2 (15) 2025

adagio

музыкознание
исполнительство
педагогика

сетевой электронный научный журнал

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Сетевой электронный научный журнал
Издается с ноября 2021 года
Выходит 4 раза в год
ISSN 3034-2503

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

Адрес редакции: 125565, г. Москва, ул. Фестивальная, д. 2

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

E-mail редакции: academia2025@axu.ru

Главный редактор — Кривицкая Евгения Давидовна, доктор искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Академии хорового искусства имени В.С. Попова

Редактор — Бугрова Ольга Сергеевна

Ответственный секретарь — Ратковская Елена Витальевна

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:

Л.О. Акопян, д-р иск. (Москва, Россия: Государственный институт искусствознания)

А. Анжелини, PhD (Musicology) (Римини, Италия: Консерватория «Агостино Стеффани» в Кастельфранко-Венето)

М.С. Высоцкая, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

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

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

Е.Н. Дулова, д-р иск., проф. (Минск, Республика Беларусь: Большой театр Беларуси)

Т.А. Зайцева, д-р иск., проф. (Санкт-Петербург, Россия: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени 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)

Л.С. Майковская, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: Московский государственный институт культуры)

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

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

А.С. Рыжинский, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Российская академия музыки имени Гнесиных)

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

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

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

Ц. Шаравцэрэн, PhD (Musicology) (Улан-Батор, Монголия: Монгольская государственная консерватория)

Дизайн Г.Д. Жуков
Верстка Д.А. Брадарская

АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
имени В.С. Попова

Издательство КОМПОЗИТОР
www.kmpztr.ru
125009, г. Москва, Брюсов пер., д. 8–10, стр. 2
+7 (495) 232–52–11

ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОМПОЗИТОР

© Академия хорового искусства имени В.С. Попова, 2025
© Издательство КОМПОЗИТОР, 2025

academia:

MUSICOLOGY, PERFOMANCE, PEDAGOGY

Network electronic scientific journal
Published since November 2021
Published 4 times a year
ISSN 3034-2503

Founder and Publisher:
Victor Popov Academy of Choral Arts
Acting rector, Honored Artist of Russia, Professor Alexander Solovyev

Editor-in-chief — Evgenia Krivitskaya Dr. Sci (Art), Professor
Proofreader Editor — Olga Bugrova
Executive Secretary — Elena Ratkovskaya

Members of the Editorial Board:
Dr. Levon Akopyan (Moscow, Russia: State Institute for Art Studies)
Dr. Andrea Angelini (Rimini, Italy: Conservatory "Agostino Steffani" in Castelfranco Veneto)
Dr. Marianna Vysotskaya (Moscow, Russia: Moscow State Tchaikovsky Conservatory)
Dr. Lyudmila Gavrilova (Krasnoyarsk, Russia: Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts)
Dr. Nikolay Denisov (Moscow, Russia: Moscow State Tchaikovsky Conservatory)
Dr. Ekaterina Dulova (Minsk, Republic of Belarus: Bolshoi Theatre of Belarus)
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 State Tchaikovsky Conservatory)
Dr. Alla Korobova (Yekaterinburg, Russia: Ural State Mussorgsky's Conservatory)
Dr. Larisa Maykovskaya (Moscow, Russia: Moscow State University of Culture and Arts)
Dr. Victoria Melnic (Chisinau, Republic of Moldova: Academy of Music, Theater And Fine Arts)
Dr. Elena Pankina (Yekaterinburg, Russia: Ural State Mussorgsky's Conservatory)
Dr. Alexander Ryzhinsky (Moscow, Russia: Russian Gnesins' academy of music)
Dr. Larisa Slutskaya (Moscow, Russia: Moscow State Tchaikovsky Conservatory)
Dr. Evgenia Fidenko (Vladivostok, Russia: Eastern State Institute of Arts)
Dr. Anna Shcherbakova (Moscow, Russia: Moscow A. Schnittke Music Institute)
Dr. Tserenjigmed Sharavtseren (Ulan-Bátor, Mongolia: Mongolian State Conservatory)

Design Gregory Zhukov
Layout: Daria Bradarksaia

KOMPOZITOR Publishing House
www.kmpztr.ru
125009, Moscow, Bryusov Lane, 8–10, bd. 2
+7 (495) 232–52–11

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2025
© KOMPOZITOR Publishing House, 2025

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

содержание

Соловьёв А.В.
Приветственное слово издателя 7

музыкознание

Глусская Д.Р., Суханова Т.Б.
Жанр музыкальной фрески в хоровом творчестве Бориса Кравченко 8
Козак М.В.
Литературное наследие Авенира де Монфреда 21
Насонов Р.А., Орлова С.С.
Жанр scherzi musicali в творчестве Клаудио Монтеверди 30
Собакина О.В.
Размышления о кантате Станислава Монюшко «Мадонна» 38

исполнительство

Абанович А.С.
Иосиф Ютсон — феноменальный флейтист и человек удивительной судьбы 45
Исхакова Л.С.
Феномен синхронизации в контексте III Международного фестиваля современной музыки Synesthesia Lab 54
Го Цзин
К проблеме осмысления фортепианной культуры Китая как целостного феномена 61

педагогика

Павлович Т.
К вопросу о роли русской музыки и традиций при обучении дирижеров в Национальной музыкальной академии имени Панчо Владигерова в Софии 69
Русакова Д.М.
Обработки уральских народных песен для хора a cappella в творчестве Николая Голованова 75

contents

A. Solovyev
Editor's welcome speech 7

musicology

Glusskaya D., Sukhanova T.
Genre of musical fresco in the choral work of Boris Kravchenko 8
Kozak M.
Literary Heritage of Avenir de Monfred 21
Nasonov R., Orlova S.
The genre of scherzi musicali in the works of Claudio Monteverdi 30
Sobakina O.
Reflections on Stanislav Moniuszko's cantata «Madonna» 38

perfomance

Abanovich A.
Joseph Jutson is a phenomenal flutist and a man of amazing destiny. 45
Iskhakova L.
The phenomenon of synchronization in the context of the III International Festival of Contemporary Music Synesthesia Lab. 54
Guo Jing
On the problem of understanding Chinese piano culture as an integral phenomenon 61

pedagogy

Pavlovich T.
On the role of Russian music and traditions in the training of conductors at the Pancho Vladigerov National Music Academy in Sofia 69
Rusakova D.
Arrangements of Ural folk songs for a cappella choir in the legacy of Nikolay Golovanov 75

Приветственное слово издателя



Вы имеете возможность ознакомиться с пятнадцатым выпуском сетевого электронного научного журнала «Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика», издаваемого Академией хорового искусства имени В.С. Попова с 2021 года.

За прошедший период, включая нынешний выпуск, в нашем издании было размещено 165 публикаций, затрагивающих широкий круг тем, посвященных наследию крупнейших отечественных композиторов разных эпох, предпринято аналитическое осмысление лучших сочинений западноевропейских авторов, затронута проблематика источниковедения, архивов.

Научные работы, опубликованные на страницах журнала, внесли весомый вклад в российское музыкознание и были направлены на сохранение традиционных духовно-нравственных ценностей, в том числе таких как гражданственность, историческая память и преемственность поколений, приоритет духовного над материальным, единство народов России.

Несомненно, для нас важно отобразить на страницах нашего издания тему педагогического, методического и исполнительского наследия В.С. Попова, основателя Академии хорового искусства: это осмысление его репертуарной стратегии, воспоминания о его концертной деятельности (которыми поделились на страницах журнала соратники и ученики В.С. Попова разных лет), наблюдения над дирижерской техникой и приемами управления хором, обобщение композиторских опытов (в том числе изучение приемов обработки русских народных песен). Ряд статей посвящен корифеям российской культуры — А.В. Свешникову, Б.Г. Тевлину, Р.К. Щедрину, А.В. Чайковскому, В.Г. Кикте и другим.

Мы благодарны всем авторам и редакционному составу, особо отмечаем вклад в развитие журнала доктора искусствоведения, профессора Натальи Ильиничны Ефимовой за кропотливый и созидательный труд.

В настоящее время сетевой электронный научный журнал «Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика», возглавляемый доктором искусствоведения, профессором Е.Д. Кривицкой, готовится войти в перечень изданий, рецензируемых ВАК. И мы надеемся, что он займет достойное место среди научных журналов, представляющих различные образовательные институции России.

Для нас очень важна поддержка нашего издания от новых членов редакционной коллегии, среди которых: ректор Российской академии музыки имени Гнесиных доктор искусствоведения, профессор А.С. Рыжинский, генеральный директор Большого театра Беларуси доктор искусствоведения, профессор Е.Н. Дулова, ректор Монгольской государственной консерватории кандидат педагогических наук Ц. Шаравцэрэн, заведующий Сектором теории музыки Государственного института искусствознания доктор искусствоведения Л.О. Акопян, заведующая кафедрой современной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского доктор искусствоведения, профессор М.С. Высоцкая.

Желаю всем вдохновения и ярких публикаций на страницах нашего издания!

Издатель,
заслуженный деятель искусств РФ,
профессор А.В. Соловьёв

УДК 78.071

Д.Р. ГЛУССКАЯ, Т.Б. СУХАНОВА
Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

Жанр музыкальной фрески в хоровом творчестве Бориса Кравченко

D. Glusskaya, T. Sukhanova

Genre of musical fresco in the choral work of Boris Kravchenko

Абстракт. В статье рассмотрена проблема претворения жанра музыкальной фрески в хоровом творчестве советского композитора Бориса Кравченко (1929–1979). В этом контексте эскизно очерчены периодизация и направления хорового творчества композитора. Обозначены признаки и границы жанра музыкальной картины и ее подвида — музыкальной фрески, представлены основные типы музыкальных картин (по О.В. Соколову).
В жанре музыкальной картины в творчестве Б. Кравченко были созданы многие произведения — хоровые, камерно-инструментальные, для симфонического оркестра, оркестра русских народных инструментов, эстрадно-симфонического оркестра, ансамбля электромузыкальных инструментов. Жанр музыкальной фрески, являясь подвидом музыкальной картины и претендуя на равное положение между чистой и программной музыкой, претворен в двух тетрадях хорового цикла Б. Кравченко «Русские фрески» для хора *a cappella* соч. 31 и 56. Русская тематика, патриотические сцены, присущие циклу, делают его содержание созвучным нашему времени.
Среди признаков музыкальных картин, отмеченных в двух тетрадях хорового цикла Б. Кравченко «Русские фрески», — завершенность по форме, экспонирование явлений природы, быта, сказочных сюжетов, наглядно-изобразительный мелодический материал, функциональное подразделение фактуры на звукоизобразительную и смысловую. Реализуя жанровые свойства музыкальной фрески, Б. Кравченко пользуется самыми разными изобразительными приемами, привлекая для этого: образный мелодический материал, разнообразные фактурные и ладово-тональные решения, специфические звукоподражательные эффекты в хоровом звучании.

Ключевые слова: Борис Кравченко, «Русские фрески», музыкальная фреска, музыкальная картина, хоровое творчество, хоровой цикл.

Abstract: The article considers the problem of realisation of the genre of musical fresco in the choral work of the Soviet composer Boris Kravchenko (1929–1979). In this context the periodisation and directions of the composer's choral work are sketched. The signs and boundaries of the genre of musical picture and its subgenre — dmusical fresco are outlined, the main types of musical pictures are presented (according to O.V. Sokolov).
In the genre of musical painting in the works of B. Kravchenko were created many works — choral, chamber-instrumental, for symphony orchestra, orchestra of Russian folk instruments, pop-symphony orchestra, ensemble of electromusical instruments. The genre of musical fresco, being a subspecies of musical painting and claiming an equal position between pure and programme music, is embodied in two notebooks of B. Kravchenko's choral cycle «Russian Frescoes» for chorus *a cappella* op. 31 и 56. Russian themes and patriotic scenes inherent in the cycle make its content consonant in tune with our times.
Among the features of musical paintings, noted in two notebooks of B. Kravchenko's choral cycle «Russian Frescoes», are completeness in form, exposition of phenomena of nature, everyday life, fairy-tale subjects, visual and figurative melodic material, functional subdivision of texture into sound-imaginative and semantic. Realising the genre properties of a musical fresco, B. Kravchenko uses various methods of sound-imagery, attracting for this purpose.

Keywords: Boris Kravchenko, «Russian Frescoes», musical fresco, musical painting, choral art, choral cycle.

Имя советского композитора, преподавателя Ленинградской консерватории Бориса Петровича Кравченко (1929–1979) в наши дни практически не упоминается на страницах музыковедческих работ. Довольно обширное творческое наследие композитора так и не получило полноценного освещения[1], хотя в советское время его сочинения звучали, пользуясь успехом у ценителей музыки.

1 Из близких рассматриваемой теме источников можно назвать труд Л.В. Михеевой [3], где собраны воспоминания из личных дневников композитора, статью Д.Г. Ходош и Е.В. Курикаловой [7].

Композиторский портфель Б. Кравченко вместил в себя самые разные жанры: крупные сценические (опера, балет, оперетта, мюзикл), симфонические (симфонические поэмы и сюиты), вокально-хоровые с участием оркестра (оратории, кантаты), камерно-инструментальные (картина, пьеса, квинтет, сюита), камерно-вокальные (романсы, рассказы). Представленная работа обращена к одному из жанров хорового творчества Б. Кравченко — жанру музыкальной фрески, зародившемуся в недрах изобразительного искусства, а в XIX веке ассимилировавшемуся в музыке. Материалом исследования стали две тетради цикла «Русские фрески» соч. 31 и соч. 56 для хора *a cappella*.

Для начала важно хотя бы эскизно очертить место жанра музыкальной фрески в хоровом творчестве композитора.

В 1957 году Б. Кравченко делает первые пробы пера в написании произведений для хора: это были обработки русских народных песен в сопровождении народного оркестра. Об интересе композитора именно к хоровым жанрам говорит и его выпускная работа из консерватории — оратория «Год 1917. Героическая хроника» на стихи В. Маяковского и Д. Бедного (1958), которая нигде не исполнялась и не сохранилась полностью. В этот же год из-под пера Б. Кравченко вышли поэма «Главная улица» на стихи Д. Бедного (соч. 7) и кантата для чтеца, солистов, смешанного хора «Край комсомольский» на стихи Г. Гоппе (1958) в сопровождении русского народного оркестра. Хоровые произведения 1960-х были написаны для разных составов: кантата «Песни новой жизни» для чтеца, солистов, русского хора и оркестра народных инструментов на стихи Г. Гоппе (1960), «Баллада о юности» для смешанного хора в сопровождении фортепиано (1965), оратории «Октябрьский ветер» (1966) и «Размышления о мире и войне» (1968), «...Ход в революцию полный!» для мужского хора и фортепиано (1970).

Как можно заметить, довольно значительная часть хоровой музыки первого периода творчества Б. Кравченко была создана в сопровождении русского народного оркестра, чему поспособствовала случайная встреча композитора с руководителем Государственного академического русского оркестра имени В.В. Андреева А.Я. Александровым[2]. Обращение именно к этому составу исполнителей обнаружило и тяготение композитора к русской тематике, которая найдет широкое претворение в его последующих хоровых опусах.

Начиная с 1965 года композиторские опыты были связаны с хоровыми жанрами *a cappella:* они представлены хоровыми циклами, кантатами, поэмами, триптихами, отдельными хорами. По этому поводу Борис Петрович писал: «Хоровое акапельное пение очень дорого мне. Я давно его люблю. Меня всегда потрясало соединение десятков человеческих голосов в единый аккорд. Жажда высказаться в этом жанре была огромной» (цит. по: [3, с. 30]). Первый опыт в создании хоров без сопровождения — это произведение «Ой, весна, весна» на стихи В. Костылёва. В этом же году была написана первая тетрадь цикла «Русские фрески» соч. 31 для смешанного хора *a cappella*, продолжение которого увидело свет только через 10 лет, в 1975 году, — во второй тетради соч. 56.

Тематика хоровых произведений Б. Кравченко была типична для композиторов советского времени: в них нашли отражение главным образом темы революции, любви к Родине, природы. После оратории «Октябрьский ветер» композитор написал цикл хоров *a cappella* «Оды революции» соч. 38 (1967)[3]. В 1969 году создал «Поэмы о Ленине» соч. 49[4]. В это же время родилась кантата для русского хора «Сказ о России» соч. 45 на стихи советских поэтов (1969)[5]. Продолжением стали Четыре песни для хора русской песни на стихи советских поэтов[6] и произведение для смешанного хора «Зима Морозовна» на сти-

2 А.Я. Александров высоко оценил есенинские романсы Б. Кравченко и предложил сотрудничество.

3 В цикл «Оды революции» вошли хоры на стихи А. Прокофьева («Диктатура», «Плещет лента голубая»), В. Маяковского («Песня рязанского мужика»), В. Луговского («Курсантская венгерка») и Э. Багрицкого («Молодость»).

4 «Поэмы о Ленине» соч. 49: № 1 «В апреле» на стихи М. Львова, № 2 «У прямого провода» на стихи Н. Мережникова, № 3 «Памятники» на стихи М. Лисянского, № 4 «Мы здесь, товарищ Ленин» на стихи В. Луговского.

5 В кантату «Сказ о России» соч. 49 вошли номера: «Кижи», «Река Вытегра» на стихи Р. Стратиевской, «Сибирские бани» на стихи А. Вознесенского, «Россия — Ленин» на стихи М. Львова.

6 Четыре песни для хора русской песни: «Куда вы, матрешки?» на стихи В. Георгиева, «На деревне сто девчат», «И никто не догадался» на стихи В. Кузнецова, «Дума о родной земле» на стихи Г. Гоппе.

хи С. Макарова и Г. Супруненко (1970). Особенно плодотворным оказался поздний период творчества: в 1976 году были написаны поэма для хора «Россия — Ленин» на стихи М. Львова и цикл «Четыре хоровые поэмы на слова советских поэтов». Последними композициями Б. Кравченко становятся хоры *a cappella* на стихи М. Лермонтова (1978)[7].

Хронология появления хоровой музыки в творчестве композитора показывает определенную динамику: от произведений крупных и малых форм в сопровождении оркестра русских народных инструментов или фортепиано к преимущественно циклическим произведениям для хора *a cappella*, которые были способны восполнить оркестровую красочность тембровыми средствами певческих голосов.

Жанр музыкальной фрески, ассимилировавшийся в музыкальном искусстве из области изобразительного искусства во второй половине XIX века, через столетие нашел широкое претворение в творчестве отечественных композиторов: помимо рассматриваемых сочинений Б. Кравченко, это «Фрески Дионисия» для камерного ансамбля Р. Щедрина, «Фрески Софии Киевской» для оркестра с солирующей арфой и «Хоровые рождественские фрески» для баса и смешанного хора В. Кикты, «Скорбящие радости Богородицы» для женского голоса, саксофона-сопрано и смешанного хора Д. Смирнова.

В жанровой типологии музыкальная фреска является подвидом музыкальной картины. В творчестве Б. Кравченко этот жанр был очень востребован и представлен главным образом оркестровыми композициями: это симфонические сюиты «Русские орнаменты» (1972) и «Ленинградские пейзажи» (1973); произведения для оркестра русских народных инструментов — концертная сюита для оркестра русских народных инструментов в двух тетрадях «Русские кружева» (соч. 54)[8], музыкальная картина «Вьетнамское селение» (1959), сюита «Картинки детства» (1959), сюиты № 1 и № 2 «Псковские картинки» (1968), цикл концертных пьес «Картины старой Москвы» (1970–1974), «Русская картинка» (1973); для эстрадно-симфонического оркестра — «Русская картинка» (1964), концертная пьеса «Русские узоры» (1965), «Молодежная картинка» (1968); для ансамбля электромузыкальных инструментов — «Русская картинка» (1969), сюиты № 1 и № 2 «Русские сказки» (1969). В жанре музыкальной картины написан ряд сочинений камерно-инструментальной музыки Б. Кравченко: картина-сказка для фортепиано «Иван-царевич и серый волк» (1950), музыкальная картина для фортепиано «Равнина русская» (1978), цикл пьес для фортепиано «Картинки детства» (1978), сюита для фортепиано «Ленинградские картины» (1978). Таким образом, жанр музыкальной картины для творчества Б. Кравченко становится фактически доминирующим, во многом определяя и основное направление содержания его произведений, связанных с русской тематикой.

В соответствии с концепцией О.В. Соколова [5] фреска, пейзаж, музыкальный портрет имеют общие признаки, которые объединяют их в единую жанровую группу музыкальных картин, претендующую на равное положение между чистой и программной музыкой. Среди них:

- поэтизация материально-предметного мира;
- особый тип «созерцательного» интонационного сопереживания;
- музыкальные средства, подчеркивающие основную идею жанра — эффект созерцания: длительная остинатность, расслоение фактуры на пласты для создания объемности пространства, регулярная ритмика при сдержанном темпе, мелодика вращательного типа, фактурно-фигурационный тематизм, равноправие мелодии и фона, фонизм, «солирование» гармонии, уравновешенные формы — репризная трехчастность, вариационность [5, с. 95].

Также О.В. Соколов выделял типы музыкальных картин: *статическую* (отражение процесса длительного созерцания), *динамическую* (воплощение определенного образа движения) и промежуточный тип — *сменно-динамическую* картину, в котором оба эстетических начала дополняют друг друга.

Для реализации идеи специфической подгруппы музыкальной картины — фрески, по мнению О.В. Соколова, она нуждается, с одной стороны,

---

7 Поэма «Приходит осень» по повести «Последний сын вольности», мужской хор «Два великана», «Краснеют сизые вершины» по повести «Измаил-Бей», хоровая поэма «О, вечность, вечность!» из поэмы «Сашка», «Горные вершины», «Москва, Москва!» из «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

8 «Русские кружева» соч. 54: 1-я тетрадь — «Псковские», «Архангельские», «Вологодские», «Волжские», 2-я тетрадь — «Курские», «Тульские», «Новгородские», «Беломорские».

в монументальной статичности и принципе «крупного мазка», как бы требующего взгляда с «большой дистанции» [5, с. 95], с другой стороны — в тщательной детализации образа с помощью музыкально-изобразительных средств. Воссоздавая черты жанра, композитор должен как бы «прорисовывать» действительность за счет особых свойств мелодий и фактуры.

Рассмотрим, каким образом перечисленные выше признаки музыкальной картины и ее подвида музыкальной фрески претворяются в двух тетрадях хорового цикла Б. Кравченко «Русские фрески».

Изначально для первой тетради соч. 31 было написано восемь номеров, в окончательную редакцию 1965 года вошли только шесть: № 1 «Петухи», № 2 «В одном вагоне — четыре гармони», № 3 «Цвела кувшинка на Руси», № 4 «Ярмарка», № 5 «Ворон», № 6 «Весна в Суздале». Вторая тетрадь включает в себя пять номеров для смешанного хора *a cappella*: № 1 «Над необъятной Русью», № 2 «Царевна и колобок», № 3 «Кижи», № 4 «Русская красота», № 5 «Сибирские бани». Номера двух тетрадей имеют общую тематику: это экспонирование в музыке явлений русской природы, сельского и городского быта, сказочных сюжетов. Это определило важное дополнение в названии циклов — «Русские фрески»: оно и поясняет содержание, и обобщает запечатленные в них явления, связанные с национальным аспектом.

Реализуя жанровые свойства музыкальной картины, Б. Кравченко пользуется самыми разными приемами звукоизобразительности, привлекая для этого:

— образный, почти «зримый» мелодический материал — например, в номере «Цвела кувшинка на Руси» секундовые интонации претворяют картину покачивания цветка на водной глади;

— специфические ладово-тональные отношения — терцовые соотношения тональностей, «колебания» между мажором и минором характерны для русской национальной музыки — например, развитие мелодии в параллельных тональностях в хоре «Петухи» (G-dur — e-moll), сопоставление одноименных мажора и минора в «Вороне» (h-moll — H-dur);

— звукоподражательные эффекты — например, имитация ударов колокола хоровым *tutti* в шестом номере «Весна в Суздале», звуков пролетающего снежка в хоре из второй тетради «Сибирские бани»;

— разнообразные фактурные решения — композитор умело пользуется разными видами вокально-хорового изложения, акцентируя контрастные сопоставления тембров, регистров, фактур, разреженных в «зачине» и посткульминационных зонах и уплотненных в кульминациях.

Анализ хоровой фактуры номеров показывает, что она в большинстве случаев выполняет звукоизобразительную функцию и вкупе с мелодией дополняет яркими звуковыми красками образы поэтического текста. Например, в начале второй строфы номера «Петухи» (соч. 31) женский хор имитирует цоканье копыт за счет ритма и движения трезвучиями. В «Ярмарке» женские голоса претворяют образ крутящейся карусели с помощью параллельных терций в быстром темпе. В первом номере второй тетради «Над необъятной Русью» повествовательный унисон мужских голосов в медленном темпе (четверть = 56) многократно усиливает выразительное значение триольного скандирования на словах «над необъятной Русью» с восходящим ходом на большую сексту, словно показывая широту горизонта русской земли.

Если рассматривать хоровые фрески Б. Кравченко сквозь призму типологии музыкальных картин: статическая — динамическая — сменно-динамическая, можно сделать ряд интересных обобщений. К первой, *статической*, следует отнести третий хор из цикла соч. 31 «Цвела кувшинка на Руси», где происходит символический диалог поэта, размышляющего о смысле жизни, с цветком. Его философско-созерцательный характер реализуется неполным составом хора: на фоне прозрачной остинатной фактуры женской группы, создающей пейзажный контекст, мелодия-повествование в басовой партии. К группе статических картин также можно отнести хоры из соч. 56: № 1 «Над необъятной Русью» и № 4 «Русская красота», а также № 6 соч. 31 «Весна в Суздале». В последнем номере статика не созерцательного свойства, а скорее медитативного — это отражение внутреннего ликования героя с кульминацией на словах: «Я счастлив, что я русский».

Тип *динамической* картины представляют хоры соч. 31 — № 2 «В одном вагоне — четыре гармони», № 4 «Ярмарка»; в соч. 56 — № 2 «Царевна и колобок», № 5 «Сибирские бани». Сюжеты этих фресок отражают картины русского быта, сюжеты сказок и подчас имеют юмористический характер. «Дей-

ствия» в динамической картине происходят очень стремительно.

Хор «В одном вагоне — четыре гармони» на стихи А. Вознесенского имеет куплетно-вариационную форму с заключением. Стремительный темп, порывистая мелодия у женских голосов, легкий, отрывистый штрих в аккомпанементе мужского хора служат звуковому изображению стука колес движущегося поезда. Аккордовая фактура в эпизодах *tutti* на кадансовой гармонии словно имитирует покачивания поезда (см. *пример 1*).

Со слов «Эх, чечеточка, барыня, барыня!...» начинается первый куплет на субдоминантовой гармонии (*S* и *VI* натуральная) в характере шутливого танца с синкопированным ритмом. Во втором припеве тема передается мужским голосам, женская группа хора принимает аккомпанирующую роль. Второй куплет в одноименной тональности a-moll сдержаннее по темпу, он выделяется из общей веселой «картины» (см. *пример 2* на стр. 13).
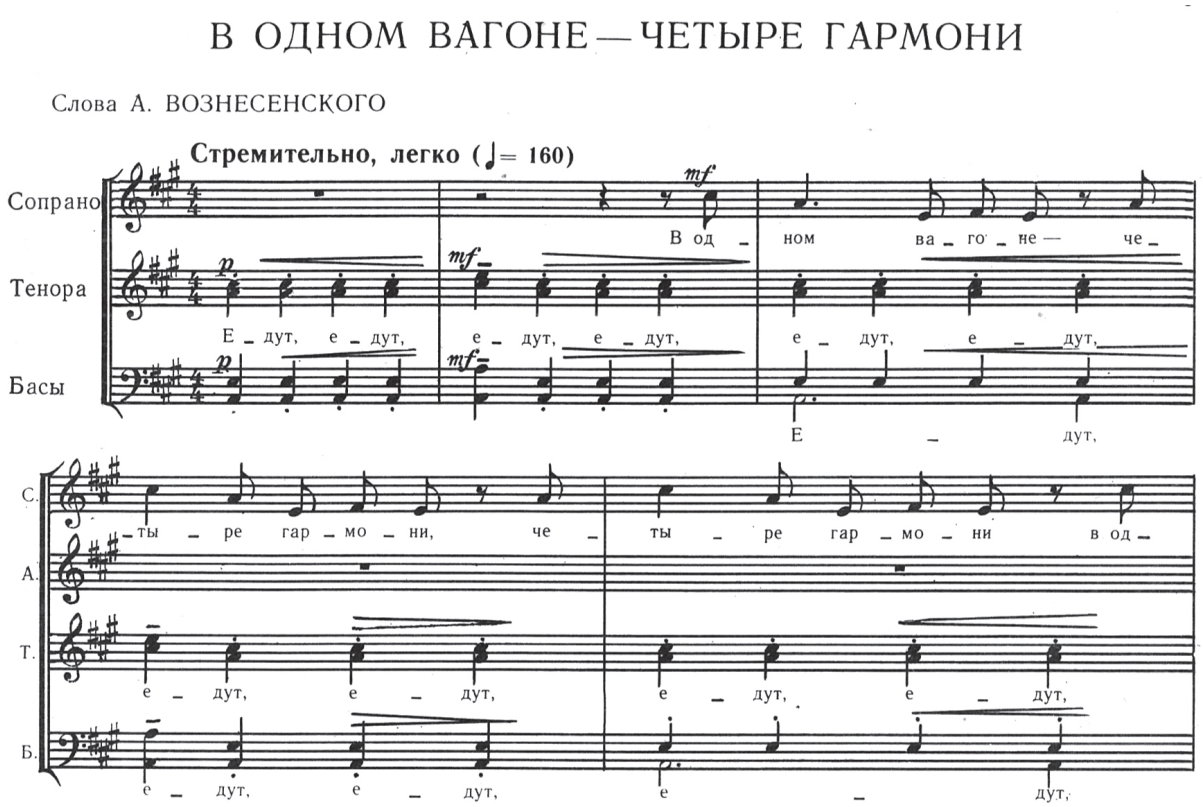
Вихрем врывается припев в первоначальном варианте, приводящий к заключению: здесь вокализ женского хора напоминает интонации гудков удаляющегося поезда и как бы издали слышится еле уловимый стук колес в партии басов (см. *пример 3* на стр. 13).

Поэтический текст «Ярмарки» составлен композитором из двух стихотворений В. Цыбина: «Ярмарка» и «Карусель», объединенных в рамках контрастно-составной формы со вступлением и заключением. Зачин октавным унисоном мужского хора подобен кличу, завлекающему перед ярмарочным представлением (см. *пример 4* на стр. 14).
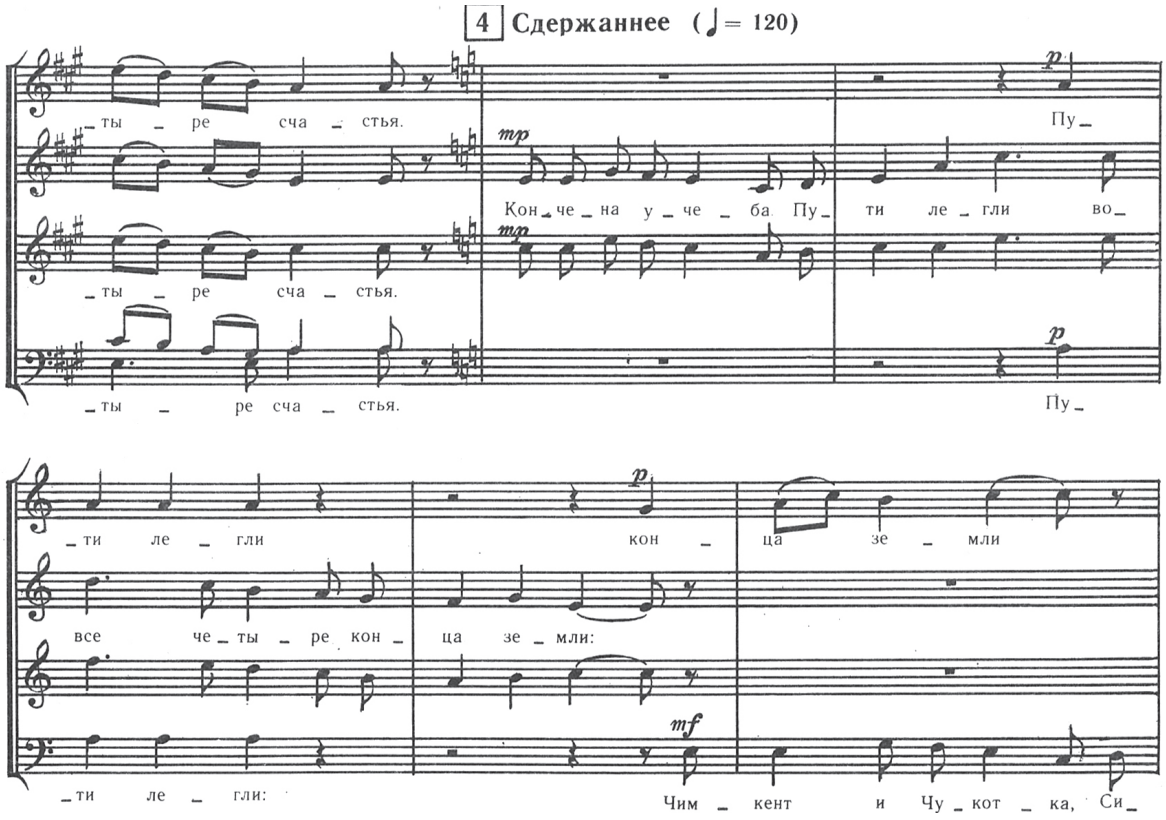
Это своеобразное предисловие перед комическими сценками. Открывающее первый раздел хоровое *tutti* имитирует зазывные фразы торговок. Погружение в атмосферу гула ярмарки передает чередование аккордов *T — S — II*. Оседание темпа во втором эпизоде «А дыни сини...» происходит за счет ритмического увеличения. Здесь голоса хора вступают поочередно со скачков на малую септиму: это звуковое воплощение торговцев, предлагающих товар. Третья сценка «Арбуз — туз» написана в форме фугато, в котором акцентированные квартовые ходы темы как бы иллюстрируют «звон» спелых арбузов (см. *пример 5* на стр. 14).

В четвертой зарисовке изобразительные элементы в партиях женского хора — остинатное че-

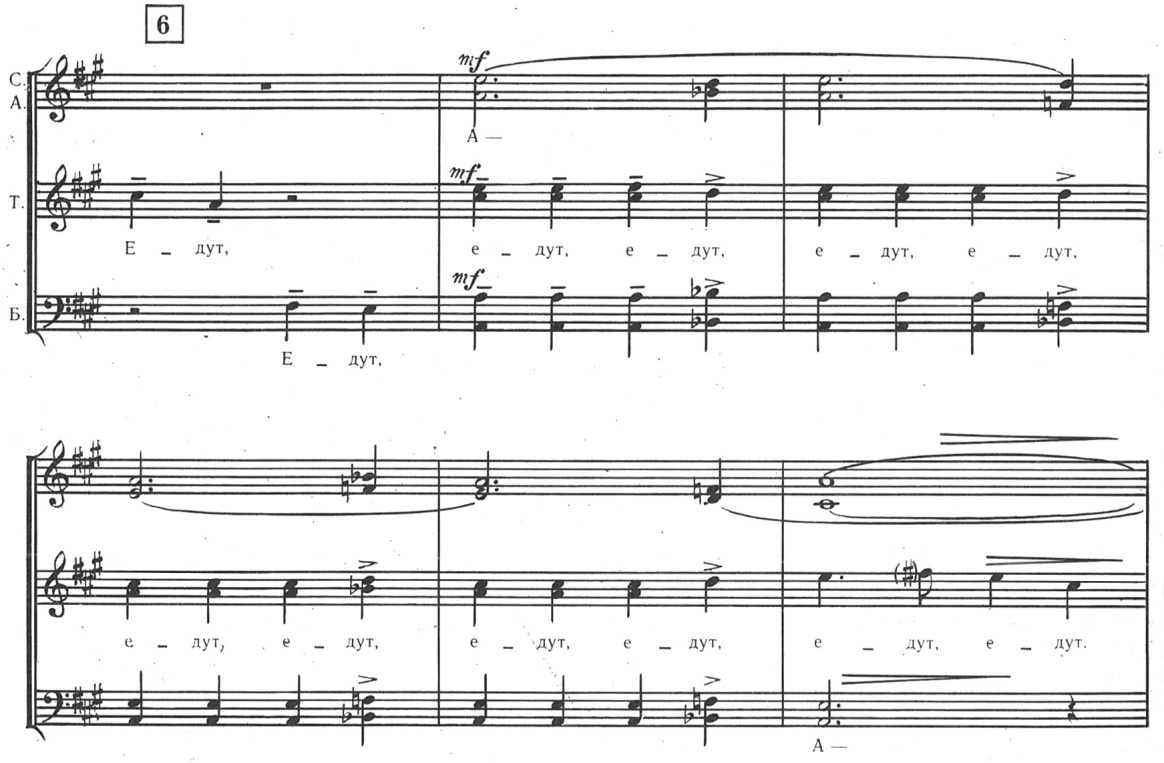
пример 1. «В одном вагоне — четыре гармони»
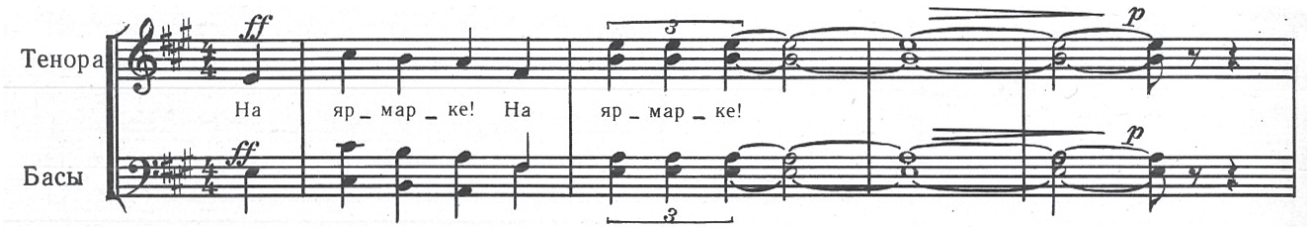


пример 2. «В одном вагоне — четыре гармони»
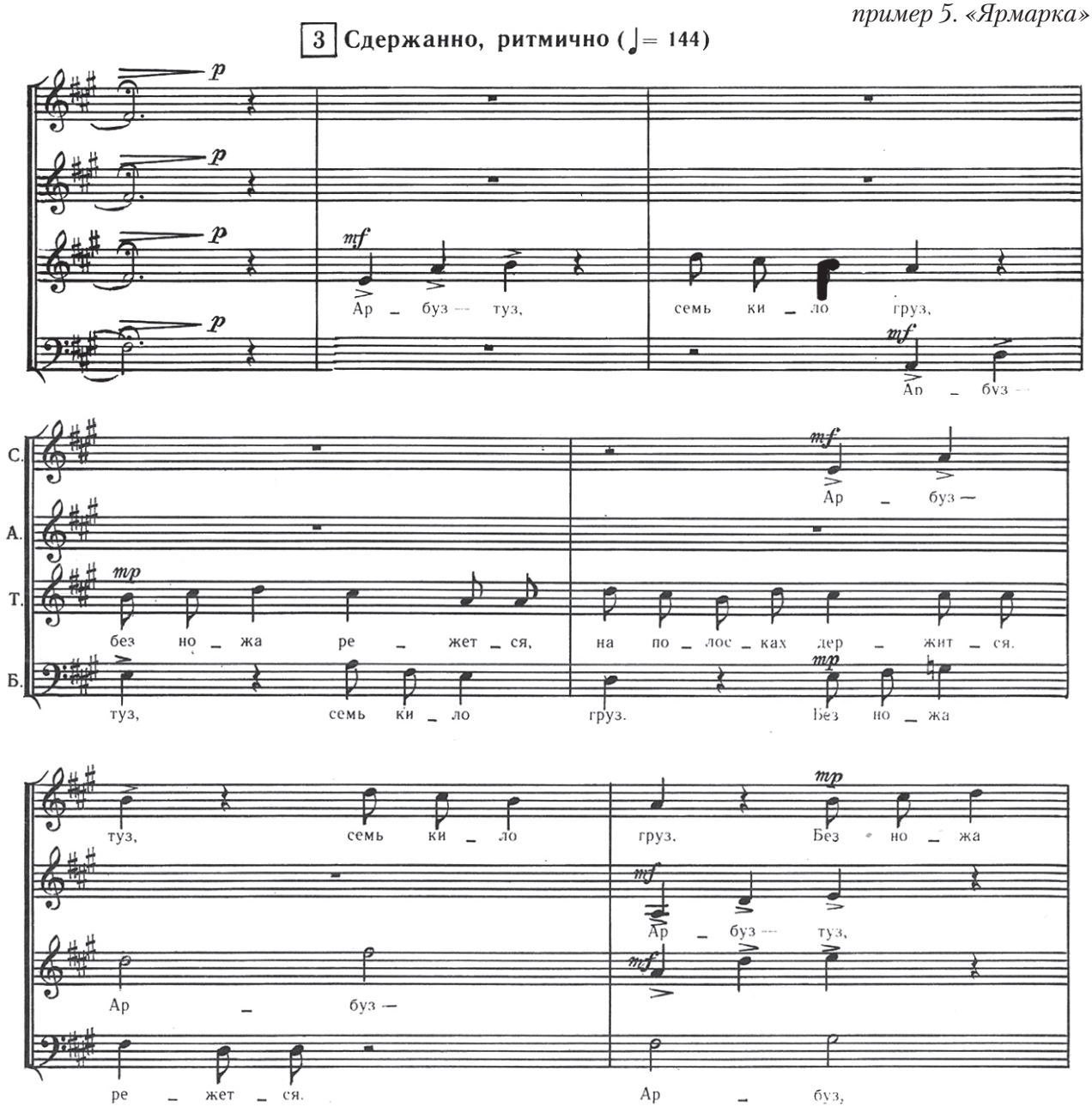


пример 3. «В одном вагоне — четыре гармони»



пример 4. «Ярмарка»



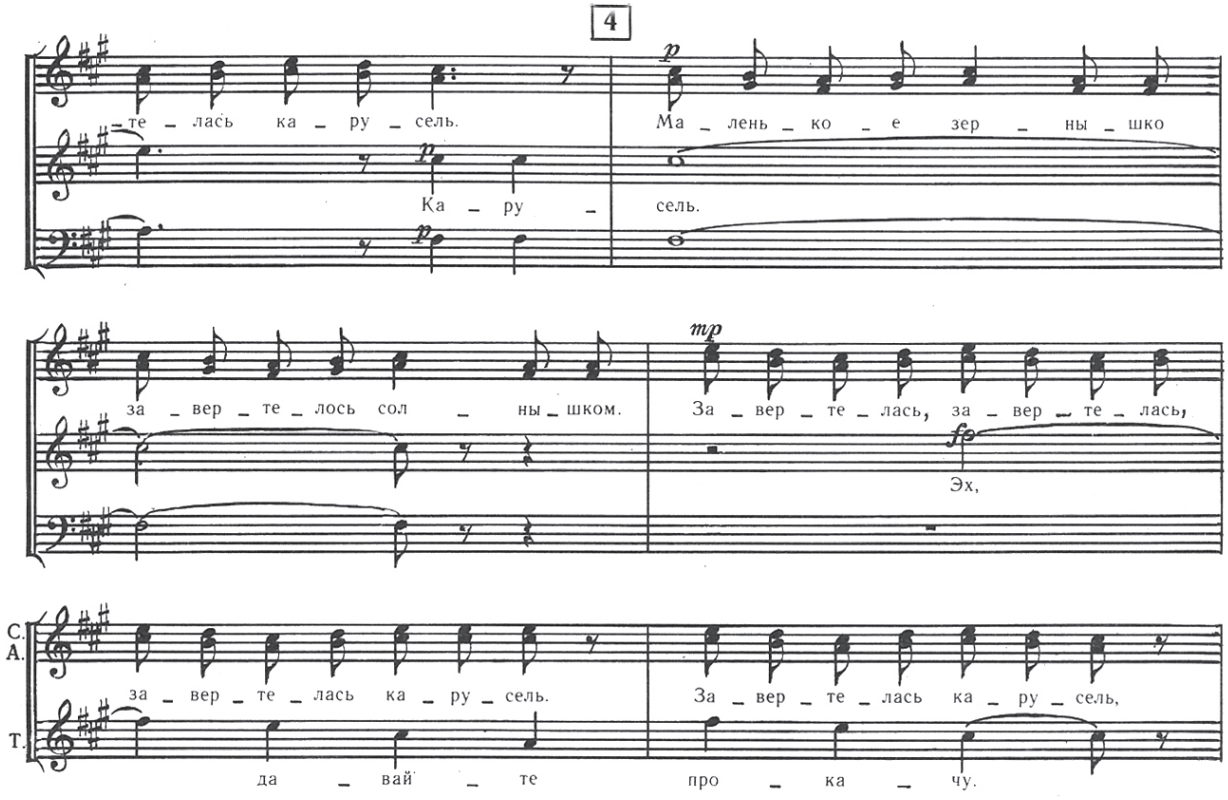
пример 5. «Ярмарка»
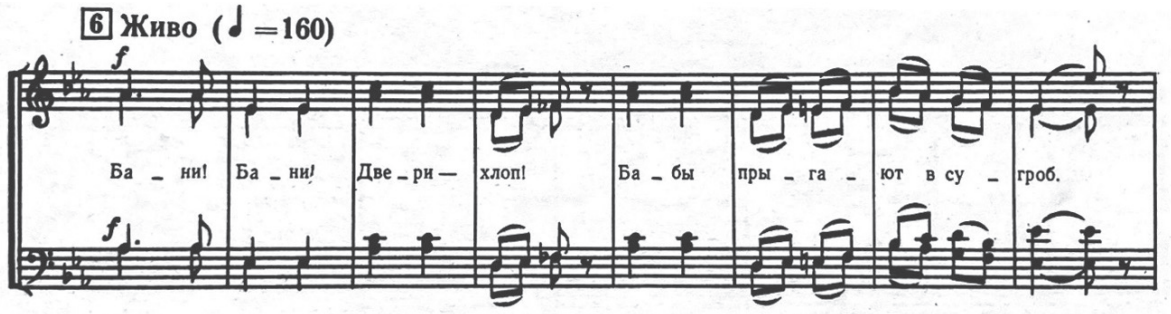


редование восьмых с четвертями и попевки вращательного типа — служат фоном для лихой мелодии солистов-теноров со словами: «Эх, давайте прокачу!» (см. *пример 6* на стр. 15).

Следом вступает юмористический эпизод: мужики сетуют на жен, что у них деньги «хрустят капустой», а альты насмешливо комментируют: «А мужья вздыхают...» Последний эпизод создает контраст настроению номера: возникают печальные воспоминания о войне (в тональности fis-moll) — грустная вальсовая мелодия передается от сопрано к альтам и тенорам, в то время как аккомпанемент в остальных голосах напоминает звучание гармони или шарманки. Завершает «Ярмарку» октавный

пример 6. «Ярмарка»



пример 7. «Сибирские бани»



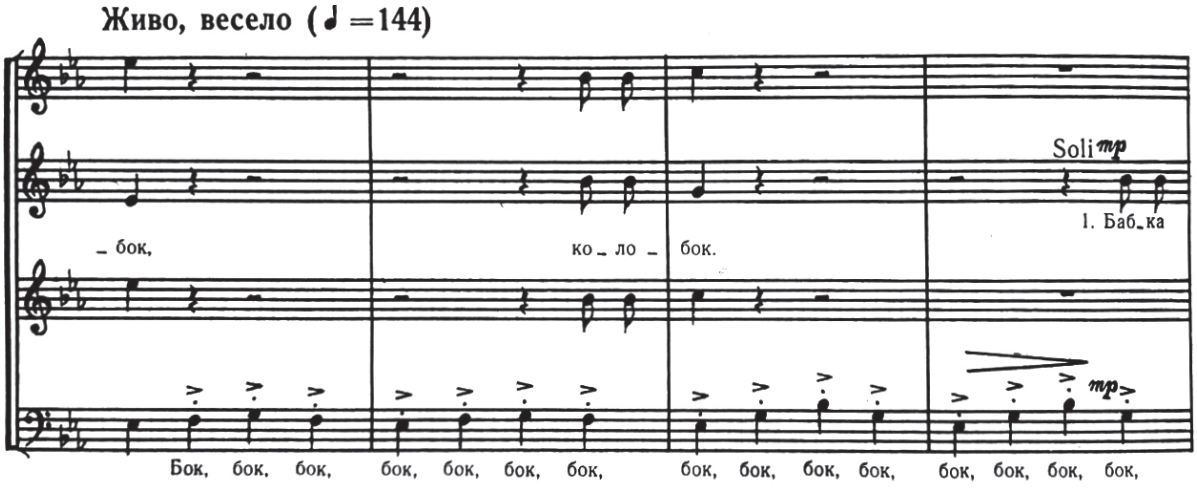
мужской унисон, выполняя роль арки и связующего начала между разноголосицей сюжетов хора.

Бытовая сцена «Сибирские бани» на стихи А. Вознесенского олицетворяет прозаический и вместе с тем полный жизненной энергии быт сибирской глубинки. В данном хоре принципу изобразительности подчинены не только мелодические и фактурные средства, но и форма — в компактно выстроенной структуре наблюдаются элементы рондо с трехкратно повторяющимся рефреном в неизменном виде на слова: «Бани! Бани! Двери — хлоп! Бабы прыгают в сугроб». Скачок на октаву в партии сопрано в конце фразы изображает залихватский прыжок (см. *пример 7*).

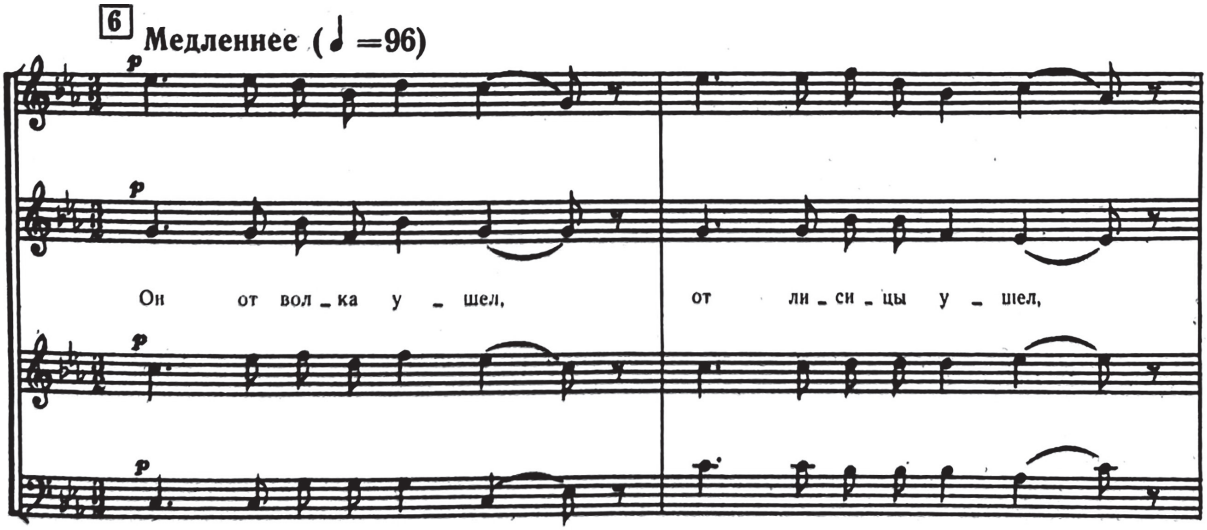
Быстрый темп, движение восьмыми, *glissando*, юбиляции — все эти средства точно передают задорный характер времяпрепровождения народа.

Другая грань динамической картины отражена в сюжете сказочного содержания хора № 2 «Царевна и колобок» из цикла соч. 56 на текст С. Макарова и самого композитора. Эпические черты нашли претворение в форме, иллюстрирующей связи с литературными и изобразительными истоками музыкальной картины. Это былинный зачин в медленном темпе: «Бабка деду испекла колобок» и эпилог рассказчика в лице хора, в котором заложена поучающая мораль: «Он от волка ушел, от лисицы ушел, только вот от любви не сумел уйти... Не верьте голубым глазам!». Им контрастируют динамичные (четверть = 144) середина и кода. Первые два куплета в быстром темпе — «похождения» колобка. Эффект «катания» колобка создается мужскими голосами в круговом движении равномерными длительностями в штрихе

пример 8. «Царевна и колобок»



пример 9. «Царевна и колобок»



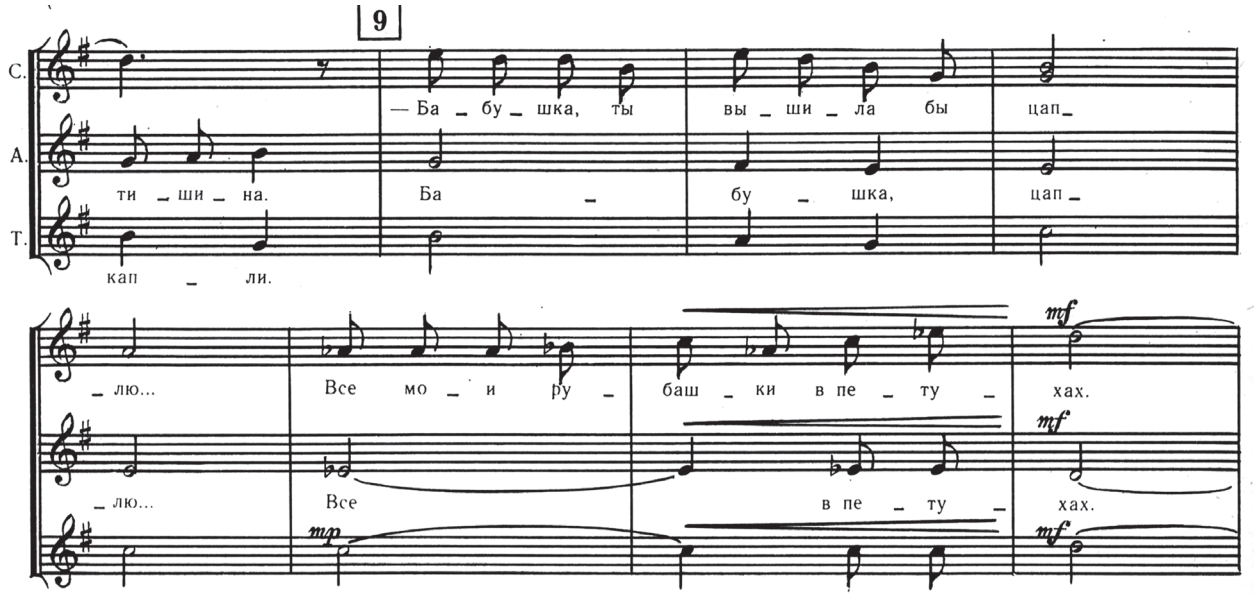
staccato сначала поступенно, а затем по трезвучию (см. *пример 8)*.

Только после слов «за чаем съела колобка» происходит лирическое отступление в параллельный минор на ниспадающих интонациях «вздоха» (см. *пример 9*).
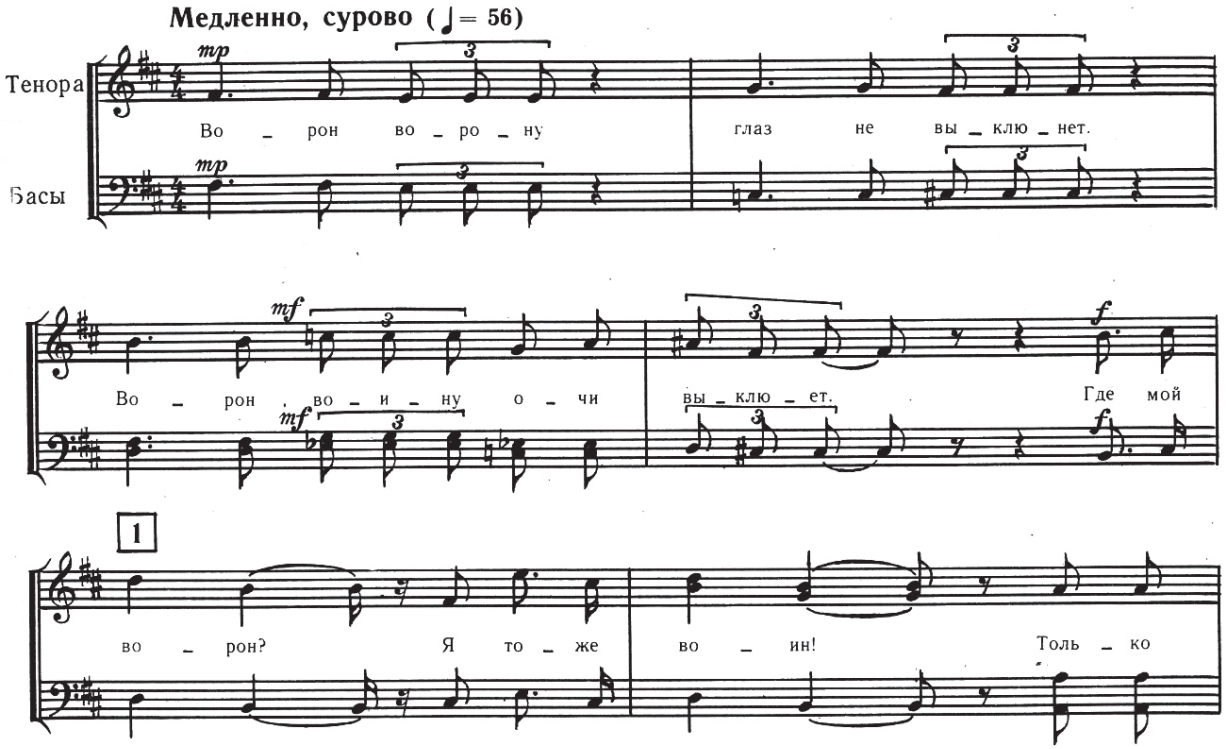
К типу *сменно-динамической* картины можно отнести два хора из первой тетради Б. Кравченко — № 1 «Петухи», № 5 «Ворон» — и № 3 «Кижи» из второй тетради. Наряду с созерцательной статикой в них присутствует и динамично развивающаяся сюжетная линия. Номера «Петухи» и «Ворон» объединяют образы войны (хотя и не явные из названий номеров).

В хоре «Петухи» использован кинематографический прием монтажа. Сюжет номера подчиняет его структуру, которая построена по принципу «статика — динамика — статика». Статика относится к событиям настоящего времени, динамика — военного прошлого. Зачин в характере колыбельной с прозрачной мелодией народного склада у перекликающихся женских и мужских голосов передает образ бабушки, вышивающей любимому внуку петухов «на рубашонке». Внезапно начинается средний раздел: воинственная мелодия мужского хора, пронизывающий фактуру пунктир, аккомпанемент женского хора, имитирующий цоканье лошадиных копыт, воссоздают картины военной баталии. В заключительном разделе вновь возвращается изобразительная статика: прозрачное звучание в тихой динамике, пустые кварто-квинтовые интервалы. Они переносят в настоящее, говоря о том, что жизнь продолжается. Символический и трагический смысл хора обнаруживается в наивной фразе внука: «Бабушка, ты вышила бы цаплю...». И слушателю становится понятно, что «петухи» имеют символический смысл — он связан

пример 10. «Петухи»



пример 11. «Ворон»



с воспоминаниями о погибшем на войне сыне вышивальщицы. Статико-динамическую картину обрамляет музыкальный материал в «русском» стиле: его признаки обнаруживаются в движении голосов параллельными секстами с последующим их сведением в унисон (см. *пример 10*).

Еще более проникновенно военная тематика отражена в хоре «Ворон» на слова В. Кострова. Структура части не репризна, как в предыдущем номере, но все же отражает закономерности сменно-динамической картины в статических крайних частях и динамической середине. Вступительные реплики — своеобразный эпиграф к грядущим событиям: «Ворон ворону глаз не выклюет». Музыкально они подсвечиваются унисоном мужского хора с сопоставлением триольного и дуольного ритмов с «говорящими» паузами (речевое интонирование) в тональности h-moll (см. *пример 11*).
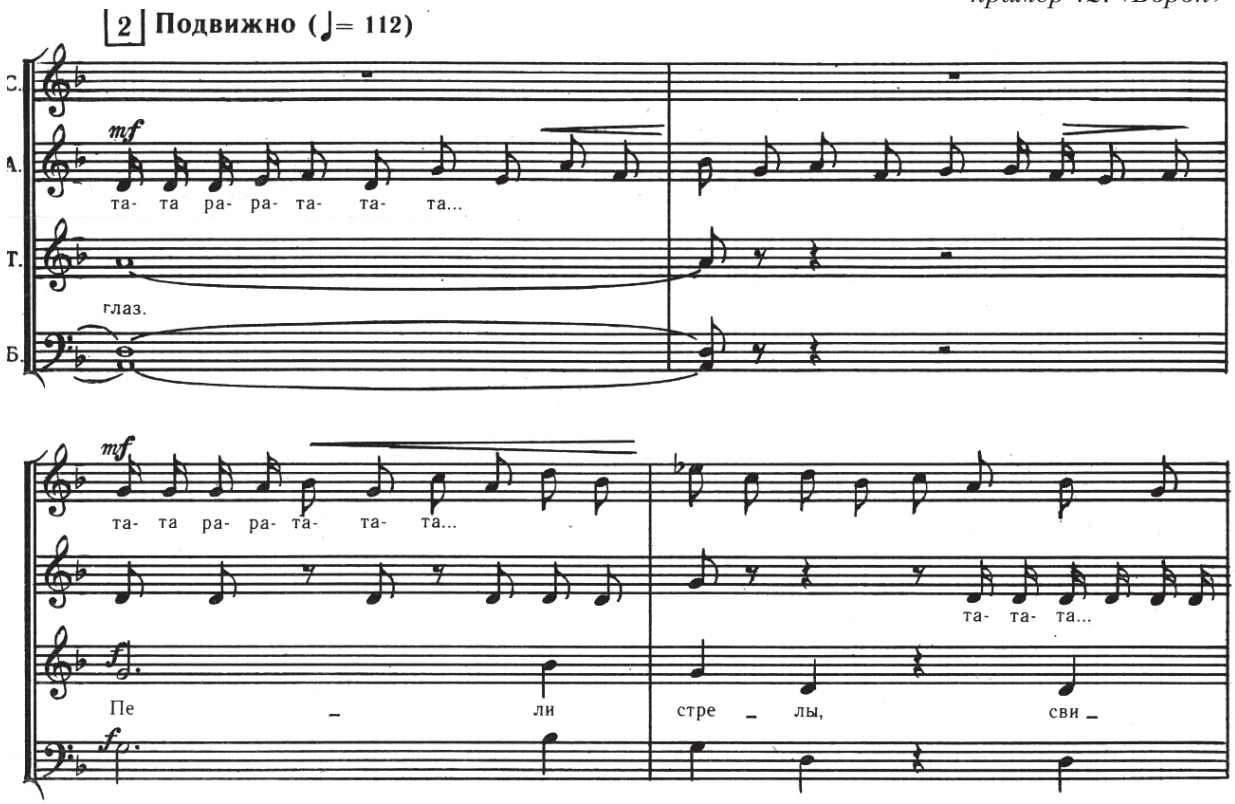
Средний эпизод — звуковая имитация боевого сражения: треск от пулеметных очередей, свист пуль

через прием *glissando*, квартовые интонации женского хора напоминают зовущие в бой трубы на текст «та-та-ра-ра-та-та...». На этом фоне символично звучит суровая мелодия мужской части хора (см. *пример 12*).
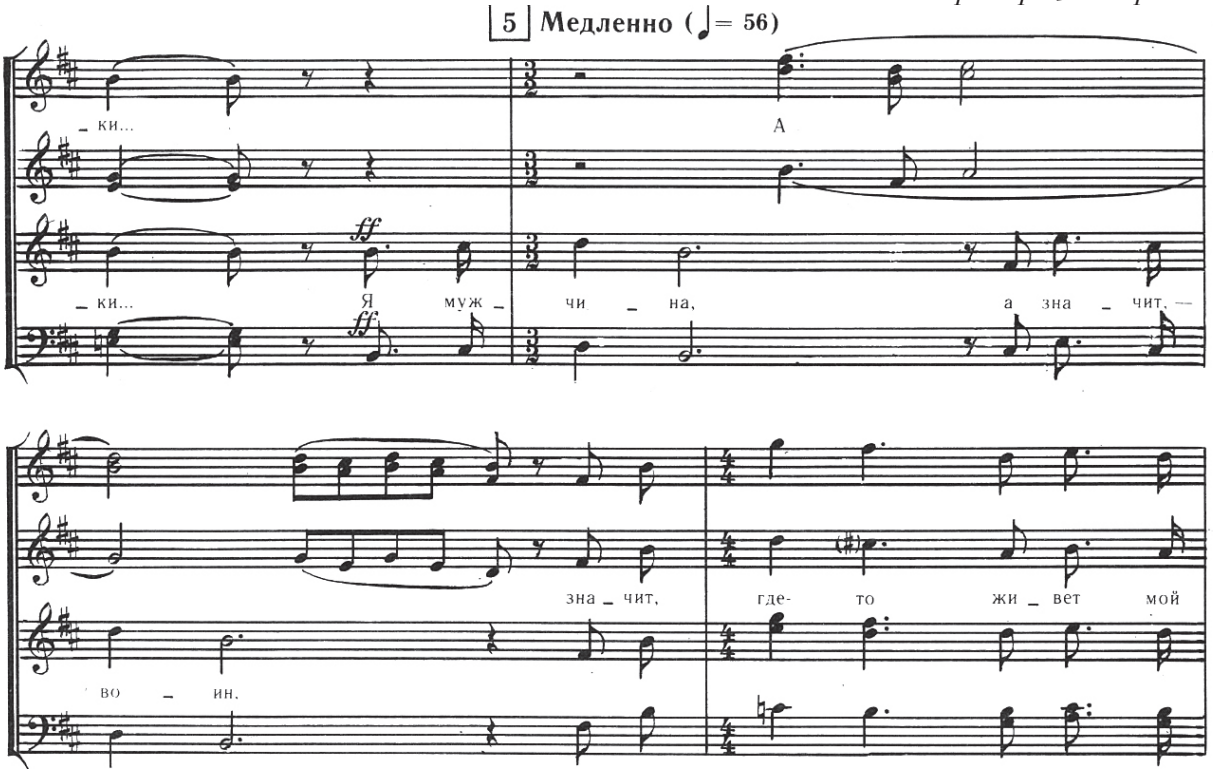
Со слов «и ложились сильные слабыми...» фактурные пласты меняются ролями. В репризе волевые возгласы мужского хора «Я мужчина, а значит — воин» на фоне вокализа женских голосов имеют гимнический характер (см. *пример 13*). Финальный H-dur — словно олицетворение победы.

Героическим характером овеян хор «Кижи» на слова Р. Стратиевской. Если вышеописанные

пример 12. «Ворон»



пример 13. «Ворон»



образцы подчинены принципу: «статика — динамика — статика», то в данном номере противоположная модель: «динамика — статика — динамика». Первая и третья части трехчастной формы олицетворяют образ отважного экипажа, борющегося со штормом на реке Онега. Средняя часть воспевает величие России и ее народа, что передано композитором тягучей полифонической фактурой в умеренном темпе.

Итак, в двух тетрадях хорового цикла Б. Кравченко «Русские фрески» нашли отражение признаки, свойственные разным типам музыкальных картин: статической, динамической и сменно-динамической. Их образная сфера, включающая в себя природные, бытовые, сказочные сюжеты, русская национальная тематика делают хоровой цикл созвучным искусству нашего времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Живов В.Л.** Интерпретация хорового произведения. — М.: Музыка, 2024. — 128 с.
2. **Имханицкий М.И.** Борис Петрович Кравченко // Народник: Информационный бюллетень, 1999, № 4. С. 7–11.
3. **Михеева Л.В.** Борис Кравченко. — Л.: Советский композитор, 1984. — 112 с.
4. **Сайгушкина О.П.** В поисках стилевых ориентиров // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2022, № 3 (4). С. 61–67.
5. **Соколов О.В.** Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. — Нижний Новгород: издательство ННГУ, 1994. — 220 с.
6. **Хентова С.М.** Борис Кравченко // О музыке и музыкантах наших дней. — М.; Л.: Советский композитор, 1976. — С. 184–192.
7. **Ходош Д.Г., Курикалова Е.В.** Первая тетрадь из цикла Б. Кравченко «Русские фрески»: особенности хорового письма // Культура. Искусство. Образование. — Красноярск, 2013. — С. 125–145.
8. **Ширяева О.Ф.** Картинность в музыке: монография / О.Ф. Ширяева; Челяб. гос. акад. культуры и искусств, каф. истории и теории музыки. — Челябинск, 2001. — 167 с.

REFERENCES

1. **Zhivov V.L.** Interpretatsiya khorovogo proizvedeniya [Interpretation of a choral work], Moscow: Muzyka, 2024. (In Russ.)
2. **Imkhanitskiy M.** Boris Petrovich Kravchenko [Boris Petrovich Kravchenko], Narodnik: Informatsionnyy byulleten' [Narodnik: Information Bulletin], 1999, no 4, pp. 7–11. (In Russ.)
3. **Mikheyeva L.V.** Boris Kravchenko [Boris Kravchenko], Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1984. (In Russ.)
4. **Saygushkina O.** V poiskakh stilevykh oriyentirov [In Search of Stylistic Guidelines], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no 3 (4), 2022, pp. 61–67. (In Russ.)
5. **Sokolov O.V.** Morfologicheskaya sistema muzyki i yeye khudozhestvennyye zhanry: monografiya [Morphological system of music and its artistic genres: monograph], Nizhniy Novgorod: izdatel'stvo NNGU. 1994. (In Russ.)
6. **Khentova S.M.** Boris Kravchenko [Boris Kravchenko]. O muzyke i muzykantakh nashikh dney [About music and musicians of our days], Moscow; Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1976, pp. 184–192. (In Russ.)
7. **Khodosh D., Kurikalova Ye.** Pervaya tetrad' iz tsikla B. Kravchenko «Russkiye freski»: osobennosti khorovogo pis'ma [The first notebook from the cycle of B. Kravchenko «Russian Frescoes»: features of choral writing], Kul'tura. Iskusstvo. Obrazovaniye, Krasnoyarsk, 2013, pp. 125–145. (In Russ.)
8. **Shiryayeva O.F.** Kartinnost' v muzyke: monografiya [Picturesqueness in Music: Monograph]. O.F. Shiryayeva; Chelyab. gos. akad. kul'tury i iskusstv, kaf. istorii i teorii muzyki [Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts, Department of History and Theory of Music], Chelyabinsk, 2001. (In Russ.)

Глусская Дарья Романовна
Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)
аспирант
e-mail: gdr23111999@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-9134-6983

Суханова Татьяна Борисовна
Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)
руководитель Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры
кандидат искусствоведения, доцент
e-mail: t.b.suhanova@yandex.ru
ORCID: http://orcid.org/0000-0001-7881-3077

Glusskaya Darya R.
Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
Postgraduate student
e-mail: gdr23111999@gmail.com

Sukhanova Tatiana B.
Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
Head of the Centre for Continuing Education and Professional Development of Creative and Managerial Personnel in Culture, Ph.D. in Art History, Associate Professor
e-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

Вклад авторов

Глусская Д.Р. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи), проведение анализа источников, сбор и обработка данных, развитие ключевых моментов концепции, написание текста, оформление текста и нотного приложения.

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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Glusskaya D.R. — participation in the development of the research concept (formation of an idea), source analysis, collecting and processing data, development of key conceptual elements, writing the text, formatting of the text and musical appendix.

Sukhanova T.B. development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), structuring of the article materials, proofreading, approving the final version of the article.

The authors declare no conflicts of interest.

УДК: 78.06

М.В. КОЗАК
Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова (г. Петрозаводск)

Литературное наследие Авенира де Монфреда

M. Kozak

Literary Heritage of Avenir de Monfred

Абстракт. В статье рассматривается литературное наследие Авенира Генриховича де Монфреда (1903–1974) — композитора, органиста и пианиста, получившего образование в стенах Петроградской консерватории (1913–1923) и Schola Cantorum (1925–1927) в Париже. Литературные сочинения де Монфреда были неизвестны ни русским, ни зарубежным музыковедам и лингвистам, до 2025 года рукописи и машинописные экземпляры литературных опусов хранились в семье композитора и не были систематизированы. Всего для исследования доступны двенадцать разножанровых миниатюр — эссе, художественные повести и рассказы, одна автобиографическая книга и перевод на английский язык русской пьесы «Лёнушка» Л.М. Леонова (1943). После анализа и систематизации этих произведений было установлено, что общая особенность рассказов — наличие в сюжетах темы войны. Большая часть литературного наследия Авенира Генриховича была ориентирована на англоязычных читателей журналов конца 1940-х — начала 1950-х годов. Отдельное внимание в статье уделяется эссе под названием «Исповедь» (1943) на французском языке, в котором Авенир де Монфред подводит итог своей жизни, выстраивает своеобразную иерархию видов деятельности и оценивает результаты.
Автор статьи приходит к выводу, что де Монфред не претендовал на профессиональную деятельность в области литературы как в ранний французский период творчества до 1940-х годов, так и в более позднее время. Часть литературных сочинений композитора рассматривается как прием автокоммуникации, давший возможность выразить в искусстве важную тему войны, не нашедшую отражения в музыке композитора в связи с оптимистичной направленностью его академических опусов.

Ключевые слова: Авенир де Монфред, Петроградская консерватория, Schola Cantorum, Франсис Салабер, архив композитора, литературная рукопись, автобиографическое эссе, М.А. Осоргин, Л.М. Леонов, автокоммуникация.

Abstract: The article examines the literary heritage of Avenir H. de Montfred (1903–1974), a composer, organist and pianist who was educated in the walls of the Petrograd Conservatory (1913–1923) and the Schola Cantorum (1925–1927), Paris. De Monfred's literary works were unknown to neither Russian nor foreign musicologists and linguists; until 2025, manuscripts and typewritten copies of literary editions were kept in the composer's family and were not systematized. In total, there are twelve different genre miniatures available for research — essays, artistic scripts and short stories, one autobiographical book and an English translation of the Russian play «Lenushka» by L.M. Leonov (1943). After analyzing and systematizing these stories, it was found that the common feature of the stories is the presence of the theme of war to varying degrees. Most of the literary heritage of Avenir de Monfred was oriented towards English-speaking readers of magazines of the late 1940-s and early 1950-s. Separate attention is given to the essay entitled «Confession» (1943) in French, in which de Monfred sums up his life, builds a kind of hierarchy of activities and evaluates the results.
The author of the article concludes that de Monfred did not claim to be a literary professional in either the early period of French creativity before the 1940-s or later. Part of the composer's literary works is considered as a way of auto-communication, which made it possible to express in art an important theme of war, which was not reflected in the music of the composer due to the optimistic orientation of his academic musical works.

Keywords: Avenir de Monfred, Petrograd Conservatory, Schola Cantorum, Francis Salabert, composer's archive, literary manuscript, autobiographical essay, M.A. Osorgin, L.M. Leonov, self-communication.

Авенир Генрихович де Монфред (1903–1974) — композитор, органист, пианист, создатель собственного принципа музыкальной композиции. Первые двадцать лет своей жизни де Монфред прожил в Санкт-Петербурге, получил образование в Петербургской-Петроградской консерватории (класс композиции А.М. Житомирского, фортепиано — Н.Н. Позняковской, органа — Н.К. Ванадзиня), затем в Schola Cantorum в Париже под руководством В. д'Энди. В прижизненных биографических замет-

ках о де Монфреде акцентировалось его многонациональное происхождение — «на четверть русское, немецкое, французское, шотландское» [9, p. 765], в результате чего, как позднее шутил сам де Монфред, получился американец. Обладание сразу несколькими «культурными кодами»[1], свободное владение множеством языков, страсть к путешествиям, многогранность увлечений композитора на протяжении всей жизни — все это способствовало интересу публики к его композиторскому и исполнительскому творчеству, установлению выгодных творческих контактов во Франции и США, а также появлению потребности у де Монфреда выражать себя не только в области музыки, но и в литературе.

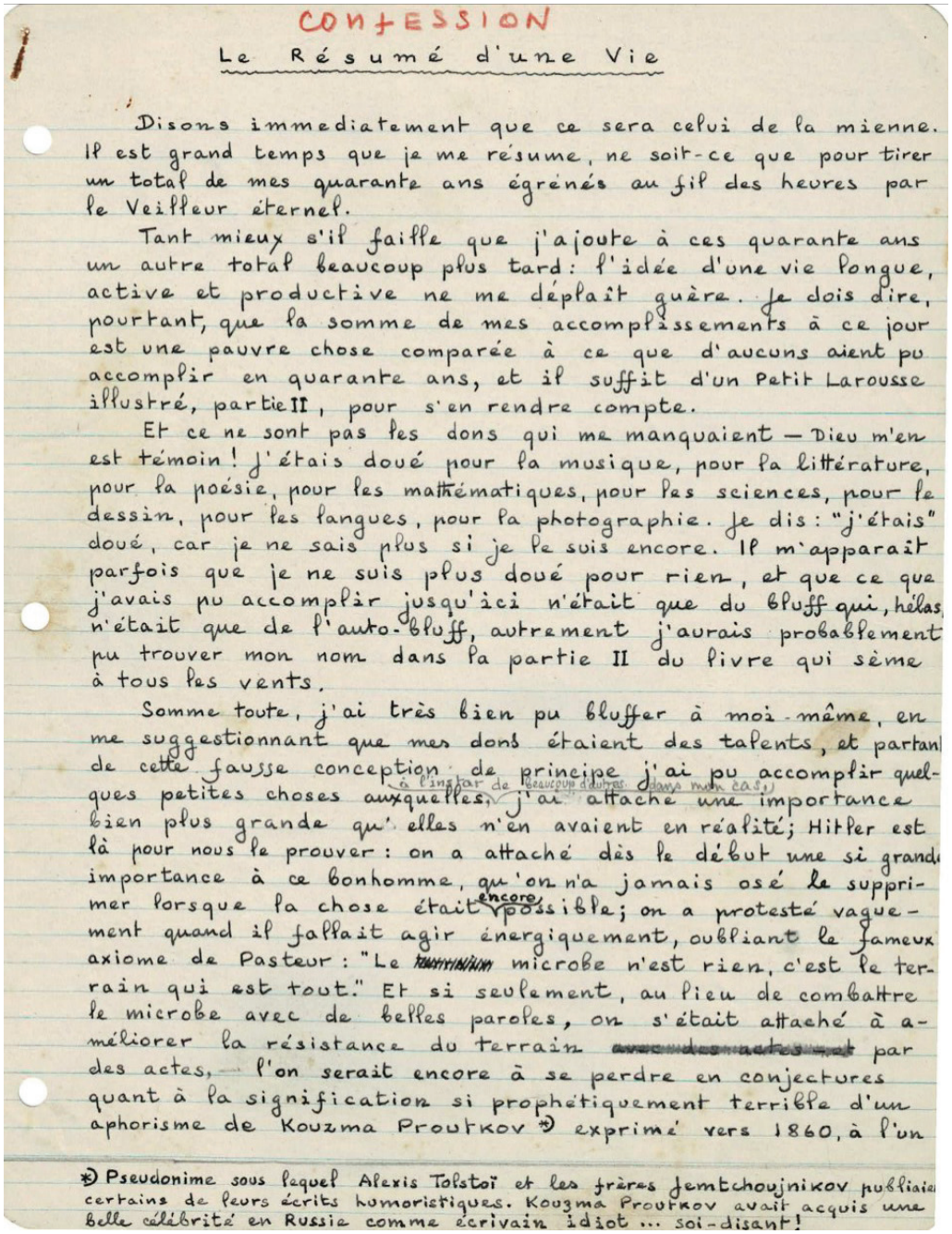
В качестве композитора де Монфред также проявил себя в разных музыкальных стилях, жанрах и техниках. В 1920-е годы он приобрел известность в России как любитель джазовых импровизаций, при переезде во Францию стал автором ряда коммерческих сочинений в легких жанрах, публикуемых на постоянной основе Франсисом Салабером, — одним из наиболее крупных музыкальных издателей Парижа. Одновременно с работой в эстрадной музыке де Монфред продолжал создавать и академические камерно-инструментальные сочинения, словно входящие в диалог с традициями, усвоенными в стенах Петербургской консерватории и в Schola Cantorum, где он продолжил образование в 1925–1927 годах под руководством д'Энди. 1930-е годы в творчестве Авенира Генриховича были отмечены увлечением музыкой кабаре, созданием программных симфонических сочинений и виолончельной сонаты с экспрессионистским звучанием. 1940-е годы стали временем экспериментов и поисков в области средневековой музыки, модальных ладов, политональности, полимодальности, органной музыки и, наряду с перечисленным, коммерческих джазовых сочинений. С 1950-х годов свою деятельность в коммерческой музыкальной сфере де Монфред сочетал с работой оформителя эфиров на радио, работой в области киномузыки и музыки к рекламе, а также с написанием трактата «Новый диатонический модальный принцип относительной музыки» (НДМ принцип). Академические сочинения композитора двух последних десятилетий его жизни созданы в соответствии с изложенными в трактате положениями об НДМ принципе.

Поскольку большую часть жизни де Монфред прожил за пределами России, документальных архивных сведений о его периоде жизни с 1923 года совсем немного. Реконструкция биографии композитора оказалась возможной благодаря немногочисленным прижизненным заметкам и вырезкам с интервью и рецензиями на музыку Авенира Генриховича, размещенным во французской и американской прессе. Все эти документы с 1950-х годов бережно собирала и хранила третья супруга композитора Матильда Хейдорн.

Личный архив де Монфреда на данный момент разбит на две части. Большая часть архива была передана вдовой композитора в Библиотеку Конгресса США в 1989–1990 годах. Эта коллекция содержит около 2500 единиц хранения и еще не систематизирована сотрудниками библиотеки. Вторая часть архива, дистанционно доступная автору статьи, хранилась у потомков композитора[2] (см. *илл. 1* на стр. 23).

1 Под культурным кодом вслед за К. Рапаем понимается «сфера культурного бессознательного, которую определяют образы, связанные с отдельными понятиями в сознании индивида». Цит. по [1, с. 527].

2 До недавнего времени (июнь 2025 года) часть архива находилась в руках племянника композитора. После его смерти Барбара Хейдорн — внучатая племянница де Монфреда обнаружила внушительное количество документов, рукописей и аудиозаписей, произвела их систематизацию, предоставив информацию об этой части архива как автору статьи, так и сотрудникам Библиотеки Конгресса США. В ходе переговоров об отправке документов в Библиотеку Конгресса выяснилось, что многие материалы архива, к сожалению, не представляют ценности для Библиотеки Конгресса — это книги с пометками композитора, музыкальная коллекция записей произведений других композиторов. Помимо этого, в архиве де Монфреда — любителя-фотографа, масса фотографий, которые могли бы дать много ценных сведений о круге общения композитора, его эстетических предпочтениях и интересах в разные годы жизни. Среди корреспонденции — переписка с супругой, затрагивающая карьерные вопросы, а также ряд бюрократических документов, имеющих значение для реконструкции биографии композитора в США и Франции. Жемчужиной коллекции стало… вывезенное сентиментальной матерью Авенира Генриховича в 1923 году из России, сохранившееся после революции, мировой войны и переезжавшее вслед за своим выросшим владельцем из страны в страну, в итоге пережившее его на полвека… крестильное платье! Остается лишь надеяться на то, что родственники композитора найдут возможность сохранить и передать эту часть архива по какому-то «правильному адресу», как, например, произошло с архивом А.В. Свешникова [5, с. 8].



CONFESSION

Le Résumé d'une Vie

Disons immediatement que ce sera celui de la mienne. Il est grand temps que je me résume, ne soit-ce que pour tirer un total de mes quarante ans égrénés au fil des heures par le Veilleur éternel.

Tant mieux s'il faille que j'ajoute à ces quarante ans un autre total beaucoup plus tard: l'idée d'une vie longue, active et productive ne me déplaît guère. Je dois dire, pourtant, que la somme de mes accomplissements à ce jour est une pauvre chose comparée à ce que d'aucuns aient pu accomplir en quarante ans, et il suffit d'un Petit Larousse illustré, partie II, pour s'en rendre compte.

Et ce ne sont pas les dons qui me manquaient — Dieu m'en est témoin! j'étais doué pour la musique, pour la littérature, pour la poésie, pour les mathématiques, pour les sciences, pour le dessin, pour les langues, pour la photographie. Je dis: "j'étais" doué, car je ne sais plus si je le suis encore. Il m'apparait parfois que je ne suis plus doué pour rien, et que ce que j'avais pu accomplir jusqu'ici n'était que du bluff qui, hélas, n'était que de l'auto-bluff, autrement j'aurais probablement pu trouver mon nom dans la partie II du livre qui sème à tous les vents.

Somme toute, j'ai très bien pu bluffer à moi-même, en me suggestionnant que mes dons étaient des talents, et partant de cette fausse conception de principe j'ai pu accomplir quelques petites choses auxquelles, à l'instar de beaucoup d'autres dans mon cas, j'ai attaché une importance bien plus grande qu'elles n'en avaient en réalité; Hitler est là pour nous le prouver: on a attaché dès le début une si grande importance à ce bonhomme, qu'on n'a jamais osé le supprimer lorsque la chose était encore possible; on a protesté vaguement quand il fallait agir énergiquement, oubliant le fameux axiome de Pasteur: "Le microbe n'est rien, c'est le terrain qui est tout." Et si seulement, au lieu de combattre le microbe avec de belles paroles, on s'était attaché à améliorer la résistance du terrain par des actes, l'on serait encore à se perdre en conjectures quant à la signification si prophétiquement terrible d'un aphorisme de Kouzma Proutkov ✠ exprimé vers 1860, à l'un

✠ Pseudonime sous lequel Alexis Tolstoï et les frères Jemtchoujnikov publiaient certains de leurs écrits humoristiques. Kouzma Proutkov avait acquis une belle célébrité en Russie comme écrivain idiot ... soi-disant!

илл. 1. Авенир де Монфред. Фрагмент эссе «Исповедь» [«Confession»], 1943 год. Личный архив композитора, Калифорния, США

Музыке де Монфреда посвящен ряд статей и диссертационное исследование. Однако литературное наследие, исследование которого и стало целью настоящей статьи, долгое время было совершенно неизвестно не только публике, но и родственникам композитора, хранившим меньшую часть архива[3].

Приведем список литературных сочинений из архива де Монфреда с краткой характеристикой их содержания:

• «Исповедь» [«Confession»] — французское рукописное автобиографическое эссе 1943 года,

3 Дальнейшие сведения о литературных опусах де Монфреда — это анализ меньшей части архива. Автор не исключает факта существования ряда рукописей или даже опубликованных сочинений в большей части архива, которая хранится в Библиотеке Конгресса США и недоступна для дистанционного изучения. Кроме того, как стало известно в процессе работы над заметками де Монфреда, часть его литературных сочинений, созданных до 1940 года, была утеряна при переезде из Франции в США.

с большим количеством пометок и исправлений. Объем — 18 страниц.

• Рукописный черновик французского рассказа без названия, с большим количеством помарок и исправлений. Тема рассказа — описание и диалоги посетителей одного парижского салона первой половины XX века. Вероятно, часть более крупного произведения. Объем — 20 страниц. По почерку, плотности и яркости чернил и бумаги схоже с «Исповедью». Следовательно, относится к началу 1940-х годов.

• «Необычная беседа» [«An Unusual Conversation»] — машинописный рассказ на английском языке в духе журнальных рассказов О'Генри, объемом 5 страниц, без даты. Беседа — телефонный разговор между состоятельным мужчиной средних лет и дьяволом, иллюстрирующим своему собеседнику тщетность его богатства и последствия его холодного отношения к близким людям. В финале рассказа выясняется, что весь диалог — часть сна. Главный герой решает уделять больше внимания семье.

• «Чудеса — действительно чудеса?» [«Are Miracles Miracles?»]. Философское эссе, датировано ноябрем 1950 года. Машинопись, английский язык, 20 страниц. Эссе посвящено вопросу веры в Бога и научным открытиям. Композитор, не настаивая на исключительной истинности своей позиции, на нескольких научных примерах показывает, что все прорывы в науке когда-то были «чудесами», возникшими и осознанными человечеством по воле Бога. И то, что современный человек мог бы назвать «чудом», возможно, пока еще не открытое научное явление.

• «Переосмысление антисемитизма» [«Antisemitism Outsmarted»]. Без даты, машинопись, английский язык, 17 страниц. Философское эссе, в котором композитор, используя журнально-публицистическую манеру, излагает свое мнение об антисемитизме, причинах его появления и способах решения проблемы предвзятого отношения к евреям в современных реалиях.

• «Знакомьтесь с органистом радиоштаба» [«Meet the Radio Staff Organist»]. Февраль 1947 года, машинопись, английский язык, 17 страниц. Юмористическое эссе, в котором де Монфред от первого лица описывает трудности и непредсказуемость работы органиста на радио. Композитор вспоминает забавные случаи из собственной практики, не называя, однако, реальных имен и фамилий участников.

• «Заблудшие путешественники» [«The Misguided Travellers»]. Без даты, машинопись и рукописный черновик на английском языке объемом в 15 страниц. Представляет собой дословный сценарий радиопередачи в смешанном жанре интервью, постепенно модулирующего в театральную пьесу с участием Авенира де Монфреда и Леона Цукерта[4]. В основе сюжета — подробности совместных путешествий композиторов, демонстрация музыкального танцевального фольклора и шуточных историй, собранных ими во время путешествий.

• «Любовь путешествует быстро» [«Love Travels Fast»] — февраль 1947 года, машинопись, английский язык, 33 страницы. Художественный фантастический рассказ, в центре которого — любовная история сорокалетнего изобретателя, нашедшего в далекой Вселенной точную копию своей юной возлюбленной, погибшей во время Второй мировой войны, с помощью сконструированного им космического экрана.

• «800 против 30 000» [«800 vs 30 000»]. Без даты, машинопись, английский язык, 9 страниц. Военный очерк, основанный на истории о 800 храбрых студентах французского военного училища, противостоявших армии фашистов численностью 30 000 в последние дни оккупации Франции.

• «Сен-Тропе — самый сумасшедший городок в мире» [«Saint-Tropez. The Craziest Little Town in the World»]. Без даты (примерно 1942–1944), машинопись, английский язык, 5 страниц. Ностальгический очерк с описанием жизни Сен-Тропе до начала войны.

• «Исход» [«Exodus»] — без даты[5], машинопись, английский язык. Книга из 6 глав и заключения (111 страниц), посвященная побегу де Монфреда и его семьи из Парижа за два дня до оккупации города фашистами. В книге прослеживаются события нескольких месяцев после оккупации Парижа. Примечателен жанр, обозначенный автором в пре-

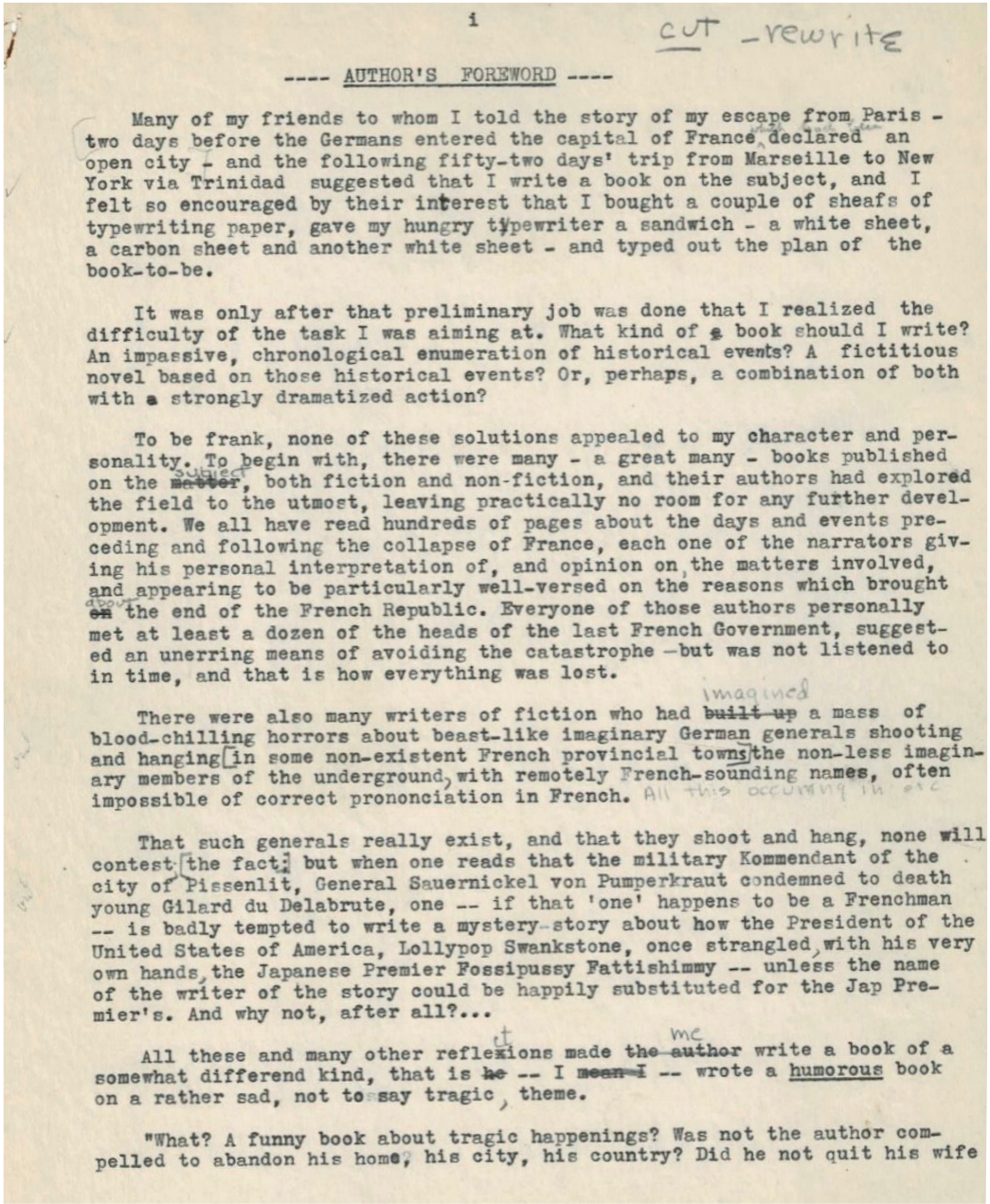
4 Леон Цукерт (1904–1992) — канадский композитор и скрипач еврейского происхождения, близкий друг де Монфреда.

5 Исследователь предполагает, что книга была напечатана на той же машинке, что и датированные 1947–1950 годами рассказы. К правке глав книги де Монфред возвращался не один раз, о чем свидетельствуют разнообразные карандашные заметки на полях рукописи. Возможно, основная часть работы над книгой пришлась на 1950-е годы.

дисловии, — «художественная юмористическая автобиографическая книга» о войне. В ней де Монфред умело сочетает трагические и драматические эпизоды об исторических событиях разного масштаба, оказавших влияние на его жизнь и жизни близких, с ироничными замечаниями и смешными ситуациями, произошедшими с ними по дороге из Парижа к одной из границ страны с целью эмигрировать в США. В книге изложена масса биографических деталей о происхождении композитора, его семье и взглядах, занятиях близких де Монфреду людей, не освещенная ни в одном из доступных опубликованных прижизненных источников.

• «Последняя миссия обер-лейтенента Вон Хаагена» [«Oberleutnant Von Haagen's Last Mission»]. Без даты, машинопись, английский язык, 6 страниц. Художественный рассказ о сбитом под Ленинградом фашистском летчике, решившем спасти свою жизнь, переодевшись в форму убитого им советского офицера.

• «Возмездие» [«Retribution»]. Без даты, машинопись, английский язык, 30 страниц. Повесть о судьбе французского палача во время Второй мировой войны. Палач обманул одну из своих жертв, пообещав в ночь перед казнью сохранить ей и ее возлюбленному жизнь, и не выполнил свое



i

cut - rewrite

---- AUTHOR'S FOREWORD ----

Many of my friends to whom I told the story of my escape from Paris - two days before the Germans entered the capital of France declared an open city - and the following fifty-two days' trip from Marseille to New York via Trinidad suggested that I write a book on the subject, and I felt so encouraged by their interest that I bought a couple of sheafs of typewriting paper, gave my hungry typewriter a sandwich - a white sheet, a carbon sheet and another white sheet - and typed out the plan of the book-to-be.

It was only after that preliminary job was done that I realized the difficulty of the task I was aiming at. What kind of a book should I write? An impassive, chronological enumeration of historical events? A fictitious novel based on those historical events? Or, perhaps, a combination of both with a strongly dramatized action?

To be frank, none of these solutions appealed to my character and personality. To begin with, there were many - a great many - books published on the matter, both fiction and non-fiction, and their authors had explored the field to the utmost, leaving practically no room for any further development. We all have read hundreds of pages about the days and events preceding and following the collapse of France, each one of the narrators giving his personal interpretation of, and opinion on the matters involved, and appearing to be particularly well-versed on the reasons which brought on the end of the French Republic. Everyone of those authors personally met at least a dozen of the heads of the last French Government, suggested an unerring means of avoiding the catastrophe —but was not listened to in time, and that is how everything was lost.

There were also many writers of fiction who had built up a mass of blood-chilling horrors about beast-like imaginary German generals shooting and hanging in some non-existent French provincial towns the non-less imaginary members of the underground, with remotely French-sounding names, often impossible of correct prononciation in French.

That such generals really exist, and that they shoot and hang, none will contest the fact; but when one reads that the military Kommendant of the city of Pissenlit, General Sauernickel von Pumperkraut condemned to death young Gilard du Delabrute, one -- if that 'one' happens to be a Frenchman -- is badly tempted to write a mystery-story about how the President of the United States of America, Lollypop Swankstone, once strangled with his very own hands, the Japanese Premier Fossipussy Fattishimmy -- unless the name of the writer of the story could be happily substituted for the Jap Premier's. And why not, after all?...

All these and many other reflexions made the author write a book of a somewhat differend kind, that is he -- I mean I -- wrote a humorous book on a rather sad, not to say tragic, theme.

"What? A funny book about tragic happenings? Was not the author compelled to abandon his home, his city, his country? Did he not quit his wife

илл. 2. Авенир де Монфред. Фрагмент книги «Исход» [«Exodus»]. Без даты, машинопись. Личный архив композитора, Калифорния, США

обещание. После этого несколько дней его самыми изощренными способами терзал «призрак», оказавшийся в итоге братом-близнецом убитого им юноши.

• «Лёнушка» — перевод пьесы Л.М. Леонова 1943 года с русского языка на английский. Машинопись[6].

Представленный список — весьма разные по жанру и стилю сочинения: художественные рассказы — как с фантастическими элементами в сюжете, так и основанные только на исторических событиях; философские и автобиографические эссе то в «разговорно-обиходном», то в «газетно-публицистическом» стиле [6, с. 62] и книга, вобравшая в себя черты всех перечисленных жанров. Единственный общий знаменатель всех этих сочинений заключен в том, что определяющим событием в них стала война[7].

Важно отметить, что, несмотря на сохранявшийся интерес композитора к русской литературе, свидетельством которого стал перевод «Лёнушки» Л.М. Леонова, среди литературных произведений де Монфреда нет ни одного, написанного на русском языке. Причин могло быть несколько: отсутствие аудитории, читающей на русском языке; позднее — отсутствие печатной машинки с кириллицей; или, как было в случае с композитором С.Э. Борткевичем, — неприятие послереволюционных орфографических норм русского языка [8, с. 158].

Наиболее ценными в отношении ранее неизвестных фактов о де Монфреде стали его рукописное эссе «Исповедь» на французском языке и англоязычная книга «Исход» (см. *илл. 2* на стр. 25).

«Исповедь» была создана в переломный для Авенира Генриховича момент — в тяжелое военное время, когда он смог перебраться в США, но из-за проблем с документами был вынужден оставить во Франции свою супругу, мать и тещу, пробуя найти документальные обоснования и финансовые возможности для их переезда в США. В «Исповеди» — эссе, совмещающем черты автобиографии, воспоминаний, близком по степени эмоциональности, искренности и хлесткой самокритике к дневниковой записи, не предназначенной для чьих-либо глаз, де Монфред почти с бухгалтерской точностью создал иерархию своих достижений в различных видах искусства и науки. Композитор перечислил грани своей деятельности в порядке по убыванию таким образом: музыка, литература, математика, изобразительное искусство, языки, фотография и кинематограф. Из них лишь музыку де Монфред оценивал как свою профессиональную область деятельности. Процитируем итоги, подведенные композитором в музыкальной и литературной сферах:

«Вот список маленьких вещей, которые я смог сделать за сорок лет:

МУЗЫКА

1. Три первых приза консерватории: фортепиано, композиция, орган[8].

2. Около ста опубликованных работ, максимум десять процентов из них будут иметь какую-то музыкальную ценность, а остальное — только “музыка”. Музыка, которая оплачивала мою аренду, мои машины и, в целом, добавляла масло к моему хлебу.

3. Симфония, которую я считаю самым красивым произведением в моей жизни и которая, однако, никогда не была исполнена или опубликована. Симфония завершена в 1939 году[9].

6 Практика переводов с русского языка была популярна в первой половине XX века среди носителей русского языка, живших за рубежом. Этому способствовал всплеск читательского интереса к русской литературе в Западной Европе [8, с. 163]. Де Монфред с 1934 по 1950 год был женат на французской переводчице Жаклин Пуйлон, с которой он совместно перевел с русского на французский язык романы «Вольный каменщик» и «Сивцев вражек». Стоит заметить, что в своей переводческой деятельности композитор ограничивался только переводами художественной литературы, несмотря на то, что владел всеми тонкостями музыковедческой терминологии и вполне мог бы, как С.Э. Борткевич, переводить эпистолярное наследие или музыкально-критические статьи с русского языка.

7 Хотя в списке сочинений де Монфреда-композитора нет ни одного военного или антивоенного сочинения или посвящения.

8 Вероятно, подразумевается Петроградская консерватория, как и в других документах французского периода жизни. Документальные (архивные) подтверждения особых наград де Монфреда за время учебы не были найдены.

9 Сведений об этом сочинении нет. В 1955 году де Монфред написал симфонию в НДМ принципе и дал ей порядковый номер 1. Возможно, рукопись симфонии 1939 года была утеряна.

4. Две успешно исполненные симфонические поэмы[10], которые никогда не публиковались.

5. Полдюжины произведений камерной музыки, большинство из них исполнены. А струнный квартет, сонаты для различных инструментов никогда не публиковались.

6. Полдюжины вокальных произведений, которые я считаю ценными почти настолько же, как мою симфонию. Они утеряны в 1937 году во время переезда.

7. Музыкальные адаптации для фильмов — четырнадцать, в соответствии с законодательством об авторском праве.

8. Оперетта в сотрудничестве с Люсьен и Жан Бойер и Адольфом Станильес, а также журнальные мелодии и популярные песни в сотрудничестве с различными авторами. В основном они опубликованы.

9. Множество органных концертов.

10. Статьи о музыке[11].

11. Книга "История, техника и эстетика органа", никогда не публиковавшаяся[12]. Небрежно и беспечно с моей стороны.

12. Должности музыкального директора студии Салабера в Монруже, музыкального директора Общества Электроакустики (Органа Хаммонд) в Париже, сольного органиста в NBC, в Нью-Йорке, США.

13. Академические пальмы[13].

Это может показаться значительным, не так ли?

Лично я думаю, что это очень мало по сравнению с тем, чего мой друг Дмитрий Шостакович смог достичь в музыкальном искусстве в тридцать семь лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Несколько эссе на французском, русском, испанском и английском языках, полдюжины коротких рассказов на английском языке; ни один из них не был опубликован.

2. Некоторые романы, переведенные в сотрудничестве с моей женой и с моей тещей — графиней Генсе; некоторые переводились с итальянского языка, другие — с английского, и публиковались в издательстве "Albin Michel" в Париже, либо под именем графини Генсе, под псевдонимом баронессы де Оршаз.

3. Перевод красивого романа "Вольный каменщик" известного русского писателя Михаила Осоргина. Все литературные почести переводов передаю всецело моей жене. Этот роман должен был быть опубликован в 1940 году, уже были сделаны первые корректировки, когда всем известные события помешали публикации этого романа — прекрасной дани чистому и рыцарскому франкомасонству.

4. Около двадцати стихотворений, заслуживших похвалы Леона Пола Фарга[14]. О точном содержании слов Фарга я не могу сообщить, так как не присутствовал в тот момент, когда они были сказаны. Никогда не публиковал эти стихотворения, никогда не пытался опубликовать. Небрежность. Это гораздо меньше, чем я сделал в музыке. Но диминуэндо и дальше будет принимать опасный уклон».

После перечислений всех значимых событий за 40 лет жизни композитор углубляется в психологический анализ своих детских переживаний, попутно рассуждая о достоинствах и недостатках воспитательского стиля его матери, а также о типичных занятиях и предпочтениях русской знати накануне революции. Судя по различающимся зрительно фрагментам рукописи с разными типами нажима и иногда сменой величины букв, композитор писал свою «Исповедь» в несколько этапов и постоянно подправляя уже написанное. Вероятно, документ не был предназначен для публикации, несмотря на намерения автора «признаться публично», но бережно хранился им впоследствии как память о переломном моменте жизни[15].

10 Вероятно, речь идет о «Еврейской рапсодии» (1926) и симфонической поэме «Вена. 1850» (1935). Оба произведения так и остались неопубликованными.

11 На данный момент сведений о публикации, количестве и тематике статей нет.

12 Книга не была опубликована и в период после 1943 года. Сведений о нахождении рукописи нет.

13 Одна из самых престижных наград во Франции. Многие документы на английском языке де Монфред подписывал «Авенир де Монфред — офицер Французской Академии».

14 Леон Пол Фарг (1876–1947) — французский поэт и прозаик.

15 С удивлением автор статьи обнаружил описание композитором своего характера как застенчивого, скромного. Де Монфред осуждал свою органическую замкнутость, непрактичность и неспособность предпринимать много активных действий для получения известности в широких кругах и материальных благ, писал о том, что необходимо менять эти черты характера, подстраиваясь под реалии жизни в США, куда ему еще предстоит перевезти свою семью.

К литературным произведениям своего авторства де Монфред не относился серьезно, несмотря на приведенные выше обширные списки его литературных проб. Авенир Генрихович не перечислял среди всех граней своей деятельности «писательство» в качестве профессии ни в одном из доступных опубликованных или официальных документов. Интервью и биографические заметки, опубликованные его знакомыми, не содержали ни малейших упоминаний о его литературной или музыкально-критической деятельности. Такая самоидентификация де Монфреда свидетельствует о том, что литература не была неразрывно связана с его композиторской деятельностью, как, например, в случае с А. Дипенброком [3, с. 153–154]. Вероятно, потребность де Монфреда проявить себя в литературе возникала тогда, когда он не мог выразить свои переживания и идеи в музыке, где приоритетом для него была связь с традициями, благозвучность и удовольствие слушателя. В военные годы де Монфред-композитор, вступивший на путь поисков своей версии политональности и полимодальности, создал не омраченные войной, утонченные и оптимистичные циклы «Прелюдия, интермеццо и фуга» для фортепиано или органа (1942) и фортепианный концерт «Три аспекта Франции» (1944), воспроизводящий музыкальную атмосферу Франции начала XX века. Образный строй де Монфреда-композитора и де Монфреда-литератора контрастны друг другу. При совместном рассмотрении этих граней «процесс художественного творчества» [4, с. 314] Авенира Генриховича приобретает еще большую глубину и парадоксальность.

Оставшиеся без применения в области звука и претворенные в литературе рефлексии композитора о войне могли быть не только инструментом автокоммуникации, создавшей «условия для качественной переработки информации, влияя тем самым на коммуниканта, стимулируя процессы саморазвития, самостановления, самопознания» [7, с. 117]. Рассказы и эссе могли быть и способом заработка для де Монфреда, терпевшего неудачи в музыкальной карьере в начале 1950-х годов, когда его органные концерты на американском радио потеряли прежнюю популярность. Младший современник де Монфреда — великий американский писатель Курт Воннегут, начавший свою карьеру с рассказов для журналов в конце 1940-х годов, создал первые рассказы ради заработков. Воннегут писал о себе: «У меня была семья, и я зарабатывал совершенно недостаточно, чтобы ее кормить, вот я и начал по выходным писать рассказы, в то время существовала колоссальная журнальная индустрия, там очень хорошо платили за рассказы, и их требовалось огромное количество» [2, с. 410]. В письме к своему отцу в 1949 году он рассказывал, что продал свой первый рассказ за 750 долларов, что в пересчете на сегодняшние цены — 7481 долларов [2, с. 411].

Если всплеск писательской активности в период с 1947 по 1950 год был обусловлен попыткой композитора заработать, то необходимо констатировать, что надежной читательской аудитории рассказы так и не нашли, и вскоре, в 1954 году, де Монфреду пришлось вернуться в Париж и пробовать свои силы в роли кинокомпозитора. В этот период его энергия была направлена уже не на художественную литературу, а на трактат об НДМ принципе, опубликованный в Нью-Йорке в 1970 году.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Велилаева Л.Р., Абдулжемилева Ф.И.** Культурный код в художественной литературе // Мир науки, культуры, образования, 2021, №6 (91). С. 527–529.
2. **Воннегут К., Макконнелл С.** Пожалейте читателя. Как писать хорошо / пер. с англ. А. Капанадзе. — М.: Альпина Паблишер, 2021. — 568 с.
3. **Девятко Е.Д.** Альфонс Дипенброк: композитор и эссеист. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Е.Д. Девятко. — Петрозаводская гос. консерватория им. А.К. Глазунова, 2020. — 293 с.
4. **Карцева Г.А.** Личность художника в создании произведения искусства // Вестник ТГУ, 2011, вып. 12 (104). С. 314–318.

5. **Кривицкая Е.Д.** Архив Александра Свешникова в Академии хорового искусства // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2023, № 3 (8). С. 7–16.
6. **Умнова И.Г.** Духовные ориентиры творчества композиторов, зафиксированные в мемуарах и эссе // Вестник КемГУКИ, 2010, № 10. С. 61–66.
7. **Чепеленко К.О.** Композитор в пространстве автокоммуникации // Вестник КемГУКИ, 2016, № 35. С. 116–120.
8. **Шефова Е.А.** Воспоминания, частная переписка, переводы С.Э. Борткевича: классификация и научный потенциал // Вестник КемГУКИ, 2020, № 51. С. 156–167.
9. **Slonimsky N.** Music since 1900: Fifth Edition, New York: Schirmer Books, 1994.

REFERENCES

1. **Velilaeva L., Abdulzhemileva F.** Kul`turny`j kod v khudozhestvennoj literature [Cultural Code in Fiction], Mir nauki, kul`tury`, obrazovaniya, no. 6 (91), 2021, pp. 527–529. (In Russ.)
2. **Vonnegu K., McConnell S.** Pozhalejte chitatelya. Kak pisat` khorosho [Pity the Reader. On Writing with Style], per. s angl. A. Kapanadze, Moscow: Al`pina Pablisher, 2021. (In Russ.)
3. **Devyatko E.** Al`fons Dipenbrok: kompozitor i e`sseist [Al'fons Dipenbrok: Composer and Essayist]. Candidate (Art history) Dissertation, Petrozavodsk: Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, 2020. (In Russ.)
4. **Karceva G.** Lichnost` khudozhnika v sozdanii proizvedeniya iskusstva [The Artist's Personality in Creating a Work of Art], Vestnik TGU, iss. 12 (104), 2011, pp. 314–318. (In Russ.)
5. **Kriviczkaya E.** Arkhiv Aleksandra Sveshnikova v Akademii khorovogo iskusstva [Archive of Alexander Sveshnikov at the Academy of Choral Art], Academia: muzy`koznanie, ispolnitel`stvo, pedagogika, no. 3 (8), 2023, pp. 7–16. (In Russ.)
6. **Umnova I.** Dukhovny`e orientiry` tvorchestva kompozitorov, zafiksirovanny`e v memuarax i e`sse [Spiritual Guidance of Creativity of Domestic Composers Recorded in Memoirs and Essays], Vestnik KemGUKI, no. 10, 2010, pp. 61–66. (In Russ.)
7. **Chepelenko K.** Kompozitor v prostranstve avtokommunikacii [Composer in Space of Self-communication], Vestnik KemGUKI, no. 35, 2016, pp. 116–120. (In Russ.)
8. **Shefova E.** Vospominaniya, chastnaya perepiska, perevody` S.E. Bortkevicha: klassifikaciya i nauchny`j potencial [Memories, Private Correspondence, Translations of S.E. Bortkewicz: Classification and Scientific Potential], Vestnik KemGUKI, no. 51, 2020, pp. 156–167. (In Russ.)
9. **Slonimsky N.** Music since 1900: Fifth Edition, New York: Schirmer Books, 1994.

Козак Мария Васильевна
МКУ ДО «Тосненская детская школа искусств»
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
выпускница Петрозаводской государственной
консерватории имени А.К. Глазунова (аспирантура,
кафедра истории музыки)
e-mail: Kozakshvili@mail.ru
ORCID: http://orcid.org/0000-0001-8564-4099

Kozak Maria V.
Children's art school of Tosno
Teacher of musical-theoretical disciplines
Graduate of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Postgraduate school, Department of Music History)
e-mail: Kozakshvili@mail.ru

УДК 78.04; 784

Р.А. НАСОНОВ, С.С. ОРЛОВА
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)

Жанр scherzi musicali в творчестве Клаудио Монтеверди

R. Nasonov, S. Orlova
The genre of scherzi musicali in the works of Claudio Monteverdi

Абстракт. Статья посвящена двум сборникам «Scherzi musicali» Клаудио Монтеверди, опубликованным в 1607 и 1632 годах, — в отечественном музыковедении они до сих пор не становились объектом исследования. Актуальность обращения к «музыкальным шуткам» (альтернативный перевод — «музыкальным забавам») Монтеверди видится, прежде всего, в том, чтобы преодолеть первое, естественное предубеждение против этих вокальных пьес, связанное с их видимой простотой. Несерьезность «шуток» Монтеверди ни в коем случае нельзя понимать как указание на их поверхностный характер или безыскусность композиции. Обращение к жанру scherzi musicali было связано с некоторыми внутренними стимулами и потребностями, которые рассмотрены в статье. «Шутки» Монтеверди остроумны и тонки, неслучайно первый сборник «Scherzi musicali» включает в себя и статью Джулио Чезаре Монтеверди «Разъяснения», написанную в защиту знаменитого «Письма» Клаудио Монтеверди, провозглашающего эстетику seconda pratica. Какое место занимают «Scherzi musicali» в творчестве композитора, почему он выпустил два сборника этих пьес с разницей в 25 лет и есть ли между ними принципиальное различие — всё это важные и интересные вопросы, ответы на которые помогут решить судьбу полузабытого старинного жанра в современной хоровой практике. В статье кратко освещена история создания сборников, рассмотрено происхождение самого понятия «scherzi musicali», специфика жанра, поэтические и музыкальные особенности этих сочинений.

Ключевые слова: Клаудио Монтеверди, scherzi musicali, «музыкальные шутки», канцонетты, «вторая практика».

Abstract: The article is dedicated to two books of «Scherzi musicali» by Claudio Monteverdi, published in 1607 and 1632. In Russian musicology they have not yet been the subject of exploration. The relevance of revisiting Monteverdi's «musical jokes» lies chiefly in overcoming the initial, natural prejudice against these vocal pieces, stemming from their apparent simplicity. The frivolity of Monteverdi's «jokes» should not be interpreted as a superficial or unrefined nature of their composition. The turn to the genre of scherzi musicali was driven by certain internal motivations and needs, which are discussed in the article. Monteverdi's «jokes» are witty and subtle, it is remarkable that the first book of «Scherzi musicali» includes an article by Giulio Cesare Monteverdi titled «Clarifications», which defends Claudio Monteverdi's famous «Letter» proclaiming the aesthetics of seconda pratica. What role do the «Scherzi musicali» play in the Monteverdi's composition heritage? Why did he release two collections of these pieces, and is there a fundamental difference between them? These are important questions, the answers to which could help to return forgotten ancient genre in contemporary choral practice. The article briefly outlines the history of the collections' creation, examines the phenomenon of the very concept of scherzi musicali, the characteristics of the genre, Monteverdi's poetic sources, and the musical features of these compositions.

Keywords: Claudio Monteverdi, scherzi musicali, canzonettas, seconda pratica.

Светское хоровое и вокально-инструментальное творчество Клаудио Монтеверди — это главным образом книги мадригалов. Действительно, в данном жанре великий итальянский композитор создал значительное число произведений, обессмертивших его имя. Мадригалы часто исполняются, им посвящена обширная научная литература. Но этим наследие Монтеверди в данной области не исчерпывается — ему также принадлежат юношеские канцонетты для трех голосов (1584), сборник «Мадригалы и канцонетты», выпущенный посмертно в 1651 году, и два собрания «Scherzi musicali» («Музыкальные шутки», или «Музыкальные забавы»), опубликованные в 1607 и 1632 годах [10].

«Scherzi musicali» естественным образом оказываются в тени более серьезного жанра. В заблу-

ждение как исполнителя, так и слушателя может ввести и непривычное жанровое определение. Воспитанные на классико-романтическом репертуаре, они привыкли совсем к другим скерцо и не представляют, какое отношение данное обозначение может иметь к вокально-инструментальной музыке. Между тем понятие «scherzi» эпохи маньеризма, переходной между Ренессансом и барокко, значительно отличается от современного и практически синонимично канцонетте (итал. canzonetta, уменьш. от canzona — «песня») — лаконичной вокально-инструментальной пьесе лирико-бытового содержания.

Почему Монтеверди избрал именно определение «scherzi musicali» и вынес его в название двух своих сборников, установить сегодня невозможно — композитор и его современники не оставили каких-либо комментариев на этот счет. Отметим, однако, что понятие «шутка» лексически куда более выразительно, чем «песенка» — канцонетта. Очевидно, Монтеверди хотел подчеркнуть иронический, полушутливый характер своих небольших вокальных пьес, по внешним признакам неотличимых от канцонетт [1].

Чем же обусловлено создание первого сборника «Scherzi musicali»? Несмотря на то, что первый том увидел свет в 1607 году, содержащиеся в нем пьесы были созданы, вероятно, ранее, после того как в 1599 композитор посетил Фландрию со свитой герцога Винченцо I Гонзага[1]. В этой поездке Монтеверди познакомился с жанром инструментальной канцоны — canzone alla francese, что послужило импульсом для обращения самого Монтеверди к легкому жанру. В «Scherzi musicali» есть место и модным танцевальным веяниям — последний, восемнадцатый номер носит название «De la belezza la devute lodi» и, как правило, именуется balletto.

Что еще более важно, первый том «Scherzi musicali» является творческой лабораторией, где Монтеверди совершенствует мастерство музыкальной формы [2]. Наиболее авторитетный исследователь «Музыкальных шуток» Массимо Осси утверждает, что «именно в этих канцонеттах, а не в мадригалах формируются структурные модели, из которых впоследствии “вырастет” триумфальная опера “Орфей”» [7, 264].

Наконец, на рубеже XVI–XVII веков в итальянском искусстве происходит смена поэтических и, как следствие, музыкальных мод: «Строфическая структура вновь входит в обиход. Стихотворные размеры канцонетт отличаются от 11-сложников в мадригалах краткостью и регулярностью ритма, а это обеспечивает мелодии регулярную ритмическую пульсацию, часто ассоциирующуюся с танцевальностью» [4, 100]. Одним из крупнейших поэтов новой формации был Габриэлло Кьябрера (1552–1638), с которым Монтеверди познакомился при дворе герцога Гонзага в Мантуе, — первый том «Scherzi musicali» 1607 года в основном и содержит его тексты [9]. Кьябрера первым вынес понятие «scherzi» на титульный лист своего собрания «Шутки и нравственные канцонетты» (1599). Учитывая популярность, которая имела в мантуанский период жизни Монтеверди поэзия Кьябреры, неудивительно, что композитор решил обратиться к той стихотворной строфической манере, которую поэт культивировал.

Публикацией первого тома «Scherzi musicali» издателем Ричардо Амадино в 1607 году мы обязаны, прежде всего, брату Клаудио Монтеверди — Джулио Чезаре. Жизнь композитора была омрачена смертью жены — и, вероятно, чтобы поддержать его, Чезаре взял на себя ответственность составить этот сборник и ходатайствовать о его издании [5]. Помимо сочинений Клаудио Монтеверди, в «Scherzi musicali» вошли две канцонетты и его младшего брата, а также написанные им «Разъяснения» к открытому письму Клаудио Монтеверди «Прилежным читателям», напечатанному в Пятой книге мадригалов в 1605 году. Этот значительный для истории музыки документ стал попыткой обосновать введенный братьями Монтеверди термин «вторая практика», который в наше время используется не только для понимания особенностей творчества Монтеверди, но и для объяснения изменений, возникших в искусстве на рубеже XVI–XVII веков [5].

Большой интерес представляет обращение к структурным и музыкальным особенностям первого тома «Scherzi musicali». Сборник состоит из 18 номеров, каждый из которых сопровождается аккомпанементом струнного ансамбля и basso continuo. Состав исполнителей варьируется: сопрано, альт и бас или же сопрано, сопрано, бас.

1 Винченцо I Гонзага (1562–1612) — герцог Мантуи, герцог Монферрата. Покровитель наук и искусств. С начала 1590-х годов Клаудио Монтеверди работал при дворе герцога.

Таблица 1. Содержание первого тома «Scherzi musicali»
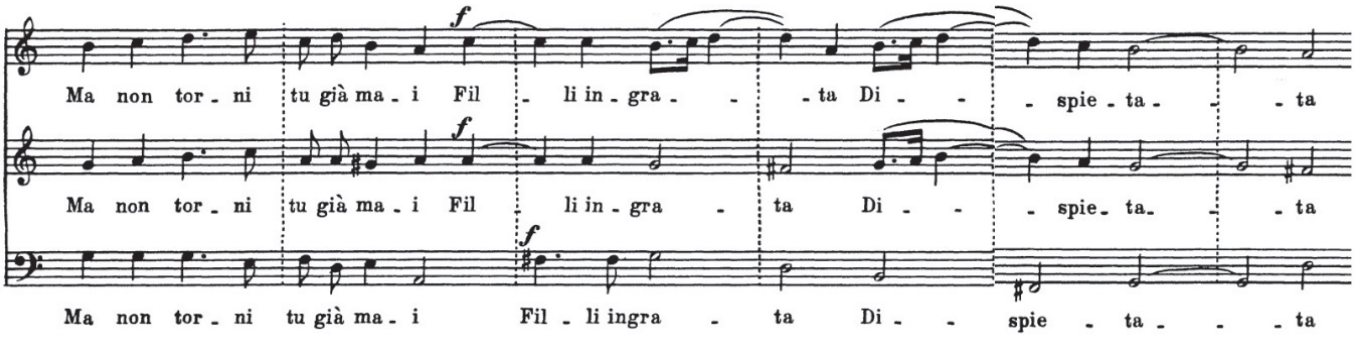
1. I bei legami	1. Прекрасные узы
2. Amarilli onde m'assale	2. Амарилли, из-за которой меня одолевает жестокая стрела
3. Fugge il verno dei dolori	3. Уходит зима печалей
4. Quando l'alba in oriente	4. Когда заря на востоке
5. Non così tosto io miro	5. Отнюдь не сразу я вижу
6. Damigella tutta bella	6. Красивая девушка
7. La pastorella mia spietata e rigida	7. Моя безжалостная и суровая пастушка
8. O rosetta, che rosetta	8. О, розочка
9. Amorosa pupilletta che saetta	9. Любящие глазки
10. Vaghi rai di cigli ardenti	10. Прелестные очи с пламенными ресницами
11. La violetta ch'en su l'herbetta	11. Фиалка
12. Giovinetta ritrosetta	12. Юная девушка
13. Dolci miei sospiri	13. Мои сладостные воздыхания
14. amorosa d'amor rubella	14. Любящая Флора
15. Lidia spina del mio core	15. Лидия, шип в моем сердце
16. Deh chi tace il bel pensero (Giulio Cesare Monteverdi)	16. Зачем молчит муза? (автор — Дж. Чезаре Монтеверди)
17. Dispiegate guance amate (Giulio Cesare Monteverdi)	17. Перед любимой щекой (автор — Дж. Чезаре Монтеверди)
18. Balletto: De la bellezza le dovute lodi	18. Баллетто: Воздаяние красоте

В предисловии к сборнику 1607 года Клаудио Монтеверди описывает структуру и надлежащий способ исполнения «музыкальных забав»: «Перед началом пения инструментальный ритурнель надлежит сыграть дважды. Верхние партии исполняются двумя лирами да браччо (скрипками), а нижняя басовая строка — на китарроне или на клавесине. Первая строфа зачастую исполняется трио (два сопрано и бас) с двумя скрипками, в последующих строфах может остаться один солирующий голос. Если это бас, то обязательно с переносом верхней мелодии на октаву вниз. Завершающая строфа всегда исполняется *tutti*». Основные фактурные и формообразующие приемы в сборнике — строфическая форма, ритурнели и удвоения *colla parte* — не были новациями: scherzi musicali представляют собой одни из первых нотированных образцов традиции предварять и сопровождать вокальную музыку импровизированными ритурнелями [3]. В «шутках» Монтеверди перенес эти приемы из исполнительской практики в композиторскую, заложив основы для применения техники *concertato* в своих поздних мадригалах, операх и духовных сочинениях.
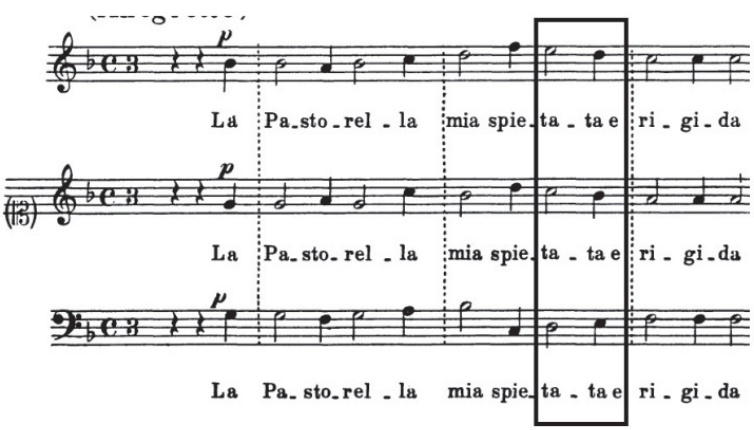
Переходя к музыкальному анализу канцонетт, следует сказать об общей ладовой и гармонической характеристике цикла. Гармония во всех scherzi — тонального типа, однако само понятие тональности еще находится в процессе кристаллизации и в полной мере не вытесняет модальность. Проанализировав первый том, можно сделать вывод, что это тональная музыка, но еще без централизации тональности, однако кварто-квинтовая связь между аккордами и основным трезвучием уже является здесь нормой.

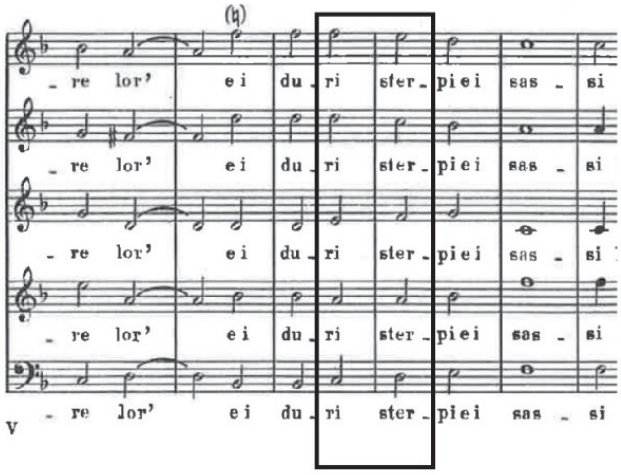
Что касается формы «шуток», то очевидно, что музыка идет вслед за текстом, и таким образом складывается поэтически-музыкальная форма. Scherzi относятся к категории «la poesia per musica», стихи, предназначенные для музыкального воплощения. Строфические поэтические формы соединяются в сборнике с метрическими новшествами Габриэлло Кьябреры. Примечательно, что анализ scherzi выявляет в ритурнелях формы периода и простую двух- и трехчастную, которые также еще находятся в процессе формирования, — как раз в среде песенно-танцевальных жанров той эпохи складываются классические музыкальные формы. Так, например, в № 1 «I bei legami» ритурнель условно можно разделить на пять четырехтактовых эпизодов, построенных по одинаковому принципу, — в каждом из этих построений присутствует остановка на основных функциях, формирующих лад (финалисе и реперкуссе) [6]. Безусловно, для музыки той эпохи характерной

пример 1. «Scherzi musicali» (I), № 3 «Fugge il verno dei dolori»



пример 2. «Scherzi musicali» (I), № 7 «La pastorella mia spietata e rigida» — «Ch'io t'ami» из Пятой книги мадригалов (1605)
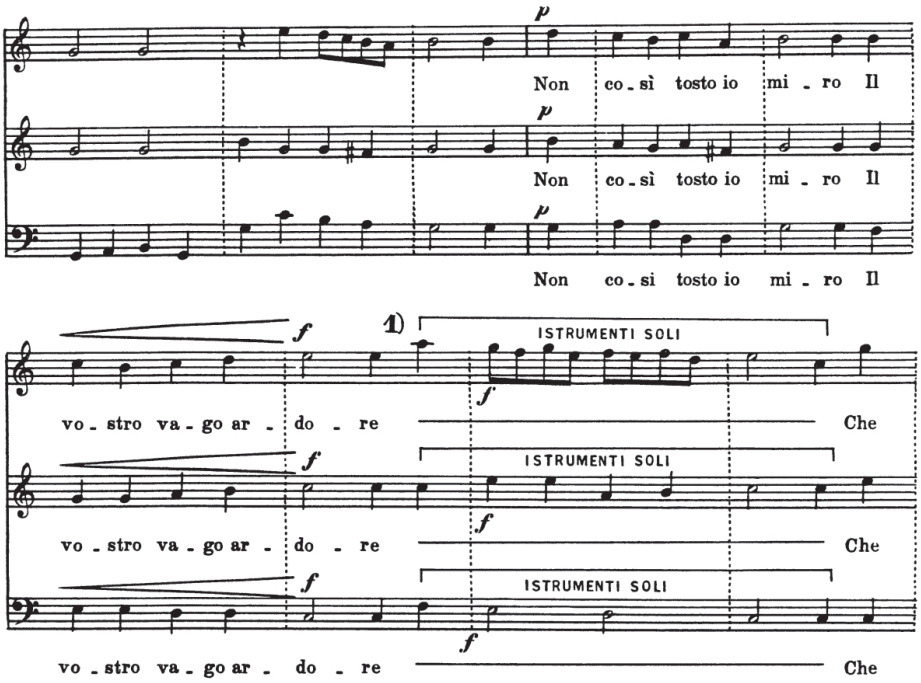




чертой формообразования является отсутствие квадратности, которое в данном случае выражается во введении пятого четырехтакта. Также можно предположить, что последнее проведение ритурнеля связано со старинной традицией исполнения танца и пения одними и теми же людьми — это представляет удобство для исполнителей при переходе от одного действа к другому.

В № 2 «Amarilli onde m'assale» заметно проникновение в жанр «шутки» мадригального стиля и использование «соджетто», тематического окрашивания самых ярких образов текста, — подчеркивание словосочетания «стрела нового пыла» в первом куплете волевыми мотивами, сотканными из восьмых нот, и единственная минорная каденция в вокальном фрагменте, которая в разных куплетах соответствует словам «худшая (участь)», «высокое достоинство», «умоляет». Также и в третьем номере господство аккордовой фактуры в вокальном эпизоде нарушается лишь однажды, когда звучит текст «Филлида неблагодарная, безжалостная»; у женского хора возникают гневные тираты — в мадригальном духе (см. *пример 1*).

В вокальном эпизоде № 7 «La pastorella mia spietata e rigida» обращают на себя внимание «фирменные» диссонансы Монтеверди, в данном случае подчеркивающие слово «безжалостная». Подобные острые аккордовые вертикали часто встречаются в мадригалах композитора, например, в «Ch'io t'ami» из Пятой книги, где они звучат на словах «жесткие и сухие ветви». Примечательно, что и поэтические образы этих сочинений, созданных приблизительно в одно время, перекликаются (воззвание поэта к возлюбленной в начале и затем — обращение к горам и лесам, свидетелям любовных переживаний лирического героя; см. *пример 2*).

Приведенные примеры позволяют судить о глубине музыкального содержания scherzi, зрелости их стиля. Монтеверди находит удивительные решения и в том, что касается формы. В № 5 «Non cosi» терцет и инструментальный ансамбль входят в полноправный диалог — хор вступает в затакте, наслаиваясь

пример 3. «Scherzi musicali» (I), № 5 «Non cosi»



на последние звуки ритурнеля, а после первой вокальной фразы звучит небольшой инструментальный проигрыш. Тесное взаимодействие инструментального и вокального начала здесь — своего рода иллюстрация чередования мыслей лирического героя с выраженными в словах чувствами. Так, в первом куплете поэт только догадывается о взаимности любви, ищет знаки в поведении возлюбленной, и инструментальный проигрыш символизирует его мимолетное погружение в себя. Если в партии хора господствует мерное движение четвертями, то в инструментальных эпизодах пульсация наполняется восьмыми длительностями — мысли героя быстро сменяют одна другую, его обуревают пылкие чувства (см. *пример 3*).
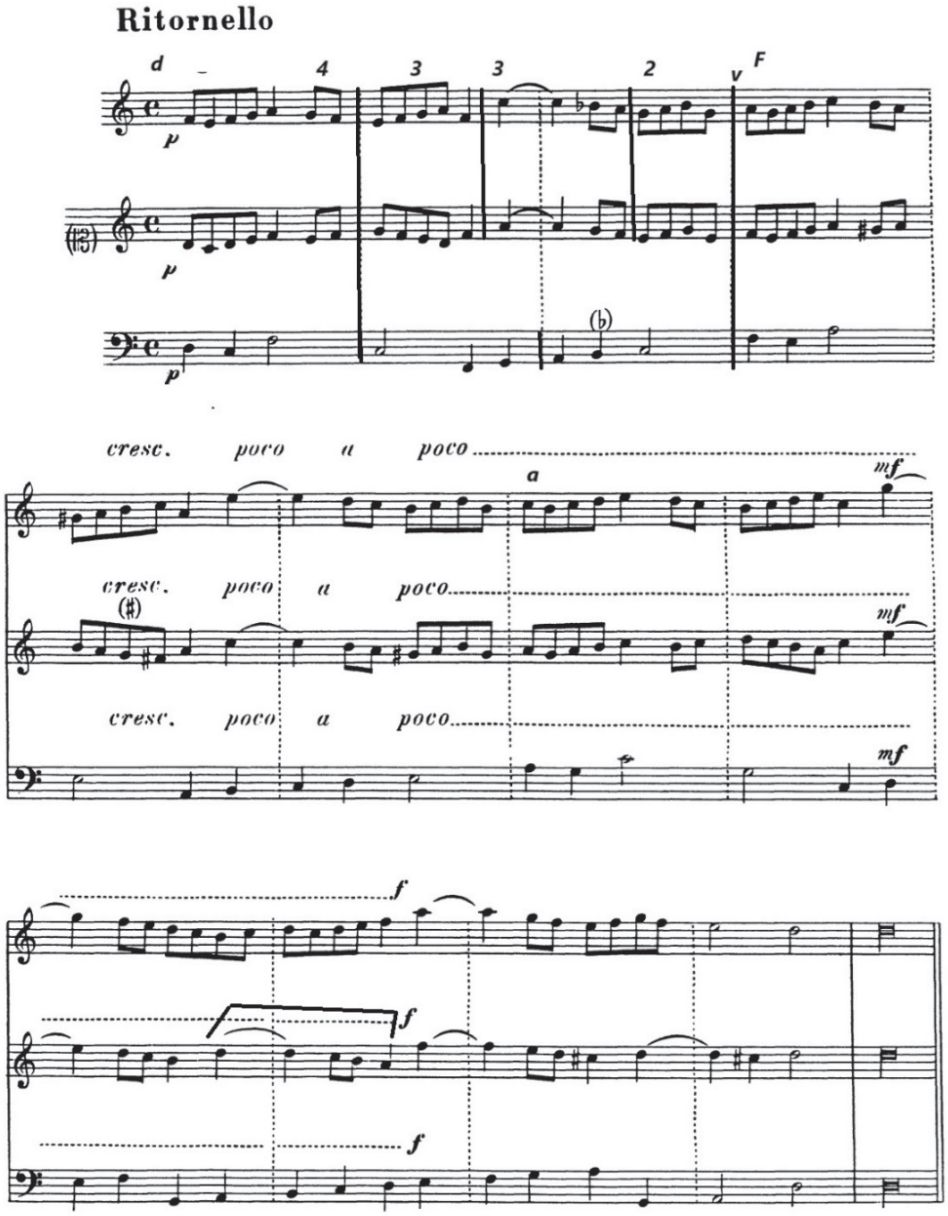
Ритмические и метрические новшества в «Scherzi musicali» также выходят за рамки «легкой» музыки. В ритурнеле № 8 «Amorosa pupilletta» партия continuo строго следует четырехдольному метру, тогда как в партии лиры да браччо явственно ощущается переменный метр. Ритурнель драматичен, достаточно развернут во времени и с точки зрения формы представляет собой интересное и новаторское для того времени композиторское решение — первая трехтактовая фраза сначала звучит секвентно от другого тона, третья фраза начинается как новое звено секвенции, однако гомофонно-гармоническое изложение нарушается имитацией в партии лиры да браччо, которая дробит структуру и расширяет предложение, — и наконец в высшей кульминационной точке партии струнных вновь соединяются (см. *пример 4* на стр. 35).

Есть в рамках этого цикла и номер, прямо противоположный по своему музыкальному содержанию жанровому определению scherzi musicali, — драматическая кульминация цикла, № 13 «Dolci mei sospiri». Мрачную окраску ему придает использование фригийского оборота в басу в самом начале хорового эпизода. Остановки в конце каждой фразы подчеркивают поэтические образы: «Сладостные мои *воздыхания*, сладостные мои *мучения*»[2]. По содержанию эта канцонетта выходит за рамки «музыкальной забавы», и потому неудивительно, что зачастую ее исполняют отдельно.

Суммируя сказанное, можно сделать выводы о том, что стилистика написания всех «музыкальных забав» практически единообразна, однако

2 В замечательной интерпретации коллектива Concerto delle Dame di Ferrara при повторах движение ровными восьмыми длительностями сменяется сначала на пунктир, подчеркивающий печальный характер текста, а потом и вовсе на обратный пунктир, что создает ощущение надломленности.

пример 4. «Scherzi musicali» (I), № 9 «Amorosa pupilletta»



и в этих узких жанровых рамках Монтеверди показывает себя большим мастером. Так, в некоторых номерах цикла инструментальные и вокальные эпизоды вступают в диалог — в этом можно увидеть предпосылки будущего жанра кантаты. Несмотря на главенство моноритмической фактуры, композитор изысканно использует приемы подголосочной и имитационной полифонии (в духе мадригалов).

Подчеркнем, что сам итальянский композитор, вероятно, и не планировал публиковать первый том «музыкальных забав», подразумевая их исполнение только при герцогском дворе. Иное дело — второй том «Scherzi musicali», изданный в 1632 году. Почему композитор вернулся к жанру «музыкальной шутки» спустя 25 лет — вопрос, на который нет однозначного ответа, и можно лишь высказать некоторые предположения.

Примечательно, что второй сборник включает в себя гораздо меньшее количество номеров, чем первый, — так, в коллекции 1607 года опубликовано 18 произведений, а в поздней — 7. Было ли выгодно с коммерческой точки зрения печатать всего семь небольших произведений, ведь издание нотного сборника в XVII веке было дорогим удовольствием? Тем не менее композитор и, вероятно, его меценаты пошли на эти траты, чтобы выпустить издание. Значит, оно представляло для Монтеверди особую художественную ценность.

Можно также предположить, что композитор хотел пойти дальше в реализации своих новатор-

ских идей. И действительно, ряд отличий между сборниками заметен сразу. В позднем собрании гораздо сильнее ощущается театральность зрелого стиля композитора. Изменился и «тон» повествования — он стал более ироничным, соответствующим жанровому определению «музыкальной шутки». «Scherzi musicali» (1632) — логичное продолжение первого сборника, своего рода краткое послесловие, подытоживающее развитие жанра в творчестве Монтеверди.

№ 6 «Zefiro Torna» — «музыкальная забава», которая по праву считается кульминацией всего второго тома и одной из вершин творчества Клаудио Монтеверди. Она написана на стихи Оттавио Ринуччини, который, в свою очередь, создал их как подражание сонету Петрарки. Известно, что это уже второе обращение Монтеверди к сонету «Zefiro Torna» — первое состоялось в 1614 году в Шестой книге мадригалов для пяти голосов (где используется классический текст). Обращаясь к сонету, композитор, вероятно, стремился создать новое по стилю и музыкальному языку произведение. Многоголосие без инструментального сопровождения к тому моменту постепенно уходит в прошлое. Эта «забава», написанная в вариационной форме на бас чаконы, изобилует ярчайшими мелодическими, фактурными находками, гибко следующими за текстом, является подлинным шедевром.

Во втором сборнике «Музыкальных шуток» ощущается удивительная свобода выражения чувств, искренность высказывания. Гуманизм «Scherzi musicali» свидетельствует о человеколюбии автора, знающего людские слабости и не осуждающего их, наблюдательного и тонкого психолога. Эта музыка обращена к каждому человеку. Для приметливых слушателей это еще и повод задуматься над поэтическими и музыкальными подтекстами. Такая музыка должна звучать как можно чаще.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бедуш Е.А., Кюрегян Т.С.** Ренессансная песня. — М.: Композитор, 2007. — 423 с.
2. **Гамова И.В.** Творчество К. Монтеверди в оценках современников и потомков // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2023, № 2 (7). С. 26–32.
3. **Джиллио П.Дж.** О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике: от XVI к XIX веку / пер. с ит. А. Кучиной // Научный вестник Московской консерватории, 2013, т. 4, вып. 1. С. 92–115.
4. **Игнатьева Н.С., Насонов Р.А.** «Божественный Киприан» против «Нового Пифагора» и другие «химеры» второй практики // Научный вестник Московской консерватории, 2017, т. 8, вып. 3. С. 8–65.
5. **Конен В.Дж.** Клаудио Монтеверди. 1567–1643. — М.: Советский композитор, 1971. — 323 с.
6. **Холопов Ю.Н.** О принципах композиции старинной музыки. Статьи и материалы / ред.-сост. Т.С. Кюрегян. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015.
7. **Ossi M.** Claudio Monteverdi's «Ordine novo, bello et gustevole»: The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype, Journal of the American Musicological Society, vol. 45, no. 2, Summer, 1992, pp. 261–304.
8. **Ossi M.** Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica, Chicago: University of Chicago Press, 2003. XVIII.
9. **Rossi P.** Chiabrera, Gabriello. The Oxford Companion to Italian Literature, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 124.
10. **Sopart A.** Claudio Monteverdis «Scherzi musicali» (1607) und ihre Beziehungen zum Scherzo — Begriff in der italienischen Barocklyrik, Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 38. H. 3 (1981). S. 227–234.

REFERENCES

1. **Bedush E.A., Kyuregyan T.S.** Renessansnaya pesnya [Renaissance song], Moscow: Kompozitor, 2007. (In Russ.)
2. **Gamiva I.** Tvorchestvo K. Monteverdi v otsenkakh sovremennikov i potomkov [The Works of C. Monteverdi in the Assessments of Contemporaries and Descendants], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 2 (7), 2023, pp. 26–32. (In Russ.)
3. **Dzhillio P.** O svyazi stikhotvornogo razmera i muzykal'nogo ritma v ital'yanskoy melodike: ot XVI k XIX veku [On the Relationship

between Verse Size and Musical Rhythm in Italian Melody: From the 16th to the 19th Century], per. s it. A. Kuchinoy, Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], vol. 4, iss. 1, 2013, pp. 92–115. (In Russ.)

4. **Ignat'eva N., Nasonov R.** «Bozhestvennyy Kiprian» protiv «Novogo Pifagora» i drugie «khimery» vtoroy praktiki [«Divine Cyprian» vs. «New Pythagoras» and other «chimeras» of the second practice], Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], vol. 8, iss. 3, 2016, pp. 8–65. (In Russ.)
5. **Konen V.Dz.** Klaudio Monteverdi [Claudio Monteverdi]. 1567–1643, Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. (In Russ.)
6. **Kholopov Yu.** O printsipakh kompozitsii starinnoy muzyki. Stat'i i materialy [On the principles of composition in ancient music. Articles and materials], red.-sost. T.S. Kyuregyan, Moscow: scientific publishing center «Moskovskaya konservatoriya», 2015. (In Russ.)
7. **Ossi M.** Claudio Monteverdi's «Ordine novo, bello et gustevole»: The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype, Journal of the American Musicological Society, vol. 45, no. 2, Summer, 1992, pp. 261–304.
8. **Ossi M.** Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica, Chicago: University of Chicago Press, 2003. XVIII.
9. **Rossi P.** Chiabrera, Gabriello. The Oxford Companion to Italian Literature, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 124.
10. **Sopart A.** Claudio Monteverdis «Scherzi musicali» (1607) und ihre Beziehungen zum Scherzo — Begriff in der italienischen Barocklyrik, Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 38. H. 3 (1981). S. 227–234.

Насонов Роман Александрович
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)
кандидат искусствоведения
доцент кафедры истории зарубежной музыки
e-mail: rrrnassonov@rambler.ru
ORCID 0000-0001-6594-9258

Nasonov Roman A.
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Candidate of Art
Associate professor at the Department of General Music History
e-mail: rrrnassonov@rambler.ru

Орлова Софья Сергеевна
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)
студентка факультета симфонического и хорового дирижирования
научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Насонов Р.А.
e-mail: sonya.orlova00@mail.ru
ORCID: http://orcid.org/0009-0005-0465-5084

Orlova Sofia S.
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Student of Faculty of symphony and choral conducting
Scientific supervisor: Candidate of Art, associate professor Nasonov R.A.
e-mail: sonya.orlova00@mail.ru

Вклад авторов

Насонов Р.А. — участие в разработке концепции исследования, проведение анализа источников, научная редактура текста.
Орлова С.С. — участие в разработке концепции исследования, структурирование и оформление статьи, написание текста.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Nasonov R.A. — contribution to the development of the research concept, conducting source analysis, scientific editing of the text.
Orlova S.S. — contribution to the development of the research concept, structuring and formatting of the article, authorship of the text.
The authors declare that there is no conflict of interest.

УДК 784.5

О.В. СОБАКИНА
Государственный институт искусствознания (г. Москва)

Размышления о кантате Станислава Монюшко «Мадонна»

O. Sobakina

Reflections on Stanislav Moniuszko's cantata «Madonna»

Абстракт. Кантаты Станислава Монюшко до последнего времени находились вне внимания отечественных музыковедов — несмотря на то, что достижения Монюшко в этом жанре имеют огромное значение. Ведь ранее в польской музыке первой половины XIX века кантата была жанром, предназначенным исключительно для празднования событий разной значимости, и только Монюшко смог наполнить его совершенно новыми, актуальными композиционно-поэтическими идеями. В творчестве Монюшко жанр камерной лирической кантаты трансформировался в контексте эстетики романтизма, обращение к нему наиболее заметно в концепции «Крымских сонетов», которые значительно традиционнее в интерпретации кантаты как вокально-оркестрового цикла, в отличие от других кантат композитора. Кантата «Мадонна» / «Madonna» («Hymn Petrarki») для баса соло, хора и оркестра в связи с тем, что рукопись до 1955 года считалась утраченной, долгое время оставалась неизвестной. Только в последние десятилетия она возвращается в поле интереса исполнителей и музыковедов благодаря своим несомненным художественным достоинствам. В статье автор ставит своей задачей на основе целостного анализа представить обстоятельства сочинения и особенности поэтики этой незаслуженно забытой кантаты.

Ключевые слова: Станислав Монюшко, кантата «Мадонна» («Гимн Петрарки»), Петрарка, Александр Валицкий, Il Canzoniere.

Abstract: Stanisław Moniuszko's cantatas have until recently been overlooked by Russian musicologists, despite the fact that Moniuszko's achievements in this genre are of immense significance. After all, in Polish music of the first half of the 19th century, the cantata was a genre intended solely for the celebration of events of varying significance, and only Moniuszko was able to imbue it with entirely new, relevant compositional and poetic ideas. In Moniuszko's work, the genre of the chamber lyric cantata was transformed within the context of Romantic aesthetics, a reference to which is most noticeable in the concept of «The Crimean Sonnets», which, unlike the composer's other cantatas, are significantly more traditional in their interpretation of the cantata as a vocal and orchestral cycle. The cantata «Madonna» / «Hymn Petrarki» for solo bass, choir and orchestra remained unknown for a long time, due to the manuscript being considered lost until 1955. Only in recent decades has it returned to the attention of performers and musicologists due to its undeniable artistic merits. In this article, the author aims to present, through a comprehensive analysis, the circumstances of the composition and the poetic features of this undeservedly forgotten cantata.

Keywords: Stanisław Moniuszko, «Madonna» («Hymn Petrarki»), Petrarka, Aleksander Walicki, Il Canzoniere.

В творчестве Монюшко жанр кантаты представлен небольшим, но заметным кругом сочинений разного характера. Форма кантаты привлекала композитора не только возможностью обращения к интересным для него сюжетам и текстам, но еще и потому, что давала возможность освободиться от оперных условностей и трудностей, связанных с постановкой и исполнением спектакля в театре. В письме Юзефу Игнацы Крашевскому из Вильно от 27 июля 1854 года в связи с планируемым исполнением кантаты «Мильда» Монюшко акцентировал это обстоятельство особо: «Пора уже оглянуться вокруг, если опера является ничем иным, как общепризнанным недоразумением. Мы можем выгодно преподнести любое самое фантастическое содержание в кантате. Ничто не ограничивает ее: ни время, ни перемена места, ни количество людей. С небес на землю, оттуда в ад — свободный переход, не оскорбляющий приличия. Рассказ (не обязательно старый речитатив) заполняется именно



илл. 1 Ляфосс. Портрет С. Монюшко. Литография, 1849 год

драматическим движением, а песни, арии, дуэты, хоры, прерывая рассказ и занимая его чисто лирические паузы, создают целостность, полную интереса и очарования. У нас нет образцов подобной кантаты. Только оратории могут быть подсказкой для нее. <...> А сколько удобства в самом исполнении! Все закулисные вспомогательные средства — зависимость успеха произведения от всех членов коллектива театра (в котором, от первого тенора до последнего фонарщика, каждый из этих господ может своей немилостью повлиять на незаслуженное фиаско), это тернистый путь, который нужно пройти, чтобы выпросить у дирекции театра исполнение произведения, и еще много других болезненных, унизительных подробностей, которые снимаются кантатой» [5, s. 198].

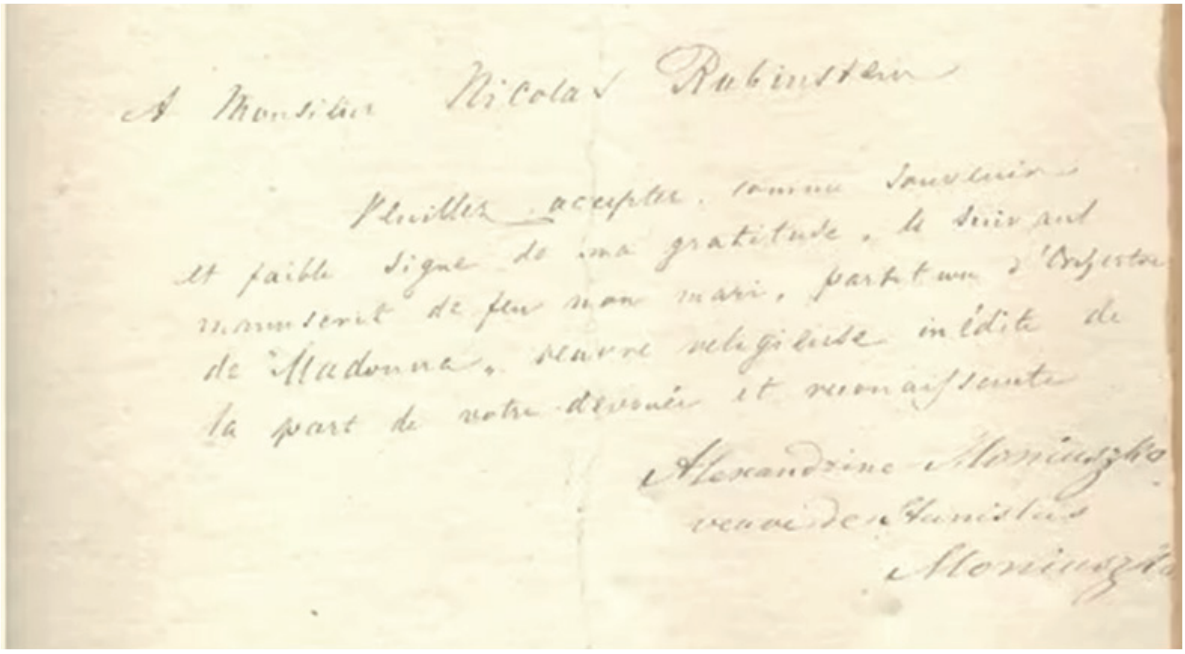
Среди семи сохранившихся кантат даже в масштабах всего творческого наследия Монюшко явно выделяются две «литовские» (или, как их озаглавил композитор, «мифологические») кантаты «Мильда» и «Нийола» и две — на слова Адама Мицкевича (не считая балладу «Пани Твардовская», которая довольно часто оказывается в списке кантат): «Призраки» и «Крымские сонеты». Помимо них сохранилась Кантата на слова неизвестного автора, написанная для Леопольда Матушиньского, режиссера Варшавской оперы, а также оркестровая партитура (29 листов) Кантаты для солистов, смешанного хора и оркестра на слова Я.С. Ясиньского. Осталась незавершенной кантата «Год в песне» («Rok w pieśni») на слова Владислава Сырокомли для солистов, смешанного хора и оркестра, внимание которой уделили белорусские музыковеды [2, с. 16–18].

Кантата для баса, хора и оркестра «Мадонна» на слова Ф. Петрарки, приуроченная к визиту композитора в Петербург и исполненная 20 марта 1856 года во время одного из его авторских концертов, предстает в контексте кантатного творчества Монюшко довольно обособленно. Написанная, скорее всего, в 1856 году и, возможно, завершенная в Петербурге, она долгое время считалась утраченной. Как рукопись в своей первой монографии, посвященной Монюшко, ее упоминает друг композитора Александр Валицкий, именно он приводит дату петербургской премьеры 20 марта 1856 года и сообщает, что кантата сохранилась [8, s. 111]. Любопытно попутно привести мнение знаменитого критика, благоволившего Монюшко, Александра Серова. Как следует из его рецензии, на этом авторском концерте Монюшко зал особняка княгини Юсуповой «едва вмещал слушателей», однако не все сочинения он счел равноценными, премьеры он воспринял более прохладно: «Гимн на текст Петрарки (к Мадонне) и большая, отлично обработанная кантата “Ундины”[1] представляют много красот, много превосходных частностей, но в целом не совсем удовлетворили <...> чему, впрочем, во многом виною исполнение» [3, с. 494–495].

Дальнейшая судьба кантаты также связана с Россией: в апреле 1873 года Николай Рубинштейн дал два благотворительных концерта в Варшаве в поддержку семьи композитора, получив в знак благодарности от вдовы единственную рукопись кантаты с дарственной надписью.

Благодаря этому событию кантата сохранилась, но об этом не было известно в Польше: до 1955 года

1 Второе название кантаты «Нийола» при издании либретто в Петербурге.



илл. 2. Посвящение Николаю Рубинштейну от вдовы композитора на обороте титульного листа рукописи кантаты

«Мадонна» считалась утерянной — и только при подготовке монографических изданий Витольд Рудзиньский идентифицировал ее партитуру в ГЦММК имени М.И. Глинки (ныне Российский национальный музей музыки)[2]. В размещенной в интернете статье и в записи исполнения кантаты в концертном зале РНММ сообщается о том, что найденная рукопись имела 86 страниц, но первые две отсутствовали, и редактор Ирина Николаевна Иордан воссоздала отсутствующую страницу партитуры по отпечатку чернил на обороте титульного листа.

«Мадонна» Монюшко в интерпретации современных польских музыковедов (в частности, Анны Савицкой) предстает довольно неординарным сочинением в связи с ситуацией вокруг исполняемых в России польских произведений, тем более учитывая планируемую композитором премьеру в Петербурге. Цензура пристально следила за темами и содержанием текстов польских произведений, и, в частности, ограничения касались религиозной тематики, связанной с культом Пресвятой Девы Марии. Подробно описывая эту ситуацию в своей статье, Савицкая рассматривает обращение композитора к тексту Петрарки в контексте модного в наши дни польского научного тренда об особом «эзоповом» языке многих художественных произведений эпохи царской цензуры.

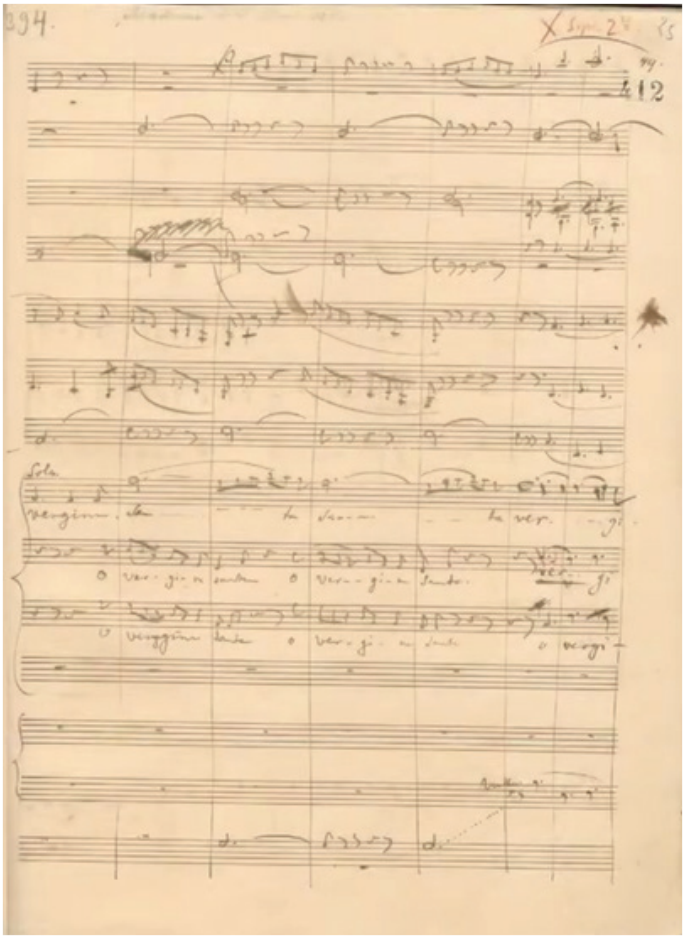
«Монюшко использовал эзопову речь не только на уровне подбора текстов песен, кантат или либретто вместе с сценическими ремарками («Графиня», «Зачарованный замок»), но и мотивов, фраз и инструментовки <...> доносы, цензура писем, печатных изданий и общественной деятельности обрекли поколения XIX века не только на использование эзоповской речи во всех аспектах повседневной жизни, но и на молчание» [7, s. 143].

Безусловно, Монюшко также имел много проблем с изданием и постановками своих произведений, однако трудно принять утверждения автора не только в отношении оперы «Зачарованный замок» (известной в России также под названием «Страшный двор»), но и «Мадонны». Католический гимн на авторском концерте в Петербурге был бы слишком демонстративным жестом, и потому интерес композитора к канцоне Петрарки, по существу представлявшей молитву к Богородице, был вполне закономерен. Как известно, в семье Монюшко были богатые библиотеки. В 1843 году Юзеф За-

2 В фондах музея хранятся также несколько автографов романсов и песен Монюшко: «Бал на льду», «Все бы слушал весенние сказки», «Расскажи, моя родная», «Серенада», «Слеза». «Мадонна» была издана только в 1961 году (Монюшко С. Мадонна. Партитура / предисл. И. Иордан. — М.: ГМИ, 1961). В Польше в Национальной библиотеке до недавнего времени был доступен только один экземпляр кантаты (Magazyn Muzykaliów, sygnaturą Mus. III. 75.750).

вадзкий опубликовал в Вильнюсе сборник поэзии и прозы разных авторов «Rimembranza» («Воспоминание») Юзефа Кжечковского [4]. Сборник, содержащий в числе прочего переводы фрагментов «Ада» Данте, сонетов Торкватто Тассо и Петрарки, начинался с перевода Юзефа Кжечковского «Гимна Пресвятой Деве Марии» Петрарки (эта большая канцона alla Vergine («Vergine bella, che di sol vestita...», № 366), в которой Петрарка обращается к Богородице, завершает его знаменитый сборник «Il Canzoniere») [6, s. 148–149]. Скорее всего, именно это издание послужило источником текста кантаты. Рудзиньский и Савицкая также считают, что роль друга композитора, итальянского певца Бонольди, могла быть решающей в сочинении кантаты. В 1995 году Витольд Рудзинский уточнил информацию о «Мадонне»: «Монюшко написал ее, имея в виду своего друга Ахиллеса Бонольди, итальянского певца, поселившегося в Вильнюсе. <...> Монюшко задумал две части этой четырехчастной кантаты для баса соло. <...> Стоит добавить, что в Санкт-Петербурге хоровое вступление кантаты было повторено в конце. «Мадонна» говорит о зрелости полифонического стиля, но остается в рамках, соответствующих потребностям религиозной музыки, и свидетельствует о мастерстве Монюшко в технике кантаты» [6, s. 167].

Заметим, что голос Бонольди[3] относился к типу «бас-баритон», поэтому можно сделать предположение и о том, что композитор завершал кантату, уже учитывая, что ее исполнит прославленный русский бас Осип Петров, с которым он был знаком. Принимая во внимание явные национальные жанровые приметы — заключительный торжественный полонез, типичный для литургических гимнов характер хоров (не случайно второе петербургское название «Гимн Петрарки»), — несомненно, композитор писал кантату ради демонстрации национальных ценностей, польского стиля, прославляя культ Богородицы, особо почитаемой в Польше (где ее также именуют Королева Польши). Как отмечает Рудзиньский, только итальянский текст Петрарки мог дать композитору возможность сделать это в Петербурге: «Выбор гимна Петрарки 366 “Vergina Bella...” был мастерским ходом Монюшко, поскольку это был не сакральный текст, несмотря на его религиозный характер. Более того, это был не латинский текст, а итальянский, и исполнение включало русский перевод Владимира Бенедиктова, переводчика поэзии Мицкевича ...» [6, s. 199–200].



илл. 3. Фрагмент рукописи кантаты «Мадонна»

В «Мадонне» очевидна тенденция как к камерной трактовке жанра, так и к стилизации гимнов, типичных для литургической католической музыки, поскольку основное содержание кантаты образуют два масштабных хора[4]. В кантате четыре части, однако форма подчиняется следованию строф канцоны и ее в целом можно трактовать как составную двухчастную: A (хор) / B (Cavatina) — A (Хор) /

3 Итальянский певец и литератор Ахиллес Бонольди (1821–1871) с 1842 года поселился в Вильне, где стал другом Монюшко и исполнителем его произведений. После участия в виленском восстании 1863 года был осужден на смерть, но смог бежать в Париж, где погиб во время событий Парижской коммуны.

4 Продолжительность кантаты 26 минут, хоры равновесны — около 8 минут каждый. Мужские голоса использованы только в первом номере. Хор № 3 написан для женского хора с соло баса в конце четвертой строфы.

B (Aria). Из нескольких источников известно, что во время подготовки исполнения в Петербурге русские коллеги настояли на повторении первого гимна в качестве завершения кантаты. В связи с этим белорусская музыковед Н.А. Копытько в статье, посвященной преимущественно незавершенным кантатам Монюшко, отмечает, что в «Мадонне», в отличие от других кантат, «композиционное решение с финальной арией, несомненно, более камерно по содержательному посылу» [2, с. 17]. Можно выразить убеждение: Монюшко прекрасно умел писать в любых жанрах литургической музыки, и умел писать очень быстро. Видимо, ему было важно закончить сочинение, несущее выраженный польский посыл, полонезом... но почему же тогда не хоровым? Можно предположить, что последний нарушил бы литургический смысл произведения, сольная ария с текстом Петрарки была более гармоничным завершением.

Из всего немалого текста канцоны композитор использовал только первые пять строф (13-строчных станс) — на третью и четвертую написан второй хор.

№ 1: Хор
Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole:
ma non so 'ncominciar senza tu' aita,
et di Colui ch'amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamò con fede:
Vergine, s'a mercede
miseria extrema de l'humane cose
già mai ti volse, al mio prego t'inchina,
soccorri a la mia guerra,
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.

№ 2: Cavatina
Vergine saggia, et del bel numero una
de le beate vergini prudenti,
anzi la prima, et con piú chiara lampa;
o saldo scudo de l'afflicte genti
contra colpi di Morte et di Fortuna,
sotto 'l qual si trïumpha, non pur scampa;
o refrigerio al cieco ardor ch'avampa
qui fra i mortali sciocchi:
Vergine, que' belli occhi
che vider tristi la spietata stampa
ne' dolci membri del tuo caro figlio,
volgi al mio dubbio stato,
che sconsigliato a te vèn per consiglio.

№ 3: Хор (с участием баса)
Vergine pura, d'ogni parte intera,
del tuo parto gentil figliola et madre,
ch'allumi questa vita, et l'altra adorni,
per te il tuo figlio, et quel del sommo Padre,
o fenestra del ciel lucente altera,
venne a salvarne in su li extremi giorni;
et fra tutt'i terreni altri soggiorni
sola tu fosti electa,
Vergine benedetta,
che 'l pianto d'Eva in allegrezza torni.
Fammi, ché puoi, de la Sua gratia degno,
senza fine o beata,
già coronata nel superno regno.

Vergine santa d'ogni gratia piena,
che per vera et altissima humiltate
salisti al ciel onde miei preghi ascolti,
tu partoristi il fonte di pietate,
et di giustitia il sol, che rasserena
il secol pien d'errori oscuri et folti;
tre dolci et cari nomi ài in te raccolti,
madre, figliuola et sposa:
Vergina glorïosa,
donna del Re che nostri lacci à sciolti
et fatto 'l mondo libero et felice,
ne le cui sante piaghe
prego ch'appaghe il cor, vera beatrice.

№ 4: Aria
Vergine sola al mondo senza exempio,
che 'l ciel di tue bellezze innamorasti,
cui né prima fu simil né seconda,
santi penseri, atti pietosi et casti
al vero Dio sacrato et vivo tempio
fecero in tua verginità feconda.
Per te pò la mia vita esser ioconda,
s'a' tuoi preghi, o Maria,
Vergine dolce et pia,
ove 'l fallo abondò, la gratia abonda.
Con le ginocchia de la mente inchine,
prego che sia mia scorta,
et la mia torta via drizzi a buon fine.

Все четыре части написаны в трехчастных репризных формах.

№ 1: Хор «Vergine bella, che di sole vestita...» (хор, 2 Fl, Ob, 2 Cl, 2 Cor, Tr, Trom, Pfte, Archi); средний раздел («...et di Colui ch`amando in te si pose. Invoco lei che ben sempre rispose, chi la chiamò con fede...») контрастирует благодаря имитационным приемам с аккордовой фактурой крайних, в репризе гармоническое развитие варьируется (благодаря альтерациям и введению хроматизмов).

№ 2: Каватина «Vergina saggia...» (бас, 2 Cl, Cr. Ing, 2 Cor, Archi) представляет эффектую лирическую арию, во многих фразах крайних разделов можно услышать типичные интонации итальянского оперного стиля.

№ 3: Хор «Vergine pura...» (бас, 2 Fl, Ob,. 2 Cl., 2 Cor., Archi, Pfte) в характере сицилианы фактически является центральным номером кантаты, его первый трехчастный раздел отделен от второго («Vergina santa...» с участием мужских голосов) благодаря соло баса. Во «второй» баркароле-сицилиане композитор вместо 12 и 13 строк IV строфы повторил строки 7–11 «...tre dolci et cari nomi ài in te raccolti, madre, figliuola et sposa: Vergina glorïosa, donna del Re che nostri lacci à sciolti et fatto `l mondo libero et felice ...» — именно здесь в фактуру вливаются мужские голоса. Хор заканчивается четырехкратным «O Vergine!»

№ 4: Ария «Vergine sola al mondo senza exempio...» (бас, 2 Fl, Ob. 2 Cl, 2 Cor. Tr, Trne, Archi) представляет одно из наиболее ярких сочинений композитора в жанре полонеза, что оправдано в кантате его задачей торжественного завершения цикла, однако танцевальное начало в этом гимне-«полонезе» завуалировано благодаря отсутствию пунктирного ритма. Характерная изысканная по рисунку мелодическая линия голоса дополнена фактурой, в которой детально выписан каждый голос, — в частности, интересен диалог солиста с партией виолончели (заставляющий вспомнить полонез из оперы композитора «Графиня»).

Инструментовка кантаты выделяется среди других сочинений этого жанра использованием во всех номерах различных инструментальных ансамблей, при этом нигде (!) не используется полный состав инструментов, заявленный в партитуре. В целом она отличается прозрачностью фактуры и дифференциацией партий, что лишний раз подчеркивает камерную трактовку жанра. В двойном составе оркестра заметную роль выполняет партия фортепиано — интересно, что Монюшко использовал его краски и в кантате «Нийола», прозвучавшей в тот же вечер. Трудно сделать вывод о том, связано ли это с традицией замены арфы фортепиано при отсутствии возможности использовать арфу. Фактура партии фортепиано свидетельствует скорее о том, что Монюшко изначально предполагал его участие, несмотря на имитацию арфовых приемов в части партии.

В кантате композитор продолжает принцип дифференциации фактуры на основе диалога инструмента и голоса, который ранее он развивал в своей «мифологической» кантате «Нийола» (до 1852) и в кантате «Призраки», которая сочинялась в эти же годы: как частный пример упомянем диалог баса с английским рожком (во второй части), диалоги голоса и инструментов с фортепиано. Учитывая детально проработанную хоровую фактуру, в развитии которой важнейшую роль выполняют имитационные приемы[5], избирательность оркестровых красок, можно считать кантату образцом зрелого вокально-оркестрового стиля Монюшко.

В завершение еще раз подчеркнем, что кантата «Мадонна», несомненно, свидетельствует и о нестандартном подходе композитора к самой форме кантаты, не случайно в ранее цитированном фрагменте из письма композитора о преимуществах кантаты перед оперой он подчеркивал, что в кантате выбор форм и жанров, ее составляющих, ничем не ограничен, и позволяет добиваться совершенно новых, порой неожиданных результатов.

5 Детализация этих приемов обращает на себя внимание: например, в средней части второго хора бас солирует лишь в трех заключительных строках третьей строфы и, начиная новую, четвертую, как бы «передает» ее хору, продолжающему текст в каноне.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Комкова А.А.** Художественное воплощение религиозных традиций в современной духовной музыке // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика, 2024, № 1 (10). С. 16–21.
2. **Копытько Н.А.** Камерно-кантатные принципы мышления и их претворение в творчестве Станислава Монюшко // Весці Беларускай дзяржаунай акадэміі музыкі, 2006, № 8. С. 15–19.
3. **Серов А.Н.** Критические статьи. Т. 1 (1851–1856). — СПБ., 1892. — 745 с.
4. **Krzeczkowski J.** Rimembranza, Wilno: 1843. Biblioteka Instytutu Badań Literackich. URL: file:///C:/Users/Jan/Desktop/Petrarca%20WA248_11729_P-I-1723_rimembranza-1843-o.pdf (accessed 8 October 2025).
5. **Moniuszko S.** Listy zebrane, red. W. Rudziński, współpr. M. Stokowska, Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1969.
6. **Rudziński W.** Twórczość Maryjna Stanisława Moniuszki, Matka Boska w życiu i twórczości wielkich Polaków, Warszawa, 1995, pp. 160–209.
7. **Sawicka A.** Madonna — kantata religijna Stanisława Moniuszki i ukryte znaczenia religijne w Strasznym Dworze, Interdisciplinary Studies in Musicology, no. 23, Poznań: PTPN, 2023, pp. 143–182. DOI 10.14746/ism.2023.23.9/.
8. **Walicki A.** Stanisław Moniuszko, Warszawa, 1873.

REFERENCES

1. **Komkova A.** Khudozhestvennoye voploshcheniye religioznykh traditsiy v sovremennoy dukhovnoy muzyke [Artistic embodiment of religious traditions in modern sacred music], Academia: muzykovedeniya, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 1, 2024, pp. 16–21. (In Russ.)
2. **Kopyt'ko N.** Kamerno-kantatnye printsipy myshleniya i ikh pretvorenie v tvorchestve Stanislava Monyushko [Chamber-Cantata Principles of Thinking and Their Implementation in the Works by Stanisław Moniuszko], Vesci Belaruskai dzyarzhaunai akademii muzyki, no. 8, 2006, pp. 15–19. (In Russ.)
3. **Serov A.N.** Kriticheskiye stat'i [Critical Articles]. T. 1 [Vol. 1] (1851–1856), St. Petersburg, 1892. (In Russ.)
4. **Krzeczkowski J.** Rimembranza, Wilno: 1843. Biblioteka Instytutu Badań Literackich, file:///C:/Users/Jan/Desktop/Petrarca%20WA248_11729_P-I-1723_rimembranza-1843-o.pdf (accessed 8 October 2025).
5. **Moniuszko S.** Listy zebrane, red. W. Rudziński, współpr. M. Stokowska, Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1969.
6. **Rudziński W.** Twórczość Maryjna Stanisława Moniuszki, Matka Boska w życiu i twórczości wielkich Polaków, Warszawa, 1995, pp. 160–209.
7. **Sawicka A.** Madonna — kantata religijna Stanisława Moniuszki i ukryte znaczenia religijne w Strasznym Dworze, Interdisciplinary Studies in Musicology, no. 23, Poznań: PTPN, 2023, pp. 143–182. DOI 10.14746/ism.2023.23.9/.
8. **Walicki A.** Stanisław Moniuszko, Warszawa, 1873.

Собакина Ольга Валерьевна
Государственный институт искусствознания (г. Москва)
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник Сектора теории музыки
e-mail: olas2005@mail.ru
ORCID: http://orcid.org/0000-0003-0161-949X
ResearcherID: AAX-9257-2020

Sobakina Olga V.
State Institute for Art Studies (Moscow)
Doctor of Arts, Leading Researcher of Music
Theory Department
e-mail: olas2005@mail.ru

УДК 78.071.2

А.С. АБАНОВИЧ
Детская школа искусств № 18 (г. Москва)

Иосиф Ютсон — феноменальный флейтист и человек удивительной судьбы

A. Abanovich

Joseph Jutson is a phenomenal flutist and a man of amazing destiny

Абстракт. В статье рассказывается о творческих достижениях и сложном жизненном пути артиста Государственного академического Большого театра, флейтиста Иосифа Адольфовича Ютсона. Музыкант, родившийся в самом начале XX века и получивший образование еще в царской России, при советской власти стал солистом оркестров ведущих оперных театров Ленинграда и Москвы. Он солировал во многих балетных постановках, участвовал во Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей и был заметной артистической персоной. Сложные исторические времена отразились и на личной жизни Иосифа Ютсона — он был осужден по «политической» 58 статье УК СССР, но вскоре был реабилитирован.

Ключевые слова: Иосиф Ютсон, флейта, Одесса, Мариинский театр, Большой театр, Второй Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, музыкальные записи.

Abstract: The article describes the creative achievements and difficult life path of the State Academic Bolshoi Theatre artist, flautist Iosif Adolfovich Yutson. Born in the early 20th century and educated in Tsarist Russia, the musician became a soloist with the orchestras of leading opera houses in Leningrad and Moscow under Soviet rule. He performed solo in many ballet productions, participated in the All-Russian Competition of Performing Musicians, and was a prominent artistic figure of his time. These difficult historical times also affected Iosif Yutson's personal life: he was convicted under Article 58 of the USSR Criminal Code, which stipulates «political» charges, but was soon rehabilitated.

Keywords: Joseph Yutson, flute, Odessa, Mariinsky Theatre, Bolshoi Theatre, Second All-Union Competition of Musician-Performers, musical recordings.

В 2025 году отмечается 125-летний юбилей со дня рождения солиста оркестра Большого театра, виртуозного флейтиста Иосифа Адольфовича Ютсона. Теплые воспоминания об этом прекрасном музыканте опубликованы в мемуарах его коллег, сохранилась небольшая часть материалов в архивах, но только благодаря бережному отношению к памяти предка в семейном кругу наследникам удалось собрать разрозненные сведения воедино, найти новые материалы, продолжать поиски. Игорь Олегович Бухаров, внук Иосифа Адольфовича, многое сделал для того, чтобы лучше узнать судьбу своего деда; благодаря сведениям, полученным из семейного архива, смогла увидеть свет и данная статья.

Итак, Иосиф Ютсон родился в феврале 1900 года в Одессе, самом музыкальном городе юга России. Почему именно музыкальном? Дело в том, что в 1913 году принимается решение об открытии в Одессе консерватории на базе уже существовавшего к этому моменту музыкального училища при отделении Императорского музыкального общества (ИРМО). Это была четвертая консерватория в Российской империи после Санкт-Петербургской (1861), Московской (1866) и Саратовской (1912). Иосиф Ютсон стал одним из первых выпускников Одесской консерватории, но где же он научился играть на флейте?

Жизнь маленького Иосифа складывалась непросто: в пять лет умер его отец, и семье пришлось настолько тяжело, что мама отвела мальчика в существовавший в то время в Одессе Еврейский сиротский дом на улице Базарная. Сиротский дом



илл. 1. И.А. Ютсон, 1970-е годы

для малолетних детей был учрежден в 1821 году, в 1877 году училище при сиротском доме было преобразовано в городское, а спустя пять лет при нем открылись ремесленные классы. Обучение ремеслам проходило в слесарно-механических, столярных, переплетных, портняжных и сапожных мастерских. В 1920-е годы заведение было переименовано в «Дом еврейской молодежи имени Октябрьской революции», в 1930-х годах в этом здании находилась школа-завод «Еврабмол», а с 1950-х годов здесь размещался станкостроительный завод имени Кирова.

Как видите, судьба Иосифа была бы практически предопределена, получи он одну из рабочих или ремесленных профессий, но счастливое стечение обстоятельств привело его в мир искусства. На сайте «История российской благотворительности» при Российском государственном историческом архиве (ФГУ РГИА) есть примечательный документ под названием «О пожертвованиях частными лицами в разных местностях России на благотворительные цели» от 19 мая 1898 года. Из него следует, что «Председатель Попечительского Совета Одесского Еврейского Дома Рафаиль Львович Хари пожертвовал на приобретение инструментов и организацию оркестра из воспитанников упомянутого Сиротского Дома 600 руб.»[1]. Становится понятно, каким образом Иосиф Ютсон с самого раннего детства имел возможность учиться играть на музыкальном инструменте. Позже юноша в четырнадцать лет поступает в Одесскую консерваторию в класс преподавателя Льва Владимировича Рогового. В качестве гипотезы можно предположить, что у того же педагога юный Иосиф и научился с азов играть на флейте.

Кстати, здесь сразу видна схожесть условий начала обучения игре на инструменте и у другого выдающегося русского и советского флейтиста, дирижера, композитора, профессора Санкт-Петербургской и Московской консерваторий Владимира Николаевича Цыбина. Он родился в 1877 году в городе Иваново-Вознесенск (ныне Иваново), в 1880-х годах вся семья перебралась в Москву, но вскоре после переезда глава семьи заболел и умер, оставив своих родных практически нищими (такая же ситуация сложилась и в семье Иосифа Ютсона). Так как после ранней смерти мужа мать не могла в одиночку содержать себя и детей, то она отдала Владимира «в армию на воспитание», и играть на флейте Цыбин начал в девятилетнем возрасте в оркестре 12-го гренадерского Астраханского полка [1].

Что касается Иосифа Ютсона, то события революции 1917 года, Гражданской войны и процесса окончательного утверждения советской власти на юге России, безусловно, сказались на относительно позднем времени старта его исполнительской карьеры. При этом, избежав мобилизации в Белую армию, молодой человек попал в Красную армию. Из копии его военного билета следует, что он был «...призван Одесским военкоматом в 1920 году в 41 дивизию, уволен в запас в 1922 году, военно-учетная специальность: музыкант», служил при «Политуправлении Морских сил Черного и Азовских морей» в Севастополе[2].

Однако тут прослеживается несоответствие в датах, из чего можно предположить, что фактически в армии Иосиф не служил и из родного города если и выезжал, то ненадолго. Из материалов

1 https://charity.fgurgia.ru/object/96758649?lc=ru&pdf=1

2 Копия документа — из личного архива И.О. Бухарова.

его трудовой книжки становится понятно, что он смог завершить образование в Одесский консерватории только в 1921 году, а в 1920 году, практически сразу после основания, стал членом профсоюза РАБИС (Союз работников искусств). Скорее всего, вступление в профильную профсоюзную организацию было необходимым условием для принятия на работу в «Трудовое оперное кооперативное товарищество артистом оркестра Городского театра до 1921.08.10, удостоверение выдано 1920.03.23»[3]. Обратите внимание на дату выдачи этого документа — 23 марта 1920 года, то есть всего лишь месяц спустя после восстановления советской власти в Одессе и отступления частей Белой армии и войск Антанты.

В 1920-е годы молодой флейтист быстро становится большим профессионалом, музыка была смыслом его жизни. В 1923 году он перебирается на север в тогда еще Петроград и, пройдя конкурсный отбор, с 25 сентября занимает место солиста (первая флейта) оркестра прославленного Мариинского театра, который в те годы назывался Государственным академическим театром оперы и балета (ГАТОБ).

На новом месте работы двадцатитрехлетнего Иосифа Ютсона быстро ввели в еще дореволюционные постановки и сразу доверили исполнение сложнейших с технической точки зрения партий сольной флейты в балетах Игоря Стравинского «Петрушка» и «Жар-птица». Капельмейстерами (как до 1926 года в анонсах назывались дирижеры) были Владимир Александрович Дранишников и Даниил Ильич Похитонов. Информация о точном репертуаре академических театров в Ленинграде 1920-х годов почерпнута из фондов Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки[4], там находятся оцифрованные копии таких музыкальных журналов довоенного периода, как «Программы академических театров», «Жизнь искусства», «Рабочий и театр». Из тех же архивных источников следует, что артиста оркестра Ютсона задействовали при создании нового спектакля в репертуаре ГАТОБа — балета Игоря Стравинского «Пульчинелла» (по музыке Перголези и других композиторов XVIII века). Первое исполнение состоялось в 1920 году в Гранд-опера в Париже, а премьера в Ленинграде прошла в мае 1926 года. Складывается устойчивое впечатление, что в Ленинграде молодой техничный флейтист становится незаменимым специалистом по исполнению балетной музыки Стравинского.

Такое стремительное продвижение по карьерной лестнице вскрыло резкие черты характера Иосифа Адольфовича. Всего лишь после двух полных сезонов работы в театре он обращается в администрацию с просьбой назначить ему персональную ставку с 1 октября 1925 года, так как считает, что его «...работа ответственного флейтиста должна быть не ниже оклада получаемых ответственными работниками оркестра». Получив отказ, он пишет заявление об уходе: «Ввиду того, что в персональной ставке мне было отказано, сим довожу до вашего сведения, что служить дольше на старых условиях я не нахожу возможным ... прошу считать меня выбывшим из состава оркестра ГАТОБа с первого ноября»[5].

Наступает недолгий период с декабря 1925 года по март 1926-го, когда академический музыкант работает в оркестре кинематографа «Титан». В этом здании до революции находился знаменитый ресторан «Палкинъ», в 1924 году открылся кинотеатр, в котором в 1935 году прошла премьера кинофильма «Чапаев» (его посмотрел каждый второй ленинградец). Сейчас по адресу Невский проспект, 47 вновь работает шикарный ресторан «Палкинъ». К сведению, в перестроечные времена в соседнем доме находилось легендарное кафе «Сайгон», в котором собиралась богема советского ленинградского рока, включая Цоя, Гребенщикова, Науменко, Кинчева. Но вернемся в 1920-е годы. Несмотря на официальный переход в другой оркестр, блестящие флейтовые навыки Ютсона оказываются востребованы и на прошлом месте работы, его вновь и вновь приглашают разово играть соло в балетах Стравинского. В итоге музыкант и администрация театра пришли к взаимопониманию, и с 25 марта 1926 года Иосиф Адольфович вновь стал первой флейтой Мариинки, но теперь уже с повышенным окладом.

Интересно также проследить и за сменой адресов проживания музыканта в Ленинграде, ведь эти

3 Копия документа — из личного архива И.О. Бухарова.

4 https://sptl.spb.ru

5 Копия документа — из личного архива И.О. Бухарова.

здания являются городскими достопримечательностями. Из домовых книг известно, что одним из первых адресов была улица Кирочная, 24, так называемый дом Бака, который в XXI веке признан объектом культурного наследия. В интернете можно найти достаточно информации об этом уникальном здании, но нас больше интересует квартира № 22, в которой некоторое время проживал Иосиф Адольфович. Вероятно, это было ведомственное жилое помещение Ленинградского театра оперы и балета, которое передавалось артистам театра на время действия их трудовых соглашений. Именно в этой квартире до 1956 года жила балерина Нина Тимофеева, а в 1970-х годах — артист балета Василий Островский.

Улица Кирочная находится довольно далеко от Мариинки, добираться на работу долго, но Иосифу Адольфовичу удалось со временем перебраться намного ближе к театру, скорее всего, квартиру по близости он снимал. Из документов архивного фонда жилищно-арендных кооперативных товариществ Ленинграда следует, что с конца 1925 года до начала 1927-го он проживал в доме № 32/2 по улице Декабристов (здание сразу за консерваторией). Этот дом ничем не выделяется, а вот последний адрес Ютсона в Ленинграде — Крюков канал, 14 — весьма примечателен. Это знаменитый доходный дом Р.Г. Веге с атлантами, звезда кинофильмов и обязательное место посещения всех экскурсий в этом районе города.

Работа в театре продолжала быть напряженной, Иосиф Адольфович, безусловно, солировал не только в балетах Стравинского. Достоверно известно, что он играл партию первой флейты в балете «Талисман» Рикардо Дриго, а также в опере Жоржа Бизе «Кармен». На протяжении всей своей работы в Мариинке Иосиф Ютсон постоянно солировал также и в опере Михаила Глинки «Руслан и Людмила». Дирижировал этими спектаклями, судя по архивам, в том числе и приглашаемый из Москвы знаменитый Вячеслав Сук. В этом факте есть некая интрига. Дело в том, что Вячеслав Иванович с 1906 года являлся главным дирижером московского Большого театра, в 1924 году Константин Станиславский пригласил его возглавить свою Оперную студию, в 1926 году этот коллектив получил статус государственного театра, и тогда же новому учреждению культуры было передано здание на Большой Дмитровке, 17. Создается впечатление, что Вячеслав Сук посодействовал переходу уникального флейтиста-виртуоза на другое место работы [4].



илл. 2. И.А. Ютсон, 1933 год

С 1927 года музыкальная деятельность Иосифа Ютсона была связана только с одним городом, с Москвой. Поначалу, с сентября 1927 года, он устроился в оркестр Оперной студии Станиславского, но ненадолго, судьба теперь уже воочию пересекла творческие пути великолепных музыкантов Цыбина и Ютсона [2]. Один из основателей советской флейтовой школы Владимир Николаевич Цыбин служил в Императорском Большом театре еще в 1897–1907 годах (на должности третьей флейты и флейты-пикколо), после революции (в 1921 году) вновь поступил в Большой театр, но уже в качестве солиста, и проработал там как флейтист до 1 января 1928 года. Вакансия освободилась, и 13 марта Иосиф Адольфович Ютсон «зачислен в штат артистов оркестра (1-я флейта) ... при норме 21/22 спектакля в месяц»[6].

Всего в Государственном академическом Большом театре (ГАБТ) Иосиф Ютсон прослужил почти четверть века. Из электронного архива театра следует[7], что флейтист был занят и в оперных, и в балетных составах оркестра. Он солировал в таких классических репертуарных спектаклях, как оперы «Руслан и Людмила» Глинки, «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Вильгельм Телль» Россини, «Гугеноты»

6 Копия документа — из личного архива И.О. Бухарова.

7 https://archive.bolshoi.ru

Мейербера и балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица» Чайковского, «Петрушка» Стравинского. Зафиксировано также его участие в качестве солиста оркестра в таких необычных балетных постановках, как «Конек-горбунок, или Царь-девица» Пуни, «Кавказский пленник» Асафьева и «Саламбо» Арендса.

В Москве открылась новая грань таланта Иосифа Адольфовича — он стал регулярно исполнять премьеры произведений советских композиторов в составе камерных ансамблей, причем сочетание музыкальных инструментов было очень различным. В архивах Российского национального музея музыки[8] хранятся афиши и программы концертов, в которых указано имя флейтиста. Приведем в качестве примера следующие сведения. В феврале 1932 года он принял участие в «Третьем камерном вечере творческого смотра секции композиторов Всероскомдрама». Концерт прошел в Зале имени Бетховена в Большом театре, среди прочего исполнялись произведения для квартета деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот): Три миниатюры Николая Ракова, Квартет Дмитрия Мелких, «Ила» (2 пьесы) Леонида Половинкина. Другой пример — в декабре 1945 года в Малом зале Московской консерватории Иосиф Ютсон исполнил совместно со струнным квартетом Союза советских композиторов Сюиту для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано Григория Крейна.

В 1938 году на Апрелевском заводе грампластинок вышла запись флейтиста в ансамбле с коллегой из Большого театра, замечательным пианистом и композитором Абрамом Семеновичем Жаком: дуэт исполнил Вариации на тему песни «Соловей» Александра Алябьева. Послушать эту архивную запись незарегистрированным слушателям можно в интернете, если набрать в поиске фамилию Ютсон[9]: звучит очень свежо, технически безукоризненно, но при этом одновременно поэтично и задорно. Кроме того, Иосиф Адольфович регулярно выступал с сольными концертами в прямом эфире на радио, о чем сообщается в анонсах радиопередач в таких столичных газетах, как, например, «Вечерняя Москва» за 1936 год или «Правда» за 1940 год.

В 1939 году случилось исключительное «пришествие» флейтиста в симфонический оркестр, о чем свидетельствует письмо лично Ютсону на бланке Управления музыкальных коллективов СССР за подписью художественного руководителя оркестра, заслуженного артиста Александра Васильевича Гаука: «Дирекции Государственного симфонического оркестра СССР приносит Вам глубочайшую благодарность за блестящее исполнение... партии флейты в симфонической поэме Рихарда Штрауса «Жизнь героя». Вы нас очень выручили, заменив внезапно заболевшего артиста»[10].

В 1935 году в Советском Союзе прошло значимое творческое состязание, в котором уже состоявшийся, зрелый и признанный к тому времени музыкант посчитал для себя необходимым принять участие. Речь идет о Втором Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, который проходил в Ленинграде и на котором впервые получили возможность участвовать исполнители на духовых инструментах. Всесоюзные конкурсы стали основополагающей вехой в истории становления советской духовой школы, так как до этого момента в России/Советском Союзе никогда не проводились музыкальные соревнования такого масштаба и уровня представительства [1].

В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) сохранились некоторые анкеты участников конкурса и протоколы заседаний жюри[11]. В программе конкурса Ютсон предполагал исполнить «Итальянский концерт» Демерссмана, во втором туре — вторую и третью части Концерта ре мажор Моцарта, третью часть Скрипичного концерта Мендельсона и Интродукцию и вариации на тему песни «Засохшие цветы» Шуберта (с купюрами).

Мнения членов жюри, стенограмма высказываний которых на заседании комиссии по итогам первого тура хранится в московских архивах, в основном были единодушными по каждому из кандидатов. У жюри совершенно не возникло противоречий по двум кандидатурам, которых пропустили на второй тур единогласно. Наибольшие дебаты

8 https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=%D0%AE%D1%82%D1%81%D0%BE%D0%BD&imageExists=true

9 www.russian-records.com/search.php

10 Копия документа — из личного архива. И.О. Бухарова.

11 РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 13. Стенограмма заседания жюри духовой секции по обсуждению I тура Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Первый день обсуждения.

в силу необычности личности развернулись вокруг кандидатуры Ютсона. Выступления членов жюри настолько ярко отражают суть задач, поставленных перед участниками конкурса, и так выпукло отражают стилистику общения в профессиональной среде той эпохи, что стоит привести их подробно.

«Платонов: Ютсон — это музыкант, который обладает в высшей степени замечательно развитой только одной стороной исполнения — техникой. ...Тем не менее я считаю, что, несмотря на эти недостатки, он обладает настолько высокой техникой, что может быть показан как явление феноменальное...

Профессор Розанов: Его блестящая техника идет во вред музыкальности.

Профессор Васильев: Я знаю Ютсона и целиком поддерживаю мнение т. Платонова. ...Но ставить вопрос о демонстрации его как какой-то аттракцион — неверно. Тогда отпадает вопрос о его показе. А мне кажется, что его все-таки показать надо при условии игры без нот.

Председатель: У меня записано почти все то же, что здесь говорили. Ютсон — человек с блестящими способностями, технический аппарат у него таков, что можно думать, что он родился с флейтой и сразу заиграл. Тем не менее он играет глупо. ...Но он имеет такой аппарат, что глупости делает совершенно блестяще. Я не мог не восхищаться его изумительным владением инструментом. Не показать его нельзя. Но нужно поставить следующие условия: во-первых, изменение программы, во-вторых, обязательное исполнение наизусть. (Возражений нет)».

При обсуждении кандидатуры Ютсона возникла также и другая тема:

«Профессор Табаков: Ввиду того, что наши выступления публичны, нужно решить, допускаем ли мы игру по нотам. Я считаю, что когда нашим исполнителям придется выступать наряду с вокалистами, пианистами и прочими, причем они будут играть без нот, а наши духовики выйдут с пультом и с нотами, это будет просто неудобно.

Алеханьян: Профессор Табаков прав, но у нас есть ряд исполнителей, исключительно ценных по дарованию, играющих только по нотам. Придется дать им строгий наказ, чтобы они отбросили ноты. Ютсон, например, категорически заявил, что он 18 лет играет по нотам и иначе не может, и он будет стоять и издали заглядывать.

Профессор Яблонский: Мы ни в коем случае не можем разрешить выход на эстраду с нотами. Просто начнут говорить, что это недостаток культуры, и пойдут разговоры, которые вообще ведутся. Ютсон — это действительно исключительный случай, это просто машина, я бы сказал, мотоцикл. Я думаю, что если он и будет играть по нотам, то это будет незаметно, он может встать подальше от рояля...

Профессор Васильев: Именно как раз к Ютсону это требование и должно быть наиболее строгим. Мы все знаем, что он виртуоз, хотя можно спорить с его исполнением и отношением к делу, некоторым легкомыслием и так далее. Но дело в том, что он, говоря, что играет только по нотам, говорит неправду. Я сам слышал его выступление без нот».

И все же по результатам голосования («за» — 10, «против» — 4 члена жюри) Ютсон был пропущен на финальный второй тур. Дальнейший ход событий известен: по итогам конкурса лучшим из всех духовиков стал флейтист Юлий Ягудин (лауреат второй премии, первая премия присуждена не была), в дальнейшем — профессор Московской консерватории. Кроме него, в финальной стадии выступили ленинградец Борис Тризно (лауреат третьей премии, в будущем также профессор Ленинградской консерватории) и Иосиф Ютсон (прошел на второй тур, но премии не получил).

Несмотря на неудовлетворительные для амбициозного артиста результаты конкурса, преданное служение Иосифа Адольфовича театру было отмечено правительством: в июне 1937 года ему вручили орден «Знак почета» (его можно разглядеть на лацкане пиджака: см. *илл. 1* на стр. 46).

Однако не таков был характер мастера, чтобы даже при признании руководством страны собственных достижений смиренно принимать свои творческие неудачи. Перед самым началом Великой Отечественной войны — в марте 1941 года в Москве состоялся Всесоюзный конкурс исполнителей на духовых инструментах. Газета «Советское искусство» написала о нем так: «Профессиональный уровень участников превзошел все ожидания. Большая музыкальность, виртуозное владение техникой, красивый звук, отличная фразировка, умение проникать в стиль и замысел исполняемых произведений — все это свидетельствует об огромном росте нашей оркестровой культуры»[12]. Сорокаоднолетнему Иосифу Ютсону на этот раз удалось

12 Копия документа — из личного архива И.О. Бухарова.

доказать многое своим коллегам, и, пройдя сложнейший отборочный тур, не оставляя при этом ежедневную службу в театре, он оказался в финале. Решением жюри конкурса ему была присуждена вторая премия и звание лауреата. Обратите внимание на приведенную ниже газетную вырезку об итогах конкурса, вы найдете там много знакомых имен (см. *илл. 4* на стр. 52).

Во время войны Иосиф Адольфович продолжал работать в оркестре Большого театра в полном объеме, о чем свидетельствует награждение его в 1947 году медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» и медалью «В память 800-летия Москвы» в 1948 году.

В мае 1952 года после более чем тридцатилетней службы в различных академических театрах оперы и балета Иосиф Адольфович ушел на заслуженную пенсию. Непосредственно на основном месте работы — на должности солиста и первой флейты оркестра Большого театра Союза ССР интенсивная исполнительская деятельность Ютсона продолжалась двадцать четыре года. Музыканту посчастливилось работать со многими выдающимися советскими дирижерами, среди которых Прибик, Сук, Штейнберг, Похитонов, Самосуд, Пазовский, Файер, Голованов, Дранишников, Гаук, Небольсин, Мелик-Пашаев, Кондрашин и другие [3].



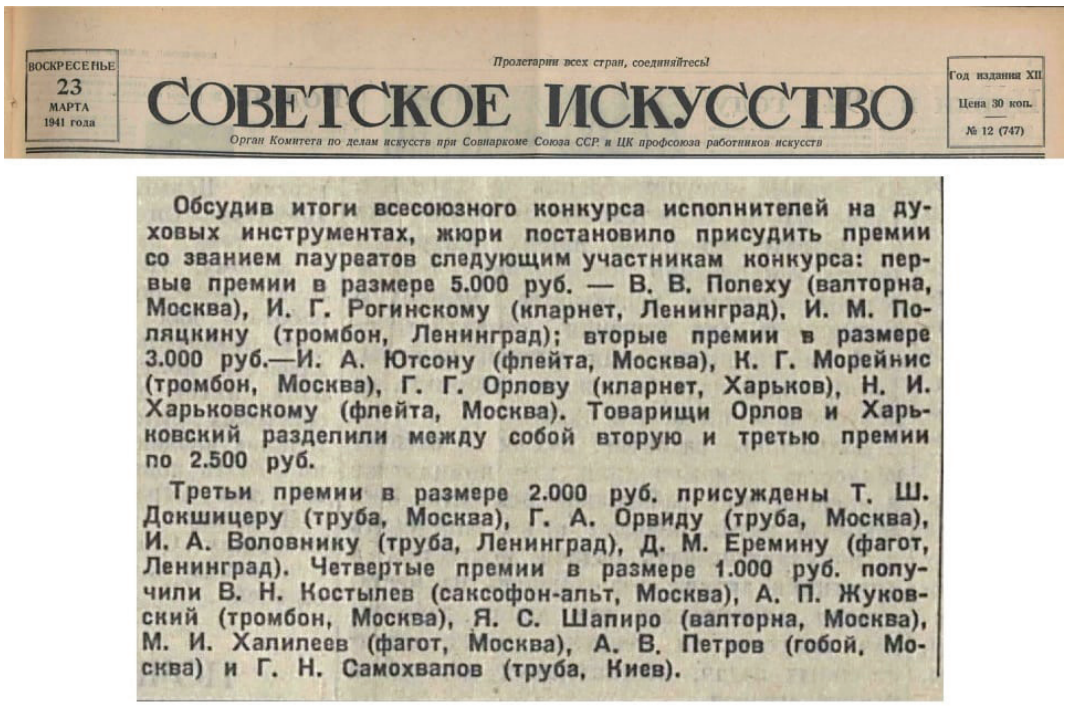
илл. 3. И.А. Ютсон, 1950 год

Несмотря на столь долгую и успешную для оркестрового музыканта исполнительскую карьеру, следует подчеркнуть некоторые особенности личности Иосифа Ютсона. Даже исходя из сухих фактов, изложенных в архивных документах, очевидно, что на протяжении всей жизни он был довольно эгоцентричным человеком со сложным характером. В начале статьи уже говорилось об эпизоде с увольнением из Мариинского театра, в Москве же тенденция, к сожалению, сохранилась. Из трудовой книжки артиста следует, что в начале 1930-х годов он регулярно получал строгие выговоры от имени Дирекции Большого тетра: основные причины — опоздания и неявки на спектакли, пререкание с дирижерами на репетициях. Все это привело к негативным последствиям: в мае 1934 года даже состоялся «производственно-товарищеский суд»[13] коллектива оркестра, по итогам которого флейтиста все же решили оставить на работе. Это было очень серьезное предупреждение, тем не менее впоследствии ситуации с выговорами и объяснительными повторялись не раз — вплоть до ухода Ютсона на пенсию.

Возможно, этот негативный шлейф от действий музыканта в коллективе, а может быть, его родственные связи за границей, или человеческая зависть, или неосторожные слова и поступки в быту привели к трагедии. В феврале 1953 года он был арестован по печально знаменитой «политической» 58 статье УК СССР. Из копии материалов дела следует: гражданин Ютсон «...изобличается в том, что он, будучи враждебно настроенным к советской власти, на протяжении ряда лет проводил антисоветскую националистическую агитацию», «...на протяжении периода с осени 1945 года по 1952 год в беседах со своими знакомыми высказывал клеветнические измышления о советской действительности, ...восхвалял условия жизни работников искусства в США». 5 сентября 1953 года был вынесен тяжелый приговор — 8 лет лишения свободы[14].

13 Копия документа — из личного архива И.О. Бухарова.

14 Копия документа — из личного архива И.О. Бухарова.



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

ВОСКРЕСЕНЬЕ 23 МАРТА 1941 года

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Орган Комитета по делам искусств при Совнаркоме Союза ССР и ЦК профсоюза работников искусств

Год издания XII. Цена 30 коп. № 12 (747)

Обсудив итоги всесоюзного конкурса исполнителей на духовых инструментах, жюри постановило присудить премии со званием лауреатов следующим участникам конкурса: первые премии в размере 5.000 руб. — В. В. Полеху (валторна, Москва), И. Г. Рогинскому (кларнет, Ленинград), И. М. Поляцкину (тромбон, Ленинград); вторые премии в размере 3.000 руб.—И. А. Ютсону (флейта, Москва), К. Г. Морейнис (тромбон, Москва), Г. Г. Орлову (кларнет, Харьков), Н. И. Харьковскому (флейта, Москва). Товарищи Орлов и Харьковский разделили между собой вторую и третью премии по 2.500 руб.

Третьи премии в размере 2.000 руб. присуждены Т. Ш. Докшицеру (труба, Москва), Г. А. Орвиду (труба, Москва), И. А. Воловнику (труба, Ленинград), Д. М. Еремину (фагот, Ленинград). Четвертые премии в размере 1.000 руб. получили В. Н. Костылев (саксофон-альт, Москва), А. П. Жуковский (тромбон, Москва), Я. С. Шапиро (валторна, Москва), М. И. Халилеев (фагот, Москва), А. В. Петров (гобой, Москва) и Г. Н. Самохвалов (труба, Киев).

илл. 4. Вырезка из газеты «Советское искусство» от 23 марта 1941 года

На протяжении всего следствия и после вынесения приговора Иосиф Адольфович содержался в московской Бутырской тюрьме. Известно это в том числе и из материалов «Электронного архива фонда Иофе», в котором размещена цифровая копия рукописи воспоминаний заключенного Г.В. Дмитриева[15]. Среди прочего он описывает и свою встречу с музыкантом в камере Бутырки: «Я хорошо запомнил флейтиста московского Большого театра Иосифа Ютсона. Его арестовали после юбилейного вечера в его честь. Причина — желание Ютсона выписать из Америки флейту через своего брата, жившего там».

По счастливому для Ютсона стечению обстоятельств приговор вскоре после вступления в силу был пересмотрен, и 1 марта 1954 года музыкант был отпущен на свободу в зале суда, все обвинения с него были сняты.

Даже после ухода на пенсию в 52 года и перерыва в исполнительской практике из-за нахождения в тюрьме Иосиф Адольфович не оставил игру на флейте, на протяжении многих лет продолжая находиться в отличной исполнительской форме.

В 1950-х годах прогремело имя перуанской и североамериканской певицы Имы Сумак. Она владела уникальным диапазоном голоса почти в пять октав, а ее сценический псевдоним на языке перуанского племени индейцев кечуа означал: «Ах, какая красота!». Концерты певицы проходили в лучших музыкальных залах мира, она стала «почетным послом» до тех пор практически неизвестной в мире перуанской музыки. В 1960 году Има Сумак начала мировое турне с гастролей по городам Советского Союза. Пела она в сопровождении оркестра, в который был приглашен Иосиф Адольфович Ютсон [3]. Он прекрасно справился со сложным и доселе незнакомым ему репертуаром. На платформе «VK Видео» можно найти запись одного из концертов певицы времен ее гастролей в СССР[16]. Начиная с 9`30 она исполняет песню «Индейская волшебная флейта» в дуэте с Иосифом Адольфовичем. Эта архивная запись является единственным сохранившимся видео с участием музыканта. Несмотря на возраст, он прекрасно выступил с певицей, тембры голоса и флейты отлично дополняют друг друга, а ритмические структуры изысканны и аутентичны.

Существуют и другие свидетельства творческой активности «пенсионера» Ютсона. В интернете можно найти фотографию временного пропуска в Большой театр от 1959 года на имя музыканта, в котором указана его должность: «артист орке-

15 https://arch2.iofe.center/person/44314

16 https://vkvideo.ru/video287492986_456262552?ref_domain=yastatic.net

стра». Это означает, что спустя семь лет после официального выхода на пенсию Иосиф Адольфович разово вызывался на спектакли. Мало того, в электронном архиве Большого театра[17] сохранились сведения о том, что флейтист приглашался — вероятно, на замену — вплоть до 1972 года для работы в оркестре при исполнении балета «Лебединое озеро» Чайковского.

20 января 1976 года Иосиф Адольфович Ютсон скоропостижно скончался и был похоронен в Москве на Хованском кладбище. Это был непревзойденный оркестровый музыкант, отдавший всю свою жизнь и талант служению искусству.

17 https://archive.bolshoi.ru/entity/PERFORMANC/203673?index=8&sa-person=4234288

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Абанович А.С**. Флейтовая школа Московской консерватории в XX веке: В. Цыбин, Н. Платонов, А. Корнеев: дисс. ... канд. иск. — М.: Московская консерватория, 2014. — 252 с.
2. **Болотин С.В.** Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. — Л.: Музыка, 1969. — 200 с.
3. **Ражников В.Г.** Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. — М.: Советский композитор, 1989. — 248 с.
4. **Чулаки М.И.** Живые в памяти моей. — М.: Советский композитор, 1990. — 193 с..

REFERENCES

1. **Abanovich A.** Fleytovaya shkola Moskovskoy konservatorii v XX veke: V. Tsybin, N. Platonov, A. Korneyev [Flute School of the Moscow Conservatory in the 20th Century: V. Tsybin, N. Platonov, A. Korneev]. Candidate (Art history) Dissertation, Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2014. (In Russ.)
2. **Bolotin S.V.** Biograficheskiy slovar' muzykantov-ispolniteley na dukhovykh instrumentakh [Biographical dictionary of musicians performing wind instruments], Leningrad: Muzyka, 1969. (In Russ.)
3. **Razhnikov V.G.** Kirill Kondrashin rasskazyvayet o muzyke i zhizni [Kirill Kondrashin talks about music and life], Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. (In Russ.)
4. **Chulaki M.I.** Zhivyye v pamyati moyey [Alive in my memory], Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. (In Russ.)

Абанович Антон Сергеевич
Детская школа искусств №18 (г. Москва)
преподаватель по классу флейты
кандидат искусствоведения
e-mail: anflute@mail.ru
ORCID: http://orcid.org/0009-0001-9644-2254

Abanovich Anton S.
Moscow Children's art school No. 18 (Moscow)
Flute teacher
Candidate of Art History
e-mail: anflute@mail.ru

УДК 78.06

Л.С. ИСХАКОВА
Средняя специальная музыкальная школа при Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова (г. Казань)

Феномен синхронизации в контексте III Международного фестиваля современной музыки Synesthesia Lab

L. Iskhakova

The phenomenon of synchronization in the context of the III International Festival of Contemporary Music Synesthesia Lab

Абстракт. Статья посвящена III Международному фестивалю Synesthesia Lab в Казани как яркому явлению в современной музыкальной культуре. Ключевая тема «синхронизация» рассматривается как стратегический ответ на вызовы эпохи, направленный на преодоление дистанции между различными видами искусств, художественными языками, технологиями и аудиторией. Через разбор специальных проектов — от мультимедийной мистерии neon nature до Tribute: Sofia Gubaidulina — демонстрируется, как фестиваль, объединяя мировые практики с локальным контекстом, становится платформой для генерации новых стратегий развития, площадкой для исполнителей, интересующихся современной музыкой, и формирования будущего российского искусства.

Ключевые слова: Synesthesia Lab, музыкальный фестиваль, музыкальная лаборатория, современная музыка, синхронизация, мультимедиа, междисциплинарность.

Abstract: This article examines the III International Festival Synesthesia Lab in Kazan as a pivotal phenomenon in contemporary music culture. The key theme of «synchronization» is presented as a strategic response to the challenges of our time, aimed at bridging the gaps between various art forms, artistic languages, technologies, and audiences. Through an analysis of special projects — from the multimedia mystery neon nature to Tribute: Sofia Gubaidulina — the article demonstrates how the festival, by merging global practices with the local context, becomes a platform for generating new development strategies, a venue for performers interested in contemporary music, and shaping the future of Russian art.

Keywords: Synesthesia Lab, music festival, music laboratory, contemporary music, synchronization, multimedia, interdisciplinary.

Начало XXI века ознаменовалось фундаментальной трансформацией формата музыкального фестиваля в ответ на непрерывное развитие звукового ландшафта академической музыки. Выйдя далеко за рамки традиционной последовательности концертных мероприятий, современный фестиваль преобразовался в многомерную исследовательскую лабораторию по генерации новых смыслов и, что представляется принципиально важным, в масштабный экспериментальный полигон для апробации новейших коммуникативных стратегий между различными видами искусств, а также между самим искусством и публикой. Именно эту тенденцию в ее наиболее отчетливом и программном виде демонстрирует III Международный фестиваль и лаборатория современной музыки Synesthesia Lab, проходящий этой осенью в Казани. Организаторами Synesthesia Lab являются Союз композиторов России, Центр современной музыки Софии Губайдулиной и Synesthesia team при поддержке Министерства культуры России и Президентского фонда культурных инициатив. Партнеры фестиваля — мастерская электроакустики IOAudio, технический продакшн SOGL.

Главная тема сезона — «синхронизация» является не просто эффектным слоганом, но предлагаемой моделью, направленной на преодоление дистанции между различными художественными

языками, технологиями и, что особенно ценно, между композиторским сообществом и слушателями. Примечательно, что основная архитектоника фестиваля сознательно выстроена по принципу лучших европейских фестивалей-лабораторий, таких как Дармштадтские курсы новой музыки, фестиваль Impuls в Граце, а также IRCAM ManiFeste в Париже, что отражает глубокое понимание организаторами методологии работы с современным музыкальным материалом в его процессуальном и исследовательском измерениях [8].

Особую значимость данному подходу придает личный опыт художественного руководителя фестиваля композитора Романа Пархоменко, который был участником упомянутых выше легендарных фестивалей, а также многих других проектов, лабораторий и академий, прошел путь от участника до создателя, аккумулируя и трансформируя лучшие практики европейских лабораторий: «Synesthesia Lab начинался в 2023 году как воркшоп для шести молодых композиторов. Тогда я придумал формат, о котором мечтал сам: уроки, ридинг-сессия и через пару месяцев — мировая премьера. В первый год фестиваля мы получили около ста заявок со всего мира и поняли: нужно мыслить масштабнее. Итогом стало исполнение тридцати премьер» [5]. Непосредственное погружение в рабочую атмосферу ведущих международных проектов позволило не просто воспроизвести, но творчески адаптировать их принципы к российскому культурному контексту, что незамедлительно получило признание мирового профессионального сообщества. Показательным свидетельством международного статуса фестиваля в этом году стали 232 заявки из 35 стран, поданные для участия в композиторской лаборатории, — цифра, демонстрирующая не только географический размах проекта, но и его способность генерировать подлинно интернациональный диалог, выстраивая сложную сеть творческих коммуникаций, простирающуюся далеко за пределы национальных культурных сцен.

Подобно дармштадтской модели, проект сочетает интенсивную образовательную программу с презентацией актуальных композиторских практик, создавая уникальную среду для профессионалов современной музыки, при этом принцип лабораторности, унаследованный от европейских прототипов, проявляется здесь в тщательно выверенном балансе между мировыми премьерами, исполнительскими мастер-классами и теоретической рефлексией, что превращает фестиваль в рабочую платформу для эксперимента и профессионального роста.

Проведение фестиваля в третий раз позволяет говорить о формировании устойчивой традиции, что особенно значимо в контексте развития художественных стратегий. Современная музыка активно ищет новые точки соприкосновения с технологиями, визуальными искусствами, наукой и с самим слушателем, предлагая ему не просто послушать новую музыку, а получить бесценный опыт сотворчества и сопереживания. Фестиваль в этом процессе по праву становится эпицентром российского актуального искусства.

Концепция фестиваля как платформы для профессиональных музыкантов, специализирующихся на современной музыке, получила свое логическое развитие — реализацию крупных специальных проектов. Как говорит Роман Пархоменко в своем интервью для «Музыкальной жизни»: «Зарубежные фестивали часто однотипны. Для меня важно, чтобы организаторам самим было интересно — фестиваль должен быть творчеством, а не рутиной. Поэтому на Synesthesia Lab 2025 запускаем несколько междисциплинарных спецпроектов» [5].

Начало создания таких проектов было заложено в 2024 году, когда экспериментальный рейв-проект SYNTHesia занял центральное место в общей программе. Мероприятие объединило музыкантов разных направлений: академического и электронного. Главным гостем был композитор, саунд-артист и продюсер Юрий Усачев, создатель поп-группы «Гости из будущего» и сооснователь экспериментального фолк-проекта Zventa Sventana. В последние годы он активно занимается продвижением собственных электронных альбомов. По его словам, эти звуковые эксперименты не совсем техно, скорее — «авангардная электронная музыка» [2]. Над проектом также работали молодые перспективные академические композиторы — Роман Пархоменко, Лилия Исхакова, Анна Поспелова, Игнат Красиков, Алина Мухаметрахимова, Вадим Генин, Екатерина Винник, Евгений Притужалов. Участники коллаборации дописали оркестровые партии к уже готовым трекам Усачева из его недавнего альбома Secret Box. В результате получился «феноменальный микс живого оркестрового звучания с лайв-электроникой» [2].



neon nature. Фото Ася Салахова

В нынешнем сезоне представлено пять новых специальных проектов. Все они являются разноплановыми и оригинальными по своей идее и реализации. В концептуальном смысле произошло углубление и усложнение междисциплинарного диалога: в таких проектах, как neon nature, RITUAL и «Синхронизация-4», синтез различных художественных языков приобрел характер тотальной интеграции, где разделение на «академическое» и «электронное» утратило свою релевантность.

Открывавшая фестиваль электроакустическая мультимедийная мистерия neon nature в парке «Черное озеро» продемонстрировала радикальный подход к деконструкции традиционной концертной ситуации. Этот специальный проект представлял особый исследовательский интерес как своего рода концептуальный пролог ко всему фестивальному марафону. Мистерия Романа Пархоменко осуществила полную трансформацию природного ландшафта в иммерсивную звуковую среду, где природа стала полноценным участником перформативного действа. Биосенсорные технологии, примененные для преобразования жизненных процессов дерева в звуковые паттерны, создали необычный случай симбиотического взаимодействия природы и цифровых технологий. Для данной работы было использовано специальное устройство Ea Geophone[1], особенность которого — возможность его фиксации в земле, на стекле и на металлических поверхностях, выполненных из магнитных материалов. С его помощью можно услышать звучание дерева и почвы, преобразованное в режиме реального времени. Для руководителя проекта природа давно является источником вдохновения к созданию музыкального материала [5]. Например, летом этого года состо-

1 Ea Geophone (геофон) предназначен для полевой записи и выполняет функцию преобразователя колебаний инфразвукового диапазона в электрический сигнал для записи на аудиорекордер. Устройство применимо в изучении геологических явлений, полевых записей различных конструкций [7].

ялась премьера пьесы For the trees seak Пархоменко на Дармштадских курсах, а на фестивале «Толстой» в Туле в соавторстве с аудиопрограммистом Всеволодом Красса были представлены две инсталляции, где также использовался геофон. В Казани вместе с embedded-программистом Елизаветой Фоминой Всеволод Красса присоединился к команде создателей neon nature.

Центром композиции neon nature стала теплица, наполненная звуком и светом, внутри которой стоит дерево. По словам 3D-художника и автора визуальной концепции Риты Валеевой, «теплица символизирует здесь не только храм природы, но и акт ее сотворения человеком, осуществленного собственными средствами». Двенадцать музыкантов, выступавших также и в роли части инсталляции, взаимодействовали с деревом. Этот контакт генерировал реактивный звук и свет (художник по свету Игорь Павлов), создавая эффект полного погружения. В команду мистерии, помимо упомянутых авторов, вошли исполнительный продюсер Руслан Зиннуров, звукорежиссер Алексей Зарубин, инженер Никита Бояк, техник Никита Петяев и координатор Никита Леонтьев.

В составе исполнителей отметились как именитые коллективы, так и новые, но перспективные ансамбли. Например, такой «мастодонт», как Московский ансамбль современной музыки, ставший постоянным участников Synesthesia Lab, выступил на одной сцене с уже известным по прошлому фестивалю молодым казанским ансамблем ударных инструментов «Пространство ритма» под руководством Антона Ольховского. Также был представлен новый коллектив ensemble synesthesia, созданный специально как проектный инструмент, собирая для каждой новой программы состав из музыкантов Москвы и Казани. По задумке организаторов, ensemble synesthesia существует ровно столько, сколько длится проект.

Особого внимания заслуживает также Tribute: Sofia Gubaidulina — монографическая программа, целиком посвященная наследию выдающегося композитора XX и XXI века Софии Губайдулиной, ушедшей из жизни в марте 2025 года. Это масштабное мероприятие стало данью памяти и глубокого почтения гению нашей эпохи. Творчество великой уроженки Татарстана, в котором сплелись традиции Востока и Запада, авангардный поиск и вневременная духовность, признано одним из высших достижений мировой культуры. Оркестр Центра современной музыки Софии Губайдулиной под руководством Романа Пархоменко исполнил несколько знаковых сочинений композитора: «Экспромт» для флейты, скрипки и струнного оркестра, партиту для виолончели, баяна и струнного оркестра в семи частях «Семь слов», концерт для скрипки, струнных и ударных «Лира Орфея» из триптиха «Надейка». Солистами выступили музыканты Московского ансамбля современной музыки Евгений Субботин (скрипка), Ольга Демина (виолончель), Константин Ефимов (флейта), а также молодой музыкант из Казани Сайдаш Фахразиев (баян). По словам профессора Евгении Кривицкой, исполнители «сделали все, чтобы с максимальной степенью экспрессии передать всю боль, всю ту мучительную тревогу и страдания, которые стремилась выразить в звуках Губайдулина» [4]. Этот трибьют стал логическим продолжением концерта-приношения прошлого года Te salutant, Sofia, но приобрел дополнительное измерение в связи с уходом композитора, превратившись из акта почтения в акт осмысления наследия.

Еще одним специальным проектом стал импровизационный dark-эмбиент проект RITIAL, воплотивший в себе смелое сочетание академической авангардной музыки и современных электронных экспериментов, дополненное звучанием редчайше-



RITIAL. Фото Ася Салахова

го инструмента — контрабас-кларнета. Электронный музыкант и виртуозный кларнетист Игнат Красиков выступил в коллаборации с международной группой композиторов: Романом Пархоменко, Лилией Исхаковой, дуэтом KVEF (Всеволод Красса и Елизавета Фомина), Ригель Винской (Россия), Ауресом Мусонгом (Мексика — Венгрия/Франция), Ким Джи Вон (Южная Корея/США), Танакарном Скофилдом (Таиланд/США) и Марсилио Онофре (Бразилия). Красиков продемонстрировал подлинное новаторство в использовании контрабас-кларнета — его инструмент издавал звуки, колеблющиеся между глубокими органообразными басами, «электронными» семплами и пронзительными мультифониками. Выстраиваемый сет из композиций авторов и импровизаций исполнителя привлек внимание нового типа слушателя из андеграундного техно-сообщества.

Говоря о следующем специальном проекте, нужно отметить, что принцип соединения пьес известных композиторов с новыми сочинениями участников лаборатории, отмеченный в прошлом году, сохранился, но приобрел новое качество — диалог между классиками авангарда и молодыми композиторами стал более содержательным и взаимопроникающим. Идея диалога реализуется в проекте «Голоса», в котором сочинения участников Synesthesia Lab встречаются с наследием Софии Губайдулиной (именно ей посвящены произведения Натальи Прокопенко и Константина Комольцева), а также классиков казанской композиторской школы — Александра Миргородского, Лоренса Блинова, Леонида Любовского и Рената Еникеева.

Помимо специальных проектов, фестиваль сохраняет традиционный формат концерта. За время проведения Synesthesia Lab концерты давали следующие коллективы и исполнители: Московский ансамбль современной музыки, ансамбли CEAM Artists и «Студия новой музыки», Оркестр Euphoria, ансамбль InterText, струнный квартет Vacuum, а также Алина Ежакова с необычной программой toy piano (игрушечное фортепиано) [1]. Важную роль играют местные коллективы, открытые к новой музыке: Оркестр Центра современной музыки Софии Губайдулиной (в 2024 году выступал под руководством приглашенного дирижера Федора Леднева), оркестр Татарского государственного академического театра имени Г. Камала, ансамбли «Креатив» и «Пространство ритма». Таким образом, мы видим, что фестиваль собирает вокруг себя много музыкантов, которые специализируются на исполнении новой и сложной музыки.

Стоит отметить, что фестиваль всегда уделял особое внимание образованию, и эта традиция получила новое развитие. Образовательная программа — это не просто лекции известных музыковедов, критиков, композиторов и музыкантов, но и живое общение в формате паблик-токов по итогам проведения специальных проектов. В ходе открытых дискуссий зрители сами становились творцами, участвуя в рождении новых смыслов и идей. В прошлом году молодые дирижеры посещали мастер-класс маэстро Федора Леднева [6], а публика с интересом слушала композиторов Вэнь Дэцина и Николая Попова. В этом году эстафету подхватывают лекции Богдана Королька, профессора Евгении Кривицкой, музыковедов Надежды Травиной и Сергея Уварова. Куратор образовательной программы в нынешнем сезоне — музыковед и музыкальный журналист Владимир Жалнин.

Социокультурный контекст проведения фестиваля заслуживает отдельного рассмотрения. Выбор Казани в качестве площадки для столь масштабного проекта отражает тенденцию к децентрализации современного музыкального процесса. Уникальное положение города на стыке европейских и азиатских культурных традиций создает благодатную почву для реализации идей синхронизации в ее геокультурном аспекте. Активное участие казанских исполнителей в программе фестиваля демонстрирует продуктивность диалога между локальными традициями и глобальным художественным контекстом. Длительность фестиваля — два месяца — и его структурная сложность, включающая концерты, лекции, мастер-классы и междисциплинарные проекты, позволяют говорить о сознательном воспроизведении формата тотальной художественной лаборатории, где процесс важнее результата, а исследовательский компонент не менее важен, чем презентационный, при этом данный подход, унаследованный от европейских моделей, делает Synesthesia Lab не просто фестивалем, но институцией развития, способной формировать будущее российского музыкального искусства через синхронизацию с глобальными художественными процессами, создавая тем самым уникальную платформу для развития современной музыки в России. Пер-



Tribute: Sofia Gubaidulina. Фото SayanaSanya

спективы развития фестиваля видятся в углублении исследовательского и междисциплинарного подходов. Уже сейчас заметна тенденция к формированию устойчивых связей между искусством и наукой, что соответствует общемировым трендам в области современной музыки. Особый потенциал содержит развитие направления art & science в рамках фестиваля.

В заключение следует подчеркнуть, что III Международный фестиваль Synesthesia Lab не только представляет собой значимое событие в культурной жизни России, но и выступает важным фактором развития современного музыкального искусства в целом. Феномен синхронизации, положенный в основу концепции фестиваля, раскрывается как многоуровневая система, охватывающая технические, эстетические и философские аспекты музыкального творчества. Можно констатировать, что Synesthesia Lab состоялся как значимое явление в российской музыкальной жизни, успешно объединяющее творцов и музыкантов разных направлений. Фестиваль демонстрирует способность к постоянному обновлению, что позволяет с уверенностью прогнозировать его дальнейшее влияние на развитие современной музыкальной культуры России.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Ежакова А.** «Я немного “раскачала” тему игрушечного фортепиано» / Л.С. Исхакова // ClassicalMusicNews.ru, 2024, 30 сент. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/alina-ezhakova-2024/ (дата обращения: 11.10.2025)
2. **Исхакова Л.С.** Рейв с оркестром и двадцать одна мировая премьера // Музыкальная жизнь, 2024, 13 нояб. URL: https://muzlifemagazine.ru/reyv-s-orkestrom-i-dvadcat-odna-mirov/ (дата обращения: 12.10.2025)

3. **Исхакова Л.С.** Synesthesia Lab: как прошла международная лаборатория современной музыки в Казани // ClassicalMusicNews.Ru, 2024, 20 нояб. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/reports/synesthesia-lab-2024/ (дата обращения: 11.10.2025)
4. **Кривицкая Е.Д.** В руки Твои передаю дух мой // Музыкальная жизнь, 2025, 10 окт. URL: https://muzlifemagazine.ru/v-ruki-tvoi-predayu-dukh-moy/ (дата обращения: 12.10.2025)
5. **Пархоменко Р.** «Фестиваль должен быть творчеством, а не рутиной» / В.В. Жалнин // Музыкальная жизнь, 2025, 22 сент. URL: https://muzlifemagazine.ru/roman-parkhomenko-festival-dolzhen-by/ (дата обращения: 12.10.2025)
6. **Леднев Ф.** «Дело не в дирижерском жесте, а в движениях души» / Л.С. Исхакова // Музыкальная жизнь, 2024, 5 окт. URL: https://muzlifemagazine.ru/fedor-lednyov-delo-ne-v-dirizherskom-zhes/ (дата обращения: 12.10.2025)
7. Ea Geophone // Мастерская iOAudio. URL: https://ioaudio.tk/eagp01m (дата обращения: 13.10.2025)
8. **Фогт М.Т.** Мировая столица новой музыки — Донауэшинген 2023: культурный феномен в провинции // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2023, № 3 (8). С. 82–92.

REFERENCES

1. **Ezhakova A.** «Ya nemnogo "raskachala" temu igrushechnogo fortepiano» [Ezhakova, A. «I've slightly "rocked" the toy piano topic»]. ClassicalMusicNews.ru, 30 Sept., 2024, https://www.classicalmusicnews.ru/interview/alina-ezhakova-2024/ (accessed 11 October 2025). (In Russ.)
2. **Iskhakova L.** Reiv s orkestrom i dvadtsat' odna mirovaya premera [Rave with orchestra and twenty-one world premieres]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 13 Nov., 2024, https://muzlifemagazine.ru/reyv-s-orkestrom-i-dvadcat-odna-mirov/ (accessed 12 October 2025). (In Russ.)
3. **Iskhakova L.** Synesthesia Lab: kak proshla mezhdunarodnaya laboratoriya sovremennoy muzyki v Kazani [Synesthesia Lab: how the international laboratory of contemporary music in Kazan was held]. ClassicalMusicNews.Ru, 20 Nov., 2024, https://www.classicalmusicnews.ru/reports/synesthesia-lab-2024/ (accessed 11 October 2025). (In Russ.)
4. **Krivitskaya E.** V ruki Tvoi peredayu dukh moy [Into Your hands I commend my spirit]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 10 Oct., 2025, https://muzlifemagazine.ru/v-ruki-tvoi-predayu-dukh-moy/ (accessed 12 October 2025). (In Russ.)
5. **Parkhomenko R.** «Festival' dolzhen byt' tvorchestvom, a ne rutinoy» [«The festival should be creativity, not routine»]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 22 Sept., 2025, https://muzlifemagazine.ru/roman-parkhomenko-festival-dolzhen-by/ (accessed 12 October 2025). (In Russ.)
6. **Lednyov F.** «Delo ne v dirizherskom zheste, a v dvizheniyakh dushi» [«It's not about the conductor's gesture, but about the movements of the soul»]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 5 Oct., 2024, https://muzlifemagazine.ru/fedor-lednyov-delo-ne-v-dirizherskom-zhes/ (accessed 12 October 2025). (In Russ.)
7. Ea Geophone. Masterskaya iOAudio, https://ioaudio.tk/eagp01m (accessed 13.10.2025). (In Russ.)
8. **Fogt M.** Mirovaya stolitsa novoy muzyki — Donaueshingen 2023: kul'turnyy fenomen v provintsii [The World Capital of New Music — Donaueschingen 2023: A Cultural Phenomenon in the Provinces], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (8), 2023, pp. 82–92. (In Russ.)

ИСХАКОВА ЛИЛИЯ САИДОВНА
Средняя специальная музыкальная школа при Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова (г. Казань)
композитор, преподаватель теоретических дисциплин
член Союзов композиторов России и Республики Татарстан
e-mail: liliiamusician@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0009-0006-3566-6699

ISKHAKOVA LILIIA S.
Secondary specialized Music School at the Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov (Kazan)
Composer, teacher of theoretical disciplines,
Member of the Unions of Composers of Russia and the Republic of Tatarstan
e-mail: liliiamusician@gmail.com

УДК 786

ГО ЦЗИН
Институт современного искусства (г. Москва)

К проблеме осмысления фортепианной культуры Китая как целостного феномена (композиторское творчество, исполнительство, педагогика)

Guo Jing

On the problem of understanding Chinese piano culture as an integral phenomenon (composition, performance, pedagogy)

Абстракт. В статье предлагается подход к рассмотрению китайской фортепианной культуры как целостного феномена. Понятие «фортепианная культура» в данном случае подразумевает триаду «композиторское творчество — исполнительское искусство — педагогика», все элементы которой находятся в тесной взаимосвязи. Несмотря на то, что подобный подход был представлен в российских и зарубежных музыковедческих исследованиях, посвященных изучению китайского фортепианного искусства, в теории и практической деятельности остается комплекс нерешенных задач. Предлагаемый автором ракурс обуславливает применение для рассмотрения китайской фортепианной культуры методологии анализа сочинения и задач его интерпретации, разработанной в трудах российских исследователей, теоретиков и историков фортепианного искусства, для определения значения и художественной ценности китайской фортепианной культуры в контексте эволюции музыкального искусства в разных странах.

Ключевые слова: фортепиано, исполнительское искусство, педагогический репертуар, китайская музыка, образование.

Abstract: This article proposes an approach to research Chinese piano culture as a holistic phenomenon. The concept of «piano culture» in the article implies the triad of «composing, performing and pedagogy», all elements of which are closely interconnected. Although this approach has been presented in Russian and international musicological studies of Chinese piano, a number of unresolved issues remain in both theory and practice. The author's proposed approach applies a methodology for analysis of a composition and the tasks of its interpretation to the study of Chinese piano culture. This methodology has been developed by Russian researchers, theorists, and historians of piano art to determine the significance and artistic value of Chinese piano culture in the context of the evolution of musical art in different countries.

Keywords: piano, performing arts, pedagogical repertoire, Chinese music, education.

Изучение тенденций российского музыкознания позволяет сделать вывод, что проблема исследования фортепианного (ранее органно-клавирного) искусства различных национальных школ сохраняет свое значение на протяжении всей истории и обладает глубокими традициями, заложенными еще в период становления, когда одновременно с поиском самобытных композиторских стилей происходило стремительное освоение западноевропейского опыта. В XX веке в период существования СССР большое распространение получили работы, посвященные творчеству композиторов союзных республик. Значительное количество научных трудов было посвящено данной тематике во второй половине XX века, в том числе в аспекте вопросов исполнения.

Дальнейшее расширение сферы научных исследований происходит в этом направлении с 1990-х годов, что было обусловлено развитием международной образовательной деятельности России и связано с увеличением количества обучающихся из разных стран, в том числе Китая. Появляются

новые научные и методические работы, в которых анализируется музыка китайских композиторов, их сочинения эпизодически исполняются иностранными студентами российских консерваторий и академий искусств в концертных и конкурсных программах, звучат на зачетах и экзаменах.

Тем не менее в опубликованных работах, как правило, рассматриваются отдельные аспекты фортепианного искусства — анализируется творчество избранных композиторов, особенности отдельных сочинений, деятельность популярных пианистов, страницы истории фортепианного образования [5, 11, 12]. Разобщенность и разнонаправленность решаемых задач не позволяет оценить фортепианную культуру Китая как целостный феномен. Подобный подход к анализу встречается в диссертационном исследовании Бянь Мэн, труде Ван Чангкуй, однако до настоящего времени остаются нерешенными множество теоретических и практических вопросов [4, 6]. Понятие «фортепианная культура» в статье подразумевает триаду «композиторское творчество — исполнительское искусство — педагогика», все элементы которой находятся в тесной взаимосвязи и взаимообусловленности.

К рубежу XX–XXI веков развитие фортепианной культуры в Китае достигло невероятных масштабов и продолжает интенсивно накапливать творческий потенциал в настоящее время. Наряду с высокими достижениями в китайском фортепианном искусстве образовались проблемные вопросы, требующие научного осмысления и поиска путей преодоления.

Важно, что предлагаемый в статье ракурс позволит применять для рассмотрения фортепианной культуры методологию целостного анализа сочинения и задач его интерпретации, разработанную в трудах российских исследователей, теоретиков и историков фортепианного искусства, для определения значения и ценности китайской фортепианной культуры в контексте эволюции музыкального искусства в разных странах [7].

Изучению фортепианного творчества китайских композиторов посвящено без преувеличения значительное количество исследований в Китае и за его пределами. Тем не менее ясно, что с художественной и методической точки зрения музыка китайских авторов изучена недостаточно. Опубликованные в российском музыкознании труды содержат ряд противоречий в вопросах периодизации, описаниях стилистических тенденций, не в полной мере выявляют задачи исполнения. В рассмотрении конкретных примеров во многих изданных в России публикациях содержится описательность, отсутствует опора на фундаментальные принципы анализа интерпретации, фортепианной фактуры, исполнительских приемов, характерных для российских исследований в области фортепианного искусства.

Стилевые аспекты китайской фортепианной музыки рассматриваются с точки зрения явления, хотя и испытавшего зарубежные влияния, но остающегося изолированным, не включенным в панораму истории стилевых процессов мирового фортепианного искусства.

Исторически сформировался взгляд, подчеркивающий закрытость культуры Китая. Так, в российском учебнике по истории музыки конца XIX века подчеркивается: «...жизнь Китая, которая, по части проявления искусства <...> пребывая в своей замкнутости чуждою целого ряда мировых исторических явлений искусства, до сего времени дает собою невероятно сохранившиеся древние формы его» [10, с. 4]. В истории Китая представлены разные периоды, в том числе открытые для зарубежных влияний, во время которых шло активное освоение иностранного опыта, традиций, их переосмысление. Один из таких этапов переживает современное китайское искусство. Множество китайских композиторов и пианистов обучаются за рубежом, изучая традиции разных национальных школ. Это сказывается на стилевых особенностях их сочинений и интерпретаций. Тем не менее большинство исследователей продолжают рассматривать творчество китайских композиторов исключительно в контексте музыкального искусства стран Азии, не оценивая его значение в общем культурном пространстве.

Эти недостатки приводят к тому, что вопросы внедрения фортепианных сочинений китайских композиторов в исполнительский и педагогический репертуар решаются хаотично. Между тем китайскими композиторами создается множество произведений для рояля в разных жанрах, отличающихся художественными достоинствами, образным своеобразием, специфическими средствами музыкальной выразительности, новыми видами фортепианной фактуры, обогащающими концертный репертуар пианистов.

Фортепианные произведения ряда китайских композиторов, родившихся в первой трети XX века Ван Цзеньчжуна, Ин Чэньцзуна, Чу Ванхуа, Хэ Лудина, Тин Шаньдэ, Чэн Пейшуна, Ли Инхая, Ван Лисана, а также композиторов следующего поколения (1950–1960-х годов) — Чэнь Цигана, Чэнь И, Тан Дуна, уже получили некоторое распространение в исполнительской и педагогической практике. В методическом плане представляет интерес обнаруженный нами сборник фортепианных пьес для детей, изданный в СССР в 1956 году, куда вошли сочинения Тин Шаньдэ и Хэ Лудина[1].

В разные годы избранные сочинения встречаются в программах китайских пианистов, участвовавших в Международном конкурсе имени П.И. Чайковского в Москве: сочинения Сун-и-Кьяна и Ли Инхая в программах пианистов Тянь Цзянь, Вэй Чжао (1986) [2; с. 51–52]; сочинения Чэн Пейшуна и Сун-и-Кьяна в программах Биан Мэн, Чжан Тиан, Пан Сюнь (1990) [3; с. 32]. Интерпретации отдельных произведений сохранены в аудио- и видеозаписях.

Приходится констатировать, что, несмотря на бурное развитие фортепианного исполнительского искусства в Китае, сочинения китайских композиторов (в том числе живущих и работающих за рубежами родной страны) не заняли прочное место в исполнительском искусстве и педагогике. До настоящего времени попытки рассмотреть эти сочинения с точки зрения включения их в систему профессиональной педагогической подготовки, в которой определена целесообразная последовательность освоения пианистом сочинений композиторов различных эпох и стилей, носят несистемный характер.

Стремление к включению в репертуар новых сочинений тесно связано с просветительскими традициями российского музыкального искусства. Хорошо известно, что проблема расширения репертуара представляет собой важную задачу в системе музыкального образования. Как отмечает О.А. Красногорова: «Системное внедрение в педагогический репертуар новой музыки необходимо для поэтапного формирования у учеников подготовленности к пониманию идей современных авторов, восприятию и воплощению образности сочинений, пространственно-временных аспектов музыки, «слышанию» изменившихся средств музыкальной выразительности, овладению непривычной фактурой и принципами педализации» [9, с. 67]. Фортепианные произведения китайских композиторов, несомненно, могли бы быть востребованы пианистами и педагогами разных стран.

Немаловажное значение для распространения имеет степень доступности нотного текста и аудиозаписей. Многие ноты и аудиозаписи были изданы и доступны только на территории Китая, в том числе исключительно на китайских информационных ресурсах, что затрудняет задачи включения этих сочинений в репертуар[2].

Целый ряд проблемных вопросов наблюдается в изучении исполнительского искусства китайских пианистов, которое на первый взгляд переживает период подъема. В международной концертной деятельности широкую известность получили десятки китайских исполнителей. Имена Ланг Ланга, Ван Юйцзя, Юнди Ли, Чжу Сяомэй знакомы профессиональным музыкантам и широкому кругу любителей музыки во всем мире. Записи их концертных выступлений, студийные треки опубликованы на дисках, изданных ведущими мировыми студиями звукозаписи, размещены в открытом доступе на информационных ресурсах. На разных языках вышли в свет книги, посвященные биографиям и творческой деятельности видных музыкантов.

Однако деятельность пианистов из Китая остается неизученной с точки зрения стилистики и художественных особенностей интерпретаций, рассматривается с позиций отношения к исполнителям как музыкантам, ориентированным преимущественно на демонстрацию виртуозных качеств в ущерб содержанию, что зачастую противоречит действительности.

С одной стороны, подобный взгляд в ряде случаев имеет право на существование — китайским пианистам в условиях международной концертной деятельности приходилось выполнять условия менеджмента, выдвигающего приоритет коммерческого успеха. Импресарио придуманы для пианистов китчевые эпитеты: «летящие пальцы» (Ван Юйцзя), «принц фортепиано» (Ли Юнди).

1 Избранные пьесы китайских композиторов для фортепиано. — М.: Музыка, 1956. — 32 с.

2 Избранные сочинения китайской классической фортепианной музыки. Т. 1–4. — Пекин, 2013.

Несмотря на то, что ряд записей Ланг Ланга невозможно назвать стилистически адекватной интерпретацией (отметим в качестве одного из подобных примеров исполнение цикла «Времена года» П.И. Чайковского), артистическое обаяние пианиста перевешивает и создает на концертах эмоционально теплую атмосферу, привлекающую слушателей, вызывая высокий интерес в обществе к фортепианному искусству.

Очевидно, что исполнительская деятельность Ланг Ланга, Ван Юйцзя, Ли Юнди выходит далеко за пределы фортепианного шоу-бизнеса. Элементы популярного искусства сказались на многих концертных выступлениях китайских пианистов за рубежом, но не менее значительно и число выдающихся исполнений. К таковым следует отнести, например, Третий концерт для фортепиано с оркестром и Токкату С.С. Прокофьева в интерпретации Ван Юйцзя; сочинения Ф. Листа в исполнении Ли Юнди и многие другие примеры. В исторической перспективе становится заметно, как китайское фортепианно-исполнительское искусство накапливает все более высокий качественный потенциал.

Парадоксы с точки зрения методической практики наблюдаются и в китайской фортепианной педагогике, которая в настоящее время сталкивается с необходимостью решения множества задач. В первую очередь необходимо отметить грандиозные масштабы явления — около пятидесяти миллионов детей и подростков обучаются музыкальному искусству, более тридцати миллионов детей изучают фортепианное исполнительство, в каждой музыкальной школе созданы классы эстетического музыкального воспитания. С подобными объемами педагогической практики, серьезно затрудняющими разработку хоть в какой-то мере единых методических принципов, ранее не сталкивалось фортепианное искусство ни в одной другой стране. Фортепианная педагогика в Китае испытывает недостаток высококвалифицированных кадров, особенно в региональных городах страны. Серьезное давление оказывает и социальный запрос в условиях высокой конкуренции — добиться быстро и любой ценой высоких результатов. Недостатком является отсутствие должного индивидуального подхода при обучении игре на фортепиано. В настоящее время эти факторы начинают негативно сказываться на интересе студентов к обучению фортепианному искусству, поэтому требуют осмысления и скорейшего преодоления.

Проблемную сферу представляет собой область педагогической репертуарной политики на разных стадиях подготовки пианистов в Китае. Системных решений особенно требует область детского фортепианного обучения, в котором преобладают учебные материалы зарубежных композиторов второго ряда, нацеленные на развитие технических задач в ущерб развитию воображения и слуха ребенка, недостаточно представлено наследие национальной китайской музыкальной культуры.

В то же время можно наблюдать, как ежегодно во всех провинциях проводится значительное количество музыкальных конкурсов и концертов, пользующихся популярностью у слушателей. Эти факторы в значительной степени стимулируют композиторов к созданию новых сочинений для фортепиано соло и различных камерных составов, в том числе в качестве обязательных конкурсных произведений. Немалое количество профессионально одаренных детей на конкурсах, фестивалях вполне успешно справляются со сложнейшими произведениями фортепианной литературы.

История становления китайского фортепианного искусства отличается уникальными чертами своеобразия в сравнении с западноевропейскими и русскими композиторскими и исполнительскими школами. В Западной Европе фортепианное искусство формировалось наиболее постепенно среди других стран, ведя свою историю от органно-клавирных школ XVI века. Одновременно с развитием композиторских стилей эволюционировали и исполнительские приемы, вырабатывавшиеся в тесной взаимосвязи с художественными стилями эпох и прогрессом самих инструментов. Диапазон клавиатур, характер туше — эти существенные объективные факторы исполнительского искусства изменялись в гармоничной взаимосвязи со стилевыми особенностями самих исполняемых сочинений. На клавирное, а позднее — раннее фортепианное искусство оказали существенное влияние принципы исполнения на органе, струнных щипковых инструментах, таких как, например, лютня.

Русское клавирное и фортепианное искусство в силу исторических и социально-общественных причин начало развиваться позднее, чем в странах Западной Европы, но тем не менее продемонстрировало миру быстрый прогресс. В XVIII веке в России начался период одновременного поиска национальных композиторских стилей и освоения

традиций западноевропейской музыки. Российские создатели музыкальных инструментов не ограничивались копированием западноевропейских образцов. Источники, на которые указывают исследователи российского фортепианного искусства, свидетельствуют о том, что уже в XVII веке в России создавались собственные клавишные музыкальные инструменты.

Фортепианному исполнительству в Китае предшествовал длительный период игры на национальных китайских инструментах, которые на протяжении тысячелетий сохранялись практически в неизменно традиционном виде. Чрезвычайно интересным является тот факт, что музыкальные инструменты были разделены на восемь категорий вне зависимости от тембровых характеристик или способов звукоизвлечения. Род или вид инструмента не имел значения, определяющим фактором являлся материал, из которого надлежало изготовлять тот или иной инструмент. Был составлен каталог официально признанных инструментов, являющий собой перечень, в котором предметами перечисления являются не сами инструменты, а материалы, из которых они создавались.

Так, специальным способом делали особые тонкие каменные пластины. Поставленные друг на друга шестнадцать пластин разной величины образовывали инструмент цин, способный воспроизвести двенадцать полутонов октавы и четыре верхних полутона. Таким образом, этот инструмент воплощал идею равномерной темперации задолго до появления в Китае клавиров и фортепиано.

Струны инструмента гуцинь делали из туго скрученных шелковых нитей. Исполнительское искусство игры на этом инструменте высоко почиталось в Китае. «Кто хочет играть <...> должен отложить в сторону страсти и пороки, должен посеять в сердце своем только добродетель, потому что иначе не извлечь ему из божественного инструмента надлежащих звуков» [10, с. 12]. Эти требования к исполнителю позволяют сделать вывод о высоких тембровых качествах музыкального инструмента. Можно предположить, что исполнительство на этом инструменте подготовило развитие фортепианной культуры, подобно тому значению, какое имела игра на лютне в Западной Европе или столовых гуслях в России.

Более двух тысяч лет назад в Китае были определены кварты и квинты, известен квинтовый круг, темперированный двенадцатитоновый строй — то есть научные познания в области теории музыкального искусства находились на высокой ступени развития для того времени. «Теория музыки была выработана китайцами в самостоятельную науку, определена и разъяснена различными трактатами» [10, с. 6].

В древней поэтичной легенде о процессе создания трактата, в котором были бы определены все законы музыки, рассказывается о том, как ученый по имени Линг-Лун от чудесного пения дивных птиц Фунг-Хоан усвоил двенадцать полутонов октавы (шесть мужественных и шесть женственных тонов). «Следовательно, почти за 2700 лет до Рождества Христова Линг-Лун был для китайской музыкальной науки тем же, чем был, например, Пифагор для музыкальной науки греческой, открыл и подробно исследовал двенадцать полутонов октавы и их взаимное математическое отношение» [10, с. 7].

Китайская музыкально-теоретическая наука имеет древнейшую историю. В дошедших до нас источниках и научных трудах встречаются упоминания общих проблем исполнительского искусства на различных музыкальных инструментах, сохраняющие свою актуальность вплоть до настоящего времени. Хорошо известно, к примеру, что Конфуций был прекрасным исполнителем на гуцинь и, по сведениям различных исследователей, обращал в первую очередь внимание на художественное воплощение содержания исполняемого сочинения, а не овладение техническим совершенством.

Фортепианное искусство начало формироваться в Китае лишь с начала XX века, намного позже западноевропейских и российских клавирных и фортепианных школ. В отличие от стран Западной Европы и России, где стилевые особенности фортепианного искусства национальных композиторских школ формировались в исторической перспективе на протяжении нескольких веков, китайская фортепианная культура ведет свою историю с периода, когда в Китай были привезены первые фортепиано. Фортепиано, появлявшиеся на территории страны раньше, использовались исключительно для дворцового музицирования.

По сведениям различных источников, первый клавесин был привезен в императорский дворец в Китае еще в XVII веке. Немецкий миссионер Иоганн Адам Шулл фон Белл, проживая с 1620 по 1666 год при китайском дворе, обучал нотной гра-

моте, а также игре на клавесине семью императора и придворных музыкантов. Итальянский миссионер Маттео Ричи (1552–1610), написавший книгу о китайской культуре и национальных инструментах, отмечал интерес китайцев к европейской культуре. Тем не менее никакого распространения в обществе, подобного тому, как, например, развивалось любительское музицирование в России в XVII веке с появлением первых клавикордов, в Китае длительное время не происходило.

В сохранившихся историко-архивных документах часто рассматривались вопросы вокальной или инструментальной исполнительской деятельности, что свидетельствует об эмпирических взглядах на систему музыкального образования. Серьезным направлением развития китайского музыкального искусства в династические периоды развития Китая (1046 год до н. э. — 1911 год) было рассмотрение вопросов теории музыки — открытие и изучение ладовых особенностей музыки, проблем темперации.

В 1842 году после подписания Нанкинского договора между правительством династии Цин и Великобританией начался процесс проникновения иностранных культур. Один из крупнейших портовых городов Китая Гонконг отошел Великобритании, для иностранной торговли были открыты пять других портовых городов (Гуанчжоу, Сямэнь, Фучжоу, Нинбо и Шанхай). Следующий этап привлечения в Китай западных влияний был связан с периодом 1861–1895 годов. Для этого времени характерен интерес к иностранным технологиям, западноевропейской науке.

Широкому распространению фортепиано способствовала гастрольная деятельность иностранных исполнителей, первоначально из Италии, Японии. С 1904 года в обеспеченных китайских семьях усилилась практика обучения детей игре на фортепиано иностранными педагогами в домашних условиях. Значительное влияние на развитие фортепианной музыки оказали реформы в образовании, проведенные в Китае в XX веке. Другим важным фактором, повлиявшим на развитие фортепианной педагогики, стали нововведения в законах страны в 1912 году, когда музыкальное образование стало обязательным для китайских школьников.

Подобно тому, как открытие первых русских консерваторий — Петербургской (1862) и Московской (1866) — имело решающее значение для развития русского фортепианного искусства, так и в Китае мощным стимулом для решения сходной задачи послужило создание в 1927 году Шанхайской консерватории. Фортепианные классы были открыты с начальной стадии существования.

В XX веке усилилась практика международного обмена опытом между Китаем и Советским Союзом, странами Восточной Европы. В историю китайской фортепианной культуры ценный вклад внесли русские композиторы и пианисты, работавшие в Китае с начала XX века. Как отмечает Цзо Чжэньгуань, «преподавателями первой китайской консерватории стали многие русские музыканты» [12, с. 150]. С.А. Айзенштадт указывает имена русских пианистов, работавших в консерватории Шанхая: это Б.С. Захаров (впоследствии декан фортепианного факультета), Б.М. Лазарев, З.А. Прибыткова [1, с. 15]. Следствием деятельности российских музыкантов стало освоение ведущими китайскими педагогами методических подходов советской фортепианной школы, что способствовало быстрому прогрессу фортепианно-исполнительского искусства в Китае.

Изучение вопросов исторического и художественного влияния русских музыкантов на формирование и развитие китайской пианистической школы в той или иной степени представлено в значительном количестве научных исследований. Тем не менее до настоящего времени сочинения, созданные русскими композиторами в традициях китайского национального искусства, также остаются известны лишь узкому кругу профессиональных музыкантов и не получили широкого распространения в концертно-исполнительском и педагогическом репертуаре ни в России, ни в Китае.

Как показывает анализ, в развитии китайской фортепианной культуры, самобытной по своему образному содержанию, процессу становления и развития жанров, формированию средств выразительности, огромную роль сыграли народные традиции, ее истоки восходят к китайскому песенному творчеству, старинной инструментальной культуре исполнительства. В качестве истоков «феномена» китайской фортепианной культуры можно рассматривать традиции конфуцианства, для которого одним из приоритетных направлений развития человека всегда являлось музыкальное воспитание. Приведем в пример один из афоризмов Конфуция: «Нравственное обучение должно осуществляться в процессе изучения морали (этикета), поэзии и музыки». [8, с. 233].

Стилевые особенности фортепианной музыки Китая базируются на философских концепциях конфуцианства, даосизма, которые придают произведениям неповторимое своеобразие, уникальность образов и средств их воплощения. Большинство программных китайских фортепианных миниатюр первой половины XX столетия были основаны на народных интонациях, ладах, ритмике, тембрах, обусловленных влиянием китайской культуры и традиций. Они, безусловно, оказали влияние на дальнейшее развитие фортепианной музыки и ее специфики. В китайских фортепианных произведениях используются приемы, имитирующие звучание игры на национальных духовых (сяо, ди, шен), смычковых (эрху и баньху), щипковых (цинь, пипа, чжен) и ударных (бочжун, дагу, бо, юньло, муюй) музыкальных инструментах.

Анализ китайского фортепианного искусства позволяет обнаружить сочетание глубоких традиций народного искусства — имитации тембров народных инструментов, использование фольклорного материала — с обращением композиторов к европейским композиционным техникам, что обнаруживает объединение восточной и западной культур. Изучение разнообразия современных китайских фортепианных произведений позволяет выявить традиционное и новаторское направления, каждое из которых отличается своеобразными чертами композиторского творчества и исполнительского искусства.

Влияние фортепианной культуры разных стран проявилось в разнообразии жанров китайских произведений. В качестве примера можно указать творчество Дин Шаньдэ, который являлся преподавателем по классу фортепиано и основателем Шанхайского музыкального училища. Дин Шаньдэ использовал в своем творчестве опыт взаимодействия с композиторами и преподавателями из Германии (Вольфганом Френкелем) и Франции (Ноэлем Галлоном, Надей Буланже, Тони Обэн).

Диапазон творческих устремлений композиторов в области фортепианного искусства чрезвычайно широк. Так, например, если Чэнь Пэйцун стремится к смещению внимания на национальную культуру Китая, то для композитора Тан Дуна, являющегося одним из основоположников применения атональной техники в китайской фортепианной музыке, характерно влияние авангардных техник.

Панорама, открывающаяся при рассмотрении китайской фортепианной культуры на современном этапе, открывает широкий круг явлений и вопросов, требующих решения. Взаимосвязь различных аспектов фортепианной культуры, обладающей собственными художественными установками, сложившимися в период эволюции фортепианного искусства, и в то же время объединяющей традиции и открытия многих национальных школ, подтверждает необходимость комплексного исследования новых явлений. Углубленное изучение тысячелетней музыкальной культуры Китая, исполнительских приемов игры на древних народных инструментах, ладовых особенностей народной музыки в сочетании с анализом композиторского творчества, исторических процессов развития фортепианного искусства и педагогики, несомненно, позволит сформировать полноценные представления об этом художественном явлении и определить направления его дальнейшего развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Айзенштадт С.А.** Три судьбы. Русские эмигранты Аксаков, Захаров и Черепнин и музыкальная культура Китая // Вопросы истории и теории фортепианного исполнительства: сб. ст. / ред. Р.Е. Илюхина. — Владивосток: ДВАИ, 2008. — С. 4–38.
2. Буклет VIII международного конкурса имени П.И. Чайковского. — М., 1986. — 170 с.
3. Буклет IX международного конкурса имени П.И. Чайковского. — М., 1990. — 80 с.
4. **Бянь Мэн.** Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореферат дисс. ... канд. иск. — Санкт-Петербург, 1994. — 22 с.
5. **Ван Ин.** Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: автореферат дисс. ... канд. иск. — Санкт-Петербург, 2009. — 24 с.
6. **Ван Чангкуй.** Китайская фортепианная музыкальная культура. — Пекин, 2010. — 270 с.

7. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве: сб. ст. — М.; Л.: Музыка, 1966. — 315 с.
8. **Конфуций.** Афоризмы мудрости / подг.: В.П. Бутромеев, В.В. Бутромеев, Н.В. Бутромеева. — М.: Белый город, 2006. — 447 с.
9. **Красногорова О.А.** Фортепианная музыка для детей и юношества композиторов — выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова (К 80-летию основания) // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2023, № 3 (8).
10. **Размадзе А.С.** Очерки по истории музыки от древнейших времен до второй половины XIX века. — М.: Издание А.Г. Кольчугина, 1888. — С. 153.
11. **Хуан Сяньюй.** Система музыкального образования в Китае // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та культуры и искусств, 2012, № 2. С. 155-159.
12. **Цзо Чжэньгуань.** Русские музыканты в Китае. — СПб.: Композитор, 2014. — 336 с.

REFERENCES

1. **Ajzenshtadt S.** Tri sud'by. Russkie jemigranty Aksakov, Zaharov i Cherepnin i muzykal'naja kul'tura Kitaja [Three Fates. Russian Emigrants Aksakov, Zakharov, and Cherepnin and the Musical Culture of China]. Voprosy istorii i teorii fortepiannogo ispolnitel'stva, Vladivostok: DVAI, 2008, pp. 4–38. (In Russ.)
2. Buklet VIII mezhdunarodnogo konkursa imeni P.I. Chajkovskogo [Booklet of the VIII International Tchaikovsky Competition], Moscow, 1986. 170 p. (In Russ.)
3. 3. Buklet IX mezhdunarodnogo konkursa imeni P.I. Chajkovskogo [Booklet of the IX International Tchaikovsky Competition]. Moscow, 1990. 80 p. (In Russ.)
4. **Bjan' Mjen.** Ocherki stanovlenija i razvitija kitajskoj fortepiannoj kul'tury [Essays on the Formation and Development of Chinese Piano Culture]. The abstract Candidate (Art history) Dissertation, St. Peterburg, 1994. (In Russ.)
5. **Van In.** Pretvorenie nacional'nyh tradicij v fortepiannoj muzyke kitajskih kompozitorov XX–XXI vekov [The Implementation of National Traditions in the Piano Music of Chinese Composers of the XX–XXI Centuries]. The abstract Candidate (Art history) Dissertation, St. Peterburg, 2009. (In Russ.)
6. **Van Changkuj.** Kitajskaja fortepiannaja muzykal'naja kul'tura [Chinese Piano Musical Culture], Pekin, 2010. (In Russ.)
7. Vydajushhiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve: sbornik statej [Outstanding Pianists and Teachers on the Art of Piano: A Collection of Articles], Moscow — Leningrad: Muzyka, 1966. (In Russ.)
8. **Konfucij.** Aforizmy mudrosti [Aphorisms of Wisdom], Moscow: Belyj gorod, 2006. (In Russ.)
9. **Krasnogorova O.** Fortepiannaja muzyka dlja detej i junoshestva kompozitorov — vypusknikov Horovogo uchilishha imeni A.V. Sveshnikova (K 80-letiju osnovanija) [Piano Music for Children and Young People by Composers — Graduates of the A.V. Sveshnikov Choral School. On the 80th Anniversary of its Founding], Academia: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (8), 2023. (In Russ.)
10. **Razmadze A.** Ocherki po istorii muzyki ot drevnejshih vremen do vtoroj poloviny XIX veka [Essays on the History of Music from Ancient Times to the Second Half of the 19th Century], Moscow: Izdanie A.G. Kol'chugina, 1888. (In Russ.)
11. **Huan Sjan'juj.** Sistema muzykal'nogo obrazovanija v Kitae [The System of Music Education in China]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts], no. 2, 2012, pp. 155–159. (In Russ.)
12. **Czo Chzhjen'guan'.** Russkie muzykanty v Kitae [Russian Musicians in China], St. Peterburg: Kompozitor, 2014. (In Russ.)

ГО ЦЗИН
Институт современного искусства (г. Москва)
магистрант кафедры инструментального исполнительства ИСИ
e-mail: 2682480427@qq.com
ORCID: http://orcid.org/0009-0000-3962-6885

GUO JING
Institute of Contemporary Art (Moscow)
Master's student of the Department of instrumental performance
e-mail: 2682480427@qq.com

УДК 7.071.2

Т. ПАВЛОВИЧ
Национальная музыкальная академия имени Панчо Владигерова (г. София)

К вопросу о роли русской музыки и традиций при обучении дирижеров в Национальной музыкальной академии имени Панчо Владигерова в Софии

T. Pavlovich

On the role of Russian music and traditions in the training of conductors at the Pancho Vladigerov National Music Academy in Sofia

Абстракт. Статья представляет панораму выдающихся деятелей болгарской дирижерской школы, знакомит с этапами становления профессионального образования в Болгарии и делает акцент на традициях обучения в Национальной академии музыки имени Панчо Владигерова. Многие дирижеры повышали свое мастерство за рубежом, в том числе в СССР. Автор отдельно выделяет фигуру профессора Бориса Тевлина как связующее звено между российскими и болгарскими музыкантами. Данный материал позволяет расширить представления о музыкальной культуре Болгарии, о ее дирижерских персоналиях, проследить эволюцию становления профессионального образования в сфере оперно-симфонического и хорового дирижирования.

Ключевые слова: Национальная академия музыки имени Панчо Владигерова, Борис Тевлин, болгарская хоровая школа, симфоническое дирижирование.

Abstract: This article presents a panorama of prominent figures in the Bulgarian conducting school, introduces the stages of professional education in Bulgaria, and emphasizes the traditions of training at the Pancho Vladigerov National Academy of Music. Many conductors furthered their skills abroad, including in the USSR. The author particularly highlights Professor Boris Tevlin as a link between Russian and Bulgarian musicians. This material allows for a broader understanding of Bulgarian musical culture and its conducting personalities, and traces the evolution of professional education in opera, symphony, and choral conducting.

Keywords: Pancho Vladigerov National Academy of Music, Boris Tevlin, Bulgarian choral school, symphonic conducting.

История профессии дирижера в Болгарии началась во второй половине XIX века, когда ряд талантливых музыкантов основали первые болгарские хоры и начали работать с ними в качестве дирижеров. Этим они положили начало профессиональному музыкально-исполнительскому искусству в нашей стране. Окончив образовательные учреждения в разных странах мира, они принесли в Болгарию разнообразные традиции, обогащая отечественную культуру.

Истоки

Основателем первого болгарского хора был Янко Мустаков (1842–1881), окончивший Музыкальную академию в Бухаресте. А один из первых самых талантливых болгарских композиторов и дирижеров Эмануил Манолов (1860–1902) учился в Синодальном училище церковного пения в Москве и в Московской консерватории.

После освобождения от турецкого рабства в 1878 году мы наблюдаем естественный процесс усиления тенденции, когда молодые болгарские музыканты учатся за границей, а затем возвращаются работать на родину. Это Панайот Пипков (1871–1942) — выпускник Миланской консерватории, Александр Кръстев (1879–1945) — выпускник Загребской консерватории, Атанас Бадев (1860–1908) — воспитанник Придворной певческой капел-

лы Санкт-Петербурга, Добри Христов (1875–1941) и Ангел Букорештлиев (1870–1950), которые получили образование в Праге. Все они становятся основоположниками профессиональной болгарской музыкальной культуры, проявляя свой композиторский и дирижерский талант. Неудивительно, что Болгария встретила XX век десятками вновь созданных хоров, а при создании Союза народных хоров в 1926 году уже насчитывалось 144 коллектива [1].

Новый этап развития дирижерской практики в нашей стране наступил в первой половине XX века, когда ряд музыкантов начали руководить различными оркестрами и оперными театрами. Создание Сашей Поповым в 1928 году Академического симфонического оркестра при Музыкальной академии в Софии — коллектива, который впоследствии стал Софийским филармоническим оркестром, несомненно, является отправной точкой для профессионального развития нашей симфонической музыки.

В этот момент возникла закономерная потребность в профессиональной подготовке дирижеров в нашей стране. Основы были заложены академиком Марином Големиновым (1908–2000), который открыл в 1943 году курс оркестрового дирижирования в Музыкальной академии. На базе этого курса в 1949 году был создан первый класс оркестрового дирижирования под руководством известного оперного дирижера, профессора Асена Димитрова (1894–1960), выпускника Пражской консерватории.

Принципы обучения дирижеров в НМА имени Панчо Владигерова

Следующий этап профессионального обучения дирижеров в нашей стране наступил в 1951 году, когда известный болгарский композитор и дирижер Георги Димитров (1904–1979) инициировал создание первых классов хорового дирижирования в Болгарской государственной консерватории, ныне Национальной музыкальной академии имени Панчо Владигерова. Таким образом, была полностью сформирована система обучения и создана кафедра по специальности «Дирижирование» как самостоятельное педагогическое и научное подразделение при теоретико-композиторском и дирижерском факультете консерватории.

С самого начала кафедра состоит из двух звеньев, соответствующих двум специальностям, которые готовят будущих дирижеров: оперно-симфоническое и хоровое дирижирование. И это вполне логично, так как они готовят дирижеров для работы с двумя совершенно разными «инструментами». Несмотря на то, что для обоих типов дирижерской практики мануальная техника примерно одинакова, работа с оркестром и работа с хором требуют разного рода знаний и понимания соответствующего вида ансамблевого музицирования. Во многих европейских странах разделение программ обучения на хоровое и оркестровое дирижирование было введено только в последнее десятилетие, и это показывает, насколько далеко продвинулись основатели нашей кафедры в своем профессиональном отношении и познании педагогического процесса.

Среди них, помимо основателей, профессора Асена Димитрова и профессора Георги Димитрова, необходимо упомянуть и другие имена — имена людей, которые внесли большой вклад в построение методологической основы обучения. В сфере оперно-симфонического дирижирования это две незабываемые личности: профессор Влади Симеонов (1912–1990), который вместе с Асеном Димитровым реализовал идею создания и художественного построения Учебного симфонического оркестра, ныне именуемого Академическим симфоническим оркестром НМА (Национальной музыкальной академии), и профессор Константин Илиев (1924–1988) — новатор и визионер, поднявший обучение оркестровому дирижированию в Болгарии на творческий уровень, соответствующий требованиям европейского музыкального искусства второй половины XX века.

Профессор Васил Казанджиев (р. 1934) естественным образом продолжил их дела, он до 1988 года был членом группы преподавателей по предмету «Чтение и игра партитур». Васил Казанджиев внес неоспоримый вклад в развитие этого предмета, обновив и расширив объем изучаемых партитур, выпустив большое количество учебников, с 1988 по 2004 год профессор Казанджиев был заведующим отделением оперно-симфонического дирижирования.

Среди преподавателей, оставивших яркий след и вписавших свое имя в историю обучения оперно-симфоническому дирижированию, нельзя не упомянуть имя многолетнего преподавателя кафедры — профессора Ивана Бакалова (р. 1928) и преподавателей этой специальности в разные пе-

риоды: Добрина Петкова (1923–1987), Драгомира Ненова (1927–2016), Эмиля Караманова (1920–1991), Веселина Павлова и в новейшей истории — Димитра Манолова (1940–1998), Ивана Маринова (1928–2003), Пламена Джурова (р. 1949).

Достойными наследниками своего творчества сегодня являются выдающиеся болгарские оркестровые дирижеры — профессор Ивайло Кринчев, профессор Деян Павлов, доцент Григор Паликаров и доцент Георги Патриков, которые отдают много сил, обучая молодых дирижеров.

Начальный толчок к построению современной методики преподавания хорового дирижирования, несомненно, принадлежит профессору Димитру Рускову. Будучи выпускником Ленинградской консерватории, Димитр Русков впитал все положительные качества русской педагогической системы, в то же время сумел адаптировать ее к болгарским условиям. Таким образом, за более чем полвека программы обучения хоровому дирижированию в Национальной музыкальной академии имени Панчо Владигерова стали одними из самых разносторонних программ обучения в Европе. Они охватывают практически все существующие в истории музыкального искусства стили и жанры — от эпохи Возрождения до наших дней и от малой песенной формы до больших кантатно-ораториальных произведений, что свидетельствует о дальновидности создателей этой методологии.

Доказательством являются высокие оценки нашей педагогической системы хорового дирижирования, полученные на Международной научной конференции «Формальное и неформальное музыкальное образование», которая состоялась в ноябре 2004 года в Венеции в рамках программы EFMET (Европейского форума музыкального образования и обучения) Европейского Союза. Одной из центральных тем этой конференции, в которой приняли участие 170 специалистов из 28 стран Европы, стала тема обучения хоровому дирижированию в разных странах Старого Света. Представители некоторых западноевропейских стран, где только за последние 10–15 лет было реализовано профессиональное обучение хоровых дирижеров, были поражены объемом и богатством программы «Хоровое дирижирование» в таких странах, как Россия, Болгария, Венгрия, Латвия, Литва и Эстония.

Помимо профессора Димитра Рускова, мы должны отдать дань уважения за высокие достижения болгарской педагогической школы в области хорового дирижирования еще нескольким другим выдающимся личностям. Благодаря чрезвычайно большим заслугам профессор Васил Арнаудов и профессор Георги Робев навсегда останутся в нашей памяти. Имена профессора Самуила Видаса, профессора Лилии Гюлевой, профессора Анны Белчевой, профессора Стояна Кралева также навсегда остались в летописи кафедры «Дирижирование». Их заслуги перед болгарской культурой и образованием молодых дирижеров неисчислимы. Трудно назвать общее количество их выпускников и вряд ли возможно вести точную статистику их достижений.

Результатом их творческой и педагогической самоотдачи и таланта стала целая плеяда дирижеров, многие из которых выступают сегодня на концертных подмостках не только в Болгарии, но и во многих других странах мира. Список выпускников профессора Васила Арнаудова более чем впечатляет: трое из них являются профессорами в НМА имени Панчо Владигерова, еще несколько человек преподают в других высших учебных заведениях — Академии музыкального, танцевального и изобразительного искусства, Софийском университете имени Св. Климента Охридского, во многих болгарских государственных университетах, а также в некоторых новых частных университетах в нашей стране — везде предмет «Хоровое дирижирование» преподается выпускниками Национальной музыкальной академии.

За пределами Болгарии упомяну такие страны, как Австрия, Бельгия, Великобритания, Германия, Греция, Дания, Испания, Италия, Кипр, Норвегия, Финляндия, Франция, Турция, США и Канада, Бразилия и Куба, Австралия и Новая Зеландия, Эфиопия и Кения, — это всего лишь часть тех стран, где сегодня мы можем найти хоровых дирижеров, получивших свое образование в Национальной музыкальной академии в Софии. И мы видим, что если в конце XIX — начале XX века Болгария «импортировала» зарубежный опыт, чтобы способствовать своему музыкальному развитию, то в конце XX — начале XXI века Болгария уже экспортирует свои музыкальные знания по всему миру. И проводниками этой новой волны являются не только замечательные болгарские инструменталисты и певцы, но и болгарские дирижеры, и прежде всего — специалисты в области хорового искусства.

На сегодняшний день можно назвать два основных аспекта в процессе работы нашей кафедры:

1. Сохранение всего самого ценного из традиций и методики обучения дирижированию — педагогической системы, построенной на стабильной профессиональной базе, которая давала и продолжает давать результаты в реальной практике музыкального исполнительства. Сохранение и развитие общей методики обучения дирижированию, гарантирующей знания, крайне необходимые каждому дирижеру, особенно в современном мире, где требования к творческому потенциалу и компетентности дирижеров становятся все более и более высокими.

2. Модернизация учебного процесса за счет обновления музыкальных произведений, включенных в программы дирижирования. Введение и усвоение ценностных критериев, адекватных современным требованиям музыкально-исполнительского искусства.

Русско-болгарские музыкальные связи

Русская педагогическая школа имеет огромное значение для развития болгарской школы в области хорового дирижирования еще с момента создания кафедры «Дирижирование» в 1951 году. Перенося богатый опыт из СССР [2], профессор Димитр Русков создает исключительно стабильную и профессиональную концепцию обучения молодых хоровых дирижеров, основанную на всех учебных предметах, входящих в систему образования России, а именно:

1. Дирижирование учебным хором;
2. Дирижирование хором в сопровождении фортепиано;
3. Чтение и игра партитур;
4. Пение в так называемом курсовом хоре (в настоящее время — два хора, в зависимости от уровня студентов);
5. Вокальная постановка;
6. Дирижирование оркестром;
7. Методика преподавания хорового дирижирования;
8. Пение в хоре;
9. Хороведение.

В последние годы мы добавили к ним еще несколько новых учебных предметов, обязательных для дирижеров. Это «Хоровой репертуар и литература», «Восточная православная музыка — церковный порядок и репертуар», «Управление музыкальными индустриями». Ведется работа над магистерской диссертацией с выпускниками дирижерских классов.

Параллельно с этим студенты по специальности «Хоровое дирижирование» изучают все теоретические дисциплины согласно специальным программам: полифонию, гармонию, анализ музыкального произведения, сольфеджио, историю музыки, оркестровку и другие.

В 2020 году по ряду практических причин кафедра дирижирования была объединена с кафедрой композиции, и в настоящее время они представляют собой единую кафедру дирижирования и композиции, которая имеет следующие специальности и, соответственно, подразделения:

1. Оперно-симфоническое дирижирование (в том числе дирижирование духовым оркестром);
2. Хоровое дирижирование;
3. Композиция;
4. Управление музыкальными индустриями.

Учебные программы по всем специальностям были детально обновлены в 2019 году, а затем в 2022 году. Эта модернизация была необходима в связи с новыми тенденциями в обучении и требованиями к квалификации молодых специалистов во всех сферах.

Во все учебные программы по специальности «Дирижирование» наряду с произведениями болгарских и европейских композиторов включены многие произведения русской музыки. Например, в программах оперно-симфонического дирижирования обязательны произведения Чайковского, Бородина, Рахманинова, Шостаковича; в программах хорового дирижирования — партитуры Бортнянского, Березовского, Дегтярева, Архангельского, Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Рахманинова, Калинникова, Шостаковича, Прокофьева, Шнитке, Щедрина и других русских композиторов.

Многие из этих произведений включены также в программы для чтения и игры партитур.

Профессор Борис Тевлин имел чрезвычайно важные профессиональные контакты с двумя ведущими болгарскими профессорами хорового дирижирования — профессором Георги Робевым (1934–2002) и профессором Василом Арнаудовым (1933–1991). С ними Тевлин постоянно творчески общался в связи с их дирижерскими выступления-

ми, часто оказывался вместе с ними в качестве члена жюри на различных международных конкурсах хорового пения.

Профессор Георги Робев (1934–2002) параллельно с педагогической деятельностью много лет был дирижером ведущего профессионального хора Болгарии — Болгарской хоровой капеллы имени Святослава Обретенова, ныне переименованной в Национальный филармонический хор. С этим хором профессор Робев принимал участие в сотнях концертов в Болгарии, СССР, Австрии, Бельгии, Франции, Канаде, Японии, Италии, Израиле и других странах. Он готовил хор для многих кантатных и ораториальных произведений, исполнявшихся под руководством таких великих дирижеров мира, как Геннадий Рождественский, Курт Мазур, Зубин Мета, Риккардо Мути и другие[1].

Профессор Васил Арнаудов (1933–1991) обучил группу дирижеров, которые в настоящее время работают не только в Болгарии, но и в Австрии, Бельгии, Германии, Франции, Финляндии, на Кубе и во многих других странах мира. Параллельно со своей интенсивной педагогической деятельностью Васил Арнаудов был дирижером двух самых известных хоров нашей страны — смешанного хора «Родина» из города Русе и Софийского камерного хора «Любомир Пипков». С этими коллективами профессор Васил Арнаудов участвовал более чем в 1000 концертов в Европе, СССР и Японии, получил 35 наград (в том числе первые и специальные премии, а также Гран-при) на международных хоровых конкурсах в Италии, Великобритании, Германии и других странах.

В 1988 году Борис Тевлин написал о нем отзыв в «Золотой книге» Софийского камерного хора: «Мы говорим “прекрасно” — подразумеваем Арнаудов! Мы говорим — Арнаудов, это значит “превосходно”! Браво! Спасибо! Ваш Б. Тевлин. 22.VIII.88, Лейпциг».

Борис Тевлин всегда с большим уважением отзывался о наших выдающихся хоровых дирижерах и педагогах. Я познакомилась с ним во время нашего совместного судейства в 2004 году на Третьей Олимпиаде хорового пения в городе Бремене (Германия), и на каждой из наших встреч мы долго разговаривали о прошлом и настоящем болгарской хоровой музыки [3]. Я благодарна ему за исключительный профессионализм и сопричастность к нашей музыкальной культуре!

* * *

Болгарские симфонические, оперные и хоровые дирижеры ежедневно доказывают нам свой профессионализм и талант. Сегодня преподаватели кафедры дирижирования и композиции готовят сильное будущее поколение молодых специалистов, которые смогут выступать на крупнейших болгарских и мировых сценах и с гордостью писать в своей биографии, что они окончили Национальную музыкальную академию имени Панчо Владигерова в столице Болгарии, Софии.

1 Интересный факт: Евгений Светланов записал «Всенощное бдение» Рахманинова в 1983 году именно с Болгарской хоровой капеллой имени Святослава Обретенова в венском Музикферайне.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Болгарское искусство XX века: сб. ст. / ред.-сост. В.Н. Федотова. — М.: Государственный институт искусствознания, 2015. — 338 с.
2. **Соловьёв А.В.** О педагогических и исполнительских принципах Б.Г. Тевлина // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика, 2024, № 3. С. 79–85.
3. **Тевлин Б.Г.** Хоровые пути: ст., воспоминания, материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2001. — 379 с.

REFERENCES

1. Bolgarskoye iskusstvo XX veka [Bulgarian art of the twentieth century]. Sbornik statey [Collection of articles], red.-sost. V.N. Fedotova, Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2015. (In Russ.)

2. **Solovyev A.** O pedagogicheskikh i ispolnitel'skikh printsipakh B.G. Tevlina [On the pedagogical and performing principles of B.G. Tevlin], Academia: muzykovedeniya, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy.], no. 3, 2024, pp. 79–85. (In Russ.)
3. **Tevlin B.G.** Khorovyye puti: st., vospominaniya, materialy [Choral paths: articles, memories, materials], red.-sost. V.S. Tsenova, Moscow: Muzyka, 2001. (In Russ.)

Павлович Теодора
Национальная музыкальная академия имени
Панчо Владигерова (г. София)
заведующая кафедрой дирижирования и композиции
e-mail: theodora@techno-link.com
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-0974-8627

Pavlovich Teodora
Pancho Vladigerov National Music Academy (Sofia, Bulgaria)
Head of the Department of Conducting and Composition
e-mail: theodora@techno-link.com

УДК 784.4

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

Обработки уральских народных песен для хора a cappella в творчестве Николая Голованова

D. Rusakova
Arrangements of Ural folk songs for a cappella choir in the legacy of Nikolay Golovanov

Абстракт. В статье рассматриваются обработки народных песен для хора *a cappella* на примере цикла «Три уральские народные песни» Н.А. Голованова. В XX веке с увеличением числа хоровых коллективов возросла потребность в обновлении репертуара: руководители хоров стали делать обработки народных песен. В их творчестве можно обозначить два разных подхода к фольклорному первоисточнику. Первый — песенная обработка классического типа, второй — свободная обработка народной песни (подход, допускающий возможность включения заимствованной мелодии в индивидуальный авторский контекст). В наше время многие композиторы отдают предпочтение свободной обработке как более индивидуализированной форме художественного претворения фольклора. Напротив, дирижеры хора, создавая обработки народных песен, тяготеют к классическому способу, максимально сохраняя фольклорный первоисточник. Именно в данном стилевом ориентире работал уральский хоровой дирижер и композитор Н.А. Голованов. В статье автор рассматривает тематику творчества композитора, анализирует обработки народных произведений, выявляет особенности стиля Н.А. Голованова. Впервые анализируется цикл «Три уральские народные песни» с точки зрения формообразования, хорового исполнительства и обращения к фольклору.

Ключевые слова: Н.А. Голованов, уральские композиторы, хоровая музыка, a cappella, обработка, народная песня, уральский фольклор.

Abstract: The article discusses arrangements of folk songs for *a cappella* choir using the example of the cycle «Three Ural Folk Songs» by N.A. Golovanov. In the 20th century, with the increase in the number of choirs, the need to update the repertoire increased: choir directors began to make arrangements of folk songs. In their work, two different approaches to the folklore source can be identified. The first is a song arrangement of the classical type, the second is a free arrangement of a folk song (an approach that allows for the possibility of including a borrowed melody in an individual author's context). Nowadays, many composers prefer free arrangements as a more individualized form of artistic embodiment of folklore. On the contrary, choir conductors, creating arrangements of folk songs, gravitate toward the classical method, preserving the folklore source as much as possible. It was in this stylistic orientation that the Ural choir conductor and composer N.A. Golovanov worked. In the article, the author examines the subject matter of the composer's work, analyzes arrangements of folk works, and identifies the features of N.A. Golovanov's style. For the first time, the cycle «Three Ural Folk Songs» is analyzed from the point of view of form-building, choral performance, and reference to folklore.

Keywords: N.A. Golovanov, Ural composers, choral music, a cappella, arrangement, folk song, Ural folklore.

В репертуаре практически любого хора академического направления присутствуют обработки народных песен. Под термином «обработка» подразумевается видоизменение нотного материала для определенной цели, например, адаптирование его для любительского исполнения или для исполнения хором или ансамблем того, что предназначалось для сольного исполнения, и наоборот. В хороведческих трудах встречается множество определений слова «обработка», например, в книге П.П. Левандо «Проблемы хороведения»: «Характерная особенность этого жанра — в сочетании фольклорного материала с приемами, выработанными профессиональной музыкой, стилистических особенностей народной песни со своеобразием творческого почерка композитора» [5, с. 79].

Уральская композиторская школа уделяет большое внимание сохранению фольклорных тради-

ций и претворению их в сочинениях. Подобная тенденция образовалась с момента формирования композиторского факультета в Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского в 1934 году [8, с. 5]. На протяжении первых 14 лет кафедрой композиции в консерватории заведовал В.Н. Трамбицкий, принимавший участие в фольклорных экспедициях, где было записано около 400 народных песен. Проанализированные материалы стали основой его труда «Гармония русской песни» [12], в котором дается теоретическая основа «народной музыкальной лексики» [13].

В последующие годы фольклору уделяли внимание такие композиторы, как Н.М. Пузей (1915–2000), М.А. Кесарева (1936–2017), В.Д. Биберган (1937 г. р.) — ученик Трамбицкого, В.Д. Барыкин (1959 г. р.), О.В. Викторова (1961 г. р.) и Н.А. Голованов (1928–1977). Композиторы нередко сосредотачивались на переосмыслении уральских народных песен, а также музыки коренных народов Урала — ханты и манси. Авторы второй половины XX века также обращались к народным песням и создавали хоровые обработки. Выделяется творчество С.И. Сиротина, который представлял народную песню как концертный жанр. Современные авторы (О.В. Викторова, В.Д. Барыкин) дополняют народную музыку электроникой [1]. Рассмотрим обращение к народной песне в творчестве Н.А. Голованова.

Николай Александрович Голованов с детства рос в музыкальной среде, это не могло не сказаться на развитии его музыкальных способностей. Отец его был инженером, мать — певицей оперного театра. Родителей Голованов потерял очень рано: в 1937 году они были репрессированы и только спустя много лет реабилитированы. Дальнейшая его судьба была связана с сестрой матери, артисткой хора Свердловского радио.

После окончания Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского Н.А. Голованов остался в Свердловске и начал педагогическую деятельность в Свердловском музыкальном училище имени П.И. Чайковского. В 1960 году становится заведующим дирижерско-хоровым отделением. Работа Н.А. Голованова в этой должности — целый этап в развитии хорового отделения.

За годы работы с хором музыкального училища Н.А. Голованов сделал много различных переложений музыки С.В. Рахманинова («Три русские песни», фрагменты из «Всенощного бдения», «Литургии», собственные переложения второй части Первого фортепианного концерта, где хор исполнял оркестровую партию, романсов «Здесь хорошо», «Сирень», «Островок»); С.И. Танеева («Вечер», «Посмотри, какая мгла»), а также ораторий С.С. Прокофьева «Иван Грозный» и М. Коваля «Емельян Пугачев», «Поэмы памяти Сергея Есенина» Г.В. Свиридова и других сочинений. «Голованов был мастером детали, его фразировка была совершенной. Как он умел “играть” звуком, какого великолепного *morendo* добивался! Особенного эффекта он достигал в произведениях, исполненных с закрытым ртом: хор звучал как орган — нечто монолитное и в то же время мягкое, нежное», — вспоминает коллега С.И. Дробиз [2, с. 7].

Наименьшую часть музыкального наследия Н.А. Голованова составляют авторские сочинения. Среди них: хор «Родина» (автор слов неизвестен) для смешанного хора и фортепиано; «Африка имеет форму сердца» (сл. Е. Долматовского) для контральто, смешанного хора и фортепиано и «Хор» (сл. П.Г. Чеснокова) для смешанного хора *a cappella*.

Цикл **«Три уральские народные песни»** для смешанного хора заметно выделяется из всего творчества Н.А. Голованова. Композитор объединяет в один опус разнохарактерные песни «Горе мое», «Уральские страдания» и «По мосту было, мосточку».

Открывает цикл песня **«Горе мое»**, состоящая из четырех куплетов квадратного строения. Каждый из куплетов равен 14 тактам. Основная мысль народного текста, оставленного в цикле без изменения: молодая девушка оплакивает свою долю — несчастливое замужество. Трагический характер песни передается нисходящими интонациями, заполняющими начальный скачок в каждой фразе (кварты, октавы). Интонации, малое ритмическое разнообразие и характер песни определяют ее как традиционное для Урала женское причитание. Как отмечается в труде о народном музыкальном творчестве под редакцией О.А. Пашиной, для местных причитаний характерно чередование сольного напева и следующего за ним группового причета [7, с. 241]. Н.А. Голованов в обработке народной песни не только не нарушает данную традицию, но и подчеркивает ее.

Запев исполняется альтами, так как повествование идет от женского лица. Вступающие на последней фразе первого куплета сопрано акцентируют

слова «за старого старика» (такты 12–14) как основную трагедию героя музыкального повествования. При этом главная мелодия народной песни переходит в партию второго сопрано (композитор часто применяет *divisi* в этом цикле).

Второй куплет строится по принципу свободной канонической имитации: основная мелодия остается в партии альтов, а сопрано вступают с опозданием. Партия теноров подключается на *mf*, что весьма заметно на фоне *p* женских партий, однако половина куплета исполняется с закрытым ртом. На третьей фразе второго куплета вступают басы. Крайние голоса мужских и женских голосов (бас и тенор, 2-й альт и 1-е сопрано) образуют параллельное движение септимами, передающее тревожный характер куплета. Резюмирующие речитативы басов «все глядит, все глядит» на тоническом басу — непрекращающееся запугивание невесты.

Третий куплет песни идентичен второму за несколькими исключениями. Во-первых, после нарастающей динамики композитор подводит к тихой кульминации на *pp*. Во-вторых, на кульминации сопрано достигают наивысшей ноты в произведении — g^2. В-третьих, в куплете реплика басов краткая (3 такта).

В четвертом, завершающем куплете песни «Горе мое» возрастает роль басов. Равномерное движение четвертями, отличающееся от привычного ритмического рисунка, основанного на половинных, создает эффект нагнетания, развития, ускорения. Поступенное движение чередуется со скачками на квинту и октаву.

Подход к кульминации также подчеркивается динамикой на *mf*. Мощное аккордовое звучание на *ff* оттеняется гармонически: хор застывает на ундецимаккорде ($h - d^1 - f^1 - c^2 - e^2$) и движется поступенно нисходящими параллельными септаккордами, застывая на фермате (см. *пример 1*). Последние три такта — «про старинную любовь» — послесловие, исполняемое женской частью хора.

Подведем итог первого анализа. Песня строится по принципу кульминации:

— динамической (*pp — p — p — (pp) — mf — ff* с мгновенным затуханием-послесловием на *pp*);

— фактурной (запев-одноголосие, имитационные и подголосочные техники, аккордовая фактура);

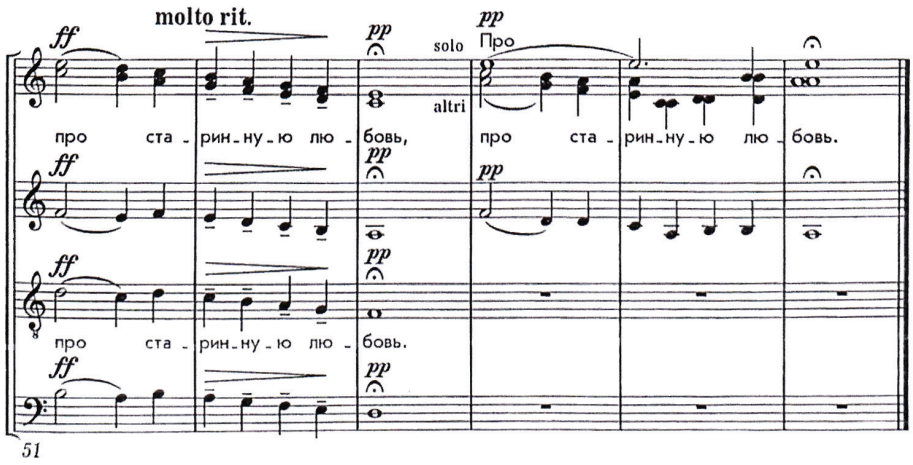
— гармонической (монодия, последующее увеличение количества голосов — трезвучия, септаккорды, кульминация на ундецимаккорде);

— образной: повествование о личном горе девушки (один лирический герой), о муже-старике (второй герой), о прежнем женихе (третий герой).

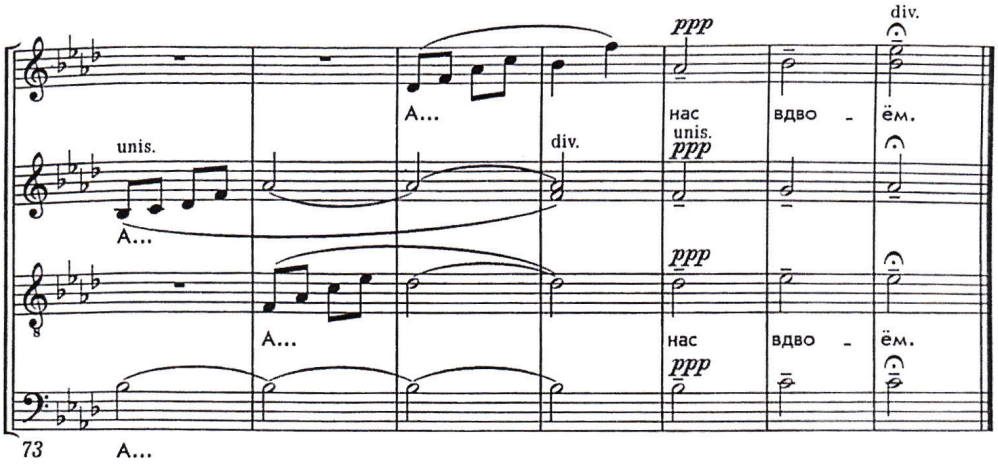
Вторая песня цикла **«Уральские страдания»** контрастна первой. Она написана в тональности As-dur, но определяется тональность не сразу. Тонический аккорд появляется в 35-м такте. До этого лад воспринимается как миксолидийский с опорой на *es*.

Композитор прибегает к данному тональному «мерцанию» и неустойчивости, так как хор чередованиями слогов и параллельными квинтами подражает звучанию народных инструментов. Первая фраза, исполняемая тенорами, воспринимается не только как начало новой песни, но и как мужской ответ на женское причитание в песне «Горе мое»: «Где-то девушки запели, да невесело поют» (такты 5–9). Четыре начальных предложения повторяются в точности. Пятая строка текста — вступление в диалог девушек. Основная нисходящая
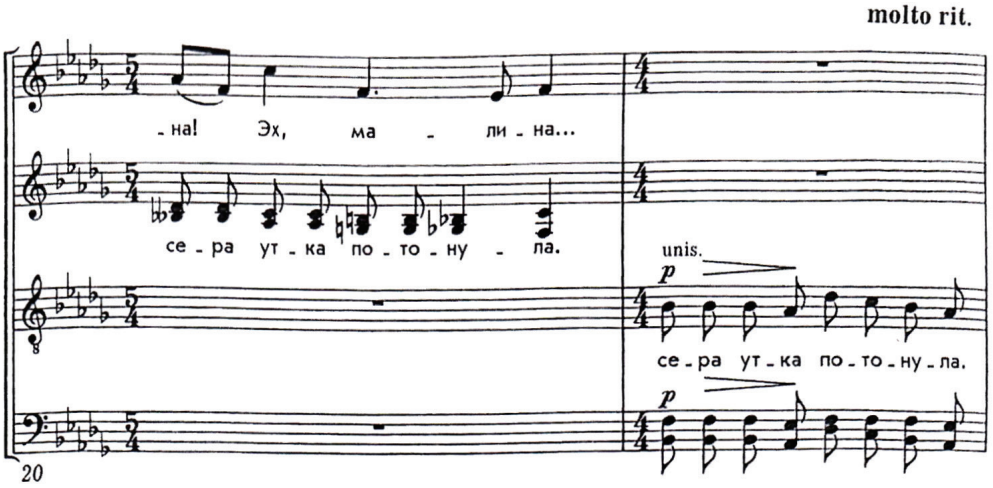
пример 1. «Горе мое»



пример 2. «Уральские страдания»



пример 3. «По мосту было, мосточку»



мелодия от *es* переходит в партию первого сопрано, мужские голоса перенимают линию звукоподражания.

Новый раздел наступает в 46-м такте, когда мужской герой повествования уверяет девушку в своей любви. Солирующие басы вступают с восходящей секстой, фоном звучат «плачи» сопрано и альтов параллельными квартсекстаккордами в тональности c-moll. Когда утихают душевные волнения героини музыкального диалога, возвращается основная мажорная тональность.

Третий раздел произведения открывает мужское четырехголосие, женские голоса повторяют их текст каноном с запозданием в один такт. Мечтательное настроение финала песни передано несколько импрессионистичным звучанием наслаивающихся вокализов в каждой партии и восходящими аккордами половинными длительностями с ферматой на словах «нас вдвоем» (см. *пример 2*).

Можно резюмировать, что вторая песня цикла представляет собой игровой диалог мужской и женской групп, исполняемый на вечерках или иных молодежных встречах. Свободная трехчастная форма с контрастной серединой позволяет передать три настроения сюжета: дружественная перепалка, обида девушек и обещания мужчин, единение и мечтания о любви.

Третья песня цикла, хороводная **«По мосту было, мосточку»**, наиболее сложная для исполнения хором. Несмотря на краткость (42 такта), это настоящая хоровая картина-действо. В трехчастной форме рассказывается история утки и селезня, который мог потерять возлюбленную в бушующих волнах, но чудесное спасение воссоединило возлюбленных; далее слушателям представляется картина праздничного танца.

Основная тональность произведения — Des-dur. Первые две строфы идентичны в музыкальном пла-

не: запев теноров, ответ альтов, аккордовое силлабическое звучание хора на трезвучии VI ступени, переменный размер (6/4, 7/4, 4/4), доминантовая каденция.

Средний раздел начинается с траурного звучания мужского хора в тональности b-moll. Две мелодические линии хора противопоставлены друг другу: восходящая линия на тексте «камен мостик подломился» и нисходящая хроматическая — «сера утка потонула» (такты 17–21; см. *пример 3* на стр. 79).
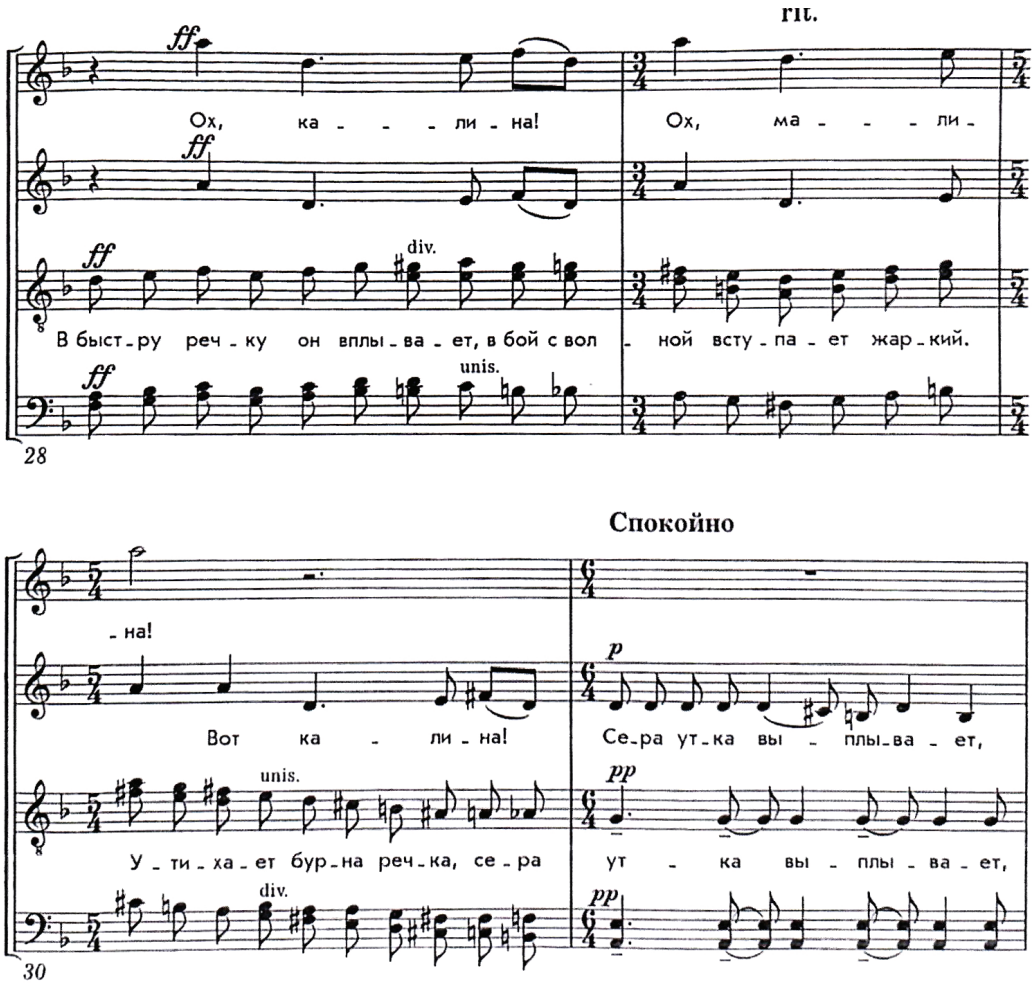
После медленного раздела «селезень по утке плачет» (такты 22–23) наступает ускорение: динамика сюжета передается включением голосов в порядке 1-е и 2-е басы — 1-е и 2-е тенора — альты — 1-е и 2-е сопрано, отклонением в *d-moll*, а также постепенным крещендо до *ff*, имитирующим «белы волны». Акцентами в партии альтов подчеркнуты реплики о смелости селезня, бросившегося на спасение утки. Восклицания сопрано во второй октаве символизируют надрывный плач.

Переход от драматичной середины к спокойному третьему разделу совершается за три такта: такт 30 — нисходящие хроматические линии в партии теноров и басов; такт 31 — сюжетное повествование в партии альтов с возвращением основной мелодии песни; такт 32 — возвращение Des-dur сначала в мелодии сопрано и позднее в аккордовой поддержке остальных голосов (см. *пример 4*).
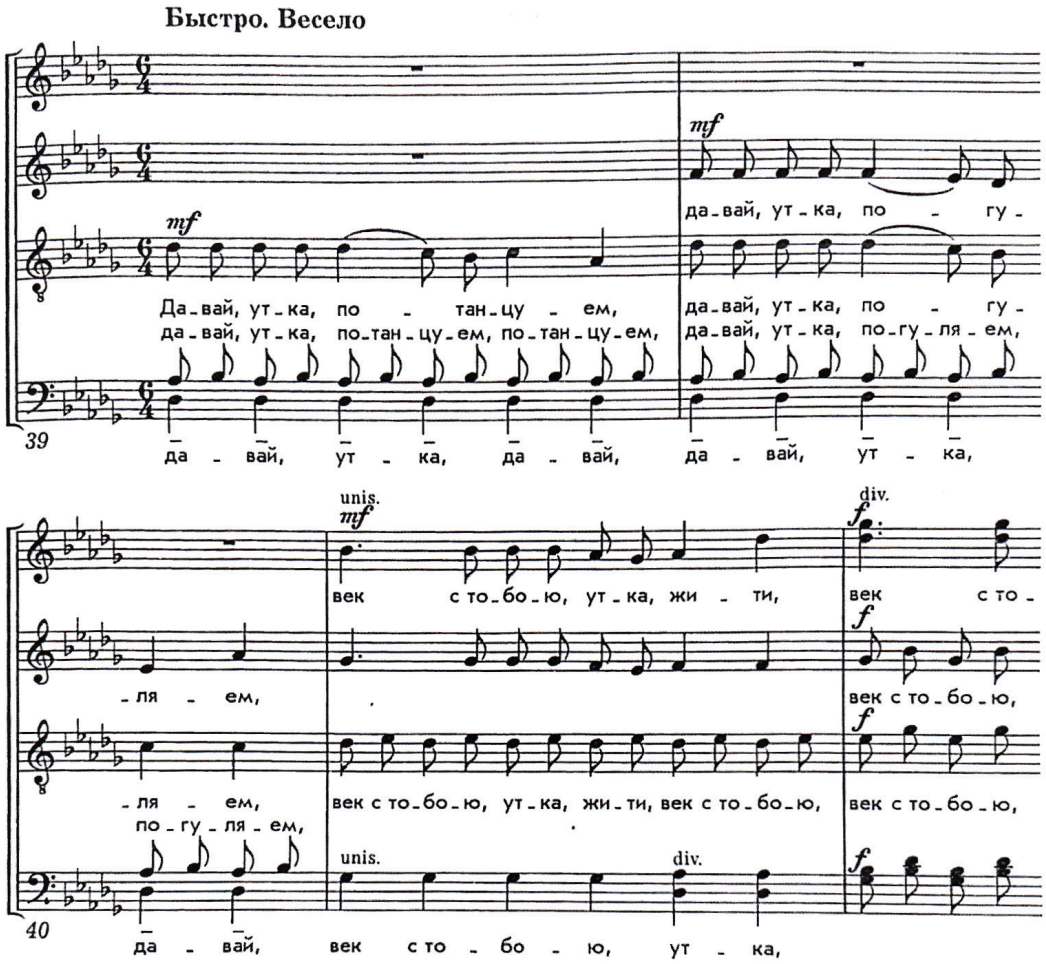
Такт 32 начинается с акварельного звучания терцдецимаккорда (*a — e — g — h — d1 — fis*^{1}). Следующие за ним покачивающиеся повторяющиеся трезвучия женского хора на фоне доминантового баса звучат успокаивающе, будто волны — композитор применяет звукоподражание.

Кода третьей песни цикла динамична. Повторяющаяся квинта с секстой в партии первых и вторых басов на словах «давай, утка, потанцуем» (такты 37–41) с ускорением темпа привносят танцевальный характер. Звучание хора схоже с бурдонными народными инструментами (см. *пример 5*). Завер-

пример 4. «По мосту было, мосточку»



пример 5. «По мосту было, мосточку»



шается «По мосту было, мосточку» в высоком регистре: d^1 у басов, f^1 и a^1 у теноров, d^2 в партии альтов и f^2 и a^2 в партии сопрано.

В проанализированных обработках народных песен, созданных Н.А. Голованом, можно выявить несколько закономерностей, характерных для его музыкального языка.

1. Композитор бережно относится к первоисточнику — народной песне, сохраняет все особенности бытования произведения, такие как: обрыв фразы, разрыв слов на середине и продолжение слова через паузу-вздох.

2. В обработках сохраняется традиционная парность «запев — припев». Запев традиционно исполняется одной партией, либо в момент паузы других голосов, либо на фоне хоровых педалей (чаще тоники).

3. В традициях уральского музыкального фольклора композитор предпочитает помещать запевы в средний регистр, отдавая предпочтение альтам и тенорам.

4. Припевы, как правило, общехоровые, выдержаны в гомофонно-гармоническом изложении. Использованы преимущественно аккорды терцового строения.

5. Особое значение приобретает театральность. Народная песня ассоциируется с хоровым действом за счет музыкальных средств (динамика, разное время вступления, имитации) и модуляционным выделением значимых фраз, влияющих на поворот сюжета.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бекирова Г.И.** Современные обработки фольклорных мелодий: закат или расцвет жанра? // Вестник ЧГАКИ, 2012, № 4 (32). С. 112–114.
2. Воспоминания о Николае Александровиче Голованове — музыканте и педагоге. — Екатеринбург, 2012. — 59 с.
3. «К 85-летию со дня рождения Н.А. Голованова». Хоровые произведения [ноты] / сост., вступ. ст. Н.Г. Еремина. — Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2013. — 83 с.
4. **Кесарева М.А.** // РОО Союз композиторов Свердловской области. Режим доступа: https://sokomso.ru/members/kesareva-margarita-aleksandrovna (дата обращения: 20.11.24).
5. **Левандо П.П.** Хоровая фактура. — Л., 1984. — 123 с.
6. **Медведева М.В.** Аранжировка как вид творческой деятельности (к проблеме обучения) // Фольклор и фольклоризм. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: сб. науч. тр. Вып. 2. — Л.: ЛГИТМиК, 1989. — С. 47–61.
7. Народное музыкальное творчество: Хрестоматия / ред. О.А. Пашина. — 2-е изд. — 2008.— 336 с.
8. **Романова Л.В.** Фольклорное направление в музыке уральских композиторов // Sciences of Europe, 2016, № 9–2 (9). С. 4–8. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/folklornoe-napravlenie-v-muzyke-uralskih-kompozitorov (дата обращения: 7.11.2024).
9. **Самарин В.А.** Хороведение. Учебное пособие для средних и высших музыкально-педагогических заведений. — М.: Музыка, 2011. — 320 с.
10. **Серебрякова Л.А**. Музыка уральских композиторов: Учебник для музыкальных вузов. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2011. — 336 с.
11. **Сокольская Ж.А.** Композиторы Екатеринбурга. — Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1998. — 382 с.
12. **Трамбицкий В.Н.** Гармония русской песни. Исследование / вступ. ст. В. Трамбицкая. — М.: Советский композитор, 1981. — 222 с.
13. **Шпарийчук И.В.** Методы и технологии развития народно-хорового исполнительства // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2021, №1. С. 98–102.

REFERENCES

1. **Bekirova G.** Sovremennye obrabotki fol'klornyh melodij: zakat ili rascvet zhanra? [Modern Processing of Folklore Melodies: The Decline or Rise of a Genre], Vestnik ChGAKI, 2012, no. 4 (32), pp. 112–114. (In Russ.)
2. Vospominaniya o Nikolae Aleksandroviche Golovanove — muzykante i pedagoge [Memories of Nikolai Aleksandrovich Golovanov, a musician and teacher], Ekaterinburg, 2012. (In Russ.)
3. «K 85-letiyu so dnya rozhdeniya N.A. Golovanova». Khorovye proizvedeniya [notes] [On the 85th Anniversary of N.A. Golovanov's Birth. Choral works], sost., vstup. st. N. Eryomina, Chelyabinsk: Chelyab. gos. akad. kul'tury i iskusstv, 2013. (In Russ.)
4. **Kesareva M.** Soyuz kompozitorov Sverdlovskoj oblasti [Composers of the Sverdlovsk region], https://sokomso.ru/members/kesareva-margarita-aleksandrovna (accessed 20 November 2024). (In Russ.)
5. **Levando P.P.** Khorovaya faktura [Choral texture], Leningrad, 1984. (In Russ.)
6. **Medvedeva M.** Aranzhirovka kak vid tvorcheskoj deyatel'nosti (k probleme obucheniya) [Arrangement as a type of creative activity. To the problem of teaching], Fol'klor i fol'klorizm, Tradicionnyj fol'klor i sovremennye narodnye khory i ansambli, sb. nauch. tr., iss. 2, Leningrad: LGITMiK, 1989. (In Russ.)
7. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: khrestomatiya so zvukovym prilozheniem [Folk music. A Reader with an Audio Supplement], red. O.A. Pashina, 2 izd, St. Peterburg: Kompozitor, 2008. (In Russ.)
8. **Romanova L.** Fol'klornoe napravlenie v muzyke ural'skih kompozitorov [Folklore direction in the works of Ural composers], Sciences of Europe, № 9–2 (9), 2016, pp. 4–8, https://cyberleninka.ru/article/n/folklornoe-napravlenie-v-muzyke-uralskih-kompozitorov (accessed 7 November 2024). (In Russ.)
9. **Samarin V.A.** Horovedenie. Uchebnoe posobie dlya srednih i vysshih muzykal'no-pedagogicheskih zavedenij [Choral studies], Moscow: Muzyka, 2011. (In Russ.)
10. **Serebryakova L.A.** Muzyka ural'skih kompozitorov: uchebnik dlya muzykal'nyh vuzov [Music by Ural composers: textbook for music universities], Ekaterinburg: Ural'skaya gos. konservatoriya im. M.P. Musorgskogo, 2011. (In Russ.)

11. **Sokol'skaya Zh.A.** Kompozitory Ekaterinburga [The composers of Yekaterinburg], Ekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t, 1998. (In Russ.)

12. **Trambickij V.N.** Garmoniya russkoj pesni. Issledovanie [Harmony of the Russian song. Scientific research], vstup. st. V. Trambickoj, Moscow: Sovetskij kompozitor, 1981. (In Russ.)

13. **Shpariychuk I.** Metody i tekhnologii razvitiya narodno-khorovogo ispolnitel'stva [Methods and technologies for the development of folk choral performance], Academia: Musicology, Performance, Pedagogy, no. 1, 2021, pp. 98–102. (In Russ.)

РУСАКОВА ДАРЬЯ МАКСИМОВНА
Академия хорового искусства имени В.С. Попова
(г. Москва)
аспирант
e-mail: rusakova.daria2504@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0009-0008-3298-3626

RUSAKOVA DAR'YA M.
Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
Postgraduate student
e-mail: rusakova.daria2504@gmail.com