
4 (5) 2022

агса де тга

**музыкознание
исполнительство
педагогика**

сетевой электронный научный журнал

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

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

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

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

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

E-mail редакции: academia@axu.ru

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

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

Выпускающий редактор —
Докучаева Римма Сергеевна

Ответственный секретарь, технический редактор —
Матвеева Алина Игоревна

Редактор-переводчик — Хрулева Ирина Александровна

30 лет



Академии
хорового искусства
имени В.С. Попова



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

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Члены редакционной коллегии:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дизайн Г.Д. Жуков

Верстка Д.А. Брадарская

Издательство КОМПОЗИТОР


www.kmpztr.ru

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

+7 (495) 232–52–11

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

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2022


АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
имени В. С. Попова


ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОМПОЗИТОР

academia:

MUSICOLOGY, PERFORMANCE, PEDAGOGY

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

Founder and Publisher:

Victor Popov Academy of Choral Arts

Acting rector — professor Alexander Solovyev

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

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

Proofreader Editor — Rimma Dokuchaeva

Technical editor — Alina Matveeva

Editor-translator — Irina Khruleva

Members of the Editorial Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. Andrea Angelini (Rimini, Italy)

Design Gregory Zhukov

Layout: Daria Bradarksaia

KOMPOZITOR Publishing House

www.kmpztr.ru

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

+7 (495) 232–52–11

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2022

© KOMPOZITOR Publishing House, 2022

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

содержание

музыкознание

Ефимова Н.И.

Бесценный дар великого ученого (к 90-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова) 7

Городилова М.В.

Изображение тональности в тональных произведениях Р. Щедрина (к 90-летию со дня рождения Родиона Константиновича Щедрина) 12

Комарницкая О.В.

Христианские аспекты содержания оперы «Очарованный странник» Р. Щедрина (к 90-летию со дня рождения Родиона Константиновича Щедрина) 21

Ковалев А.Б.

Два песнопения из Всенощного бдения ор. 37 С.В. Рахманинова «Свете тихий», «Богородице Дево, радуйся». Из опыта музыкально-литургического анализа 29

исполнительство

Красногорова О.А., Рябчиков В.И.

Импровизационная интерпретация и ее аспекты в органно-клавирном и фортепианном искусстве 37

Поспелова Р.Л.

«А как правильно?» К проблеме русскоязычной огласовки латинских певческих текстов 51

Рудзей Е.В.

Хоровая музыка сибирской композиторской школы. Вехи становления 57

педагогика

Захаров Ю.К.

Методика преподавания анализа малых форм барочной музыки 64

Радзецкая Е.А.

«Трансакт» Э.Берна в контексте педагогической деятельности 73

Тухманова З.Г.

Итальянская и русская традиции музыкального обучения и образования в настоящее время 79

Сорокикова В.И.

Цифровая среда современного гуманитарного образования в творческом вузе: теория и практика 87

Сяо Циин

Музыкальное образование в Китае: истоки и современность 93

contents

musicology

Efimova N.

The great scholar's priceless gift (commemorating the 90th birth anniversary of Yuri Kholopov) 7

Gorodilova M.

The image of tonality in the tonal works of R. Shchedrin (commemorating the 90th birth anniversary of Radion Shchedrin) 12

Komarnitskaya O.

Aspects of Christianity in Rodion Shchedrin's opera "The Enchanted Wanderer" (commemorating the 90th birth anniversary of of Radion Shchedrin) 21

Kovalev A.

Two chants from the All-Night Vigil, op. 37 by Sergei Rachmaninoff "Svete tikhii" and "Bogoroditse Devo, raduisya": experience of a musical-liturgical analysis 29

performance

Krasnogorova O., Ryabchikov V.

Improvisational interpretation and its aspects in the art of piano (organ, clavier) playing 37

Pospelova R.

"What is the right way?" The problem of Russian-language vocalization of Latin singing texts 51

Rudzei E.

Lhoral music of the Siberian school of composition: milestones of formation. 57

pedagogy

Zakharov Y.

Methods of teaching the analysis of smaller forms in Baroque music 64

Radzetskaya E.

"Transact" by E. Bern in the context of pedagogical activity 73

Tukhmanova Z.

The Italian tradition of music education within the context of the present-day European Higher Education Area 79

Sorokovikova V.

Digital environment in the present-day humanities education in art universities: theory and practice 87

Xiao Qiying

Music Education in China: Origins and Modernity 93

УДК 303.4; 378; 781

Н.И. ЕФИМОВА

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

Бесценный дар великого ученого (к 90-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова)

N. Efimova

The great scholar's priceless gift (commemorating the 90th birth anniversary of Yuri Kholopov)

Абстракт. Статья посвящена Юрию Николаевичу Холопову, выдающемуся ученому, тому, кто внес существенный вклад в развитие отечественного музыкознания. Отмечая многогранность таланта профессора, автор уделяет особое внимание его наставнической работе в качестве научного руководителя диссертационных исследований. В кругу общих проблем современной академической науки проблема качества научного руководства, равно как и проблема воспроизводства научных школ, представляется актуальной. Ее решением озабочено научное сообщество и в России, и за рубежом. Опираясь на наличествующие сегодня исследования данной проблемы, которые активно обсуждаются на страницах реферируемых журналов в педагогическом, психологическом, социологическом измерениях, автор обращает внимание на личностные качества руководителя, стиль его руководства. Будущую модель осмысления феномена Ю.Н. Холопова в качестве лидера научной школы он видит в изучении механизмов воспроизводства его школы, которые в конкурентной научной среде формируют способность обучающихся в классе научного руководителя, представителя данной школы, воспроизводить традицию с ее секретами успешной и эффективной деятельности.

Ключевые слова: Ю.Н. Холопов, научный руководитель диссертационного исследования, качество научного руководства, эффективность научного руководителя, личностные качества научного руководителя, модели взаимодействия научного руководителя и аспиранта.

Abstract: The article is dedicated to Yuri Nikolaevich Kholopov, an outstanding scholar who made a great input into the development of Soviet and Russian musicology. Noting the professor's multifaceted talent the author pays special attention to his mentoring work as a dissertation advisor. In the scope of common problems in modern-day academic scholarship, the quality of doctoral advising as well as the reproduction of scholar schools appear to be topical issues, which attract the concern of the academic community both in and outside Russia. While referring to the existing studies of the problem that are being much discussed in peer-reviewed journals from pedagogical, psychological, and sociological standpoints, the author focuses on the advisor's personal qualities and advising style. The future model that will give insight into the phenomenon of Yuri Kholopov as the leader of a scholar school is found in the study of mechanisms that reproduce his school. In the competitive environment of the academic field, these mechanisms shape the ability of those studying under an advisor who represents a given school to reproduce the tradition and its secrets of successful and effective activity.

Keywords: Yuri Kholopov, dissertation advisor, quality of dissertation advising, dissertation advisor efficiency, personal qualities of a dissertation advisor, models of interaction between a dissertation advisor and a postgraduate student.

Юрий Николаевич Холопов — это имя великого советского и российского ученого широко известно многим поколениям музыкантов профессионалов (исполнителей, музыковедов, композиторов) — всем тем, кто волей судьбы связал себя с миром музыки, кто в безграничном пространстве музыкальных звуков пытался и пытается постичь истины музыкального бытия, найти логические пути к его

осмыслению. В буклете Международной конференции «Наследие Ю.Н. Холопова и современное музыкознание», приуроченной к 90-летию со дня рождения ученого и прошедшей в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 26–29 октября 2022 года, ректор консерватории, профессор А.С. Соколов, удивительно точно отметил: «Холопов был непревзойденным

перфекционистом, не допускал никаких небрежностей и ничего непродуманного, он был предельно принципиален и взыскателен, не взирая на чины». В действительности все эти качества, помноженные на невероятную открытость всему новому, умение работать с огромным массивом научной информации, генерировать идеи и мотивировать к их научной разработке, думаю, хранят в своих сердцах все его ученики, те, кому довелось стать частичкой научной школы Юрия Николаевича Холопова.

Многогранность таланта ученого вместила в себя исследовательскую, научно-педагогическую, научно-организационную деятельность. Все они органично сосуществовали в нем, обеспечивая стимулы для устойчивого развития его научной школы, и сегодня отдать приоритет какой-то из этих составляющих весьма затруднительно.

В реалиях сегодняшнего дня, когда сам термин «ученый» все больше вытесняется термином «исследователь» (Forscher, researcher), когда в российском Перечне направлений подготовки кадров высшей квалификации по программам подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре¹, а также в документах стран ОЭСР² введен в употребление термин «исследователи», определяемый как «профессионалы, занятые постижением или созданием нового знания, продуктов, процессов, методов и систем, а также в управлении такого рода проектами» [3], термин «ученый», применительно к Юрию Николаевичу, бесспорно, представляется более ёмким, по сути своей точно отражающим как масштаб его личности в качестве исследователя и организатора науки, так и результативность его наставнической работы в качестве научного руководителя диссертаций.

Не секрет, что сегодня в подготовке научно-исследовательских кадров в аспирантуре остро обозначилась проблема качества научного руководства. Ее решением озабочено научное сообщество и в России, и за рубежом. Предлагаемые пути

решения активно обсуждаются в академических кругах в педагогическом, психологическом, социологическом измерениях. В России, например, вступившие в марте 2022 года федеральные государственные требования (ФГТ³) стали пониматься как переход аспирантуры из образовательного формата в научный, соответственно качество и эффективность научного руководства также попали в фокус данного документа. Результативность деятельности аспирантуры⁴, противоречия и условия эффективности научного руководства⁵, осмысление роли профессоров в поддержке мотивированности докторантов (в нашем случае, аспирантов)⁶, умение научного руководителя организовать взаимодействие с аспирантом⁷, ожидания и реалии жизни аспирантов, понимание ими своей академической идентичности⁸ — все эти и многие другие

1 Приказ Министерства образования и науки РФ от 12 сентября 2013 г. № 1061 «Об утверждении перечней специальностей и направлений подготовки высшего образования» (Приложение № 4; Перечень направлений подготовки высшего образования — подготовки кадров высшей квалификации по программам подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре).

2 Аббревиатура Организации экономического сотрудничества и развития.

3 Приказ Министерства образования и науки РФ от 20.10.2021 № 951 «Об утверждении федеральных государственных требований к структуре программ подготовки научных и научно-педагогических кадров в аспирантуре (адъюнктуре), условиям их реализации, срокам освоения этих программ с учетом различных форм обучения, образовательных технологий и особенностей отдельных категорий аспирантов (адъюнктов)».

4 Эрштейн Л.Б. Результативность деятельности аспирантуры и необходимость разработки общей теории научного руководства // Пед. образование в России. 2011. № 15. С. 218–223.

5 Эрштейн Л.Б. Противоречия и условия эффективности научного руководства соискателями в процессе подготовки диссертационных квалификационных работ // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России. 2012. № 3 (55). С. 156–159.

6 Posselt Julie. Normalizing Struggle: Dimensions of Faculty Support for Doctoral Students and Implications for Persistence and Well-Being // The Journal of Higher Education. Volume 89, 2018 — Issue 6

7 Грибанькова А.А.. Научное руководство аспирантами: социально-психологические аспекты // Высшее образование в России. 2011. № 7. С. 70–74.

8 Pretorius Lynette, Macaulay Luke. Notions of Human Capital and Academic Identity in the PhD: Narratives of the Disempowered // The Journal of Higher Education. Volume 92, 2021 — Issue 4; Попова Н.Г. Проблемы научного руководства: взгляд со стороны аспиранта // XXI Уральские социологические чтения. Социальное пространство и время региона: проблемы устойчивого развития: материалы Международной научно-практической конференции (Екатеринбург, 15–16 марта 2018 года). — Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2018. С. 144–147.

вопросы активно обсуждаются сегодня на страницах реферируемых журналов и свидетельствуют об остроте обозначенной проблемы. Опираясь на «теорию социальных полей» и «теорию культурного капитала» классика социологии Пьера Бурдьё (Pierre Bourdieu)⁹, на функциональную теорию межличностных отношений известного психолога Тимоти Лири (Timothy Leary)¹⁰, западные исследователи серьезно, на теоретическом и эмпирическом уровнях, прорабатывают модели продуктивного взаимодействия в линейке «научный руководитель — докторант». В арсенале новейшей науки уже имеются модели Терри Гэтфилда (Terry Gatfield)¹¹, где выявлены четыре стиля научного руководства, Тима Мэйнхарда (Tim Mainhard) и его соавторов¹², где выделены восемь типов поведения, лежащих в основе взаимоотношений научного руководителя и докторанта. В последнем случае в основу модели легла, в том числе, информация о восприятии докторантами своих взаимоотношений с научным руководителем, открыв новый аспект изучения обратной связи в названной линейке.

Представленный нами круг обсуждаемых в академическом сообществе вопросов можно продолжать и далее. Однако к оценке личности Юрия Николаевича Холопова, его стиля руководства он будет иметь слабое отношение. Ведь рассредоточенное по разным аспектам разных наук с их формализованными измерителями и моделями осмысление стиля научного руководства вряд ли будет способствовать целостному восприятию феномена Ю.Н. Холопова — научного руководителя, способного соизмерять тенденции развития мирового

и отечественного музыкознания, знать актуальные научные достижения дисциплинарного теоретического знания, определять научные ориентиры и пути реализации поставленных задач, выделять приоритетную тематику для научных исследований своих аспирантов, формировать свою научную школу, в которой под его руководством защищено 38 диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук и 15 докторских диссертаций. Среди его учеников — последователей школы имеются обладатели престижных международных исследовательских стипендий Фонда Александра фон Гумбольдта/Alexander von Humboldt-Stiftung (С.Н. Лебедев, Н.И. Ефимова — автор этих строк), Программы Фулбрайт/Fulbright Program (М.В. Карасева).

Класс специальности Ю.Н. Холопова представлял уникальную особую среду, в которой ценились различные формы человеческого капитала и уважались голоса аспирантов. На память приходят многие частные сюжеты: совместные походы в ЦСБ Ленинской библиотеки для знакомства с заказанными из-за рубежа редкими изданиями с их последующим анализом, комментариями по отбору информации для наращивания знаний и условий применения в тексте диссертации; настоящие «репетиции» перед публичными выступлениями с расставлением акцентов и пауз в тексте, который будет произнесен, и с обсуждением элементов будущего имиджа докладчика; вкупе с умением выслушать, вникнуть в проблему и связанные с ней трудности, предложить пути решения, с умением аргументировать и убеждать с энтузиазмом, заражая своей искренней увлеченностью в поисковой работе, они свидетельствовали о его безграничной отзывчивости и озабоченности всеми аспектами научной жизни аспиранта из своего класса (от вполне конкретных форм помощи в подборе литературы, в редакции текстов выступлений и публикаций, даже до случаев финансовой поддержки поездок на конференции; в моем случае был составлен методически выверенный персональный индивидуальный план с хронометражем для написания семичасовой фуги на вступительном экзамене в аспирантуру с его конкретной апробацией до экзамена). Эти воспоминания, которым нет конца, можно уместить в одно словосочетание — «душевная щедрость». Именно она, как способность дарить бескорыстную помощь всем обучающимся в его классе, была присуща ему. Мои сокурсники из классов других научных руководите-

9 Bourdieu Pierre. Outline of a theory of practice. Cambridge University Press. 1977. — 224 p.; Bourdieu P. Homo academicus. Polity Press, 1990. — 344 p.; Bourdieu P. Practical reason: On the theory of action. Stanford University Press, 1998. — 153 p.

10 Leary Timothy. Interpersonal Diagnosis of Personality: A Functional Theory and Methodology for Personality Evaluation. Ronald Press Co., 1957. — 518 с.

11 Gatfield Terry. An investigation into PhD supervisory management styles: Development of a dynamic conceptual model and its managerial implications // Journal of Higher Education Policy and management. 2005. № 27 (3). P. 311–325.

12 Mainhard T., van der Rijst, R. van Tartwijk J., Wubbels T. A model for the supervisor doctoral student relationship // Higher Education. 2009. № 58 (3). P. 359–373.

лей нередко говорили: «вам повезло с таким научным руководителем», подчас подслушивая между дверьми 9-го класса его урок со мной.

Широкий научный кругозор и исследовательский талант, безупречное владение методами побуждения и поддержки интереса к теме изучения, усиление внутренней и внешней мотивации с четкой ориентацией на конкурентную среду, установки на упорство в достижении цели, манера держаться, простота, доброжелательность и доступность в общении — все эти качества помогали создавать ученому и педагогу Ю.Н. Холопову благоприятную психоэмоциональную атмосферу творчества в своем классе. Она и обеспечивала, на мой взгляд, привлекательность его в качестве научного руководителя.

Сегодня в новейшем Постановлении Правительства РФ от 30 ноября 2021 г. № 2122 «Об утверждении Положения о подготовке научных и научно-педагогических кадров в аспирантуре (адъюнктуре)», вступившем в силу с 1 марта 2022 года (действует до 1 марта 2028 г.), в пункте 9 прописаны пять трудовых функций научного руководителя: оказывать аспиранту содействие в выборе темы диссертации и составлении индивидуального плана научной деятельности; осуществлять руководство научной (научно-исследовательской) деятельностью аспиранта; консультировать аспиранта по вопросам подготовки диссертации к защите; осуществлять первичное рецензирование подготовленного аспирантом текста диссертации, а также текстов научных статей; осуществлять контроль за выполнением аспирантом индивидуального плана научной деятельности [2]. Совершенно очевидно, что установленный регламент, в сравнении с той практикой научного руководства, которую каждый член научной школы Ю.Н. Холопова ощутил на себе, оказывается низмеримо узок в своем содержании. Он, равно как и моделируемые порядок взаимодействия научного руководителя и аспиранта конструкты, будучи формализованными схемами, не в состоянии охарактеризовать во всей полноте личность одаренного руководителя, пользующегося безграничным авторитетом среди учеников, коим являлся Юрий Николаевич. Однако в этих регламентах видится определенная необходимость. Они обозначают актуальную проблему, фиксируют общую направленность организационной и научной работы, способствуют выработке концеп-

ций и моделей взаимонаправленной деятельности, определяют основные критерии развития личности научного руководителя. Не устранив творческую суть педагога-руководителя в процессе работы над диссертацией, они подразумевают его индивидуальность и самобытность.

Известно, что категория «качества» сложна и многоаспектна и ее объективным мерилom, которое может обеспечивать позитивную динамику в исследовательском процессе, вряд ли может служить та или иная модель, опирающаяся на набор усредненных показателей. Представляется, что в конкретном случае диагностирующей моделью качества научного руководства могла бы выступить та модель, где учтены исключительные лидерские качества руководителя, их трансляция в последователях его школы, раскрывающая механизмы воспроизводства и учитывающая эффективность функционирования научной школы. Иными словами, та модель, которая прошла отраслевую профессиональную апробацию, которая в конкурентной научной среде демонстрирует способность обучающихся в классе научного руководителя воспроизводить традицию его научной школы с ее секретами успешной и эффективной деятельности. Хочется надеяться, что в ближайшем будущем российское академическое сообщество обратит внимание на наличие подобных результативных научных школ, которые являются нашим национальным достоянием, и сформулирует верные алгоритмы их изучения.

В интервью Албене Найденовой в вопросе об отражении в каждом человеческом создании Божественности Ю.Н. Холопов сказал: «Из всех видов искусств музыка — самое удивительное <...>. Звучащее число — последняя тайна музыки <...>. Это не что иное, как Божественный промысел, и нет человеческого существа, которое может его объяснить» [1, с. 45]. Думаю, феномен Ю.Н. Холопова, признанного в музыкальной науке корифея, также сложно объяснить исключительно рациональным способом. Разве что попробовать совместить рациональное и иррациональное и понять его как благодатный дар Создателя, которым он был наделен, и которым великий Ученый щедро делился со своими учениками. Вспоминаются Евангельские слова: «даром получили, даром давайте» (Мф. 10:8). Они-то, возможно неосознанно, были главной стратегией нашего уважаемого и любимого научного руководителя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Найденова А.** Россия — страна богатая талантами // Музыкальные миры Ю.Н. Юрия Николаевича Холопова: сб. статей. М.: Науч.-изд. Центр «Московская консерватория», 2016. — С. 39–45.
2. Постановление Правительства РФ от 30 ноября 2021 г. № 2122 «Об утверждении Положения о подготовке научных и научно-педагогических кадров в аспирантуре (адъюнктуре)».
3. Энциклопедия эпистемологии и философии науки // под ред. И.Т. Касавина. М.: Издательство «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2009. — 1248 с.

REFERENCES

1. **Najdenova A.** Rossiya — strana bogataya talantami // Muzykal'nye miry Yu.N. Yuriya Nikolaevicha Holopova: sb. statej. M.: Nauch.-izd. Centr «Moskovskaya konservatoriya», 2016. — S. 39–45.
2. Postanovlenie Pravitel'stva RF ot 30 noyabrya 2021 g. N 2122 "Ob utverzhdenii Polozheniya o podgotovke nauchnyh i nauchno-pedagogicheskikh kadrov v aspiranture (ad'yunkture)".
3. Enciklopediya epistemologii i filosofii nauki // pod red. I.T. Kasavina. M.: Izdatel'stvo «Kanon+», ROOI «Reabilitaciya», 2009. — 1248 s.

ЕФИМОВА НАТАЛЬЯ ИЛЬИНИЧНА

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

проректор по научной работе,

доктор искусствоведения, профессор,

Почетный работник Высшего профессионального
образования РФ

e-mail: prorektor_axu@mail.ru

EFIMOVA NATALIA I.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Vice-rector for scientific work,

Dr. habil. (Art), Professor,

Honorary Worker of Higher Professional Education
of the Russian Federation

e-mail: prorektor_axu@mail.ru

УДК 781.4

М.В. ГОРОДИЛОВА

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

Изображение тональности в тональных произведениях Р. Щедрина

M. Gorodilova

The image of tonality in the tonal works of R. Shchedrin

Абстракт. Статья посвящена качественно новому звуковому облику тональности в музыке Р. Щедрина. Рассматриваются те его сочинения, которые, судя по названию или избранной жанровой модели, предполагают наличие тональности, генетически близкой мажорно-минорной тональной системе. Заданная таким образом тональность, как правило, в каждом конкретном случае обуславливает высотное положение заключительных и, в какой-то мере, начальных построений рассматриваемых пьес. Композитор маркирует тональное решение своих произведений, и тональность их «просматривается», но далеко не всегда прослушивается. Звуковысотную организацию композитора объединяет интонационность иной, во многом свободной от гравитации, природы.

Ключевые слова: Р. Щедрин, визуальные аспекты тональности, «24 прелюдии и фуги», «Полифоническая тетрадь», «Диезные тональности».

Abstract: The article is devoted to a qualitatively new sound appearance of tonality in the music of R. Shchedrin. The compositions considered are those that — judging by the name or the chosen genre model — suggest the presence of a tonality genetically close to the major-minor tonal system. As a rule, in each specific case, the tonality that is set in this way determines the pitch position of the final and to some extent the initial constructions of the pieces under consideration. The composer marks the tonal solution of his works; their tonality is “seen”, but not always heard. The composer’s pitch organization is united by the intonation of a different nature, largely free of gravitation.

Keywords: R. Shchedrin, visual aspects of tonality, “24 Preludes and Fugues”, “Polyphonic Notebook”, “Sharp Tonality”.

Тональность в музыкальной практике и теории XX века трактуется достаточно широко: как исторически сложившийся тип звуковысотной системы (прежде всего, имеется в виду мажорно-минорная тональность); как способ организации гармонии (или лада), основывающийся на принципе центра (центрального тона или созвучия) в отличие от модальности, характеризующейся ладозвукорядной техникой; как «новая» тональность, которая, по Ю.Н. Холопову, «вмещает не только все прежние лады, но из новых техник: 12-тоновость, сонорность, новую аккордику — всевозможные диссонантные созвучия» [4, с. 263]. Рассматривают тональность «рассредоточенную» [5] и «статическую» [3]. Развиваются идеи качественно новых «состояний» тональности. И всё же главным критерием остаётся та слышимая гравитационность, центростремительность,

которая позволяет отделить тональное от а- или внетонального.

По отношению к музыке Родиона Щедрина сложилось устойчивое (и весьма обоснованное) мнение о тональной природе его гармонии. И хотя эта тональность, как курсивом подчёркивает Холопов, — *новая*, не совпадающая с традиционным её классико-романтическим пониманием, но всё же она представляет собой, цитирую далее, «*централизованную систему с новыми элементами*» [4, с. 264].

При этом исследователи, как правило, не рассматривают значение тех компонентов тональности Щедрина, которые «видны глазу» в большей степени, чем «слышны уху»¹. Особенно рельефно

¹ А.Н. Должанский пишет об этом в связи с расхождением видимого и слышимого в тональном плане первой части фортепианной сонаты Л. Бетховена № 23 [2].

соотнесение видимого и слышимого проявляется в гармоническом решении собственно *тональных* произведений композитора, либо обозначенных им как таковые, либо выстроенных по определённой — подразумевающей тональность — модели. Речь идёт, прежде всего, о двух грандиозных полифонических опытах Щедрина, реализованных в конце 1960-х — 1970-х годах. Это: «24 прелюдии и фуги», состоящие из двух томов — «Диезные тональности» и «Бемольные тональности», и «Полифоническая тетрадь» — двадцать пять прелюдий для фортепиано. Кроме того, в 1991 написан Концерт для фортепиано с оркестром № 4, названный композитором «Диезные тональности».

«Прелюдии и фуги» Щедрина есть выражение «осознанной и практической любви к Иоганну Себастьяну Баху» [4, с. 413], ставшей естественной для русских композиторов благодаря Д.Д. Шостаковичу. И сам композитор не отрицает в беседах с З. Неефом, что желание написать такой цикл возникло у него под влиянием авторского исполнения опуса 87 в 1951 году². Отсюда и тональное устройство цикла у Щедрина, как у Шостаковича, — по кварто-квинтовому кругу с параллельными тональностями, а не по полутонам, как в Хорошо темперированном клавире.

Заданная таким образом тональность обозначена ключевыми знаками, а также определяет приоритеты в звуковысотном строении тем, в высотнотональных перемещениях экспозиционных разделов фуг (где преобладают верхнеквинтовые соотношения) и, конечно, в заключительном созвучии или обороте. При этом имеются типологические различия в отношении к тональности между «диезными» и «бемольными» пьесами.

Так, в первом томе можно говорить об использовании так называемой расширенной тональности, генетически связанной с мажорно-минорной системой и самим феноменом наклонения. Это особенно заметно при анализе завершающих построений номеров цикла. Три пьесы заканчиваются полным тоническим трезвучием, разложенным по горизонтали и расположенным в соответствии со сложившимися нормами (прелюдии №№ 2 и 7, фуга № 10); тоника в виде тонической терции с утроенным ос-

новным тоном появляется в каденции прелюдии № 11; в окончании двух пьес — основной тон тональности (прелюдия № 5, фуга № 8). В остальных случаях гармонический «финалис» представляет собой полное или неполное тоническое трезвучие, усложнённое добавлением иных тонов — диатоники тональности (вводные тоны на тонике в прелюдиях и фугах №№ 1, 12, в фугах №№ 3, 6, 11, в прелюдии № 4; звуки четвёртой или шестой ступеней в прелюдии № 3, фуге № 5, прелюдии и фуге № 9) или хроматики (фуги №№ 2, 4, 7, прелюдии №№ 6 и 8). Имеет место расщепление усложняющих тонику ступеней, как в фуге № 7 (одновременное звучание второй и второй низкой) или прелюдии № 6 (шестая и шестая высокая)³. Большую роль играет во многих пьесах появление длительно звучащего тонического органного пункта, предваряющего заключительный аккорд.

В темах прелюдий и фуг первого тома также проявляется определяющее значение основной тональности. Некоторые темы опираются на звукоряд семиступенного мажора и минора. По отношению к хроматизированной звуковой ткани всей пьесы они выполняют функцию тоники высшего порядка, своего рода диатонического ядра (фуга № 3, прелюдия № 2). Подобным образом строится, например, высотная система фуги № 3 (*G-dur*). С одной стороны, наблюдается последовательное расширение звукового состава тональности за счёт появления хроматических вариантов ступеней в линии противосложения уже в экспозиции; имеются элементы новой отличной от традиционной функциональности, заключающейся в постепенном увеличении диссонантности звучания, повышении уровня «плотности» вертикали от начала к концу. Несмотря на это, данная фуга — одна из наиболее тонально определённых пьес первого тома, чему способствует звуковая и функциональная ясность темы (см. *пример 1* на с. 14).

2 «Сочинение Шостаковича произвело на меня столь сильное впечатление, что я загорелся желанием тоже написать подобный же цикл...» [4, с. 414].

3 Наиболее усложнена тоника в завершении прелюдии № 10 (*cis-moll*), где одновременно звучат четвёртая высокая, шестая и два варианта седьмой ступени. Заключительный аккорд здесь выполняет двойную функцию: завершает прелюдию и, одновременно, подготавливает звучание следующей фуги, создавая ощущение гармонического напряжения, требующего разрешения. Не случайно его мелодическое положение — вводный тон, переходящий в репетиции основного тона начала темы.

пример 1



Тема, ритмически и метрически индивидуализированная, выделена в звучании всей ткани при помощи динамических и артикуляционных обозначений. В результате её тональность легко прослушивается в каждом из проведений, вне зависимости от возникающих сложных высотных взаимоотношений диатонической темы и предельно хроматизированных контрапунктов⁴.

Значительна централизующая роль тонического трезвучия или звукоряда заданной тональности и в организации более хроматизированных тем. Ряд фуг начинается с длительной репетиции основного тона тональности с его последующим переходом в квинтовый тон (фуги №№ 7, 10). Репетиции терцового тона характеризуют начало сложной по звучанию темы фуги № 12. Звуки тонического трезвучия (в особенности — прима) акцентируются в теме фуги **D-dur** № 5. Звуки, не входящие в диатонический звукоряд, появляются только в украшающих мордентах, выступая в роли хроматических вспомогательных. Хроматические темы, как правило, функционально определены, что в дальнейшем развитии обеспечивает и тональную ясность тематических проведений⁵.

В десяти-двенадцатизвуковых темах нередко примеры ритмического выделения основного звукоряда тональности как своего рода диатонического стержня (фуги №№ 1, 2, 8, 9). Для многих пьес первого тома, основывающихся в целом на двенад-

цатиступенности, становится характерным появление хроматических вариантов ступеней в общих формах звучания при подчёркнутой диатоничности ядра (прелюдии № 2, фуги №№ 3, 5), хроматизм опеваний при диатоничности опорных, выдержанных тонов (фуги №№ 1, 2, 8), хроматизация подголосков при явно выраженной диатоничности ведущего или наиболее слышимого голоса (прелюдии №№ 3, 6) то есть — использование принципа звуковой комплементарности.

Общей закономерностью звуковысотной организации пьес первого тома становится координирующая роль функционально обусловленной тональностью вертикали. В фуге **cis-moll** (№ 10) тональность, в которой будет звучать тема, каждый раз готовится в предшествующем разделе с помощью автентических оборотов (см. экспозицию, такты 6, 7, переход от первой интермедии к развивающей части, такт 12). В фуге **G-dur** (№ 3) подобные обороты встречаются не только в экспозиции, но и в развивающей части. На грани развивающего раздела и репризы (такты 69, 70) появляются в нисходящем движении звуки тональности **As-dur**, которые в последующем **G-dur** воспринимаются в целом как неаполитанская гармония, переходящая в доминанту (первый звук темы **fis** в репризе гармонизуется доминантой основной тональности; пример 2).

При этом, если на гранях формы классическая функциональность играет какую-то роль, то в развитии, как правило, проявляются и новые принципы функциональных отношений по типу: устой

пример 2



4 Показательно авторское исполнение данной фуги, отличающееся подчёркнутым выделением темы на протяжении всей пьесы. В иных случаях (например, в фуге, где ответ и следующая тема проходят уже в экспозиции в увеличении и «поперёк» тактовой черты) возможно нивелирование темы вплоть до растворения её в общем звучании.

5 Например, в прелюдии e-moll (№ 4) контуры аккордового движения в мелодии выявляют последовательность доминанты — двойной доминанты — субдоминанты — доминанты.

и недифференцированные неустой, опорность — неопорность, повышение и ослабление уровня диссонантности и т. п. Таким образом, звуковой состав объявленных мажора и минора (и по горизонтали, и по вертикали) выполняет, пользуясь терминологией Ю.Н. Тюлина, «режиссирующую» роль, а основным средством его увеличения становится звукорядное варьирование, проявляющееся в хроматизации натуральных (диатонических) оборотов различными способами.

Звуковысотная организация «бемольных» прелюдий и фуг отличается большей индивидуализированностью и, в связи с этим, более опосредованным отношением к мажорно-минорной системе и самому феномену наклонения. Тонику, как правило, представляет один только основной тон, появляющийся в конце пьес в чистом (прелюдии №№ 16, 18, fuga № 19) или в усложнённом созвучиями особого строения виде (фуги №№ 16, 18, 22, прелюдия № 24). Реже в заключительное созвучие наряду с основным входит терцовый (прелюдии и fuga № 13), квинтовый тоны (фуги №№ 15, 17, прелюдия и fuga № 21) или два варианта терцового тона (фуги №№ 14, 23). Больше половины прелюдий (7 из 12) тонально разомкнуты. И только в двух случаях в качестве исключения в заключительных аккордах используются все звуки тонического трезвучия⁶. Прелюдия *F-dur* № 23 завершается тоническим квартсекстаккордом. Fuga *c-moll* № 20 — созвучием типа кластера, в звуковой состав которого входят все семь звуков одноимённого C-dur, «изображая» пикардийскую терцию.

Большинство тем и тематических образований второго тома характеризуются свободным и равноправным применением всех двенадцати тонов. Некоторый приоритет основного звукового состава тональности обеспечивается подготавливающей звучание темы прелюдией (особенно если она тонально разомкнута и, накапливая неустойчивую сонантность, как бы «разрешается» в тему): фуги №№ 14, 15, 17, 19, 20, 21. Либо, напротив, тонально

замкнутая прелюдия предваряет рассредоточенную в звуковом отношении тему и образует тем самым определённый тональный «претекст» её звучания (фуги №№ 13, 16, 18, 23).

В дальнейшем развёртывании в высотном перемещении тем само по себе тональное движение не играет особой роли (поскольку не прослушивается), и на первый план выступают устойчивые интонационные комплексы (тема или её наиболее запоминаемое ядро). Например, в теме фуги *b-moll* (№ 16) — одной из самых выразительных во втором томе — выделение звука *b* в качестве устоя было бы условным, если бы основная тональность не звучала в конце прелюдии, будучи репрезентирована удвоенным основным тоном при хроматизированном восхождении к нему. В теме фуги этот тон появляется лишь в четвёртом такте, но благодаря предшествующей подготовке начальный ход *ges-f* с метрическим акцентированием приобретает достаточную функциональную определённость (см. пример 3 на с. 16).

В последующих проведениях темы такая связь утрачивается, тема начинает звучать во всё более усечённом виде (от 18 до 6 тактов), и основную конструктивную роль всё более определённо играет начальное ядро — наиболее яркая и запоминаемая часть, в силу чего именно оно становится центральным элементом звуковысотной организации фуги. Во всех проведениях темы неизменно присутствует этот ход — нисходящая малая секунда и тритон. Эти же интервалы (в особенности тритон) лежат в основе организации интермедий, а также соотношения полифонических линий фуги по вертикали на всём её протяжении. Проявляющаяся здесь унифицированность горизонтали и вертикали исходит из интонационного строения темы как центрального элемента гармонии.

В большей половине прелюдий общее развёртывание направлено на децентрализацию и открытый конец, а роль центрального (= основного) элемента начинает выполнять определённое созвучие или интервал, не имеющие закреплённого высотного положения. Так, в прелюдии *es-moll* (№ 14) центральным элементом становится интервал малой секунды — наиболее слышимый, чаще всего повторяемый, акцентируемый и в линии, и в вертикали. На основе звуковысотной комплементарности строятся отношения между двумя темами фуги *Des-dur* (№ 15) — двойной с совмещённой экспози-

6 Мажорным трезвучием, усложнённым добавлением четвертой ступени, завершается и fuga № 24, являющаяся, как и прелюдия, точным обращением открывающего «диезные тональности» до мажорного миницикла. Единственное нарушение этой инверсии касается как раз вида и структуры последнего аккорда, который выступает неким знаком — устойчивости и даже тоникальности всего макроцикла.

пример 3



цией. В первом томе этот принцип использовался в основном в общих формах звучания, но не определял тематический материал. Гармония горизонтали основывается на последовательном появлении всех 12 тонов по принципу комплементарности⁷, когда каждое следующее построение (в данном случае — метрическая группа) дополняет предшествующее до хроматической гаммы. Уже в первом такте образуется такая гамма в объёме 2,5 октавы. Хроматизм линии последовательно дополняют вертикальные созвучия, чаще кластеры (см. такты 3–4). Тоника тональности *es-moll* не выполняет роль центра. Звук *es* — первый в этой импровизационной пьесе, но не более того. Прелюдия непосредственно переходит в фугу, обрывая хроматическое вспомогательное движение на *g* четвёртой октавы, выполняя роль своего рода гармонического предыкта к фуге. Здесь предвосхищается характеризующее тему

фуги движение по малым секундам, захват темой большого диапазона.

Как видно, трактовка тональности в пьесах первого и второго тома несколько различается, что демонстрирует определённую эволюцию гармонического мышления Щедрина: от расширенной тональности к «додекахордальным ладам» (термин Ю. Кудряшова). Это закономерно, поскольку создание «бемольного» тома осуществлено почти шестью годами позднее (1964–1970 годы). Однако все прелюдии и фуги объединяет то общее тональное состояние, когда тональность более «видна» (поскольку так или иначе маркирована композитором), чем «слышна».

Ещё более заметен этот визуальный компонент тонального решения произведения в «**Полифонической тетради**» (1972 год) — цикла, состоящего из 25 прелюдий (по авторскому определению), а по существу, — инвенций, так как изобретательность композитора здесь проявляется особенно — по барочному — изобильно. Все используемые композитором приёмы направлены на выявление тех самых сопровождающих смыслов или значений, которые принято связывать с коннотацией. Это касается как собственно полифонической

⁷ На основе звуковысотной комплементарности строятся отношения между двумя темами фуги Des-dur (N° 15) — двойной с совмещённой экспозицией. В первом томе этот принцип использовался в основном в общих формах звучания, но не определял тематический материал.

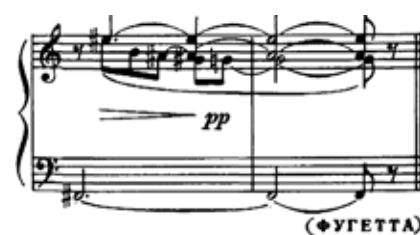
Таблица 1

Тональный план цикла «Полифоническая тетрадь»											
1–12 номера:											
a	gis	g	fis	f	e	es	d	des	c	h	B
13–24 номера:											
a	b	h	C	cis	D	dis	e	f	Fis	G	as
25 номер:											
a											

техники, приобретающей в условиях свободной двенадцатитоновости возможности реального, а не тонального контрапунктирования (например, точная реальная инверсия в «Зеркальном каноне» № 7)⁸. Это сказывается в выборе жанровой модели сочинения: то ли цикл прелюдий с типичными для прелюдий Дебюсси названиями, расположенными в конце пьес в скобках; то ли инвенции (начальная пьеса так и называется — Двухголосная инвенция, в то время, как вторая половина цикла открывается № 13 — Трёхголосной инвенцией). И, конечно, это находит проявление в тональном плане цикла, выстроенном инверсионно по отношению к ХТК, но начинающемся не от **C**, а от **A** (см. таблицу 1).

Условность наклонений, да и самой тональности — более изображённой, чем прослушиваемой, здесь очевидна. Подразумевая тональность как компонент заданной модели, Щедрин показывает её в большинстве заключительных оборотов (но не во всех, ограничиваясь подчас, как в № 24, появляющимися в четвёртой октаве репетициями основного тона). С точки зрения коннотативности показательны каденции, отсылающие к хиндемитовскому «Ludus tonalis» (например, пьесы №№ 1, 4 или 11 — застывающие на основном басу звуки, образующие полный гармонический оборот — пример 4), либо заимствованные из цитируемого материала, как в № 12 «Токкатина-коллаж», где цитируются фрагменты двухголосной инвенции И.С. Баха (!) № 8, написанной в F-dur, но транспонированной Щедриным в нужный для данного тонального плана B-dur.

пример 4



Начальные мотивы и темы пьес тетради также не свободны в своём звуковом составе от определённых, связанных с тональностью высот, а в имитационных формах эти высоты обуславливают и перемещения тем (как в «Фугетте» № 4, «Фуге» № 18 или «Двойной фуге» № 23). Например, в основном мотиве — пропосте — «Двухголосной инвенции» (№ 1) — 7 звуков, три из которых (начальные **e** и **c** и завершающий **a**) образуют тоническое трезвучие. Остальные (**gis** — **dis** — **h** — **f**) легко объяснимы в составе гармонического **a-moll**, нотографически совпадая с тристановым аккордом. Однако их последование направлено на преодоление традиционной логики тяготений и разрешений: образуется несколько изломанная типично щедринская в своей графике линия, которая дополняется до 12 тонов (и усиливается в сонантном плане) семизвуковой респостой. Аналогичны основные мотивы и темы большинства пьес цикла: их принадлежность к той или иной тональности выясняется ретроспективно — в соотношении с гармоническим «финалисом» (типичная черта модальной, но не тональной функциональности).

Наиболее сложная по композиции и масштабам трёхголосная «Двойная фуга» (№ 23). Тональная организация в традиционном понимании (расширенной тональности с её мажорно-минорным генезисом) не является основой формообразования. На первый план выдвигается высотное перемещение

⁸ Не случайно этот цикл нередко уподобляют баховскому «Искусству фуги»: он воспринимается энциклопедией современной полифонии во всём многообразии приёмов, жанров и форм полифонического письма.

тем в различных разделах формы и в соотношении друг с другом. Свидетельство тому — обилие горизонтальных и вдвойне-подвижных контрапунктов в соотношении первой и второй тем, вследствие чего упомянутые высотные перемещения воспринимаются не как смена тональности, а скорее как изменение регистрового положения тем. При этом, в ключевых моментах формы (в начале — 1 такт и в заключительном гомофонном разделе — последние три такта) тональность *in G* проявляется достаточно определённо. В частности, в конце фуги ясная аккордовая основа в партии левой руки (плагальные обороты на тоническом органном пункте) усложняется наложением аккордов в партии правой руки, использующих все 12 тонов, но постепенно приближающихся по звуковому составу к основной тональности⁹.

В звуковысотной организации пьес «Полифонической тетради» находят проявление наиболее общие закономерности гармонии XX века: освобождённый от непеременимого разрешения диссонанс¹⁰, двенадцатиступенность высотной системы, новая — индивидуализированная функциональность. Последнее опирается на принцип звуковысотной комплементарности, что, как было показано, в условиях полифонического письма реализуется весьма органично, и звуковое единство горизонтального и вертикального параметров музыкальной ткани¹¹. Заданная избранной моделью цикла тональная идея *просматривается* (а ино-

гда и *прослушивается*) в узловых моменты формы пьес — начала и в особенности окончания: композитор отнюдь не пренебрегает асафьевским отношением к каденции как «самой мускулистой сфере интонации». Однако всепроникающая интонационность этой музыки порождена «свободным парением» в условиях двенадцатиступенности и весьма далека от гравитационности тональных тяготений и разрешений.

Концерт для фортепиано с оркестром № 4 (1991 г.) написан, как известно, по заказу фирмы «Steinwey»¹². Многие в этом произведении требуют расшифровки: подзаголовок «Диезные тональности», предопределивший и авторскую форму минимализма; разнопорядковые названия частей двухчастного цикла (Первая часть — *Sostenuto cantabile*, вторая — *Russisches Glockengelaut*, русские колокола); различие структуры каждой части — концентрической и векторной соответственно при подчёркнутом монотематизме; сочетание таких казалось бы несочетаемых принципов работы с музыкальным материалом как вариантность и изоритмия. Необычны и отношения солирующего инструмента и оркестра, их фактурные функции, своеобразен статус и местоположение каденций фортепиано и т. п. В то же время все эти композиторские «придумки» так или иначе связаны со звуковысотной системой, обусловлены ею.

Подзаголовок «Диезные тональности» намекает на интенсивное тональное движение (возможно, по квинтовому диезному кругу), однако весь концерт выдержан в одной (!) тональности *E-dur* и при отсутствии модуляционности отличается редкостным звуковым единством. Хроматизация музыкального материала осуществляется постепенно, и порядок появления новых ступеней (только диезов и бекаров — ни одного бемоля — графическое соответствие названию) определён зеркально симметричным заполнением двух и так симметрично расположенных по клавишам рояля тетраховых гаммы *E-dur* (сначала, уже в первой фразе появляется *eis*, затем во второй и третьей *his, g, d*, а значительно позднее, достаточно мимолетно в 42 такте тритоновый *ais*; см. *пример 5* на с. 19).

⁹ Аналогичные определённые каденции и в «парных» номерах, следующих за инвенциями — «Каноне в октаву» (№ 2) и «Каноне в увеличении» (№ 14).

¹⁰ Именно диссонантное звучание становится тем системообразующим принципом, который обуславливает все контрапунктические приёмы. На сохранение этого качества направлены выбор индекса вертикалиса (чаще всего октавный, не меняющий начальную сонантность при перестановках) и определение оси симметрии в инверсиях.

¹¹ Наглядно проявляется этот принцип в 24-й пьесе тетради, название которой «Горизонталь и вертикаль» соответствует основной конструктивной идее пьесы: координирование мелодических линий и аккордовых последований с помощью пианистического приёма — длительного педалирования. При тончайшей нюансировке это даёт возможность услышать горизонталь в одновременности. Иначе говоря, превращает горизонталь в вертикаль.

¹² Более подробно о проявлении инвенторства в гармонии Щедрина — см. 1.

пример 5



Тональное и тематическое единство ни в коей мере не ведут к статичности музыкального процесса. Светлый, действенный, пианистически удобный *E-dur* предстаёт во всём блеске своих смысловых, образно-выразительных и колористических возможностей. Одно перетекает в другое: разыгрываемые на рояле гаммы и пассажи, художественно осмысленные упражнения, охватывающие все (но, прежде всего крайние — такие блестящие

у «Steinwey») регистры — как всегда богатая у Щедрина графика фортепианной игры — всё это преобразуется в выразительнейшие интонационные изгибы человеческого высказывания в *Sostenuto cantabile*, а те, в свою очередь, сужаясь и упрощаясь, оборачиваются колокольными переливами Второй части. Удивительно многообразный звуковой мир при постоянном пребывании в едином звуковом пространстве, определяемом звуковым составом (= звукорядом!) *E-dur*.

В концерте, написанном двумя десятилетиями позднее полифонических опусов, названная и заданная тональность также выступает в качественно новом облики — своего рода тонально окрашенной *новой* модальности. И на первый план выходят визуальные компоненты, в данном случае распространяющиеся не только на название или модель произведения, но и на его нотную графику.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Городилова М.** Гармоническое инвенторство в фортепианных концертах Р. Щедрина // Проблемы музыкальной науки. — 2013. — № 1 (12). — С. 255–259.
2. **Должанский А.** О тональном плане первой части «Аппассионаты» // Проблемы лада. Сб. статей / Сост. К. Южак. — М.: Музыка, 1972. С. 15–17.
3. **Катунян М.** Статическая тональность // *Laudamus*: Сб. статей к 60-летию Ю.Н. Холопова. — М., 1992. — С. 120–129.
4. Родрион Щедри. Материалы к творческой биографии: Сборник рецензий, исследований и материалов / Ред.-сост. Е.С. Власова. — М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. — 488 с.
5. **Тараканов М.** Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей — М.: Советский композитор. Вып. 1. С. 5–35.

REFERENCES

1. **Gorodilova M.** *Garmonicheskoe inventorstvo v fortepiannykh koncertah R. Shchedrina* [Harmonic inventory in R. Shchedrin's piano Concertos] // *Problemy muzykal'noj nauki*. — 2013. — № 1 (12). — S. 255–259.
2. **Dolzanskij A.** *O tonal'nom plane pervoj chasti «Appassionaty»* [About the tonal plan of the first part of "Appassionata"] // *Problemy lada*. Sb. statej / Sost. K. YUzhak. — M.: Muzyka, 1972. S. 15–17.
3. **Katunyan M.** *Staticheskaya tonal'nost'* [Static tonality] // *Laudamus*: Sb. statej k 60-letiyu Yu.N. Holopova. — M., 1992. — S. 120–129.
4. Rodion Shchedrin. *Materialy k tvorcheskoy biografii* [Rodion Shchedrin. Materials for a creative biography]: *Sbornik recenzij, issledovanij i materialov* / Red-sost. E.S. Vlasova. — M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo, 2007. — 488 s.
5. **Tarakanov M.** *Novaya tonal'nost' v muzyke XX veka* [A new tonality in the music of the twentieth century] // *Problemy muzykal'noj nauki*: Sb. statej — M.: Sov. kompozitor. Vyp. 1. S. 5–35.

ГОРОДИЛОВА МАРИНА ВИКТОРОВНА
Уральская государственная консерватория
имени М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург)
Учёный секретарь Учёного совета
профессор кафедры теории музыки УГК
кандидат искусствоведения, доцент
SPIN РИНЦ: 2729–2166
ORCID: 0000-0001-5920-967
e-mail: gorodilova_m_v@mail.ru

GORODILOVA MARINA. V.
Urals Mussorgsky State Conservatory (Ekaterinburg)
academic secretary of the Conservatory Academic council
professor of the department of music theory
PhD in Art, associate professor
e-mail: gorodilova_m_v@mail.ru

УДК 784.2

О.В. КОМАРНИЦКАЯ

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

Христианские аспекты содержания оперы «Очарованный странник» Р. Щедрина (к 90-летию со дня рождения Родиона Константиновича Щедрина)

О. Komarnitskaya

Aspects of Christianity in Rodion Shchedrin's opera "The Enchanted Wanderer"

Абстракт. Статья посвящена опере Р. Щедрина «Очарованный странник» (2002), созданной по одноименной повести Н. Лескова. Композитор называет свое произведение «Русскими "Страстями"». Черты этого западно-европейского жанра отразились и в повести писателя, и в опере Р. Щедрина. Вместе с тем, опера «Очарованный странник» по сюжету, ярким колоритным образам характерной своеобразной лексики, музыкальному воплощению безусловно ориентирована на традиции русской культуры. Неизменно возникает параллель с выдающимся творением музыкальной классики XIX века, оперой «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. Римского-Корсакова, важнейшая стилевая особенность которой коренится в ее религиозном содержании, соборности.

Опера Р. Щедрина непосредственно связана с известным сочинением композитора «Запечатленный ангел» — музыкой на церковно-славянские тексты для смешанного хора *a cappella*, созданной к 1000-летию крещения Руси (1988). Некоторые фрагменты музыкального материала этого произведения нашли отражение в опере.

Сакрально-символическая сторона оперного сочинения Р. Щедрина во многом исходит из специфики литературного источника. Текст Н. Лескова насыщен евангельскими ассоциациями, упоминанием церковных православных служб и таинств. В либретто оперы, созданной самим композитором, сохранены основополагающие идеи писателя. Р. Щедриным введены в контекст сочинения канонические молитвы, звучащие на церковных службах — Всенощной и Божественной Литургии, также используются неканонические молитвы, опирающиеся во многом на текст Н. Лескова.

Ключевые слова: Р. Щедрин, опера, «Очарованный странник», богослужебный текст, Псалтирь, Евангелие, Всенощная, Божественная литургия, каноническая молитва, неканоническая молитва.

Abstract: The article is dedicated to Rodion Shchedrin's opera "The Enchanted Wanderer" (2002) based on Nikolai Leskov's short novel of the same name. The composer has called his work "Russian Passions". The traits of that Western European genre can be found both in the writer's short novel and in R. Shchedrin's opera. At the same time, the opera "The Enchanted Wanderer" — in terms of the plot, bright and colourful imagery, peculiar and distinctive vocabulary, and music — is certainly oriented at the traditions of the Russian culture. A parallel with an outstanding work of the 19th century can unfailingly be drawn — the opera "The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya" by N. Rimsky-Korsakov, one of the most important features of which is rooted in its religious content and its conciliarity. R. Shchedrin's opera is directly linked to his another noted work "The Sealed Angel" (1988), which is a setting of Russian orthodox texts for mixed chorus *a cappella* created for the millennial anniversary of the Baptism of Rus'. Certain fragments of the music from this work found their way to the opera.

Sacred symbolism in R. Shchedrin's opera largely relies upon the specific character of the literary source. N. Leskov's text is saturated with associations from Gospel as well as references to Russian orthodox liturgies and sacraments. The libretto of the opera, created by the composer himself, preserves the writer's pivotal ideas. R. Shchedrin introduces canonical prayers into the context of the work, which appear in church services — All-Night Vigil and Christian Liturgy; non-canonical prayers mostly drawn from N. Leskov's text are also used.

Keywords: Rodion Shchedrin, opera, "The Enchanted Wanderer", liturgical text, The Book of Psalms, Gospel, All-Night Vigil, Christian liturgy, canonical prayer, non-canonical prayer.

Оперу «Очарованный странник» — по одноименной повести Н. Лескова, имевшей в свое время большой резонанс в русской культуре XIX века — композитор Р. Щедрин называет «Русскими “Страстями”»¹. Это утверждение нельзя считать сугубо метафорическим, оно таит в себе на самом деле глубокий смысл. Сам литературный источник — его замысел и творческая манера воплощения — в некотором роде перекликается с жанром «Страстей». Жизненный путь главного героя Ивана Северьяновича Флягина — это путь страждущего человека, перенесшего большие страдания и испытания. Он является скитальцем по родной земле, много претерпевшим и познавшим, вдоволь хлебнувшим горя. Он бескорыстен, отзывчив к чужим бедам, «чист сердцем» — лишен лукавства, готов помочь каждому, обостренно чувствует красоту в природе и людях, это — образ доброго русского человека с необыкновенной судьбой. Такие персонажи весьма свойственны творчеству писателя, который всегда, — какой бы общественной социальной среды он ни касался, — стремился найти положительный идеал, отыскать тип кристально чистого человека с открытой душой, «праведника» среди грешных.

Герой повести Иван Флягин обладает бесценным даром — совестью, воспринимаемой как некое божественное откровение, помысел, который, подобно искре или свету («светильнику, сияющему за завесой»), просвещает ум человека. Некоторые толкователи богословских учений называли совесть соперником человека. «Соперником она называется потому, — говорил преподобный авва Дорофей, — что сопротивляется всегда злой нашей воле и напоминает нам, что мы должны делать, но не делаем, и опять, что не должны делать, и делаем; и за это она осуждает нас»². Постоянное борение с самим собой, со своей совестью происходило у Ивана Флягина на протяжении всей его жизни. Несмотря на тяжкие перипетии судьбы, он сумел сохранить и многократно приумножить те высокие нравственно-духовные качества, которые были ему дарованы от рождения.

Художественный феномен произведения Р. Щедрина также во многом предопределен мо-

делированием важнейших признаков известного западно-европейского жанра, и главным образом пассионов Баха. Исповедальный характер изложения от лица ведущего персонажа Ивана Северьяновича Флягина, излагающего историю своей нелегкой жизни, имеет безусловно эпические корни. Но несомненно образ основного героя-рассказчика в определенной мере сопоставим с фигурой Евангелиста, повествующего о Страстях Христовых.

Повесть «Очарованный странник», по мнению ее автора Н. Лескова, представляет собой историю о праведничестве и православии. Ключевая идея произведения связана с духовно-сакральной сферой — осознанием трудности религиозного пути, спасительного направления в жизни, в желании приблизиться к высоким идеалам, неуклонному нравственному подвигу. «Путь, который проходит герой повести — это поиски своего места среди людей, своего призвания, постижения смысла своих жизненных усилий, но не *разумом*, а всей своей *жизнью* и своей *судьбой*. Ивана Северьяновича Флягина как будто и не занимают вопросы человеческого бытия, но всей своей жизнью, ее причудливым ходом он по-своему на нее отвечает»³.

Красной нитью проходит мысль о цели христианской жизни, которая «состоит в стяжании Духа Божиего, и *эта цель жизни каждого христианина, живущего духовно*»⁴. «Цель жизни мирских обыкновенных людей, — объяснял преподобный Серафим Саровский в беседах с Н.А. Мотовиловым, — есть стяжание или приобретение денег, у дворян, сверх того, получение почестей, отличий и других наград за государственные заслуги <...> Стяжание Духа Божия есть тоже капитал, но только благодатный и вечный, и он, как и денежный, чиновный и временный, приобретается одними и теми же путями, очень сходными друг с другом <...> Господь наш Иисус Христос уподобляет жизнь нашу торжищу, а дело жизни на нашей земле именует куплею и говорит всем нам: *Купуйте, дондеже прииду и искупующе время, яко дние лукави суть*; то есть выгадывайте время для получения небесных благ через земные

1 Эта мысль была высказана композитором в беседе с автором настоящей статьи 7 ноября 2006 года.

2 Преподобный авва Дорофей. Душеполезные поучения, послания. — М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. — С. 64.

3 Дыханова Б.С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С. Лескова. — М.: Художественная литература, 1980. — С. 111.

4 Записки Николая Александровича Мотовилова. — М.: Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский монастырь; Отчий дом, 2006. — С. 232.

товары»⁵. Добродетели, ради Христа делаемые — это пост, бдение, молитва, покаяние, творение добрых дел, милостыня и пр.; «цель жизни нашей — это и есть та самая благодать Духа Божия, которую они (добродетели. — О. К.) приносят нам, и вот в стяжании, или наживании, ее-то одной (через них приобретаемой) и состоит цель жизни христианской»⁶.

По-видимому, этим отчасти объясняется связь повести Н. Лескова с этико-философским содержанием пассионов, что сказалось в и необычном жанровом наклонении оперы. Эпическая повествовательность, размеренность, неторопливость и, вместе с тем, острая конфликтность, трагедийные коллизии, проявившиеся во взрывчатых сюжетно-сценических ситуациях, соединяются с религиозным аспектом, соборностью. Двуплановость драматургии — повествовательность, рассказ о тех или иных событиях прошлого и непосредственно развивающееся действие, отображающее картины настоящего времени — становится примечательной особенностью произведения Р. Щедрина.

Произведение «Очарованный странник» по сюжету, ярким колоритным образам, характерной своеобразной лексике, музыкальному воплощению безусловно ориентировано на традиции русской культуры. Здесь неизменно возникает параллель с выдающимся творением русского искусства, оперой «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. Римского-Корсакова. Важнейшая стилевая особенность этого произведения коренится в его религиозном содержании, соборности, наличии множества сакрально-символических смыслов, мистериальных ассоциаций. Возникает нерасторжимый комплекс тонких аллюзий, перекличек, органично взаимодействующих друг с другом. Они, — находясь на втором, параллельном, «незримом» плане, — создают важнейший глубинный подтекст, который освещает внутренним светом драматургию целого. Обнаруживаются связи с церковными православными службами, праздниками, Евангелием, Откровением святого Иоанна Богослова. Христианские идеи присутствуют и в опере «Очарованный странник» Р. Щедрина.

Сакральное начало в опере подчеркнуто также прямым соответствием с известным сочинением

композитора «Запечатленный ангел» по Н. Лескову на канонические церковно-славянские тексты для смешанного хора *a cappella* со свирелью (флейтой *ad libitum*), созданного к юбилейным торжествам, 1000-летию крещения Руси (1988). Некоторые фрагменты музыкального материала этого сочинения нашли отражение в «Очарованном страннике» (2002).

Сам текст повести Н. Лескова насыщен евангельскими ассоциациями, молитвенными возгласениями, упоминанием о православных службах и таинствах. Либретто оперы, созданное самим композитором, также сохраняет эти особенности.

Задачей настоящей статьи является обнаружение *канонических* и *неканонических* богослужебных текстов и их художественное воплощение в контексте музыкальной драматургии и композиции — данные источники свидетельствуют о связи с церковной православной традицией, лежащей в основе концепции произведения Р. Щедрина.

Канонические молитвы в драматургии целого имеют определяющее значение. Троекратно возникает песнопение «*Бог Господь и явися нам, благословен грядый во имя Господне*». Им открывается и заканчивается опера (№ 1, Пролог, ц. 1; № 16, Эпилог, ц. 178), также оно полностью проходит с самого начала №6 (Рассказ Ивана), создавая параллельный смысловой ряд. Это песнопение обычно звучит на *Утрени* (которая, как известно, является частью Всенощного бдения) — после Великой ектении; также во время *Божественной литургии* — перед причащением мирян (когда дьякон по уставу произносит: «Благословен Грядый во имя Господне, Бог Господь и явися нам»). Текст песнопения заимствован из Псалтири, 16 кафизмы, 117 псалма (стих 26–29). В нем отражена благая весть о Спасителе вселенной, который должен явить Себя миру, и прославляется первое и второе пришествия Иисуса Христа:

*Благословен грядый во имя Господне,
благословихом вы из дому Господня.*

Бог Господь, и явися нам:

составите праздник во учающих до рог олтаревых.

Бог мой еси Ты, и исповемся Тебе,

Бог мой еси Ты, и вознесу Тя.

Исповемся Тебе, яко услышал мя еси,

и был еси мне во спасение.

Исповедайтесь Господи, яко Благ,

яко в век милость его.

(16 кафизма, 117 псалом, стих 26–29).

⁵ Там же. — С. 232–233.

⁶ Там же.

Данный текст использован также в *Евангелии от Матфея*, в главе 21 (стих 9), где описывается торжественный въезд Господень в Иерусалим (Вербное воскресенье), Его явление народу (когда Ему «привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и Он сел поверх их») было встречено всеобщим ликованием. Приведем строки из Евангелия от Матфея:

*Народ же, предшествовавший и сопровождавший
воскликнул:
осанна Сыну Давидову!
благословен Грядущий во имя Господне!
осанна в Вышних!*
(глава 21, стих 9)

«Бог Господь и явился нам» является авторской цитатой из хорового цикла «Запечатленный ангел», где она прозвучала в № 2. Монодийное унисонное изложение мужских голосов (басов и теноров) в низком регистре с характерным плавным секундовым перетеканием одного звука в другой воспроизводит русскую средневековую традицию знаменного пения, создающего специфическую иконографичность, аскетизм, отрешенность, молитвенную сосредоточенность, самоуглубленность. В этой музыке доминирует величие и бесстрастность — ум человека обращен к Богу, «живое» эмоциональное начало уходит на второй план, становясь подчиненным.

Вслед за песнопением «Бог Господь и явился нам» в Прологе оперы возникает другое песнопение — *Чертог Твой вижду украшенный. Просвети одеяние души моей* (6 т. до ц. 3), являющееся важнейшим гимнографическим жанром. Это — *светилен*, который исполняется по традиции после 9-ой песни канона в первые четыре дня Страстной седмицы — в понедельник, вторник, среду, четверг (седьмой заключительной недели Великого поста, входящей, как известно, в Пасхальный цикл).

*Чертог Твой вижду я, Спаситель мой, украшенным,
но одежды не имею, чтобы войти в него.
Сделай светлым одеяние души моей,
Податель света, и спаси меня.*

В этом светилене, или эксапостилярии, человек исповедует свое недостойнство перед Спасителем, он сокрушается и плачет о многочисленных зем-

ных грехах, надеясь на спасение, подобно невесте, оказавшейся вне брачного пира. Появление этой молитвы в Прологе оперы неслучайно ввиду общей генерализирующей идеи сочинения, акцентирующей покаяние перед окончанием земной жизни и восшествием души в горний мир. Сопоставимы с данным песнопением и примечательные строки Евангелия от Матфея (глава 4, стих 17).

*С того времени Иисус начал
проповедовать и говорить:
покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное*
(глава 4, стих 17)

Путь покаяния — это путь человека к Богу. Сердце человека должно быть всегда открыто перед взором Спасителя. В Евангелии слово сердце сравнивается также с сокровищницей — «ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Евангелие от Матфея, глава 4, стих 21). Одно из толкований слова *сокровищница* связано с нравственным очищением, совершенствованием и духовной зрелостью, подразумевающей устремление и восхождение к абсолюту, подобно лестнице, уходящей в бесконечность. Эта идея сфокусирована на образе главного героя Ивана Флягина. Все его «гибели» и «падения» приводят в конце концов к преодолению себя, просветлению и очищению души. Его рассуждения о жизни наводят на мысль о том, что даже самый маленький и внешне неприметный человек, не обладающий для постороннего взгляда значительными достоинствами, способен творить чудеса и обрести святость.

Молитва «Чертог Твой вижду украшенный» органично встраивается в предшествующее музыкальное развитие, являясь по сути продолжением песнопения «Бог Господь и явился нам». Показательно сходное секундовое движение от одного звука к другому, имитационные переключки между разными тембрами хоровой партитуры — партиями сопрано и альтов вторят тенора и басы (при поддержке флейт, фаготов, альтов и виолончелей). Этот фрагмент представляет собой замечательной образец контрастной полифонии: молитвенное песнопение звучит одновременно с партией Ивана, его рассказом-исповедью («Я родился в крепостном звании в Орле»).

В трагедийной кульминации оперы — после мученической смерти красавицы цыганки Груши, ее

страшного падения в пропасть, совершенного Иваном Флягиным — введено одно из центральных великопостных песнопений «*Покаяния отверзи мне двери, Живнодавче*» (№ 14, Финальный дуэт Груши, Ивана и Сцена, ц. 170). Эта молитва, по канонам православных служб, звучит на *Утрени* (в субботу под воскресенье) после Евангелия и перед чтением канона соответственно 9 раз в году — от недели мытаря и фарисея (четыре недели до Великого поста) до 5-ой недели Великого поста.

Р. Щедриным используются начальные слова всех четырех строф этого песнопения: «*Покаяния отверзи мне двери, Живнодавче*», 1 строфа (ц. 170). «*Помилуй мя Боже, помилуй, Живнодавче*», третья и отчасти первая строфа (ц. 172), «*Множество содеянных, много лютых, окаянный, трепещи, страшного дне судного*», четвертая строфа (ц. 173), «*На спасение стези, студными бо окалях, душу грехами избави мя...*», вторая строфа (ц. 174). Приведем текст этой стихир.

Покаяния отверзи ми двери, Живнодавче, утренюет бо дух мой ко храму святому Твоему, храм носяй телесный весь осквернен; но яко щедр, очисти благоутробною Твоею милостыню.

На спасения стези настави мя, Богородице, студными бо окалях душу грехми и в лености все житие мое иждих; но твоими молитвами избави мя от всякия нечистоты.

Помилуй мя, Боже, по великой милости Твоей, и по множеству щедрот твоих очисти беззаконие мое.

Множество содеянных мною лютых помышляя окаянный, трепещу страшного дне судного; но надеясь на милость благоутробия Твоего, яко Давид вопию Ти: помилуй мя, Боже, по велицей Твоей милости.

(Молитвословия из Триоди постной)

Смысл первой строфы состоит в том, что люди сами закрывают для себя спасительные двери покаяния — своим противлением Господу, маловерием и гордыней они теряют ключ от этих дверей, преграждая себе путь в Царство небесное. Человек должен не бояться сделать первый шаг ко спасению.

Во второй строфе иносказательно напоминает притча Христа о блудном сыне, расточившем с блудницами свою часть имения, но возвратившегося со слезами покаяния к своему отцу — имеется ввиду Отцу Небесному. Притча о блудном сыне явилась одним из ответов Христа фарисеям, кото-

рые упрекали Его, что Он принимает грешников и даже ест с ними. Об этом свидетельствует, например, Евангелие от Луки (глава 15, стих 11–32).

Третья строфа отсылает к известному псалму 50 (из Псалтири), который входит в свод каждодневных утренних молитв православного христианина. Главная мысль состоит в том, что даже самый тяжкий грех, совершенный человеком, может быть прощен — если он с сокрушением и искренней сердечной молитвой обращается ко Спасителю.

В четвертой строфе речь идет о судном дне, который христиане считают временем Второго Пришествия Господа Иисуса Христа. На Страшном Суде будет решаться участь каждого человека, жившего на земле во все времена — покаявшегося и возлюбившего Бога ждет помилование, неверующих и противившихся Богу — вечное страдание.

Весь комплекс идей, представленных в данном молитвенном песнопении, максимально емко отражает катастрофическое положение главного героя оперы Ивана Флягина, совершившего, находясь в помрачении ума и крайней душевной экзальтации, непоправимый грех, который на протяжении всей своей оставшейся жизни он будет стремиться «замалить» и искупить. На совести Ивана Флягина до этого страшного события — гибели цыганки Груши — было еще два убийства: «нечаянное», из озорства убийство молодого монаха, встретившегося ему невзначай на проселочной лесной дороге (решив подстегнуть лошадь, бегущую впереди, Иван, обладавший богатырской силой эпического героя Ильи Муромца, неожиданно для себя засек юного ездока), и смерть татарина Савакирея в ходе их жестокого поединка «не на жизнь, а на смерть» (следствием ссоры стала их схватка на лошадях, где они неистово хлестали друг друга плетьюми). Считавший себя самым грешным человеком на земле, Иван Флягин обретает «свою последнюю гавань» в Валаамском монастыре, становясь иноком Измаилом. У него даже открывается «наитие вещательно-го духа», за что он был жестоко поносим и даже бит братией монастыря. Стремление его души к непрестанному покаянию, истине, Небесному Иерусалиму является основным религиозно-философским стержнем повести Н. Лескова и оперы Р. Щедрина.

Песнопение «*Покаяние отверзи мне двери, Живнодавче*» по музыкальному решению во многом сходно с № 6 из того же хорового цикла. Суровый колорит музыки подчеркнут совершенно особым

приемом — здесь дано изображение гулко-го храмового эха, которое как бы поочередно захватывает каждый аккорд. Контрасты *ff* — *pp* одновременно у всех голосов хора на одном аккорде, а также введение противоположных полюсов динамики (*ffff* и *pppp*) на кратком расстоянии создают ярко выразительную мгновенную экспрессию, ощущение содрогания. Создается пространственный эффект, где слушатель может представить себе картину огромного величественного собора, присутствие в котором заставляет задумываться о жизненных ценностях и вечных законах бытия.

Помимо строго богослужебных текстов Р. Щедриным вводятся молитвы неканонического происхождения. В этих текстах объединились русско-церковное начало и поэзия народного творчества с примечательными колоритными оборотами речи. Почти все они заимствованы из повести Н. Лескова, пропитанной духом старины, своеобразной архаической лексикой. В творчестве писателя отразились житийные мотивы, церковная книжность, язык автора во всех его произведениях чрезвычайно живой, близкий к разговорному, простонародные выражения, насыщенная игра слов, оригинальные неологизмы явились важнейшими особенностями его художественной манеры. Эти качества проявились и в повести «Очарованный странник». Отразились, соответственно, и в либретто оперы.

Молитва ко Пресвятой Богородице впервые возникает в № 4 «Моление Ивана» (Ария с хором). Находясь в татарском плену и не надеясь на освобождение (живя там более десяти лет), Иван Флягин, тем не менее, молился истово, с большим усердием и с сокрушением сердца. Молитвенное состояние, его духовные подвиги описываются Н. Лесковым очень выразительно: «...охватит тебя тоска, и... дождешься ночи, выползишь потихоньку за ставку, чтобы ни жены, ни дети и никто бы тебя из поганных не видал, и начнешь молиться... и молиться... так молишься, что даже снег инда под коленями протает и где слезы падали — утром травку увидишь»⁷.

Р. Щедрин замечательно воспроизводит атмосферу ночи, окутывающей бескрайние степи и леса,

застывшего воздуха, «тихого», «неподвижного» неба, атмосферу живого, «дышащего» пространства — стенания Ивана подхватываются «невидимыми» голосами, резонируя в необъятных даях русской земли (партии Ивана вторит партия хора). Приведем текст данного фрагмента.

Иван Северьянович: Пресвятая мать, Владычица, да укрепиши и благая творити. Моли Господа Бога избавити меня от мытарств. Мать пресвятая, мать Владычица, да укрепишь и благая творити...

Хор: Молю, да помилуеши... Творити и да пода-си ми... избави мя от мытарств и вечного мучения... Молю, да помилуеши ми... Матерь, пресвятая Владычица...

Иван Северьянович: Мать пресвятая, мать Владычица, да укрепиши и благая творити. Умоли Господа Бога избавити мя от мытарств...

Р. Щедрин здесь применяется антифонный эффект, используется прием мгновенно разрастающегося эха: реплики Ивана поочередно подхватываются женскими, затем мужскими голосами хора (см. первые 6 тактов № 4), а иногда складываются в выразительную лестницу-вертикаль (ц. 46, 1 т. до ц. 47). Примечательно мастерство оркестрового решения: речитация-скандирование на одном звуке в партиях Ивана и хора (динамика *pp*) «повторяется» в едва слышимом отзвуке-«капле» флейты (*Flauto dolce tenore*, динамика *pp*, 1–2 тт., 2–3 тт. после ц. 44). Это — звуки природы, еле уловимые шорохи-блики, а может быть и капли слез, падающие на снег. Оркестровая палитра красочна, впечатляет тонкой изобразительностью, стереофоничностью звуковой ауры.

Молитвенное обращение ко Пресвятой Богородице неотъемлемо от русского национального самосознания, испокон веков Россию называли «Домом Пресвятой Богородицы», для русских людей Она является заступницей и помощницей, надежной предстательницей и молитвенницей перед Ее Сыном Господом Иисусом Христом. Эта мысль сквозит в повести Н. Лескова, важное значение имеет и в опере Р. Щедрина.

Молитва к Богородице получила отражение в № 10 (Речитативе-Диалоге Ивана и Князя с Хором, ц. 110), затем в эпилоге оперы (№ 16, 4 т. после ц. 180).

В качестве контрапункта к молитве ко Пресвятой Богородице возникает и *молитва к Николаю Угоднику*, звучащая в партии Ивана (№ 4, ц. 45).

⁷ Лесков Н.С. Очарованный странник // Н.С. Лесков. Избранные сочинения. — М.: Художественная литература, 1979. — С. 169.

В тексте этого фрагмента органично сочетаются молитва «простыми словами», идущая из глубины души, и народный говор.

Иван Северьянович: Николай Угодник, во исходе душе моя, помози мне окаянному!.. Николай Угодник, во исходе душе моя помоги мне окаянному!.. Лебедики мое, голубика мое, Голубчики сердечные... Лебедики мое, помогите, помогите, помо...

Для главного героя оперы Николай Чудотворец был одним из любимых святых, которого он считал истинно русским⁸.

Молитва Ивана была услышана. Комментируя рассказ о своей многострадальной жизни слушающим его попутчикам, Иван Флягин провозглашает: «Был от плена спасен. О, Русь святая!..».

Молитвенное возгласение к Николаю Чудотворцу звучит экстаично, предельно экспрессивно, на грани рыдания, крика (димамика *ff, fff*). В ответных репликах хора на одном и том же «протянутом» звуке используется контрастная динамика, образующая выразительные эхо-переключки (*ff – pp, ff – pp, ff – pp*, ц. 47), в партии хора слышны также и пронзительные «выкрики» на *sfff* (1 т. до ц. 48). Трагедийность сюжетно-сценической ситуации усиливается мощной оркестровкой — грозным монологом тромбонов и туб при «поддержке» флейт, кларнетов, фаготов, валторн и труб (примечатель-

ная ремарка *Piu pesante*, ц. 49). Молитва к Николаю Угоднику проводится в опере однократно.

Идеи духовного развития человека, его неуклонного нравственного совершенствования, источником которого является творение добра во имя добра, становится основополагающими в концепции повести Н. Лескова и одноименной оперы Р. Щедрина. «Доброта спасет мир» (парафраз известного изречения Ф. Достоевского «Красота спасет мир») — таков апофеоз исканий очарованного странника Ивана Северьяновича Флягина. Несмотря на замкнутость концепции, окончание оперы как бы устремлено в бесконечность, в нем сокрыта некая тайна. Этой тайной заканчивается и повесть Н. Лескова, главный герой которой исповедовал историю своей жизни «со всею откровенностью своей простой души, а провещения его остаются до времени в руке сокрывающего судьбы свои от умных и разумных и только иногда открывающего их младенцам»⁹. Это резюмирующее высказывание имеет непосредственное отношение к евангельским текстам. Вспоминается известный фрагмент из Евангелия от Луки, глава 10, стих 21: «В тот час возвращался духом Иисус и сказал: славлю Тебя, Отче, Господа неба и земли, что Ты утаил сие от мудрых и разумных и открыл младенцам. Ей, Отче, ибо таково было Твое благоволение».

Завершающие строки повести соответствуют и музыкальному решению: затухающие звоны колоколов, еле осязаемая звуковая аура создают эффект исчезновения, истаивания, заключительные такты оперы символизируют образ монастыря — как образ России и загадочной русской души, стремящейся к постижению веры и подвижничеству.

⁸ В повести Н. Лескова описывается любопытный эпизод, в котором Иван, сбежавший из плена, встретил некоего человека, чуваша по национальности, и не стал с ним «заводить дружбу», так как тот недостаточно, по его мнению, почитал величайшего русского святого (Иван не догадывался, что Николай Угодник являлся Мирликийским Чудотворцем). Чуваш «давал» на лето Николаю Чудотворцу мелкую монету, двухгривенный, чтобы святой «хорошенько коровок берег» и такая скарденность отпугнула Ивана от нового знакомого. Чит. цит. изд. — С. 177–178.

⁹ Цит. изд. — С. 234.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бердяев Н.А.** О назначении человека. — М.: Республика, 1993. — 383 с.
2. **Бердяев Н.А.** Царство духа и царство Кесаря / Сост. и послесл. П.В. Алексеева; Подгот. текста и прим. Р.К. Медведевой. — М.: Республика, 1995. — 383 с.
3. **Дыханова Б.С.** «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С. Лескова. — М.: Художественная литература, 1980. — 174 с.
4. Записки Николая Александровича Мотовилова. — М.: Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский монастырь; Отчий дом, 2006. — 415 с.

5. **Ильин И.А.** Аксиомы религиозного опыта. — М.: ООО АСТ, 2004. — 589 с.
6. **Ковалев А.Б.** Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов (вторая половина XIX — начало XXI веков): монография. — Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2018. — 372 с.
7. **Лесков Н.С.** Избранные сочинения. — М.: Художественная литература, 1979. — 558 с.
8. **Преподобный Авва Дорофей.** Душеполезные поучения, послания. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. — 303 с.
9. **Синельникова О.В.** О русском праведнике и человеческой душе: «Очарованный странник» Н. Лескова и Р. Щедрина // Музыка и время. №12. — М., 2007. — С. 12–19.
10. **Синельникова О.В.** Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля: монография. — Кемерово, Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. — 312 с.
11. **Холопова В.Н.** Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — 2 изд., доп. — М.: Композитор, 2022. — 452 с.
12. Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / ред.-сост. Е.С. Власова. — М.: Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2007. — 488 с.

REFERENCES

1. **Berdyaev N.A.** O naznachenii cheloveka. — M.: Respublika, 1993. — 383 p.
2. **Berdyaev N.A.** Carstvo duha i carstvo Kesarya / Sost. i poslesl. P.V. Alekseeva; Podgot. teksta i prim. R.K. Medvedevoy. — M.: Respublika, 1995. — 383 p.
3. **Dyhanova B.S.** «Zapechatlennyj angel» i «Ocharovannyj strannik» N.S. Leskova. — M.: Hudozhestvennaya literatura, 1980. — 174 p.
4. Zapiski Nikolaya Aleksandrovicha Motovilova. — M.: Svyato-Troickij Serafimo-Diveevskij monastyr'; Otchij dom, 2006. — 415 p.
5. **Il'in I.A.** Aksiomy religioznogo opyta. — M.: ООО АСТ, 2004. — 589 p.
6. **Kovalev A.B.** Zhanry russkoj duhovnoj muzyki v tvorchestve otechestvennyh kompozitorov (vtoraya polovina XIX — nachalo XXI vekov): monografiya. — Tambov: Muzej-usad'ba S.V. Rahmaninova «Ivanovka», 2018. — 372 p.
7. **Leskov N.S.** Izbrannye sochineniya. — M.: Hudozhestvennaya literatura, 1979. — 558 p.
8. **Prepodobnyj Avva Dorofej.** Dushепoleznye poucheniya, poslaniya. — Svyato-Troickaya Sergieva Lavra, 2006. — 303 p.
9. **Sinel'nikova O.V.** O russkom pravednike i chelovecheskoj dushe: «Ocharovannyj strannik» N. Leskova i R. Shchedrina // Muzyka i vremya. №12. — M., 2007. — P. 12–19.
10. **Sinel'nikova O.V.** Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya: monografiya. — Kemerovo, Kemerov. gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2012. — 312 p.
11. **Holopova V.N.** Put' po centru. Kompozitor Rodion Shchedrin. — 2 izd., dop. — M.: Kompozitor, 2022. — 452 p.
12. Rodion Shchedrin. Materialy k tvorcheskoy biografii / red.-sost. E.S. Vlasova. — M.: Moskovskaya gos. konservatoriya imeni P.I. Chajkovskogo, 2007. — 488 p.

КОМАРНИЦКАЯ ОЛЬГА ВИССАРИОНОВНА
 Московская государственная консерватория
 имени П.И. Чайковского (г. Москва)
 профессор кафедры междисциплинарных специализаций
 музыковедов
 доктор искусствоведения, доцент
 e-mail: mkomarnickij@yandex.ru

KOMARNITSKAYA OLGA V.
 Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
 Department of Interdisciplinary Specializations of Musicians,
 Professor
 Dr. habil. (Art), Associate Professor
 e-mail: mkomarnickij@yandex.ru

УДК 783

А.Б. КОВАЛЕВ

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

Два песнопения из Всенощного бдения ор. 37 С. В. Рахманинова «Свете тихий», «Богородице Дево, радуйся». Из опыта музыкально-литургического анализа

A. Kovalev

Two chants from the All-Night Vigil, op. 37 by Sergei Rachmaninoff “Svete tikhii” and “Bogoroditse Devo, raduisya”: experience of a musical-liturgical analysis

Абстракт. Статья продолжает тему, заявленную в предыдущей публикации автора этих строк — «Особенности анализа духовной музыки эпохи русского классицизма на примере Концерта № 12 Д.С. Бортнянского», где была представлена методика аналитического подхода к авторским духовно-музыкальным произведениям, основанная на междисциплинарных связях историко-теоретического музыковедения с богословскими науками, преимущественно с литургией — наукой о церковном богослужении. В настоящий момент рассматриваются произведения, относящиеся к иному культурно-историческому периоду — Новому направлению в русской духовной музыке конца XIX — начала XX века.

В процессе анализа двух песнопений из Всенощного бдения С.В. Рахманинова ор. 37 — «Свете тихий» и «Богородице Дево, радуйся» затрагиваются их жанровые особенности; черты творчества С.В. Рахманинова в контексте эпохи Серебряного века и Нового направления; смысловое содержание и структура богослужебного текста песнопений; особенности их композиции в связи с их изначальным богослужебным предназначением, с одной стороны и индивидуальным творческим мышлением композитора, стилем той или иной эпохи в развитии русской духовной музыки — с другой. Установлено, что оба произведения обладают свойствами как близкими церковно-певческой традиции, так и отдаляющимися от нее в сторону внебогослужебного исполнительства.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, Всенощное бдение, Новое направление, духовная музыка, древнерусская певческая традиция, гармонизация роспева, авторская свободная композиция, гимн, тропарь.

Abstract: The article expands on the topic discussed in the author's previous article “Analysis of sacred music of the Russian Classical period: a case study of D.S. Bortnyansky's Concerto No 12”¹, in which a method for analytical approach towards original author music was presented, based on interdisciplinary links between historical and theoretical musicology and theological studies, predominantly *liturgics* — the study of church service. The compositions under current consideration belong to another cultural and historical period, that is, the New Direction in Russian sacred music at the turn of the 20th century.

The present analysis of the two chants from the *All-Night Vigil* (op. 37) by Sergei Rachmaninoff— “Svete tikhii” (“O Gladsome Light”) and “Bogoroditse Devo, raduisya” (“Rejoice, O Virgin”) — touches upon the following: genre characteristics of the two pieces, Rachmaninoff's creative work within the context of the Silver Age and the New Direction era, the meaning and structure of the liturgical text of the chants, and, lastly, their compositional features in relation to their initial liturgical purpose, on the one hand, and the composer's individual creative thinking, on the other. It has been determined that both pieces exhibit characteristics that come near the church singing tradition as well as those that tend towards non-liturgical performance.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, All-Night Vigil, New Direction in Russian church music, sacred music, Old Russian singing tradition, chant harmonization, original free composition, hymn, troparion.

1 Kovalev A.B. Analysis of sacred music of the Russian Classical period: a case study of D.S. Bortnyansky's Concerto No 12 // ACADEMIA: Musicology, Performance, Pedagogics. Online Academic Journal, 2022. № 1 (2). pp. 17–24.

Для периода Нового направления в русской духовной музыке на рубеже XIX–XX веков, как известно, характерно возвращение к национальным корням, опора на древнерусские певческие традиции в синтезе с композиционными элементами современной для конца XIX века музыкальной культуры. Всенощное бдение ор. 37 признано вершиной не только духовно-музыкального творчества самого С.В. Рахманинова, но и всей авторской духовной музыки с конца XVII века как закономерный итог многолетних поисков «особого» национального стиля гармонизации церковной монодии, занимавших умы выдающихся музыкальных деятелей России начиная со второй половины XIX века.

Напомним основные аспекты музыкально-литургического анализа¹:

— Принадлежность к жанровой типологии русской духовной музыки (жанровому типу, группе, разновидности);

— Творчество композитора и его эпоха, индивидуальный художественный стиль и мотивация обращения к жанру духовной музыки, особенности замысла произведения;

— Содержание богослужебного текста и особенности его использования композитором;

— Элементы композиции произведения, обусловленные, с одной стороны, его близостью к богослужебно-певческой традиции, общей атмосфере церковного богослужения, с другой — индивидуальным творческим мышлением композитора, стилем той или иной эпохи в развитии русской духовной музыки.

«Свете тихий» и «Богородице Дево, радуйся», в связи с жанровой принадлежностью, рассматриваются как разделы хорового цикла Всенощного бдения ор. 37, созданного С.В. Рахманиновым в январе-феврале 1915 года и включающего в себя 15 номеров.

Певческое последование авторских хоровых циклов Всенощного бдения сложилось во второй половине XIX века преимущественно из неизменяемых песнопений, относящихся к суточному богослужебному кругу и практически независимых от месяцеслова, то есть от праздника, приходящегося на какой-либо из дней церковного календаря.

И хоровой цикл Всенощного бдения обычно состоит из двух частей: в первую часть входят неизменяемые песнопения Вечерни, во вторую — аналогичные песнопения Утрени, в том числе песнопения Воскресного богослужения (тропари «Ангельский собор», песнопение «Воскресение Христово видевше»). В соответствии с богослужебным чинопоследованием «Свете тихий» и «Богородице Дево, радуйся» относятся к первой части Всенощного бдения — Великой вечерне.

Среди песнопений Вечерни наиболее важное место в авторских хоровых циклах занимают Предначинательный 103 псалом «Благослови, душе моя, Господа», первый антифон первой кафисмы «Блажен муж», гимн «Свете тихий», молитва «Ныне отпускаеши», тропарь «Богородице Дево, радуйся».

«Свете тихий» и «Богородице Дево, радуйся» с точки зрения вида или способа пения относятся к песнопениям-гимнам, важнейшая отличительная черта которых, по словам И.А. Гарднера, исполнение «от начала до конца без перерыва» [1, с. 90], добавим, без припевов (исполнение стихов с припевом является отличительной чертой псалмопения) и без повторов отдельных слов. С точки зрения связи произведения с церковно-певческой традицией эти два произведения С.В. Рахманинова относятся к разным видам традиционных жанров: «Свете тихий» представляет собой гармонизацию роспева, «Богородице Дево, радуйся» — свободную авторскую композицию.

Обратимся к следующему аспекту анализа духовно-музыкальных произведений. *Творчество С.В. Рахманинова* принадлежит рубежной эпохе, когда вся Россия буквально разрывалась противоречиями как со стороны общественно-политической, так и в области культуры и искусства. Этот период нередко называют русским духовным Ренессансом, за которым также закрепилось метафорическое наименование «Серебряный век», но, тем не менее, в стилистическом отношении он был весьма неоднороден. Здесь словно скрестились опора на национальные традиции и стремление выйти «к новым берегам», а религиозной философии противостояли приверженность различным мистическим теориям, замороженность символизмами. Но при всем многообразии художественных течений, нередко полярных эстетических платформ, необходимо отметить ярко выраженную русскую национальную основу в творчестве ряда композиторов, писателей, ху-

¹ Ковалев А.Б. Особенности анализа духовной музыки эпохи русского классицизма... Цит. изд. С. 18.

дожников, влияние религиозной философии. Идеи Всеединства, Богочеловечества (Вл. Соловьев), правдоискательства, думается, немало способствовали появлению религиозно-нравственных тем в искусстве, в том числе и в музыке. Так, наиболее ярко и непосредственно христианские мотивы проявились в одной из вершин музыкального искусства начала XX века — опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», кантатах С.И. Танеева «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма», симфонической увертюре Н.А. Римского-Корсакова «Светлый праздник». Тем самым, уже в начале XX века наметились характерные для нынешнего времени тенденции, связанные с появлением произведений библейско-христианской тематики, находящихся на зыбкой грани между духовной и светской музыкой.

Безусловно, Рахманинов как тонко чувствующий художник не мог не замечать столь сложного и противоречивого характера своей эпохи. Но, как пишет В.В. Медушевский, Рахманинов «не отступил ни на йоту от идеала Божественной красоты. Не сделал ни единой уступки “духу времени”, оставшись верным духу вечности» [4, с. 341].

Обращение композитора к жанрам духовной музыки вполне закономерно, принимая во внимание его отношение к православию, церковному пению, богослужению, а также тесные контакты с Синодальным училищем, его директором С.В. Смоленским и одним из крупнейших представителей Нового направления А.Д. Кастальским. Помимо хорошо известных и многократно описанных фактов, относящихся к детству композитора с живым дыханием родной новгородской земли, ее колокольными звонами, легендарной рекой Волхов, а также роли в его духовно-нравственном воспитании бабушки Софьи Александровны Бутаковой, вспоминаются и некоторые другие важные детали. Так, например, в автографах партитур и на страницах писем композитора нередко звучат искренние слова благодарности Творцу. Вот строки письма от 30 июня 1936 г., обращенные к С.А. Сатиной, в которых Рахманинов, преодолевая душевную усталость от физических недугов, мешающих ему полноценно творить, с благодатным облегчением сообщает об окончании работы над одним из значительнейших творений зарубежного периода — Третьей симфонией. «Всеми помыслами благодарю Бога, что мне это удалось сделать!» [7, с. 80]. Напомню также

и неоднократно цитируемое в различных исследованиях выражение Рахманиновым искреннего сожаления о кончине глубоко почитаемого педагога Н.С. Зверева в письме к сестрам Скалон: «Он умер без причастия, не причащавшись лет десять. Еще раз жалко!...» [6, с. 147].

Не менее интересными представляются свидетельства об отношении Рахманинова к церковному пению, православной певческой традиции. По словам А.Ф. Гедике, «Он очень любил церковное пение и частенько, даже зимой, вставал в семь часов утра и, в темноте наняв извозчика, уезжал в большинстве случаев в Таганку, в Андроньев монастырь, где выстаивал в полутемной огромной церкви целую обедню, слушая старинные суровые песнопения...» [2, с. 11–12].

«Свете тихий» — первое из главных, неизменяемых песнопений Вечерни, в которых излагаются новозаветные события, связанные с пришествием в мир Господа нашего Иисуса Христа. С точки зрения построения церковнославянского текста, как отмечает литургист М.М. Скабалланович, здесь выделяются три части. В первой (предначинательной) части — прославляется Христос Бог как «святыя славы Безсмертнаго Отца Небеснаго».

Вторая часть, начинающаяся со слов «Пришедше на запад солнца», обращена к людям, дожившим до заката солнца, видевшим «свет вечерний» и в благодарность воспевающим Трисвятую песнь («поем Отца, Сына и Святаго Духа Бога»). И наконец, заключительная третья часть — «Достоин еси во вся времена...» содержит прошение к Господу, удостоить нас «во вся времена» славить Бога [8, с. 559].

Согласно авторскому указанию в основе этого песнопения лежит киевский распев. Однако необходимо сделать некоторое уточнение. В Обиходе нотного пения цитируемая Рахманиновым мелодия носит название «ин. распев», о чем также в свое время упоминал В.В. Протопопов [5, с. 163–164]. Всего в Обиходе приведено пять вариантов распева «Свете тихий». За исключением первого, с указанием на шестой глас знаменного распева, все остальные варианты приводятся с надписаниями «киевский распев», «сокращенный распев» или «ин. распев» и являются внегласовыми, менее протяженными и главное, интонационно родственными друг другу. Поэтому точно идентифицировать «ин. распев» весьма затруднительно.

пример 1

Согласно построению церковнославянского текста в музыкальной композиции «Свете тихий» также просматривается тяготение к *трехчастности*, несмотря на отсутствие цезур, каденционных оборотов, строфичность построения музыкальной ткани в соответствии с цитируемым источником². В первой части текст произносится последовательно и одновременно во всех голосах (за исключением одного подголоска) в условиях певучести гомофонно-гармонической фактуры, сопровождающей роспев, который находится в партии теноров.

Во второй части на фоне двух- и трехголосия хора мальчиков с мелодией роспева, переданной партии дискантов на словах «Пришедше на запад солнца», в партиях мужского хора возникает новая, самостоятельная словесно-музыкальная тема, составленная

из начальных слов гимна «Свете тихий, святая славы», которые, вероятно, по замыслу композитора, должны глубже и тверже запечатлеться в сознании внимающих Христу (см. *пример 1*). Сперва колышущаяся полутоновая интонация поочередно проходит во всех четырех голосах мужского хора (в теноровой партии и трех басовых), тем самым, словно заполняя нежно струящимся светом широкий голосовой диапазон в две октавы. Контрапункт светлого звучания хора мальчиков, продолжающего вести тему роспева, и мужского хора с глубокими басами, вносит некий художественно-стилевой контраст, переводя камерное поначалу звучание произведения в более масштабный аспект.

Далее, на некоторое время в изложении мелодии роспева возникает пауза, уступая место аккордовой фактуре *tutti* без дискантов с упомянутой полутоновой интонацией, содержащей начальные ключевые слова этого песнопения «Свете тихий» (см. *пример 2* на с. 33).

² Е.М. Левашев определяет форму «Свете тихий» как строфическую трехчастную [3, с. 35].

пример 2

И когда аккордовая фактура переходит к хору мальчиков, возвращается тема роспева, порученная теперь солирующему тенору.

Начало третьей части «Достоин еси» отмечено «уходом» контрапунктирующей темы со словами «Свете тихий» и возвращением мелодико-гармонического развития основной темы в значительно усложненной фактуре с изложением роспева вначале в октаву первых басов и альтов, затем — партией дискантов.

Трехчастность «Свете тихий» с выразительным серединным эпизодом аккордового звучания, повторяющим начальные слова этого песнопения, подчеркнута и ярким *ладогармоническим* решением. В первой части мелодико-гармоническое развитие балансирует между параллельными тональностями *c-moll* и *Es-dur*. Подобное «радостопечалие» вполне соответствует певческой традиции и ее святоотеческому толкованию³. Во второй части более внятно прослушивается *Es-dur* благодаря аккордовой педали в партии ВП. Упомянутый серединный эпизод словно переносит храмовое действие в более широкое пространственное измерение, что подчеркивается и ладовым контрастом — наступлением одноименной тональности *es-moll*. А дальнейший тональный сдвиг на полтона, приводящий к *E-dur*, словно живописует слова евангелиста о «Свете ис-

тинном»⁴. Его благоговейное мерцание подчеркивается ладовой переменностью в аккордовом изложении: *I53 — VI6 — I53 — III64 — VI53 — III6*, на фоне которого звучит соло тенора, продолжающее прерванное словесно-музыкальное повествование о людях, приносящих Богу благодарственную Трисвятую песнь: «поем Отца, Сына и Святого Духа Бога» (см. *пример 3* на с. 34).

В начале третьей части посредством энгармонической замены возвращается тональность *Es-dur*, что можно уподобить уверенному призыву к всенародному прославлению Бога.

Таким образом, с точки зрения жанровой специфики данное песнопение располагается примерно посередине между условно обозначаемыми богослужебным и внебогослужебным полюсами. Прохождение темы роспева словно на едином дыхании через все песнопение, за исключением паузы в середине второй части, четкое выявление смысла текста приближает песнопение к храмовому исполнению. Тогда, как словесно-музыкальный контрапункт основной темы и начальной ключевой фразы песнопения, разрывающий последование канонического богослужебного текста, а также довольно смелый тональный «сдвиг», хотя и поданный в полном соответствии со словесно-музыкальной драматургией, выводит это произведение из стен храма во внебогослужебную сферу.

3 См. свт. Игнатий (Брянчанинов) Понятие о ереси и расколе // Богословские труды. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1996. Сб. 32. С. 282–297.

4 «Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» [Ин. 1:9].

пример 3

Богородице Дево, радуйся. Образное содержание этого песнопения, появившегося в гимнографии примерно в V веке, связано с происхождением текста, в котором цитируются два отрывка Евангелия от Луки. «Радуйся, благодатная, Господь с Тобою: благословенна ты в женах» [Лк. 1:28] — приветствие Архангела Гавриила, сообщившего Деве Марии благовест о зачатии Сына — Господа нашего Иисуса Христа. «Благословенна Ты в женах и благословен плод чрева Твоего» [Лк. 1:42] — пророчество праведной Елисаветы как ответ на приветствие Девы Марии.

Композитор очень бережно подошел к музыкальному воплощению текста тропаря Богородицы, который приводится здесь целиком без изменений, но с использованием словесно-музыкального контрапункта двух разных отрывков текста в средней части. Принадлежность этого сочинения к свободной композиции не означает некоего авторского произвола. *Интонационно-мелодическую основу* «Богородице Дево, радуйся» можно рассматривать как тонкую аллюзию на знаменный распев (или говоря словами самого Рахманинова «подделку под стиль», добавим, мастерскую подделку под стиль). Подобно знаменному распеву мелодия разворачивается поступенно, самый большой скачок в голосоведении — на кварту, и то — в аккомпанирующих голосах или подголосках. Особую выразительность мелосу придают интонации опевания. И если рассматривать исключительно данный уровень этого сочинения, то по своей мелодике оно вполне соответствует храмовой атмосфере, благодатному духовному настрою.

Этому же впечатлению способствует и *фактура* сочинения, хотя, как и в «Свете тихий», в средней части использован словесно-музыкальный контрапункт с одновременным звучанием разных музыкальных тем с различным текстом. Дисканты и тенора продолжают смысловую нить первого раздела с начальными словами тропаря «Богородице Дево — (гимнографическое вступительное обращение к Деве Марии) — радуйся» (слово из приветствия Архангела Гавриила). А дуэту первых и вторых альтов поручено проведение новой темы с евангельским отрывком пророчества праведной Елисаветы: «Благословенна Ты в женах и благословен плод чрева Твоего».

Несмотря на внехрамовый характер этого художественного приема, нельзя не признать, что он подан композитором с большим тактом, мастерски переводя временное разворачивание темы в пространственное. А в начальном разделе относительно строгая хоральность взаимодействует с линейностью голосоведения, и благодаря певучести каждого из голосов создается ощущение некоего мелодического монолита. В кульминационный момент на словах «Яко Спаса родила еси» и далее полифоническая ткань довольно разнообразна: продолжающийся контрапункт сменяется имитационными проведениями темы в альтях и тенорах, подголосочностью с разновременным произнесением текста, что также, может быть, несколько выпадает из преобладающего храмового контекста этого песнопения.

Уместно заметить, что фактурное решение тесным образом связано с *формообразованием*. Но, несмотря на явное тяготение к трехчастности

со сквозным развитием, «Богородице Дево, радуйся» представляется песнопением единого строения благодаря интонационной общности всего произведения с преобладающими формулами опевания, непрерывности практически бесцезурного мелодико-гармонического развертывания. А завуалированная трехчастность соответствует упомянутой относительной дробности богослужебного текста, состоящего из приветствия Архангела Гавриила с начальным гимнографическим обращением к Деве Марии; пророчества праведной Елисаветы «Благословенна ты в женах» и гимнографического заключения «Яко Спаса родила еси душ наших».

Важно отметить и *ладогармонические* особенности. На протяжении всего песнопения сохраняется единая тональность — F-dur без малейших отклонений, сплошная диатоника без хроматизмов; в гармонии — опора на консонирующие созвучия — трезвучия, секстаккорды разных ступеней, что вполне соответствует стилю Нового направления. Прак-

тически отсутствуют аккорды с острым тональным тяготением, что способствует воплощению характера покойной степенности, возвышенности. Перед нами яркий пример кажущейся простоты, пример богатого взаимодействия литургического чувства с художественной интуицией композитора.

Итак, два песнопения из Всенощного бдения С.В. Рахманинова «Свете тихий» и «Богородице Дево» представляют собой две разновидности традиционных жанров русской духовной музыки: гармонизацию роспева и свободную авторскую композицию. Предложенный опыт музыкально-литургического анализа с комплексным подходом к жанровым и композиционным особенностям духовно-музыкальных произведений позволяет избегать крайностей в их оценке с позиций так называемой «церковности» или «не церковности», тем самым, помогая ярче выявить в них сочетание признаков богослужебно-певческой традиции с элементами внехрамового искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гарднер И.А.** Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность, Система. История. Сергиев Посад. Моск. дух. акад., 1998. Т. 1. — 592 с.
2. **Гедике А.Ф.** Памятные встречи // Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., пред. ком. и указ. З.А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 2. С. 4–17.
3. **Левашев Е.М.** Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. ст., иссл., интервью / ред.-сост. Ю.И. Паисов. М.: Композитор, 1999. Вып. 1. С. 6–41.
4. **Медушевский В.В.** Духовный анализ музыки: учебное пособие в 2-х частях. М.: Композитор, 2014. — 632 с.
5. **Протопопов В.В.** Музыка русской литургии. Проблема цикличности: иссл. М.: Композитор, 1999. — 200 с.
6. **Рахманинов С.В.** Литературное наследие: в 3 т. Т. 1.: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост.-ред., автор вст. статьи, комм., указат. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. — 468 с.
7. **Рахманинов С.В.** Литературное наследие: в 3 т. Т. 3.: Письма / сост.-ред., автор вст. статьи, комм., указат. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. — 572 с.
8. **Скабалланович М.** Толковый типикон. М.: Паломник, 1995. Вып. 2. — 336 с.

REFERENCES

1. **Gardner I.A.** Bogoslužebnoe penie russkoj pravoslavnoj cerkvi. Sushchnost', Sistema. Istoriya [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. Essence, System. History]. Sergiev Posad. 1998. Vol. 1.
2. **Gedike A.F.** Pamyatny`e vstrechi [Memorable meetings]. Vospominaniya o Raxmaninove, Moscow: Music, 1988. Vol. 2. pp. 4–17.
3. **Levashev E. M.** Tradicionny`e zhanry` drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva ot Glinki do Raxmaninova [Traditional genres of Old Russian singing art from Glinka to Rachmaninoff]. Tradicionny`e zhanry` russkoj duxovnoj muzy`ki i sovremennost`: sb. st., issl., interv`yu. Moscow: Composer, 1999. Issue. 1. pp. 6–41.

4. **Medushevskij V.V.** Duxovny`j analiz muzy`ki: uchebnoe posobie v 2-x chastyax [Spiritual analysis of music: a textbook in 2 parts]. Moscow: Composer, 2014.
5. **Protopopov V.V.** Muzy`ka russkoj liturgii. Problema ciklichnosti: issl [Music of the Russian Liturgy. The problem of cyclicity: research]. Moscow: Composer, 1999.
6. **Raxmaninov S.V.** Literaturnoe nasledie: v 3 t. T. 1.: Vospominaniya. Stat`i. Interv`yu. Pis`ma [Literary heritage: in 3 vols. Vol. 1.: Memoirs. Articles. Interview. Letters] Moscow: Soviet composer, 1978.
7. **Raxmaninov S.V.** Literaturnoe nasledie: v 3 t. T. 3.: Pis`ma [Literary heritage: in 3 vols. Vol. 3.: Letters] Moscow: Soviet composer, 1980.
8. **Skaballanovich M.** Tolkovy`j tipikon [Explanatory typicon]. Moscow: Pilgrim, 1995. Issue 2.

КОВАЛЕВ АНДРЕЙ БОРИСОВИЧ

Академия хорового искусства

имени В.С. Попова (г. Москва)

профессор кафедры истории и теории музыки

доктор искусствоведения

e-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

KOVALEV ANDREY B.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Professor of the Department of History and Theory of Music

Dr. habil. (Art)

e-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

УДК 781.6

О.А. КРАСНОГОРОВА

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

В.И. РЯБЧИКОВ

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

Импровизационная интерпретация и её аспекты в органно-клавирном и фортепианном искусстве

*O. Krasnogorova, V. Ryabchikov**Improvisational interpretation and its aspects in the art of piano (organ, clavier) playing*

Абстракт. Обширный ареал проявлений феномена импровизационного музицирования: от диминуирования мелодии или импровизационной полифонии в эпоху Возрождения до воплощения «открытых произведений» новейшей музыки обуславливает необходимость расширения понятия интерпретации. Рассмотрение различных интерпретационных моделей обладает важным значением для формирования представлений о современной перформативной системе. Характеризуя импровизационную интерпретацию, авторы статьи учитывают различные факторы, влияющие на звучащий результат: эскизность записи зафиксированного текста, допустимую степень произвольности в воссоздании текста в процессе игры, мобильность музыкальной композиции или ее элементов, предполагающие непредсказуемость исполнительских решений в контексте слушательского восприятия. Отмечается, что семиозис импровизационной интерпретации ограничивается наличием определенных правил, предполагаемых решений, интенцией исполнителя, обусловленной его эмпирическим творческим опытом. В качестве конкретных примеров анализируются особенности фортепианных сочинений Родиона Константиновича Щедрина (Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром, избранные пьесы из «Полифонической тетради»). Открытость форм в указанных произведениях продуцирует творческую инициативу исполнителя, попадающего в ситуацию постоянно изменяющегося процесса коммуникации с авторским текстом, очерчивающим границы возможного влияния пианиста. Несмотря на то, что ни одна из импровизационных интерпретаций анализируемых сочинений не может быть похожа на другую, и гипотетически их количество не ограничено, этот фактор осознан композитором. Создав произведение с фрагментами, которые могут быть исполнены случайно, но сами по себе не случайны, автор использует принцип творческого «озарения» пианиста в процессе интерпретации.

Ключевые слова: импровизационная интерпретация, фортепиано, орнаментирование мелодии, непредсказуемость, текст, восприятие, Родион Шедрин.

Abstract: Widespread occurrences of improvisational music making — from the melody diminution or improvisational polyphony of the Renaissance era to the open-form pieces in recent music — stipulates the necessity of expanding the term “interpretation”. Addressing various interpretational models appears important when forming a vision of the contemporary performance system. While characterizing improvisational interpretation, the authors of the article consider the following factors that affect the sounding outcome: the sketchiness of the fixed text notation, the acceptable degree of arbitrariness when recreating the text during the performance, as well as the mobility of either the music composition or its separate elements that presuppose the volatility of the performer’s decisions within the context of the listener’s perception. It is noted that the semiosis of improvisational interpretation is limited by a number of certain rules, envisioned solutions, and the performer’s intentions, determined by their artistic experience. To provide specific examples, the features of Rodion Shchedrin’s piano works are analyzed (Piano Concertos No. 2 and 3, and selected pieces from “The Polyphonic Notebook”). The open form of the given works produces the artistic initiative of the performer who caught in the situation of the constantly changing process of communication with the original text that defines the limits of the performer’s possible influence. Despite the fact that none of the improvisational interpretations of the analyzed works can be alike and that their number is hypothetically unlimited, that factor is understood by the composer. Having created works with parts that can be performed randomly but are not random as such, the composer applies the principle of the pianist’s artistic «epiphany» in the process of interpretation.

Keywords: improvisational interpretation, piano, ornamented melodies, volatility, text, perception, Rodion Shchedrin.

В истории фортепианного (ранее — органно-клавирного) искусства под импровизацией традиционно подразумевалось спонтанное создание музыкального произведения или его фрагмента (например, каденции инструментального концерта¹) непосредственно в процессе игры. Художественный эффект «сочинения экспромтом» подчеркивает в восприятии неповторимость и драгоценность происходящего. Еще в средние века в японской поэзии было принято сочинять стихотворение по какому-либо случаю моментально, подобно тому, как «дровосек валит могучее дерево или <...> режут арбуз острым ножом» [4]. Осознание невозможности материально зафиксировать прекрасное мгновение придает ему особое «грустное очарование». Как отмечал композитор и пианист Корнелиус Кардью: «Импровизация присутствует в настоящем, её эффект может жить в душах исполнителей и аудитории, но в своей конкретной форме она исчезает навсегда с момента возникновения» [30].

Изучению феномена импровизационного музицирования и его обширных проявлений, включающих смешанные типы музыкального творчества в исторической ретроспективе и музыке XX–XXI веков, посвящено значительное количество научных трудов. Искусство импровизации в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения анализируется в очерке М.А. Сапонова [21]. В исследованиях А.С. Соколова [22], Ц. Когоутека [11], Ю.Н. Холопова [23, 24] рассматриваются композиторские концепции, предполагающие непредсказуемость и реконструкцию творческого процесса в исполнении новейшей музыки. Особенности интерпретации и сочинения исполнителем «здесь и сейчас» некоего произведения «как импровизации на несуществующую тему» в эпоху постмодернизма отмечаются в статье В.П. Чинаева [26, с. 34].

Факторы неопределенности и случайности в исполнительском искусстве рассматриваются в диссертации М.В. Переверзевой [20]. В качестве крайней степени «выражения художественной свободы», достигнутой в итоге развития профессио-

нального импровизаторского творчества музыковед рассматривает алеаторику [20, с. 2]. Определяя импровизацию «как искусство музицирования, создание произведения непосредственно в процессе исполнения музыки», М.В. Переверзева разделяет импровизацию в народной, джазовой или восточной религиозной музыке, которая может быть «обусловлена каким-либо контекстом (художественный вкус и опыт исполнителя, его навыки, техника игры и знания в области музыкальных жанров, стилей, методов сочинения), но не предопределена никем, кроме самого исполнителя» и особый род исполнительского искусства — импровизацию «алеаторной музыки (например, графических или вербальных партитур)», которую «можно скорее назвать свободной интерпретацией авторского замысла» [20].

В зарубежном музыкознании проблематику импровизации в музыкальном искусстве исследовал Э. Феранд [31]. В исследованиях Р. Рейнолдса, Б. Симмса анализируются понятия импровизационности, неопределенности, случайности в музыкальных композициях и их исполнении, обладающие общим признаком непредсказуемости звучащего результата. Р. Рейнолдс усматривает отличие неопределенности и случайности от импровизации в том, «что понятие “общей практики” в них исключено априори. Если автор стремиться к свободной стилизованной импровизации, необходим должным образом разработанный ряд правил. Если же, с другой стороны, композитор стремится к неопределенной ситуации, могут отсутствовать какие-либо предпочтительные решения и вообще в связи со случайностью отсутствовать какие-либо “правила”» [20]. В анализе исполнительского искусства понятие «неопределенность», обозначающее также недостаточно ясно выраженные исполнительские намерения и отсутствие художественного результата интерпретации, представляется предпочтительным заменить термином «непредсказуемость».

Т.С. Кюрегян пишет: «по существу нет принципиальной разницы между неточностью григорианской ритмики и столь же приблизительными “ритмическими невмами” С. Слонимского, между “гетерофонной вариантностью” органума и “ограниченной алеаторикой ткани” В. Лютославского, между <...> фактурной импровизацией на заданную гармонию в практике генерал-баса и в “Stimmung” К. Штокхаузена» [20, с. 2]. Однако, широчайший круг явлений в исполнительском искусстве, обозначаемый

¹ «Импровизируемое исполнителем или выписанное композитором виртуозное заключение сольной вокальной (оперная ария) или инструментальной музыкальной пьесы». <...> Каденция представляет собой как бы небольшую сольную виртуозную фантазию на темы концерта [23].

понятием импровизация — «импровизационное варьирование», «импровизационное колорирование», «ограниченная импровизация», «свободная импровизация», «импровизированная полифония» и других, предполагает наличие у исполнителя в каждом из случаев различных компетенций. Предметом исследования в настоящей статье является импровизационная интерпретация, отличная как от импровизации, так и от интерпретации, основанной на безусловном авторитете авторского текста.

Обращают на себя внимание отличия, присущие собственно композиторским интенциям к созданию импровизационных сочинений в различные эпохи. Многие особенности как действительно сиюминутного создания, так и исполнения, только производящего подобное впечатление, на самом деле носили заранее подготовленный характер и по существу обладали непредсказуемостью только в восприятии слушателя.

В случае, когда слушатели становились свидетелями непревзойденных импровизаций гениальных композиторов — И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Листа — «подготовленность» определялась феноменальными способностями авторов, находившихся в эпицентре интенсивной и плодотворной творческой деятельности, обладавших мощным композиционным мышлением, что действительно обуславливало возможности создания музыки в непосредственном процессе музицирования.

В отличие от «свободных фантазий» сентименталистов Моцарт и Бетховен импровизировали в форме вариаций, сонатного *allegro*. Сведения об их импровизациях приводит А.Д. Алексеев [1, с. 2].

Факт отсутствия предварительно зафиксированного нотного текста, мысленно завершённой, но еще не записанной партитуры («*res facta*») в указанных случаях никак не подтверждает, что у импровизирующих композиторов не было предварительно обдуманного и четко представляемого музыкальных идей, своего рода «воображаемого текста», «абсолютного контрапункта»², рекон-

струируемого и «оживающего» непосредственно в процессе звукового воплощения. Примечательно в этом отношении замечание Бетховена об импровизациях Гайдна, Моцарта: «Это было нечто связанное, цельное; можно было подумать, что исполняется записанное, хорошо отделанное произведение» [2, с. 22]. Качества импровизационного исполнения определялись ясностью композиторской интенции и высокими скоростями художественного процесса. Можно высказать гипотезу, что композиторы подчас умышленно ставили себя в условие необходимости сиюминутного создания сочинения при слушателях, пытаясь осознать подобным образом непредсказуемость возникновения собственного творческого вдохновения, провоцируя ситуацию «озарения». У. Эко считает наличие предварительных авторских намерений гарантией того, что звуковой результат будет именно художественным произведением. По его мнению, без творческой интенции это будет «скопление случайных компонентов, возникающих из хаоса» [29].

Подготовка к импровизации или ее элементов в интерпретации законченного произведения приобретает пианистом в процессе обучения. М.А. Сапонов пишет: «Профессиональные импровизаторские навыки процветали задолго до возникновения музыкальной культуры, основанной на посредничестве нотного текста между создателем произведения и его исполнителем <...> Импровизация не приравнивалась к произволу или к высвобождению от структурной предрешенности. Она требовала высокого мастерства, постоянного совершенствования, универсальных знаний, способностей к структурному мышлению и владения целой системой технических приемов, настоящей школы» [21, с. 3, 23].

Рассмотрение интерпретационных моделей обладает значением для формирования представлений о современной перформативной системе. Понятие импровизационной интерпретации позволяет учитывать различные факторы, оказывающие влияющие на результат: эскизность записи зафиксированного текста, степень произвольности в воссоздании текста в процессе игры, мобильность музыкальной композиции или ее элементов, предполагающие непредсказуемость исполнительских решений в контексте слушательского восприятия. Семиозис импровизационной интерпретации ограничивается наличием предполагаемых решений,

2 Понятия контрапункта и композиции протовопоставлялись в теоретических трудах авторов эпохи Возрождения, что «означало диспозицию понятий импровизации и письменного сочинения музыки <...> Контрапункт, совершаемый письменно, обычно именуют *res facta*. А тот, который производим в уме, мы зовем абсолютным контрапунктом» [21, с. 27, 70].

интенцией исполнителя, обусловленной его эмпирическим творческим опытом.

В отличие от современного музыканта, практически утратившего навыки импровизационного исполнения в силу нацеленности на создание интерпретации, предполагающей максимально достоверное воплощение авторского текста, в эпоху клавиризма обучение исполнителя было неотделимо от сочинения. В XVII–XVIII веках специфические исполнительские задачи были на втором плане по сравнению с необходимостью воссоздания эскизно записанной музыки.

Манера исполнительской орнаментации, основанная на превращении длинных нот в более мелкие длительности при сохранении между длительностями и интервалами соотношения опорных звуков мелодии, установилась на рубеже XVI–XVII веков. Стремление композиторов к украшению мелодии, достижению большей слитности проявляется еще в XVI веке в диминуировании и колорировании. Э. Феранд подчеркивает, что «все мелизматические обороты <...> все искусно разработанные мелодические ходы, обвивающие первоначальную основу напева» имели импровизационную природу [21]. А. Бейшлаг дает следующее определение диминуции: «под диминуцией (называвшейся также *gorgia*, *glosa*, *coloratur*, *division*) в орнаментике следует понимать расщепление крупной длительности на различные мелкие — прием, который и теперь употребителен в вариационной форме» [5, с. 14].

В качестве одного из примеров можно привести запись инструментальной табулатуры одного представителей группы так называемых «колористов» Б. Шмида-старшего (см. *пример 1*).

Как отмечает А. Бейшлаг: «вся практика диминуирования предполагает взгляды на права автора, диаметрально противоположные современным... сочинение, записанное автором, лишь как сырье, которое он [исполнитель] мог возвысить до концертного исполнения... Можно несомненно предположить, что оба самых выдающихся композитора этого периода — Палестрина и Лассо отнюдь не симпатизировали различным крайностям диминуирования» [6, с. 15].

В инструментальной — органной и клавирной музыке орнаментации типизируются, создаются сложные типы мелизмов (*grosso*, *tirata*, *passadggio* и др.). Д. Дирута в своем трактате «Трансильванец» (1593) приводит 5 видов диминуций: 1. Minuta. 2. Grosso. 3. Tremolo. 4. Accento. 5. Clamatione.

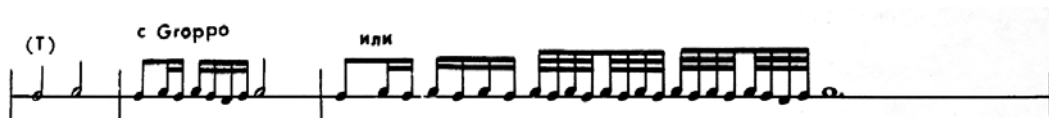
М. Преториус в книге «*Syntagma musicum*» (1614–1620) предлагает следующий пример расшифровки Grosso (см. *пример 2*).

В своем труде М. Преториус рекомендует органисту: «кажется совсем не лишним, чтобы в некоторых концертах, когда *concentor* исполняет свои диминуции и пассажи, органист с особым прилежанием и вниманием следил за ним и переходил постепенно, очень просто и скромно, с одной клавиши на другую, как со ступеньки на ступеньку. Но когда

пример 1. Табулатура Б. Шмида-старшего. «Herzlich lieb' has' ich dich, o Herr»



пример 2. Исполнение Grosso по М. Преториусу



concentor несколько устает после выполнения различных многочисленных *movimenti* (здесь — фигур), красивых диминуций, гропп, тремолетти и трелей и из-за нехватки дыхания вынужден будет петь следующие ноты просто и без украшений, то в этом случае органист должен вводить — только в одной правой руке — изящные, красивые, искусные диминуции и стараться имитировать ранее исполненные певцом *movimenti*, диминуции, вариации и прочее, делая из них как бы эхо» [6, с. 27].

Процесс орнаментации мелодии переходит из исполнительской практики в композиторскую, примером чему являются инструментальные *Adagio* и *Andante* И.С. Баха (вторая часть *Andante* из «Итальянского концерта», вторая часть Концерта ре минор, двадцать пятая вариация из «Гольдберг-вариаций» и др.). Одновременно сохранялась и практика импровизирования мелодических орнаментаций.

Несмотря на то, что в соответствии с импровизационным характером исполнительства орнаментирование в XVI, XVII и начале XVIII столетий предоставлялось вкусу исполнителя, все же существовали правила применения и расшифровки мелизмов, которые, тем не менее, не являются исчерпывающим руководством для современного исполнителя (и не были им для музыкантов прошлого).

В переложениях сочиненного для других инструментов или голоса применялись импровизационные изменения текста, неоднозначно расшифровывались украшения. «Нам трудно составить себе точное представление об импровизации прошлых времен и так же трудно уловить тончайшие нюансы исполнения украшений» — пишет А.Д. Алексеев [3, с. 138].

В XVIII веке композиторы начинают более тщательно обозначать украшения, составляют таблицы с их расшифровкой. Ф. Куперен в Предисловии к Третьей тетради пьес для клавесина (1722) декларирует требование точности исполнения предписанных им правил расшифровки мелизмов в своих сочинениях: «Меня всегда удивляло, что после тех стараний, которые я положил на обозначение подходящих для моих пьес украшений, <...> мне доводилось слышать исполнителей, не выполнявших мои предписания. Это пренебрежение непростительно, так как далеко не все равно, какие украшения вставлять в мои пьесы. Я объявляю, что мои пьесы должны исполняться так, как написаны, о что они никогда не произведут должного впечатления на людей, обладающих настоящим вкусом,

если исполнители не будут соблюдать буквально все, что я написал, ничего не прибавляя и не убавляя» [16, с. 31–32].

По мнению Л.Е. Ройзмана, одновременно сосуществуют две точки зрения на исполнение мелизмов. Часть музыкантов считает, что «орнаментика в музыке XVII–XVIII столетий была искусством импровизационным, а потому не была стеснена никакими рамками правил; следовательно, единственным критерием при исполнении украшений должен служить личный вкус артиста» [19, с. 95]. Среди педагогов особенно распространено другое убеждение, провозглашающее «как догму ту или иную «систему» исполнения мелизмов <...> Правила же нередко доводятся до абсурда» [19, с. 95].

Особую сложность для исполнителей представляет собой тот факт, что искусство орнаментации в ходе эволюции претерпевало изменения. У разных композиторов одни и те же обозначения могли предполагать исполнение отличных друг от друга мелизмов, и напротив, одно и то же украшение могло быть представлено в тексте разными символами. Это обстоятельство подчеркивает А.Д. Алексеев: «Прежде всего, бросается в глаза непрерывная эволюция орнамента. Одни украшения появляются на смену другим, меняются способы их обозначения и расшифровка. Подчас один и тот же знак употребляется композиторами для обозначения совершенно различных украшений. Так, например, крестиком (+ или X) некоторые французы и англичане в старину обозначали форшлаг, Люлли и Рамо — трель, Хейнекен — шлейфер, Рейнекен и Пахельбель — мордент» [3, с. 138–139].

У К.Ф.Э. Баха и Кванца, например, в фигуре восьмая — две шестнадцатые маленькая нотка перед восьмой исполнялась как короткий форшлаг (см. *пример 3* на с. 42), у Тюрка (1789), Гайдна, Моцарта, Клементи, иногла у Бетховена и Вебера — как шестнадцатая.

В качестве примеров можно привести темы главных партий в сонатах Моцарта ре мажор К. 284, ре мажор К. 311, си бемоль мажор К. 333, ля мажор К. 331 — рефрен в Рондо.

Значительное распространение получают мелизмы во французской клавесинной литературе (таблица Рамо насчитывает 18 видов украшений, у Куперена — 35). Ряд исследователей (А. Мерло, А. Мармонтель, Р.В. Геника, И.А. Браудо, Л.Л. Сабанеев и другие) пытались объяснить этот фактор

пример 3. К.Ф.Э. Бах. Соната соль минор, ч. 3. *Alegro di molto*



стремлением композиторов преодолеть сравнительную краткость звука клавесина, компенсацией невозможности динамической нюансировки. Эта, так называемая «теория инструментального фактора» подверглась справедливой критике в статьях Л.А. Баренбойма и Г.М. Когана. В. Ландовская (1877–1959) полемизирует со сторонниками «инструментального фактора»: «В прошлом веке (XIX. — О.К., В.Р.) было признаком хорошего вкуса выставлять в смешном виде украшения старинной музыки. Хотели нас уверить, что эти узоры являлись лишь следствием жидкой звучности клавесина, и что, если бы авторы XVII, XVIII столетий знали наше современное фортепиано, они не стали бы злоупотреблять этими завитками... Но человеческий голос и скрипка в XVIII веке были настолько же способны к продолжительным звучаниям, как и теперь; почему же мы находим богатую орнаментировку в вокальной музыке и скрипичных пьесах» [3, с. 99–100].

Действительно, стремление к изысканности, изящным украшениям было свойственно не только музыкальному искусству (клавирной музыке, скрипичной, оперному искусству), но и живописи, архитектуре, производству мебели и, собственно, музыкальных инструментов, отражалось на одежде, прическах — то есть являлось характерной особенностью эпохи.

Пышные, богато разукрашенные фасады зданий стиля барокко (пришедшего в конце XVI века в европейском искусстве на смену стилю Возрождения и развивавшегося до середины XVIII века) отличались от архитектурных сооружений Ренессанса и классицизма XVII и XVIII веков не только вычурностью отделки, но и особой цельностью линий, как

бы пронизанных единым движением. В стиле рококо, возникшем в архитектуре и декоративном искусстве в начале XVIII века интерес к орнаменту еще усилился. Интенсивное развитие стиль рококо получил во Франции при Людовике XV, вытеснив импозантный монументальный гранд-стиль XVII века.

Значение орнамента уменьшается в классическом искусстве, где украшения подчиняются общей конструктивной форме целого. В музыкальном искусстве можно обнаружить сходные процессы. Наибольшее значение орнамент приобретает в XVII веке, достигая расцвета к XVIII столетию. В произведениях композиторов-классиков количество украшений сокращается, орнамент становится частью мелодии и полностью выписывается нотами. В период музыкального классицизма в связи с постепенным угасанием искусства импровизации прекращается практика произвольного применения орнамента исполнителями.

Поскольку не существовало точных представлений, на каком инструменте следует исполнять пьесу, её тембровое воплощение и регистровка могли значительно варьироваться, оставляя исполнителю значительную степень свободы. Распространена была практика играть вокальные пьесы на различных инструментах, а инструментальные сочинения подтекстовывать и петь. Так, были сочинены тексты к пьесам Ф. Куперена «Сборщицы винограда» и «Сестра Моника».

И.С. Бах сделал из концерта для скрипки с оркестром ми мажор концерт для клавира с оркестром, переложил для клавира скрипичные концерты итальянских мастеров. Гендель подтекстовывал и аранжировал для хора свои клавирные фуги. Моцарт переработал Серенату для духового октета (К. 388)

в струнный квинтет (К. 406), пять фуг из Второго тома «Хорошо темперированного клавира» переложил для струнного квартета (К. 405), а в переложениях для струнного трио прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» Баха (ре минор, фа мажор, ми бемоль мажор из Первого тома; соль минор, фа мажор, фа минор из Второго тома) заменил прелюдии автора собственными *Adagio*.

Корни искусства импровизации усматриваются в народном творчестве. Итальянская «Комедия масок» базировалась на импровизационной технике актера, знакомившегося с сюжетом перед самым выходом на сцену. Встречались поэты-импровизаторы, которые были одновременно и музыкантами. В литературе XIX века представлены образы подобных артистов («Египетские ночи» А.С. Пушкина, арфист из «Вильгельма Мейстера» И.В. Гёте и др.).

Перейдя в профессиональную музыку, импровизация приобрела черты профессионального искусства. Создание экспромтом произведения на заданную тему, аккомпанемент по генерал-басу требовали владения искусством импровизационного исполнения. Яркий представитель сентиментального направления К.Ф.Э. Бах, стремившийся донести до слушателей «...истинное содержание музыки и ее аффект», разрешавший «нередко допускать красивые погрешности против такта», считал, что сильнее всего клавирист может захватить слушателей импровизацией фантазии» [5]. Восхищавший современников, К.Ф.Э. Бах отдавал предпочтение «состоящей из чередующихся гармонических предложений» свободной фантазии, в которой «нет членения на такты и встречаются отклонения в большее число тональностей, чем это было обычно в произведениях, написанных и симпровизированных с делением на такты» [5]. Отмечая, что фантазии, вводящие «слушателей в содержание исполняемого произведения», должны «соответствовать характеру исполняемого после них произведения», Бах подчеркивает, что в свободной фантазии «клавиристу предоставляется полная свобода... Фантазирование вне такта, по-видимому, лучше всего способно выражать чувства, ибо всякий такт — всё-таки оковы» [5].

Постепенная дифференциация композиторской, исполнительской и педагогической деятельности, начавшаяся в европейском искусстве со второй половины XVIII века, способствовала ограничению импровизационного начала, которое уже во фран-

цузской клавесинной школе противопоставлялось заранее подготовленному исполнению. Ф. Куперен запрещал менять предписанный им способ исполнения мелизмов или игнорировать какие-либо указания в тексте.

Стремление композиторов ограничить волюности исполнителей находило отражение в более подробной и точной записи авторских указаний в тексте. Точного их исполнения в своих сочинениях требовал Бетховен, осознававший в то же время относительность нотной записи и признававший возможность различных исполнительских интерпретаций. Желая оградить свой Пятый концерт от распространенных вставных каденций, которые исполнялись пианистами и далеко не всегда соответствовали содержанию музыки, автор записал каденцию полностью в текст. Примечательно, что Ю.Н. Холопов, рассматривая каденцию как часть структуры инструментального концерта, не разделяет принципиально сочинение каденции или её импровизационную интерпретацию, предоставляемую исполнителю: «в строго фиксированном тексте произведения предусматривался один раздел, который не устанавливался автором стабильно и мог сочиняться (импровизироваться) другим музыкантом» [23].

Виды импровизации, существовавшие в конце XVII — первых десятилетиях XIX веков подробно характеризует крупнейший фортепианный педагог XIX века, стоявший во многом на позициях классицизма. К. Черни в своем «Систематическом руководстве по импровизации на фортепиано» (1829) решительно выступает за упорядоченность целого, подчеркивает значение рационального начала в импровизации, где «каждая тема без исключения ... может послужить началом для всех видов, существующих в музыке [15, с. 87]. Черни призывает осваивать все формы: сонатное *allegro*, *adagio* (в серьезном стиле), *allegretto* (в галантной манере), скерцо, рондо, полонез, тему с вариациями, канон, вальсы, экосезы, марши и т. д.» [15].

Хотя на рубеже XVIII–XIX веков импровизация утрачивает свое былое значение, этому искусству продолжают учиться: в начале XIX века аббат Фоглер предписывал своим ученикам Веберу и Мейерберу ежедневные занятия импровизацией.

Бурное развитие фортепианного искусства в конце XVIII — начале XIX века, интенсивная концертная жизнь сопровождались появлением

музыкантов нового типа: композиторов-виртуозов и виртуозов-импровизаторов, многие из которых не лишены были таланта и мастерства, но нередко подменяли высокие художественные цели стремлением к достижению популярности у слушателей. Снижение художественного уровня искусства импровизации было подмечено Бетховеном: «теперешние пианисты ... только и делают, что прокатывают по клавиатуре вверх и вниз заученные пассажи» [2, с. 22]. «Я уверен, что приманка будет неотразимая, — советовал импрессарио Ульман, предлагая импровизировать известному парижскому виртуозу А. Герцу во время гастролей последнего в Америке (1846). — Если вдохновение Вам изменит, то в таком случае играйте тему одной рукой, а другой — арпеджио и хроматические гаммы. Они ко всему подходят, избавляют от всяких гармонических комбинаций и производят сильное впечатление на толпу» [8, с. 57].

Гениальные композиторы-пианисты, создатели фортепианной музыки XIX века — Л. Бетховен, К.М. Вебер, Р. Шумен, Ф. Лист продолжали отстаивать высокое значение подлинного творческого вдохновения в импровизации. К. Черни справедливо считал Бетховена непревзойденным импровизатором, сожалея при этом, что гениальные фантазии талантливого музыканта бесследно исчезают.

Талант к импровизации обнаруживался с самого раннего детства у Листа, который в 1819 году поразил этим Черни при первом знакомстве. Уже в 1829 году Лист импровизировал в открытом концерте в Шопроме, в 1824 году — в Париже на предлагаемые публикой темы. В отличие от гастролеровавших в Париже виртуозов, наводнивших эстраду вариациями и фантазиями на модные оперные темы, собственными пьесами с претенциозными названиями («Сумасшедший» К. Калькбреннера, «Исчезновение возлюбленной» Д. Штейбельта и т. п.), «посвящениями» великим композиторам, «воспроизведениями» с географическими названиями, галопами и кадрилями и прочей музыкальной продукцией, Лист стремился передать в импровизации настроения и чувства, которые вызывали у него философия, живопись, поэзия, образы «Божественной комедии» Данте (импровизация на знаменитом органе Фрайбургского собора в 1836 году).

В начале 1830-х годов Лист импровизировал на темы трактата «О социальной палингенезии» французского писателя и публициста П.С. Беллан-

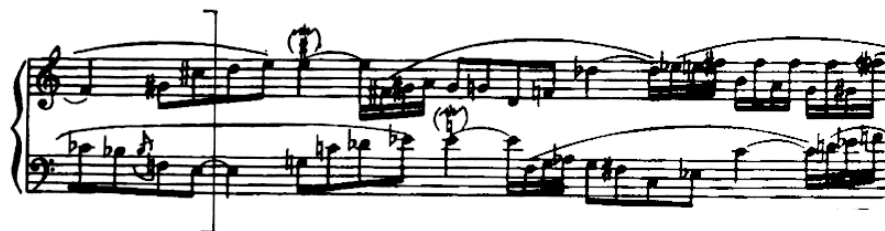
ша; в 1836 году выступал в Милане на музыкальном собрании у Россини. В 1839 году вдохновенно импровизировал в Риме на первом в истории фортепианного искусства *Klavierabend'e* (концерте без участия других исполнителей), который сам композитор назвал «музыкальным монологом». Во время концертных поездок великий пианист импровизировал на национальные темы и темы композиторов той страны, где он гастролеровал («Ракоци-марш» в Венгрии; русские и украинские народные темы, темы из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин» в России).

Прошлое и современность дают примеры плодотворного взаимовлияния композиторского и исполнительского начал. Пианист, занимающийся импровизацией, имеет большие возможности проникнуть в авторскую концепцию и конструктивные особенности исполняемого сочинения. Занятия импровизацией активизируют музыкальное мышление исполнителей, способствуют более полному и глубокому постижению творческой концепции, уверенности на эстраде. Не случайно в последние годы в музыкальной педагогике уделяется специальное внимание развитию творческих навыков. Подбор по слуху, транспонирование и импровизация входят в программы обучения в ДШИ. Классы импровизации введены в некоторых музыкальных училищах (например, РАМ им. Гнесиных). Известны успехи воспитанников российской органной школы в искусстве импровизации (О. Янченко, В. Тебенихин). Сочетание творческого и исполнительского начал мы можем обнаружить в искусстве лауреата VI Международного конкурса имени П.И. Чайковского — Михаила Плетнева.

В Веймарской консерватории ежегодно проводятся конкурсы по импровизации на клавишных инструментах. Опубликованы методические работы о преподавании импровизации, среди которых «Импровизация на уроках фортепиано» Х. Питера (Heilbut Peter. «Improvisieren im Klavierunterricht», 1976) [32]. В «Практическом курсе джазовой импровизации для фортепиано» Игоря Бриля (1979) весь методический процесс построен на принципе цифровой основы, хотя термин генерал-бас почти не встречается [7].

В связи с важностью развития творческого начала у интерпретатора пианистам необходимо умение подходить к произведению не только с точки зрения исполнителя, но и с позиций теоретика

пример 4. Р.К. Щедрин. № 17. «Бесконечный канон». «Полифоническая тетрадь»



пример 5. Р.К. Щедрин. № 17. «Бесконечный канон». «Полифоническая тетрадь»



и композитора, сочетая интуитивное восприятие с рациональным осмыслением. Анализ различных исполнений должен опираться на опыт музыковедческого разбора, приобретенный в классах гармонии, анализа форм, истории музыки. Такого рода анализ, являющийся основой для разработки вопросов импровизационной интерпретации, отчасти компенсирует отсутствие собственного композиторского опыта у большинства исполнителей.

Гармонично сочетаются композиторские и исполнительские устремления в творческой деятельности композитора и пианиста Родиона Константиновича Щедрина. Характерно, что Щедрин как бы стимулирует творческую инициативу исполнителя его сочинений. Так, к «Бесконечному канону» (№ 17 из «Полифонической тетради») имеется ремарка: «Повторять несколько раз (по желанию) с остановкой в любом месте. Остановку следует аргументировать исполнительски. После чего перейти на *Codetta*'у. При этом исполнитель свободен в выборе динамики» [28, с. 37]. В авторской аудиозаписи записи композитор повторяет канон целиком один раз, после чего, начав, доводит его лишь до звуков, легко соединяющихся с первым аккордом заключения: разложенная кварта соль-диез — до-диез в верхнем голосе переходит в квинту фа-диез — до-диез, перемещенную

октавой выше; нисходящий ход фа-бекар — ми находит продолжение в секунде ре-диез — до-диез (отмечено знаком] в *примере 4*). При повторении Щедрин варьирует динамику и агогику, переход подготавливается замедлением движения восьмых перед паузой (см. *примеры 4, 5*).

Указания на повторение по желанию содержатся также в Каноне в октаву, в конце экспозиции первой части сонаты; ремарка — *improvisato* — в № 17 (*Recitando improvisato*) и № 24 (*Adagio improvisato*) из «Полифонической тетради».

Средняя часть Второго фортепианного концерта Щедрина носит название «Импровизация». Возможности свободного звукотворчества исполнителя (разрешение на которое как бы дано в заглавии) регламентированы здесь, однако ясностью структуры основной двенадцатитоновой темы, ее ритмической и артикуляционной четкостью. Тем не менее, принципы сочетания партий фортепиано и оркестра предоставляют пианисту известную свободу. В цифре 37 строго ритмичное звучание темы сопровождается не зависящими от метроритмической пульсации оркестра вступлениями краткого жестового пассажного броска солиста. Авторское предписание здесь (и в цифре 59): «Повторять несколько раз с любым интервалом во времени» (см. *пример 6* на с. 46) [28, с. 101, 115].

пример 6. Р.К. Щедрин. Концерт для фортепиано с оркестром № 2.
Ч. 2. «Импровизация». Цифра 37

The image displays a musical score for the second movement, 'Improvisation', of the Concerto for Piano and Orchestra No. 2 by R.K. Shchedrin. It shows measures 37 and 38. Measure 37 is marked with a box containing the number 37. It features a piano solo with a trill in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 38 is marked with a box containing the number 38. It shows the piano solo continuing with a trill in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'Tr-ba' marking above the piano part.

Аналогичное указание относится к группе из трех резких диссонирующих аккордов в цифре 43, которые к тому же можно повторять «в любом ритме». В цифре 57 фортепиано сопровождает тему равномерными маркированными восьмыми, высота которых не указана: «Одногласная импровизация: любые ноты любого регистра фортепиано» (см. *пример 7* на с. 47) [28].

В двухголосной импровизации вслед за этим можно играть любые большие секунды в любом регистре клавиатуры. В данном случае фортепиано уподобляется ударному инструменту с неопределенной звуковысотностью.

Развернутая каденция солирующего инструмента в Третьем концерте («Вариации и тема») своеобразно возрождает свободное прелюдирование, характерное для органных и клавирных сочинений И.С. Баха. В генеральной кульминации (цифра 42) пианист «волен по своему выбору исполнять любой тематический отрывок из классического концерта для фортепиано с оркестром (Григ, Рахманинов, Шопен, Скрябин, Шуман, Прокофьев и т. п.), либо импровизировать (продолжительность звуча-

ния от цифры 42 до G.P. = ca 20-25 sec.)» [28, с. 188]. В тексте концерта эскизно выписано гимническое проведение, завершающее Первый концерт Чайковского (см. *пример 8* на с. 47).

Щедрин использует включение непредсказуемости исполнения в отдельных эпизодах и предлагает ряд возможностей, которые уже были рационально организованы и снабжены указаниями для правильного развития. Таким образом, предпосылки создания открытого произведения, «разгерметизированного» самим автором, точно переданы в текстах. В условиях бесконечно расширяющихся композиторских и исполнительских техник «смыслообразующая взаимосвязь в парадигме «текст музыкального произведения — интерпретация» <...> позволяет объединить различные методы выявления содержания интерпретируемого объекта» [14, с. 131].

Принцип «открытости» в рассмотренных произведениях Щедрина позволяет соотнести их с концепцией «произведений в движении» («work-in-movement») У. Эко. Они состоят из структурных единиц, которые дополняются диалектикой между намерениями автора и выбором исполнителем

пример 7. Р.К. Щедрин. «Концерт для фортепиано с оркестром № 2.
Ч. 2. «Импровизация». Цифра 57

Example 7 shows two systems of musical notation. The first system (measures 57-58) features a piano part (I and II staves) and an orchestra part (I and II staves). The piano part includes a dynamic marking of *sf f, ma non troppo e non marcato* and a tempo marking of *Quasi Maestoso*. The orchestra part includes a dynamic marking of *Cor.* and a tempo marking of *Tr. ba*. The second system (measures 59-60) continues the piano and orchestra parts.

пример 8. Р.К. Щедрин. Концерт для фортепиано с оркестром
(Вариации и тема) № 3. Цифра 42

Example 8 shows two systems of musical notation. The first system (measures 42-43) features a piano part (I and II staves) and an orchestra part (I and II staves). The piano part includes a dynamic marking of *ad lib. ** and a tempo marking of *Quasi Maestoso*. The orchestra part includes a dynamic marking of *tutti* and a tempo marking of *Quasi Maestoso*. The second system (measures 44-45) continues the piano and orchestra parts.

среди тех вариантов, которые ему предоставлены. Создателю импровизационной интерпретации необходимо осмыслить все контекстные детали, относящиеся к концепции произведения, поскольку они могут исключить маловероятные или невозможные варианты.

Художественный результат прочтения интерпретатором текста отвергает законченность, как таковую и, скорее, умножает возможности. Идея открытой формы могла бы привести к большому

разнообразию импровизационных интерпретаций. На примере музыкальных произведений Щедрина становится очевидным, что исполнитель может заново воссоздавать произведение в сотрудничестве с самим автором. Подводя итоги исследования, необходимо отметить, что в современных условиях импровизационная интерпретация может включать множество дополнительных факторов, расширяющих артистические практики в музыкальном искусстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Алексеев А.Д.** Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма. М.-Л., 1952. — 252 с.
2. **Алексеев А.Д.** История фортепианного искусства, ч. 2. М., 1967. — 285 с.
3. **Алексеев А.Д.** Орнамент в старинной музыке // Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Киев, 1974. С. 134–153.
4. **Басё М.** Японская поэзия. URL: www.japanpoetry (дата обращения 07.12.2022).
5. **Бах К.Ф.Э.** Опыт об истинном способе игры на клавире // Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. Киев, 1974. С. 41–51.
6. **Бейшлаг А.** Орнаментика в музыке. М., 1978. — 320 с.
7. **Бриль И.М.:** Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. Учебное пособие (редакция Ю.Н. Холопова). 3-е изд. М., 1985. — 111 с.
8. **Геника Р.В.** Из летописей фортепиано. М., 1905. — 150 с.
9. **Друскин М.С.** Клавирная музыка. Л., 1960. — 284 с.
10. **Коган Г.М.** Теория «инструментального фактора» и проблема французского клавесинизма. «Советская музыка», 1933, № 2. С. 99–100.
11. **Когоутек Ц.** Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1970. 183 с.
12. **Копчевский Н.А.** Книга А. Бейшлага и современная наука об орнаментике (послесловие) // А. Бейшлаг. Орнаментика в музыке. М., 1978. С. 298–308.
13. **Красногорова О.А.** Триада «Концепция — текст — интерпретация» в фортепианной музыке второй половины XX — XXI века. Дом Бурганова. Пространство культуры. 2022. № 1. С. 84–100.
14. **Красногорова О.А.** Фортепианная музыка Фортепианная музыка Брайана Фернихоу: пределы интерпретации. Временник Зубовского института. № 2 (37). 2022. С. 131–147.
15. **Кройц А.** Орнаментика в клавирных произведениях И.С. Баха // Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978. С. 311–318.
16. **Куперен Ф.** Третья тетрадь пьес для клавесина // Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Киев, 1974. С. 31–32.
17. **Кюрегян Т.С.** Глава XII: Алеаторика // Теория современной композиции. Учеб. пособие. М.: Музыка, 2005. С. 412–430.
18. **Ландовская В.** Старинная музыка. М., 1913.
19. **Ройзман Л.Е.** Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1965. С. 95–125.
20. **Переверзева М.В.** Алеаторика как принцип композиции. Дисс. ... доктора иск. Москва, 2015.
21. **Сапонов М.А.** Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. — 41 с.

22. **Соколов А.С.** Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. М.: Композитор. — 272 с.
23. **Холопов Ю.Н.** Каденция (2) — Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1973, столб. 632.
24. **Холопов Ю.Н.** Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: www.kholopov.ru/prdgm.html (дата обращения 10.12.2022).
25. **Черни К.** Систематическое руководство по импровизации на фортепиано // Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Киев, 1974.
26. **Чинаев В.П.** В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 15. 2014. Вып. 1. С. 30–54.
27. **Щедрин Р.К.** Полифоническая тетрадь. М.: СК, 1974. — 61 с.
28. **Щедрин Р.К.** Сочинения для фортепиано. Т. 3 // Переложение для 2-х ф.-п. автора. М.: Музыка, 1978. — 191 с.
29. **Эко У.** Открытое произведение. СПб.: Symposium, 2006. 412 с.
30. **Cardew C.** Towards an Ethic of Improvisation from «Treatise Handbook» 1971, Edition Peters. URL: https://ubu-mirror.ch/papers/cardew_ethics.html (дата обращения 04.12.2022).
31. **Ferland E.** Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung. Zurich, 1938.
32. **Heilbut P.** Improvisieren im Klavierunterricht. Heinrichshafen, Wilhelmhaven, 1970.

REFERENCES

1. **Alekseev A.D.** Klavirnoe iskusstvo. Ocherki i materialy po istorii pianizma. M.-L., 1952. — 252 p.
2. **Alekssev A.D.** Istoriya fortepiannogo iskusstva, ch. 2. M., 1967. — 285 p.
3. **Alekseev A.D.** Ornament v starinnoy muzyke // Alekseev A.D. Iz istorii fortepiannoy pedagogiki. Kiev, 1974. P. 134–153.
4. **Basyo M.** YAponskaya poeziya. URL: www.japanpoetry (data obrashcheniya 07.12.2022).
5. **Bah K.F.E.** Opyt ob istinnom sposobe igry na klavire // Alekseev A.D. Iz istorii fortepiannoy pedagogiki. Hrestomatiya. Kiev, 1974. P. 41–51.
6. **Bejshlag A.** Ornamentika v muzyke. M., 1978. — 320 p.
7. **Bril' I.M.** Prakticheskij kurs dzhazovoj improvizatsii dlya fortepiano. Uchebnoe posobie (redakciya Yu.N. Holopova). 3-e izd. M., 1985. — 111 p.
8. **Genika R.V.** Iz letopisej fortepiano. M., 1905. — 150 p.
9. **Druskin M.S.** Klavirnaya muzyka. L., 1960. — 284 p.
10. **Kogan G.M.** Teoriya «instrumental'nogo faktora» i problema francuzskogo klavesinizma. «Sovetskaya muzyka», 1933, № 2. P. 99–100.
11. **Kogoutek C.** Tekhnika kompozicii v muzyke HKH veka. M., Muzyka, 1970. 183 p.
12. **Kopchevskij N.A.** Kniga A. Bejshlaga i sovremennaya nauka ob ornamentike (posleslovie) // A. Bejshlag. Ornamentika v muzyke. M., 1978. P. 298–308.
13. **Krasnogorova O.A.** Triada «Konceptiya — tekst — interpretaciya» v fortepiannoy muzyke vtoroj poloviny HKH — XXI veka. Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. 2022. № 1. P. 84–100.
14. **Krasnogorova O.A.** Forteapiannaya muzyka Forteapiannaya muzyka Brajana Fernihou: predely interpretacii. Vremennik Zubovskogo instituta. № 2 (37). 2022. P. 131–147.
15. **Krojc A.** Ornamentika v klavirnyh proizvedeniyah I.S. Baha // Bejshlag, A. Ornamentika v muzyke. M., 1978. P. 311–318.
16. **Kuperen F.** Tre't'ya tetrad' p'es dlya klavesina // Alekseev A.D. Iz istorii fortepiannoy pedagogiki. Kiev, 1974. P. 31–32.
17. **Kyuregyan T.S.** Glava XII: Aleatorika // Teoriya sovremennoj kompozicii. Ucheb. posobie. M., Muzyka, 2005. P. 412–430.
18. **Landovskaya V.** Starinnaya muzyka. M., 1913.
19. **Rojzman L.E.** Ob ispolnenii ukrashenij (melizmov) v proizvedeniyah starinnyh kompozitorov // Ocherki po metodike obucheniya igre na fortepiano. M.: Muzyka, 1965. P. 95–125.
20. **Pereverzeva M.V.** Aleatorika kak princip kompozicii. Diss. ... doktora isk. Moskva, 2015.

21. **Saponov M.A.** Iskustvo improvizacii. Improvizacionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropejskoj muzyke srednih vekov i Vozrozhdeniya. M.: Muzyka, 1982. — 41 p.
22. **Sokolov A.S.** Muzykal'naya kompoziciya HKH veka. Dialektika tvorchestva. M., Kompozitor. — 272 p.
23. **Holopov Yu.N.** Kadenciya (2) — Muzykal'naya enciklopediya, t. 2. M., 1973, stolb. 632.
24. **Holopov Yu.N.** Novye paradigmy muzykal'noj estetiki HKH veka. URL: www.kholopov.ru/prdgm.html (data obrashcheniya 10.12.2022).
25. **Cherni K.** Sistematicheskoe rukovodstvo po improvizacii na fortepiano // Alekseev A.D. Iz istorii fortepiannoj pedagogiki. Kiev, 1974.
26. **Chinaev V.P.** V storonu «novoј celostnosti»: intertekstual'nost' — postavangard — postmodernizmv muzykal'nom iskusstve vtoroj poloviny HKH — nachala XXI veka // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 15. 2014. Vyp. 1. S. 30–54.
27. **Shchedrin R.K.** Polifonicheskaya tetrad'. M., SK, 1974. — 61 s.
28. **Shchedrin R.K.** Sochineniya dlya fortepiano. T. 3 // Perelozhenie dlya 2-h f.-p. avtora. M.: Muzyka, 1978. — 191 p.
29. **Eko U.** Otkrytoe proizvedenie. SPb.: Symposium, 2006. 412 p.
30. **Cardew C.** Towards an Ethic of Improvisation from «Treatise Handbook» 1971, Edition Peters. URL: https://ubu-mirror.ch/papers/cardew_ethics.html (data obrashcheniya 04.12.2022).
31. **Ferand E.** Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung. Zurich, 1938.
32. **Heilbut P.** Improvisieren im Klavierunterricht. Heinrichshofen, Wilhelmhaven, 1970.

КРАСНОГОРОВА ОЛЬГА АЛЬБЕРТОВНА

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

первый проректор — проректор

по учебно-воспитательной работе и развитию,

заведующая кафедрой фортепиано

e-mail: vicerektor_axu@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5153-0939

Research ID: AFF-6519-2022

KRASNOGOROVA OLGA A.

Academy of Choral Art named after V.S. Popova
(Moscow)

First Vice-Rector — Vice-Rector

for educational work and development,

head of the piano department

e-mail: vice-rector_axu@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5153-0939

Research ID: AFF-6519-2022

РЯБЧИКОВ ВИКТОР ИВАНОВИЧ

Академии хорового искусства имени В.С. Попова

доцент кафедры фортепиано

e-mail: rvprom@mail.ru

RYABCHIKOV VICTOR I.

Academy of Choral Art named after V.S. Popova

Associate Professor of the Department of Piano

e-mail: rvprom@mail.ru

УДК 781

Р.Л. ПОСПЕЛОВА

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

«А как правильно?» К проблеме русскоязычной огласовки латинских певческих текстов

R. Pospelova

“What is the right way?” The problem of Russian-language vocalization of Latin singing texts

Абстракт. В статье обсуждается проблема произношения латинского текста в певческой исполнительской практике. Кратко разъясняется различие т.н. немецкой (русско-немецкой) и итальянской систем, которые являются подсистемами традиционного (средневекового) произношения. Даются рекомендации дирижерам хоровикам и вокалистам по использованию разных систем с учетом различных национальных традиций и тенденций аутентичного исполнительства. В качестве примера приводятся и сопоставляются несколько исполнений *Missa brevis* Моцарта G-dur (1768-69) KV49 (47D), с точки зрения произношения латинского текста. Акцентируется недопустимость практики эклектичного (беспорядочного) смешения разных систем при исполнении конкретного произведения. Отмечается важность усвоения также классической системы произношения при исполнении некоторых музыкальных сочинений с текстом греко-римского классического происхождения («Царь Эдип» Стравинского).

Ключевые слова: Латинское произношение, латинские певческие тексты, немецкая и итальянская системы, проблема выбора.

Abstract: The article discusses the problem of Latin text pronunciation in vocal performance. A short overview of the so-called German (Russian-German) and Italian systems, i.e. the subsystems of the traditional (Medieval) pronunciation, is given. The author provides recommendations for choral conductors and singers on the use of the different systems taking into account the various national traditions and trends in authentic performance. As an example, several performances of W.A. Mozart's *Missa brevis* in G major (1768-69) KV49 (47D) are analyzed in terms of pronunciation of the Latin text. It is stressed that the practice of eclectic (haphazard) mixing of different systems when performing any given piece is unacceptable. The author also notes the importance of becoming familiar with the classical system of pronunciation when performing certain music that is set to the texts of Greco-Roman classical origin (“Oedipus Rex” by Stravinsky).

Keywords: Latin pronunciation, Latin singing texts, German and Italian systems, the problem of choice.

Эти заметки возникли благодаря многолетнему общению с хоровыми дирижерами в рамках учебного курса «Латинский язык» (в настоящее время — «Латинские певческие тексты») в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского¹. Речь пойдет о проблеме произношения латинского текста в музыкальных произведениях. В данном учебном курсе² на начальных уроках сту-

консерватории — Ю.Н. Холопова и Б.Г. Тевлина. Вообще изучение латинского языка для целей музыкального (в первую очередь, музыковедческого) образования у нас в стране впервые было осуществлено еще в 1970-е годы в Дальневосточном педагогическом институте искусств (Владивосток) благодаря инициативе Е.В. Герцмана, который, будучи в ту пору заведующим кафедрой истории музыки, организовал кружок (факультатив) латинского языка для преподавателей и студентов, пригласив для этого классического филолога из местного университета. Мне также посчастливилось посещать эти занятия. Однако широкое изучение латыни в рамках среднего (школьного) образования, по понятным историческим причинам, возобновилось опять-таки только в 90-е годы после почти 70-летнего перерыва.

¹ Также некоторые годы мне доводилось читать данный курс в Академии хорового искусства имени В.С. Попова (Москва).

² Курс был введен в 1990-е годы по инициативе двух выдающихся профессоров Московской

денты знакомятся с двумя основными системами произношения латинских букв и буквосочетаний: это так называемые средневековая, или традиционная, и классическая системы³. И поскольку все христианские певческие тексты возникли в эпоху Средневековья в рамках церковной литургической практики⁴, то они естественно подпадают под систему средневекового произношения. Правила чтения изложены в учебниках, но для сверки прочтения конкретного слова по классической и традиционной системе можно воспользоваться очень удобным сайтом [7].

Однако следует заметить, что студенты, обучающиеся по дирижерско-хоровой специальности, приходя на данный курс (в Московской консерватории, согласно нынешнему учебному плану, этот предмет изучается на втором курсе), уже имеют опыт чтения латинских слов, который они почерпнули не из учебников латинского языка, а из своего практического опыта исполнения произведений с латинским текстом. И то знание, что они приобрели, можно определить как обиходную смешанную манеру чтения с уклоном в итальянскую систему озвучивания латинских слов. То есть они уже эмпирически знакомы с итальянской манерой, и им фактически приходится переучивать свое стихийно возникшее произношение или представление о нём.

Действительно, в современной международной певческой практике мы постоянно слышим и характерные отклонения от «правильной» средневековой системы. Эти отклонения являются по сути «итальянизмами», то есть результатом «наложения» итальянской манеры огласовки латинского текста. И поскольку итальянский язык считается и является по сути прямым воспреемником латинского языка, то итальянское произношение латинского текста кажется, прежде всего, самым итальянцам, естественным и само собой разумеющимся.

В 1995 г. уже 30 школ Москвы ввели латинский язык в программу обучения [5, с. 161]. Появились и новые учебники латинского языка, ориентированные на школьный контингент (см., в частности, [2]). На этом фоне введение краткого курса латыни для хоровых дирижеров в вышеупомянутых московских музыкальных вузах выглядит знаменем времени.

3 Иногда называется восстановленной.

4 Средневековое произношение называется иногда школьным или церковным

И наши студенты, которые слушают различные аудиозаписи и сами исполняют произведения с латинским текстом под руководством разных дирижеров, постоянно сталкиваются с данной практикой. Поэтому, когда они знакомятся с правилами из учебников латинского языка, то впадают в естественное замешательство и спрашивают: а как правильно?

Еще острее этот вопрос встаёт перед студентами, когда они сами начинают дирижировать и вынуждены объяснять своим хористам, «а как правильно». И вот тут-то они или обращаются за разъяснениями ко мне (иногда даже после окончания данного курса), или начинают самостоятельный поиск.

Но однозначно ответить на этот вопрос невозможно. Приходится объяснять, что существуют разночтения, идущие от национальных традиций или привычек огласовки латинского текста. Эти разночтения, существующие в западном исполнительстве, автоматически переносятся и на отечественную практику с тем отличием, что для последней характерна типичная вторичность с оглядкой на Запад и некоторая большая бессистемность или случайность.

Итак, какова же должна быть основная установка или рекомендация хоровым дирижерам по латинскому произношению? Поскольку на Западе существуют две практики, то они возможны и у нас. И «запретить» практику с «итальянизмами» было бы не то чтобы глупо, но попросту бесполезно. Язык не подчиняется запретам. Но нужно объяснять, что в современной певческой практике существуют две традиции, или две подсистемы огласовки латинского текста. Первая — немецкая, вторая — итальянская. Немецкая традиция в принципе полностью совпадает с традиционной, которая изложена в русских учебниках латинского языка. Но для отечественных дирижеров возникает проблема выбора: либо строго следовать этой немецкой традиции — либо принимать компромисс с итальянизмами. Однако — что совершенно недопустимо — в одном и том же исполнении петь то так, то эдак. Хотя и такое бывает в исполнительской практике, когда, например, хористы поют по одной системе, а солисты (вокалисты) — по другой. Последнее обычно встречается, когда дирижер не может или не желает воздействовать на вокалистов, которые «так привыкли» или «так хотят». Следует заметить, что в практике аутентичного исполнительства такой разноречивой практически невозможен

или сводится к минимуму, и обычно огласовка, как и прочие параметры исполнения, находятся под властным контролем одного лица, дирижера. При этом последний руководствуется консультациями специалистов или ориентируется, в свою очередь, на эталонные (преимущественно аутентичные) исполнения. Поэтому представляется, что в этом непростом вопросе лучше всего ориентироваться на авторитетные западные исполнения под руководством признанных дирижеров.

Для примера проанализируем несколько исполнений *Missa brevis* Моцарта G-dur (1768–1769) KV49 (47D), представленных на классик онлайн⁵.

Исполнение под управлением Н. Арнонкура⁶ можно считать ориентиром для подражания или эталонным. Он строго следует традиционной системе произношения, которая изложена и в наших учебниках⁷ и которой мы учим наших студентов. Такая же огласовка имеет место и в двух других записях с того же сайта⁸.

Но на том же сайте выложены исполнения данной мессы, которые следуют итальянской манере (хотя сами коллективы и дирижер могут быть немецкими)⁹. Это не значит, что они «неправильные», это просто другая национальная традиция. Но поскольку

ку немецкая система соответствует правилам, изложенным в наших российских учебниках, то, на мой взгляд, ее следует считать наиболее оптимальной для отечественных музыкантов. Откуда взялась немецкая система в наших учебниках? Существует устная традиция преподавания латыни, наследуемая от русских дореволюционных гимназий и (еще ранее) от духовных семинарий вплоть до настоящего времени¹⁰. Она замешана на немецкой традиции¹¹.

Однако итальянская традиция на русской почве тоже весьма устойчива, но идет она не от учебников латинского языка, а, судя по всему, исключительно от самой певческой исполнительской практики в России начала 1990-х годов. Тогда, со снятием всяческих цензурных ограничений, в стране стали широко исполнять произведения с церковной тематикой на латинском языке, естественно, прорабатывая исполнения западных коллективов.

Кроме того, был огромный период в истории дореволюционной России, когда силами отечественных музыкантов и западных приезжих коллективов исполнялись произведения с латинскими певческими текстами. Возможно, тогда именно итальянская манера была более распространенной, поскольку учителя музыки, капельмейстеры издав-

5 <https://classic-online.ru/ru/production/7227>

Подобные анализы могут быть предложены студентам на примере других произведений в качестве домашних заданий. Это приучит их вслушиваться в слова, их произношение. Особенно следует обращать внимание на контрольные или проблемные слова, которые вызывают вопросы или неуверенность. Такие слова повторяются из текста в текст и должны быть взяты на заметку.

6 Ансамбль *Concentus Musicus Wien*, хор имени А. Шёнберга. Н. Арнонкур (дирижер). Запись 1994 г., Вена.

7 См., к примеру: [2].

8 См. записи мессы Моцарта (немецкая манера): Ансамбль *Collegium Aureum* (Фрайбург), Аугсбургский хор мальчиков. Р. Каммлер (дирижер). Запись 1989 г., Германия; Симфонический оркестр Лейпцигского (Центральногерманского) радио (MDR), Хор Лейпцигского радио. Г. Кегель (дирижёр). 1988, Лейпциг.

9 См. записи мессы Моцарта (итальянская манера): Камерный хор Европы, Курпфальцкий камерный оркестр (Германия). Н. Матт (дирижер). Запись 2002 г., Мангейм; *Collegium Cartusianum*, Кёльнский камерный хор. П. Нойман (дирижер). Запись 1989 г., Кёльн. <https://classic-online.ru/ru/production/7227>

10 О бытовании латинского языка в России вплоть до XVII–XVIII вв. известно мало, как и о механизмах изучения латинского языка. Со времени Иоанна Грозного в Москве существовали колонии иностранцев, которые могли преподавать латинский язык. Вплоть до второй половины XVII в. латынь была представлена в основном в двух формах: как язык дипломатии (Посольский приказ) и латынь фармакологическая или рецептурная (Аптекарский приказ) [5]. Далее обозначилась ведущая роль РПЦ в изучении латинского языка как языка соперника /соратника по конфессии/ по профессии, языка образованного католического Запада. Еще в XVI–XVII вв. в Беларуси были бесплатные латинские школы, куда устремилось на обучение дворянство, в частности, русское [5]. В 1685–1687 гг. была открыта Славяно-Греко-Латинская Академия, где было введено изучение латыни, а вслед за ней и духовные семинарии стали поставлять кадры педагогов для светских учебных заведений — гимназии и университета при Петербургской академии наук (1726). К 1810 году в России действовали 32 гимназии. Начиная с Петра наблюдается резкое увеличение роли латинского языка почти во всех сферах (подробнее см. [6]).

11 Наряду с немцами, педагогов-латинистов на Русь приглашали из Польши, Чехии, Сербии, которые в силу сходства славянских языков быстро осваивали русский, что облегчало преподавание латыни.

на были итальянцами. Да и сама итальянская музыкальная терминология, как известно, является международной и общепринятой. А она появилась на русской почве на стадии «открытия окна в Европу» (петровское время) и стала влиять и на огласовку латинского текста.

Таким образом, обе традиции — немецкая и итальянская — естественно произросли на русской почве, укоренились в ней, так что зачастую смешиваются в головах хористов и певцов. Причем, скорее всего, с итальянской системой хористы и вокалисты знакомятся раньше, чем с немецкой, — они могут усвоить ее произвольно, с «голоса учителя»¹². Особенно это касается вокалистов, которые изучают итальянский язык по учебным планам, в отличие от студентов дирижерско-хоровой специальности. В то же время и с немецкой манерой студенты могут также ознакомиться до изучения правил в латинских учебниках в результате певческого опыта. Отсюда и происходит путаница в произношении, которая и выявляется на уроках, где отрабатывается выговор.

Итальянская система также широко распространена в современной Европе, прежде всего, естественно, в Италии и в коллективах, находящихся под итальянским влиянием. Ее можно наблюдать и при современном исполнении григорианского хора (исполняемого, как известно, на латинском языке): достаточно прослушать несколько григорианских песнопений, которые исполняются итальянскими хорами, вокальными ансамблями или солистами.

Говоря о сходстве и различии немецкой и итальянской систем, прежде всего следует отметить, что отличия между ними носят вариативный характер, как бы на уровне «диалектов», так как обе они средневекового происхождения. Они также имеют ряд сходных особенностей против классической системы, например, касательно чтения буквосочетания *ti+* гласная, дифтонгов *ae*, *oe* и др. Так, *ti+* гласная — всегда [ци], за исключением тех случаев, когда перед данным сочетанием наличествуют буквы *s, t, x*¹³. Примеры из Мессы:

¹² Говоря словами Гвидо Аретинского.

¹³ Однако слов-исключений с такими сочетаниями немного — *bestia, quaestio, mixtio, Attius* etc. (а в певческих текстах их надо еще хорошенько поискать). Данное правило — как показывает учебная практика — камень преткновения для студентов,

Etiam [pro nobis] эциам
deprecationem дэпрэкационем
 [sub] *Pontio понцио*

Но есть и существенные отличия. Например, касательно чтения буквы *C*. В немецкой системе — по традиции — то есть перед *e, i, u*, а также перед диграфами (монофтонгами) *ae, oe* данная буква *C* читается как русское [ц], а в итальянской огласовке как [ч], за некоторыми исключениями. Например, *Coelum* [цэлюм /итал.: челюм] *Procedit* [процэдит/итал.: прочедит] *Descendit* [дэсцэндит/итал.: Дэшэндит]¹⁴.

Еще одно важное отличие касается буквы *g*. В немецкой традиции она всегда читается как русское [г], а в итальянской может читаться как [дж], как например, в слове *virgine* [нем. виргинэ] — [итал. вирджинэ], *genitum* [нем. гэнитум] — [итал. джени-тум]. Это имеет место перед буквами *e, i, u*, а также перед сочетаниями *ae, oe*. Сочетание *gn* может читаться как [нь], например, в слове *agnus* [аньюс].

Интересно, что, по наблюдению Т.Г. Поляковой [4], слова *Christe* и *Michael*, в которых буквосочетание «*ch*» по традиционной системе должно читаться через русское [х], закрепились в певческой практике через [к], возможно, под влиянием итальянской фонетики. Однако на русской почве, в православных духовных текстах, *Христe* и *Михаэль* традиционно читаются через [х]. В результате русские студенты, поющие как на латинские, так и на родные православные тексты, сбиваются и путаются. Можно предположить, что произношение именно этих слов на латыни в виде исключений утвердилось через [к] в обеих системах (итальянской как исконной, немецкой как заимствующей).

В итоге представляется, что на начальных уроках при изучении правил чтения латинских букв

которые всегда норовят прочесть и спеть *ti+*гласная как [ти], а не [ци]. Однако слово *gratia* они обычно произносят правильно как [грация], очевидно, потому, что оно чаще на слуху, в отличие от прочих (знакомо по молитве *Ave, Maria, gratia plena* etc.).

¹⁴ Если перед *C* стоит *s* или *x*, то данное сочетание читается как [ш] — *ascendit/descendit* ашендит / дешендит. Со словом *excelsis* можно услышать *эксельсис, эксцельсис, экшельсис*. Таким образом, вместе с итальянизмами при различном чтении буквы *C* появляются русские звуки [ч] и [ш], которые отсутствуют как в классической, так и в традиционной системе.

и буквосочетаний нужно обязательно отметить особенности итальянской системы, что актуально для певческой практики. В прочих предметных сферах бытования латыни это не имеет практического значения, в них актуально различие классической и средневековой систем. Впрочем, классическую систему студентам тоже следует усвоить для исполнения некоторых произведений, тексты которых отсылают к эпохе дохристианской античности (условно до V в. н.э.). Например, «Царь Эдип» Стравинского требует классического произношения, и это предусмотрели сам композитор и переводчик либретто на латынь Жан Даниэлу. Они в подтекстовках предписали в латинском тексте произносить слоги «се», «сі» как «ке», «кі» как в классической системе, изменив правописание самих слов типа *kaedit* вместо *caedit*, *dikere* вместо *dicere* и т.п. Этот факт подчеркивает и комментирует Ю.Н. Холопов в статье о данном сочинении Стравинского и предлагает называть этот принцип «антикизацией латыни» [9]; для знакомства с классической системой данное произведение подходит лучше всего.

Таким образом, приходится признать, что для российской певческой практики актуальна будет информация о трех системах — традиционной (немецкой или немецко-русской), итальянской и классической, которую надо также принять во внимание. А вопрос, какой из них следовать при практическом исполнении, остается открытым, или

надо его решать индивидуально. Если углубляться в процесс «аутентизации» исполнения, то, наверное, нужно погрузиться в исторические раскопки и рассматривать вопросы исторической грамматики, учитывая время, место возникновения конкретного сочинения (как его текста, так и музыки) и прочие условия, которые могли повлиять на произношение латинского языка (см. к проблеме: [8]). Но для начального изучения проблемы, думается, достаточно изложения основ.

Хочется дать совет дирижерам: следуйте в основном немецкой (немецко-русской) системе, или, по оказии, итальянской, — если это требуется по каким-то особым причинам (музыкально-исторического, дипломатического или иного характера). В связи с этим приведем любопытный факт. По свидетельству выдающегося русского певца Евгения Нестеренко, с нашими и немецкими хорами он пел, руководствуясь правилами чтения латыни, а в Италии ему приходилось переучивать произношение канонических текстов согласно итальянской манере¹⁵. Но не следует, разумеется, допускать фонетического разнообразия при исполнении одного и того же произведения. Конкретное исполнение должно быть унифицированным. Если уж выбрали одну систему, то нужно следовать ей в рамках данного исполнения во всех партиях партитуры.

¹⁵ Сведения приводятся по: [4].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Латинское произношение и орфография https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%B8_%D0%BE%D1%80%D1%84%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F (дата обращения: 1.11.2022).
2. **Подосинов А.В., Щавелева Н.И.** *Lingua Latina. Введение в латинский язык и античную культуру. Часть I.* — М.: Прогресс, 1993. — 192 с.
3. **Подосинов А.В.** Латинский язык в школе: история, задачи и методика преподавания / А.В. Подосинов. — М.: Русское слово / Имнэго, 1996. — 96 с.
4. **Полякова Т.Г.** О правилах произношения канонических духовных текстов на латинском языке / Т.Г. Полякова Текст: электронный. — URL: http://www.tagmuscol.ru/Metodika/T_G_Polyakova/o_proiznoshenii_latinskikh_tekstov.pdf (дата обращения: 28.10.2022).
5. **Протасова В.Б.** История изучения латинского языка в России // Межкультурная коммуникация: проблемы, технологии и перспективы развития: Материалы международной научно-практической конференции 22–26 апреля 2015. — Улан-Удэ: Бурят. гос. ун-т имени Доржи Банзарова, 2015. — С. 160–165.

6. **Солопов А.И.** и др. Круглый стол «История русского языка и греко-латинская словесность в России» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. — 2008. — № 3. — С. 198–211.
7. Транслитерация (транскрипция) латинских слов онлайн: сайт кафедры классической филологии БГУ <http://graecolatini.bsu.by/htm-different/latin-translit.htm> (дата обращения: 28.10.2022).
8. **Тронский И.М.** Историческая грамматика латинского языка. Общеиндоевропейское языковое состояние (вопросы реконструкции). 2-е доп. изд. / Отв. ред. Н.Н. Казанский. — М.: Индрик, 2002. — XIII+576.
9. **Холопов Ю.Н.** «Царь Эдип» Стравинского // Ю.Н. Холопов. О русской и зарубежной музыке: Статьи. Материалы / Ю.Н. Холопов; ред.-сост. Т.С. Кюрегян. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. — С. 365–400.

REFERENCES

1. Latinskoe proiznoshenie i orfografiya https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%B8_%D0%BE%D1%80%D1%84%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F (data obrashcheniya: 1.11.2022).
2. **Podosinov A.V., Shchaveleva N.I.** Lingua Latina. Vvedenie v latinskij yazyk i antichnuyu kul'turu. CHast' I. — M.: Progress, 1993. — 192 p.
3. **Podosinov A.V.** Latinskij yazyk v shkole: istoriya, zadachi i metodika prepodavaniya / A.V. Podosinov. — M.: Russkoe slovo /Imnego, 1996. — 96 p.
4. **Polyakova T.G.** O pravilah proiznosheniya kanonicheskikh duhovnykh tekstov na latinskom yazyke / T.G. Polyakova Tekst: elektronnyj. — URL:http://www.tagmuscol.ru/Metodika/T_G_Polyakova/o_proiznoshenii_latinskikh_tekstov.pdf (data obrashcheniya: 28.10.2022).
5. **Protasova V.B.** Istoriya izucheniya latinskogo yazyka v Rossii // Mezhdunarodnaya kommunikaciya: problemy, tekhnologii i perspektivy razvitiya: Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii 22–26 aprelya 2015. — Ulan-Ude: Buryat. gos. un-t imeni Dorzhi Banzarova, 2015. — P. 160–165.
6. **Solopov A.I.** i dr. Kruglyj stol «Istoriya russkogo yazyka i greko-latinskaya slovesnost' v Rossii» // Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya. — 2008. — № 3. — P. 198–211.
7. Transliteraciya (transkripciya) latinskih slov onlajn: sajт kafedry klassicheskoj filologii BGU <http://graecolatini.bsu.by/htm-different/latin-translit.htm> (data obrashcheniya: 28.10.2022).
8. **Tronskij I.M.** Istoricheskaya grammatika latinskogo yazyka. Obshcheindoevropskoe yazykovoe sostoyanie (voprosy rekonstrukcii). 2-e dop. izd. / Otv. red. N.N. Kazanskij. — M.: Indrik, 2002. — XIII+576.
9. **Kholopov Yu.N.** «Car' Edip» Stravinskogo // Yu.N. Holopov. O russkoj i zarubezhnoj muzyke: Stat'i. Materialy / Yu.N. Kholopov; red.-sost. T.S. Kyuregyan. — M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2022. — P. 365–400.

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

POSPELOVA RIMMA L.
Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Department of Music Theory
Dr. habil. (Art), Professor
e-mail: psply@mail.ru

УДК 784.5

Е.В. РУДЗЕЙ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки (г. Новосибирск)

Хоровая музыка сибирской композиторской школы. Вехи становления

*E. Rudzei**Choral music of the Siberian school of composition: milestones of formation*

Абстракт. В статье представлен экскурс в историю создания и становления Сибирского отделения Союза композиторов России на примере хорового академического направления, сформулированы основные вехи развития хоровых жанров, представлена антология хоровой музыки мастеров сибирской композиторской школы. Приметами времени автор считает характерную хоровую тематику композиторского творчества, которая хорошо просматривается на примере направлений: композитор и фольклор, сакрализация светских жанров. В Сибири тема композиторов и фольклор имеет свои особенности. Многочисленные народы, населяющие Сибирский регион, разбросанные по огромным территориям, соприкасались друг с другом и со славянскими традициями (в Сибири живут русские, украинские, белорусские традиции). Музыкальная этнография и этнология осмысливают уникальность и ценность этого многообразного культурногоклада. Рождаются хоровые произведения как на народные мелодии (сочинения А. Мурова, Ю. Ащепкова, З. Бляхера, И. Хейфеца), так и произведения на основе переработанного материала, сплавленного с индивидуальной авторской манерой высказывания.

Погружение в духовную литературу, философско-религиозные трактаты, возвращение культовых музыкальных традиций — позволяет сибирским композиторам выстроить целостную концепцию масштабного звучания.

Тенденции сакрализации светских жанров и обращение к литургическим жанрам различных конфессий ранее всего обозначились в творчестве А.Ф. Мурова и затем распространилась в среде его многочисленных учеников и коллег мастера.

Ключевые слова: Сибирское отделение Союза композиторов России, хоровое искусство, хоровые жанры, хоровая композиторская школа Сибири, сибирская тема, кантаты, циклы, оратории, духовная музыка.

Abstract: The article digresses into the history of creation and formation of the Siberian branch of the Union of Russian Composers using the choral academic school as an example, defines the main milestones of the choral genre development, and presents an anthology of the choral music created by the masters of the Siberian school of composition. The author sees the signs of the times in the distinctive choral themes employed by the composers, which are well observed in such fields as the composer and folklore, and the sacralization of secular genres. The subject of the composer and folklore has its own distinctive features in Siberia. Numerous peoples that populate the region of Siberia, while scattered around vast territories, came in contact with each other as well as with Slavic traditions (Siberia still preserves Russian, Ukrainian, and Belarusian traditions). Musical ethnography and ethnology explicate the unique nature and value of this diverse cultural treasure. New choral works are created — either set to folk melodies (by A. Murov, Y. Ashepkov, Z. Blyakher, and I. Heifetz) or based on the reworked material coalesced with an individual compositional style.

By immersing into religious literature, philosophical and religious treatises, and returning to cultic musical traditions, Siberian composers manage to build a wholesome concept of large-scale sounding.

Tendencies to sacralize secular genres and to address liturgical genres of various confessions first appeared in the works of Askold Murov and then spread among his numerous students and colleagues.

Keywords: Siberian branch of the Union of Russian Composers, choral art, choral genres, Siberian choral school of composition, Siberian theme, cantatas, cycles, oratorios, sacred music.

С момента создания творческой организации Союза композиторов в Сибири, а также открытия кафедры композиции в Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки мас-

штабно ведётся пропаганда сибирской профессиональной музыки в России, ближнем и дальнем зарубежье. Пройдя большой путь становления, она давно заявила о себе как о ярком явлении, пол-

нозвучно присутствуя на музыкальной карте мира. Хоровые жанры как никакие другие быстро ассимилируются в исполнительской среде, находясь в авангарде. На протяжении последних семидесяти лет мы можем наблюдать не столько становление, развитие, но и изменение хоровой композиторской школы Сибири, глубокие сдвиги в характере композиторского творчества, где на передний план выходят сложные многогранные концепции, постоянно рождаются новые яркие имена.

Формированию организации Союза композиторов Сибири способствовали следующие факты: политика в области развития советской культуры, направленная на централизацию управления творческой работы художественных деятелей и необходимость решения проблемы роста профессионального образования композиторов, стимуляция их творческой активности, что в целом должно было способствовать эстетическому просвещению и музыкальному воспитанию молодого советского общества. Эти творческие импульсы были осознаны музыкальной общественностью сибирских городов и с середины 1930-х годов с неослабевающей настойчивостью велась работа над созданием будущей сибирской композиторской школы.

Начало деятельности СО СК РСФСР пришлось на годы Великой Отечественной войны, когда в 1941 году в Новосибирск эвакуировались крупные учреждения и деятели искусств, в том числе дирижёры Е. Мравинский, К. Зандерлинг, Н. Рабинович, музыковеды И. Соллертинский, М. Друскин, К. Розеншильд, Е. Орлов, А. Рабинович, композиторы Г. Свиридов, К. Молчанов, М. Блантер, В. Щербачёв, О.Фельцман. Вместе с музыкантами Новосибирска М. Невитовым, К. Нечаевым они составили ядро первой Сибирской организации Союза композиторов. Датой рождения СК является 25 января 1942 года, а в 1951 году по решению Секретариата СК СССР создано Сибирское отделение СК РСФСР.

Судя по планам работы СО СК композиторская деятельность его членов была интенсивной и разнообразной: параллельно с массовыми песенными жанрами, камерно-вокальным и инструментальным творчеством шло освоение программной оркестровой музыки, вокально-симфонических и хоровых жанров.

В программах концертов 50-х годов XX века можно увидеть следующие хоровые жанрово-тематические направления:

1. Произведения о Сибири (хоровые песни о Сибири А. Новикова, В. Левашова, М. Невитова, кантата «Сибирь» В. Левашова, кантата «Байкал» Ю. Матвеева и др.);

2. Произведения на фольклорном материале («Песни Алтайского края» А. Анохина, Фантазия на сибирские народные песни А. Новикова и др.);

3. Хоровые произведения и песни для детей;

4. Новые произведения военной музыки.

Необходимо отметить освоение крупных форм и жанров, а также запись современных и сибирских народных песен. Можно заметить, что традициями, заложенными старейшинами сибирской композиторской организации, стали: профессионализм, национальная почвенность, верность духу отечественной музыкальной культуры. Они определили фундамент творческого союза на все последующие годы, неизменны они и сейчас, в настоящее время.

В 1956 году произошло событие, которое трудно переоценить для музыкальной Сибири, — открытие Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, а в ней, со временем, кафедры композиции. С этого момента можно говорить о постоянном воспроизводстве профессиональных композиторских кадров в Сибирском регионе, о постоянном возникновении новых и новых имён. Очень важным является возвращение в родные края воспитанников НГК, таким образом решается вопрос профессиональной дубликации на периферии (З. Степанов и Е. Неустроев — Якутия, Д. Хуреш — Тыва, А. Новиков — Хабаровск, В. Пономарёв — Красноярск, Ю. Орлов — Омск). Пополняют выпускники НГК и столичные союзы, так членами СК Санкт-Петербурга стали С. Баневич, Ю. Корнаков, Московского СК — А. Курченко, О. Иванов, Н. Луганский, В. Пешняк и др.

К середине 60-х годов в НГК определяются две композиторские школы, возглавляемые Георгием Николаевичем Ивановым и Аскольдом Фёдоровичем Муровым. Люди одного поколения, мастера своего дела, творчество которых имело огромный социальный резонанс, стали лидерами сибирской профессиональной музыки. Обоих отличает необычайная широта творческих интересов, оба владеют многогранной палитрой современных композиторских средств, обоим принадлежат ярчайшие достижения практически во всех жанрах, оба — крупные общественные деятели, профессора консерватории, воспитавшие плеяды профессиональных компо-

зителей. Но, если, Г. Иванов известен больше как автор симфонической, оперной музыки, оперетт (из хоровых опусов, пожалуй, мы можем выделить только ораторию-посиделки «Сибирские вечера»), то А. Муров, вторая специальность которого — хоровое дирижирование — отдал хоровому жанру дань, пополнив список лучших произведений для хора в России.

Аскольд Фёдорович Муров — крупный российский композитор последней трети XX столетия, судьба которого прочно связана с Сибирью, её культурой, её народом, историей. Мировоззрение композитора во многом отразило взгляды отечественной интеллигенции, импульсом которых стали помыслы шестидесятников. Войны и политические конфликты, потеря точек опоры, поиск нравственных ориентиров стали для Мурова «знаками» эпохи. Крупнейший симфонист (11 симфоний), Аскольд Фёдорович Муров оставил огромный след, и в хоровом жанре, работая интенсивно и успешно. Каждое хоровое сочинение становилось событием концертной жизни Новосибирска, затем исполнялось в других городах. В хоровой музыке концентрировались лучшие стороны дарования композитора, обаяние его мелоса, масштаб замыслов, обращённость творчества к широкой общечеловеческой. Именно здесь заметнее обозначились четыре периода, которые сам композитор характеризовал как социальный, авангардный, классический и духовный (оратории «Строить и жить», «Бессонница века», кантата «Русские портреты», циклы «Сибирские свадебные песни», «Песни села Балман», «Два мотета», четыре духовных концерта, «Псалом 66» и др.).

Одной из особенностей творческого облика Мурова-композитора было проникновенное ощущение выразительного слова. Он художник высочайшей степени эрудиции и потому для его творческого процесса характерны литературные импульсы, для концепций — включение слова в виде текстов (молитва «Отче наш» в концерте «Вознесенский собор»), в программных названиях произведений и частей, эпиграфах, включении обширных хоровых фресок в «Тобольскую симфонию».

В среде сибирских композиторов музыка А. Мурова представлялась главным полюсом «стилевого притяжения». Все выпускники (воспитал более 40 композиторов, среди которых Ю. Корнаков, З. Бляхер, Л. Богуславский, Б. Напреев, Г. Гобер-

ник, Е. Кравцов, С. Кравцов, И. Хейфец, В. Пешняк, В. Асанов, А. Попов, Е. Джагарова, Л. Штуден и др.) усвоили не только концепцию единства формы как целеустремлённо развивающейся мысли, где целое организовано предельно логично с точки зрения взаимосвязи частей и их соотношения со всей структурой, но и необычайное внимание к выбору текстов, Слову вообще, лаконичному и верному избранию хоровой фактуры при применении огромного разнообразия приёмов, стилей, языковых моделей. Педагогический опыт Аскольда Фёдоровича отражён в его пособии «Практические советы начинающим композиторам».

Поколение композиторов-сибиряков, родившихся накануне или во время Великой Отечественной войны и сразу по её окончании — те, кто вписывают следующую яркую страницу в хоровое наследие. Это замечательная «троица» сибирского небосклона — Ю. Шибанов, Г. Гоберник, Ю. Юкечев. Пира их творческой зрелости пришлась на 1960–1990-е годы.

Самое примечательное в личности Юрия Ивановича Шибанова — внутренняя свобода, роскошь, которую могут позволить себе немногие. В творчестве композитор отстаивал право на собственную позицию, независимую от официоза, конъюнктуры и штампа. У него отсутствует «детская» музыка, нет случайных, проходных опусов, его музыка не пострадала от идеологической перестройки. Центральная идея, волнующая мастера — проблема национального, воплощённая последовательно и оригинально. Выпускник Ленинградского училища и консерватории, свою цель Юрий Шибанов видел в воплощении духа русской культуры, где ориентирами являются жанровые модели псалмодии, канта, романса XVIII–XIX веков.

В крупных жанрах хоровой музыки Ю. Шибанова мы видим тенденцию к созданию внутренних микроциклов. Автор объединяет две кантаты, написанные в разное время — «Оду» на стихи А. Сумарокова и «Ябеду» на стихи В. Капниста. Основанием для объединения является общность поэтического и вокального стилей, воспроизводящих характерные черты русской культуры XVIII века и, вместе с тем, здесь сталкиваются два взаимоисключающих жанра: торжественно-дифирамбический и пародийно-сатирический.

На сходном сопоставлении, но уже в пределах одного произведения, построена «Бражная литур-

гия» — одно из самых известных произведений композитора, вошедшая в репертуар многих хоро-вых коллективов Сибири и Москвы. Драматургия «литургии» строится на конфронтации ритуала и фарса, где номера католической мессы чередуются с псалмодиями на древнеславянском. Первые представляют собой обобщённо-философскую идею, вторые — сюжетное повествование притчи «О бражнике яко вниде в рай».

«Всё для театра и только для него» — такими словами можно определить девиз творчества Григория Яковлевича Гоберника, который после окончания НГК пришёл работать в театр. Здесь проявился его талант, осуществились творческие замыслы. Его музыка звучит в театрах Сибири, Урала, Санкт-Петербурга и Москвы, Вильнюса, Кишинёва, Нью-Йорка, Тель-Авива. В конце концов родился Гоберник-режиссёр, он сам осуществляет постановки музыкальных и драматических спектаклей. Музыкой он не оформляет спектакль, а интонирует драму. Характерными являются тенденция к жанровому синтезу, предпочтение жанров, связанных со словом. В музыку часто проникают черты концертности, подчёркнутые в заглавии («Концерт в лицах», оратория для солистов, чтеца, хора и оркестра). В выборе материала мы видим исключительную широту диапазона от античности (библейские тексты в «Концерте в лицах») до современной поэзии (кантата «Лонжюмо» на стихи А. Вознесенского).

Главным композиционным приёмом можно назвать соединение в одном произведении разных стилей от авангардных до массовых, китчевых, коллажность музыки. Синтез слова, музыки и пластики породили лучшее произведение зрелого стиля для хора — «Большой кводлибет», который возрождает, казалось, давно забытый жанр западноевропейской традиции. В этом праздничном хоровом представлении, в сочетании народных мелодий и текстов воплощены лирические сцены, мечты влюблённых, подготовка к свадьбе, шутка, весёлая игра. Это яркий образец хорового театра, музыка которого демонстрирует высокий профессионализм, владение музыкальным и сценическим контрапунктом.

Юрий Павлович Юкечев приехал в Новосибирск после окончания Ленинградской консерватории. Автор многочисленных произведений для хора, разных оркестровых составов, концертов, камерно-инструментальных и вокальных сочине-

ний, балета и опер, Юрий Юкечев — композитор, музыкальные интересы которого широки и включают не только академические формы современной композиции, но и джаз, сферу электронной музыки, он возглавлял студию электронной и компьютерной музыки НГК, яркий импровизатор. Авторский взгляд обращён в объективный мир, где человек и природа предстают в единстве и гармонии. Лирико-философские концепции его сочинений включают в себя драматические эпизоды, и, как правило, заканчивают с утверждением светлого гармонического мирозерцания. Ему подвластны композиционные, фактурные и музыкальные принципы широкого исторического диапазона от хора до сонатно-симфонического цикла XX века. На основе синтеза выработался содержательный комплекс, близкий триаде Д. Шостаковича: созерцание — действие — осмысление. Своеобразие юкечевской триады в утверждении возвышенного приятия мира, восхищения прекрасными его сторонами, идеи высокой духовности и нравственной чистоты. Эти смыслы воплощает кантатно-хоровое творчество мастера: кантата «Рубайат» с её финальным хором «Я красоты приемлю самовластье», кантата «Песня над озером» на стихи корейских поэтов, кантата «При свече» на стихи разных поэтов.

Можно с полной уверенностью говорить о том, что сибирская тема в творчестве композиторов нашего региона остаётся одной из центральных на протяжении нескольких поколений. Для коренных сибиряков она естественна и внутренне органична. Локальный колорит, окрашивая многие темы, в известной степени снимает официозность, клишированность. Тема осмысления далёкого и недавнего прошлого русской истории преломляется в аспекте размышлений о судьбах обширного сибирского края, по-разному воплощается в сочинениях. Например, тема присоединения Сибири к Российскому государству решается В. Денбским в кантате «Сказ о Ермаке» в эпическом плане, а А. Муровым в «Тобольской симфонии» в дискуссионно-политическом и этически-нравственном. Немало сочинений воспевают мирный труд сибиряков, построивших город, фабрики и заводы, Академгородок, достижения научной мысли, будни и праздники жителей, подвиги сибиряков (кантаты И. Сальниковой «Александр Покрышкин» для смешанного хора, баса, меццо-сопрано и симфонического оркестра на стихи В. Беряева и «Идущие

с песнею в бой» для смешанного хора, солистов и симфонического оркестра).

Лучшие страницы сибирской музыки те, где мысль художника поэтизируется созерцанием картин природы, сибирских роскошных далей. Тема природы отражена в хоровых опусах А. Новикова, выросшего на Алтае, в сочинениях А. Мурова, С. Кравцова, В. Пешняка.

Одна из актуальных проблем современно русской музыки — композитор и фольклор. В Сибири эта тема имеет свои особенности. Многочисленные народы, населяющие Зауралье, сибирский Север, Дальний Восток, разбросанные по огромным территориям, соприкасались друг с другом и с многочисленными славянскими традициями (в Сибири живут русские, украинские, белорусские традиции). Музыкальная этнография и этнология осмысливают уникальность и ценность этого многообразного культурногоклада. Рождаются хоровые произведения как на народные мелодии (сочинения А. Мурова, Ю. Ащепкова, З. Бляхера, И. Хейфеца), так и произведения на основе переработанного материала, сплавленного с индивидуальной авторской манерой высказывания. Создаются яркие и масштабные сочинения в разных жанрах — оратория-посиделки «Сибирские вечера» Г. Иванова, опусы А. Новикова, на основе дальневосточного фольклора, стиль которого близок к городской традиции без цитатного соответствия, циклы «Свадебные песни» и «Из сибирской народной поэзии» А. Мурова, сюита для женского хора и ударных «Иван да Марья» О. Серебровой, цикл «Четыре песни для женского хора на народные тексты» и «Свадебная кантата» на народные тексты для хора и ударных Е. Израновой, кантата «Сибирские свадебные песни» В. Асанова и др. Обращаются композиторы и к иноязычным далёким культурам — Ю. Шибанов к восточной народной поэзии («12 песен»), Е. Кравцов к древнеегипетским текстам (кантата «Фиванские папирусы»), В. Пешняк пишет «Кельтские песни».

Академические типы цикла, кантаты, оратории на профессиональную поэзию также мощно представлены в сибирском композиторском творчестве. Это сочинения Ю. Юкечева «Рубайат» на стихи О. Хайяма, «Памяти друга» на стихи А. Ахматовой, «4 хора на стихи В. Брюсова» Г. Иванова, «Три стихотворения А. Мюссе» и «Фарфоровый павильон» на стихи Н. Гумилёва и Е. Джагаровой, «Анна» на стихи А. Ахматовой, «Ромашковое поле» на про-

зу В. Шукшина и стихи российских поэтов и «Крестный ход» на стихи А. Вознесенского С. Кравцова, его же «Благословенный свет» на стихи А. Тарковского, «Рубайи» и «Звени, Златая Русь» на стихи В. Брюсова и С. Есенина О. Серебровой, «Двенадцать» на стихи А. Блока И. Сальниковой и пр.

В конце 1980-х годов ярко проявляются джазовые стилевые тенденции в кантате-рапсодии «Волшебное путешествие на темы Битлз», «Спиричуэл-концерт», а также «Concerto non academia» С. Тосина.

Новый поворот хорового творчества был связан с возрождением в России духовных жанров, выражением общей тенденции восстановления глубинных основ национальной культуры, религиозно-философских идей, образов, символов. В процесс возвращения национальных святынь в российский менталитет и образ жизни вовлечены в Сибирском регионе множество композиторов. Сохраняя вековые ритуальные традиции, они принимают непосредственное участие в создании современной духовной музыкальной культуры, воплощают эту важнейшую ветвь современного хорового искусства. Христианские священные тексты положены в основу мотетов и четырёх духовных концертов А. Мурова, Ю. Юкечев использует библейские тексты в мотетах и духовном концерте «Готово сердце моё» на стихи псалмов Давида, В. Пономарёв обращается к текстам Баха-Уллы в «Сокровенные слова», а позже пишет «Всенощную». Вышли в свет «Церковные песнопения сибирских композиторов» (редактор-составитель — В. Пономарёв. Вып. 1. Красноярск, 1999. Вып. 2. Красноярск, 2001).

Погружение в духовную литературу, философско-религиозные трактаты, возвращение культовых музыкальных традиций — эти приметы времени формируют мировоззренческую платформу, которая позволяет композиторам выстроить целостную концепцию масштабного звучания.

Тенденции сакрализации светских жанров и обращение к литургическим жанрам различных конфессий ранее всего обозначились в творчестве А.Ф. Мурова и затем распространилась в среде многочисленных учеников и коллег мастера. В 1971 году А. Муров заканчивает «Тобольскую симфонию» текстом 36 псалма «Делай добро, живи на земле и храни истину» и пишет два мотета «Отче, прости им» и «Блаженны, изгнанные за правду». Следом Ю. Юкечев создает «Agnus Dei», а Ю. Шибанов «Бражную литургию», где части мессы чере-

дуются с апокрифической средневековой «Притчей о бражнике».

Важным событием в жизни страны стало празднование 1000-летия Крещения Руси. В Новосибирске появляется сразу несколько произведений, по-разному интерпретирующих темы и образ духовного содержания — хоровые концерты А. Муро́ва, кантата «Готово сердце моё» Ю. Юкечева, создаётся А. Муровым и Шестая симфония «Музыкальное приношение Святым, в земле Российской просиявшим» (части посвящены соответственно Сергию Радонежскому, праведнику Иоанну Кронштадтскому, Блаженной Ксении Петербургской, преподобному Серафиму Саровскому, благоверному князю Александру Невскому). Пишутся удивительные произведения А. Новикова — «Месса» для хора, сопрано и симфонического оркестра и его же кантата «Из Екклесиаста» — произведения, объединяющие западную и православную линии христианского вероисповедания.

Интересно претворяются в хоровых произведениях сибиряков импульсы, идущие от барочных жанров духовной кантаты и духовного концерта. Так, структурный каркас хоральной кантаты последовательно выдержан в кантате «Анна» С. Кравцова, а в «Благовещении» Е. Израновой (концерте для женского хора, солистов, органа и гитары) композиция строится по плану Литургии Слова (повествование евангелиста, хоралы, диалоги солистов и хора, псалмодия, антифоны), интересна в этом плане «Lacrimosa» А. Попова.

Можно говорить о том, что лучшие достижения в творчестве сибирских композиторов последнего

времени в той или иной мере связаны с традициями духовной музыки. Новая российская духовность, возрождённая через столетие, включает помимо православных иные конфессиональные традиции, привлекает разнообразные историко-стилевые пласты музыкальной культуры, в том числе неевропейские. В последние десятилетия появилось множество хоровых опусов, связанных с этими тенденциями: духовный стих для женского хора, сопрано и оркестра «Пред образом Спасителя» О. Серебровой; «Богородице, Дево, радуйся» А. Новикова; «Духовный стих памяти А.Ф. Мурова» Е. Джагаровой; Месса-апокриф и «The Gospel» Р. Столяра.

Практически всё творчество И. Сальниковой отдано православной духовной традиции («Рождественская кантата» для смешанного хора и фортепиано на стихи русских поэтов, Литургия св. Иоанна Златоуста, «Акафистник», Всенощное бдение, кантата «Заступник земли русской» для смешанного хора и симфонического оркестра, «Святой Владимир — Креститель Руси» — оратория для смешанного хора, солистов и симфонического оркестра, кантата «Святой князь Александр Невский» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра).

Хоровое творчество композиторов-сибиряков неотъемлемо от общих процессов развития музыкальной культуры России, чутко реагирует на запросы времени, отзывается на исторические и нравственные вызовы. Оно прочно вошло в репертуарные планы хоров Сибирского региона, хоров страны, завоевало высокий статус в российской музыкальной культуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гончаренко С.С.** Духовные тенденции в советской музыке 60-х — 80-х годов // Культура — Религия — Церковь. Новосибирск, 1992.
2. Музыкальная культура Новосибирска. Новосибирск, 2005.
3. Творчество композиторов Сибири. Новосибирск, 1983.
4. Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Новосибирск, 1997.
5. **Аскольд Муров.** Музыка. Сибирь. Эпоха. Новосибирск: Наука, 2008.

REFERENCES

1. **Goncharenko S.S.** Dukhovnyye tendentsii v sovetskoi muzyke 60-kh — 80-kh godov [Spiritual trends in Soviet music of the 60s — 80s]. Kul'tura — Religiya — Tserkov' / Culture — Religion — Church. Novosibirsk, 1992.

2. Muzykal'naya kul'tura Novosibirska / Musical culture of Novosibirsk. Novosibirsk, 2005.
3. Tvorchestvo kompozitorov Sibiri / Creativity of Siberian composers. Novosibirsk, 1983.
4. Muzykal'naya kul'tura Sibiri: V 3 t. / Musical culture of Siberia: In 3 vols. Novosibirsk, 1997.
5. **Askol'd Murov.** Muzyka. Sibir'. Epokha / Askold Murov. Music. Siberia. Era. Novosibirsk: Nauka, 2008.

РУДЗЕЙ ЕЛЕНА ВАЛЕРЬЕВНА

Новосибирская государственная консерватория
имени М.И. Глинки (г. Новосибирск)
профессор кафедры дирижирования
e-mail: rudzej_e@mail.ru

RUDZEI ELENA V.

Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk)
professor of Conducting Department
e-mail: rudzej_e@mail.ru

УДК 372.878+78.03+781.41+781.5

Ю.К. ЗАХАРОВ

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

Методика преподавания анализа малых форм барочной музыки

Y. Zakharov

Methods of teaching the analysis of smaller forms in Baroque music

Абстракт. В статье рассматриваются проблемы, связанные с преподаванием музыкальных форм барочной музыки студентам, обучающимся по специальности «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором». В центре проблематики — характеристика развёртывания как принципа изложения музыкальной мысли в эпоху барокко. Этот термин был предложен В. Фишером и некоторыми другими немецкими музыковедами конца XIX — первой половины XX века. Предлагаются способы демонстрации студентам специфики этого принципа; обосновывается необходимость его методологического противопоставления периодичности и метрической экстраполяции. Анализируя структуру «ядро — развёртывание — каденция» как основную единицу малых форм барочной музыки, автор статьи уделяет большое внимание описанию гармонического строения ядра, проблеме поиска границы между ядром и развёртыванием. Формы, основанные на принципе развёртывания, противопоставлены формам песенного типа, которые характерны для подвижных танцев (менуэт, гавот, бурре). Рекомендованы музыкальные примеры для иллюстрации всех теоретических положений, высказанных в статье. Предметом отдельного рассмотрения становятся тональные планы малых форм; показана методика их анализа, основанная на принципе «обхода ступеней». Суть этого принципа заключается в аналитическом представлении музыкальной формы как модуляционного процесса, причём каждая из затронутых тональностей рассматривается как ступень главной тональности. В статье выявлены наиболее значимые закономерности этого процесса в малых формах. В заключении статьи сформулированы основные теоретические и методические принципы, на которых должно базироваться преподавание музыкальных форм барочной музыки для студентов-дирижёров.

Ключевые слова: музыкальная форма; барочная музыка; методика преподавания; развёртывание; В. Фишер; И.С. Бах; В.П. Бобровский; гармонический анализ.

Abstract: The article is concerned with the problems related to the instruction in musical forms of Baroque music to students majoring in “Opera and Symphony Orchestra and Academic Choir Conducting.” At the heart of the problem is the characterization of *Fortspinnung* (“spinning-forth”) as a principle of musical writing in the Baroque era. This term was suggested by W. Fischer and several other German musicologists at the end of the 19th-the first half of the 20th centuries. The author of the article proposes means of demonstrating the principle to the students as well as justifies the necessity of it being methodically set off against the periodic structure and metric extrapolation. When analyzing the “*Vordersatz* (opening motif)-*Fortspinnung*-*Epilog* (cadence)” formation as the core unit of the smaller forms in Baroque music, much attention is given to describing the harmonic structure of *Vordersatz* and determining the boundaries between a *thematic capus* and *Fortspinnung*. The forms that are based on the *Fortspinnung* principle counter the Lied forms that are characteristic of faster-paced dances (minuet, gavotte, or bourrée). Musical examples are provided to illustrate all of the theoretical ideas expressed in the article. The subject addressed separately in the article is the tonal plans of the smaller forms; the shown method of their analysis is based on the principle of «passing through degrees». The essence of this principle lies in the analytical representation of a musical form as a modulation process whereby each of the affected keys is seen as a degree of the main key. The article reveals the regularities of this process in the smaller forms. In the conclusion, the main theoretical and methodical principles are formulated, upon which the instruction in musical forms of Baroque music for student conductors should be based.

Keywords: musical form, Baroque music, method of teaching, *Fortspinnung* (“spinning-forth”), Wilhelm Fischer, Johann Sebastian Bach, Victor Bobrovsky, analysis of harmony.

Нормы музыкального языка, особенности изложения и развития музыкальной мысли эволюционировали с течением времени, со сменой художественных направлений.

Полностью самостоятельным, автономным языком музыка стала у венских классиков, с рождением жанра симфонии, освобождением от тесной связи с текстом, с ситуацией исполнения. Поэтому именно классическая система музыкальных форм обрела универсальное значение и продолжает оказывать влияние на современную музыку академической традиции.

Но уже и в эпоху барокко были сделаны значительные шаги к самостоятельности музыкального языка — а следовательно, и к рождению собственно *музыкальных*, а не *текстомузыкальных* форм.

Как известно, систематика гомофонных¹ форм эпохи барокко такова:

1) малые одно-, двух-, трёхчастные (и многочастные) *формы развёртывания* (ранее употреблялись термины *старинная двухчастная*, *старинная трёхчастная формы*);

2) сложные или составные формы (трёхчастная *da capo*, двухчастная в программных пьесах Ф. Куперена);

3) контрастно-составные формы;

4) куплетное рондо или рондо французских клавесинистов;

5) вариации (на мелодию, на *basso ostinato*, хоральные вариации);

6) концертная форма эпохи барокко;

7) старосонатная (раннесонатная) форма.

Но мало утвердить, что систематика барочных форм отличается от систематики классико-романтических. Надо вскрыть отличие в самом способе изложения музыкальной мысли — на *синтаксическом* уровне формы.

И вот здесь на первый план выступает *принцип развёртывания*.

Этот термин был введён австрийским музыковедом Вильгельмом Фишером (1886–1962) в опубли-

кованной в 1915 году статье «К истории развития венского классического стиля: опыт сравнительной характеристики староклассического и венского классического инструментального стиля» [9]². Под «староклассическим» Фишер понимает стиль высокого барокко (И.С. Бах и его сыновья, Г.Ф. Гендель, Г.Ф. Телеман).

Термин *Fortspinnung* является производным от глагола *fortspinnen*. *Spinnen* означает «прясть», приставка *fort* — продолжать далее. Получается «продолжение прядения».

Развёртывание (*Fortspinnung*) в статье Фишера противопоставляется *развитию* (*Entwicklung*).

В *формах развёртывания* пишутся прелюдии (например, из «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха или из сюит), аллеманды, куранты, жиги, а также темы внутри более крупных форм (прежде всего, внутри концертной формы).

В отличие от венско-классических периодов и песенных форм, в названных жанрах музыка не строится по принципу метрической экстраполяции, квадратности, противится членению на мотивы и рассмотрению её как видоизменённого повторения мотивов, изложенных в первых двух тактах (хотя, конечно, в зоне секвенций мотивные повторы присутствуют).

Развёртывание как принцип приводит к возникновению *формы типа развёртывания* или, как теперь иногда говорят, просто «*формы развёртывания*», которая строится по схеме *ядро-развёртывание-каденция*.

Итак, термин «развёртывание» может быть применён в двух значениях: 1) *принцип* изложения музыкальной мысли, не основанный на метрической экстраполяции и ясном мотивном членении; 2) вторая часть *структуры* «ядро-развёртывание-каденция».

В советские годы, в том числе в годы моего обучения в музыкальном училище (1985–1990) термин *развёртывание* проникал в курс анализа музыкальных произведений только в словосочетании «период типа развёртывания». Так называлась первая часть старинной двухчастной формы. Однако составляющие это словосочетание понятия входили в противоречие друг с другом: период предполагает периодичность (повторность мотивов, аналогию

¹ Гомофонными назовём эти формы условно, чтобы противопоставить их полифоническим — фуге и канону. Примем во внимание, что в эпоху барокко все формы были в той или иной степени полифоническими; в первую очередь это касается вариаций и концертной формы, но также и малых форм (прелюдии из «Хорошо темперированного клавира», прелюдии, аллеманды, куранты и жиги из клавирных сюит).

² Характеристику этой работы см. в статье О.В. Лосевой [5].

между 1-м и 5-м тактом, симметрию предложений), а развёртывание всё это отрицает. В консерваторских курсах уже в 1980-е годы, а в училищных — лишь после 1990-го это противоречие постепенно начинает устраняться за счёт артикулированного логического противопоставления принципов развёртывания и периодичности, органической неквадратности и квадратности.

При этом надо отметить, что советским исследователям было известно о принципе развёртывания, но освещался он в основном не в учебниках, а в научных статьях и монографиях. Этот термин можно встретить в книгах Марка Этингера «Гармония И.С. Баха» [7] и «Раннеклассическая гармония» [8], Виктора Цуккермана «Анализ музыкальных произведений» [6], Виктора Бобровского «Функциональные основы музыкальной формы» [3] и в его статьях о музыке Д. Шостаковича. Традиционным также стало рассмотрение структуры темы фуги как «ядро-развёртывание-каденция».

М. Этингер упоминает статью В. Фишера при анализе гармонической структуры *ядра* [8, сноска на с. 128]; термин «развёртывание» не получает своего определения, но время от времени встречается по ходу гармонического анализа соответствующих разделов (например, [8, с. 189]).

В учебнике В. Цуккермана читаем: «свободное развёртывание ... есть принцип развития, основанный на непрестанном видоизменении тематического зерна при общем плавно-поступательном движении» [6, с. 29]; однако при анализе старинной двухчастной формы автор всё же пользуется термином «период типа развёртывания» [6, с. 130].

В разделе «От автора» в своей классической книге [3] Виктор Бобровский также упоминает В. Фишера («Фишер обнаружил в первой части старинной двухчастной формы три раздела: первое предложение, развёртывание и эпилог. Первый сочлен триады можно трактовать как тематическое ядро. ... Термин «развёртывание» (Fortspinnung) сам по себе говорит о процессуальном понимании одной из форм музыкального становления» [3, с. 5]).

Однако далее этот автор трактует термин «развёртывание» более широко, говоря и о «разработочном развёртывании» (в сонатной форме) и о «тематически-концентрированном развёртывании» у Шостаковича.

По мнению Бобровского, у Шостаковича «баховский (шире говоря, полифонический) метод

“ядро — развёртывание” и в этапе развёртывания сохраняет примерно тот же уровень тематической значительности и индивидуализированности, который присущ “ядру”» [1, с. 27].

А в статье «О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича» Бобровский конкретизирует: «В музыке лирико-созерцательной, углублённо-психологической вслед за изложением основного начального тематического построения (“зерна” или “ядра”) следует длительное, медлительное его развёртывание, все этапы которого тематически значительны, концентрированы и в пределах которых возникают подчас самостоятельные неразвитые темы — темы-эмбрионы» [2, с. 206]³.

Сегодня, рассказывая студентам о формообразовании в барочной музыке, необходимо вложить в их сознание мысль о противоположности принципов развёртывания и периодичности, развёртывания и разработочности, основанной на мотивной работе.

В связи с этим, можно дать такое определение: **развёртывание** — это способ изложения и развития музыкальной мысли в условиях слабой метрической экстраполяции, а также индивидуализации и повторности мотивов.

Вместе с тем надо отметить, что не все формы в барочной музыке выстраиваются в соответствии с принципом развёртывания. Сам В. Фишер подразделил барочные формы на две группы: Fortspinnungstypus (формы типа развёртывания) и Liedtypus (формы песенного типа). Формы песенного типа характерны для подвижных танцев (гавот, менуэт, бурре, пасспье, мюзет) и обычно строятся как трёхчастные 8+8+8 тактов (хотя середина может быть и длиннее). Подвижность темпа в сочетании с танцевальным жанром естественным образом формируют тенденцию к квадратности.

При разговоре о структуре первых частей малых барочных форм (**ядро** — развёртывание — каденция) особое внимание нужно уделить проблеме поиска границы между ядром и развёртыванием.

С точки зрения гармонического плана пьесы ядро — это показ главной тональности. Обычно оно

3 В этой же статье идёт речь и о других методах тематической работы у Шостаковича — методе разработочного развёртывания и методе вариантного развития.

строится по формуле T-S-D-T (возможно на тоническом органном пункте). Иные варианты гармонического устройства ядра⁴:

- 1) TD-TD или TD-DT;
- 2) ход ступеней I-VII-VI-V в басу;
- 3) T-D-T-S-D;
- 4) T-D→S(-T)-D-T (что можно рассматривать как усложнение формулы T-S-D-T);
- 5) T-D-D→⁺S⁰S(-T)-D-T (последние две формулы могут проводиться на тоническом органном пункте).

Как только одна из этих формул прошла и достигнуто тоническое трезвучие, ядро заканчивается и начинается развёртывание. Обычная продолжительность ядра — 4 такта (но от 2-х до 8-и тактов тоже часто встречается).

В ходе лекции (практического занятия) следует показать студентам структуру ядра на примере прелюдий из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Эти прелюдии обычно «на слуху», и их последовательное рассмотрение (например, от C-dur'ной до F-dur'ной) сразу формируют навык правильного определения границы между ядром и развёртыванием. Оказывается, что в большинстве случаев ядро строится по формуле T-S-D-T⁵.

Затем целесообразно показать ядро на примере аллеманды и куранты из некоторых Английских и Французских сюит.

Начало **развёртывания** как второй части триады «ядро — развёртывание — каденция» можно узнать по появлению случайных знаков и отклонений в тональности первой степени родства⁶. Раз-

вёртывание плохо предсказуемо по тональному плану; лишь о каденции мы заранее знаем, в каких тональностях она может быть (в одночастных формах — в главной, в двух- и трёхчастных первая часть заканчивается либо в тональности доминанты (иногда на аккорде доминанты), либо в параллельном мажоре). Для развёртывания характерны секвенции (в том числе канонические). Тематический материал не обязательно переходит из ядра в развёртывание. В сравнении с ядром развёртыванию свойственна меньшая «тематическая концентрированность», так как секвенции предполагают повторение материала.

Развёртывание подводит к каденции, которой заканчивается часть формы. В каденции присутствуют типичные гармонические обороты, например S-(DD)-K-D-T. С помощью прерванной или несовершенной каденции может быть введено расширение или дополнение («эпилог», по Фишеру).

Между развёртыванием и каденцией нет столь отчётливой границы, чтобы её можно было определить с точностью до одной счётной доли. Обычно начало каденции считают с субдоминанты, предшествующей кадансовому квартсекстаккорду или доминанте. Нередки случаи наличия доминантового органного пункта, который длится два такта и более. Иногда каденция перерастает в достаточно длительную *каденционную зону*, которая отмечена либо доминантовым органным пунктом, либо разного рода прерванными оборотами, отклонениями в субдоминанту и т.п. (см. Маленькую прелюдию № 5 d-moll, Прелюдию es-moll из первого тома ХТК).

Рассмотрев на лекции структуру *ядро-развёртывание-каденция*, следует переходить к показу малых одночастных, двух-, трёхчастных и многочастных форм.

Одночастные формы легко демонстрировать на примере Маленьких прелюдий И.С. Баха (№№ 1, 2, 5, 6, 8 из цикла «12 маленьких прелюдий»).

При разговоре о двухчастных формах мы переходим к характеристике второй части. Вторая часть начинается с того же аккорда, каким закончилась первая часть. Для танцев характерен одинаковый начальный мотив в первой и во второй части.

Эта часть начинается непосредственно с развёртывания (материал ядра в изменённом виде присутствует, но модуляционный процесс идёт уже с первого такта).

⁴ В. Фишер выделяет 4 вида начальных оборотов:

1) TSDT; 2) трёхаккордовые схемы TTT, TDT или TST; 3) фригийский тетрахорд в басу; 4) на тоническом органном пункте [8, с. 128].

⁵ Правда, М. Этингер указывает, что оборот T-S-D-T в качестве гармонической структуры ядра характерен именно для произведений И.С. Баха и отчасти Г.Ф. Генделя, у других же композиторов той эпохи он почти не встречается (см. [8, с. 132], а также цитату «по сравнению с Бахом, главная отличительная черта начальных гармонических оборотов у его современников — сравнительно редкое применение сочетания TSDT» [8, с. 140]).

⁶ В произведениях, написанных хотя и в малой форме, но с быстрым и интенсивным модуляционным процессом, могут быть затронуты и более далёкие тональности — например, одноимённые по отношению к близкородственным мажорам, как в Прелюдии D-dur из первого тома ХТК.

Поскольку генеральный тональный план в произведении эпохи барокко определяется формулой T-D-S-T, тональное движение во второй части обычно направляется в сторону субдоминанты. Однако это не является правилом. Строго говоря, тональный план во второй части может быть любым, но тональность субдоминанты хотя бы без каденции должна быть затронута.

Где-то в середине второй части (иногда ранее середины) обычно бывает так называемая *промежуточная каденция* (чаще — в тональности субдоминанты). Как правило, она несовершенная и не предполагает остановки ритмического движения.

После промежуточной каденции тональное движение направляется в сторону главной тональности (хотя по пути могут быть затронуты и другие). Заканчивается вторая часть каденционным отделом в главной тональности, который в некоторых случаях — Прелюдия es-moll — может быть весьма развёрнутым.

Двухчастные формы сначала показываются на примере танцев из сюит (куранты, аллеманды и некоторые другие), где части отделены друг от друга знаком репризы. После этого следует подобрать несколько примеров из прелюдий первого и второго тома ХТК, где знаков репризы уже нет, поэтому определение границы между частями может вызывать определённые сложности.

Теперь попробуем сравнить старинную двухчастную форму с классической простой двухчастной формой. Окажется, что различий здесь больше, чем сходств.

Функцию *показа тональности* в старинной форме выполняет ядро (2-4 такта), а в классической — весь период (если период модулирующий, то в начальной тональности выдержаны первые 5 тактов, но и новая тональность воспринимается как перенесение тяжести на одну из ступеней первоначальной).

Функцию тонального движения и развития в старинных формах выполняет развёртывание, и таких разделов в двухчастной форме оказывается два; в классической форме эту функцию выполняет середина (причём она может обойтись и без модуляций). Наконец, функцию конечного господства главной тональности в старинной двухчастной выполняет лишь последняя каденция и предшествующий ей раздел, а в классической двухчастной — по-

следний четырёхтакт (который в половине случаев оказывается репризным).

Если же принять во внимание тяготение к квадратности и к ясным членениям в классической форме и отсутствие таковых (за исключением двухчастности) в старинных, то различие представляется ещё более коренным.

Фактически, в старинной двухчастной форме дважды претворяется формула *устойчивость — нарушение устойчивости — устойчивость*, а в классической — единожды.

Сходство же может быть только на уровне тонального плана, и выражается оно в том, что, если венско-классический период модулирующий, то он в подавляющем большинстве случаев модулирует из мажора в тональность доминанты, а из минора — в параллельный мажор.

Главным признаком *трёхчастной формы развёртывания* является наличие тематической репризы. Правда, реприза может быть не в главной тональности, а в субдоминантовой. Это бывает, когда реприза приходится на *точку субдоминанты* в генеральном тональном плане T-D-S-T.

Композиторы эпохи барокко мыслили эти формы как двухчастные; повтор начального материала не воспринимался как особая часть.

Во-первых, это связано с тем, что в эпоху барокко тематический материал ещё не достиг такой степени индивидуализации, запоминаемости, как у венских классиков. Тем более ядро в произведениях И.С. Баха, как правило, представляет собой полифонический комплекс нескольких линий, из которых ещё неизвестно, какая является главной. В силу такой своего рода «текучести» этот материал не существует в сознании как тема, которую можно в точности повторить в другом разделе произведения (сказанное не относится к более крупным формам — например, к концертной).

Во-вторых, представление трёхчастных форм как двухчастных связано с тем, что во всех них действует один и тот же тональный план, где первая часть должна модулировать в доминанту (или в параллельный мажор), а вторая, пространствуя по разным тональностям (и где-то посередине или чуть раньше затронув субдоминанту), возвращается в главную тональность.

Трёхчастную форму можно показать студентам на примере прелюдий E-dur и As-dur из первого

тома ХТК; во второй из них вторая часть, вопреки обычаю, начинается с *ядра*, так как тематизм тут весьма индивидуализирован.

После демонстрации *трёхчастных форм типа развёртывания* можно показать студентам трёхчастные танцы, ориентированные на квадратность. Наиболее часто образцы таких форм встречаются во «вторых» танцах, образующих среднюю часть сложной трёхчастной формы (Менуэт I — Менуэт II — Менуэт I da capo; Гавот I — Гавот II — Гавот I da capo).

Здесь первая часть — это восьмитактовый период из двух предложений (встречается и 16-тактовый). Помимо классического чередования каденций «полная-половинная», характерно также наличие в 4-м такте полной несовершенной каденции, а в 8-м — половинной. Первая часть повторяется.

Середины чаще бывают квадратными, но иногда (у Баха) квадратность размывается, и чувствуется влияние принципа развёртывания. Здесь бывают отклонения в родственные тональности.

Третья часть, как правило, нерепризная. Провести границу между второй и третьей частью позволяет, во-первых, квадратность (если в этих частях по 8 тактов), во-вторых, каденция в конце середины, в-третьих, смена материала. Возможны и репризные формы.

Вторая часть повторяется вместе с третьей.

В своём курсе я также останавливаюсь на рассмотрении особых вариантов двух- и трёхчастных *форм развёртывания*, затрагивая, во-первых, такие двухчастные формы, где тематическая реприза накладывается на каденционную зону, и, во-вторых, жиги из Английских сюит, где двух- или трёхчастная форма совмещается с формой *фуги*.

Если тематическая реприза совпадает с каденционной зоной (одним из главных признаков которой является доминантовый органный пункт), то форма всё равно считается двухчастной. Примеры — прелюдии f-moll и b-moll из первого тома ХТК.

Совмещение гомофонной формы с полифонической в жигах свойственно музыке именно И.С. Баха. В таких случаях первая часть соответствует экспозиции с дополнительным проведением темы, вторая — развивающей части фуги (где тема звучит обязательно в обращении), а третья — завершающей части фуги (где могут чередоваться проведения темы в обращении и в основном виде). Иногда пропорции частей ближе к двухчастной

(тогда развивающая и завершающая части фуги составляют одну часть *формы развёртывания*), либо к трёхчастной форме. В качестве примеров можно показать жиги из Английских сюит g-moll, e-moll, d-moll⁷.

После презентации всех основных вариантов малых барочных форм (включая также и многочастные; примеры — прелюдии cis-moll и Es-dur из второго тома ХТК), можно более глубоко рассмотреть вопрос о композиционном процессе и о плане, которого мог придерживаться композитор при их сочинении.

В основе такого плана лежит *принцип обхода ступеней*. Суть этого принципа заключается в том, что постепенно затрагиваются всё новые и новые родственные тональности, которые рассматриваются как ступени главной тональности.

Такой способ аналитического представления тонального плана выявляет преемственность в эволюции гармонии от эпохи Возрождения к эпохе барокко. В эпоху Возрождения не было тональностей, не было и модуляций. Каждый лад имел характерный для него каденционный план. Например, для дорийского лада этот план (в обобщённом виде) выглядел как I-V-III-I, а для фригийского — I-IV-VI-I. В данном случае римские цифры указывают, на какой ступени лада происходит каденция.

В анализе произведений эпохи барокко римские цифры обозначают не просто остановку на аккорде какой-то ступени, а отклонение или модуляцию (закреплённую каденцией) в тональность данной ступени. Соответственно, каденционный план превращается в тональный (или модуляционный).

Важно понять, что речь идёт не просто о способе аналитического представления тонального плана, но также и о самом композиционном процессе, и о форме.

В целом произведение эпохи барокко следует генеральному тональному плану T-D-S-T. Если говорить о малых формах, то «точка доминанты» обычно совпадает с каденцией в конце первой части, а «точка субдоминанты» — либо с промежуточной каденцией во второй части, либо с каким-либо другим местом второй части, где тональность субдоминанты присутствует, но не закреплена каденцией.

7 Из Французских сюит жига в форме фуги присутствует в Четвёртой и Пятой.

Но что делать композитору *на пути* от ядра к “точке доминанты”, от “точки доминанты” до “точки субдоминанты” и далее к главной тональности?

Обобщённое правило — плавно модулировать, затрагивая разные тональности первой степени родства. Если произведение в мажоре, то первой обязательно будет затронута тональность доминанты (в миноре возможны разные сценарии). После тональности доминанты, ещё в пределах первой части, могут быть затронуты и тональности других ступеней, в том числе и главная, но ближе к концу части всё-таки воцаряется опять тональность доминанты (для произведений в миноре — с равной вероятностью или тональность доминанты, или параллельный мажор).

Во второй части (возьмём двухчастную *форму развёртывания*) тональное движение, оттолкнувшись от последнего аккорда первой части, в общем, направляется в сторону субдоминанты. Но возможны и варианты: промежуточная каденция, например, может быть в тональности минорной доминанты, если каденция в конце первой части была в параллельном мажоре (прелюдия f-moll из первого тома ХТК). Или наоборот — если каденция в конце первой части была в тональности доминанты, то промежуточная может быть в параллельном мажоре (Аллеманда из Английской сюиты g-moll).

На самом деле, в гармоническом развёртывании второй части есть лишь две закономерности: 1) тональность субдоминанты обязательно появится где-то раньше середины этой части — будет она закреплена каденцией или нет; 2) за несколько тактов до заключительной каденции воцаряется главная тональность. В остальном композитор свободен. И смысл сочиняемой им формы в значительной мере зависит от того, через какие *ступени* (т. е. тональности) он будет двигаться и сколько времени проведёт в каждой из них. В случае достаточной протяжённости произведения затрагиваются тональности всех ступеней, а иногда (см. прелюдию D-dur из первого тома ХТК) — и тональности второй степени родства, включая одноимённый минор под конец.

Отметим некоторые общие закономерности обхода ступеней.

Для мажора.

1) Первой из тональностей будет затронута доминантовая.

2) На втором месте идут тональности субдоминантовой группы — IV, II и VI.

3) Самая далёкая из пяти родственных тональностей — минор на III ступени.

Для минора.

1) Первыми могут быть затронуты как тональность минорной доминанты, так и другие.

2) В конце первой части или в первой половине второй части появляется параллельный мажор (III). Он может быть затронут и первым из тональностей.

3) Самая далёкая тональность — мажор на VII ступени.

Если произведение невелико по размеру, будут затронуты не все ступени.

В свете вышесказанного, анализ *обхода ступеней* является альтернативным методом анализа формы. И он даже более приближает нас к постижению смысла произведения, чем просто определение границ между частями.

В некоторых же случаях этот метод становится практически безальтернативным. Так происходит, если произведение не получается с достаточной степенью обоснованности поделить ни на две, ни на три, ни на четыре части.

Например, в прелюдии D-dur из первого тома ХТК нет сколько-нибудь убедительных каденций (кроме большой заключительной каденционной зоны); между тем, модуляционный процесс очень быстрый и затрагивает множество тональностей.

Анализ прелюдии D-dur приводит к выявлению следующих стадий этого процесса:

- 1) т.т. 1–6 модуляция в тональность доминанты;
- 2) т.т. 6–13 подъём по квинтам в fis-moll и спуск по секундам в главную тональность;
- 3) т.т. 13–20 подъём по квинтам в h-moll и спуск по секундам в G-dur;
- 4) т.т. 20–26 ядро в G-dur и подход к каденции;
- 5) т.т. 27–35 каденционная зона.

Получается в каждом разделе в среднем по 7 тактов ($7 \times 5 = 35$). Считать ли такую форму пятичастной? Вряд ли в этом есть смысл. Все каденции несовершенные и в каком-то смысле мимолётные. Данная форма строится согласно индивидуальному замыслу, в основе которого лежит закономерно выстроенный тональный план, узловыми точками которого являются T-D-S-T:

I-V, II-VI-III-II-I, I-⁰V-II-VI-⁰V-IV, IV-I-K-I.

Такой же принцип анализа можно продемонстрировать студентам на примере прелюдии d-moll из первого тома ХТК.

Итак, три главные вещи, которые следует донести до студентов в ходе рассмотрения малых форм барочной музыки, таковы:

1) историческая эволюция музыкальных форм и место в этой эволюции систематики форм барочной музыки;

2) развёртывание как принцип изложения и развития музыкальной мысли, а также развёртывание как второй член триады «ядро-развёртывание-каденция»;

3) генеральный тональный план произведений эпохи барокко и принцип обхода ступеней.

В заключение отметим, что в ходе занятий со студентами нужно показывать как можно боль-

ше музыкальных примеров, которые должны стать иллюстрацией каждого из теоретических положений. Например, при разговоре о гармонической структуре ядра и о границе между ядром и развёртыванием следует сыграть на два-три, а не менее 10–15 примеров, продемонстрировав половину прелюдий из первого тома «Хорошо темперированного клавира» и ещё несколько аллеманд и курант из клавирных сюит. Лишь анализ статистически значимого количества примеров даст студентам возможность разобраться в том, как на самом деле устроены музыкальные формы и каким закономерностям они следуют.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бобровский В.П.** Камерные и инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. — М.: Сов. композитор, 1961. — 258 с.
2. **Бобровский В.П.** Статьи. Исследования / Ред.-сост. Е.Р. Скурко, Е.И. Чigareва. — М.: Сов. композитор, 1990. — 295 с.
3. **Бобровский В.П.** Функциональные основы музыкальной формы: исследование — М.: Музыка, 1978. — 332 с.
4. **Кюрегян Т.С.** О принципе развёртывания в музыкальной науке и практике // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 72–101. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.003>.
5. **Лосева О.В.** О структурной модели барокко, или Что такое развёртывание? // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова: Сб. статей. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. — С. 233–239.
6. **Цуккерман В.А.** Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. — М.: Музыка, 1980. — 296 с.
7. **Этингер М.А.** Гармония И.С. Баха. — М.: Музгиз, 1963. — 109 с.
8. **Этингер М.А.** Раннеклассическая гармония: исследование. — М.: Музыка, 1979. — 310 с.
9. **Fischer W.** Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener Klassischen Instrumentalstils // Studien zur Musikwissenschaft. H. III. 1915. — S. 24–84.

REFERENCES

1. **Bobrovskiy V.P.** Kamernye i instrumental'nye ansambli D. Shostakovicha [Chamber and Instrumental Ensembles by D. Shostakovich]. Moscow: Sov. kompozitor, 1961. — 258 p.
2. **Bobrovskiy V.P.** Stat'i. Issledovaniya [Articles. Researches]. Compiling editors Ye. Skurko, Ye. Chigareva. Moscow: Sov. kompozitor, 1990.— 295 p.
3. **Bobrovskiy V.P.** Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy [Functional Foundations of Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1978, 332 p.
4. **Kyuregyan T.S.** O printsipe razvertyvaniya v muzykal'noy nauke i praktike [About the Principle of Fortspinnung in Musical Science and Practice]. Journal of Moscow Conservatory, Vol. 12, No. 3 (September 2021), pp. 72–101. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.003>.
5. **Loseva O.V.** O strukturnoy modeli barokko, ili Chto takoe razvertyvanie? [On the Structural Model of the Baroque, or What is Fortspinnung?] In: Musical Worlds of Yuri Nikolaevich Kholopov, Collection of articles. Moscow: "Moskovskaya konservatoriya", 2016, pp. 233–239.
6. **Tsukkerman V.A.** Analiz muzykal'nykh proizvedeniy [Analysis of Musical Works]. Moscow: Muzyka, 1980, 296 p.
7. **Etinger M.A.** Garmoniya I.S. Bakha [J.S. Bach's Harmony]. Moscow: Muzgiz, 1963. — 109 p.

8. **Etinger M.A.** Ranneklassicheskaya garmoniya [Early-Classical Harmony]. Moscow: Muzyka, 1979. — 310 p.
9. **Fischer W.** Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener Klassischen Instrumentalstils. In: Studien zur Musikwissenschaft. H. III. 1915, S. 24–84.

ЗАХАРОВ ЮРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ

Академия хорового искусства

имени В.С. Попова (г. Москва)

профессор кафедры истории и теории музыки

доктор искусствоведения

e-mail: n-station@yandex.ru

ZAKHAROV YURII K.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Department of History and Theory of Music

Dr. habil. (Art)

e-mail: n-station@yandex.ru

УДК 371

Е.А. РАДЗЕЦКАЯ

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

«Трансакт» Э. Берна в контексте педагогической деятельности

*E. Radzetskaya**“Transact” by E. Bern in the context of pedagogical activity*

Абстракт. Процесс преподавания различных дисциплин, в том числе и музыкальных, тесно связан с различными вариантами общения. В данной статье рассматривается общение педагога со студентом в процессе преподавания различных дисциплин индивидуального или группового вида. Понимание того, как именно можно выстраивать разговор с учеником, является одним из основных параметров продуктивного общения. Чем комфортнее это общение, тем выше уровень педагогического взаимодействия и, соответственно, его результат. В статье рассматривается теория трансактного анализа Эрика Берна применительно к преподаванию дисциплин в музыкальном колледже и вузе, анализируются достоинства и недостатки различных эго-состояний человека, а также их влияние на процесс взаимопонимания и взаимодействия педагога и ученика. В статье рассматриваются три эго-состояния человека, а именно: взрослое-Я, родительское-Я и детское-Я. Понимание педагогом того, в каком именно состоянии на момент общения оказывается ученик, анализ происходящего, дает возможность правильно использовать своё соответствующее состояние и добиться консенсуса в общении, в разрешении спорных или конфликтных ситуаций. Применение педагогом различных способов и видов общения, понимание некоторых его особенностей помогают донести до ученика информацию о преподаваемой дисциплине, вызывают отклик со стороны слушателя и приводят к нужным результатам, к достижению поставленной цели. Использование трансактного анализа Э. Берна, хотя бы и не в полном его виде, частично и точно применяемое в педагогике, позволяет рассмотреть педагогическое общение с различных сторон, найти способ наладить взаимопонимание между педагогом и студентом, избежать возникновения конфликтных ситуаций.

Ключевые слова: трансакт, трансактный анализ, теория эго-состояний, вербалика эго-состояний, музыкально-педагогическая практика.

Abstract: The process of teaching various disciplines, including music, is closely tied to various forms of communication. This article discusses the communication of a teacher and a student in the process of teaching various disciplines, both group and individual. Understanding how exactly one can build communication with the student is one of the main aspects of productive communication: the more comfortable the communication, the higher the level of pedagogical interaction and, consequently, its result. The article discusses Eric Berne's theory of transactional analysis in relation to the instruction in disciplines at a music college and university and analyzes the advantages and disadvantages of various ego states of an individual as well as their influence on the process of mutual understanding and interaction between the teacher and the student. Three ego-states of an individual are considered, namely: The Adult, The Parent and The Child. The teacher's perception of the student's state at the time of communication as well as the analysis of the situation make it possible to correctly handle the respective state and achieve consensus when communicating and resolving disputes or conflicts. Applying various methods and types of communication, understanding the features of communication may help the teacher to convey the information on the discipline being taught, to evoke response from the listener and to achieve the desired results and goals. The application of E. Berne's transactional analysis in pedagogy, albeit not in its full, but in a partial and targeted form, allows one to consider pedagogical communication from various angles, to find a way to establish mutual understanding between the teacher and the student, and to avoid conflicts.

Keywords: transaction, transactional analysis, ego-state theory, ego-state verbalics, musical pedagogical practice.

Процесс преподавания исполнительских дисциплин в музыкальных учебных заведениях тесно связан с различными психолого-педагогическими и социологическими аспектами. Сам процесс пре-

подавания — это, прежде всего, процесс различных и разнонаправленных видов взаимодействия: учителя с учеником, музыканта с музыкантом и др. Особенно это заметно в сфере взаимодействия

музыкантов, поскольку «основные закономерности возникновения эмоционального отклика, сопереживания и сочувствия в человеческом общении и в процессе художественного восприятия в целом совпадают» [4, с. 165].

При этом, каждый из учеников обладают различными чертами характера, различным темпераментом, различным уровнем образования, опыта, знаний, навыков, умений и т.д. Исходя из этого, педагогическое взаимодействие с одним учеником будет отличаться от педагогического взаимодействия с другим. «Отношения между людьми представляют собой ситуации взаимодействия, изучение которых требует построения теорий общественной динамики, а такая теория не может быть выведена из одних только индивидуальных мотиваций» [2, с. 50]. К каждому ученику у педагога должен применяться личностный подход, с учетом всех индивидуальных особенностей этого ученика: его знаний, умений, темперамента, черт характера, технической оснащённости, одарённости, вовлечённости в дисциплину. Одним из важных факторов успешного взаимодействия является эмпатия, как «переживание субъектом тех же эмоциональных состояний, которые испытывает другой человек, через отождествление с ним. Сочувствие — один из социальных аспектов эмпатии, формализованная форма выражения своего состояния по поводу переживаний другого человека» [3, с. 38], тем более, что по мнению Б.М. Теплова «Музыкальное переживание по самому существу своему — эмоциональное переживание, и иначе как эмоциональным путем нельзя понять содержания музыки» [5, с. 53].

Педагогу важно понимать, что с каждым из его учеников выстраивается свой отдельный, индивидуальный процесс взаимодействия, не похожий на процесс взаимодействия с другим учеником. Таким образом, к каждому из своих учеников педагог должен выстроить отдельный и индивидуальный подход к индивидуальному же процессу взаимодействия, которому будут сопутствовать свои законы, сопровождаемые отличными от других взаимодействий уступками или требованиями. Для понимания и определения педагогом таких индивидуальных подходов к взаимодействию с разными учениками, могут быть полезны знания о существующих самых разнообразных системах и уровнях взаимодействий между людьми.

В данной статье, как один из примеров такого индивидуального подхода к взаимодействию, рассматривается *трансакт* (от англ. *Trans* — приставки, обозначающей движение от чего-то к чему-либо, и англ. *Action* — действие) Эрика Берна (1910–1970). Эрик Берна — известный американский психолог, психиатр, представитель неофрейдизма в философии, разработчик системы трансактного (транзакционного) и сценарного анализа.

Теория Эрика Берна является теорией неофрейдизма в философии и психологии. Исходя из этой теории, любую коммуникацию между людьми, словесную или бессловесную, Э. Берна называет «трансактом». Теория представляется в виде тройственной структуры эго-состояний личности человека. По мнению Берна, трансактная теория является системой уровней коммуникации между людьми. Такие коммуникативные уровни включают в себя мотивационно-поведенческий уровень, интеллектуальный, эмоциональный, уровень общения и другие.

Основными действиями в коммуникации, то есть, в «трансакте» между людьми, являются те действия, которые осознанно или неосознанно направлены на изменение или регулирование позиции себя или же собеседника в существующем общении. Занимаемые человеком позиции во время коммуникации Э. Берна условно определил как позиции «родитель», «взрослый» и «дитя». Каждая из таких позиций связана с проявлением одного из трех «эго-состояний». Соглашаясь с Зигмундом Фрейдом (1856–1939), предложившим трёхкомпонентную модель психики, состоящую из «оно», «я» и «сверх я», Берна пишет, что в каждом человеке существуют три эго-состояния, одно из которых, при определённых ситуациях, или же по разным причинам, начинает доминировать. Берна так же замечает, что каждому человеку присуще некое «приоритетное» эго-состояние, которое он чаще всего включает в той или иной ситуации. Каждое из трех эго-состояний — «я-Родитель», «я-Взрослый», «я-Ребенок», является замкнутым.

В области *надо* лежит «Родительское Я», которое диктует линию поведения а так же содержит нормы и предписания. Из сильных сторон такого эго-состояния можно отметить следующие: ответственность за происходящее, уверенность в своей правоте, в своих моральных требованиях, достойная защита своего мнения. Человек, находящийся

в состоянии «Родительского я» уверен в своей позиции, контролирует устойчивое исполнение моральных принципов, общепринятых норм. Можно заметить, что данное эго-состояние проявлялось в музыкальной педагогике, в «авторитарно-диктатурной» манере преподавания, которая показала прекрасные результаты. Представить себе студентов, обучающихся в Московской консерватории и дискутирующих о способах обучения с Г.Г. Нейгаузом или Л.Н. Обориним невозможно. Однако, в этом случае «авторитарно-диктатурный» стиль был обусловлен исключительным и безоговорочным авторитетом самого педагога, полным доверием к его знаниям и умениям, к его интерпретаторской трактовке произведения.

Кроме сильных сторон проявления «Родительского я» существуют и минусы. К ним можно отнести безапелляционность, отсутствие критического мышления, полную уверенность в своём превосходстве, односторонняя оценка происходящему и т. д. Минусы «Родительского Я» выражаются в чрезмерной назидательности, менторском тоне, манере разговаривать свысока.

Таким образом, на сегодняшний день, в создавшихся условиях смены авторитарного стиля на диалогический, у педагога, не обладающего общепризнанным авторитетом, но использующего в учебной коммуникации «Родительское Я» своего эго-состояния, часто возникают конфликты с учащимися, диагностируется невысокая педагогическая активность и результативность. Возводить в абсолют отдельные стороны «Родительского Я» нельзя, в конечном итоге это может привести к профессиональной деформации. В этой связи, одной из важных задач педагога является способность к постоянной рефлексии, не позволяя тем самым стать «Родительскому Я» исключительной доминантой, что может перечеркнуть все педагогические достижения.

Определения эго-состояний возможны по ключевым словам, по вербализации, которая является характерной для каждой из трёх состояний. Например, слова «надо» или «ты должен», применяемые педагогом в коммуникации с учеником, будут указывать на нахождение в состоянии «Родительского Я». Так же на доминирование этого эго-состояния будет указывать безапелляционность в оценке ситуации, высказывания «это все ерунда», «чепуха». Использование уменьшительных суффиксов, снис-

ходительные интонации или определенные позы (например, поднятый вверх указательный палец) — все это так же выдаёт доминирование состояния «родителя», доминирующее в данный момент.

«Взрослое Я» — следующее эго-состояние, которое предлагает способы и методики, нацеленные на оптимальность, разумность и эффективность поведения. Включение у человека такого эго-состояния определяется по словам, предлагающим различные варианты действий, например: возможно, было бы разумно, я могу полагать, на мой взгляд, давайте попробуем. С одной стороны, использование вербалики «Взрослого Я» применительно к музыкальной педагогике выражает вполне определенное мнение педагога по какому-либо поводу, например, нужный темп исполнения произведения, его стилевые особенности или убедительность интерпретации. Одновременно с этим, использование подобной вербалики призывает студента к взаимодействию, к обсуждению различных вариантов, включая обе стороны в диалог, что позволяет студенту рассказать (а педагогу — услышать) о какой-либо проблеме, обсудить способы ее решения. В процессе поиска исполнительской концепции музыкального произведения «Взрослое Я» является незаменимым. Например, педагог может предложить прослушать различные варианты исполнения произведения, выявить достоинства и недостатки каждого исполнения, найти оптимальный исполнительский вариант, который будет убедителен. Студент в таком случае является не просто молчаливым исполнителем воли педагога, а становится непосредственным участником творческого процесса, взаимодействуя друг с другом на пути достижения поставленной цели. Особенно важно такое взаимодействие в ансамблевом исполнительстве, в котором принимают участие двое и более учеников. Сознательно «включая» «Взрослое Я» педагог сформирует у студентов способность и готовность согласовывать свои действия с действиями партнеров по ансамблю, вести диалог с партнёром по ансамблю, соглашаться на компромисс, а иногда даже на изменение своих интерпретаторских трактовок.

Из основных функции «Взрослого Я» можно выделить познание, критическую проверку поступающей информации, чёткость, самоконтроль, определённая гибкость поведения, а так же адаптированному и организованность. Чем активнее в процессе коммуникации участвуют «взрослые», тем взве-

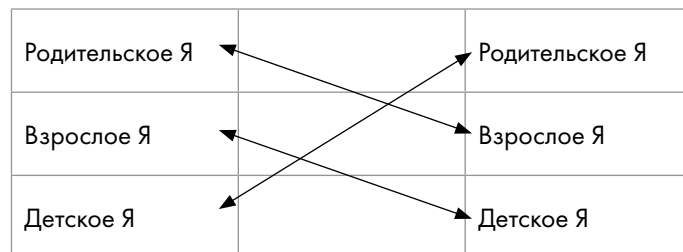
шеннее и менее конфликтен процесс. Способность педагога к сознательному включению «Взрослого Я» говорить об умении объективно оценивать людей и ситуации. Педагог, включивший данное эго-состояние не поддаётся предрассудкам «Родительского Я» и иллюзиям «Детского Я». Найти минусы во «Взрослом Я» затруднительно. Однако постоянно контролировать себя, сознательно включи «Взрослое Я» достаточно сложно. Приходится постоянно контролировать себя, свою вербалику, мысли и действия, удерживая самоконтроль на протяжении длительного времени.

Третье эго-состояние Э. Берн называет «Детское Я». Относится это состояние к сфере эмоций, желаний, чувств, фантазий, творчества, интуиции, любопытства. Областью данного состояния является хочу. «Детское Я» является эмотивным началом, проявляемом в двух видах: «естественный ребенок» и «адаптированный ребенок». «Естественный ребенок» предполагает все импульсивное, которое может быть характерно для ребенка: доверчивость, изобретательность, непосредственность, увлеченность. К плюсам этого состояния можно отнести обаяние и теплоту. К минусам — обиды, упрямство, капризы, легкомысленность и агрессивность. «Адаптированному ребенку» присуще поведение, которое будет соответствовать родительским ожиданиям и требованиям, с неуверенностью, робостью, стыдливостью. Примером вербалики «Детского Я» могут быть такие выражения: я хочу, боюсь, ненавижу. К слабым сторонам «Детского Я» можно отнести безответственность, беспомощность, зависимость. Плюсами «Детского Я» является живость, без этого эго-состояния мы были бы неэмоциональными, сухими. Такое состояние присуще ученику на уроке, который включает его преимущественно бессознательно, в силу своего возраста, либо сознательно, добиваясь некоего снисхождения от педагога.

Любые взаимодействия с другими людьми с позиции любого из эго-состояний: «Взрослого Я», «Родительского Я», «Детского Я» Э. Берн называет транзакциями. Различаются параллельные (или дополнительные), пересекающиеся и скрытые транзакции. К параллельным или дополнительным Берн относит те транзакции, которые соответствуют ожиданиям людей и отвечающие общепринятым человеческим отношениям. Эти взаимодействия не будут иметь конфликтов и могут продолжаться достаточно длительное время. Если «Взрослое Я»

обращается к «Взрослому Я» и получает симметричный ответ, то такая транзакция является параллельной, и есть все шансы на успешное общение.

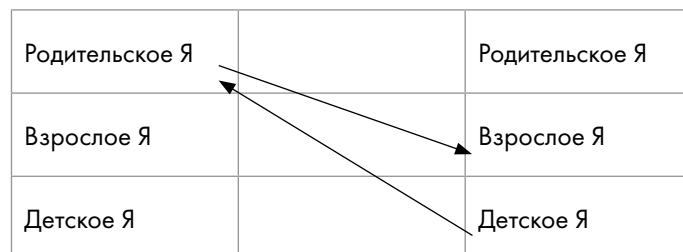
схема 1



Как видно на схеме, «Родитель» обращается к «Взрослому» и получает симметричный ответ «Взрослого». Также можно проследить обращение и симметричный ответ «Родительского» и «Детского», «Взрослого» и «Детского» Я.

В противоположность симметричным ответам — рассмотрим «несимметричные», то есть — пересекающиеся ответы. Для пересекающихся транзакции характерны взаимные упреки, реплики, колкости. Такие транзакты могут закончиться возникновением конфликтной ситуации и конфликтом. В этом случае стимулом к возникновению конфликтной ситуации является реакция собеседника, активизирующая неподходящее или неожиданное «эго-состояние». Примером может послужить следующая схема, в которой обращение «Родительское Я» к «Взрослому» получает несимметричный ответ — от «Детского Я».

схема 2



Примеров такой «несимметрия» (пересечения) может быть много, даже в рамках данной схемы можно насчитать несколько вариантов. Если транзакция не содержит симметричного ответа, то есть — пересекается, то такое общение может содержать моменты непонимания и даже некото-

рой антипатии. Чаще всего, при пересечённой трансакции собеседники оказываются недовольными результатом общения. Такая трансакция будет являться источником непонимания и конфликтных ситуаций. В качестве примера можно смоделировать следующую ситуацию: несколько студентов, регулярно пропускающие лекции или занятия показной-либо дисциплине в течении семестра, приходят к педагогу и, включая свое «Детское Я», как бы несерьезно, жалуясь на загруженность другими предметами, пытаются уговорить преподавателя посочувствовать им (вызывать жалость) и поставить зачет. При этом нужно учитывать различные факторы, влияющие на ситуацию: от лишения студентов стипендии в связи с задолженностями на следующее полугодия до неодобрения педагога коллегами или руководством, нередко озвучивающими мысль, что «у хороших преподавателей посещение стопроцентное». Зачастую, в большинстве случаев в таких ситуациях, обращаясь к педагогу, студенты неосознанно ожидают включения у него «Детского Я» или «Взрослого Я» в ответ на их эго-состояние: «...иными словами, в такие моменты она принимает собственное неестественное объяснение своего поведения, чего и следовало ожидать, поскольку это объяснение исходит от Ребенка» [1, с. 19].

Преподаватель, возмущенный ситуацией, *автоматически* включает «Родительское Я» и начинает менторским тоном отчитывать нерадивых студентов, категорически отказываясь находить какие либо компромиссы. Педагог в данной ситуации прав, студенты без уважительных причин пропускали занятия, лекции, не участвовали в семинарах, не освоили материал для сдачи зачета. Ситуация становится конфликтной, так как принять зачет преподаватель не может: студенты не посещали занятий, не имеют знаний по данной дисциплине.

С другой стороны, необходимо учитывать и сопутствующие факторы, наличие студентов, не сдавших предмет может негативно отразиться на имидже преподавателя. В данном случае мастерство преподавателя заключается в том, чтобы проанализировать ситуацию и *сознательно* включить «Взрослое Я». Однако, как замечает Берн: «Границы состояний Эго в большинстве случаев рассматриваются как полупроницаемые» [1, с. 20].

При сознательном включении эго-состояния «Взрослого» появляется возможность найти компромисс. Так как в конце семестра организовать посещение студентов невозможно, а предмет нужно знать, то реально раздать задания студентам для получения зачёта по дисциплине. Таким заданием, например, может быть тема для доклада, эссе, презентации. В результате этого педагог добьется своей цели, студенты освоят пропущенный материал, поработав над заданием и сдадут зачет по дисциплине.

Знание и понимание различных подходов к взаимодействию между преподавателем и студентами, например, таких как теория трансактного анализа Эрика Берна, способны помочь педагогу достигать взаимопонимания и взаимодействия с учениками, предотвращать возникновение некоторых конфликтных ситуаций, возникающих в процессе коммуникации со студентами. Сознательное включение «Взрослое Я» и избегание, по возможности, менторского и назидательного тона «Родительского Я» способны управлять конфликтными ситуациями, разрешать их.

В реалиях современного образования педагог постоянно находится в поиске новых подходов к коммуникации со студентами. Особенно важно стремление педагога к постоянному самосовершенствованию, узнавать новое и использовать эти знания в своей педагогической деятельности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Берн Э.Л.** Трансакционный анализ в психотерапии / пер. с англ. А. Грузберга. М.: Эксмо, 2009. — 416 с.
2. **Берн Э.Л.** Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры / пер. с англ. А. Грузберга. М.: Эксмо, 2014. — 576 с.
3. **Дефуа Н.** Влияние медитативного тренинга на уровень и каналы эмпатии. Влияние МТ на психофизиологические особенности человека. Исследование проявления эмпатии в зависимости от ФМас — LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. — ISBN 978-3-659-52776-0, ISBN 3659527769.

4. **Надинова Л.Л.** Теоретические основы и методы развития эмпатии у студентов музыкально-педагогических факультетов: дисс. докт. пед. наук, — Москва, 2000. — 426 с.
5. **Теплов Б.М.** Психология музыкальных способностей // Б.М. Теплов Избранные труды: В 2-х т. М., 1985. Т. I. С. 209–211.

REFERENCES

1. **Bern E.L.** Transakcionnyj analiz v psihoterapii [Transactional analysis in psychotherapy] / per. s angl. A. Gruzberga. M.: Eksmo, 2009. — 416 s.
2. **Bern E.L.** Igry, v kotorye igrayut lyudi. Lyudi, kotorye igrayut v igry [Games that people play. People who play games] / per. s angl. A. Gruzberga. M.: Eksmo, 2014. — 576 s.
3. **Defua N.** Vliyanie meditativnogo treninga na uroven' i kanaly empatii. Vliyanie MT na psihofiziologicheskie osobennosti cheloveka. Issledovanie proyavleniya empatii v zavisimosti ot FMas [he influence of meditative training on the level and channels of empathy. The influence of MT on the psychophysiological characteristics of a person. A study of the manifestation of empathy depending on FMAs]. — LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014 — ISBN 978-3-659-52776-0, ISBN 3659527769.
4. **Nadirova L.L.** Teoreticheskie osnovy i metody razvitiya empatii u studentov muzykal'no-pedagogicheskikh fakul'tetov [Theoretical foundations and methods of developing empathy among students of music and pedagogical faculties]. Diss. dokt.ped.nauk., Moskva. 2000 goda 426 str.
5. **Teplov B.M.** Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Psychology of musical abilities] // B.M. Teplov. Izbrannye trudy: V 2-h t. M., 1985. T. I. e. S. 209–211.

РАДЗЕЦКАЯ ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Московский государственный институт музыки
имени А.Г. Шнитке (г. Москва)
кафедра фортепианного искусства
доцент
кандидат педагогических наук
e-mail: doktorbob@mail.ru

RADZETSKAYA EKATERINA A.
Schnittke Moscow State Institute of Music (Moscow)
Piano Art Department
Associate Professor
PhD(Pedagogy)
e-mail: doktorbob@mail.ru

УДК 338.1

З.Г. ТУХМАНОВА

Скуола Гранде ди Сан Рокко (г. Венеция, Италия)

Итальянская традиция музыкального образования в контексте современной общеевропейской системы

Z. Tukhmanova

The Italian tradition of music education within the context of the present-day European Higher Education Area

Абстракт. Итальянская система музыкального образования целиком и полностью связана с традицией обучения мастерству. В этом ее радикальное отличие от музыкального образования других европейских стран, в том числе, и России. Несмотря на общеевропейскую систему, где консерватория приравнивается к университету, в Италии еще жива традиция, заложенная в XVI веке, быть «подмастерьем» у «светила» своего времени, занимаясь непосредственно под его руководством. Сегодня это звучит необычно в контексте современности, но именно эту традицию мы попытаемся подробно осветить в настоящей статье. Автор обращает внимание на образовательные программы итальянских консерваторий, сформированные в рамках Болонской конвенции, раскрывает структуру и содержание индивидуальных планов, указывает на возможности получить дополнительные компетенции при освоении предметов по выбору. Для хорового дирижера, например, в первые годы обучения акцент сделан на старинную музыку (период 1500–1600 гг.). Проходится практика с маленьким составом исполнителей. На последующих этапах обучения изучают периоды 1800–1900 гг. и 2000-е гг. Известно, что практика капельмейстера включала в себя концертное пение голосами и инструментами. Формирование знаний и предварительного опыта их применения происходит в углубленных курсах, так называемых, лабораториях. В этом автор видит продолжение типичной венецианской традиции, существующей с 1500-х гг.

Ключевые слова: музыкальное образование в Италии, Болонская конвенция, образовательные программы триеннио (triennio) и биеннио (biennio), индивидуальный учебный план, предметы по выбору.

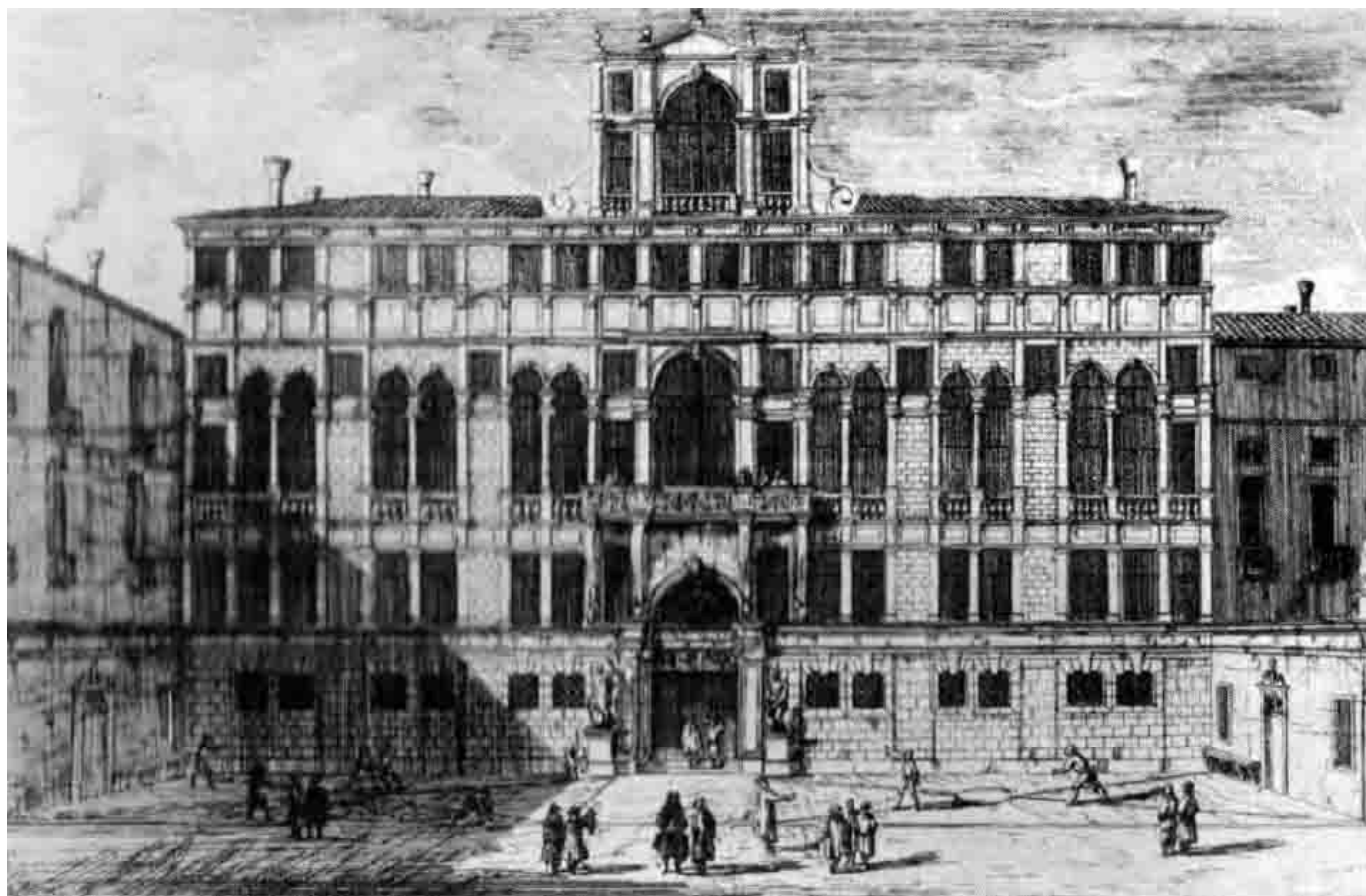
Abstract: The Italian system of music education is fully dependent on the tradition of craft teaching. That is its critical difference from the music education in other European countries including Russia. Despite the existence of the European Higher Education Area where a conservatory bears the status of a university, Italy still preserves the tradition established in the 16th century when an «apprentice» studies under the direct guidance of a «luminary» of the time. It might sound odd in the context of the present time; however, exactly this tradition is considered in detail in the given article. The author pays attention to educational programs of Italian conservatories formed within the framework of the Bologna declaration, expands on the structure and contents of individual curriculum plans, and points out the possibilities that help gain additional competences when taking elective courses. For a choral conductor, for example, the first years of training are more focused on Early music (1500–1600s). Students practice with smaller ensembles. The following years of study are dedicated to the periods of 1800–1900s and 2000s. Kapellmeister's practical training is known to have included concertation of voices and instruments. Formation of knowledge and preliminary experience of its application occurs during the enhanced training courses, the so-called workshops. This is seen by the author of the article as the continuation of the typical Venetian tradition, which has existed since 1500s.

Keywords: Music education in Italy, the Bologna declaration, triennio and biennio educational programs, individual curriculum plan, elective courses in the programs for choral conductors.

1. Несколько слов из истории возникновения консерваторий в Италии

Консерватории возникли в XVI веке в Венеции и Неаполе. Изначально подобное заведение,

называвшееся «оспедале» (ит. Ospedale) предназначалось для обучения музыке детей малоимущих родителей и сирот. В консерваторию записывались к конкретному педагогу — Маэстро.



Илл 1. Венецианская консерватория имени Бенедетто Марчелло

Например, в Болонье в XVIII веке общеевропейской известностью пользовался падре Мартини¹. Это был теоретик, композитор, педагог, член Болонской Филармонической академии, автор трехтомного учебника «История музыки» (*Storia della musica*, 1757–1781). Именно к нему приезжали учиться В.А. Моцарт, Н. Йомелли, Дж. Сартти, Д.С. Бортнянский, М. Березовский и многие другие. Таким образом, знание предмета передавалось из рук в руки.

В начале 40–50 гг. XX века Италия еще шла по пути обучения у великих маэстро. В Венеции преподавали выдающиеся композиторы, известные импровизаторы, такие как маэстро Казати преподавал сольфеджио и теорию музыки. Каждый пример, каждое задание, каждый экзамен, а также кантато, парлато он сочинял сам. Казати отличался чрезвычайной строгостью, ученики боялись его, пройти

экзамен было очень сложно. И если ученик выдерживал испытания, то можно было быть уверенным, что выпускался Музыкант с большой буквы. К примеру, экзамен по композиции требовал не только умственной подготовки, но и физической выносливости. Порой ученики доходили до физического истощения! Этот экзамен имел несколько этапов: первый этап — композиция — 15 дней; следующий этап — композиция в консерватории — 36 часов, когда экзаменуемый находился один в классе, не имея возможности покинуть его: 18 часов спишь на скамеечке и сочиняешь. Будущему композитору предлагалось изучать пение, вокал, так как очень ценились мелодисты! Основными предметами, которым обучали наравне с инструментом, были композиция и искусство импровизации. Считалось, что если ты виртуоз в игре на своем инструменте, но не можешь выйти за рамки написанного композитором, которого ты исполняешь, значит у тебя нет «видения на 360 градусов», нет широты мышления, одним словом, ты ограничен в своих возможностях. Реформа консерваторий в Италии началась именно по этой причине: было решено расширить кругозор выпускника, музыканта-профессионала.

¹ Джамбаттиста Мартини (24 апреля 1706 — 3 августа 1784), известный как Падре Мартини, итальянский монахом-францисканец, разносторонне образованный музыкант, капельмейстер, клависинист, скрипач, историк музыки.



Илл 2. Падре Мартини

В начале XX века консерватория приобрела огромную популярность, и каждый «уважающий» себя город или городок открывал свою консерваторию. Обучение длилось 8–10 лет, и по окончании выдавался диплом.

В расширение образовательного поля было желание углубить музыкально-теоретический аспект обучения и соединить консерваторию с университетом, с открытием факультета музыковедения. Но эта инициатива не получила большого развития, поскольку доценты консерватории как исполнители и практики своего дела требовали первенства, которое не получали.

2. Современное состояние музыкального образования

К середине XX века количество учащихся в консерваториях увеличилось, и старая система обучения в течение 8–10 лет должна была быть усовершенствована. Будущему музыканту-профессионалу предлагалось больше предметов на выбор. Но некоторым предметам было выделено недостаточное количество часов; например, курс² цифрованного баса предполагал всего лишь 12 часов в году! Это чрезвычайно мало! Разве можно чему-то обучить за

такое короткое время? А по окончании курса надо сдавать полноценный исполнительский экзамен.... Что же получается? или ты не выбираешь этот курс? или дополнительно сидишь в библиотеках или за инструментом и самообразовываешься, зная, что надо сдавать экзамен? В худшем случае идешь неподготовленным, поскольку педагог обязан экзамен принять, если не с первой попытки, то со второй или с третьей... В определенный момент в итальянской музыкальной системе возник некий дисбаланс, который в дальнейшем был устранен благодаря открытию новых кафедр и повышению требований к более углубленному изучению предметов, касающихся той или иной специализации.

Начиная с 1990-х годов итальянским консерваториям присвоили статус университета с пятилетним сроком образования (3+2), который делится на триеннио (triennio) и биеннио (biennio). По окончании триеннио (три года обучения) ученики сдают экзамен и получают диплом об окончании консерватории. В дальнейшем ученик имеет право записаться на биеннио (два последующих года обучения). По окончании биеннио также сдают экзамен, пишут диссертацию и получают диплом об окончании консерватории уже со званием Мастера (магистра).

Если раньше консерватории выпускали исполнителей — солистов, виртуозов — узкой специализации, то новая образовательная система позволила обучаемым познать предметов больше и глубже изучать их, способствовала расширению музыкального кругозора и тем самым стала обеспечивать выпуск специалистов с более основательным образованием. К примеру, обучение хорового дирижера в Италии происходит на факультете «Хоровая музыка и дирижирование хором», и, как правило, на этот курс записываются те, у кого уже есть диплом органиста или композитора, что, априори, означает и наличие у музыканта диплома пианиста.

Начиная с конца 1960-х — начала 1970-х годов европейскими музыкантами была заново открыта барочная музыка, и возник интерес к аутентичному исполнению. Это то, что в хоровом исполнительстве относится к музыке Палестрины, мадригалам, XV–XVI веку, венецианской композиторской школе.

Исполнение этой музыки не нуждается в больших хоровых массах, так что образовалось множе-

2 В Италии под словом курс подразумевается предмет.



Илл. 3. Собор Сан-Марко, Венеция

ство маленьких любительских и профессиональных коллективов, которые хотели исполнять этот музыкальный материал. Вследствие этого у консерваторий появилась необходимость формировать хоровых дирижеров всех уровней, способных осваивать широкий репертуар. Наравне с консерваториями образовались частные музыкальные школы, академии, в основном на региональном уровне, которые предлагали параллельное образование. На данный момент в Италии существует 28 кафедр хорового дирижирования (28 из 58 консерваторий Италии предлагают обучение на этом факультете).

Все итальянские консерватории работают согласно Болонской конвенции. Она позволяет среди обязательных предметов зачесть те, что проходились ранее и получили экзаменационную отметку в предыдущем дипломе. Если студент, приезжающий из России, уже проходил историю музыки и музыкальную литературу в русской консерватории, то он может сделать запрос подтвердить этот экзамен и уже не посещать подобный предмет в итальянской консерватории. Действие болонской конвенции распространяется на студентов из Европы, России, Америки, Австралии. Однако с обучением китайских студентов возникают некоторые проблемы, поскольку уровень образования у них гораздо ниже.

С каждым из студентов ведется индивидуальная работа, разрабатывается индивидуальный план обучения, в который входят основные предметы³:

1. Базовые знания: сольфеджио, история музыки, орган и грегорианское пение, поэзия в музыке и драматургия, хоровое пение.

2. Основной предмет: дирижирование (в том числе анализ форм, хоровая композиция, техника контрапункта, гармония, хоровая литература), чтение партитур, бассо континуо, музыковедение и музыкальная критика.

3. Предметы, дополняющие основной: оркестровое дирижирование, композиция, история электронной музыки и элетроакустики, поэзия и драматургия.

4. Дополнительные предметы: акустика, иностранный язык, музыкальная информатика, стажировка — практика.

5. Предметы по выбору студента (см. таблицу 1 на с. 83).

6. Заключительный экзамен.

Кредиты (баллы $180 = 120 + 60$).

Нужно набрать 120 кредиты (баллов) за тренини и столько же (120) за биеннио и потом защитить диссертацию (60 кредиты (баллов)).

3 Приведен список предметов для студента, обучающегося хоровому дирижированию.

Таблица 1

Курс	Количество часов	Количество кредитов (баллов)
Анализ интерпретации	18	3
Анализ и техника барочных украшений для формы да капо	18	3
Возрождение	20	3
Кампионы, синтез и электронная обработка звуков	15	3
Музыкальная философия	30	4
Практика оркестра	30	3
Акустика голоса и акустика инструментов	24	3
Импровизация на инструменте	15	4
Лаборатория Музыкальный театр	20	2
Пианистический репертуар	18	3
Методология музыкального образования	24	2
Камерная музыка	20	2
Педагогика	32	4
Музыкальная психология	18	3
Бассо континуо	16	4
Преполфония	18	3
Второй инструмент по выбору	20	4
Семиография	14	3
Системы и программный язык аудио и компьютерных приложений	15	2
История музыкального театра	24	3
Техника построения и финитура двойной трости (гобой фагот)	25	3

Для хорового дирижера в первые три года обучения делается акцент на старинную музыку (период 1500–1600 гг.). Проходится практика с маленьким составом исполнителей.

Четвертый и пятый годы обучения (период 1800–1900 гг. и 2000-е гг.). Поскольку практики обучения дирижированию барочным оркестром не существует, то она входит в хоровое дирижирование. Традиция капельмейстера включала в себя концертное пение голосами и инструментами — это преподается и углубляется в курсах, так называемых лабораториях. Это типично венецианская традиция, существующая с 1500-х гг.

Чтобы получить предмет по выбору, студент должен написать профессору, и, если есть место, то студента записывают в его класс.

Для биеннио список пополняется такими предметами, как анализ форм, импровизация, инструментовка, ритм в современной музыке. Даже пред-

лагается самостоятельно выбрать интересующий предмет в другой консерватории и записать его как стажировку.

3. Итальянская и общеевропейская система

Несмотря на то, что реформа консерваторий расширила кругозор музыканта профессионала, многие решают дополнительно сфокусироваться на интересующей тематике и по окончании итальянской консерватории едут в Швейцарию, в Базель. Это парадокс — хотя большая часть материалов, связанных со старинной музыкой, музыкой барокко, Возрождения, Средних веков, музыкой Византии сосредоточена в Италии, — однако тщательной подготовки по той или иной тематике и узкой специализации там нет. Например, есть множество манускриптов, но нет объяснения, как их исполнять. Таким образом, то, что касается, например, средне-



Илл. 4. Тициано Баньяти

векового пения, преполифонии, барочного пения, то изначально в Италии ко всему этому было своеобразное отношение: если ты «не тянешь» на оперного певца, то иди и пой барокко. Это в принципе неверно. Если ты пианист средней руки, то учись играть на клавесине, что также в принципе неверно. Постепенно ситуация менялась, и стали появляться кафедры барочного пения, барочного исполнительства, барочного репертуара. Многие научные школы, занимающиеся изучением барочной музыки, находились в Германии. Не забудем, что и лучшие музеи старинных музыкальных инструментов находятся в Нидерландах, Германии, Швейцарии. В Швейцарию приглашали преподавать светил музыкального исполнительства, и таким образом профессиональному музыканту, чтобы найти свое поприще, было интересно и важно стажироваться за рубежом, а возвратившись, создать свое дело в Италии. Надо сказать, что по сравнению с Италией, где интересуются в большей степени театром, пением бельканто и музыкально-театральной драматургией, проведение концерта средневековой музыки с аутентичным исполнением — это скорее исключение, чем правило. А вот в Швейцарии студент из *Scuola cantorum* (Скуола канторум) может с легкостью организовывать свои концерты, иметь

свою публику и участвовать в фестивалях. Потому как у них есть спрос на музыку средневековья, преполифонии и её аутентичное исполнение. На данный момент в Италии только в Милане предлагается профессиональное музыкальное образование и обучение этому периоду и предметам, которые включают в себя владение как инструментом (средневековым) так и голосом.

4. Связи России с Италией, обмен студентами, возможности обучения

Связи Италии с Россией по обмену студентами существуют достаточно давно. В Россию приезжают учиться пианизму, в Италию едут для изучения классического пения, изучения старинной музыки и ее исполнения. Еще будучи аспиранткой Московской консерватории, я выиграла министерскую стипендию (т. н. *Borsa di studio* — Борса ди Студио) на обучение в Италии. Тема диссертации была: «Композиторы Базилики Святого Марка в Венеции» (Габриели, Монтеверди, Кроче, другие). Мой профессор Маэстро Марко Джеммани не только преподавал в консерватории дирижирование, но и был руководителем и главным дирижером Капеллы Базилии Св. Марка в Венеции. Джеммани



Илл. 5. Маэстро Марко Джеммани

разработал для меня индивидуальный план учебы, чтобы я смогла восполнить необходимые знания и написать диссертацию. Например, для меня было необычно, что никто не заставлял ничего зубрить к экзамену, никто не отчислял, если экзамен сразу не сдавали, а можно было сказать: «нет, этот предмет я не хочу учить». В качестве творческой лаборатории и практики исполнения все студенты отделения старинного исполнительства консерватории участвовали в исполнении «Scherzi» Монтеверди

под моим руководством. К этому исполнению меня подготовили несколько преподавателей:

— по вокальному барочному мастерству, которое я должна была передать студентам исполнителям, со мной работала известнейшая профессор Патриция Ваккари, вырастившая многих барочных певцов;

— по инструментальному барочному оркестру и концертному со мной работал профессор Тициано Баньяти;

— по барочной технике игры на струнных инструментах, которой я должна была обучить студентов, со мной работал скрипач, дирижер и профессор Стефано Монтанари;

— по дирижированию и консервированию с барочным составом, а также по музыкальной интерпретации Монтеверди мной руководил дирижер и художественный руководитель Академии Бизантина клавесинист Оттавио Дантоне. Конечно, полученный опыт был бесценен. Сформированные в ходе образовательной работы знания и компетенции стали тем профессиональным багажом, который обеспечил необходимую основу для дальнейшей самостоятельной деятельности в качестве хормейстера. Думаю, практика и методы обучения мастерству в Итальянской консерватории сегодня заслуживают рассмотрения, так как помогают студентам из разных стран в выборе образовательного пути.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Тухманова З.Г.** Музыкальная традиция Базилики Сан Марко // Вестник АХИ, 2015. — № 5.
2. **Тухманова З.Г.** Венецианская композиторская школа в интерьере базилики Св. Марка // Вестник АХИ, 2017 — № 7.
3. **Тухманова З.Г.** Марко Джеммани. 15 вопросов великому маэстро о миссии прекрасного // НАНО ВО Российский новый университет НОУ ВО Институт мировых цивилизаций, Капитал человеческий, 2016 — N. 3 (87)2016.

REFERENCES

1. **Tuhmanova Z.G.** Muzykal'naja tradicija Baziliki San Marko Min.kul't.RF Akademija Horovogo Iskusstva im. V.Popova, Vestnik AHI ISSN 2223–9332, n. 5. — 2015
2. **Tuhmanova Z.G.** Veneciankaja kompozitorskaja shkola v inter'ere baziliki Sv. Marka, Min.kul't. RF Akademija Horovogo Iskusstva im. V. Popova, Vestnik AHI ISSN 2223–9332, n. 7— 2017.
3. **Tuhmanova Z.G.** Marko Dzhemmani. 15 voprosov velikomu majestro o missii prekrasnogo, NANO VO Rossijskij novyj universitet NOU VO Institut mirovyh civilizacij, Kapital chelovecheskij ISSN 2074–2029, N. 3 (87)2016.

ТУХМАНОВА ЗОЯ ГЕОРГИЕВНА

Скуола Гранде ди Сан Рокко (Венеция, Италия)

Художественный руководитель и дирижер хора Сан Рокко,
доцент

e-mail: tukhmanovazoya@hotmail.it

TUKHMANOVA ZOYA G.

Scuola Grande di San Rocco (Venice, Italy)

Artistic Director and Conductor of the San Rocco Choir,
Associate Professor

e-mail: tukhmanovazoya@hotmail.it

УДК 300.564

В.И. СОРОКОВИКОВА

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

Цифровая среда современного гуманитарного образования в творческом вузе: теория и практика

V. Sorokovikova

Digital environment in the present-day humanities education in art universities: theory and practice

Абстракт. В статье анализируется проблема цифровизации гуманитарного образования в творческом вузе. Автор приходит к выводу, что в современных условиях наибольшие возможности предоставляет смешанное обучение, сочетание онлайн- и офлайн-образования, соединение традиционных и инновационных образовательных форм. Рассматриваются такие образовательные технологии, как электронное, смешанное, мобильное обучение, которые завоевывают значимое место среди образовательных практик.

Особое внимание уделяется такой образовательной технологии как «перевернутое обучение», модели смешанного обучения, при которой студенты работают в онлайн среде с использованием собственных электронных устройств с доступом в Интернет.

Цифровизация делает образование широкодоступным, интерактивность многих образовательных программ позволяет излагать практически любой материал в интересной форме. Создается возможность знакомства с различными культурными практиками и особенностями национальных культур, сохраняются и транслируются лучшие образцы мировой художественной культуры.

В то же время следует отметить, что представления о том, что новые технологии сами по себе помогают решать образовательные задачи, достаточно утопичны. Излишняя визуализация отучает студента от самостоятельного анализа теоретического лекционного материала. Применяемые образовательные технологии рассматриваются автором на собственном опыте преподавания гуманитарных дисциплин в Академии хорового искусства имени В.С. Попова. Например, методические пособия в форме электронных рабочих тетрадей позволяют должным образом соединять теоретическое и конкретное знание. Автор статьи уже многие годы использует разнообразные модели смешанного обучения, позволившие быстро адаптироваться к переходу на дистанционное образование во время пандемии. В конце статьи делается вывод о том, что цифровизация гуманитарного образования в творческом вузе не должна быть самоцелью, напротив, иногда ее следует даже ограничивать.

Ключевые слова: Цифровизация гуманитарного образования, традиционное и инновационное образование, электронное обучение, смешанное обучение, перевернутое обучение.

Abstract: The article analyzes the problem of digitalization of humanities education in art universities. The author concludes that in the present-day conditions, the greatest opportunities are provided by blended learning, which is a combination of online and offline education, and a mix of traditional and innovative educational forms. Such educational technologies as electronic, blended, and mobile learning are considered, which have been gaining significant importance among educational practices. Special attention is paid the educational technology known as “flipped learning”, which is a model of blended learning that enables students to work in an online environment using their own electronic devices with Internet access.

Digitalization makes education widely accessible, the interactivity of many educational programs allowing one to present practically any material in an engaging manner. This creates an opportunity to get acquainted with various cultural practices and peculiarities of national cultures; the best works of world art are preserved and conveyed.

At the same time, it should be noted that the idea of new technologies on their own helping to solve educational problems is somewhat utopian. Excessive visualization might result in the students' losing the habit of analyzing theoretical lecture material independently.

The applied educational technologies discussed in the article are based on the author's own experience in teaching humanities at Victor Popov Academy of Choral Art. For example, methodological manuals in the form of electronic workbooks let students properly combine theoretical and specific knowledge. The author of the article has been using a variety of blended learning models for many years, which have made it possible to quickly adapt to the transition to distance education during the pandemic. At the end of the article, it is concluded that digitalization of humanities education in art universities should not be an end in itself; on the contrary, at times it should in fact be limited.

Keywords: Digitalization of humanities education, traditional and innovative education, E-learning, blended learning, flipped learning.

Академия хорового искусства носит имя своего создателя, Виктора Сергеевича Попова, утверждавшего, что «в основание нашего дела легла истинно русская идея о том, что пение в хоре как наиболее удобный и естественный вид музыкального исполнительства, существующий в России с древнейших времен, действительно способствует главному — соборности, общности людей и их музыкальному воспитанию» [3, с. 9].

С самого возникновения Академии ее преподавательский коллектив ставил перед собой задачу образования и воспитания высокопрофессионального музыканта. Виктор Сергеевич Попов неоднократно повторял слова о том, что музыкант должен быть образованным человеком. Гуманитарное образование — традиция системы образования, начиная со средневековых европейских университетов. Быть образованным человеком означает быть не только профессионально подготовленным, но и гуманитарно-образованным.

Предусмотреть в процессе учебы все возможные сферы деятельности выпускников маловероятно, однако воспитать хорошо образованного музыканта реально. Учебная программа по гуманитарным дисциплинам представляет собой целостную систему знаний. Студент, который ощущает на себе как изучение не только специальных предметов, но и общеобразовательных курсов благотворно сказывается на художественном творчестве, начинает понимать смысл и взаимосвязь дисциплин и по-другому смотрит на образование.

Преподавание гуманитарных дисциплин переживает в настоящее время трансформацию, связанную с развитием медиакультуры. Уже с последней трети XIX века начался активный процесс развития средств массовой информации. Изучение медиакультуры стало особым направлением социально-гуманитарного знания. К проблеме возникновения средств массовой информации и их влиянию на общество исследователи обратились уже в первой трети XX века. Первооткрывателем стал испанский социолог и философ Хосе Ортега-и-Гассет. Он впервые ввел такие понятия, как «массовое общество» и «средства массовой информации», разработал теорию массовой и элитарной

культуры. В 1960-е годы канадский исследователь Маршал Маклюен предложил принципиально новую периодизацию истории культуры в зависимости от носителя информации (устная культура, письменная культура, печатная культура, названная им «галактикой Гутенберга», а также культура электронных средств коммуникации — «глобальная деревня»). В эти же годы представители Франкфуртской школы Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно в своей работе «Диалектика Просвещения» разработали понятие «индустрия культуры», фиксируя конфликт между эстетическим и экономическими аспектами искусства.

Начиная с 70-ых годов XX века, самый значительный вклад в понимание социальной роли медиа внесли философы-постмодернисты (преимущественно французские и американские). Современная культура (с последней трети XX века по настоящее время) получила название постмодернистской, а главной ее чертой была названа именно все возрастающая роль масс-медиа, начиная от традиционных СМИ до новационного нынешнего Интернета с его всеохватностью и интерактивностью.

В постмодернистских исследованиях наступившей цифровой эпохи был предложен новый понятийный аппарат для анализа происходящих в обществе изменений: «цифровая революция», «информационная травма», «цифровое неравенство», «цифровая зависимость», цифровое поколение, симулякры и симулятивность и т. п.

Был сделан вывод о том, что общество переходит от книжной культуры «галактики Гуттенберга» к визуальной культуре новой галактики (окончательный выбор знакового имени пока еще не сделан). Изображение, образ теперь первичны по отношению к вербальной составляющей. Если книжная культура была цивилизацией текстов и развивала системное мышление, то цифровая культура становится цивилизацией зрительных образов, в которой ценность аналитического мышления сокращается. Происходящая культурная революция не могла обойти стороной и образование.

Очевидно, что цифровизация образования — это процесс, начавшийся задолго до пандемии. Еще в 1999 г. Билл Гейтс написал книгу «Business @

the Speed of Thought» (вышедшую в русском переводе под названием «Бизнес со скоростью мысли») В книге шла речь о тех изменениях, которые вносят информационные технологии во все сферы жизни общества, в том числе и в образование (особое внимание автор уделял увеличению интерактивности студентов благодаря возможностям работы с программой PowerPoint) [2, с. 71–73]. Но если в первые годы XXI века в презентациях видели возможность активизации работы студентов, то сегодня, по мнению вузовских преподавателей, возникает опасность «комиксной визуализации в бесконечных презентациях».

С 2007 г. используется термин «цифровое поколение» — «Digital Generation». Если родившиеся до 2000 года — это «цифровые иммигранты», постепенно вовлекавшиеся в цифровые технологии, то поколение после 2000-го — «цифровые аборигены», с самого раннего детства привыкшие к цифровому пространству. Наличие разнообразных гаджетов приводит к тому, что представители нового поколения радикально меняют модели социального общения, поиска информации и её потребления, стремятся к их постоянному обновлению.

Основными чертами новой модели медиаобщения считаются:

- владение смартфоном как «собственным киберпространством в кармане»;
- одновременное использование множественных источников информации (например, прослушивание музыки и общение в социальных сетях);
- значительно меньшее внимание, которое уделяется чтению сложных текстов;
- потребность постоянно делиться событиями своей жизни, мыслями и переживаниями в разнообразных социальных сетях;
- рост интернетзависимости при гипнотическом и даже почти наркотическом воздействии гаджетов [1, с. 27–33.].

Быстро овладевая цифровыми умениями (современный ребенок научается их использовать еще до того, как начинает читать и писать), привыкая к готовой визуализации, не требующей работы воображения, без которого невозможно чтение серьезной литературы, новое поколение студентов отстает в аналитической работе, не уделяет должного внимания способам верифицируемости получаемой информации и ее критической оценке. Они не знают историю развития Интернета, плохо пред-

ставляют себе связанные с ним противоречия в развитии культуры в целом и психологии личности в частности, но при этом проявляют явный познавательный интерес к теме «Интернет и культура».

Нередко можно встретиться с весьма оптимистическими утверждениями, что цифровое образование как учебная и воспитательная деятельность, основанная на преимущественно цифровой форме представления информации, позволяет существенно повысить качество образовательного процесса и управление им на всех уровнях. Опыт 2020–21 годов в период вынужденного перехода к дистанционному образованию в условиях пандемии обнаружил недовольство исключительно цифровым образованием как со стороны преподавателей, так и со стороны студенческой аудитории. Особенно много вопросов возникло в творческих вузах.

Думается, что автоматический переход в цифровую образовательную среду в системе художественного образования почти невозможен. Обучение музыке, вокалу, актерскому мастерству, танцу, изобразительному искусству, киноискусству требует большой включенности преподавателя в процесс передачи навыков, умений и знаний и может осуществляться только в процессе личного взаимодействия со студентом.

Утопические представления о том, что новые технологии сами по себе помогают решать образовательные задачи, почти разрушены. Цифровизация художественного образования не должна быть самоцелью, напротив, иногда ее следует даже ограничивать. Например, хотя всячески приветствуется проведение лекций в форме презентаций, тем не менее нужно соблюдать чувство меры. Привычка к постоянной смене картинок отучает студента от самостоятельного анализа теоретического лекционного материала. При изучении таких дисциплин, как культурология и философия, использование формы презентаций должно быть весьма ограниченным, поскольку необходимо развивать абстрактное мышление студентов, тренировать их внимание, умение слушать преподавателя и анализировать содержание материала.

Возвращаясь к системе вузовского художественного образования, следует отметить, что свою задачу преподаватели-гуманитарии видят в формировании у студентов знания культурного и социального контекста художественного произведения и самой художественной эпохи. Важной

составной частью художественного воспитания студенчества стало приобщение молодежи к посещению музеев, выработка привычки к самообразованию в рамках посещения выставок. В рабочих тетрадях и портфолио студентов всегда присутствует раздел, посвященный знакомству с музеями. Предполагается, что в течение семестра студент знакомится с сайтами ведущих художественных музеев не только нашей страны, но и зарубежья, следит за тематикой выставок и отмечает те из них, которые он посетил.

Интересно, что в стране в последние годы наблюдался не только музейный бум (приостановленный пандемией), но и лекционно-образовательный, реализующийся сейчас в первую очередь в цифровой сфере. Достаточно просто перечислить новые интернет-ресурсы: проект «Академия», возникший на телеканале «Культура», проект «Теории и практики», проект Академия Arzamas, лекторий «Прямая речь», созданный к юбилею революции замечательный проект «Свободная история. 1917 год». Для преподавателей гуманитарных наук такие проекты открывают новые замечательные возможности для образования студентов.

Авторские рабочие тетради показали свою эффективность в курсах истории искусств и эстетики. Рабочая тетрадь — особый жанр учебной литературы, призванный активизировать познавательную деятельность студента. Специфика ее заключается в том, что в ней учебная деятельность специально конструируется. Типы заданий разнообразны — эссе, заполнение таблиц, схем, анализ источников и самостоятельный поиск в Интернете. Можно привести следующие примеры заданий для самостоятельной работы студентов с тетрадями: участие в проекте по подготовке мини-презентаций, составление аннотаций на прочитанные книги из списка рекомендованной литературы, мини-сочинения и эссе, знакомство с информацией о текущих выставках на сайтах ведущих отечественных и зарубежных музеев, посещение выставок с кратким письменным отзывом об увиденном, составление итоговой работы «Мой виртуальный музей» по темам курса.

С большим интересом относятся первокурсники к лекционной теме культурологии «Интернет и культура», позволяющей им узнать о понятийном аппарате описания современных цифровых реалий. Важно знакомить студентов с «цифровым

тезаурусом», перечисляя такие понятия, как цифровая революция, цифровая культура, виртуальная реальность, ризом, симулякры и симулятивность, цифровое поколение, цифровая личность, информационная травма, цифровое мышление, цифровая зависимость, цифровая детоксикация, цифровая гигиена. Именно в рамках гуманитарных дисциплин следует формировать у будущих выпускников рефлексивное отношение к происходящим культурным изменениям.

Существовавшая в доцифровую эпоху образовательная парадигма всегда исходила из представления о единстве обучения и воспитания. Последнему уделялось огромное внимание в советский период, но в формате преимущественно идеологизированного коммунистического воспитания. В постсоветский период о воспитании забыли на целые десятилетия, вспомнив в последние годы о необходимости, в первую очередь, патриотического воспитания. Однако воспитательные задачи многогранны, они включают в себя также художественное, нравственное, экологическое воспитание студенчества. А.М. Руткевич, обращаясь к знаменитой книге Карла Ясперса «Идея университета», подчеркивает, что «исследование + обучение + воспитание — таково триединство, формирующее духовную жизнь. Поэтому обучение специально, той или иной профессии должно всегда сопровождаться развитием способностей и воспитанием личности» [7, с. 71].

Думается, что пока недостаточное внимание уделяется самобытной культуре вуза как среде воспитания. Речь идет не только об университетской и академической культуре как культуре получения знаний, но и о тех разнообразных традициях, которые существуют в вузах.

Хотя очень много написано о новейших методиках, но, с нашей точки зрения, нет ничего лучше для обучения и воспитания, чем беседа — консультация преподавателя со студентом, а в особенности беседа во время экзамена. При росте общей аудиторной нагрузки на преподавателя индивидуальные консультации со студентом в расписании исчезли, а экзамены в конце курсов сведены до минимума и заменены зачетами. При том, что именно эти формы работы со студентом являются классическими, пришедшими из прежней традиционной университетской системы. Заменить их нельзя ничем без потери качества обучения, воспитания и образования

в целом. Будет назревать конфликт между поколением студентов, уверенных, что знание сводимо к информации, которую легко получить в Интернете, и поколением преподавателей, не всегда понимающих степень информационно-технологической компетентности учеников.

Преподаватели АХИ успешно применяют технологии дистанционной работы через Интернет и смогли в силу необходимости перевести свою деятельность полностью в онлайн в период самоизоляции. Электронное (e-learning), смешанное (blended), мобильное (mobile) обучение перестают быть экспериментальными и завоевывают значимое место среди образовательных практик. Цифровое обучение стало не только основной формой дистанционного образования, но и преобразующим фактором в стенах самих учебных заведений.

Смешанный (blended) курс включает в себя лучшее из двух способов образования: виды деятельности онлайн комбинируются с классическим взаимодействием студентов и преподавателей лицом к лицу с целью оптимизации учебных результатов. Деятельность онлайн чередуется с аудиторными занятиями, не только заменяя, но и дополняя личные встречи. Среди преимуществ смешанного обучения можно отметить гибкость, повышение эффективности за счет разнообразия видов учебных материалов и доступность вне аудитории.

«Перевернутое обучение» (flipped learning) — это одна из моделей смешанного обучения, при которой студенты работают в онлайн среде с использованием собственных электронных устройств с доступом в Интернет, знакомятся с новым материалом или закрепляют пройденный. Часто при реализации такой модели используются учебные видеоматериалы.

Цифровизация делает художественное образование широко-доступным, реализуя безграничный контекст изучаемых явлений, интерактивность и геймификация многих образовательных программ позволяют излагать практически любой материал в интересной форме. Создается возможность знакомства с различными культурными практиками и особенностями национальных культур, сохраняются и транслируются лучшие образцы мировой художественной культуры.

«Майевтическим диалогом» называл общение преподавателя и студента бывший декан философского факультета Московского государствен-

ного университета В.В. Миронов, справедливо опасаясь исчезновения «сократовской» беседы в процессе образовательных трансформаций. Как показывают проводимые в последние месяцы научные конференции и социологические опросы, преподавательское сообщество весьма обеспокоено процессом цифровизации образования. В особенности вызывает опасение, что те меры, которые неизбежны в условиях пандемии, могут остаться в качестве постоянной составляющей. Больше всего этот процесс внушает опасения преподавателям гуманитарных наук. В наших дисциплинах нет практических и лабораторных работ, казалось бы, с легкостью можно вести преподавание общеобразовательных предметов онлайн. Однако же гуманитарное знание предполагает ситуацию живого, а не виртуального общения преподавателя с группой студентов, организацию дискуссий и выступлений порой с почти исповедальной интонацией, и было бы огромной потерей лишиться таких форм взаимодействия.

Подводя итоги, можно сказать, что цифровизация образования, разумеется неизбежный процесс в развитии современного информационного общества и всей техногенной цивилизации в целом. Однако не следует приписывать цифровизации образования несвойственные ей возможности решения всех методологических и методических задач, видеть в ней цель, а не средство. В наше время особенно важно соблюдать чувство меры и ценить старые добрые традиции воспитания и живого общения преподавателя и студента в рамках самобытной культуры нашей Академии.

Академия хорового искусства — особое музыкальное заведение. Исключительная не только профессионально-творческая, но и нравственная атмосфера была характерна для Академии хорового искусства на протяжении всех тридцати лет с момента её основания. Студентов воспитывала сама уважительная атмосфера учебного учреждения, которую удавалось сохранить при преемниках Виктора Сергеевича Попова. Многие преподаватели вуза помнят, что получив в 2000 г. Государственную премию РФ в области литературы и искусства, Виктор Сергеевич Попов отдал её преподавателям и сотрудникам вуза, компенсируя государственные задержки в зарплате.

Сегодня подлинно нравственные традиции преобразуются в творческие новации — в качестве од-

ной из них можно назвать детский музыкальный фестиваль «Белый пароход» под руководством выпускника Академии хорового искусства Николая Диденко. Данный благотворительный проект, осуществляющийся как коллективное творчество

многих преподавателей и студентов АХИ имени В.С. Попова, является замечательным продолжением профессиональных и утверждением нравственных ценностей создателя нашего учебного заведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Буцых С.** «Цифровое» поколение в образовательной системе российского региона // Открытое образование. 2019. Т. 23. № 1. С. 27–33.
2. **Гейтс Б.** Бизнес со скоростью мысли. М.: изд-во Эксмо. 2002. — 480 с.
3. **Попов В.С.** Сохраним приоритеты и ценности хорового образования // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий: Сб. статей и материалов. — М., 2006. С. 9.
4. **Петрова Е.В.** Человек в информационной среде: социокультурный аспект [Текст] / Е.В. Петрова; Рос. акад. наук, Ин-т философии. — М.: ИФРАН, 2014. — 137 с.
5. **Ясперс К.** Идея университета / Карл Ясперс; пер. с нем. Т.В. Тягуновой; ред. перевода О.Н. Шпарага; под общ. ред. М.А. Гусаковского. — Минск: БГУ, 2006. — 159 с.
6. **Костина А.В.** Цифровое общество: новые возможности — новые угрозы // Знание. Понимание. Умение. 2019. № 3. — С. 172–183.
7. **Руткевич А.М.** Три идеи университета // Вопросы философии, 2022, № 8. — С. 66–74.

REFERENCES

1. **Bucyh S.** «Cifrovoe» pokolenie v obrazovatel'noj sisteme rossijskogo regiona // Otkrytoe obrazovanie. ["Digital" generation in the educational system of the Russian region // Open education]. 2019. T. 23. № 1. P. 27–33.
2. **Gejts B.** Biznes so skorost'ju mysli. [Business @ The Speed of Thought]. M., Izdatel'stvo: Jeksmo. 2002, 480 p.
3. **Popov V.S.** Sohranim prioritety i cennosti horovogo obrazovaniya // Akademija horovogo iskusstva: ot uchilishha k vuzu. Muzykal'nye tradicii na rubezhe tysjacheletij. [Let's preserve the priorities and values of choral education. // Academy of Choral Art: from college to university. Musical traditions at the turn of the millennium] Sb. statej i materialov. M., 2006. P. 9.
4. **Petrova E.V.** Chelovek v informacionnoj srede: sociokul'turnyj aspekt [Man in the information environment: socio-cultural aspect] [Tekst] / E.V. Petrova; Ros. akad. nauk, In-t filosofii. — M.: IFRAN, 2014. — 137 p.
5. **Jaspers K.** Ideja universiteta / Karl Jaspers [The idea of the university / Karl Jaspers]; per. s nem. T.V. Tjagunovoj; red. perevoda O.N. Shparaga; pod obshh. red. M. A. Gusakovskogo. — Minsk: BGU, 2006. — 159 p.
6. **Kostina A.V.** Cifrovoe obshhestvo: novye vozmozhnosti — novye ugrozy // Znanie. Ponimanie. Umenie. [Digital Society: new opportunities — new threats // Knowledge. Understanding. Ability]. 2019. N 3. P. 172–183.
7. **Rutkevich A.M.** Tri idei universiteta. // Voprosy filosofii. [Rutkevich, A.M. Three ideas of the university. // Questions of Philosophy]. 2022, N 8, p. 66–74.

СОРОКОВИКОВА ВАЛЕНТИНА ИВАНОВНА

Академия хорового искусства

имени В.С. Попова (г. Москва)

заведующая кафедрой общих гуманитарных

и социально-экономических дисциплин

кандидат философских наук

e-mail: visoroks@mail.ru

SOROKOVIKOVA VALENTINA I.

Victor Popov Academy of Choral Art (Moscow)

Head of the Department of General Humanities

and Socio-Economic Disciplines

Candidate of Philosophical Sciences

e-mail: visoroks@mail.ru

УДК 371

СЯО ЦИИН

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

Музыкальное образование в Китае: истоки и современность

*Xiao Qiying**Music Education in China: Origins and Modernity*

Абстракт. В статье рассмотрены основные вехи истории образования в Китае, начиная с XI века до н.э., показаны истоки образовательных систем, уходящие корнями в конфуцианство, описана структура некоторых образовательных учреждений, актуальная до настоящего времени (например, «императорская система экзаменов» времен правления династии Тан (VII–X вв.) была заимствована многими странами и широко распространилась в Европе и Азии). Специальное внимание уделяется музыкальному образованию, роли музыки в образовательном процессе учебных заведений предшествующих столетий. Главная фигура в учении Конфуция — учитель. В статье показана роль учителя в образовательном и воспитательном процессе различных учебных заведений Китая. Подготовке учителей уделялось большое внимание. В статье описан учебный процесс одного из крупнейших учебных заведений в Пекине XVIII–XIX вв. — Педагогического института. В описании прослеживаются аналогии с организацией обучения в современном высшем учебном заведении. Последний раздел статьи посвящен анализу изменений в образовании Китая, начиная с 1912 года и вплоть до наших дней. Под влиянием реформаторских идей Западной Европы и США, а также коммунистического движения, охватившего Европу и Россию в конце XIX — начале XX века, в образовательной политике Китая наблюдаются значительные перемены. Правительство Китайской Народной Республики берет курс на социалистическое переустройство страны, что определяет стратегию образования, в том числе в области культуры и искусства. Современное музыкальное образование основано на использовании опыта Советского Союза. Сегодня Правительство Китая взяло курс на обновление государственной системы образования, которая должна учитывать особенности национального менталитета, традиции китайской культуры и достижения мировой науки.

Ключевые слова: Китай, музыкальное образование, история, конфуцианство, современная реформа.

Abstract: The article examines the main milestones in the history of education in China since the 11th century BC, shows the origins of educational systems rooted in Confucianism, describes the structure of some educational institutions that is relevant to the present (for example, the “imperial examination system” of the Tang Dynasty in the 7th–10th centuries was adopted by many countries and has since spread widely in Europe and Asia). Special attention is paid to music education as well as the role of music in the educational process of educational institutions of the previous centuries. The main figure in the teachings of Confucius is the teacher. The article shows the role of the teacher in the educational and pedagogical processes of various educational institutions in China. Much attention was then paid to teacher training. The article describes the educational process of one of the largest educational institutions in Beijing of the 8th–19th centuries — the Pedagogical Institute. The description traces analogies with the organization of education in a modern higher education institution. The last section of the article is devoted to the analysis of the current situation in education in China, since 1912. Under the influence of the reformist ideas of Western Europe and the United States as well as the communist movement that swept Europe and Russia in the late 19th–early 20th centuries, significant changes are observed in China’s educational policy. The Government of the People’s Republic of China is taking a course for the socialist reconstruction of the country, which determines the strategy of education, including that in the field of culture and art. Modern music education is based on the use of the experience of the Soviet Union. Today, the Chinese Government has embarked on a course to update the state education system, which should take into account the peculiarities of the national mentality, the traditions of Chinese culture, and the achievements of world science.

Keywords. China, music education, history, Confucianism, modern reform.

Образование в Китае имеет древнюю историю: первое упоминание о «школах» (специальных учреждениях «Сян», где воспитывали детей) от-

носится к третьему тысячелетию до нашей эры. Уже в XI–VII вв. до н.э. была хорошо развита письменность и существовали не только школы,

но и университеты [10, с. 193–194]. Известна государственная школа в период правления династии Чжоу, в программе которой были соединены философская, музыкальная, певческая и танцевальная подготовка, составлявшие основу этикета государственной службы [1, с. 141]. В эпоху династии Хань признанным центром развития музыкальной культуры и музыкального образования стал Музыкальный дом Юэ Фу, в котором готовили профессиональных певцов, композиторов, танцоров и даже теоретиков музыкального искусства [3, с. 130].

Наибольшее влияние на развитие образования в Китае оказало философское учение Кун-цзы, известное как конфуцианство. Идеями конфуцианства пронизаны все образовательные системы вплоть до конца XIX века.

Основу конфуцианства составляет этическое учение о воспитании всесторонне развитого в нравственном отношении человека («Цзюньцзы»). Каждый человек независимо от положения в обществе должен владеть основами поэзии, музыки, а также знать этикет, церемонии и обряды. Одним из принципов воспитательной системы Конфуция является трудолюбие. Каждый человек должен постоянно, всю жизнь без усталости трудиться, совершенствовать свои знания и моральные качества. Учитель должен быть всегда примером трудолюбия и воспитанности.

Музыка в учении Конфуция играла важную роль. Известны «Аналекты» Конфуция — книга высказываний, записанных последователями великого мыслителя, которая признана в китайской культуре одной из самых важных за последние две тысячи лет [2]. Конфуций говорил: «Процветание в поэзии, положение в ритуале, успех в музыке». Это означает, что самосовершенствование человека начинается с изучения поэзии — это «начало» образования, ритуал — цель воспитания, он придает уверенности в своих силах, завершающий этап образования — музыка, т.е. она является методом и стратегией воспитания человека. В «Аналектах» Конфуция записано: «Давайте не будем распутничать и будем грустить, но не обижаться». В этих словах отражается расположение Конфуция к классической музыке («Чжэн Юэ») и антипатия к народной и светской музыке («голоса Чжэн Вэя»), поскольку такая музыка несёт чрезмерную радость, её легко «проглотить» и «вступить на путь распутства». Конфуций считал, что музыка явля-

ется важным инструментом для создания доброй атмосферы и нравственных норм, а также подчёркивал необходимость уметь отличать хорошую музыку от плохой, радоваться за выбор хорошей музыки и отвергать плохую [4].

В 156–87 гг. до нашей эры существовала школа «Тайсюэ», она являлась прообразом первого в мире университета. Во главе этой школы стоял «Совет ученых», который управлял не только образовательной, но и научно-исследовательской деятельностью преподавателей. В программу обучения входило изучение книг, которые лежали в основе конфуцианства: «И Цзин» (Книга перемен), «Шу Цзин» (Книга истории), «Ши Цзин» (Книга стихов и песен), «Чунь Цю» (Весна и осень), «Ли Цзи» (Книга этикета). После освоения курса присуждалась учёная степень «доктора пяти классиков» (от слова «У-Цзинь» — «пятикнижие») [10, с. 198].

Эта школа в VII–X вв. (во время правления династии Тан) была известна как «Императорская академия». Фактически в ней учились только дети из богатых семей. Также для обучения в школе «Тайсюэ» в Китай приезжали молодые люди из других стран: Японии, Индии и др. В это время впервые была определена структура обучения, появились понятия «учебный год», «каникулы», а также была создана так называемая «императорская система экзаменов»: выпускники, успешно сдавшие экзамены в местных школах, могли сдавать экзамены в столице; самым сложным и престижным экзаменом был экзамен на получение степени «Цзиньши» (доктор), её получали лишь немногие, но получение этой степени вело к блестящей карьере [10, с. 200]. Императорская система экзаменов была заимствована многими странами Европы и Азии.

Музыкальное образование в период правления династии Тан переживало свой подъём: в Китае открывалось множество музыкальных школ и высших учебных заведений [9].

Главной фигурой в учении Конфуция является учитель. Он не только передаёт знания ученикам, но и учит их жизни, развивает их личностные качества. Процесс обучения будет эффективным, если ученик и учитель проводят много времени в общении друг с другом, поскольку ученик не только слушает, но и «впитывает» то, что говорит ему учитель. Желание и трудолюбие — важные качества, которые должен приобрести ученик. «Учёность дости-

гается прилежанием в обучении, правильностью мышления, и может быть погублена праздностью или случайной небрежностью», — считал Хань Юй [10, с. 201].

Расцветом китайской культуры считается век в период правления династии Сун (X–XIII вв.). В это время было сделано много новых открытий: изобретены компас, порох, тушь, печатный станок (так называемое искусство ксилографии); открыта императорская Академия живописи. Образовательная система периода правления династии Сун включала как государственные, так и частные учебные заведения, среди которых были семейные частные школы, которые содержали богатые люди. Среди высших образовательных учреждений были специализированные школы по изучению математики, медицины, права, военного дела и других наук.

В XVIII–XIX вв. (во время правления династии Цин) в Китае была создана система профессионального обучения педагогов. В «Педагогическом институте» Пекина обучалось 270 студентов, среди которых были дети из знатных семей, военных и государственных чиновников, а также дети-сироты и студенты, поступившие в институт на основании продемонстрированных знаний на вступительных испытаниях. Университет возглавляли: «главноуправляющий», два ректора, три инспектора. В структуру института входили: учебная часть, надзирательная часть, правление письменных дел, библиотека, казначейство [7]. Учебную часть составляли профессора словесности, в обязанности которых «входило “изъяснение классических книг” и оценка результатов упражнений студентов». «Правление письменных дел» выполняло функцию канцелярии. Для бедных студентов в институте было расположено «общежитие», богатые жили в частных домах. Надзирательная часть строго следила за учебной дисциплиной: пропуск занятия студентом, проживающим в общежитии, приводил к отказу от казенного содержания, два проступка в течение месяца также приводили к временному лишению содержания. Хронические нарушения дисциплины приводили к исключению, «ленивые» студенты не допускались к сдаче годовой сессии. По итогам годовых экзаменов лучший студент курса получал большую доплату к стипендии, дополнительными стипендиями поощрялись также студенты, занявшие второе и третье место. Существовали формы материальной поддержки студен-

там, попавшим в трудное положение (аналог современных социальных выплат и стипендий).

По окончании института по решению Палаты Чинов выпускники распределялись на работу: отличники обучения оставались для дальнейшего получения образования, при успешном окончании которого они делались уездными правителями; лучшие выпускники курса становились уездными учителями, остальные «определялись в младшие уездные учителя» [цит. по: 7].

Преподаватели и учителя государственных учебных заведений регулярно повышали квалификацию под руководством квалифицированных преподавателей Педагогического института. Один раз в 12 лет проводились общенациональные соревнования среди учителей. Первый отборочный тур проходил в провинциальных учебных заведениях, победители участвовали в столичном туре конкурса, который устраивался Обрядовой палатой. Состязание проводилось анонимно, каждый участник выполнял письменные задания по трактовке предложений из «Четверокнижия» Конфуция. В принятии решения о победителях участвовал сам Император. Задания, в которых обнаруживалась «неправильность слога», уничтожались. Задания, содержащие ошибки, отправлялись в учебные заведения, которые представлял конкурсант, и «попечители» этих учебных заведений подвергались наказаниям. Прошедшие второй тур включались в очередь избираемых для определения в учителя, а лучшие из лучших получали так называемый «14-й класс» (аналог «разряда» в современной тарификации педагогов) и становились членами одной из Палат высших государственных учреждений [7].

Императорская система экзаменов была упразднена в 1905 году, просуществовав более 1300 лет с момента её официального введения в 606 году при династии Суй. С начала XX века в Китае начинается создание школ нового типа по образцу западных стран. Вводится трехступенчатая система образования: дошкольное образование (детские сады) — школьное (начальное и среднее обучение) — высшее (колледжи, институты, университеты).

С 1912 года (дата основания Китайской Республики) начинается новый этап в истории образования в Китае. Большое влияние на развитие новой китайской системы образования оказали самые разные идеи и явления современной жизни, как-то: американское школьное образование (в частности, идеи известного педагога Джона Дьюи), запад-

ные демократические идеи, а также коммунистическое движение. Влияние западных ценностей распространилось и на музыкальное образование. В 1908 г. в городе Тянь Цзинь открылось государственное профессиональное учреждение для подготовки учителей музыки, построенное по западному образцу. В течение 1920–1940 гг. были открыты: факультет музыки Пекинского государственного педагогического университета для девушек, в 1922 г. — Музыкальный институт Пекинского университета, в 1923 г. — частное музыкальное училище в Шанхае, в 1925 г. — факультет музыки Хуананского университета для девушек, музыкальное отделение в Шанхайской специальной академии художеств, музыкальное отделение Шанхайского университета искусств, в 1932 г. — частная консерватория в Гуанчжоу [3, с. 132].

В 1949 году была основана Китайская Народная Республика, что положило начало переходу страны к социалистическому строительству и ориентации на новый курс политических, экономических, социальных преобразований. Правящей партией до настоящего времени является Коммунистическая партия Китая, которая определяет стратегию образования в стране. Реформы 1950-х годов были направлены, во-первых, на устранение разрыва между городскими и сельскими районами и возможность получения равноценного образования всеми слоями населения; во-вторых, на развитие инженерно-технических специальностей и совершенствование университетского образования. В 1958 году широкое распространение получила идея лидера коммунистической партии Лю Шаоци: «половина времени на труд, половина — на учёбу», которая до сих пор реализуется в средних школах, а также в профессионально-технических и сельскохозяйственных школах Китая. Современное музыкальное образование в Китае также основано на использовании опыта Советского Союза как в содержательно-идеологическом аспекте, так и в учебно-методическом обеспечении.

В последнее время наблюдаются тенденции синтеза различных течений в педагогике. В 1990 году Постановлением Государственного совета сформулированы задачи модернизации системы образования, направленные на возможность адаптации форм и методов национальной китайской педагогики к достижениям мировой педагогической науки. В 2015 г. Главное управление Государственного совета опубликовало «Мнения о всестороннем укреплении и улучшении школьного эстетического образования в новую эпоху». В публикации говорится: «В 2020 году начнется формирование современной системы эстетического воспитания с китайской спецификой, в которой объединятся направления эстетического воспитания детей старшего, среднего и младшего возраста, интегрируются аудиторная и внеурочная деятельность, будут построены взаимосвязи общего школьного и профессионального образования, а также взаимосвязи школьного эстетического воспитания и социально-семейного эстетического воспитания» [5]. Также ставятся задачи совершенствования методик обучения, продвижения инноваций в образовательные концепции, системы, содержание и методы обучения; планируется издание полноценных учебников для средних школ. Особое внимание будет уделяться формированию индивидуальности каждого учащегося в зависимости от его особенностей и способностей, для чего необходимо внедрять эвристические методы обучения, технологии совместного обучения и сотрудничества. Планируется укреплять связи между семьей и школой, создавать комфортную среду для развития ребенка [8]. Большое значение в этом процессе приобретает подготовка педагогических кадров, формирование профессиональных компетенций учителей, воспитателей, преподавателей. Целью планируемых мероприятий является обновление государственной системы образования, которая должна учитывать особенности национального менталитета, традиции китайской культуры и достижения мировой культуры и науки в различных областях [6].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Боревская Н.Е., Торопцев С.А.** Китайская культура во времени и пространстве. — М.: Форум, 2010. — 483 с.
2. **Конфуций.** Лунь юй. — Наньчан: Цзянсиское народное изд-во, 2016. — 541 с.

3. **Лаво Р.С., Чжан Ц.** Аксиологические основания музыкального образования в Китае // Культура и цивилизация. — 2022. — Т. 12. — № 2А. — С. 128–137.
4. **Ми Яо.** Статус и роль конфуцианской музыкальной мысли в истории китайского музыкального образования // Море музыки. — 2008. — № 4. — С. 100–101.
5. Мнения о всестороннем укреплении и улучшении школьного эстетического образования в новую эпоху [электронный ресурс] // Главное управление Государственного совета. — 2015. — № 71 от 28 сентября 2015 г. URL: http://www.gov.cn/zhengce/content/2015-09/28/content_10196.htm (режим доступа 22.10.22). (дата обращения 20.09.2022).
6. Общий план углубления реформы оценки образования в новую эпоху [электронный ресурс] // Народное издательство. 15 апреля 2021 г. URL: http://www.gov.cn/zhengce/2020-10/13/content_5551032.htm (дата обращения 20.09.2022).
7. Педагогическое образование в Китае в эпоху Цин [электронный ресурс]. URL: <https://www.portal-vostok.ru/index.php/kitaj/istoriya/57-pedagogicheskoe-obrazovanie-v-kitae-v-epokhu-tsin> (дата обращения 20.09.2022).
8. План развития детей в Китае (2021–2030 гг.) [электронный ресурс] // Публикация Государственного совета: [2021] № 16. URL: http://www.gov.cn/zhengce/content./2021-09/27/content_5639412.htm (дата обращения 20.09.2022).
9. **У Ген-Ир.** Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. — 2009. — № 89. — С. 139–147.
10. **Чжан Ланьсин, Фан Сяодун.** Китай // Салимова К., Додде Н. Педагогика народов мира: История и современность. — М.: Педагогическое общество России, 2001. — С. 193–234.

REFERENCES

1. **Borevskaya N.E., Toropcev S.A.** Kitajskaya kul'tura vo vremeni i prostranstve [Chinese culture in time and space]. — М.: Forum, 2010. — 483 p.
2. **Konfucij.** Lun' yuj [Confucius. Lun yu]. Nan'chan: Czyansiskoe narodnoe izdatel'stvo, 2016. 541 p.
3. **Lavo R.S., Chzhan C.** Aksiologicheskie osnovaniya muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae [Axiological foundations of music education in China] // Kul'tura i civilizaciya. — 2022. — Т. 12. — № 2А. — С. 128–137.
4. **Mi Yao.** Status i rol' konfucianskoj muzykal'noj mysli v istorii kitajskogo muzykal'nogo obrazovaniya [Status and role of Confucian Musical Thought in the history of Chinese Musical Education] // More muzyki. — 2008. — № 4. — P. 100–101.
5. Mneniya o vsestoronnem ukreplenii i uluchshenii shkol'nogo esteticheskogo obrazovaniya v novuyu epohu [Opinions on the comprehensive strengthening and improvement of school aesthetic education in the new era] [elektronnyj resurs] // Glavnoe upravlenie Gosudarstvennogo soveta. — 2015. — № 71 ot 28 sentyabrya 2015 g. URL: http://www.gov.cn/zhengce/content/2015-09/28/content_10196.htm (rezhim dostupa 22.10.22). (data obrashcheniya 20.09.2022).
6. Obshchij plan uglubleniya reformy ocenki obrazovaniya v novuyu epohu [General plan for deepening the reform of education assessment in the new era] [elektronnyj resurs] // Narodnoe izdatel'stvo. 15 aprelya 2021 g. URL: http://www.gov.cn/zhengce/2020-10/13/content_5551032.htm (data obrashcheniya 20.09.2022).
7. Pedagogicheskoe obrazovanie v Kitae v epohu Cin [Pedagogical education in China in the Qing era] [elektronnyj resurs]. URL: <https://www.portal-vostok.ru/index.php/kitaj/istoriya/57-pedagogicheskoe-obrazovanie-v-kitae-v-epokhu-tsin> (data obrashcheniya 20.09.2022).
8. Plan razvitiya detej v Kitae (2021–2030 gg.) [Children's Development Plan in China (2021–2030)] [elektronnyj resurs] // Publikaciya Gosudarstvennogo soveta: [2021] № 16. URL: http://www.gov.cn/zhengce/content./2021-09/27/content_5639412.htm (data obrashcheniya 20.09.2022).
9. **U Gen-Ir.** Formirovanie muzykal'noj kul'tury v Drevnem Kitae [Formation of musical culture in Ancient China] // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gercena. Nauchnyj zhurnal. 2009. № 89. S. 139–147.
10. **Chzhan Lan'sin, Fan Syaodun.** Kitaj [China] // Salimova K., Dodde N. Pedagogika narodov mira: Istoriya i sovremennost'. — М.: Pedagogicheskoe obshchestvo Rossii, 2001. — С. 193–234.

СЯО ЦИИН

Московский государственный институт музыки

им. А.Г. Шнитке (г. Москва)

аспирант

научный руководитель: доктор педагогических наук,

профессор О.П. Радынова

e-mail: sonia0329@yandex.ru

XIAO QIYING

Schnittke Moscow State Institute of Music (Moscow)

postgraduate student

doctoral advisor: Dr habil (Pedagogy),

Professor Olga P. Radynova

e-mail: sonia0329@yandex.ru