, № 1–2. С. 4–71.
9. Микротоновые эксперименты [беседы И.М. Севериной с В. Екимовским, С. Павленко и И. Кефалиди] // Музыкальная академия, 2002, № 2. С. 21–24.
10. Музыкальные писатели античной Греции / изд. подгот. В.Г. Цыпин. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. — 536 с.
11. Оголевец А.С. Введение в современное музыкальное мышление. — М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1946. — 471 с.
12. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. — 724 с.
13. Петров В.О. Микротональность в условиях жанра фортепианного дуэта // *Philharmonica. International Music Journal*, 2022, № 5. С. 27–34.
14. Сабанеев Л.Л. Эволюция гармонического созерцания // Музыкальный современник, 1915, № 2. С. 18–27.
15. Тухманова З.Г. Энгармонический рояль князя В.Ф. Одоевского // Старинная музыка, 2005, № 3–4. С. 23–26.
16. Busoni F. Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri. — Wilhelmshaven: F. Noetzel, 1999. — 441 S.
17. Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. — Berlin: M. Hesse, 1922. — 386 S.
18. Ives Ch. Essays before a sonata, the Majority and other writings. — New York: W.W. Norton & Co, 1962. — 258 p.
19. Stemberge C. Music for the Cimbalo Cromatico and other Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy // *Performance Practice Review*, 1992, vol. 5, no. 1 (Spring). Pp. 5–43.

## REFERENCES

1. Aristoksen. Elementy garmoniki [Elements of harmonics] / per. s grech. i prim. V. Tsypina, Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chajkovskogo, 1997. (In Russ.)
2. Brajnin-Passek V. Pis'mo uchenomu sosedu o nekotorykh vozmozhnostyakh mikrokhromaticheskoy kompozitsii v svyazi s predpolagaemymi perspektivami evolyutsii muzykal'nogo yazyka [A letter to a learned neighbor on some possibilities of microchromatic composition in connection with the proposed prospects for the evolution of musical language], *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 3, 1997, pp. 144–149. (In Russ.)
3. Busoni F. Eskiz novej estetiki muzykal'nogo iskusstva [A Sketch of a New Aesthetics of Musical Art], per. s nem. V. Kolomijtseva, St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2021. (In Russ.)
4. Gerczman E.V. Antichnoe muzykal'noe myshlenie [Ancient musical thinking], Leningrad: Muzyka, 1986. (In Russ.)
5. Druskin M.S. Sbranie sochinenij: V 7 t. T. 1 [Collected Works in 7 Volumes, vol. 1], St. Petersburg: Kompozitor, 2007. (In Russ.)

6. Ivan Vyshnegradskij: Piramida zhizni: Dnevnik, stat`i, pis`ma, vospominaniya [Ivan Vyshnegradsky: Pyramid of Life: Diary, Articles, Letters, Memories], Russkoe muzykal`noe zarubezh`e v materialakh i dokumentakh, kn. 2 [Russian Musical Diaspora in Materials and Documents, Book 2], Moscow: Kompozitor, 2001. (In Russ.)
7. Ivashkin A.V. Charl`z Ajvz i muzyka XX veka [Charles Ives and the music of the twentieth century], Moscow: Sovetskij kompozitor, 1991. (In Russ.)
8. Kuznetsov I., Nikol`tsev I. Mikrotonovye sistemy v otechestvennoj i zarubezhnoj muzyke [Microtonal systems in Russian and foreign music]? Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [The Art of Music: Theory and History], no. 1–2, 2011, pp. 4–71. (In Russ.)
9. Mikrotonovye eksperimenty [Microtonal Experiments], besedy I. Severinoy s V. Ekimovskim, S. Pavlenko i I. Kefalidi, Muzykal`naya akademiya [Music Academy], no. 2, 2002, pp. 21–24. (In Russ.)
10. Muzykal`nye pisateli antichnoj v Gretsii [Musical writers of ancient Greece], izd. podgot. V. Tsy-pin, Moscow: scientific publishing center «Moskovskaya konservatoriya», 2019. (In Russ.)
11. Ogolevets A.S. Vvedenie v sovremennoe muzykal`noe myshlenie [Introduction to Modern Musical Thinking], Moscow — Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal`noe izdatel`stvo, 1946. (In Russ.)
12. Odoevskij V.F. Muzykal`no-literaturnoe nasledie [Musical and literary heritage], Moscow: Gosudarstvennoe muzykal`noe izdatel`stvo, 1956. (In Russ.)
13. Petrov V. Mikrotonal`nost` v usloviyakh zhanra fortepiannogo dueta [Microtonality in the context of the piano duet genre], Philharmonica. International Music Journal, no. 5, 2022, pp. 27–34. (In Russ.)
14. Sabaneev L. Evolyutsiya garmonicheskogo sozertsaniya [The Evolution of Harmonic Contemplation], Muzykal`nyj sovremennik [Musical Contemporary], no. 2, 1915, pp. 18–27. (In Russ.)
15. Tukhmanova Z. Engarmonicheskij royal` knyazyza V.F. Odoevskogo [Enharmonic piano of Prince V.F. Odoevsky], Starinnaya muzyka [Early Music], no. 3–4, 2005, pp. 23–26. (In Russ.)
16. Busoni F. Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri, Wilhelmshaven: F. Noetzel, 1999.
17. Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken, Berlin: M. Hesse, 1922.
18. Ives Ch. Essays before a sonata, the Majority and other writings, New York: W.W. Norton & Co, 1970.
19. Stemberidge C. Music for the Cimbalo Cromatico and other Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy, Performance Practice Review, vol. 5, no. 1 (Spring), 1992, pp. 5–43.

## БОРОДИН БОРИС БОРИСОВИЧ

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

доктор искусствоведения, профессор

заведующий кафедрой истории и теории  
исполнительского искусства

e-mail: bbborodin@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5297-4064>

Статья получена: 16.02.2026

Одобрена после рецензирования: 09.03.2026

Опубликована: 30.03.2026

## BORODIN BORIS B.

Ural State Conservatory named after M.P. Mussorgsky  
(Yekaterinburg).

Doctor of Art Criticism, Professor

Head of the Department of History and Theory  
performing Arts

e-mail: bbborodin@mail.ru

М.С. ВЫСОЦКАЯ — Ф.К. КАРАЕВ  
**МАРИАННА ВЫСОЦКАЯ — ФАРАДЖ КАРАЕВ:  
 «ДЕВИЗ СЕГОДНЯШНЕГО ВРЕМЕНИ —  
 “ВСЕ ВОЗМОЖНО”»**

M. VYSOTSKAYA — F. KARAEV

MARIANNA VYSOTSKAYA — FARADZH KARAEV: «THE MOTTO  
 OF TODAY IS “EVERYTHING IS POSSIBLE”»

**АННОТАЦИЯ:** Интервью представляет собой род научной дискуссии доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории М.С. Высоцкой и известного композитора, профессора Московской консерватории Ф.К. Караева. Обсуждение касается самых широких тем: от вопросов слушательского восприятия, дресс-кода артистов до обзора композиторских техник XX века, оценки таких фигур влияния, как композиторы С.А. Губайдулина, Э.В. Денисов, Р.К. Щедрин. Дискуссия помогает раскрыть аспекты эстетики Ф.К. Караева, его взгляд на природу творчества, показать его роль как организатора фестивалей современной музыки.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Фарадж Караев, нововенская школа, София Губайдулина, Фестиваль современной музыки имени К. Караева.

**АБСТРАКТ:** This interview is a scholarly discussion between M.S. Vysotskaya, Doctor of Art History and Professor at the Moscow Conservatory, and F.K. Karaev, renowned composer and Professor at the Moscow Conservatory. The discussion covers a wide range of topics, from issues of audience perception and artist dress codes to an overview of 20th-century compositional techniques and an assessment of influential figures such as S.A. Gubaidulina, E.V. Denisov, and R.K. Shchedrin. The discussion helps to reveal aspects of F.K. Karaev's aesthetics, his view on the nature of creativity, and his role as an organizer of contemporary music festivals.

**KEYWORDS:** Faradzh Karaev, The Second Viennese School, Sofia Gubaidulina, Festival of Contemporary Music named after K. Karaev.

Панорама актуальной музыкальной жизни пестрит именами и событиями. Одно культурное пространство объединяет продолжателей традиций и их ниспровергателей, тех, кто выступает с манифестными декларациями, и тех, кто предпочитает «латентную», удаленную от внешней суеты работу за письменным столом. Кажется, что сегодня возможно все — стерты оценочные критерии, отсутствуют запретные коды, и единственной заботой творца является самовыражение — любой ценой и любыми средствами. Обязанностью же слушателя становится некая граничащая с равнодушием «всеядность» — перефразируя Кейджа: «принимать

все, что перед тобой, избегая привязанности к результату».

В русле этой проблематики состоялась беседа музыковеда Марианны Высоцкой (*МВ*) с композитором Фараджем Караевым (*ФК*).

*МВ:* Фарадж, один из ваших балетов носит имя «Калейдоскоп». Вы не возражаете, если наш сегодняшний разговор каким-то образом напомнит эту старинную забаву? Неудобные вопросы и откровенные ответы, неожиданные повороты сюжета и неоднозначность мнений...

*ФК:* Вы меня провоцируете, не страшно?!

*МВ:* Страшно... интересно!



Илл. 1. Фарадж Караев и Марианна Высоцкая.

Фото: Денис Рылов

**ФК:** Ну, с богом! Давайте тогда и начнем.

**МВ:** Итак... Любите ли вы слушателя, для которого, собственно говоря, и пишет музыку каждый композитор?

**ФК:** Представить себе слушателя — это значит сделать первый шаг к заискиванию перед будущей аудиторией. Я с ним, со своим слушателем, плохо знаком, поэтому ничего определенного сказать не могу. Вот вы говорите «для которого», но Веберна вряд ли сильно волновало это обстоятельство, хотя попытка к сближению со слушателем им была сделана, — вспомним цикл бесед «Путь к новой музыке» [1]. Шёнберга же эта проблема не оставляла равнодушным, Хиндемит всю свою жизнь боролся за слушателя, а Айвз писал «в стол». Здесь имеют значение и уверенность в правоте своего дела, и черты характера, и мировоззрение, и условия жизни. Может быть, даже и религиозность или отсутствие оной. Правда, все, о чем я упоминаю, это история далекого уже XX века.

**МВ:** Хорошо, вот в нашем XXI веке музыка новая, сегодня создаваемая, имеет весьма неплохие выходы на большую сцену. В Москве это филармония, залы консерватории, «Зарядье», Дом музыки, и композиторы теперь получают авторские отчисления со сборов. Получается, что бороться за «своего» слушателя еще и экономически выгодно.

**ФК:** Несколько лет назад для меня удачно сложился концертный сезон, и мои сочинения были исполнены в том числе и на тех площадках, о которых вы говорите. Никаких авторских отчислений я не получил и, любопытствуя, связался с РАО, чтобы выяснить причину. Оказалось, что отчисления со сбора получают только те авторы, которые имеют статус ИП, то есть являются индивидуальными предпринимателями (!!!), зарегистрированными

в РАО в этом качестве, что было предложено сделать и мне, грешному.

**МВ:** Dura lex, set lex — закон суров, но это закон! Для всех!

**ФК:** Почти!.. Мне не хотелось бы приравнивать членство с 1968 года (!) в Союзе композиторов СССР — России к предпринимательству, поэтому все осталось по-старому. Вы помните, что сказано по поводу «коня» и «трепетной лани»?

**МВ:** Естественно! Но возражу — добавлю: а о «вдохновении» и «рукописи»?..

**ФК:** «...имеют значение и черты характера, и уверенность в правоте своего дела, и...» — далее по тексту.

**МВ:** Да, «черты характера» — они или есть, или нет! Ну хорошо, тогда взгляд из второй четверти XXI века на «классиков» века XX, в том числе на ваши приоритеты и, не исключено, антиприоритеты. Начнем с нововенцев.

**ФК:** Мой ответ по венцам должен был бы состоять из четырех докторских диссертаций: (3+1 общ.) = 4! Постараюсь быть максимально сдержанным, но не уверен, что получится убедительно, — крайний субъективизм, куда уж без него в попытках подобных оценок. Гениальное открытие — не изобретение, а именно открытие! — способа сочинения музыки с двенадцатью соотнесенными между собой тонами сделало Шёнберга одной из самых значительных фигур в истории музыки. Творческое наследие композитора принято делить на три периода: позднеромантический — и «Verklaerte Nacht» (1899), экспрессионистский — и «Erwartung» (1909) и «главный», наиболее непривычный по языку додекафонный период с постулатом об «эмансипации диссонанса», начало которому дала Сюита для фортепиано (1923). Со временем отношение социума к творческому наследию мэтра стало несколько иным, не столь лояльным и дружелюбным, как к музыке его учеников, и это относится именно к «главному» периоду [9]. Афористичность «кристаллов» Веберна и, как следствие, относительная доступность его музыкальных идей, как и яркая, открыто эмоциональная манера высказывания Берга стали тому причиной. Сегодня сложно представить слушателя, с блаженством блуждающего по лабиринту «расходящихся тропок» Духового квинтета op. 26 Шёнберга, но тот же op. 26 у Веберна, «Augenlicht», уверен, имеет своих искренних почитателей. Берговские «Wozzek» и «Lulu» — это «Онегин» и «Пиковая» XX века. Никто не смог приблизиться к ним хотя бы на расстояние нескольких световых лет.

**МВ:** Позвольте коснуться странно актуального ныне гендерного вопроса в сфере композиции? Например, Губайдулина и Саариахо.

**ФК:** Какая же это нелепость, упоминая имя Софьи Губайдулиной, подчеркивать: «женщина-композитор»! Нужно ли каждый раз педальировать этот фактор, нужна ли такая, с позволения сказать, любезность? Акцентируя половую принадлежность автора, мы проявляем снисходительность к творчеству прекрасной половины человечества, делая тем самым ей, половине этой, тайную уступку, давая ей некую фору. Справедливо ли это? Вряд ли! Мы все-таки находимся в мире музыки, а не на чемпионате мира по тяжелой атлетике, где соревнования проходят отдельно у мужчин и женщин. Качество музыки оценивается вне зависимости от гендерной принадлежности ее автора, без каких-либо снисхождений к его полу: или есть *композитор* – а уж «М» он или «Ж», не имеет никакого значения, – или нет *композитора*!

Недавно я прослушал запись концерта для скрипки «Диалог: Я и Ты» Губайдулиной, написанного в 2018 году, и концерт «In tempus praesens» 2007 года, замечательно исполненный Д. Коганом на фестивале «Другое пространство». И в том и в другом случае вызвала восторг и изумление россыпь великолепных, удивительных, ошеломляющих оркестровых находок. Скажу честно, меня так и подмывало помчаться в библиотеку, открыть партитуру и выяснить, да как же это так здорово сделано?!

Но одновременно ни в том ни в другом концерте меня абсолютно не убедила выстроенность общей композиции.

**МВ:** Метод, лежащий в основе композиционных и драматургических процессов у Губайдулиной, предполагает бинарность оппозиций<sup>1</sup>. С уверенностью можно утверждать, что именно этот фактор формирует ее индивидуальный почерк.

**ФК:** Утверждать можно... но почерк этот неразборчив, не убеждает... Как говорится, «много лишнего, но все-таки чего-то не хватает». Такой разорванности формы не встретишь у больших композиторов – ни у Стравинского и Берга, ни у Лютовского и Лигети, ни у Денисова и Шнитке.

**МВ:** А система рядов Фибоначчи, Люка?..

**ФК:** Мне абсолютно неинтересно, положены ли в основу строения музыкальной ткани ряды Фибоначчи, таблица логарифмов или бином Ньютона.



Илл. 2. Фарадж Караев на концерте в Большом зале Московской консерватории

Пусть в этом разбираются вездичивые музыковеды, это композиторская кухня, и интересна она должна быть лишь исследователям творчества композитора. Настойчивое упоминание в связи с творчеством Губайдулиной имени Фибоначчи, первого крупного математика раннего Средневековья, создает некий флер таинственности и служит приманкой: если композитором использовано открытие выдающегося математика, значит, и его музыка конгениальна данному открытию.

**МВ:** И все-таки с чем связана, на ваш взгляд, популярность музыки этого автора?

**ФК:** Пожалуйста! Вот три составляющих: женщина(!)-композитор, «конгениальность» Фибоначчи и, несмотря на все то, что я только что сказал, – это музыка высокого класса.

**МВ:** Кайя Саариахо?

**ФК:** Три части ее оркестрового опуса «Orion», также прозвучавшего на «Другом пространстве», можно охарактеризовать так: «фанера, ДСП и картон». Это мое последнее впечатление от музыки Саариахо, и, перефразируя Талейрана, оно самое верное.

**МВ:** Еще о нескольких «иконах» второй половины XX столетия – персонах и сочинениях. Хельмут Лахенман?

**ФК:** Некий «Господин L.».

**МВ:** Сальваторе Шаррино?

**ФК:** «Мистер Икс» до 90-х... К величайшему сожалению!

**МВ:** Родион Щедрин?

**ФК:** Мэтр! Его наследие требует неизмеримо большего внимания со стороны исполнителей.

<sup>1</sup> О методе бинарных оппозиций в музыке Губайдулиной, реализованном в синтезирующем «параметре экспрессии», см.: [10].



Илл. 3. Фарадж Караев на репетиции в Рахманиновском зале Московской консерватории. Фото: Иван Старостин

**МВ:** Эдисон Денисов?

**ФК:** Антагонист Щедрина и наш крестный отец.

**МВ:** «Иисус Христос — суперзвезда»?

**ФК:** Безупречно рассчитанная шахматная комбинация, где ферзем стала спекуляция на Святом Имени.

**МВ:** «Дети Розенталя»?

**ФК:** Не будите во мне зверя!

**МВ:** «Никсон в Китае»?

**ФК:** «Трамп в Гренландии»!

**МВ:** Ну вот мы и перебрались в наше время. Удельный вес звучания современной музыки сегодня — а это профильные образовательные проекты, фестивали, конкурсы, концертные абонементы и тематические циклы лекций — достаточно высок. Как слушателю разобраться в многообразии предложений, каковы критерии, способные облегчить ему проблему выбора, обозначить грань между «потребительским продуктом» и эстетическим объектом?..

**ФК:** Девиз сегодняшнего времени — «Everything goes / Все возможно», и когда композиторская фантазия иссякает, творческие идеи подсыхают, а скудость таланта и недостаток мастерства перестают давать плоды, на помощь часто приходит «палочка-выручалочка» — инструментально-театральное действие. Из обширного меню избирается блюдо, которое, по мнению сочинителя, придется публике по вкусу, лишённое глубинного смысла «театральное» действие становится декорумом — бессмысленным и бестолковым, но — что чрезвычайно важно для создателя опуса! — отвлекающим от композиторского бессилия

и пустоты музыки. И одураченная публика, повизгивая от восторга, приветствует выходящего на поклон автора криками «браво».

**МВ:** Но в вашем портфеле также имеются сочинения в духе инструментального театра...

**ФК:** ...которые имеют совершенно иной посыл, они были *изначально задуманы* (sic!) как *театр*, была идея, была мысль и... было воплощение. Невозможно представить себе вне театральной режиссуры, скажем, «Постороннего», имеющего подзаголовок *маленький спектакль*, «(K)ein kleines Schauspiel»... («Маленький (не)спектакль») на тексты Э. Яндля или *музыку для исполнения на театральной сцене* «В ожидании...»<sup>2</sup>!

**МВ:** Нередки случаи, когда современный quodlibetum получает оправдательную «подпорку» в облике ладно скроенной авторской аннотации или спасительного ярлыка концептуального опуса. Это и удобно, и безопасно, и ни к чему не обязывает...

**ФК:** Подобная легкомысленная вседозволенность или, если хотите, вседозволенная легкомысленность, выдаваемая за новаторство, скрываемая за псевдонаучными или псевдофилософскими сентенциями по поводу собственного творчества, привела к тому, что многие композиторы напрочь забыли о такой важнейшей составляющей композиторской работы, как формообразование. Естественно, я говорю не о форме-схеме, а о сущности понятия «музыкальная форма как процесс», о проработке полноценного сочинения во времени. Как тут не вспомнить провидческие слова Лютославского, которые сегодня как нельзя более актуальны: «Слабы те произведения искусства, главное достоинство которых — новизна. Это свойство произведения быстрее всего устаревает» [7, с. 120]. А ведь сказано это было еще в далеком 1959 году!

В нашем же XXI веке цинизм в оценке художественного сочинения доведен до абсолюта. Давно уже произошло то, о чем предупреждал Луиджи Ноно: такой подход к музыке распахнул двери для разного рода аферистов и дилетантов. Нельзя не согласиться с азербайджанским журналистом М. Сулеймановым, который утверждает, что объективность истины оказалась перевернутой с ног на голову, а потому на любое доказательство легко находится опровержение, а на любую ссылку — контрссылка.

<sup>2</sup> Об инструментальном театре в историческом и эстетическом аспектах, а также о некоторых сочинениях Ф. Караева в русле этого жанрового направления см.: [6].

Как вывод — оценка новейшего композиторского творчества в категориях «талантливо — бездарно», «профессионализм — дилетантизм» сегодня остается сокрытой от слушательского большинства. И оно, это большинство, одураченное, не понимая бездарности авторского посыла, гордо шествует — небритое (!), в рваных джинсах (!!), в татуировках (!!!) — на концерт симфонического оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева.

**МВ:** Достаточно жесткая характеристика... А как вы представляете себе место вашей музыки в сегодняшнем культурном контексте?

**ФК:** Становится тоскливо от того, что невозможно понять: то ли ты безнадежно отстал от прогресса, то ли ложь беззащитно выдается за прогресс.

**МВ:** Из архивных источников известно, сколь горячими и непримиримыми были споры о музыке в XIX столетии, да и в начале века XX слово критика вполне могло «бичевать» и обличать, справедливо ли, не очень — это другой вопрос. Наше время не знает скандалов и провокаций, сопутствовавших премьерам 1910-х, — первым публичным исполнениям «Весны священной» Стравинского, Второго фортепианного концерта ор. 16 Прокофьева, «Пяти песен на тексты к почтовым открыткам П. Альтенберга» ор. 4 Берга... Почему сегодня, когда, казалось бы, нет идеологического диктата, критическое высказывание на тему современного творчества по большей части избегает «острых углов»? Принимается все и вся, для любого «кунштюка» от искусства находится своя благодарная аудитория.

**ФК:** Наиболее печально то, что говорить вслух о нынешней искореженной ситуации не принято, на объективно-критическое мнение музыкальным и околмузыкальным сообществом наложено жесткое табу. Многие коллеги-композиторы, музыковеды, образованные журналисты и чуткие завсегдатаи концертных залов растерянно молчат, ибо над каждым довлеет страх прослыть ретроградом, консерватором и обскурантом. И это осторожно-трусливое молчание вводит в заблуждение широкую публику.

**МВ:** То есть ваш прогноз на будущее пессимистичен?..

**ФК:** Нет, нет и еще раз нет! Момент истины неизбежно наступит, он не может не наступить, он должен наступить! И тогда перед прозревшей пуб-

ликой кое-кто предстанет в роли андерсеновского персонажа: голым, нелепым и смешным.

**МВ:** Возможно, сориентировать слушателя в лабиринте художественных идей современности в какой-то степени поможет деятельность статусных организаций — творческих объединений, крупных оркестров, ансамблей. Ведь сегодня целый ряд проектов Союза композиторов России, как и региональных композиторских организаций (скажем, в Саратове, Самаре, Нижнем Новгороде, Челябинске) направлен на поддержку и продвижение новой музыки, в том числе в лице молодых, начинающих композиторов. И недавно обсуждение этого вопроса стало темой одного из аудиоподкастов журнала «Музыкальная жизнь»<sup>3</sup>...

**ФК:** Это более чем отрадное поветрие! Молодым без подобной поддержки было бы невозможно сотрудничество с солидными коллективами, как невозможно было бы и пробиться на большую сцену. Но я слегка скорректирую ваш текст: не «в том числе в лице молодых композиторов», а «вся деятельность статусных организаций направлена исключительно на поддержку молодых авторов». Справедливости ради надо сказать, что не обделены вниманием и коллеги среднего поколения, но очень точно, выборочно. А вот о старшем поколении просто-напросто позабыли, списали, вычеркнули... Впервые на такой парадокс указал Юрий Каспаров в том же аудиоподкасте — думаю, что эта мысль дельная и требует внимания. В этой связи хочется вспомнить, что опера Вустина «Влюбленный дьявол» была поставлена в МАМТе лишь благодаря усилиям В. Юровского<sup>4</sup>, как и то, что незадолго до кончины он был приглашен в ГАСО в качестве composer-in-residence. Увы, кажется, единичный пример!

**МВ:** Да, госструктурам гораздо выгоднее делать ставку на будущее, и это касается не только культурной политики. Если вспомнить о том, что полвека назад, когда вам и вашим коллегам было по 20–30 лет, все было ровно наоборот, получается, что нынешнее старшее поколение выковало себя в константном и стоическом преодолении — и слушательской инерции, и сопротивления власти предрержащих. Может быть, именно поэтому и отношение этих людей к ремеслу, профессии несколько «старомодное» — честное, ответственное и трепетное?..

<sup>3</sup> Эпизод № 11: «Бум новой музыки». URL: <https://muzlifemagazine.ru/muzzhizn-v-zvuke/> (дата обращения: 01.03.2026).

<sup>4</sup> Об опере А. Вустина «Влюбленный дьявол» см.: [2].

Но вернемся к вашей музыке. В 1997 году по заказу голландского Nieuw Ensemble была написана пьеса «Xütbə, miğam və surə» («Проповедь, мугам и молитва») для инструментального ансамбля, солирующего тара и магнитной ленты — фактически единственное в вашем творческом наследии сочинение, в отношении которого с большой долей условности можно говорить о претворении в музыке аспектов и «национального», и «религиозного»<sup>5</sup>. Каково ваше отношение к религии?

**ФК:** Агностик, но не воинствующий атеист. На книжной полке мирно сосуществуют Коран издания 1876 года в переводе с французского и Коран издания 2002 года в переводе с арабского Валерии (Иман) Прохоровой, рядом — Библия, дальше — «История папства» С. Лозинского и сборник статей «Суфизм в контексте мусульманской культуры».

В детстве был слегка шокирован разнообразием вероисповеданий своих близких: одна бабушка — мусульманка шиитского толка, другая крещена по лютеранскому обряду, деда со стороны отца, как мне кажется, религия не слишком заботила, а дед по материнской линии — православный.

**МВ:** Насколько мне известно, ваша бабушка, Елизавета Михайловна Нечаева, была дальней родственницей И.А. Бунина?

**ФК:** Ее отец Михаил Бунин был то ли двоюродным, то ли троюродным братом писателя. В самом начале XX века моя прабабушка Полина Владимировна сбежала с двумя малолетними детьми на руках из Литвы, где они жили, в Баку — как можно дальше от мужа. Отправила дочку Лизу в Швейцарию, она жила и училась в частном пансионе в Лозанне, в Баку вернулась в 1917 году. А бабушкин брат каким-то неизвестным мне образом позже оказался во Франции, жил в Париже.

Честно говоря, я не слишком верил в эту «бунинскую» легенду, пока после кончины бабушки моя сестра случайно не наткнулась на парижскую фотографию ее брата — во фраке, с хризантемой в петлице и надписью: «Дорогой сестре Лизоньке. Вчера я был у нашего великого родственника И.А.». Как эта фотография попала из Парижа в Баку, сейчас понять невозможно.

**МВ:** Продолжая разговор о музыке нашего времени и связанных с ней важных событиях, мне

хотелось бы вспомнить о Международном фестивале современной музыки имени Кара Караева, шесть форумов которого состоялись в Баку<sup>6</sup>. Вы выступили инициатором и художественным руководителем этого масштабного проекта, с самого начала сделав установку на исполнение в рамках фестиваля классики академического авангарда, знаковых композиций XX века, в том числе — забытых или редко звучащих с концертной эстрады.

**ФК:** Три форума состоялись в конце восьмидесятых годов. Уже на первом прозвучали ор. 10 Веберна и Скрипичный концерт Берга, который был сыгран патриархом швейцарской скрипичной школы Г.-Х. Шнеебергером. А ведь это был 1986 год, и исполнение этих авторов, мягко говоря, не поощрялось. Музыковед Наталья Зейфас, которая была гостем фестиваля, с некоторой долей удивления сказала тогда, что в программах не было ни одного проходного, необязательного сочинения, и в ее практике такое впервые.

На следующих фестивалях в 1988 и 1990 годах были и Стравинский — Фортепианный концерт с А. Любимовым, и Скрипичный концерт Шёнберга с Л. Исакадзе, и Хиндемит, Кейдж, Крам, Лютославский, Бэрд, Штокхаузен, Буссотти, Шнитке, Денисов, Губайдулина, Раскатов. Сейчас уже трудно вспомнить всех авторов...

Фестивали 2011–2013–2015 годов стали в полной мере международными. Среди участников — голландский Asko|Schönberg и Р. де Лей, Ensemble Accroche Note и А. Ангстер (Франция), AVA Dance Company (Германия / Испания) и В. Рунчак (Украина) с «Кабаре» Кагеля, Ensemble Reconsil Wien и Р. Фрайзитцер (Австрия), Écoute (Швейцария), немецкие Ascolta и Freiburg Percussion Ensemble с Б. Вульфом. Выступали П. Копачинская и К. Яггин (Швейцария), К. Нишии (Австрия), Ф. Кублер (Франция), Н. Жвания (Грузия) и многие другие музыканты экстра-класса.

Свою лепту внесли, конечно, и азербайджанские музыканты — бессменный участник шести проектов дирижер Рауф Абдуллаев, фортепианный дуэт А. и М. Абдуллаевых, на первом фестивале в 1986 году впервые в Советском Союзе исполнивший вместе с М. Пекарским и Д. Лазаревым «Макро-

<sup>5</sup> Рассмотрению композиции Ф. Караева «Xütbə, miğam və surə» в русле претворения национальной традиции и в аспекте культурного диалога Запада и Востока посвящен один из разделов монографического исследования интервьюера [3, 162–185].

<sup>6</sup> Об истории Международного фестиваля современной музыки имени Кара Караева, о его осмыслении с позиции гипертекстовой структуры см.: [4].

космос III» Дж. Крама, пианистка Г. Аннагиева, сопрано Ф. Мамедова.

Большое место в программах занимали российские композиторы — Скрябин, Шостакович, Каретников, Уствольская, Шнитке, Денисов, Губайдулина, Екимовский, Вустин, Сойфер, Мартынов, Тарнопольский, коллективы — «Студия новой музыки» и И. Дронов, Questa Musica и Ф. Чижевский — и исполнители, назову лишь некоторых: А. Ивашкин, И. Соколов, Е. Кичигина, С. Малышев.

В рамках каждого из форумов исполнялось одно-два центральных, знаковых сочинения: «Книга для оркестра» Лютославского и Камерный концерт Лигети — на четвертом фестивале, «манифест постмодернизма» [5, 291] — Симфония Беррио (впервые на постсоветском пространстве!) — на пятом, вокальный цикл «Brief an Gösta Oswald» Бо Нильсона, которым блестяще продирижировал Ф. Чижевский, и бакинская премьера мультимедийной оперы Тарнопольского «По ту сторону тени» — на шестом.

Резюме московских «Ведомостей» № 3335 от 25.04.2013 о том, что Фестиваль имени Кара Караева «стал событием мирового уровня и <...> сделал бы честь и любому европейскому городу» [8], говорит о многом...

**МВ:** Последний фестиваль прошел в 2015-м, на дворе уже 2026-й...

**ФК:** Сегодня у Министерства культуры Азербайджана другое руководство и другая направленность в сфере музыкальной культуры. Я не говорю, лучше она или хуже, — просто другая, и в ней, в другой, нет места для Фестиваля современной музыки имени Кара Караева.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. ОТВЕТЫ БЕЗ ВОПРОСОВ

### *terra incognita*

Никто не знает, где надо сегодня исполнять музыку, для какой аудитории, зачем: пустой конверт брошен в почтовый ящик, но он не дойдет до получателя, ибо на нем не указан адрес.

### *ешь ананасы*

Живопись Казимира Малевича, Марселя Дюшана, Ман Рэя являла собой протест против буржуазного общества. Нынешнее же поколение представителей актуального искусства есть не что иное, как сообщество конформистов, работающих на по-

требу общества потребления, то есть той же самой буржуазии.

### *открытое рекомендательное письмо, заранее завоевывающее сердце*

Изысканность гармонии Равеля, завершенность построений Веберна, графическая четкость партитур Лютославского, совершенство замыслов Лигети, хрупкость образов Крама — это и есть красота, должная восприниматься нами как некая эстетическая категория.

### *беспощаднее инквизитора нет*

Сегодня, как, впрочем, и вчера, «чистое» искусство — вопрос совести. Вспомним — All art is quite useless и добавим: ты либо творец-жертвенник, либо ремесленник-универсал, мчащийся по полоске Мёбиуса за ускользящим джекпотом завтрашнего дня.

### *ad Parnassum*

Техника — это стило, которое со временем оттачивается и становится все более острым и совершенным.

### *«О природе вещей»*

Каждый художник имеет право на эксперимент, на поиск, но не надо забывать, что смысл заключен не в хаотичном броуновском движении, а в обретении цели.

### *or not to be — the unanswered*

Перед композитором давно уже не стоит вопрос *что*, ибо дозволено все, но возникает неумолимое *как*.

### *xenia*

Открыть в себе идею нового сочинения, осознать ее значимость и войти с ней в консенсус — пожалуй, самое сложное.

### *sans maître*

Творческий процесс — настолько интимное действие, что дверь в себя предпочитаю держать намертво заколоченной.

### *P. S.*

**МВ:** В этом году исполняется 235 лет со дня кончины Моцарта: 1791–2026. Ваши оркестровые серенады «1791» и «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» удивительным образом по-

дошли бы для исполнения на мемориальном концерте 5 декабря.

**ФК:** Действительно, совпадение 1791 и «1791» впечатляет... это было бы заманчиво, lockend, как говорят немцы, и я изложил эту идею в письме одному маэстро и переговорил с другим.

**МВ:** И?..

**ФК:** И один величественно мне не ответил, а оркестр другого в декабре чрезвычайно загружен. И вновь, в который уже раз, вспомнилось: «Не стройте иллюзий, и у вас не будет разочарований».

*P. P. S.*

**МВ:** В разные годы обе серенады прозвучали в Москве в исполнении Государственной симфонической капеллы России под управлением Валерия Полянского и Концертного симфонического оркестра Московской консерватории под управлением Анатолия Левина. Хотелось бы в год 235-летия со дня кончины одного из величайших творцов музыкальной истории еще раз услышать эти сочинения в интерпретации наших молодых, инициативных и талантливых дирижеров.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / пер. с нем. В.Г. Шнитке. — М.: Музыка, 1975.
2. Высоцкая М.С. Здесь поле битвы — душа // Музыкальная жизнь, 2019, № 2 (1195). С. 35–39.
3. Высоцкая М.С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. — М., 2012. — 567 с.
4. Высоцкая М.С. Международный фестиваль современной музыки имени Кара Караева: гипертекст как концепция // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: сборник статей по материалам Международной научной конференции ГКА имени Маймонида 12–16 апреля 2016 года / под общ. науч. ред. Я.И. Сушковой-Ириной; ред.-сост. М.А. Казачкова, Е.В. Клочкова. — М.: Государственная классическая академия имени Маймонида, 2016. — С. 74–85.
5. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011.
6. Караев Ф.К. Лекция об инструментальном театре. URL: <http://www.karaev.net/> (дата обращения 18.02.2026).
7. Мейер К. Витольд Лютославский и послевоенный авангард. Взгляд шесть десятилетий спустя / пер. А.О. Давтяна // Музыкальная академия, 2024, № 3 (787). С. 112–121. DOI: 10.34690/417.
8. Садых-заде Г. Прививка новой музыки. URL: [https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2013/04/25/privivka\\_novoj\\_muzyki](https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2013/04/25/privivka_novoj_muzyki) (дата обращения 18.02.26).
9. Телкова Н.С. Хоровые сочинения А. Шёнберга в творчестве Камерного хора Московской консерватории (к 30-летию юбилею коллектива) // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2025, № 4 (17). С. 43–52.
10. Холопова В.Н. Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия, 2021, № 3 (775). С. 58–73. DOI: 10.34690/178.

## REFERENCES

1. Vebern A. Leksii o muzyke. Izbrannye pis'ma [Lectures on Music. Selected Letters], per. s nem. V. Shnitke, Moscow: Muzyka, 1975. (In Russ.)
2. Vysotskaya M. Zdes' pole bitvy — dusha [The battlefield here is the soul], Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], no. 2 (1195), 2026, pp. 35–39. (In Russ.)
3. Vysotskaya M.S. Mezhdud logikoj i paradoksom: kompozitor Faradzh Karaev [Between Logic and Paradox: Composer Faraj Karaev], Moscow, 2012. (In Russ.)
4. Vysotskaya M. Mezhdunarodnyj festival' sovremennoj muzyki imeni Kara Karaeva: gipertekst kak kontseptsiya [The Gara Garayev International Festival of Contemporary Music: Hypertext as a Concept], Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kul'tury: Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii GKA imeni Majmonida 12–16 aprelya 2016 goda / pod obshch. nauch. red. Ya. Sushkovej-Irinoy; red.-sost. M. Kazachkova, E. Klochkova, Moscow: Gosudarstvennaya klassicheskaya akademiya imeni Majmonida [Maimonides State Classical Academy], 2016, pp. 74–85. (In Russ.)

5. Vysotskaya M.S. Grigor'eva G.V. Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: Uchebnoe posobie [20th Century Music: From Avant-garde to Postmodernism: A Textbook]. Moscow: scientific publishing center «Moskovskaya konservatoriya», 2011. (In Russ.)
6. Karaev F. Lektsiya ob instrumental'nom teatre [On Instrumental Theatre: A Lecture], <http://www.karaev.net/> (accessed 18 February 2026). (In Russ.)
7. Mejer K. Vitol'd Lyutoslavskij i poslevoennyj avangard. Vzglyad shest' desyatiletij spustya [Witold Lutosławski and the Post-War Avant-Garde: A View Six Decades Later], per. A. Davtyana, Muzykal'naya akademiya [Music Academy], no. 3 (787), 2024, pp. 112–121. DOI: 10.34690/417. (In Russ.)
8. Sadykh-zade G. Privivka novej muzyki [Injecting new music], [https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2013/04/25/privivka\\_novoj\\_muzyki](https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2013/04/25/privivka_novoj_muzyki) (accessed 18 February 2026). (In Russ.)
9. Telkova N. Khorovye sochineniya A. Shyonberga v tvorcestve Kamernogo khora Moskovskoj konservatorii (k 30-letnemu yubileyu kollektiva) [A. Schoenberg's choral compositions in the works of the Chamber Choir of the Moscow Conservatory (on the occasion of the 30th Anniversary of the ensemble)], *Academia: muzykoznanije, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4 (17), 2025. (In Russ.)
10. Kholopova V. Kontrastnost' miropredstavleniya kak printsip muzykal'no-filosofskogo myshleniya Sofii Gubajdulinoj [The Contrast of Worldview as a Principle of Sofia Gubaidulina's Musical-Philosophical Thinking], *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 3 (775), 2021, pp. 58–73. DOI: 10.34690/178. (In Russ.)

#### ВЫСОЦКАЯ МАРИАННА СЕРГЕЕВНА

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

доктор искусствоведения, профессор

заведующий кафедрой современной музыки

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5357-7573>

#### VYSOTSKAYA MARIANNA S.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Doctor of Art Criticism, Professor

Head of the Department of Contemporary Music

#### КАРАЕВ ФАРАДЖ КАРАЕВИЧ

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

композитор, член Союза композиторов России

народный артист Азербайджана, заслуженный артист Российской Федерации

профессор кафедр теории и композиции

#### KARAEV FARADZH K.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Composer, Member of the Union of Composers of Russia

People's Artist of Azerbaijan

Honored Artist of the Russian Federation

Professor across the Departments of Music Theory and Composition

#### ВКЛАД АВТОРОВ

Высоцкая М.С. — разработка концепции исследования, проведение анализа источников, написание текста, структурирование и оформление интервью.

Караев Ф.К. — создание содержательного аспекта интервью, сбор и обработка данных, уточнение терминологии.

Авторы не заявляют о конфликте интересов.

#### CONTRIBUTION OF THE AUTHORS

Vysotskaya M. — participation in the development of the research concept (conducting source analysis, collecting and processing data), writing the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

Karaev F. — writing the text (drafting the manuscript, structuring and for matting the article), making suggestions for improving the structure of the article, consulting on content-related aspects (including clarification of terminology).

The authors declare no conflict of interests.

Статья получена: 16.02.2026

Одобрена после рецензирования: 11.03.2026

Опубликована: 30.03.2026

Submitted: 16.02.2026

Approved: 11.03.2026

Published: 30.03.2026

А.А. КУЛЕШОВА  
**ВКЛАД РОССИЙСКИХ ДЕЯТЕЛЕЙ  
 В ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ХОРОВОГО  
 ИСКУССТВА В ТАДЖИКИСТАНЕ**

A. KULESHOVA

THE CONTRIBUTION OF RUSSIAN FIGURES TO THE FORMATION  
 AND DEVELOPMENT OF CHORAL ART IN TAJIKISTAN

**Аннотация:** Данная статья посвящена деятельности российских музыкантов в становлении хорового искусства в Таджикистане. Большая часть работы сфокусирована на хоре Театра оперы и балета имени С. Айни как единственном профессиональном коллективе республики. Проведен обзор развития данного коллектива, а также участия в этом приезжих музыкантов и хормейстеров (Е.А. Прокофьев, П.С. Мирошниченко, А.П. Емелин). Кроме того, в статье анализируется роль хормейстеров в самодеятельных коллективах и образовательных учреждениях (З.В. Трохина). Упоминаются имена таджикистанских хормейстеров, получивших музыкальное образование в республике и за ее пределами и оказавших влияние на таджикскую хоровую культуру (Х.М. Муллокандов, Г.Ф. Арабов). В заключении дается краткое резюме о значении работы российских деятелей искусства для хорового искусства Таджикистана.

**Ключевые слова:** Таджикистан, хор, Театр оперы и балета имени С. Айни, опера, декада культуры и искусства, училище, ансамбль, самодеятельность.

**АБСТРАКТ:** This article is dedicated to the contribution of Russian figures to the development of choral art in Tajikistan. Much of the work focuses on the chorus of the S. Aini Opera and Ballet Theatre, the republic's only professional ensemble. It also provides an overview of the ensemble's development and the role of visiting musicians and choirmasters (E.A. Prokofiev, P.S. Miroshnichenko, A.P. Emelin). The article also analyzes the role of choirmasters in amateur groups and educational institutions (Z.V. Trokhina). Then several names of Tajik choirmasters who received their musical education in the republic and abroad and who have influenced Tajik choral culture are cited (Kh. M. Mullokanov, G.F. Arabov). Finally, a brief summary of the significance of Russian artists and their work in choral art in Tajikistan is provided.

**KEYWORDS:** Tajikistan, choir, S. Aini Opera and Ballet Theater, opera, decade of culture and art, college, ensemble, amateur performances.

Взаимоотношения Таджикистана с Россией имеют давнюю историю в самых разных сферах, в том числе и в музыке. Вклад российских деятелей искусства в таджикскую культуру неоценим.

Театр оперы и балета имени С. Айни во все времена современной истории был центром музыкальной культуры Таджикистана. Официальной датой основания считается 1936 год, что делает его одним из самых молодых национальных опер-

ных театров постсоветского пространства. Музыка и театр были важной частью культурной жизни таджикского народа, однако до прихода советской власти музыкального театра по европейскому образцу не существовало. На заре становления таджикского музыкального театра в Сталинабад (Душанбе) привлекались артисты из Самарканда, Бухары и Худжанда — древних центров таджикской культуры. Несколько позже в Таджикистан стали приезжать де-

ятеля музыкальной и театральной культуры из других союзных республик. Это были люди, поистине удивительные духом и энтузиазмом. Именно они, стараясь не навредить национальной музыкальной идентичности, бережно закладывали основу академической музыки Таджикистана.

Стоит отметить, что привычной русскому человеку хоровой культуры в досоветском Таджикистане не было. Однако совместное пение все же существовало в народе — это были песни-диалоги, одноголосные песни, исполняемые коллективно в унисон, и другие [4, с. 137–138]. Например, в свадебном обряде таджиков существовала песня «Арус барон», исполнявшаяся солисткой и женским хором по типу «вопрос — ответ» [2, с. 208]. Невеста причитала о своей судьбе, а окружавшие успокаивали ее. Кроме того, песня сопровождалась танцевальными движениями, хороводом.

Хороводом — не держась за руки, но образуя круг — могли исполняться и похоронные песни [2, с. 209]. В похоронном обряде плачи и причитания нередко звучали в форме диалога, начинающегося с зачина-обращения и заканчивающегося горестными возгласами. Так, на Памире<sup>1</sup> во время похорон исполнялся маддох, циклическое произведение философско-религиозного содержания. В первой части солист в свободном метре исполнял своего рода прелюдию, во второй же части, метрически более строгой и не столь импровизационной, певцу в припевах подпевали другие участники [7, с. 34–35]. В Кулябской области складывались своего рода полифонические плачи — каждый скорбящий оплакивал покойного со своим напевом и текстом, а пение вновь прибывших наслаивалось на него [2, с. 231]. Причитали коллективно как женщины, так и мужчины.

Многие народные традиции вошли в профессиональную современную таджикскую музыку вполне естественно, однако работа над многоголосием требовала определенных навыков. В связи с этим в 1936 году Комитетом по делам искусств в Сталинабад был командирован оперный певец, выпускник Петербургской консерватории Евгений Александрович Прокофьев (Ивашкин-Прокофьев;

1899—1956). В музыкальном театре Е.А. Прокофьев работал с 1936 по 1950 год в должности заведующего вокальной частью. Перед Евгением Александровичем стояла колоссальная задача — обучить народные дарования музыкальной грамоте, европейской манере пения, пению в ансамбле и в сопровождении оркестра. Вклад Е.А. Прокофьева в таджикскую музыкальную культуру сложно переоценить, он преподавал вокал в музыкальном училище и театре; являлся одним из создателей научно-исследовательского кабинета музыки (1937) [11].

Е.А. Прокофьев не был хоровиком, но именно ему пришлось заниматься разучиванием хоровых партий с артистами. Его первой работой в Таджикистане стала музыкальная драма «Восе»<sup>2</sup> С.А. Баласаняна (1937) по пьесе Гани Абдулло, предшественница первой таджикской оперы «Восстание Восе». В данном произведении композитор использовал как подлинные народные темы, так и переработанные. Перед создателями спектакля стояла задача не только научить артистов оперному искусству, но и не отпугнуть зрителя излишне новым для неподготовленного слуха звучанием. В первую редакцию были включены двухголосные женские и мужские хоры, которые было сложно освоить артистам, не имевшим опыта многоголосного исполнения. По сведениям известного ученого Н. Нурджанова, по отдельности каждая партия справлялась с освоением материала за час, но пение двух мелодических линий одновременно вызывало трудности. Однако с помощью Е.А. Прокофьева коллектив справился с задачей, и отныне хотел петь только двухголосные песни [9, с. 7]. В последующих спектаклях хоровые номера были усложнены до трех-четырёхголосных.

В 1937 году в Таджикистан был приглашен хормейстер Павел Семенович Мирошниченко (1906–1968), выпускник Московской консерватории [5]. К этому времени вышло постановление Совнаркома Таджикистана, в котором предлагалось организовать хор в составе 30 человек. К началу работы хормейстера коллектив насчитывал всего 8 человек, но уже через два года хор располагал 38 артистами. Мирошниченко продолжал работу по обучению певцов, для освоения многоголосия вводил русские

<sup>1</sup> Памир — горная система, находящаяся в основном на территории юго-восточного Таджикистана. Является одним из самых труднодоступных регионов республики.

<sup>2</sup> Восе — исторический герой, предводитель восстания против деспотии Бухарского эмирата. События разворачивались с 1885 по 1888 год на современной территории Таджикистана.



Опера заслуженного деятеля искусства С. Баласаняна «Восстание Восе» в Таджикском государственном театре оперы и балета. На снимке: сцена из II акта оперы

Илл. 1. Фото из газеты «Советское искусство» от 13 апреля 1941 года

и украинские песни, а также собственные упражнения на основе таджикских мелодий [9, с. 21]. Хормейстер стремительно наладил работу коллектива, и певцам легко давалось двухголосие. Следующим этапом стало освоение четырех- и шестиголосного пения, что, конечно, намного усложнило работу как хормейстеру, так и артистам.

Вскоре в 1939-м году была создана опера С.А. Баласаняна «Восстание Восе», которая явилась не только первой таджикской оперой, но и первым крупным сочинением композитора. Главным действующим лицом в опере является народ, восставший против произвола местной власти. Следовательно, в опере множество хоровых сцен, и здесь хор не только поет, но и активно участвует в развитии сюжета [9, с. 32]. Оценивая хоровые сцены, критика, которая в целом была благосклонна к спектаклю, указывала на обилие движений и контрастов в музыке и на то, как оживленно пел хор [8, 2]. Отмечалась и слабая оркестровка, и недостатки музыкальной характеристики главных героев. Вместе с тем успех представления был обеспечен не только слаженной работой коллектива театра, но и игрой артистов на сцене. Таким образом, за три года совсем юный, доселе не существовавший здесь хор овладел базовыми навыками оперного хорового пения и сумел вынести на сцену не только нотный текст, но и драматический образ, а музыкальный театр вырос в настоящий оперный [9, с. 40].

Новым испытанием для П.С. Мирошниченко стала подготовка к первой декаде таджикской литературы и искусства в Москве, состоявшейся

в 1941 году. К этому времени состав хора увеличился до ста человек. В него вошла талантливая молодежь, приехавшая из всех уголков республики и, как правило, не знавшая музыкальной грамоты, а также не имевшая опыта работы на оперной сцене. В рамках учебного процесса П.С. Мирошниченко разучивал хоровые сцены из классических русских опер. В то же время Баласанян, заметивший профессиональный рост хора, в дальнейшем в своих спектаклях усложнял хоровые номера, вводя в них тонкую фразировку и полифонию.

На декаде в Москве театр показал две оперы С. Баласаняна — «Восстание Восе» и «Кузнец Кова», а также музыкальное представление «Лола», написанное С. Баласаняном и С. Урбахом. Каждый из этих спектаклей показывался в дни декады дважды. По мнению московской прессы, слушателю оставалось лишь удивляться тому, как успешно справляется со сложной многоголосной партитурой молодой хор таджикского театра, вносящий в свое исполнение много подлинной экспрессии и увлеченности [5, с. 294].

Архивные данные не позволяют установить все имена первых артистов хора, но среди тех, кто зафиксирован, — Султанова Рахат (работала с 1937), Матэ Галина Александровна (с 01.05.1938), Горячев Сергей Тарасович (с 02.04.1939), Кужель Мария Григорьевна (с 26.04.1939), Бловацкий Михаил Иосифович (с 1939), Криворучко Степан Данилович (с 29.07.1939), Назаров Кучкара (с 18.01.1940), Барсукова Евдокия Михайловна (с 25.01.1940), Гулямов Сулейман (с 09.03.1940)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> ГАУ при Правительстве РТ. Ф. 1543. Дд. 201–205. Личные карточки работников ГАТОБ имени С. Айни. 1956–1970.



Илл. 2. Сцена из оперы «Мазепа» П. И. Чайковского в исполнении труппы Театра оперы и балета имени С. Айни. 1957 год

На наш взгляд, особый интерес представляет биография артистки хора Галины Матэ. Она была дочерью военного, родилась в Скобелеве (ныне Фергана, Узбекистан) в 1910 году. В дальнейшем она будет жить во многих городах современных Узбекистана и Таджикистана — в Ташкенте обучалась в оперном классе Народной консерватории и работала в оперетте; в Бухаре уже сама организовала Народную консерваторию (1921), где работала и продолжала учиться. Затем переезжала в Андижан, далее в Ура-Тюбе, пока в 1934 году Матэ не оказалась в Сталинабаде<sup>4</sup>. Она была одной из немногих, имевших музыкальное образование, и проработала в театре около 20 лет.

Как указывалось выше, у основной массы артистов не было специального музыкального образования, более того — и общего среднего. По этой причине при театре в 1935 году были организованы трехгодичные курсы, а позже и оперная студия, целью которых стала подготовка квалифицированных оперных кадров. В 1945 году в столице Таджикистана открывается музыкальное училище, призванное давать профессиональное образование действующим и будущим артистам оперы. В 1950-е и 1960-е годы многие артисты хора обучались там на дирижерско-хоровом отделении.

В начале становления оперного хора лидерами в нем были русские певцы [11, с. 12], которые приез-

жали из всех уголков России, — кто-то к уже осевшим в Таджикистане родственникам, кто-то в поисках работы и лучшей жизни. Мало кто предполагал оставаться в республике надолго (особенно при эвакуации в годы Великой Отечественной войны), однако гостеприимство таджиковцев, местный уклад жизни, климат и многие другие факторы покоряли переселенцев. Все вышеуказанные артисты проработали в театре как минимум до 1950-х годов.

В 1957 году к новой декаде таджикского искусства в Москве была написана опера «Пулат и Гульру», впервые — композитором-таджиком. Она создавалась в кратчайшие сроки<sup>5</sup> и не была лишена изъянов, в их числе — нереалистичность массовых сцен, сказывалась также недостаточная вокальная подготовка певцов<sup>6</sup>.

Среди постановщиков этого спектакля упоминается имя Анатолия Павловича Емелина (р. 1931), выпускника Хорового училища имени М.И. Глинки и Ленинградской консерватории. По архивным данным, он прибыл в Сталинабад в 1956 году<sup>7</sup>, очевидно, для подготовки к декаде в Москве. Кроме таджикской оперы, он в содружестве с хормейстером Х. Муллокандовым работал над оперой «Мазепа» П.И. Чайковского, также представленной в рамках Декады таджикского искусства в марте 1957 года. Пребывание Емелина в Таджикистане было недолгим, поскольку, по его словам, в Ленинграде его ждала семья [6].

В том же 1956 году в Таджикистан приезжает Зоя Васильевна Трохина, выпускница дирижерско-хорового факультета Московской консерватории. Согласно архивным данным, в театре она проработала всего год<sup>8</sup>. Ее деятельность была в основном связана с Памирским ансамблем народной музыки, песни и танца, который вновь был создан, поскольку первый его состав был распущен в годы Великой Отечественной войны. Нужно отметить, что основателем и руководителем ансамбля являлся народный артист СССР Гуломхайдар Гуломалиев. Лишь небольшая часть артистов первого коллектива вошла в воссозданный ансамбль. Основную массу составили выходцы из кружков самодеятельности.

<sup>4</sup> ГАУ при Правительстве РТ. Ф. 1543. Дд. 82–85. Автобиографии творческих работников ГАТОБ имени С. Айни.

<sup>5</sup> Опера «Пулат и Гульру» была создана Ш. Сайфиддиновым — студентом четвертого курса Московской консерватории. В создании оперы самое активное участие приняли московские композиторы Э. Денисов, А. Николаев и А. Пирумов.

<sup>6</sup> О том, как создавалась эта опера, см. подробнее: [3].

<sup>7</sup> ГАУ при Правительстве РТ. Ф. 1543. Дела 82–85. Автобиографии творческих работников ГАТОБ имени С. Айни.

<sup>8</sup> ГАУ при Правительстве РТ. Ф. 1543. Дела 201–205. Личные карточки работников ГАТОБ имени С. Айни. 1956–1970.

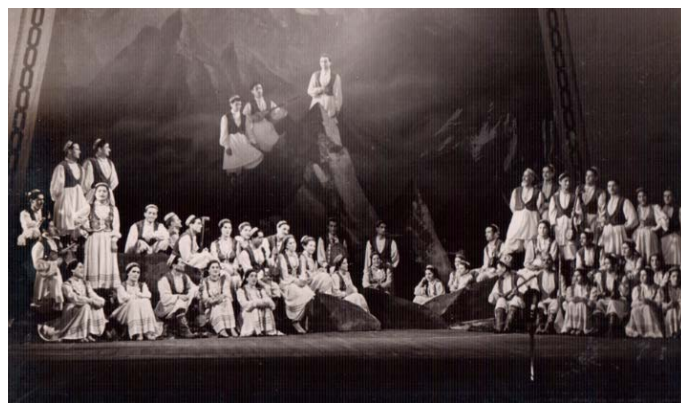
Артисты знакомились с профессиональной европейской музыкой, обучались нотной грамоте, все они умели петь, танцевать и играть на народных инструментах. З.В. Трохина, как и другие ее коллеги из европейской части страны, не была знакома с восточным музицированием. Она занималась с женской группой ансамбля, индивидуально работала над сольными и хоровыми номерами, а также обучала девочек сольфеджио. Репертуар ансамбля стал разнообразным, более содержательным. В нем теперь выступал многоголосный хор. В этой связи стоит отметить, что в памирской народной музыке широко распространено хоровое пение, и многоголосное исполнение для артистов было естественным. Безусловно, в успехе ансамбля большая заслуга принадлежит хормейстерам З. Трохиной и Н. Шарифову, о чем пишет заслуженный артист Таджикской ССР В. Смирнов в газете «Тоджикистони Совети» («Советский Таджикистан») 16 июня 1957 года [1, с. 140].

Первые гастроли Памирского ансамбля проходили на юге республики, в Кулябской области, и длились месяц [1, с. 276], затем последовала Декада таджикской литературы и искусства в Москве, после чего коллектив отправился в турне по городам РСФСР, включая Северный Кавказ, и других республик страны. Следующий тур проходил от Украины до Владивостока [1, с. 143]. За границу ансамбль выезжал в 1958 году — в Афганистан.

В 1961 году с уходом из жизни Гуломхайдара Гуломалиева ансамбль прекращает свое существование, и З.В. Трохина начинает педагогическую деятельность в Республиканской средней специальной музыкальной школе имени П.И. Чайковского (ныне имени З. Шахиди) и музыкальном училище, где преподавала хор и сольфеджио соответственно.

Гостеприимный Таджикистан мало кого оставлял равнодушным. Единожды приехав, некоторые деятели с трудом оставляли эту республику, и даже незнание языка не было преградой для работы и жизни здесь. Е.А. Прокофьев проработал в республике почти 20 лет, с 1936 по 1954 год [11, с. 96], по возвращении в Ленинград он преподавал в консерватории на кафедре вокала и продолжал работу с национальными кадрами, но уже в Бурят-Монгольской оперной студии.

П.С. Мирошниченко прожил в Таджикистане 12 лет, в течение которых был главным хормейстером оперного театра, Комитета по радиовещанию, руководил военным ансамблем, преподавал в композиторской студии Союза композиторов Таджи-



Илл. 3. Выступление Памирского ансамбля народной музыки, песни и танца на Декаде таджикского искусства в Москве. 1957 год

кистана, озвучивал фильмы. В 1949-м он вернулся на Кубань, руководил Государственным ансамблем песни и пляски кубанских казаков, преподавал в Краснодарском музыкальном училище на дирижерско-хоровом отделении [10]. У хормейстера были проблемы со здоровьем, и, по некоторым данным, именно из-за этого он покинул Таджикистан.

А.П. Емелин вернулся в родные стены Ленинградского хорового училища, где с 1968 по 2022 год преподавал различные дирижерско-хоровые дисциплины [6]. Кроме того, работал хормейстером мужского хора Дома культуры Первой Пятилетки, в который пришел еще будучи студентом консерватории.

Отметим, что ряд музыкантов, приехавших в Таджикистан из городов РСФСР и связавших свою жизнь с таджикским хором, не стали предметом данного исследования, но их деятельность, несомненно, сыграла определенную роль в развитии музыкальной культуры республики. Это, прежде всего, Жирова, Хромченко, Мелехин, Говорун и другие.

Как показала история, деятельность вышеназванных музыкантов заложила основы хорового профессионального искусства в Таджикистане. Благодаря их усилиям и любви к своей работе и к Таджикистану появились местные хормейстеры, которые получили образование как в музыкальных заведениях Таджикистана, так и в ведущих вузах СССР. Так, одним из первых выпускников Сталинабадского музыкального училища был Хайка Мошияхович Муллокандов (1919–?). Его можно назвать первым местным хормейстером в Таджикистане. Из Самарканда в Сталинабад он переехал в 1937 году. Тогда же поступил на работу в оперный театр — сначала как артист хора, затем заведующий хоровым цехом, а впоследствии, в 1944-м, стал главным хормейстером<sup>9</sup>. Помимо театра, Муллокандов работал хормейстером концертно-эстрадного бюро в Кургане, Дома

культуры Алма-Атинского Табаксовхоза (там же был художественным руководителем), методистом по хору Республиканского Дома народного творчества. В театре же с учетом трехлетнего перерыва хормейстер проработал 41 год. Последним сезоном с Муллокандовым в качестве хормейстера указывается сезон 1981/1982 годов. После выезда русских мастеров Муллокандов стал главной фигурой в хоре театра второй половины XX века — к 1977 году им было осуществлено 115 исполнений оперных и музыкальных произведений таджикских, советских, русских и западноевропейских композиторов<sup>9</sup>, он трудился над действенной вовлеченностью хора в спектакли, воспитал будущего известного хормейстера Холахмада Маджидова (Лакаева), который в свою очередь передал накопленные знания нынешнему главному хормейстеру театра Елене Тилловой.

Московское хоровое училище имени А.В. Свешникова также внесло свою лепту в хоровое искусство Таджикистана. Выпускник училища 1976 года Гафур Файзуллаевич Арабов (род. 1958) [12] изначально был отобран для учебы в РСМШ имени П.И. Чайковского в Душанбе, однако спустя год его переводят в Москву, в МХУ. Нужно сказать, что Арабов — один из представителей последнего поколения, заставшего А.В. Свешникова. По окончании училища Арабов поступает в Московский государственный институт культуры, параллельно работая инспектором в хоре родного училища.

В 1981 году он возвращается в Таджикистан. Друзья и коллеги отзываются о нем как об энергичном профессионале, не способном сидеть без дела,

а выпускники, описывая занятия, вспоминают, как они бежали на хоровой класс Арабова, чего не было при предыдущих преподавателях. В послужном списке хормейстера учебные хоровые коллективы РСМШ имени З. Шахиди, Республиканской средней специализированной музыкальной школы-интерната имени М. Собировой (ныне имени М. Атоева), музыкального училища, Таджикского государственного института искусств имени Мирзо Турсунзаде; Детский хор радио и телевидения, ансамбль рубобисток Таджикской государственной филармонии, а также заведование музыкальной частью Театра кукол «Лухтак».

Таким образом, влияние российских музыкантов на становление и развитие таджикской академической, в частности хоровой, музыки трудно переоценить. Культура профессионального хорового пения в Таджикистане берет свое начало в российской культуре, но при этом обладает самобытными национальными чертами, выраженными в фактуре, мелизмах и другом. Кроме того, невозможно обойти стороной вклад вышеуказанных деятелей культуры не только в хоровое искусство, но и в композиторское. Не имея большого опыта взаимодействия с восточной музыкой, первые композиторы, хормейстеры собирали и обрабатывали народные песни. Эти сочинения по сей день входят в репертуар хоровых коллективов и отличаются высокой художественной ценностью и колоритом. Роль российских мастеров была колоссальной и в педагогике. Благодаря их усилиям стало возможным обучать будущих музыкантов в республике, а наиболее талантливых отправлять за ее пределы.

<sup>9</sup> ГАУ при Правительстве РТ. Ф. 1543. Дела 82–85. Автобиографии творческих работников ГАТОБ имени С. Айни.

<sup>10</sup> ГАУ при Правительстве РТ. Ф. 1543. Д. 87. Производственные характеристики на творческих работников Театра оперы и балета.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдолов Н. Звезды не гаснут. — Душанбе, 2024. — 352 с.
2. Абдуллаев Р.С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. — Ташкент, 2006. — 334 с.
3. Баласанян С.А. Статьи, воспоминания, письма: к 100-летию со дня рождения композитора. — М.: Композитор, 2003. — 326 с.
4. Виноградов В.С. Музыка Советского Востока. — М.: Советский композитор, 1968. — 233 с.
5. Дворец музыки и песен. В честь 70-летия Театра оперы и балета имени С. Айни. — Душанбе, 2010. — 260 с.

6. Емелин А.П. «И удержит мя десница Твоя» [интервью] / П.Ю. Трубинов, И.А. Потоцкий [беседовали]. URL: <http://kapellanin.ru/names/emelin/80/> (дата обращения 10.12.2025).
7. Кабилова Б.Т. О музыкальных традициях Бадахшана // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2022, № 2. С. 31–43.
8. Келдыш Ю.В. Первая таджикская опера // Советское искусство, 1941, 13 апреля, № 15 (750). С. 2.
9. Нурджанов Н.Х. Опера и балет Таджикистана. — Душанбе, 2010. — 424 с.
10. Павел Семенович Мирошниченко // Взгляд в историю. URL: <https://kuban.retroportal.ru/miroshnichenko.shtml> (дата обращения 08.12.2025).
11. Прокофьев (Ивашкин-Прокофьев), Евгений Александрович (1899–1956). URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/prokofev-ivashkin-prokofev-evgeniy-aleksandrovich-1899-1956> (дата обращения 05.12.2025).
12. Список выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова. URL: <https://axu.ru/graduates> (дата обращения 15.01.2026)

## REFERENCES

1. Abdolov N. Zvvezdy ne gasnut [The Stars Do Not Go Out], Dushanbe, 2024. (In Russ.)
2. Abdullaev R. Obryad i muzyka v kontekste kultury Uzbekistana i Tsentralnoy Azii [Ritual and Music in the Context of the Culture of Uzbekistan and Central Asia], Tashkent, 2006. (In Russ.)
3. Balasanyan S.A. Statii, Vospominaniya, Pisma: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora [Articles, Memories, Letters: On the 100th Anniversary of the Composer's Birth], Moscow: Kompozitor, 2003. (In Russ.)
4. Vinogradov V.S. Muzyka Sovetskogo Vostoka [Music of the Soviet East], Moscow, 1968. (In Russ.)
5. Dvorets muzyki i pesen. V chest 70-letiya Teatra opery i baleta imeni S. Ayni [Palace of Music and Songs. In honor of the 70th anniversary of the S. Aini Opera and Ballet Theater]. Dushanbe, 2010. (In Russ.)
6. Emelin A. «I uderzhit mya desnitsa Tvoya» [And Your Right Hand Will Hold Me], interv'y u P.Yu. Trubinova i I.A. Pototskogo, <http://kapellanin.ru/names/emelin/80/> (accessed 12 October 2025). (In Russ.)
7. Kabilova B. O muzykalnikh traditsiyakh Badakhshana [About the Musical Traditions of Badakhshan], Muzykal'noe iskusstvo Evrazii, Traditsii i sovremennost', no. 2, 2022, pp. 31–43. (In Russ.)
8. Keldysh Yu. Pervaya tadzhikskaya opera [First Tajik opera] Sovetskoe iskusstvo [Soviet Art], 13 April 1941. (In Russ.)
9. Nurjanov N. Opera i balet Tadzhikistana [Opera and Ballet of Tajikistan], Dushanbe, 2010. (In Russ.)
10. Pavel Semionovitch Miroshnichenko [Pavel Semenovich Miroshnichenko], Vzgliad v istoriyu, <https://kuban.retroportal.ru/miroshnichenko.shtml> (accessed 8 December 2025). (In Russ.)
11. Prokofiev (Ivashkin-Prokofiev) Yevgeny Alexandrovich (1899–1956) [Prokofiev (Ivashkin-Prokofiev) Yevgeny Alexandrovich (1899–1956)], <https://www.conservatory.ru/esweb/prokofev-ivashkin-prokofev-evgeniy-aleksandrovich-1899-1956> (accessed 5 December 2025). (In Russ.)
12. Spisok vypusknikov Khorovogo uchilisha imeni A.V. Sveshnikova [List of graduates of the A.V. Sveshnikov Choral College], <https://axu.ru/graduates> (accessed 15 January 2026). (In Russ.)

КУЛЕШОВА АННА АНАТОЛЬЕВНА

Институт истории, археологии и этнографии  
имени А. Дониша Национальной академии наук  
Таджикистана (г. Душанбе, Таджикистан)

соискатель отдела истории искусств

e-mail: [anna.a.kuleshova@gmail.com](mailto:anna.a.kuleshova@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9748-4404>

Статья получена: 17.02.2026

Одобрена после рецензирования: 05.03.2026

Опубликована: 30.03.2026

KULESHOVA ANNA A.

A. Donish Institute of History, Archaeology, and  
Ethnography, National Academy of Sciences of Tajikistan  
(Dushanbe, Tajikistan)

History of Art Department, Applicant

e-mail: [anna.a.kuleshova@gmail.com](mailto:anna.a.kuleshova@gmail.com)

Submitted: 17.02.2026

Approved: 05.03.2026

Published: 30.03.2026

М.Г. ЖЁЛТЫШЕВА — Т.Б. СУХАНОВА  
**Вклад М.М. Ипполитова-Иванова  
 в музыкальное образование,  
 просветительство и исследования  
 народной музыки Грузии**

M. ZHYOLTYSHEVA — T. SUKHANOVA  
 THE CONTRIBUTION OF M.M. IPPOLITOV-IVANOV  
 TO GEORGIAN MUSICAL EDUCATION, ENLIGHTENMENT  
 AND RESEARCH OF FOLK MUSIC

**Аннотация:** Статья посвящена малоизученным аспектам деятельности русского композитора, дирижера и педагога М.М. Ипполитова-Иванова, связанным с развитием музыкального образования и музыкального просветительства в Грузии. В статье рассматривается вклад композитора в организацию работы Тифлисского отделения Императорского русского музыкального общества (1882–1893). Среди ее основных результатов: реформа учебного процесса в Тифлисской музыкальной школе и музыкальном училище, формирование образовательной системы в государственной консерватории Грузии (1924–1925). Отдельная задача исследования — проследить влияние Ипполитова-Иванова на состояние концертной и театральной жизни Тифлиса. Благодаря его деятельности в качестве художественного руководителя Тифлисского оперного театра в 1880–1890-е годы был пересмотрен репертуар, стали регулярными концерты симфонической музыки. Значителен вклад композитора в восстановление грузинского церковного песнопения, собрание и исследования грузинского фольклора: им впервые была инициирована экспедиция по Кахетии с целью записи грузинского музыкального фольклора из первоисточника.

**Ключевые слова:** М.М. Ипполитов-Иванов, Х.И. Саванели, Императорское русское музыкальное общество, музыкальное образование в Грузии, Тифлисское музыкальное училище, Тифлисский оперный театр, Тифлисская консерватория, грузинская народная песня.

**АБСТРАКТ:** This article explores little-studied aspects of the work of the Russian composer, conductor, and educator M.M. Ippolitov-Ivanov, which is associated with the development of music education and musical enlightenment in Georgia. The article examines the composer's contribution to the organization of the Tiflis branch of the Imperial Russian Musical Society (1882–1893). Its main results include the reform of the educational process at the Tiflis Music School and Music College, and the forming of the educational system at the Georgian State Conservatory (1924–1925). A separate objective of the research is to trace Ippolitov-Ivanov's effect on the state of concert and theatrical life in Tiflis. Thanks to his work as artistic director of the Tiflis Opera Theatre in the 1880s and 1890s, the repertoire was revised, and symphonic music concerts became regular. The composer made a significant contribution to the restoration of Georgian chant and the collection and research of Georgian folklore: he was the first to initiate an expedition to Kakheti with the purpose of recording Georgian musical folklore from the source.

**KEYWORDS:** M.M. Ippolitov-Ivanov, H.I. Savaneli, Imperial Russian Musical Society, musical education in Georgia, Tiflis Music School, Tiflis Opera Theatre, Tiflis Conservatory, Georgian folk song.

Имя М.М. Ипполитова-Иванова (1859–1935), русского композитора, дирижера, педагога, музыкально-общественного деятеля, высоко чтимо в Грузии<sup>1</sup>. В то же время современное поколение российских музыкантов и любителей мало знакомо с тифлисским периодом его творческого пути. Значительная часть существующих работ (Е.Ю. Борисова, Н.Ю. Погорелова, С.М. Бугославский [2], Т.В. Сорокина [8], Г.Е. Иванова [8], С.М. Чемоданов [10]) посвящена биографии композитора, изучению его сочинений в различных жанрах (Е.Э. Гущина, А.П. Родцевич, И.М. Ромащук, Н.Н. Соколов) или дирижерской деятельности (Н.В. Кошкарева [6]). В статье Н.О. Баркалая [1] в обзорном плане прослежено влияние русских композиторов и исполнителей на становление и формирование профессионально-музыкального образования в Грузии.

При достаточном многообразии источников специальных работ, посвященных исследованию темы «М.М. Ипполитов-Иванов и музыкальная культура Грузии», пока не создано. Важно учитывать, что именно первый грузинский период стал отправной точкой карьерного пути Ипполитова-Иванова как композитора, дирижера и педагога, он во многом определил его эстетические взгляды, наметил сферу будущих творческих интересов композитора.

Представленные материалы основаны на сведениях из мемуаров композитора, его эпистолярного наследия (переписка с В.М. и В.Н. Зарудными), а также воспоминаниях современников (Е.А. Колчина, С.Н. Василенко, П.Д. Микулина, Е.Н. Алексеевой). Они позволяют высветить и дополнить важные для музыкальной истории России и Грузии<sup>2</sup> факты, а также определить значение личности М.М. Ипполитова-Иванова для грузинского музыкального образования, просветительства и становления научного знания на рубеже XIX–XX веков.

Первая долгосрочная поездка М.М. Ипполитова-Иванова в Тифлис (ныне Тбилиси) состоялась в 1882 году по окончании Петербургской консерватории. Она была инициирована рекомендацией



Илл. 1. М.М. Ипполитов-Иванов (стоит) с И.П. Прянишниковым (слева) и дирижерами Тифлисской оперы. 1880-е годы

А.Г. Рубинштейна кандидатуры молодого музыканта с целью укрепления позиций Императорского русского музыкального общества в Тифлисе. Богатая музыкальная культура Грузии не могла не привлечь двадцатидвухлетнего дирижера, уже вхожего в круг Кавказского музыкального общества в Петербурге и знакомого с рассказами «кучкистов» о Военно-Грузинской дороге и культуре горцев<sup>3</sup>.

Еще до прибытия Ипполитова-Иванова в Тифлисе функционировали бесплатные хоровые курсы, основанные певцом и педагогом Х.И. Саванели<sup>4</sup>. Они пользовались большим вниманием культурного сообщества. Зная стесненные средства Х.И. Саванели, ряд учреждений предлагали свои помещения для вечерних занятий хористов. Посильную поддержку оказывали и видные тифлисские музыкальные деятели — пианисты К.М. Алиханов и А.И. Ми-

<sup>1</sup> Имя М.М. Ипполитова-Иванова присвоено музыкальной школе № 6 в Тбилиси.

<sup>2</sup> С 1801 по 1917 год грузинские царства и княжества находились в составе Российской империи, с 1922 по 1991 год Грузия — республика в составе СССР.

<sup>3</sup> Подробнее о взаимодействиях композитора с М.А. Балакиревым и членами Кавказского музыкального общества см.: [2, с. 7] и [4, с. 19-20, 23].

<sup>4</sup> Саванели Харлампий Иванович (1842–1890) — певец, педагог, дирижер, музыкально-общественный деятель. Сокурсник П.И. Чайковского по Петербургской консерватории, оставивший карьеру певца в пользу государственной службы. В 1874 году организовал в Тифлисе бесплатные классы хорового пения, на базе которых была создана первая музыкальная школа на Кавказе.

зандри. Результатом общественной помощи стало расширение образовательных масштабов курса: хоровой класс был дополнен классами фортепиано, скрипки, сольного пения и музыкально-теоретических дисциплин. Вклад Х.И. Саванели в становление музыкального образования неоценим, тем не менее предстояла большая работа по созданию музыкально-образовательной системы в Грузии, нацеленной на подготовку профессиональных специалистов. Важнейшим шагом на этом пути стало учреждение на базе курсов Х.И. Саванели в декабре 1882 года первой музыкальной школы в Тифлисе. Ее учредителем стала дирекция ИРМО.

Директором первой музыкальной школы в Тифлисе был назначен молодой петербургский музыкант М.М. Ипполитов-Иванов. Перед ним стояли задачи — сделать школу одним из очагов музыкальной культуры Тифлиса и создать условия для полноценного функционирования Тифлисского отделения ИРМО. Большую поддержку оказали руководитель общества А.Г. Рубинштейн и директор Санкт-Петербургской консерватории К.Ю. Давыдов<sup>5</sup>, содействовавшие выделению средств на строительство нового здания школы. 11 февраля 1883 года на основании утвержденного устава Тифлисское отделение ИРМО было открыто<sup>6</sup>.

В должности директора школы М.М. Ипполитов-Иванов провел ряд реформ: инициировал внедрение новых методов работы с детскими голосами, противопоставленных традиционному «натаскиванию»; предложил план введения «обязательных уроков пения» в школе<sup>7</sup>; увеличил срок изучения программы по элементарной теории музыки до четырех лет; содействовал организации хорового коллектива из учащихся 5–7 классов для проведения школьных выступлений.

Образовательная деятельность Ипполитова-Иванова была неразрывно связана с просветительской. С первого выступления в Тифлисском оперном театре в качестве дирижера (5 октября 1882 года) он зарекомендовал себя как авторитетный музыкант,

чувствующий «болевы точки» местной концертно-театральной жизни. В своих мемуарах композитор делился воспоминаниями о плачевном состоянии Тифлисского оперного театра: в 1882 году концерты проходили практически при пустых залах. Публика, главным образом воспитанная на «развлекательной» итальянской опере, проявляла равнодушие к академическим симфоническим и камерно-инструментальным концертам (см. об этом подробнее: [3, с. 25], [4, с. 46–47]). В Тифлисе существовал лишь один слабо подготовленный коллектив — оркестр оперной труппы из 25–50 человек, состоявший наполовину из обучающихся.

Забота Ипполитова-Иванова о состоянии концертно-театральной жизни уже к 1883 году дала реальные результаты: в корне был пересмотрен репертуар оперного театра, силами труппы были организованы регулярные симфонические концерты. Благодаря новым веяниям тифлисская публика получила возможность услышать оперы современных композиторов — Р. Вагнера («Лоэнгрин», «Тангейзер»), П.И. Чайковского («Орлеанская дева», «Чародейка»). В грузинской столице зазвучали симфонические произведения Л. Бетховена, М.И. Глинки, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, А. Даргомыжского. В оперных постановках под руководством Ипполитова-Иванова на ведущие партии стали выдвигаться молодые певцы. Судя по воспоминаниям современников, осмысленность интерпретаций молодых певцов в корне отличалась от заштампованных исполнений в постановках руководителя тифлисской антрепризной оперной труппы И.А. Труффи [3, с. 7].

В 1886 году, через четыре года руководства Ипполитова-Иванова, музыкальная школа была реорганизована в музыкальное училище<sup>8</sup>: встал вопрос о реформе школьных учебных программ. Четырехклассный курс был заменен на пятиклассный училищный с соответствующим расширением количества и объема изучаемых дисциплин. В учебном плане были совмещены так называемые научные и творческие дисциплины [3, с. 37]. Это давало

<sup>5</sup> Давыдов Карл Юльевич (1838–1889) — виолончелист, педагог, дирижер, композитор, директор Санкт-Петербургской консерватории (1876–1887) — вел переговоры о субсидировании Тифлисского отделения ИРМО.

<sup>6</sup> В состав Тифлисского отделения ИРМО вошли К.М. Алиханов, Х.И. Саванели, А.И. Мизандри, И.Е. Питоев и А.С. Корганов.

<sup>7</sup> М.М. Ипполитов-Иванов указывал на благотворное влияние пения на эмоциональный мир ребенка. Подробнее о методах работы педагога с детскими голосами см.: [3, с. 13].

<sup>8</sup> Педагогический состав Тифлисского музыкального училища по состоянию на 1886 год: фортепианный отдел — Э.О. Эпштейн, А.И. Мизандри, Л.И. Бетинг, К.М. Алиханов, Г.О. Корганов; вокальный отдел — Х.И. Саванели, В.М. Зарудная; оркестровый отдел — скрипачи К.К. Горский и Е.А. Колчин, виолончелист И.Ф. Сараджев; музыкально-теоретический — М.М. Ипполитов-Иванов.

возможность выпускникам по окончании училища получить квалификацию учителя, а при желании обучающегося оставить музыкальную карьеру — перейти в соответствующий класс женской гимназии или Кадетского корпуса.

К 1889 году число учащихся училища выросло в три раза — до 335 человек (по сравнению с 1883 годом)<sup>9</sup>. На базе учебного заведения были организованы ученические хор и оркестр. Постепенно наладилась деятельность учебного музыкального театра — базы практики для студентов вокального и оркестрового отделов. Известно, что в конце 1880-х годов устраивались ученические спектакли, и даже силами студентов была поставлена опера В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро» [4, с. 72].

Глобальные перемены в музыкальной жизни Тифлиса<sup>10</sup> за относительно короткий срок во многом стали результатом неумной энергии Ипполитова-Иванова. Совмещение организационной, творческой и педагогической деятельности делало режим его работы необычайно концентрированным: каждый рабочий день начинался с 9 часов в училище, в 11 часов — репетиции в оперном театре, с 16:30 — вновь работа в училище, а в 19 часов, как правило, начинался спектакль в театре под его руководством [2, с. 8].

К 1892 году между членами дирекции училища (И.Е. Питоевым, К.М. Алихановым и В.Д. Коргановым) появились разногласия, спровоцировавшие критику в адрес дирекции Тифлисского отделения ИРМО<sup>11</sup>. Кроме того, дирекция Тифлисской оперы объявила о серьезных материальных затруднениях. Совокупные обстоятельства повлияли на решение Ипполитова-Иванова покинуть Тифлис<sup>12</sup> с перспективой преподавания в Московской консерватории.

Следующий первый московский период в жизни композитора, продлившийся до второго приезда в Грузию, будет отмечен его успехами как главы Русского хорового общества (1895–1901), дирижера театров Зимина и Мамонтова (1899–1906), достижениями в должности ректора Московской консерватории (1906–1922).



Илл. 2. М.М. Ипполитов-Иванов (сидит в центре) среди преподавателей и учащихся Тбилисской консерватории. Тбилиси, начало 1920-х годов

После отъезда М.М. Ипполитова-Иванова жизнь Тифлисского училища продолжалась. Даже вдали от Грузии композитор принимал деятельное участие в событиях фактически созданного им учебного заведения. Содержание писем 1893–1920-х годов музыканта к И.И. Слатину, Н.Н. Черепнину, М.Л. Пресману, М.А. Баланчивадзе, К.Г. Потсхвешвили обнаруживает его намерение создавать консерватории на базе функционирующих училищ в культурных центрах юга страны — в Тифлисе и Харькове. Эти идеи нашли реальное воплощение в 1917 году, когда Тифлисскому музыкальному училищу был присвоен статус консерватории (ныне — Тбилисская государственная консерватория имени Вано Сараджишвили).

Социальная нестабильность в Российской империи, назревающая революционная ситуация привели в 1900–1910-е годы музыкальное училище и оперу в Тифлисе к стагнации и даже к упадку. Хорошие оркестранты Тифлисского оперного театра переезжали в другие города, что неизбежно повлияло на снижение профессионального уровня оркестра. Обязанности директора училища в 1893 году принял рекомендованный А.Г. Рубинштейном М.Г. Экмалян. Однако, по словам его современников, он плохо говорил по-русски, не обладал авторитетом в коллективе и административными способностями. Через год

<sup>9</sup> В 1883 году число учащихся музыкальных классов составляло 131 человек.

<sup>10</sup> Регион начал привлекать внимание русских деятелей культуры: в частности, в начале 1890-х годов Грузию посетили П.И. Чайковский, В.И. Сафонов.

<sup>11</sup> Речь идет о публикации М. Иванова в газете «Новое время» от 7 декабря 1892 года, направленной против руководителей Тифлисского отделения ИРМО. См. подробнее: [3, с. 77], [4, с. 77].

<sup>12</sup> Вслед за Ипполитовым-Ивановым И.Е. Питоев сложил обязанности председателя Тифлисского отделения Императорского русского музыкального общества.



Илл. 3. М.М. Ипполитов-Иванов (сидит на скамейке в центре) с преподавателями и учащимися Тбилисской консерватории. Тбилиси, 1925 год

его место занял талантливый хормейстер Н.С. Кленовский, который все же не смог удержать высокую планку критериев, установленных в годы руководства М.М. Ипполитова-Иванова.

В 1922 году консерватория Грузинской ССР, созданная на базе Тифлисского музыкального училища, с уходом Н.Н. Черепнина осталась без опытного руководителя. Ситуация спровоцировала обращение Наркомпроса Грузии к Ипполитову-Иванову с просьбой возглавить вуз и остановить стагнацию музыкальной культуры. Это было время глобальной перестройки системы дореволюционного образования, которой в РСФСР руководил Б.Л. Яворский<sup>15</sup>. Известно, что М.М. Ипполитов-Иванов неоднократно имел беседы с Яворским по планируемой реформе в рамках деятельности Петроградской и Московской консерваторий, что подтверждается перепиской композитора с Н.Н. Черепниным от 7 ноября 1920 года [3, с. 183–184]. Таким образом, во второй период пребывания Ипполитова-Иванова в Грузии его главной миссией стало приведение в соответствие с требованиями новой советской системы музыкального образования структуры, уровня образования, учебных планов и программ консерватории Грузинской ССР<sup>14</sup>.

Как и первый, второй тифлисский период начался для композитора с тщательной аналитики обстоятельств. В его письмах 1917–1925 годов зафиксированы многие факты музыкальной жизни Советской Грузии: значительные пробелы в знаниях студентов по теоретическим дисциплинам в вузе; потеря авторитета главных грузинских музыкально-образовательных учреждений — консерватории и училища — в обществе; пустующие театры; острая потребность в квалифицированных исполнительских кадрах, спровоцированная в том числе финансовым дефицитом [3, с. 193, 204].

Первым шагом М.М. Ипполитова-Иванова в должности ректора стал перевод консерватории на хозяйственный расчет, что привело к сокращению количества учащихся, но улучшило финансовую ситуацию.

Ипполитов-Иванов совместно с режиссером К.А. Марджановым (Марджанишвили) участвовал в разработке устава и учебных планов государственной консерватории на основе документов специального отдела Наркомпроса, руководимого Б.Л. Яворским. В консерватории появился педагогический отдел, имеющий целью ориентировать коллектив вуза в спектре педагогических задач и руководить подготовкой «своих педагогов» [3, с. 200]. При непосредственном участии Ипполитова-Иванова на базе оперного класса консерватории была создана вокальная студия<sup>15</sup>. Утвержденная ректором индивидуальная форма обучения<sup>16</sup> по основным творческим дисциплинам позволяла гибко воздействовать на темп развития одаренных учащихся. Одним из главных пунктов образовательной концепции руководителя консерватории был приоритет творческого подхода перед «техническим»: «Школа должна напитать ученика техникой, не угашая творческой самобытности» [4, с. 51]. В начале XX века подобный взгляд был нов и актуален, учитывая перегруженность исполнительских методик техническими элементами (накапливаемыми на протя-

<sup>15</sup> Яворский Б.Л., музыковед, профессор Московской консерватории, в апреле 1922 года впервые выступил с докладом о необходимости реформы системы музыкального образования в Советском государстве. При его непосредственном участии было разработано «Положение о высшем музыкальном заведении — консерватории». Подробнее см.: [3, с. 254].

<sup>14</sup> Подробнее об истории становления музыкального образования в СССР и советского периода деятельности Московской консерватории см.: [3, с. 185], [7].

<sup>15</sup> Образовательные начинания М.М. Ипполитова-Иванова были продолжены младшим поколением музыкальных деятелей Грузии: певцом С.И. Евлаховым, балетмейстером В.М. Чабукиани, дирижерами И.П. Палишвили и Д.И. Аракишвили.

<sup>16</sup> В дореволюционное время занятия в консерваториях и училищах даже по специальным дисциплинам проходили главным образом в групповом формате: индивидуальные профессиональные проблемы одного обучающегося решались в присутствии других.

жении XIX века), ранее считавшимися единственно верным средством на пути постижения мастерства.

Авторитет М.М. Ипполитова-Иванова ощущался и за пределами консерватории: ходатайствами в Наркомпрос он содействовал улучшению материального положения талантливых музыкальных деятелей Грузии — З.П. Палиашвили и Д.И. Аракишвили.

За выдающиеся заслуги в развитии вуза Ипполитов-Иванов был избран почетным членом правления консерватории Грузинской ССР.

Нельзя не отметить педагогический вклад композитора в развитие музыкальной культуры Грузии. Будучи профессором по классу композиции и специальной инструментовки, он подготовил многих профессиональных музыкантов Грузии. Среди наиболее известных учеников — композиторы А.М. Баланчивадзе и К.Г. Шотниев<sup>17</sup>.

Весомым оказался вклад Ипполитова-Иванова в сохранение и изучение грузинской народной песни, имеющей более пятнадцати веков истории. Работа в этом направлении началась еще в первый период пребывания в Грузии в 1880-е годы.

К концу XIX века в обиходе грузинских музыкантов и любителей музыки имелся единственный сборник для фортепиано Р. Эрнста в «дилетантском, примитивном переложении» [4, с. 51]. В него входили грузинские, армянские и татарские мелодии без конкретизации их национальной принадлежности. В грузинских городах, где процветала безграмотность, найти подлинный грузинский музыкальный фольклор было практически невозможно. Сазандари (мествире)<sup>18</sup> нередко путали распространенные на грузинском языке арии и романсы из опер западноевропейских композиторов с грузинскими народными песнями, персидские песни с грузинскими текстами зачастую выдавали за свои.

Перечисленные обстоятельства побудили Ипполитова-Иванова в 1883 году организовать исследовательскую экспедицию по деревням Кахетии

с целью записи «культурных ценностей» из первоисточника [4, с. 51]. Позже собранный фольклорный материал композитор включал в собственные сочинения. Например, во второй части сюиты «Иверия» использована грузинская колыбельная песня «Иав, нана» («Спи, фиалка»). Интонации этой народной песни узнаются в «Арабском танце» из балета «Шелкунчик» П.И. Чайковского.

Композитор участвовал в восстановлении грузинского обиходного песнопения — карталино-кахетинского напева<sup>19</sup>: по инициативе епископа Александра<sup>20</sup> он переложил на ноты ряд духовных песнопений.

Исследовательская работа переносилась и на образовательный процесс: М.М. Ипполитов-Иванов «старался заинтересовать учащихся теоретическим анализом их народных песен <...> и вообще приохотить их к записыванию и обработке» [4, с. 51].

В 1895 году по настоянию С.И. Танеева в журнале «Артист» была опубликована статья М.М. Ипполитова-Иванова «Грузинская народная песня и ее современное состояние: с приложением 12 народных мелодий и романсов», посвященная памяти Х.И. Саванели. Публикация была воспринята неоднозначно: оппоненты обвиняли композитора в одностороннем взгляде на грузинскую песню, считая, что автор обратился лишь к ее одноголосным вариантам, не уделив должного внимания грузинскому народному многоголосию. Его упрекали в недостаточных познаниях грузинского языка, что спровоцировало некорректность переводов некоторых образцов [5, с. 11]. При всех разногласиях статья Ипполитова-Иванова стала первой заявкой на основательное изучение музыкального фольклора Грузии и других республик Закавказья, повлиявшей на интерес к теме многих советских музыковедов и композиторов. Дело русского композитора было продолжено грузинскими этнографами и музыкантами, в частности Д.И. Аракишвили<sup>21</sup> и З.П. Палиашвили<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Шотниев К.Г. был директором Тбилисского музыкального училища, оказал влияние на будущего грузинского композитора В.И. Мурадели.

<sup>18</sup> Исполнители на музыкальных инструментах Закавказья.

<sup>19</sup> Стиль грузинского церковного и народного пения, характерный для восточных регионов Грузии (Картли и Кахетии). Основан на бурдонном многоголосии.

<sup>20</sup> Настоящее имя епископа Александра — Окропиридзе Алексей Давыдович (1824–1907), епископ Горийский с 1869 года. С 1884 году сотрудничал с М.М. Ипполитовым-Ивановым (подробнее об этом см.: [3, с. 184]).

<sup>21</sup> Аракишвили Д.И. Грузинское народное музыкальное творчество: с приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий, записанных фонографом. — М.: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1916. — 304 с.

<sup>22</sup> Палиашвили З.П. Сборник грузинских народных песен (имеретинские, гурийские, рачинские, сванские и карталино-кахетинские) в народной гармонизации. — Тифлис: Тифлиское Грузинское филармоническое общество, 1909. — 66 с.

В 1924–1925 годах состоялась серия публикаций М.М. Ипполитова-Иванова, посвященных сохранению и реставрации образцов грузинского фольклора. В их числе: музыкально-аналитическая работа «Грузинская песня» на грузинском языке (1924), опубликованная в журнале «Хеловне-бис дроша» («ხელოვნების დროშა», или «Знамя искусства»), о вкладе Д.И. Аракишвили и З.П. Палиашвили в популяризацию грузинской народной песни; статья «Х.И. Саванели — основатель первой музыкальной школы на Кавказе» на русском языке в газете «Заря Востока» (1925), привлекающая внимание к личности выдающегося хормейстера, одного из основоположников грузинского музыкального образования.

Итак, главными заслугами М.М. Ипполитова-Иванова в развитии грузинского музыкального образования можно считать создание первых основательных музыкальных учебных заведений в Грузии: музыкальной школы, выросшей до музыкального

училища, консерватории. При его непосредственном участии были разработаны требования и стандарты к подготовке музыкантов-профессионалов в Грузинской ССР.

Композитор, стремившийся к поиску эффективных путей музыкально-художественного развития учащихся, предоставил возможность поколению тифлисской публики услышать качественные образцы академической музыки — западной и русской. Лучшие традиции администрирования театральной и концертной деятельности, заложенные им в период жизни в Тифлисе, в дальнейшем позволили Тбилисскому оперному театру стать центром национальной музыкальной культуры.

Фольклорные изыскания М.М. Ипполитова-Иванова позволили открыть сокровища грузинского музыкального творчества. Они во многом способствовали культурному приобщению, интеграции национальных традиций вновь созданных союзных республик молодого Советского государства.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баркалая Н.О. О становлении профессионального музыкального образования в Грузии // Манускрипт, 2021, т. 14, № 8. С. 1687–1697.
2. Бугославский С.М. М. Ипполитов-Иванов: жизнь и творчество. — М.: Музгиз, 1936. — 54 с.
3. Ипполитов-Иванов М.М. Письма. Статьи. Воспоминания / сост. Н.Н. Соколов. — М.: Советский композитор, 1986. — 357 с.
4. Ипполитов-Иванов М.М. Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях. — М.: Музгиз, 1934. — 159 с.
5. Ипполитов-Иванов М.М. Грузинская народная песня и ее современное состояние: с приложением 12 народных мелодий и романсов // Артист. — М.: Товарищество И.Н. Кушнерев и Ко, 1895, вып. 45. — 32 с.
6. Кошкарева Н.В. Дирижерское искусство М.М. Ипполитова-Иванова: к проблеме формирования русской дирижерской школы // Проблемы музыкальной науки, 2021, № 3 (44). С. 61–71.
7. Московская консерватория 1866–1966 // Московская консерватория. URL: <https://www.mosconsrv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131422&ysclid=mkw9v2ggba559841353> (дата обращения 27.01.2026).
8. Сорокина Т.В., Иванова Г.Е. Деятельность М.М. Ипполитова-Иванова в отражении отечественной культуры рубежа XIX–XX веков // Культурная жизнь Юга России, 2021, № 3 (82). С. 79–86.
9. Чахвадзе Н.В. К вопросу об атрибуции русско-восточного музыкального взаимодействия: проблема и подходы к ее изучению // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика, 2022, № 3 (4). С. 42–49.
10. Чемоданов С.М. Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов: К 50-летию музыкальной деятельности. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1933. — 40 с.

## REFERENCES

1. Barkalaya N. O stanovlenii professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Gruzii [Formation of professional musical education in Georgia], Manuscript [Manuscript], vol. 14, no. 8, 2021, pp. 1687–1697. (In Russ.)

2. Bugoslavskij S.M. M. Ippolitov-Ivanov: Zhizn' i tvortchestvo [M. Ippolitov-Ivanov: life and work], Moscow: Muzgiz, 1936. (In Russ.)
3. Ippolitov-Ivanov M.M. Pis'ma. Stat'i. Vospominaniya [Letters. Articles. Memories], sost. N.N. Sokolov, Moscow: Sovetskij kompozitor, 1986. (In Russ.)
4. Ippolitov-Ivanov M.M. Pyat' desyat let russkoj muzyki v moikh vospominaniyakh [Fifty years of Russian music in my memories], Moscow: Muzgiz, 1934. (In Russ.)
5. Ippolitov-Ivanov M.M. Gruzinskaya narodnaya pesnya i eyo sovremennoe sostoyanie: s prilozheniem 12 narodnykh melodij i romansov [Georgian folk song and its current state: with an appendix of 12 folk melodies and romances], Artist [Artist], Moscow: Tovarishchestvo I.N. Kushneryov i Ko, no. 45, 1895. (In Russ.)
6. Koshkaryova N. Dirizhyorskoe iskusstvo M.M. Ippolitova-Ivanova: k probleme formirovaniya russkoj dirizhyorskoj shkoly [The Conducting art of M.M. Ippolitov-Ivanov: on the problem of the formation of the Russian school of conducting], Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science], no. 3 (44), 2021, pp. 61–71. (In Russ.)
7. Moskovskaya konservatoria 1866–1966 [Moscow Conservatory 1866–1966] // Moskovskaya konservatoria [Moscow Conservatory], <https://www.mosconsrv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131422&ysclid=mkw9v2ggba559841353> (accessed 27 January 2026). (In Russ.)
8. Sorokina T., Ivanova G. Deyatel'nost' M.M. Ippolitova-Ivanova v otrazhenii otechestvennoj kul'tury rubezha XIX–XX vekov [The activities of M.M. Ippolitov-Ivanov in reflecting the national culture at the turn of the XIX–XX centuries], Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia], no. 3 (82), 2021, pp. 79–86. (In Russ.)
9. Chakhvadze N. K voprosu ob atributsii rusско-voistochnogo muzykal'nogo vzaimodejstviya: problema i podkhody k eyo izucheniyu [Revisiting the question of the attribution of Russian-Eastern musical interaction: the problem and the approaches to its study], Academia: Musicology, Performance, Pedagogy [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy.], no. 3 (4), 2022, pp. 42–49. (In Russ.)
10. Chemodanov S.M. Mikhail Mikhajlovich Ippolitov-Ivanov: K 50-letiyu muzykal'noj deyatel'nosti [Mikhail Mikhailovich Ippolitov-Ivanov: On the 50th Anniversary of musical activity], Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1933. (In Russ.)

ЖЁЛТЫШЕВА МАРИНА ГРИГОРЬЕВНА

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

студент

e-mail: zMarishka86@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0737-9127>

ZHYOLTYSHEVA MARINA G.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

student

e-mail: zMarishka86@mail.ru

СУХАНОВА ТАТЬЯНА БОРИСОВНА

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

проректор по дополнительному образованию,  
науке и международным связям, кандидат  
искусствоведения, доцент

e-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7881-3077>

SUKHANOVA TATIANA B.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Vice-Rector for Continuing Education, Science and  
International Relations, Candidate of Art Criticism,  
Associate Professor

e-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

**ВКЛАД АВТОРОВ**

Жёлтышева М.Г. — разработка концепции исследования (формирование идеи), проведение анализа источников, сбор и обработка данных, развитие ключевых моментов концепции, написание и оформление текста.

Суханова Т.Б. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), структурирование материалов статьи, корректура текста, утверждение окончательного текста статьи.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Статья получена: 29.01.2026

Одобрена после рецензирования: 03.03.2026

Опубликована: 30.03.2026

**CONTRIBUTION OF THE AUTHORS**

M.G. Zhyoltysheva developed the research concept (idea formation), analyzed sources, collected and processed data, developed key points of the concept, wrote and formatted the text.

T.B. Sukhanova participated in developing the research concept (idea formation, development of key points of the concept), structuring the article materials, proofreading the text, and approved the final text.

The authors declare no conflicts of interest.

Submitted: 29.01.2026

Approved: 03.03.2026

Published: 30.03.2026

Л.С. КЛИМЕНТОВА  
КЛЮЧЕВАЯ ТРИАДА СОЛЬФЕДЖИО  
«ВОСПРИЯТИЕ — ОСМЫСЛЕНИЕ —  
ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ» И РАБОТА НАД ЕЕ  
КОМПОНЕНТАМИ В МУЗЫКАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ

L. KLIMENTOVA

THE KEY TRIAD OF SOLFEGGIO «PERCEPTION — COMPREHEN-  
SION — REPRODUCTION» AND WORKING ON ITS COMPONENTS  
IN A MUSIC COLLEGE

**Аннотация:** Настоящая статья посвящена вопросам преподавания сольфеджио в музыкальном училище, где данная дисциплина направлена на приобретение и развитие слуховых навыков, необходимых для будущей профессиональной деятельности музыканта. В статье указаны цели и задачи сольфеджио в музыкальном училище, отмечается, что систематическое изучение предмета формирует комплекс знаний, умений и навыков, способствует приобретению ряда общих и профессиональных компетенций. В центре внимания автора находится ключевая триада «восприятие — осмысление — воспроизведение» и работа над ее компонентами на занятиях сольфеджио. Постановка проблемы отражает современный взгляд на сольфеджио как часть когнитивного музыкознания. Автор рассматривает некоторые стороны методики направленного восприятия музыки: особенности направленного восприятия нотного текста при чтении с листа многоголосия в ансамбле, принципы «структурного слышания» музыки при записи музыкального диктанта. Осмысление музыкального материала проанализировано на примере диатонических ладовых элементов, изучаемых на начальном этапе подготовки специалистов среднего звена. Воспроизведение музыки на уроках сольфеджио показано в аспекте развития музыкальной памяти, а также в виде редко встречающихся форм работы, таких как сольфеджирование на языке оригинала. Статья содержит музыкальные примеры на реконструкцию нотного текста, устный диктант, вариативное задание по воспроизведению музыкального фрагмента в фактуре с несколькими уровнями ответа (минимальный, базовый, повышенный). Автор подчеркивает мысль о тесной взаимосвязи компонентов триады, о необходимости системного подхода к каждой из ее составляющих.

**Ключевые слова:** сольфеджио, направленное восприятие, структурное слышание музыки, звуковысотные элементы, тональность, пение, игра на фортепиано, музыкальная память.

**АБСТРАКТ:** This article focuses on the issues of teaching solfeggio in a music college, where this discipline is aimed at acquiring and developing auditory skills necessary for future professional activities of musicians. The article outlines the goals and objectives of solfeggio in a music college, noting that systematic study of the subject forms a complex set of knowledge, abilities, and skills, contributing to the acquisition of general and professional competencies. At the center of attention is the key triad «perception — comprehension — reproduction» and work on its components during solfeggio classes. The formulation of the problem reflects a modern view of solfeggio as part of cognitive musicology. The author examines some aspects of the methodology of directed perception of music: features of directed perception of musical notation when sight-reading polyphony in an ensemble, principles of «structural hearing» of music when dictating musical notes. Understanding of musical material is analyzed using examples of diatonic modal elements studied at the initial

stage of training specialists with secondary education. Reproduction of music in solfeggio lessons is shown from the perspective of developing musical memory, as well as in the form of rarely encountered forms of work, such as singing solfeggio in the original language. The article contains musical examples for reconstructing musical notation, oral dictation, and variable assignments for reproducing a musical fragment in texture with several levels of response (minimum, basic, advanced). The author emphasizes the idea of close interrelation between the components of the triad and the need for a systemic approach to each of its components.

KEYWORDS: solfeggio, directed perception, structural hearing of music, pitch elements, tonality, singing, piano playing, musical memory.

Сольфеджио — одна из немногих дисциплин среднего профессионального музыкального образования, осваиваемая студентами практически всех специальностей в течение всего периода обучения в музыкальном училище (колледже), то есть с первого по восьмой семестры. Сольфеджио входит в блок общепрофессиональных дисциплин профессионального учебного цикла программ подготовки специалистов среднего звена. На данную дисциплину отводится значительное количество учебного времени. Так, в Нижегородском музыкальном училище (колледже) имени М.А. Балакирева, где работает автор этих строк, учебный план по специальности 53.02.07 «Теория музыки» предполагает по сольфеджио 698 часов максимальной учебной нагрузки обучающегося, по специальности 53.02.06 «Хоровое дирижирование» — 644 часа, по специальностям 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (по видам «Фортепиано», «Оркестровые струнные инструменты», «Оркестровые духовые и ударные инструменты»), 53.02.04 «Вокальное искусство», 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение» — 429 часов. Несколько меньшее количество часов максимальной учебной нагрузки на сольфеджио отведено в учебных планах специальностей 53.02.02 «Музыкальное искусство эстрады (по видам «Инструменты эстрадного оркестра» и «Эстрадное пение»)», 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (по виду «Инструменты народного оркестра») — 400 часов. Студенты, обучающиеся по специальности 53.02.08 «Музыкальное звукооператорское мастерство», изучают сольфеджио в течение семи семестров в количестве 369 часов максимальной учебной нагрузки. Сведения по учебным планам всех указанных специальностей опубликованы на официальном сайте Нижегородского музыкального училища (колледжа) имени М.А. Балакирева в разделе «Образование»<sup>1</sup>.

В рабочих программах учебной дисциплины «Сольфеджио» указано, что предмет является частью профессиональной подготовки студентов и направлен на приобретение и развитие слуховых навыков, необходимых для будущей профессиональной деятельности музыканта в качестве преподавателя детской музыкальной школы, детской школы искусств, сотрудника концертной организации. Целью дисциплины выступает всестороннее развитие профессионального музыкального слуха как основы формирования квалифицированного музыканта-профессионала. К задачам дисциплины в среднем профессиональном звене относятся развитие музыкального слуха в его мелодическом, гармоническом и иных проявлениях, формирование аналитического слухового мышления, выработка тренированной музыкальной памяти, воспитание музыкального вкуса. Систематическое изучение сольфеджио создает целый комплекс знаний, умений и навыков, способствует приобретению ряда общих и профессиональных компетенций, а также личностных результатов обучающегося.

Приведенные выше данные из учебных планов по количеству часов максимальной учебной нагрузки призваны показать, насколько важное место отводится сольфеджио в профессиональном учебном цикле. Объем материала, изучаемого в курсе сольфеджио, лишь подтверждает значимость этой дисциплины. Сольфеджио в музыкальном училище предполагает слуховое освоение музыки различных эпох и стилей от Ренессанса до новейшего времени, преимущественно музыки барокко, классицизма и романтизма. Также в учебном курсе возможны джазовое сольфеджио, фольклорное сольфеджио, другие виды стилизованного сольфеджио [5].

Из форм звуковысотной организации у всех специальностей среднего профессионального обра-

<sup>1</sup> См.: <https://nmkbalakirev.ru/sveden/education/>

зования на сольфеджио подробно изучается строгая функциональная тональность: диатоника, внутритональный и межтональный хроматизм (отклонения и модуляции в тональности диатонического родства). Кроме того, значительное место в курсе сольфеджио занимают диатонические семиступенные лады, пентатоника, некоторые миксодиатонические ладовые формы. Дирижеры и теоретики в добавление к данному перечню осваивают элементы мажоро-минора, модуляцию на 2 знака, постепенные и энгармонические модуляции на 3–6 ключевых знаков. На четвертом курсе дирижеры и теоретики, а также студенты некоторых исполнительских специальностей (преимущественно пианисты) проходят на сольфеджио симметричные лады, знакомятся с явлениями полиладовости, полимодальности, политональности. В области метроритма основу курса сольфеджио составляет регулярно-акцентная метрика со всем многообразием тактовых размеров, ритмических фигур, видов синкоп. Наряду с этим изучаются переменный размер, особые виды ритмического деления, полиритмия, полиметрия.

От предпрофессиональной, школьной ступени музыкального образования, где в учебных планах многих направлений подготовки тоже есть сольфеджио и на него отводится достаточное количество учебного времени, сольфеджио в музыкальном училище значительно отличается. И дело здесь не в широте охвата музыкально-стилевых явлений и глубине изучения материала. Причина не в формах работы, потому что по существу они остаются теми же: интонационные упражнения, сольфеджирование, определение на слух, музыкальный диктант, творческие задания. Суть даже не в цели учебной дисциплины, которая укладывается в одну и ту же формулировку — развитие музыкального слуха и музыкальной памяти. Квинтэссенция отличия, на наш взгляд, состоит в обретении определенной свободы во владении элементами музыкальной речи. Той свободы, которая характеризует именно музыканта-профессионала.

Как же достичь этой заветной свободы? Или хотя бы приблизиться к ней? Здесь мы вплотную подходим к теме настоящей публикации, предполагающей анализ компонентов ключевой сольфеджийной триады «восприятие — осмысление — воспроизведение» и принципов работы над ними в музыкальном училище.

Один из ведущих представителей петербургской школы сольфеджистов Л.М. Масленкова в статье

«Что такое сольфеджио?» отмечает: «Сольфеджио как учебная дисциплина напрямую связана с психологической наукой. Базовые категории психологии, такие как восприятие, внимание, память, мышление, должны быть постоянно в поле внимания педагога-сольфеджиста, влияя на все формы работы» [2, с. 12]. В интервью «Сольфеджио: вчера, сегодня, завтра...» Л.М. Масленкова делает акцент на этом же вопросе, говоря, что новая методика сольфеджио предполагает «знание педагогами-сольфеджистами психологических законов восприятия, мышления, памяти, что существенно меняет многие веками устоявшиеся формы работы на уроке» [3, с. 43]. Московская школа сольфеджио в лице виднейшего теоретика и практика М.В. Карасевой выделяет тенденцию рассмотрения сольфеджио как «практической части интенсивно развивающегося когнитивного музыкознания, специально занимающегося проблемами слухового восприятия музыки и ее стилей» [1, с. 22–23]. В учебном пособии «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха» М.В. Карасева прямо трактует музыкальный слух как «одно из проявлений когнитивных процессов», отмечая, что «когнитивные процессы включают в себя восприятие, запоминание, воспроизведение, понятийную переработку, мышление и решение задач» [1, с. 51]. При этом исследователь, модифицируя базисную нейропсихологическую модель К. Прибрама TOTЕ, создает свою нейропсихологическую модель TOTЕМ, делая ее краеугольным камнем концепции понимания сольфеджио как психотехники развития музыкального слуха (подробное описание моделей приведено во второй главе указанного учебного пособия [1, с. 50–80]). Мы же не ставим своей целью детально углубляться в вопросы нейропсихологии, нейролингвистики и когнитивистики, поэтому выделяем три существенных аспекта, понятных широкому кругу читателей-музыкантов без специальных терминов: а) восприятие музыкальной информации (слуховое, визуальное); б) осмысление, понимание этой информации, показывающее ее обработку как результат многогранных мыслительных процессов; в) воспроизведение музыки — прежде всего, пение и игру на инструменте.

Со своей стороны подчеркнем, что выделенная нами триада является универсальной для постижения воспринимающим субъектом любых музыкальных явлений. При этом ее компоненты (а их также можно назвать стадиями или фазами, поскольку речь идет о процессах, разворачивающихся во времени) могут быть представлены в усеченном виде

либо вовсе отсутствовать. Например, человек напевает мотив любимой песни, не зная нот, или подбирает его на инструменте по слуху: редуцируется среднее звено триады. Профессиональный музыкант слушает на концерте новое сочинение современного автора — в сознании воспринимающего субъекта работает пара «восприятие — осмысление». При музыкальной импровизации соло отсутствует стадия восприятия чужого музыкального материала извне. На уроках сольфеджио, в принципе, происходит нечто подобное. «На современном этапе сольфеджио превращается в практическую часть психологии музыкального восприятия. Его суть в слуховой многоуровневой обработке информации, которая синтезирует эмоциональные впечатления с рациональным анализом и осознанием воспринимаемого услышанного в интонировании, нотной записи и мыслительном представлении» [4, с. 67]. Таким образом, триада «восприятие — осмысление — воспроизведение» на сольфеджио может быть представлена как в полном виде, так и в виде пар. Все зависит от форм работы, а также от конкретных задач, необходимых для освоения того или иного элемента.

Рассмотрение компонентов триады начнем со слухового и визуального восприятия музыкального материала на сольфеджио. На профессиональном этапе музыкального образования существенно возрастает роль направленного восприятия музыки. Направленное восприятие в данном случае означает восприятие, связанное с решением определенного круга задач при прослушивании элементов музыкальной речи, целостных музыкальных фрагментов, просмотривании нотного текста. Основы такого восприятия закладываются уже на стадии музыкальной школы, но именно на сольфеджио в музыкальном училище направленное восприятие приобретает *системный характер*. Так, при работе над музыкальным диктантом ученик слышит в одновременности несколько планов организации музыкального языка: звуковысотный, метроритмический, синтаксический (также и тембровый план, если дается тембровый диктант). Чтобы не потеряться в этих планах, точно и в кратчайший промежуток времени обработать поступившую в мозг многоуровневую информацию, студент должен владеть методикой направленного восприятия. По отношению к музыкальному диктанту мы предлагаем обозначить данную методику как «структурное слышание».

Под структурным слышанием следует понимать слуховое восприятие формы диктанта, музы-

кально-синтаксических структур, а также повторяющихся элементов в звуковысотности и ритме. При разборе диктанта со студентами на структурное слышание необходимо обращать первоочередное внимание. Учащиеся после первого проигрывания должны определить размер, тип начала диктанта — сильное или слабое, тип тематического строения (повторное или не повторное), количество тактов в диктанте, разметить тактовую сетку. После второго проигрывания — запомнить и записать начало и конец диктанта, затем, после третьего проигрывания, — каденцию первого предложения и начало второго предложения. Далее идет работа над фразами, начиная с цезур между фразами, если таковые имеются. Отдельная составляющая при разборе диктанта — повторяющиеся элементы, секвенции, одинаковые ритмоформулы (нередко встречаются мелодии, где интонационный материал обновляется, а ритм в предложениях или фразах не меняется).

Другой важный аспект структурного слышания музыкального диктанта — соединительные интонации в диктанте. Это высотные соотношения тонов на расстоянии, обычно в соседних мотивах или фразах. При работе над соединительными интонациями внимание учащихся нацеливается на сравнение высотности на расстоянии. К тому же самому звуку приходит мелодия или тон звучит выше/ниже? Верное слуховое восприятие соединительных интонаций (высотных «арок» в мелодической линии) позволяет правильно отразить звуковысотный рельеф мелодии однополосного диктанта или голоса в многоголосном диктанте.

С чем можно столкнуться, если игнорировать работу над структурным слышанием и структурной записью диктанта в тактовой сетке? Ученик будет двигаться от начала к концу без понимания того, как строится музыкальный материал, предназначенный для записи. Если какое-то место вызовет сложности, то оно может существенно затормозить процесс работы над диктантом.

Развитию методов структурного слышания на младших курсах музыкального училища, на наш взгляд, способствует такой вид музыкального диктанта, как реконструкция нотного текста. Данный вид иногда применяется в учебном процессе, но, как показывает практика, он более специфичен для различного рода олимпиад и конкурсов по сольфеджио. Реконструкция нотного текста предполагает слуховое восприятие музыки при опоре на визуальное восприятие нотного текста, где часть материала



своей партии и основными «вехами» в партиях других участников ансамбля.

Чтение с листа в классе имитационной полифонии также ставит ряд определенных задач при восприятии нотного текста. Во-первых, многие каноны могут иметь одноголосное, то есть не партитурное изложение. Для чтения с листа и распевки на уроке хороши каноны из сборника В.П. Середы<sup>3</sup>. Но к специфической записи многоголосия в одну строчку необходимо привыкнуть, под руководством преподавателя усвоить терминологию из области полифонии: пропоста, первая респоста, вторая респоста и так далее, понять обозначение вступления голосов цифрами над нотоносцем. Самое главное при пении канона с листа — четко держать метрическую пульсацию и ни в коем случае не останавливаться.

Особый вид чтения с листа многоголосия в ансамбле — это чтение с листа полифонических произведений мировой музыкальной классики, например, баховской полифонии. Здесь предварительный анализ нотного текста играет существенную роль. В фуге важно понимание порядка вступлений голосов, типа ответа, количества проведений темы в экспозиционном разделе, интонационного материала интермедийных эпизодов, их местоположения и строения (секвенции, тональный план). Отметим, что подобного рода чтение с листа возможно далеко не во всех группах, и обычно оно ограничивается экспозиционными разделами фуг.

Помимо чтения с листа многоголосия в ансамбле, на уроках сольфеджио нередко практикуется чтение с листа многоголосия с инструментом, когда один голос поется, а остальные играют на фортепиано. Направленное восприятие нотного текста при кратком предварительном знакомстве с ним предполагает акцентирование внимания на тех же аспектах: вступление голосов, их интонационно-ритмическое содержание, расположение (перекрещивание), гармоническая основа целого (тональный план, гармонические функции хотя бы в узловых моментах формы — начала построений, каденции). Необходимо объяснить ученику, что успешное чтение с листа с инструментом во многом зависит от верно выбранного умеренного темпа и спокойной, ровной и четкой метрической пульсации. Удобная временная протяженность доли определяется заранее, при анализе нотного текста

на стадии его предварительного визуального восприятия.

Приведенная выше характеристика основных видов направленного слухового восприятия музыки (структурное слышание) и визуального восприятия нотного текста на занятиях сольфеджио в музыкальном училище показывает, что процессы восприятия и осмысления материала неразрывно связаны друг с другом. Остановимся подробнее на проблемах осмысления, понимания элементов музыкальной речи в курсе сольфеджио. Если перефразировать известный декартовский афоризм «мыслю — следовательно, существую» (*cogito ergo sum*) и приблизить его к сущности сольфеджио, то получится нечто вроде «слышу — следовательно, понимаю». Слышать на сольфеджио — это значит понимать и четко представлять, что происходит в музыке во всем многообразии планов ее организации: звуковысотном, метроритмическом, синтаксическом, тембровом и так далее.

Одна из ключевых проблем осмысления элементов музыкальной речи на сольфеджио — проблема лада и тональности, начинающаяся с вопросов строения «материальных носителей» звуковысотных связей: звукорядов, интервалов в тональности, аккордов. Ее мы и рассмотрим в настоящей статье. Данная проблема представляет собой огромный комплекс взаимопересекающихся и взаимообусловленных аспектов, который базируется на понимании местоположения, устройства, функции элементов в диатонике тональной системы и восходит к тончайшим нюансам звуковысотности в хроматике, пониманию явлений энгармонической звуковысотной двойственности тонов, слуховому освоению функциональной неоднозначности аккордов, непривычного фони́зма альтерированных созвучий и вертикалей с побочными тонами.

П.П. Сладков в своей докторской диссертации (жанре научного труда, не располагающем к лирическим сентенциям) с сокрушением духа констатирует: «В большинстве учебных заведений учащиеся — музыковеды, пианисты и хоровики чаще овладевают необходимыми навыками, чего нельзя сказать о музыкантах других специальностей. Со всей очевидностью беспомощность последних выявляется в читке с листа сольфеджио и решении задач по гармонии. И в том, и в другом случаях процесс анализа музы-

<sup>3</sup> Середя В.П. Каноны: Учеб. пособие по сольфеджио: Для ДМШ и муз. училищ / предисл. и метод. записка авт. — М.: Престо, 1997. — 88 с.

кального текста требует, как минимум, зрительные восприятия каждой ноты мгновенно соотнести с ее функцией, ступенью тональности. Иначе невозможно будет осознать, построить и объяснить более сложные ладовые элементы. Факты же говорят о том, что подавляющему большинству обучающихся достаточно убедительно удается продемонстрировать отмеченные выше навыки лишь в основном на паре тональностей, по известным причинам, в до мажоре и ля миноре» [7, с. 242]. Заметим, что среди музыковедов, дирижеров и пианистов уверенно в элементах во всех тональностях ориентируются тоже далеко не все, особенно на начальном этапе обучения в училище, поскольку предшествующий уровень теоретической подготовки может быть с пробелами. Иными словами, проблема «ладовой топографии» — местоположения, строения, функции, разрешения интервала или аккорда в тональности — всегда стоит достаточно остро.

Не углубляясь в причины сложностей освоения больших объемов информации у современного контингента учащихся, сразу наметим возможные методы работы над осмыслением комплекса тональных элементов на сольфеджио в музыкальном училище. Главный принцип здесь хорошо известен, но он не теряет своей актуальности. Это *планомерное, пошаговое, систематическое освоение элементов из урока в урок с их постепенным накоплением* и присутствием этих элементов в следующих формах работы: интонационных упражнениях, определении на слух интервальных и аккордовых последовательностей в тональности, транспонировании и игре наизусть последовательностей на фортепиано.

Основы планомерного систематического освоения звуковысотных элементов закладываются на первом курсе. После музыкальной школы, где в настоящее время обучение по теоретическим предметам существенно геймифицировано и до самых последних стадий сопровождается «веселыми картинками», ученик попадает в профессиональное учебное заведение, когда на сольфеджио перед ним только нотная тетрадь, карандаш и ластик. Многие студенты, по наблюдениям автора этих строк, испытывают шок. Им приходится задействовать все свои когнитивные ресурсы, чтобы базисом познания, осмысления звуковой материи сделать механизмы абстрактного мышления, свободного от постоянной опоры на ощущения.

На первом курсе сольфеджио музыкального училища студенты всех специальностей подробно

изучают диатонику. Звукоряды трех видов мажора и минора (гармонический и мелодический виды на правах условной диатоники) поются от разных ступеней в восходящем и нисходящем направлении, в ритме (базовые ритмоформулы в простых размерах: группы с шестнадцатыми, пунктирный ритм, синкопы внутритактовая и внутридолевая). Также звукоряды осваиваются в двухголосном и трехголосном пении: дублировка в терцию, сексту, движение параллельными, тесно расположенными секстаккордами и квартсекстаккордами. Простые интервалы на ступенях лада сольфеджируются в виде секвенций с секундовым, терцовым и квартовым шагом в ритме (например, восьмыми длительностями в двухдольном метре) вверх и вниз в сочетании разных видов мажора или минора (вверх один вид, вниз — другой). Эти же интервалы прорабатываются в пении с разрешением всеми способами, от всех ступеней лада, во всех трех видах, с обязательным названием знаков. На слух интервалы в тональности даются в виде последовательностей с подробным устным разбором после 3–4 проигрываний (интервал, ступень, например: чистая квинта на I ступени), последующим пением каждого интервала от основания к вершине, а также двухголосным пением (дуэтами или ансамблем в группе) или игрой на фортепиано. Последовательности интервалов оформлены ритмически и метрически, поэтому время от времени они даются для записи как короткие двухголосные диктанты в объеме одной-двух фраз. Все интервалы в таких мини-диктантах должны быть подписаны с указанием ступеней.

Из аккордов в натуральном и гармоническом видах мажора и минора на первом курсе сольфеджио всех специальностей музыкального училища изучаются главные трезвучия, уменьшенные трезвучия, увеличенное трезвучие, консонирующие трезвучия побочных ступеней лада, доминантсептаккорд ( $D_7$ ), вводные септаккорды ( $VII_7$ ), септаккорд II ступени ( $II_7$ ). Все аккорды даются с обращениями и разрешениями, а такие аккорды, как  $VII_7$  и  $II_7$ , — с обращениями и разрешениями двумя способами (непосредственно в аккорды тоники и с переводом через обращения  $D_7$ ). Теоретики проходят все диатонические септаккорды с обращениями и разрешениями. Аккорды осваиваются в пении во всех тональностях, а также в определении на слух аккордовых последовательностей в элементарной структуре. Последовательности подробно разбираются и обязательно пропеваются нотами, чтобы всем ученикам в группе был

понятен звуковой состав всех аккордов. В качестве домашнего задания предлагается выучить последовательность наизусть на фортепиано с транспонированием в другие тональности (аналогичные задания касаются и последовательностей интервалов).

Таким образом, на начальном этапе обучения сольфеджио студент музыкального училища постепенно привыкает к большому кругу звуковысотных элементов в тональности («все во всех тональностях»), да еще и от звука с разрешением в разные тональности) и систематической работе над этими элементами в разных формах. Дальше этот круг только расширяется: альтерированные звукоряды, хроматические гаммы, хроматические интервалы и аккорды, межтональный хроматизм — отклонения и модуляции и прочее, прочее, прочее. Но основа уже заложена, и базовые методы освоения звуковысотных элементов не меняются.

Кто-то может возразить, что при подобном подходе профессиональное сольфеджио так и будет содержать в себе львиную долю озвученной теории музыки. Л.М. Масленкова считает, что сольфеджио по своей сути не должно быть озвученной теорией, и это справедливо [3, с. 41]. Но пока что решить проблему «ладовой топографии» в сознании основного контингента студентов музыкального училища (особенно училища в провинции) без массивной и интенсивной «звукорядо-, интервало- и аккордотерапии» на уроках сольфеджио автору настоящей статьи не представляется возможным.

Перейдем к анализу третьего компонента ключевой сольфеджийной триады, а именно — воспроизведению музыкального материала на уроках сольфеджио. Значимость этого компонента для развития музыкального слуха и музыкальной памяти учащегося трудно переоценить. Именно воспроизведение позволяет закрепить музыкальный элемент или целостный фрагмент в сознании, а значит — способствовать более прочному его осмыслению.

На уроке сольфеджио в музыкальном училище постоянно звучит музыка, ученики много поют, играют на фортепиано, а также на других инструментах, на которых они обучаются по специальности. Для не исполнительских специальностей, таких как теория музыки или музыкальное звукооператорское мастерство, пение, игра, музицирование на сольфеджио — одна из немногих форм живого исполнения музыки. Музыкальное содержание учебной дисциплины включает в себя не только инструктивные примеры, но и высокохудожественные образцы

из произведений выдающихся композиторов. Пение этих образцов «создает атмосферу настоящего исполнительства на уроках сольфеджио» [6, с. 119].

Профессиональная ступень музыкального образования к привычным формам воспроизведения музыкального материала на сольфеджио выдвигает новые требования. Это чистота певческой интонации (над чем ведется отдельная планомерная работа), взятие дыхания в нужный момент и его верное распределение, метrorитмическая точность, структурная осмысленность, динамические нюансы исполнения. Сольфеджирование с текстом предполагает четкость дикции, а также внимательный подход к глубине дыхания и распределению воздушного объема, поскольку здесь иной раз требуется больший расход воздуха. Среди принципиально новых видов сольфеджирования следует выделить пение на языке оригинала, что в музыкальной практике не исполнительских специальностей, в принципе, встречается редко. Так, например, девиз сольфеджио у теоретиков — «вы больше никогда и нигде в жизни, вероятно, это не споете, как только сейчас на сольфеджио». Поэтому, скажем, пение номеров из Магнификата И.С. Баха на латинском языке на уроках сольфеджио можно только приветствовать. Сначала номер необходимо задать на дом для сольфеджирования с названием нот. После того как материал выучен и представлен на уроке одним-двумя учениками, с группой разучиваем латинский текст: сначала его вместе читаем и осваиваем произношение слов, затем сольмизуем в ритме и поем. В педагогическом багаже автора — пение студентами-теоретиками четвертого курса песен А. Веберна ор. 3 на немецком языке в качестве домашних заданий с кириллической транскрипцией текста, данной преподавателем.

Значительное место среди форм воспроизведения музыкального материала на сольфеджио в музыкальном училище занимает игра на фортепиано. Как правило, это игра по памяти — игра наизусть диктантов, интервальных и аккордовых последовательностей с транспонированием в разные тональности, игра на фортепиано как форма устного диктанта — воспроизведение на инструменте тех мелодий или музыкальных фрагментов в фактуре, которые сложно спеть. Например, тема фуги e-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха или мелодия начального восьмитакта прелюдии fis-moll ор. 11 А.Н. Скрябина. Игра на фортепиано по памяти также требует профессионального

Пример 3. Бетховен. Соната для фортепиано оп. 10, № 3. Menuetto, т. 1–16<sup>4</sup>

подхода: точности и связности, с минимумом ошибок и помарок, а лучше вовсе без них.

Воспроизведение на уроках сольфеджио как вид развития музыкальной памяти предполагает отдельный разговор, поэтому мы кратко остановимся на данном аспекте. Здесь актуальны следующие формы работы в классе: устный диктант (спеть мелодию в ритме с названием нот после ограниченного количества проигрываний либо сыграть мелодию на фортепиано), пение наизусть нижнего голоса в последовательности аккордов в тональности после одного-двух проигрываний, пение наизусть нижнего или верхнего голоса в последовательности интервалов в тональности после одного-двух проигрываний, пение наизусть среднего голоса трехголосного фрагмента в объеме фразы после двух-трех проигрываний, пение или игра наизусть только что написанного музыкального диктанта. Среди домашних заданий распространены сольфеджирование наизусть одноголосия с названием нот и с текстом, а также игра наизусть транспонированных диктантов, последовательностей интервалов и аккордов предыдущего урока.

Указанные формы работы по воспроизведению музыкального материала по памяти общеизвестны. Применение тех или иных видов на уроках, а также объем заданий зависят от текущих образовательных задач и от уровня музыкальных данных и подготовки обучающихся. Дифференциация заданий и объема работы на занятиях сольфеджио в музыкальном училище даже среди учащихся одной группы встре-

чается достаточно часто. Например, задание на воспроизведение музыкального фрагмента в фактуре при определении на слух в классе может быть трехплановым: минимальный уровень — спеть или сыграть мелодию, базовый уровень — сыграть контурное двухголосие, повышенный уровень — сыграть всю фактуру. В качестве образца предложим первое предложение (восьмитакт) начального периода Менуэта из Седьмой сонаты для фортепиано Л. ван Бетховена (см. пример 3).

Выполненный нами анализ основных методов работы над компонентами важнейшей для сольфеджио триады восприятия, осмысления и воспроизведения музыки не претендует на всеохватность. Думается, нам удалось сконцентрировать внимание лишь на наиболее заметных аспектах, отражающих специфику обучения именно в среднем профессиональном звене. В заключение подчеркнем, что данная триада выступает в качестве ключевого инструмента для развития музыкального слуха и музыкальной памяти ученика на всех этапах его профессионального совершенствования. Системный подход к каждому из слагаемых триады, скрупулезная, планомерная работа из урока в урок над элементами музыкального языка по отдельности и в комплексе являются здесь ведущими методическими принципами. Именно они помогут учащемуся достичь свободы пребывания в музыкальной материи, свободы ее слышания, понимания, исполнения, создания. Той самой свободы, столь необходимой профессиональному музыканту.

<sup>4</sup> Бетховен Л. Сонаты для фортепиано. Т. 1. № 1–15 / ред. А.Б. Гольденвейзера. — М.: Музыка, 1965. — 380 с.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Карасева М.В. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2024. — 416 с.
2. Масленкова Л.М. Что такое сольфеджио? // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. — М.: Классика–XXI, 2009. — С. 11–21.
3. Масленкова Л.М. Сольфеджио: вчера, сегодня, завтра...: [интервью] / З.М. Гусейнова [беседовала] // Musicus, 2011, № 1. С. 41–43.
4. Мелькумова Э.И. Современные тенденции преподавания курса «Сольфеджио» в профессиональном музыкальном образовании. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tendentsii-prepodavaniya-kursa-solfedzhio-v-professionalnom-muzykalnom-obrazovanii> (дата обращения 26.02.26). DOI: 10.24411/2304-2338-2020-11201.
5. Пивницкая О.В. Современные тенденции в совершенствовании преподавания сольфеджио в общем и профессиональном музыкальном образовании. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tendentsii-v-sovershenstvovanii-prepodavaniya-solfedzhio-v-obshchem-i-professionalnom-muzykalnom-obrazovanii> (дата обращения 26.02.26).
6. Сердечная Е.В. Музыкальный диктант: с чего начинать (из опыта преподавателя ЦМШ) // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика, 2023, № 2. С. 112–120.
7. Сладков П.П. Классическое сольфеджио в профессиональном музыкальном образовании: история, теория, методология: дисс. ... д-ра иск. / рукопись. — СПб., 2006. — 297 с.

## REFERENCES

1. Karaseva M.V. Sol'fedzhio — psihotekhnika razvitiya muzykal'nogo slukha [Solfeggio is a psychotechnical method for developing musical hearing], Saint Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2024. (In Russ.)
2. Maslenkova L.M. Chto takoe sol'fedzhio? [What is solfeggio?], Kak prepodavat' sol'fedzhio v XXI veke, Moscow: Klassika–XXI, 2009. (In Russ.)
3. Maslenkova L. Sol'fedzhio: vchera, segodnya, zavtra... [Solfeggio: yesterday, today, tomorrow...], interv'yu Z. Gusejnoj s L. Maslenkovej, Musicus, no. 1, 2011, pp. 41–43. (In Russ.)
4. Mel'kumova E.I. Sovremennye tendentsii prepodavaniya kursa «Sol'fedzhio» v professional'nom muzykal'nom obrazovanii [Current trends in teaching the solfeggio course in modern music education], <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tendentsii-prepodavaniya-kursa-solfedzhio-v-professionalnom-muzykalnom-obrazovanii> (accessed 26 February 2026), doi: 10.24411/2304-2338-2020-11201. (In Russ.)
5. Pivnitskaya O.V. Sovremennye tendentsii v sovershenstvovanii prepodavaniya sol'fedzhio v obshchem i professional'nom muzykal'nom obrazovanii [Modern trends in improving the teaching of solfeggio in general and professional music education], <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tendentsii-v-sovershenstvovanii-prepodavaniya-solfedzhio-v-obshchem-i-professionalnom-muzykalnom-obrazovanii> (accessed 26 February 2026). (In Russ.)
6. Serdechnaya E. Muzykal'nyj diktant: s chego nachinat' (iz opyta prepodavatelya CMSH) [Musical dictation: where to start (from the experience of a teacher at the Central Music School)], Academia: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 2, 2023, pp. 112–120. (In Russ.)
7. Sladkov P.P. Klassicheskoe sol'fedzhio v professional'nom muzykal'nom obrazovanii: istoriya, teoriya, metodologiya [Classical solfeggio in professional music education: history, theory, methodology]. Manuscript of Doctoral (Art Criticism) Dissertation, St. Petersburg, 2006. (In Russ.)

КЛИМЕНТОВА ЛЮБОВЬ СЕРГЕЕВНА  
Нижегородское музыкальное училище (колледж)  
имени М.А. Балакирева (г. Нижний Новгород)  
кандидат искусствоведения, преподаватель  
e-mail: liuba-kliment@mail.ru  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1448-1457>  
Статья получена: 09.02.2026  
Одобрена после рецензирования: 27.02.2026  
Опубликована: 30.03.2026

KLIMENTOVA LYUBOV S.  
Nizhny Novgorod Musical College named  
after M.A. Balakirev (Nizhny Novgorod)  
Candidate of Art Criticism, Teacher  
e-mail: liuba-kliment@mail.ru  
Submitted: 09.02.2026  
Approved: 27.02.2026  
Published: 30.03.2026

