# 4 (17) 2025

# academia

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

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)



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

# содержание

**А.В. Соловьёв**
Приветственное слово издателя . . . . . 7

## музыкознание

**А.А. Баранов**
Александр Мосолов и сестры Дуловы . . . . . 8
**Н.В. Кошкарева, Л.В. Лапехина**
Жанр хоровой миниатюры в творчестве А.Л. Клевицкого . . . . . 15
**А.А. Филиппов**
Симфонические принципы в опере Михаила Богданова «Петр Первый» . . . . . 26

## исполнительство

**Е.Д. Кривицкая**
Роль Василия Сафонова и Московской консерватории в формировании концертного менеджмента на рубеже XIX–XX веков . . . . . 35
**Н.С. Телкова**
Хоровые сочинения А. Шёнберга в творчестве Камерного хора Московской консерватории (к 30-летнему юбилею коллектива) . . . . . 43
**С.А. Уваров**
Звук как изобретение: самодельные музыкальные инструменты Михаила Матюшина . . . . . 53

## педагогика

**И.В. Лежнева**
Актуальные тенденции исполнительских школ в ракурсе современности . . . . . 61
**А.В. Танонов**
Некоторые вопросы преподавания композиции и воспитания композитора . . . . . 66
**Э.Я. Ходош**
Рыцарь хорового искусства. К 90-летию Юрия Ивановича Васильева . . . . . 72

# contents

**A. Solovyev**
Editor's welcome speech . . . . . 7

## musicology

**A. Baranov**
Alexander Mosolov and the Dulov sisters . . . . . 8
**N. Koshkareva, L. Lapekhina**
The genre of choral miniature in the works of A.L. Klevitsky . . . . . 15
**A. Filippov**
Symphonic principles in Mikhail Bogdanov's opera «Peter the Great» . . . . . 26

## perfomance

**Ye. Krivitskaya**
The Role of Vasily Safonov and the Moscow Conservatory in the Formation of Concert Management at the Turn of the 19th and 20th Centuries . . . . . 35
**N. Telkova**
A. Schoenberg's choral compositions in the works of the Chamber Choir of the Moscow Conservatory (on the occasion of the 30th Anniversary of the ensemble) . . . . . 43
**S. Uvarov**
Sound as an invention: DIY instruments by Mikhail Matyushin . . . . . 53

## pedagogy

**I. Lezhneva**
Current trends in Russian performing arts schools in a contemporary context . . . . . 61
**A. Tanonov**
Some issues of teaching composition and educating a composer . . . . . 66
**E. Khodosh**
Knight of Choral Art. Dedicated to the 90th anniversary of Yuri Ivanovich Vasiliev . . . . . 72

# *Приветственное слово издателя*



Уважаемые читатели и авторы!

Любой проект имеет индивидуальный жизненный цикл существования. Наш электронный научный сетевой журнал «Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика», основанный в Академии хорового искусства имени В.С. Попова и фактически продолживший эстафету своего научного предшественника, «Вестника АХИ», сразу же был ориентирован на формат межвузовского издания, что уже содержалось в его именной рубрикации. Мы также не замыкаемся в узкопрофессиональной нише, а, напротив, стремимся охватить все аспекты деятельности музыканта — научную, исполнительскую, педагогическую.

Заключительный номер нынешнего года в полной мере иллюстрирует этот принцип: среди авторов публикаций — представители Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки, Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова. В статьях охвачен широкий круг тем, связанных с такими значительными фигурами прошлого, как легендарный директор Московской консерватории Василий Сафонов, выдающаяся арфистка Вера Дулова, композиторы-экспериментаторы Александр Мосолов, Михаил Матюшин. В то же время мы отдаем должное мэтрам хорового искусства, таким как Юрий Васильев, чье 90-летие отмечалось в 2025 году, осмысляем творчество наших современников (эссе о хоровых опусах Александра Клевицкого), возможные стратегии в репертуарной политике на примере программ Камерного хора Московской консерватории, реалии в современной исполнительской практике и образовании.

Благодарю всех коллег, предоставивших свои научные статьи, за оперативный профессиональный отклик.

Отдельно отмечу сотрудничество с авторитетным «Издательством Композитор» — начиная с разработки фирменного стиля и подготовки каждого номера оригинал-макета до тщательной работы на уровне детальной редактуры и полного цикла взаимодействия с авторами.

Четыре года регулярных ежеквартальных выпусков — достаточный период для констатации того, что издание успешно преодолело объективные сложности становления и, заручившись поддержкой уважаемых членов редакционной коллегии, ныне выходит на конкретные задачи по укреплению своей научной репутации, повышению индекса цитирования, а главное, вхождению в «белый список» рецензируемых изданий ВАК.

Пусть наступающий 2026 порадует яркими, запоминающимися публикациями, открывающими новые горизонты научной мысли.

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

**УДК 78.07**

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

# *Александр Мосолов и сестры Дуловы*

## *A. Baranov*
## *Alexander Mosolov and the Dulov sisters*

**Абстракт:** Статья посвящена дружбе композитора А.В. Мосолова, арфистки В.Г. Дуловой и ее сестры, пианистки и актрисы Е.Г. Дуловой, через призму их творческих биографий. Дружеские контакты композитора и сестер Дуловых установились еще в студенчестве и протянулись на долгие годы. В статье освещаются малоизвестные факты из жизни музыкантов, приводятся цитаты из эпистолярного наследия Веры и Елены Дуловых, а также рассматривается их участие в творческой судьбе композитора.

**Ключевые слова:** Мосолов, Дулова, Ассоциация современной музыки, арфа, Московская консерватория, дневники, эпистолярное наследие, социалистический реализм.

**Abstract:** This article examines the friendship between composer Alexander Mosolov, harpist Vera Dulova, and her sister, pianist and actress Elena Dulova, through the lens of their creative biographies. They first met each other during their student years. It highlights little-known things about the musicians' lives, cites quotes from the epistolary legacy of Vera and Elena Dulov, and explores their role in the composer's creative destiny.

**Keywords:** Mosolov, Dulova, Association for Contemporary Music, harp, Moscow Conservatory, dairies, epistolary legacy, socialistic realism.

Осенью 2025 года в издательском центре «Московская консерватория» вышла в свет книга «Вера Дулова. Дневники и письма» [4], ставшая исторически первой публикацией эпистолярного наследия великой русской арфистки. Материалы книги содержат интереснейшие детали из творческой биографии Веры Георгиевны и истории ее семьи; они позволяют проследить ее профессиональное и личностное становление, познакомиться с кругом ее корреспондентов, а также с рядом значимых событий музыкальной истории прошлого столетия.

Герои дневников и писем Дуловой, сформировавших ее близкое окружение, — целая плеяда выдающихся музыкантов-исполнителей, композиторов, дирижеров, художников, писателей, артистов, музейщиков. Стоит только назвать Дмитрия Шостаковича, Тихона Хренникова, Николая Голованова, Валерия Кикту, Вадима Борисовского, Александра Батурина, Льва Оборина, Дмитрия Цыганова, Ивана Козловского, Аристарха Лентулова, Василия Яковлева, Рину Зеленую, Ивана Москвина, но даже они до конца не представляют полный список имен, упоминающихся на страницах книги. Настолько широким был дружеский круг арфистки.

Среди этого множества особое внимание привлекает фигура композитора Александра Мосолова (1900–1973), чья судьба полна неожиданных поворотов, резких смен жизненных обстоятельств, а порой и вовсе трагических событий. Дулова и Мосолов познакомились еще в пору студенчества, когда обучались в Московской консерватории. Их дружеское общение протянулось на многие годы, несмотря на временные периоды разрыва, и заметно изменялось в зависимости от положения каждого из них. Например, в годы своего творческого расцвета Александр Васильевич несколько надменно и снисходительно относился к совсем тогда еще юной арфистке Верочке Дуловой. Спустя годы, будучи именитым музыкантом, обладающим всесоюзной популярностью, уже арфистка выступала своеобразным покровителем композитора в трудное для него время.

Изначально знакомство Дуловой и Мосолова возникло как следствие многолетней романтической истории любви композитора и средней сестры арфистки, Елены Георгиевны (1906–1987). Благодаря именно ей Мосолов прочно вошел в жизнь семьи Дуловых.

События этой дружбы, а также многие детали творческой биографии Мосолова подробно запечатлены на страницах мемуаров и дневников обеих сестер Дуловых. Сегодня их эпистолярное наследие — едва ли не единственный документальный источник о жизни композитора, созданный современниками Мосолова, теми, кто хорошо знал его и запечатлел максимально полный портрет композитора. Дневники Веры Георгиевны опубликованы в виде вышеупомянутой книги, воспоминания же ее сестры Елены остаются неизданными до сих пор[1]. В настоящей статье воспроизведены фрагменты всех документов.

В первой половине 1920-х Елена и Вера обучались в Московской консерватории, первая — по классу фортепиано, вторая — по классу арфы. Там же преподавал их отец, скрипач Георгий Николаевич Дулов (1875–1941). По этой причине девушек часто так и называли — «дочери профессора Дулова»[2]. В то же время в числе студентов значился и молодой композитор Александр Мосолов. Стиль одежды, манера поведения, а самое главное — увлечение авангардной эстетикой заметно выделяли его на фоне других студентов. В своих воспоминаниях Елена Дулова составила довольно подробную характеристику композитора: «В Московской консерватории появился необычайно интересный и интересующий многих молодой мужчина с изыскано-красивым бледным лицом, похожий на Оскара Уайльда. Он говорил, растягивая слова, цедя их небрежно сквозь зубы, перемежая свою речь французскими выражениями, тоном великосветского льва, каких мы видели только на сцене. Все казалось в нем удивительным: и пикейный летний костюм, и огромная толстая суковатая отполированная трость, и золотой, запаянный на руке женский браслет. Он говорил негромко, сдержанно, но в красивых глазах временами вспыхивало отчаяние и озорство. Он равнодушно взирал на великовозрастных консерваторских учениц. Лишь две дочки профессора Дулова привлекали его внимание. Звали его Александр Мосолов, он был студентом композиторского отделения, учеником Николая Яковлевича Мясковского»[3].

Довольно скоро композитор проявил интерес к сестрам Дуловым, в особенности к средней сестре Елене. Она стала предметом его обожания, предметом любви и пылкой страсти. Начавшееся увлечение быстро переросло в самый настоящий роман в духе XIX века, который растянулся на несколько лет. Мосолов проявлял невероятную галантность и такт. Стиль его поведения, этикет и нравы совершенно не вписывались в эстетику двадцатых годов прошлого века и казались абсолютно несочетаемыми с его модернистскими пристрастиями в музыке.

В мемуарах Елены Дуловой запечатлен ряд подробностей их отношений. Приведем один из них: «Он <...> сел рядом, начал тихонько гладить мои руки, изредка целуя их. “Вы мне очень нравитесь, Леночка, — говорил он. — Вы гораздо лучше, когда Вы такая домашняя, лучше, чем когда Вы в консерватории”. Потом кормил меня арбузом из своих рук, присев на кончик кресла. Я пила чай, а он рассказывал о своей жизни. Как человек он представляет из себя прямо что-то сверхвыдающееся. Его жизнь — самый фантастический кинороман, полный страшных приключений. <...> Все это очень необычно. А ведь он мне потому и понравился, что в нем все необычно, начиная с внешности и манеры держаться, кончая женским браслетом, запаянным на его руке»[4].

Визиты Александра Васильевича в родительскую квартиру Дуловых[5] и времяпрепровождение в обществе Елены нашли отражение и в дневни-

1 Все они хранятся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ).

2 В консерватории обучалась и старшая дочь Г.Н. Дулова Наталия (1899–1973). Она была скрипачкой и училась в классе своего отца. Из-за разницы в возрасте с младшими сестрами их время обучения не совпало.

3 ОР РГБ. Ф. 218. Картон № 1354. Ед. хр. 4. Л. 74. Здесь и далее фрагменты из дневников Е.Г. Дуловой публикуются впервые. Первым педагогом Мосолова в консерватории был Р.М. Глиэр, но после его отъезда на Кавказ в 1923 году Мосолов перешел в класс к Мясковскому.

4 ОР РГБ. Ф. 218. Картон № 1373. Ед. хр. 1. Л. 27.

5 Семья проживала по адресу: Нащокинский переулок, д. 3, кв. 7. К сожалению, дом не сохранился.



*илл. 1. Александр Мосолов. Фотография с дарственной надписью В.М. Беляеву. 2 марта 1927 года. РНММ. Ф. 340. 10391*

ковых записях Веры Георгиевны. Так, 13 августа 1924 года значится: «Сейчас два часа ночи, у Лены сидит Алекс[андр] Васил[ьевич] Мосолов. Странное дело! Неужели он действительно в нее влюбился!?! По-моему, врет. И как это Лене не надоело с ним весь вечер с восьми часов целоваться! Мне и зло, и смешно. Зло, потому что они сидят в гостиной на моей кровати, и я принуждена спать у папы. Какой он казался неприступный, а на самом-то деле! Хочу спать» [4, с. 77].

Однако спустя всего три дня мнение юной арфистки о композиторе резко меняется в лучшую сторону. Довольно иронично выглядит запись в дневнике от 16 августа того же года: «Ах! Как хорошо! Я первый раз пьяна. Какой хороший он, Александр Васильевич. Какой милый, симпатичный. Он пришел к нам, принес пирожные, вина, персиков, ах, какая счастливая Ленка. Но я ничуть не завидую. Во-первых, она умнее меня в мужском отношении, и, во-вторых, он прелесть, и я сама прелесть. Чувствую это сама. А впрочем, ведь я совсем-совсем пьяна. В полном смысле слова. Ах, как хорошо! Воображаю, какие глупости я сейчас пишу, но ведь я пьяна. Милый друг, Александр Васильевич» [4, с. 78].

Сестры Дуловы зафиксировали и свои впечатления о музыке Мосолова.

Как известно, композитор входил в состав Ассоциации современной музыки (АСМ)[6] буквально со дня ее основания в 1923 году. Более того, Мосолов стал одним из лидеров Ассоциации, да и вообще одним из ведущих авторов русского авангарда. Его урбанистически-конструктивистский авторский стиль полностью отвечал тенденциям времени и направленности АСМ. Стоит только вспомнить такие сочинения Мосолова того периода, как Струнный квартет № 1 a-moll op. 24 (1926), впервые принесший ему мировую известность[7], опера «Герой» (1928), признанная лучшей на фестивале камерной оперы в Баден-Бадене, симфонический фрагмент «Завод: музыка машин» (из незавершенного балета «Сталь» op. 19, к 10-летию Октябрьской революции), который и вовсе без преувеличения оказался эмблемой советского авангарда[8].

Музыка Мосолова заметно выделялась в среде композиторов-авангардистов. Ее язык был невероятно смелым и дерзновенным; техника письма намного опережала свое время. Стиль Мосолова вызывал большое удивление в профессиональной среде и во многом был непонятен даже его близкому окружению — прогрессивной музыкальной молодежи. Как писала Елена Дулова, «этот сноб и эстет был очень талантлив, но творчество его характеризовало увлечение урбанизмом. Произведения его были крайне сложны и трудны для исполнителей. Они порождали много споров. Крайне современное его творчество и казавшиеся некоторым немного старомодные манеры не делали его смешным, но удивляли: откуда он такой? Из-за границы что ли явился?»[9]

29 октября 1924 года в Академии художеств на Пречистенке состоялось Первое исполнительское

6 Эта организация задумывалась как советское отделение Международного общества современной музыки, созданного годом ранее в Зальцбурге. Главная задача АСМ заключалась в пропаганде современной музыки различных стилей и направлений, как советской, так и зарубежной.

7 30 июня 1927 года квартет прозвучал за рубежом на фестивале Международного общества современной музыки (International Society for Contemporary Music), проходившем тогда во Франкфурте-на-Майне.

8 Популярность этого сочинения оказалась невероятной по всему миру. Так, только в период с 1929 по 1934 годы партитура «Завода» издавалась трижды.

9 ОР РГБ. Ф. 218. Картон № 1354. Ед. хр. 4. Л. 76.

собрание Ассоциации современной музыки. В программу вечера вошли сочинения В. Шебалина (первое отделение) и А. Мосолова (второе отделение). Из произведений последнего прозвучали: сонаты № 1 и № 3 для фортепиано в исполнении его жены Елены Колобовой; «Три лирические пьесы» для альта и фортепиано сыграл Вадим Борисовский в сопровождении Марии Мирзоевой; несколько романсов спела мать композитора Нина Мосолова под аккомпанемент автора. Тогда большая часть публики впервые познакомилась с музыкой Александра Васильевича, и реакция на нее оказалась далеко неоднозначной.

На вечере присутствовали обе сестры Дуловы, они же зафиксировали свои впечатления в дневниках. Елена Георгиевна об этом вечере вспоминала так: «Нам говорили, что он “ловкий модернист”, но то, что мы услышали — все превзошло. Такое дерзкое сочетание диссонансов, такой адский грохот!»[10] <...> «Произведения Александра производят “потрясающее” впечатление на публику, половина хохочет, половина бешено аплодирует и в полном восторге. Даже здесь, где постоянно играют урбанистов: Кароля Шимановского, Кодаи и Бартока, Рославца, его произведения кажутся слишком дерзкими, диссонансными, полными адского грохота, с безумно трудными вокальными партиями[11].

Более непосредственными оказались впечатления младшей Дуловой: «Вещи Александра Васильевича произвели потрясающее впечатление, по крайней мере, все композиторы закрывались программками и тряслись от смеха. Да и я не могла сдержаться, когда Вадик[12] играл его вторую альтовую вещь. Когда он начал его диссонирующие аккорды, то Лёвочка[13] сказал мне: “Слушается, словно кошке на хвост наступили”. И когда эта фраза повторялась еще несколько раз, то я и он ужасно хохотали. Шли домой вместе с Лёвочкой и по дороге гоняли кошек» [4, с. 86–87].

Судьба советского авангарда была предрешена. Ассоциация современной музыки, как и множество других музыкальных организаций 1920-х, подлежала ликвидации, не просуществовав и десяти лет. В апреле 1932 года вышло знаменитое Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», согласно которому вся сфера искусств попадала в зависимость от государственно-партийных органов. «Время творческих дискуссий, экспериментов, несанкционированных сверху творческих объединений ушло в прошлое. Настало время единоначалия и единомыслия. Отныне вся творческая деятельность писателей, художников, композиторов, скульпторов, архитекторов, кинематографистов должна была подчиняться генеральной линии ВКП(б) и контролировалась партийным руководством и лично вождем. Многоголосие мнений и творчества 1920-х сменилась жесткой централизацией управления искусством» [5].

Такой ход событий отечественной истории ударил по многим представителям творческой интеллигенции. Жить и творить как прежде оказалось невозможно. Возникла необходимость перестройки. Кто-то действительно пытался перестроиться и органично вписаться в новые формации советского искусства, хотя не всегда успешно. Так, например, Гавриил Попов (1904–1972), будучи одним из ярких представителей АСМ, в последующем стремился к созданию музыки, окрашенной идеологическим содержанием[14]. Кого-то постигла и более тяжелая участь. Судьба Николая Рославца (1881–1944), основателя и лидера АСМ, и вовсе оказалась трагической. Он стал предметом жестоких нападок и травли со стороны так называемых пролетарских организаций. Против Рославца выдвигались совершенно немыслимые обвинения и проводилась самая настоящая чистка. Композитору вынужденно приходилось публично оправдываться и извиняться[15].

**10** ОР РГБ. Ф. 218. Картон № 1373. Ед. хр. 1. Л. 73.

**11** Там же. Л. 83.

**12** Альтист Вадим Борисовский (1900–1972), участник Квартета имени Бетховена, глава альтовой школы Московской консерватории.

**13** Лев Оборин (1907–1974) — пианист, впоследствии профессор Московской консерватории.

**14** Первая симфония Г. Попова в 1932-м заняла второе место на Всесоюзном конкурсе сочинений по случаю 15-летия Октябрьской революции. За Вторую симфонию «Родина» (1943) композитор был удостоен Сталинской премии в 1946 году. Начиная с середины тридцатых Попов писал музыку к множеству советских кинофильмов. В 1947 году он удостоен почетного звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. Однако нельзя сказать, что жизнь композитора была беспечной. Временами на Попова обрушивалась критика со стороны провластных органов, его сочинения снимали с исполнения или вовсе запрещали.

**15** Стоит только привести в качестве примера одну публикацию, в которой отражена вся критика в адрес композитора [3].



*илл. 2. Елена Дуловаа. 1920-е годы. ОР РГБ. Ф. 218. Картон № 1403. Ед. хр. 5. Л. 57*

В непростом положении оказался и Александр Мосолов. Совершенно очевидно, что его музыка не вписывалась в соцреалистический канон и не отвечала линии партии. Государственные организации прямо игнорировали личность композитора, его музыку постепенно перестали исполнять, а его сочинения публиковать. Имя композитора тщательно стирали из общественной памяти. Безусловно, все это привело Мосолова к большому творческому кризису. Не добившись справедливого ответа на местах, он осознает, что только один человек в состоянии разрешить его затруднительное положение, и в марте 1932-го композитор пишет письмо лично Сталину[16]. В послании Мосолов сообщает о своих трудностях, о положении в профессиональном сообществе, о том, как снимали с постановок его сочинения (в частности, оперу «Плотина») и так далее. В лице Сталина Мосолов искал защиты и справедливости, но ответа на письмо не последовало. Положение композитора все более и более ухудшалось, что в итоге привело к роковым последствиям.

В ноябре 1937-го Александр Мосолов был арестован и обвинен в контрреволюционной деятельности. Истинная причина ареста до сих пор вызывает вопросы. Так, на протяжении многих лет бытовала лишь одна версия — композитор стал жертвой пасквильных публикаций так называемых Братьев Тур (коллективный псевдоним писателей Л. Тубельского и П. Рыжея). На страницах газеты «Известия» авторы бичевали Александра Васильевича, а также некоторых других представителей мира искусства, обвиняя их в хулиганстве, бесчинстве и пьянстве[17]. Именно данная публикация послужила основанием для ареста Мосолова.

Однако недавно обнаруженные воспоминания Елены Георгиевны Дуловой содержат несколько иные сведения об этом эпизоде из жизни композитора. «Года два назад он [Мосолов] в гневе сорвал с немецкой машины фашистский флаг. Был арестован, затем отбывал наказание за “политическое хулиганство” в одной из колоний, где работал, как он говорил, “по специальности” — конюхом. Ему ли, в прошлом участнику Гражданской войны, семнадцатилетнему добровольцу, коннику из легендарной дивизии Котовского, не знать лошадей!»[18]

Но какая бы ни была истинная причина ареста, композитор получил срок — восемь лет исправительно-трудовых лагерей — и отбывал наказание в Волглаге НКВД в Ярославской области под Рыбинском. К большому счастью, спустя несколько месяцев, летом 1938-го, он вновь оказался на свободе благодаря участию своих консерваторских педагогов Рейнгольда Глиэра и Николая Мясковского. Срок наказания сократили, было разрешено свободное передвижение по СССР, но установлено ограничение — Мосолову запрещалось проживать в двенадцати крупных городах страны, и тогда он поселился в Малоярославце на даче своего отчима, художника Михаила Леблана.

Оставшуюся часть 1938-го и первую половину 1939 года Александр Мосолов довольно часто бывал в Москве, несмотря на запрет. Причина его визитов коренилась в создании нового крупного сочинения — Концерта для арфы с оркестром, требовавшего регулярных консультаций с В. Дуловой. К тому моменту Вера Георгиевна уже была солисткой оркестра Большого театра, лауреатом Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей да и вообще обладала определенным статусом в артистических кругах. Невзирая на все это, Дулова не оттолкнула опального композитора, а — наоборот — очень очень горячо поддержала его. Именно в 1938 году между ними возникает новый период

**16** Более подробно об этом см.: [1].

**17** Подробно об этом: [2].

**18** ОР РГБ. Ф. 218. Картон № 1403. Ед. хр. 4. Л. 36.

взаимоотношений, во многом определивший последующее положение Александра Мосолова.

По воспоминаниям современников, идея создания Арфового концерта возникла у композитора еще в лагере. Сам процесс сочинения проходил уже после освобождения. Мосолов привозил в Москву черновые наброски, а затем уже вместе с Дуловой они осуществляли правку партии арфы и всей партитуры. Встречи проходили в квартире у арфистки на Зубовском бульваре, где она проживала вместе со своим супругом Александром Батуриным. «В Москве, во время приездов, нет ни одной свободной минуты. Работа с Верочкой над концертом: “что звучит, а что не звучит?”, “удобно ли это?”. В законченных кусках концерта каждой странице сопутствует чистый лист нотной бумаги, на который Вера вносит поправки, переделанные ею пассажи и т. д. Саша очень сговорчив в данном случае, говоря: “Ты мастер, тебе и виднее, как лучше”. Концерт тонок, изящен, изыскан. Так не писал никто. Помимо творчества, бесконечные мытарства с доставанием нотной бумаги, возня с переписчиками, все время приходится корректировать чистовые экземпляры»[19].

Премьера концерта состоялась 18 ноября 1939 года в Большом зале Московской консерватории в рамках Третьей декады советской музыки. Партию арфы исполнила Вера Дулова в сопровождении Государственного оркестра СССР под управлением Александра Гаука. Концерт Мосолова стал главной сенсацией Декады, все внимание слушателей и критики было приковано к этому сочинению. Всех интересовал один вопрос, что же такого создал композитор-урбанист, композитор-модернист? На удивление, реакция публики была невероятно позитивной. В прессе печатались очень лестные отзывы о новом сочинении Мосолова. Однако для самого автора Арфовый концерт стал переломным рубежным опусом. Вокруг композитора возникли непростые обстоятельства, требовавшие от него своеобразного перерождения. В условиях тотального давления государственно-партийной системы он был вынужден отойти от своего прирожденного самородного художественного стиля в угоду довлеющего социалистического реализма.

С этого момента в жизни композитора начинается новый продолжительный период творчества.



*илл. 3. Вера Дулова. 1930-е годы. РГАЛИ. Ф. 2646. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 1*

Он создает множество сочинений в различных жанрах. Его вокально-хоровые сочинения патриотического содержания, особенно в первой половине сороковых, издаются огромными, многотысячными тиражами. Немного позднее Мосолов становится крупным автором в области музыки для народного хора благодаря женитьбе и сотворчеству с известной певицей Ниной Константиновной Мешко.

Дальнейшие пересечения композитора с Дуловыми практически прекратились. Каждый из них шел своим путем. И все же Вера Георгиевна не забывала о своем друге молодости. Она продолжала исполнять музыку Мосолова, издавать[20] и даже разучивать его произведения со своими студентами в классе консерватории. Она всячески стремилась сохранить память и наследие Александра Васильевича.

**19** ОР РГБ. Ф. 218. Картон № 1403. Ед. хр. 4. Л. 37.

**20** В 1972 году, за год до кончины композитора, В.Г. Дулова издала Арфовый концерт с партией арфы в собственной редакции: Мосолов А.В. Концерт для арфы с оркестром / перелож. для арфы и ф.-п. авт. — М.: Советский композитор, 1972. — 43 с. Но еще ранее был издан цикл его пьес: Танцевальная сюита для арфы. — М.: Союз советских композиторов, 1946. — 24 с.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. **Барсова И.А.** Из неопубликованного архива А.В. Мосолова // Советская музыка, 1989, № 7. С. 80–92.
2. **Барсова И.А.** Из неопубликованного архива А.В. Мосолова // Советская музыка, 1989, № 8. С. 69–75.
3. «Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой» // Второй сборник статей ВАПМ. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1931. — 114 с.
4. **Дулова В.Г.** Дневники и письма / ред.-сост. А.А. Баранов, М.А. Федорова. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2025. — 440 с.
5. **Каспаров Ю.С.** Эхо столетия. Ассоциация современной музыки // Музыкальное обозрение, 2024, 3 февраля. URL: https://muzobozrenie.ru/eho-stoletiya-associaciya-sovremennoj-muzyki/ (дата обращения 14.12.2025).


## REFERENCES


1. **Barsova I.** Iz neopublikovannogo arkhiva A.V. Mosolova [From the unpublished archive of A.V. Mosolov], Sovetskaya Muzyka, no. 7, 1989, pp. 80–92. (In Russ.)
2. **Barsova I.** Iz neopublikovannogo arkhiva A.V. Mosolova [From the unpublished archive of A.V. Mosolov], Sovetskaya Muzyka, no. 8, 1989, pp. 69–75. (In Russ.)
3. «Dovesti do kontsa bor'bu s nepmanskoj muzykoj» [Bring the fight against NEP music to the end]. Vtoroj sbornik statej VAPM [The Second collection of articles The Russian Association of Proletarian Musicians], Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1931 (In Russ.)
4. **Dulova V.G.** Dnevniki i pis'ma [Dairies and letters], red.-sost. A.A. Baranov, M.A. Fedorova, Moscow: scientific publishing center «Moskovskaya konservatoriya», 2025. (In Russ.)
5. **Kasparov Ju.** Ekho stoletiya. Assotsiatsiya Sovremennoj Muzyki [The echo of the century. The Association for Contemporary Music], Muzykal'noe obozrenie, 3 February, 2024, https://muzobozrenie.ru/eho-stoletiya-associaciya-sovremennoj-muzyki/ (accessed 14 December 2025). (In Russ.)



БАРАНОВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)
начальник учебного отдела, преподаватель
кандидат искусствоведения
e-mail: baranov@mosconsv.ru
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5265-5944

BARANOV ALEXANDER A.
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
The head of educational department, lecturer
Candidate of Art Criticism
e-mail: baranov@mosconsv.ru

**УДК 78.071**

**Н.В. КОШКАРЕВА, Л.В. ЛАПЕХИНА**
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)

# *Жанр хоровой миниатюры в творчестве А.Л. Клевицкого*

## *N. Koshkareva, L. Lapekhina*
## *The genre of choral miniature in the works of A.L. Klevitsky*

**Абстракт:** В статье рассмотрена проблема претворения жанра хоровой миниатюры в творчестве нашего современника Александра Леонидовича Клевицкого (род. 1954). В данном контексте обозначены важнейшие этапы его дирижерской, педагогической, музыкально-общественной и композиторской деятельности. Особое внимание уделено творческому содружеству А.Л. Клевицкого и А.В. Соловьёва. Подчеркивается продолжение линии преемственности в отечественной музыкальной культуре, где на протяжении столетий акапельное творчество русских композиторов самым тесным образом было связано с исполнительской практикой хоровых коллективов. Акцентируется значимость исполнительской концепции как претворения авторской идеи в хоровом звучании. С этой точки зрения анализируются исполнительские ремарки маэстро А.В. Соловьёва — художественного руководителя и главного дирижера Камерного хора Московской консерватории, первого интерпретатора сочинений А.Л. Клевицкого.
Изучаются причины актуальности жанра хоровой миниатюры в современном композиторском творчестве: глубинная связь с первичными жанрами народного творчества (жанр русской народной песни), преобладание одного эмоционального состояния, разнообразная палитра средств музыкального языка в малых формах, особенности восприятия современного слушателя. На примере хоров «Сбереги», «Снег», «Молитва» и «Серые белые ночи» подробно рассматриваются такие аспекты темы, как особенности литературно-текстового источника, раскрытие стилистики хорового письма композитора. Итогом аналитического исследования становится вывод о том, что в жанре хоровой миниатюры А.Л. Клевицкий ищет возможности интегрировать музыкальное наследие истории в настоящее, синтезировать академические жанры и формы с технико-стилевой направленностью, актуальной на сегодняшний день.

**Ключевые слова:** Александр Клевицкий, Александр Соловьёв, Камерный хор Московской консерватории, современная хоровая музыка, хоровое творчество, хоровое исполнительство, хоровая миниатюра, хоры a cappella.

**Abstract:** The article examines the problem of the implementation of the genre of choral miniature in the work of our contemporary Alexander Leonidovich Klevitsky (born 1954). In this context, the most important stages of his career as a conductor, teacher, musician, social activist, and composer are outlined. Particular attention is given to the creative collaboration between A.L. Klevitsky and A.V. Solovyev. The continuation of the line of succession in Russian musical culture is emphasized, where for centuries the a cappella creativity of Russian composers has been closely linked with the performance practice of choral groups. The importance of the performance concept as the embodiment of the composer's idea in choral sound is emphasized. From this perspective, the performance remarks of maestro A.V. Solovyev, artistic director and chief conductor of the Moscow Conservatory Chamber Choir and the first interpreter of A.L. Klevitsky's works, are analyzed.
The reasons for the relevance of the choral miniature genre in contemporary composers' work are studied: a deep connection with the primary genres of folk art (the genre of Russian folk songs), the predominance of one emotional state, a diverse palette of musical language in small forms, and the peculiarities of perception of the modern listener. Using the choirs «Sberei», «Sneg», «Molitv» and «Seryye Belye Nochi» as examples, aspects of the theme such as the literary and textual source's features and the composer's stylistic approach to choral writing are examined in detail.
The analytical study concludes that, in the genre of choral miniatures, A.L. Klevitsky seeks opportunities to integrate the musical heritage of history into the present, synthesizing academic genres and forms with a technical and stylistic focus relevant to today.

**Keywords:** Alexander Klevitsky, Alexander Solovyev, Chamber Choir of the Moscow Conservatory, contemporary choral music, choral creativity, choral performance, choral miniatures, a cappella choirs.

В плеяде выдающихся деятелей современной музыкальной культуры России выделяется имя Александра Леонидовича Клевицкого (род. 1954). Дирижер, музыкально-общественный деятель, композитор, в своем творчестве он ищет возможности интегрировать музыкальное наследие истории в настоящее, синтезировать традиционные жанры и формы с технико-стилевой направленностью, актуальной на сегодняшний день.

Творческая судьба А.Л. Клевицкого тесно связана с хором. В возрасте десяти лет он был отобран комиссией под руководством Нинель Давидовны Камбург в Московскую хоровую капеллу мальчиков (руководитель — Вадим Анатольевич Судаков). Во время прослушивания у юного Александра выявили абсолютный слух и настоятельно советовали родителям развивать музыкальный талант сына. Александр Леонидович акцентирует внимание на особой роли хоровых занятий для композитора: «На мой взгляд, правильное движение голосов и пение человека, который попадает когда-либо в хор, воспитывает и остается с ним на всю жизнь. А потом очень помогает в жизни и, конечно, композиции. Поэтому, на мой взгляд, лучшие композиторы — это прежние хоровики»[1]. Высшее музыкальное образование А.Л. Клевицкий получил по специальности «дирижер академического хора» в Московском государственном институте культуры. В это же время он увлеченно занимался джазом, который только набирал свою популярность.

Уже дипломированным молодым человеком А.Л. Клевицкий был призван на службу в ряды Советской армии (Внутренние войска МВД), где возглавил дивизионный ансамбль в качестве главного дирижера. Кроме того, он начинает проявлять себя как композитор и аранжировщик. Первые сочинения были написаны для дивизионного ансамбля, который состоял из струнных, группы народных инструментов, хора и танцевального коллектива.

После службы Александр Леонидович продолжительное время работал в сфере популярной эстрадной музыки: руководитель ансамбля «Добры молодцы» (1979–1983), аранжировщик и музыкальный руководитель вокально-инструментального ансамбля «Надежда», автор музыки



*илл. 1. Александр Клевицкий*

к юмористическому киножурналу «Ералаш». Спустя несколько лет свой профессиональный опыт Александр Леонидович начал передавать юным музыкантам — вел курс аранжировки, ансамбля и дирижирования на эстрадно-джазовом отделении музыкального училища имени Гнесиных (ныне — Государственный музыкальный колледж эстрадного и джазового искусства). По признанию А.Л. Клевицкого, «путь был извилистый. Но в итоге я оказался там, где должен был оказаться, стал композитором, а с 2007 года — художественным руководителем и главным дирижером Академического Большого концертного оркестра имени Ю.В. Силантьева»[2]. Музыкант разносторонних талантов, совмещающий творчество с интенсивной общественной работой, заслуженный деятель искусств РФ, сейчас А.Л. Клевицкий занимает посты генерального директора Российского музыкального союза, первого заместителя председателя Совета Союза композиторов России.

К академической хоровой музыке *a cappella* А.Л. Клевицкий обратился благодаря плодотворному сотрудничеству с заслуженным деятелем искусств РФ, художественным руководителем

1 Устная беседа Л.В. Лапехиной и А.Л. Клевицкого. Москва, 06.12.2024.

2 Устная беседа Л.В. Лапехиной и А.Л. Клевицкого. Москва, 12.11.2025.



*илл. 2. Александр Соловьёв и Александр Клевицкий на концерте Камерного хора Московской консерватории в Государственном музее Л.Н. Толстого в Москве*

и главным дирижером Камерного хора Московской консерватории и Тульского государственного хора, руководителем Ассоциации народных и хоровых коллективов Российского музыкального союза, профессором Александром Владиславовичем Соловьёвым. В беседе с Е.Д. Кривицкой композитор подчеркнул: «Некоторое время назад я перешел из легкого жанра в серьезный. Хотя для меня все жанры находятся в едином поле. <...> Я ведь по изначальному образованию хоровик, хоровое пение — это все родное. И с Александром мы единомышленники в музыке» [2].

Хоровые миниатюры «Сбереги», «Были бури-непогоды», «Снег», «Молитва» и «Серые белые ночи» А.Л. Клевицкого созданы специально для Камерного хора Московской консерватории — флагмана современного хорового исполнительства, коллектива, обладающего высочайшим уровнем исполнительского мастерства. Следует подчеркнуть, что Камерному хору Московской консерватории под управлением маэстро А.В. Соловьёва [8] доверяли и доверяют премьеры своих сочинений многие современные авторы: В.Г. Агафонников, А.Н. Ананьев, К.А. Бодров, С.В. Екимов, В.Г. Кикта [9], А.В. Чайковский [4], Р.К. Щедрин [6] и другие. Так продолжается линия преемственности в отечественной музыкальной культуре, где на протяжении столетий акапельное творчество русских композиторов самым тесным образом было связано с исполнительской практикой хоровых коллективов.

Обращение А.Л. Клевицкого к хоровой миниатюре неслучайно. В многообразии современной хоровой музыки этот жанр занимает особое место. Его развитие и востребованность практикой обусловлены рядом причин. В первую очередь — глубинной связью с первичными жанрами народного творчества (жанр русской народной песни). Другая причина заключается в специфике миниатюрных форм, где, как правило, господствует одно эмоциональное состояние, переданное разнообразной палитрой средств музыкального языка [3, с. 4]. Немаловажными становятся также особенности восприятия современной публики, заключающиеся в быстрой, клиповой и мультимодальной обработке информации, часто совмещающей разные типы восприятия (аудиальный, визуальный, кинестетический). Ее внимание избирательно и направлено на быстрое извлечение смысла и эмоций, что обусловлено информационной перегрузкой. Слушатель активно взаимодействует с контентом,

ищет ассоциации и формирует собственный опыт, что делает его восприятие динамичным и фрагментарным. Все обозначенные тенденции повлекли за собой ярко выраженный интерес отечественных композиторов к малым хоровым формам. В образовавшемся современном музыкально-историческом контексте наметились черты «...особого этапа развития музыкального мышления, нахождения таких способов и средств музыкального формования, при которых преодолевается неоднородность временных свойств малых и больших форм» [7, с. 375].

Хоровая миниатюра — основной жанр в творчестве А.Л. Клевицкого. В тематике хоровых произведений нашли отражение лирико-философские размышления композитора, касающиеся вечных тем, столь актуальных в современном мире: Вера, Жизнь и Смерть, Человек и Вселенная, сложный и противоречивый внутренний мир художника. Композитор тяготеет к современной поэзии (Т. Наумовой, И. Сухолет), лишь единожды обратившись к стихотворению М.Ю. Лермонтова.

Сочинение «Сбереги» (2019) на стихи современной поэтессы Татьяны Наумовой — первое обращение А.Л. Клевицкого к хору *a cappella*. Поэтические строки воплощены в простой трехчастной репризной форме, где формой второго плана является сквозная нестрофическая, — повтор музыкального материала в заключительной части обусловлен повторением первой строфы стихотворения. Каждый символ и настроение поэтического текста обретает собственный музыкальный материал.

Миниатюру отличает эклектичность, выраженная в частой смене фактуры, «фрагментарности» хоровой пьесы, характеризующей влияние разных стилевых истоков на творческий почерк композитора. Разнородность палитры хоровых и музыкальных техник в целом можно назвать одной из важных стилистических особенностей хоровой музыки А.Л. Клевицкого — начинающий свой творческий путь как композитор-песенник и через эстрадно-джазовую и киномузыку пришедший к академическим жанрам, Александр Леонидович синтезирует в своем творчестве достаточно разнородные явления — в этом отражены и характерные для искусства XX–XXI веков полистилистические тенденции.

Хоровую пьесу открывает остинатная тема у четырехголосного женского хора «Ой-ли лёли». Ее мягкое звучание в нюансе *pp* с опорой на обращенные диатонические септаккорды II и IV ступени c-moll вводит в повествовательный характер хоровой пьесы. Короткая тема «От тревог и забот, от тяжелых невзгод» у солирующих басов — песенная по своей природе — спускается с вершины-источника, использует одну и ту же простую ритмоформулу четверть — две восьмых. Завершающий первое

*пример 1. «Сбереги», начальный раздел*



предложение хоральный эпизод на слове «сбереги» причудливо обыгрывает типичную половинную каденцию $II_7$ — $DD_7$ — $D_7$ благодаря переченью *fis* — *f* между крайними голосами и последующей дезальтерации» (см. *пример 1* на стр. 18).

Подобный обман слухового ожидания — еще одна характерная черта творчества А.Л. Клевицкого. Используя привычные гармонические последования, композитор обогащает их неожиданными красочными эллипсисами, создающими особый строй его музыки. Так, например, второе предложение периода открывается узнаваемой гармонической формулой $II_7$ — $D_7$ → III, где предсказуемое разрешение в тональность III ступени c-moll заменено $D^3/_4{}^{b2}$. В подходе к заключительной тонике первого периода, роль которой играет аккорд $t_9{}^{-3}$, композитор использует красочные нисходящие хроматические ходы во всех голосах.

В среднем разделе семантика поэтического текста «Неуемную плоть дай мне сил побороть...» (при повторе «От губящих страстей, от лукавых людей...») подсказала композитору использование квазибарочной риторической выразительности. Зерно темы — мотив *lamento*, нисходящая малая секунда с последующим волевым скачком вверх. Начинаясь одноголосно, эта фраза второй раз звучит в параллельном движении голосов, а третий раз — уже в аккордовой фактуре с выразительной остановкой на $II_7$ с двойной терцией.

Ответом на взволнованное первое предложение средней части (авторская ремарка *con moto*) звучит более умиротворенное второе (*a tempo*), изложенное антифонно. Использование антифона мужских и женских голосов — один из излюбленных приемов А.Л. Клевицкого, что обусловлено, вероятно, поиском выразительных тембровых и художественных красок. При этом сопоставление групп хора может нести как фактурно-изобразительный характер, так и выразительный смысл. Так, в этом эпизоде у мужского хора звучит параллельными октавами сурово-сосредоточенная тема «Слабый дух укрепи», близкая древней монодии, тогда как фраза у женских голосов выражена нисходящим секвенционным оборотом. Так полифонически сочетаются два авторских прочтения одного и того же текста — как скорбно-сосредоточенной молитвы и слезного прошения. В конечном счете голоса сливаются на остро диссонирующем созвучии (*cis* — *d* — *es* — *gis* — *a*) — словно бы повисающем в воздухе вопросе.

Реприза расширена за счет повторения второго предложения с закрытым ртом, завершающегося мажорной каденцией в барочном духе. В целом это сочинение тяготеет по стилистике к паралитургической музыке, на что указывают и аллюзии на музыку эпохи барокко, и архаичные распевы. Впрочем, как уже было отмечено, стиль А.Л. Клевицкого можно охарактеризовать как разнородный, синтезирующий различные истоки, — и сугубо духовное прочтение текста оттенено разнообразием типов фактуры и тематизма, в котором находят отражение песенные черты.

Написанный, как и миниатюра «Сбереги», на слова современной поэтессы, Ирины Сухолет, хор «Снег» (2020) имеет много общего с проанализированным выше сочинением — в отношении приемов хорового письма, общих особенностей стиля и используемых средств музыкальной выразительности. Его основной особенностью становится форма; поначалу воспринимаемая как сквозная нестрофическая (отсутствие очерченных разделов, гибкое следование музыки за текстом), к концу пьесы она раскрывается как сложная трехчастная. Такая форма кажется наиболее соответствующей изменчивому характеру поэтического текста.

«Снег» открывается остинатной попевкой у женского хора, что позволяет сделать вывод о значимой роли этого выразительного приема в творчестве А.Л. Клевицкого. И если в «Сбереги» повторяющаяся мелодическая формула черпает истоки в фольклорной музыкальной культуре, то в сочинении на стихи Ирины Сухолет она выполнена в духе техники пуантилизма — звучит в чередовании коротких фраз, исполняемых *staccato* партиями первых и вторых сопрано, рождая особый акустический и тембровый эффект мерцания.

Форма первой части имеет контуры простой двухчастной. Второй период практически целиком выдержан в аккордовой фактуре — важнейшую выразительную роль на себя берут гармонические средства. Так, «надломленный» характер строк «В душе так ветрено и сыро. Все — снегопад в начале мира» подчеркнут терпкими секундовыми созвучиями в мужских голосах, задержаниями и приемом дезальтерации. Нисходящее хроматическое движение в партии сопрано характеризует драматическое прочтение поэтического текста композитором. Интересный выразительный прием А.Л. Клевицкий находит для осмысления слова «пустота». Поначалу

оставляя звучание только партии сопрано после хоральной фактуры, то есть прямо следуя за текстом, композитор имитационно повторяет его в других партиях, в результате чего рождается восьмиголосная вертикаль $t_7^{\#7}$, — так это слово-символ обретает мистериальный, выявленный гармонической краской темный оттенок (см. *пример 2*).

Следующая часть не контрастирует с первой частью — ее тематизм органично продолжает развитие второго периода благодаря общности хоральной фактуры и хроматическому движению голосов. Отметим, что в премьерном исполнении миниатюры Камерным хором Московской консерватории под управлением А.В. Соловьёва в средней части происходит небольшое ускорение темпа, которое можно охарактеризовать как *poco animato*, — оно не предписано композитором, но выглядит органичным в силу изменения самого строя поэтического текста, чуть более взволнованного характера повествования.

Для средней части А.Л. Клевицкий находит интересное фактурное решение — строгий хоральный склад периодически «расщепляется» на гетерофонный благодаря кратковременному отделению партий мужского хора и альтов от мелодической кантиленной линии сопрано. Богатство фактурных решений также можно назвать стилевой особенностью письма композитора, раскрывающей тонкие аспекты осмысления поэтического текста. Так, в этом эпизоде разветвление многоголосного изложения позволяет достичь динамизации образа, богатого внутреннего наполнения.

Завершается сочинение хоровым вокализом на гласной *«а»*, заключительный слог слова «земля». Гармоническое решение в этом эпизоде — параллельное движение больших мажорных септаккордов. Примечательно, что, несмотря на акценты и саму краску этих аккордов, композитор выставляет нюанс *p*, предостерегая исполнителей от форсирования звука и излишней драматизации. Александр Соловьёв, исполняя это сочинение с Камерным хором, добавил также две цезуры, отделив начало вокализа от слова «земля» и разделив эпизод на две фразы, — таким образом сделав его звучание еще более «умиротворенным».

Как еще одну характерную особенность стиля А.Л. Клевицкого на примере этих миниатюр можно назвать преобладание умеренной нюансировки от *pp* до *mf*, практическое отсутствие резких динамических контрастов. В звукописи композитора преобладают пастельные краски — резко контрастной может быть лишь смена фактуры, подчеркивающая изменения «тональности» настроения текста.

*пример 2. «Снег», окончание первого раздела*



*пример 3. «Молитва», начало*




«Молитва» на слова М.Ю. Лермонтова (2021) имеет посвящение: «Моему другу, талантливому хормейстеру, профессору Александру Соловьёву». Форму сочинения можно рассматривать как сквозную строфическую со вступлением и кодой. Вступление представляет собой хоровой вокализ женских голосов, разворачивающийся как «аккомпанемент без мелодии», — все партии вступают друг за другом, имитируя звучание гитары. Постепенно в партии сопрано вырисовываются контуры мелодии — своего рода тематическое зерно будущих разделов (см. *пример 3*).

Вступление женских голосов предваряет в «Молитве» тему у мужского хора, затем на словах «Одну молитву чудную твержу я наизусть» голоса сливаются в аккордовой фактуре. Звучание вертикалей подчеркнуто хроматическим движением, создающим ощущение отсутствия тональной опоры. Лишь на последнем аккорде возникает консонансное мажорное трезвучие H-dur, не имеющее связи с исходной для эпизода тональностью d-moll. Однако и оно не оказывается ожидаемой остановкой на доминанте — новый раздел начинается в Es-dur, — и таким образом рождается красочное сопоставление тональностей, яркая вспышка, просветление. В целом гармонический язык этой пьесы можно охарактеризовать как постепенный путь «от мрака к свету» — от диссонансов и полигармоний к консонансам и чистоте трезвучий, — который в масштабном смысле показывает преображение самого лирического героя, его внутреннего состояния.

Второй раздел предстает моментом наибольшего напряжения. Отражая восприятие лермонтовского текста современным, мятущимся человеком, композитор применяет сложную ритмическую организацию в голосах хоровой фактуры, расширенную тональность, дробление слов на слоги. В третьем разделе «С души как бремя скатится» ключевым средством выразительности становится каноническая имитация, в которой выделяется предельно высокая тесситура партии сопрано. Наконец, на словах «И так легко, и так легко» на смену резким, терпким созвучиям и полифоническим наслоениям приходят мягкие гармонические краски и строго выдержанная хоральная фактура. Кода начинается как точная реприза вступления, однако неожиданно прерывается ферматой на паузе, и вновь звучат заключительные такты третьего раздела «И так легко, и так легко», подводя черту под драматургическим развитием.

Премьера хора «Серые белые ночи» на слова Ирины Сухолет состоялась в рамках Осеннего фестиваля имени Б.Г. Тевлина 15 сентября 2025 года в Большом зале консерватории. По устоявшейся традиции первым исполнителем стал Камерный хор Московской консерватории под управлением Александра Соловьёва. Как более зрелое сочинение А.Л. Клевицкого «Серые белые ночи» представляют интерес и с точки зрения сопоставления с ранними хоровыми миниатюрами.

Форму этого произведения можно трактовать как простую трехчастную с кратким вступлением и за-

ключением. Однако пропорционально средняя часть значительно больше, нежели крайние, что позволяет сделать вывод о том, что формой второго плана является сквозная нестрофическая. Как и в сочинении «Сбереги», реприза музыкального материала в третьей части происходит благодаря повторению первой строфы стихотворения. Продолжительность средней части обусловлена также многократным повтором строки «умытые светом серебряных рос» в различном музыкальном обрамлении.

Отметим необычный состав смешанного хора — SATTB, на разных строках партитуры нотируются партии первых и вторых теноров. Тесситура вторых теноров — предельно низкая, соответствующая партии баритонов, однако в басовой партии композитор также периодически использует *divisi*, в связи с чем ему потребовался дополнительный мужской голос. Так, тесситуру хоровых партий сочинения в целом можно охарактеризовать как низкую, колоритом созвучную мрачному содержанию текста: «Здесь властвуют серые белые ночи, в карманы залива пробрался туман...» (см. *пример 4*).

«Серые белые ночи» открываются кратким хоральным вступлением. Первая часть лаконична, написана в форме простого периода. Она выдержана в духе хорового романса, вызывающего в памяти миниатюры С.И. Танеева, Вик.С. Калинникова, А.Т. Гречанинова. Мелодии сопрано вторит партия первых теноров, тогда как остальные голоса играют роль аккомпанемента. Размер $^{9}/_{8}$ и $^{12}/_{8}$, трехдольная пульсация восьмыми в мелодии придают звучанию партитуры вальсовую мягкость.

*пример 4. «Серые белые ночи», начальный раздел*



Средняя часть отлична от первой в отношении тональности, фактурных и гармонических средств омузыкаливания поэтических строк. Монолитность структуры достигается благодаря тематическим перекличкам. А.Л. Клевицкий смело использует прием «переокраски» текста, которого не было в его предыдущих сочинениях. В конце средней части дважды повторяется фраза «умытые светом серебряных рос» — второй раз мелодия у альтовой партии дополняется аккордами *staccato* в других партиях.

Характеризуя основные особенности хорового письма Александра Леонидовича Клевицкого, в первую очередь следует сказать о претворении жанра миниатюры посредством разнородности стилевых истоков, синтезе различных техник. Стремясь расширить свои творческие возможности, в 1985 году А.Л. Клевицкий вступает в Союз композиторов, где становится заместителем А.Н. Пахмутовой, руководившей песенно-джазовой комиссией. Погружение в джазовое музыкальное направление дает ему возможность обогащать свой язык современными «лексемами», а инструментальность как черта его хоровых композиций также напрямую коррелирует с деятельностью А.Л. Клевицкого как дирижера симфонического оркестра.

Рассмотрев хоры А.Л. Клевицкого с точки зрения стилистических особенностей письма, мы можем утверждать, что их опора на классические музыкальные формы зависит от выбранных в качестве текстовой основы стихотворений М.Ю. Лермонтова, Т. Наумовой, И. Сухолет. В выборе формы автор тяготеет к трехчастности, однако всем избранным формам свойственно сквозное развитие, следование музыки за текстом.

Песенный тип мелодики в сочетании с особой «инструментальной» фактурой в контексте расширенной тональности обретает остросовременное звучание. Излюбленным приемом письма является для А.Л. Клевицкого *ostinato*, становящееся центром композиционного замысла миниатюр. Наконец, широкая палитра фактурных решений и гармонических красок, использование приемов хоровой сонорики формирует особый облик сочинений А.Л. Клевицкого, завоевавшего место в ряду ярких и самобытных авторов современной отечественной хоровой музыки.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. Александр Клевицкий: «Мне есть что сказать этому миру». Интервью Н. Пелехацкой // Музыкальная жизнь, 2024, 10 июня. URL: https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-klevickiy-mne-est-chto-skaz/ (дата обращения: 28.11.2025).
2. Александр Клевицкий: «Я не делю музыку на симфонии и рэп». Интервью Е. Кривицкой // Музыкальная жизнь, 2021, 30 мая. URL: https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-klevickiy-ya-ne-delyu-muzyk/ (дата обращения: 28.11.2025).
3. **Илларионова А.А.** Русская хоровая миниатюра a cappella рубежа XIX–XX веков как феномен позднеромантического искусства: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / А.А. Илларионова. — Саратов, 2018. — 224 с.
4. **Комаров А.С., Кривицкая Е.Д.** Синтез хоровых и народных инструментальных традиций в творчестве Александра Чайковского // Academia: музыкознание, исполнительство педагогика, 2024, № 3 (12). С. 67–78.
5. Композитор Александр Клевицкий отмечает 70-летие // Музыкальная жизнь, 2024, 1 мая. URL: https://muzlifemagazine.ru/1-maya-ispolnyaetsya-70-let-kompozitoru-ale/ (дата обращения: 28.11.2025).
6. **Кривицкая Е.Д.** Эхо как формообразующий принцип и смысловая категория в творчестве Родиона Щедрина // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2025, № 1 (14). С. 7–16.
7. **Назайкинский Е.В.** Поэтика музыкальной миниатюры // Е.В. Назайкинский. История в музыке: избранные исследования. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. — С. 371–391.
8. **Соловьёв А.В.** О педагогических и исполнительских принципах Б.Г. Тевлина // Academia: музыкознание, исполнительство педагогика, 2024, № 3 (12). С. 79–85.
9. **Цуканова М.В.** Грани Света и Тьмы в творчестве Валерия Кикты // Academia: музыкознание, исполнительство педагогика, 2024, № 4 (13). С. 26–31.

## REFERENCES


1. Aleksandr Klevitskij: «Mne yest' chto skazat' etomu miru» [«I have something to say to this world»], Interv'yu N. Pelekhatskoj. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 10 June, 2024, https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-klevickiy-mne-est-chto-skaz/ (accessed 28 November 2025). (In Russ.)
2. Aleksandr Klevitskij: «Ya ne delyu muzyku na simfonii i rep» [I don't divide music into symphonies and rap], Interv'yu Ye. Krivitskoj. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 30 May 2021, https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-klevickiy-ya-ne-delyu-muzyk/ (accessed 28 November 2025). (In Russ.)
3. **Illarionova A.** Russkaya khorovaya miniatyura a cappella rubezha XIX–XX vekov kak fenomen pozdneromanticheskogo iskusstva [Russian choral miniature a cappella of the turn of the 19–20th centuries as a phenomenon of late romantic art]. Candidate (Art Criticism) Dissertation, Saratov, 2018. (In Russ.)
4. **Komarov A., Krivitskaya Ye.** Sintez khorovykh i narodnykh instrumental'nykh traditsij v tvorchestve Aleksandra Chajkovskogo [The synthesis of choral and folk instrumental traditions in the works of Alexander Tchaikovsky], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (12), 2024, pp. 67–78. (In Russ.)
5. Kompozitor Aleksandr Klevitskij otmechayet 70-letiye [Composer Alexander Klevitsky celebrates his 70th birthday]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 1 May 2024, https://muzlifemagazine.ru/1-maya-ispolnyaetsya-70-let-kompozitoru-ale/ (accessed 28 November 2025). (In Russ.)
6. **Krivitskaya Ye.** Ekho kak formoobrazuyushchij printsip i smyslovaya kategoriya v tvorchestve Rodiona Shchedrina [Echo as a formative principle and semantic category in the works of Rodion Shchedrin], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 1 (14), 2025, pp. 7–16. (In Russ.)
7. **Nazaykinskij Ye.** Poetika muzykal'noy miniatyury [Poetics of Musical Miniatures]. Ye.V. Nazaykinskij, Istoriya v muzyke: izbrannyye issledovaniya [History in Music: Selected Research], Moscow: scientific publishing center «Moskovskaya konservatoriya», 2009, pp. 371–391. (In Russ.)
8. **Solovyev A.** O pedagogicheskikh i ispolnitel'skikh printsipakh B.G. Tevlina [On the pedagogical and performing principles of B.G. Tevlin], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (12), 2024, pp. 79–85. (In Russ.)
9. **Tsukanova M.** Grani Sveta i T'my v tvorchestve Valeriya Kikty [Boundaries of Light and Darkness in the Works of Valery Kikta], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4 (13), 2024, pp. 26–31. (In Russ.)



КОШКАРЕВА НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)
профессор кафедры хорового дирижирования
Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова (г. Москва)
заведующая кафедрой «Дирижирование академическим хором»
Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)
профессор кафедры общих гуманитарных и социально-экономических дисциплин,
профессор, кандидат искусствоведения
e-mail: nkoshkarevav@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4578-6591

KOSHKAREVA NATALYA V.
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Professor of the Choral Conducting Department
Ippolitov-Ivanov State Institute of Music and Pedagogy (Moscow)
Head of the Department of Conducting the Academic Choir
Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
Professor of the Department of General Humanities and Socio-Economic Disciplines
Professor, Candidate of Art Criticism
e-mail: nkoshkarevav@gmail.com

ЛАПЕХИНА ЛЮБОВЬ ВАСИЛЬЕВНА
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)
студентка 5 курса специальности 53.05.02 «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором» (специализация 02)
e-mail: lubalapexina@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-8548-824X

LAPEKHINA LYUBOV V.
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
5th year student of specialty 53.05.02 «Artistic direction of the opera and Symphony orchestra and academic choir» (specialization 02)
e-mail: lubalapexina@gmail.com

**Вклад авторов**

Кошкарева Н.В. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), структурирование материалов статьи, корректура текста, утверждение окончательного текста статьи.

Лапехина Л.В. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи), проведение анализа источников, сбор и обработка данных, развитие ключевых моментов концепции, написание текста, оформление текста, подбор и оформление нотных примеров.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Contribution of the authors**

Koshkareva N.V. — 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.

Lapekhina L.V. — 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.

The authors declare no conflict of interests.

**УДК 782.1**

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

# *Симфонические принципы в опере Михаила Богданова «Петр Первый»*

## *A. Filippov*
## *Symphonic principles in Mikhail Bogdanov's opera «Peter the Great»*

**Абстракт:** В статье рассматриваются вопросы, касающиеся развития жанра оперы в творчестве современных композиторов на примере новой партитуры М. Богданова. «Петр Первый» является примером оперы на исторический сюжет, что влечет за собой неизбежный диалог автора с традицией, прежде всего с корпусом опер русских композиторов, в том числе — непосредственно с П.И. Чайковским и его оперой «Мазепа», с либретто которой есть определенные пересечения. В то же время в статье убедительно доказывается, что М. Богданову удалось найти свою интонационную фабулу, создать красочную партитуру, получившую зрительский успех. В работе также подробно описывается история создания оперы «Перт Первый» и обстоятельства премьерного исполнения.

**Ключевые слова:** Михаил Богданов, опера «Петр Первый», интонационная фабула, диалог с традицией, симфонические принципы.

**Abstract:** This article examines the development of the opera genre in the works of contemporary composers, using M. Bogdanov's new score as an example. «Peter the Great» is an example of an opera with a historical plot, which inevitably entails the author's dialogue with tradition, primarily with the corpus of operas by Russian composers, including Pyotr Ilyich Tchaikovsky and his opera «Mazepa», whose libretto shares certain similarities. At the same time, the article convincingly demonstrates that M. Bogdanov succeeded in finding his own melodic scheme and creating a vibrant score that turned out a big hit with the audiences. The article also provides a detailed description of the creation of «Peter the Great» and the circumstances of its premiere.

**Keywords:** Mikhail Bogdanov, opera «Peter the Great», intonational plot, dialogue with tradition, symphonic principles.

В сентябре 2025 года в театре «Новая опера» в рамках десятого фестиваля «Видеть музыку» прошла московская премьера новой русской исторической оперы «Петр Первый» композитора Михаила Григорьевича Богданова. Это был гастрольный спектакль Челябинского государственного академического театра оперы и балета имени М.И. Глинки. Мировая премьера «Петра Первого» состоялась в Челябинске в марте 2025 года, за полгода до московского спектакля[1]. Опера М. Богданова — целиком и полностью детище челябинского театра. Автором идеи стал его директор, заслуженный работник культуры России Владимир Досаев. Для создания оперы, кроме композитора, был приглашен либреттист, заслуженный артист России Николай Денисов, известный и как актер, и как поэт (автор текстов ко многим мюзиклам и к опере Александра Чайковского «Милосердие»), который живет и работает в Москве. Большое участие в окончательном формировании оперы приняли приглашенный из Санкт-Петербурга режиссер, заслуженный деятель искусств России Иркин Габитов, и дирижер, художественный руководитель Челябинского оперного театра Евгений Волынский (он является также профессором и заведующим кафедрой музыкального театра Новосибирской консерватории). Е. Волынский сумел в кратчайшие сроки освоить большую и сложную партитуру М. Богданова. Внеся необходимые сокращения

1 О премьере см.: [1; 3; 4; 7; 8].

и уточнения, маститый дирижер блестяще провел премьеру в Челябинске. Он же дирижировал московским спектаклем.

«Петр Первый» прочно закрепился в репертуаре Челябинского оперного театра и включен в «Золотую коллекцию культуры Южного Урала». Два спектакля прошли во время гастролей театра в Йошкар-Оле. Опере везде сопутствует большой успех. Не стал исключением и московский спектакль. У этого успеха несколько причин. Публику привлекает сам жанр, редкий в современной музыке, — масштабная историческая опера на русский сюжет с впечатляющими декорациями, эффектными костюмами и видеорядом. Соответствует духу времени патриотическая идея произведения М. Богданова, воскресающего славные победы русских воинов в период укрепления Российского государства, превратившегося из неприметного Московского царства в могучую империю.

Режиссер И. Габитов в сотрудничестве с композитором и дирижером выстроил грандиозный спектакль, вполне соответствующий критериям жанра «большой оперы» (grand opéra), завоевавшей почти два века назад сначала французскую, а затем и другие европейские сцены. В спектакле задействованы и оперная, и балетная труппы челябинского театра. Большое место занимают массовые сцены с участием хора и кордебалета. Особенно впечатляют две баталии — Полтавская битва и морское Гангутское сражение. Приглашенный из Минска главный балетмейстер Большого театра Беларуси, заслуженный артист России Игорь Колб создал три балетных дивертисмента (украинский, шведский и турецкий), своей декоративной пластикой оттеняющие основную историко-патриотическую линию оперы.

Но сами по себе роскошь постановки, зрелищность и сценические эффекты не способны обеспечить успех и жизнеспособность оперы, если на должном художественном уровне не выполнен такой важнейший компонент, как собственно музыка.

Автор идеи В. Досаев с самого начала стремился, чтобы созданный под его руководством «Петр Первый» удовлетворял вкусам самых разнообразных слоев публики, включая тех, кто впервые пришел в оперный театр. Это стремление совпало с желаниями композитора. М. Богданов словно вернулся к началу своего творчества, когда он изучал композицию в Московской консерватории в классе выдающегося мелодиста, профессора Тихона Николаевича Хренникова [5]. Все авангардные «искушения», через которые композитор прошел позже, отброшены. Опера написана тональным языком, удобна для пения и выигрышна в оркестре. В то же время в ней нет упрощения (хотя В. Досаев не исключал, что возможен более облегченный вариант, употребляя модный сейчас термин «лайт-опера»), это опера в полном смысле слова — со сложной сюжетной и интонационной драматургией, с хорами и ансамблями, со сквозным развитием сцен, с выразительными речитативами и оркестровыми эпизодами.

Форма «Петра Первого» М. Богданова сложнее, чем во французских «больших операх» XIX века. Развитие сюжета происходит в свободно построенных сценах, где музыка гибко и выразительно поддерживает текст; традиционные номера — арии и ансамбли — занимают гораздо меньше места, чем в операх Обера, Мейербера и их современников. Собственно, таких номеров только три: две арии в первом действии (Марты-Екатерины и Меншикова) и дуэт главных героев (Петра и Екатерины) в третьем. Сольный номер Меншикова в наибольшей степени соответствует привычному облику арии. Он был написан позже всех и добавлен в оперу уже после челябинской премьеры. Основанная на двух широких мелодиях, эта ария преданного друга, осознающего величие Петра, стала украшением спектакля и неизменно вызывает аплодисменты. Ария Марты (еще не ставшей Екатериной) скорее напоминает монолог со свободной, разомкнутой структурой и заканчивается небольшим дуэтом с будущим императором. Ее основная часть развивает едва ли не самую запоминающуюся лирическую мелодию оперы. Многократно повторенное имя «Петруша» (материнское обращение к царю во время его болезненного припадка) нашло столь естественное и точное интонационное воплощение, что эта мелодия наверняка останется в памяти у каждого, кто ее услышит.

Образ Петра Первого решен композитором оригинально. Ни одной классической арии в его партии нет. В целом она выдержана в ариозно-декламационном ключе, где растворено много ярких интонаций — и волевых, призывных, и лирических. К лучшим страницам оперы относятся «Письма Петра», своеобразные «лирические интермедии»,

в которых использованы подлинные исторические документы. Ласковые обращения Петра к жене переданы тонко, без нажима, все в той же ариозно-декламационной манере. Слова царя, адресованные Екатерине, сложны для музыкального воплощения. М. Богданов проявляет мастерство распевания прозы, ритмически неоднородной, не укладывающейся в постоянный метр. Последнее письмо переходит в любовный дуэт, завершающий лирическую линию оперы. Чувство, охватившее героев, достигает такой силы, что требует поддержки хора и краткого, но мощного утверждения в оркестре.

Кристаллизация формы в партии Петра происходит в кульминационных эпизодах, которые решены не как арии, а как песни. Именно песенная интонация позволяет композитору обратиться к самым широким слоям публики. Вершиной является размашистая, раздольная «Песня Петра о Родине» (так ее определил сам композитор), увенчивающая Полтавскую победу (финал второго действия). Общаясь с журналистами, М. Богданов не раз указывал причину и источник появления песенной стилистики: он, как и многие в нашей стране, сохранил восхищенное отношение к советской песне и к одному из ее гениальных творцов — И.О. Дунаевскому, обладавшему редким даром воспеть свою страну. «Песню о Родине», которую запевает царь, тут же подхватывает народ. Звучание хора и красочные тональные переливы подчеркивают красоту и величие духа народа-победителя (см. *пример 1* на стр. 29).

С не меньшей, чем в «Песне о Родине», силой красота и мощь родной страны воплощены в величавой теме, которая звучит в конце третьего действия после Гангутской победы. Первый куплет («Катеринушка, друг мой, здравствуй, мы прогнали врагов навсегда») поет Петр, второй подхватывают солисты и хор («Золотится страна на рассвете куполами уютных церквей»). Эта «финальная песня» (определение композитора) — еще одна гимническая кульминация, напоминающая стиль Дунаевского.

Итогом всей оперы становится хор «Мы русские», звучащий также в конце первого действия. Песенный стиль этого хора вызвал наибольшие споры. В нем нет широкой парящей мелодии, как в приведенных выше примерах. Просты и лапидарны гармонии. Хор звучит сурово и лаконично, подобно лозунгу, и напоминает скорее не Дунаевского, а современные патриотические песни. Начальные слова невольно ассоциируются с песней российского певца Шамана (псевдоним Ярослава Дронова). Несмотря на реакцию зала и овации после спектакля, некоторые наиболее взыскательные слушатели и критики посчитали хор «Мы русские» чрезмерной уступкой массовому слушателю. Но дело в том, что здесь простота выразительных средств подчеркнута чрезмерно простым сценическим движением — наполняющие сцену массы двигаются синхронным шагом, напоминающим марш роботов. Наверное, стоит поискать иные, более выразительные и сложные решения.

И все же «Петр Первый» М. Богданова далек как от мюзикла, так и (если говорить о серьезных жанрах) от крайне идеологизированной «советской песенной оперы», которая расцвела в 1930-е годы, но уже давно признана недопустимым упрощением, отвергнута и забыта. Песенная стилистика отнюдь не преобладает и применена композитором в итоговых, кульминационных эпизодах оперы. Новый «Петр Первый» разнообразно сложен и по форме, и интонационно[2]. Одно из достоинств оперы — проявление такого важнейшего качества, как *оперный симфонизм*.

Симфонический подход проявился в самом начале работы над оперой. Еще до получения либретто М. Богданов сочинил увертюру, где звучат важнейшие мелодии оперы. Интонационный костяк произведения возник у композитора сразу как симфоническое целое, заставляющее вспомнить большие романтические увертюры (Вебера, Глинки, Вагнера), на смену которым пришли более лаконичные вступления, прелюдии и форшпили. Увертюра к «Петру Первому» обобщает музыку оперы, объединяя ее патриотическую, батальную и лирическую линии.

Форма увертюры оригинальна. Ее можно определить как огромную сонатную экспозицию с краткой репризой главной темы в конце. Музыка Полтавской победы легла в основу большого первого раздела, который можно уподобить главной партии. В нем две темы, образующие трехчастную форму. После праздничного зачина привольно льется мелодия «Песни Петра о Родине»; в оркестровом

**2** Об интонационной драматургии в опере см. обобщающую статью Н. Дегтяревой [2, с. 54–60].

*пример1. Песня Петра о Родине*




изложении она изменена, расширена и усилена подголосками. Вторая тема главной партии, образующая ее середину, — это родственная «Песне о Родине» «финальная песня» («Катеринушка, друг мой, здравствуй»). Две песенно-гимнические мелодии разделены подчеркнуто контрастными диссонирующими аккордами меди, напоминающими о том, что петровские победы завоеваны в кровавых битвах. Музыка увертюры, начиная с первых вихревых пассажей деревянных духовых, сразу увлекает и оркестровыми красками, и тональными переливами. Два проведения первой темы рождают сопоставление F-dur и A-dur, тема среднего раздела звучит в далеком Es-dur. Тихое нежное окончание второй темы особенно эффектно сменяется пронзительными диссонирующими аккордами. Заверша-

ют главную партию два новых проведения «Песни о Родине» с тем же тональным сдвигом и остановкой на A-dur.

Небольшой связующий раздел — это отголосок батальных сцен. Воинственные фанфары и дробь малого барабана чередуются с угрожающими аккордами меди, которые, отталкиваясь от d-moll, проносятся по разным тональностям. В опере это аккорды-реплики хора, повторяющего, словно заклинание, шведское слово «ханген» (голод), что становится важной характеристикой вражеской армии. Композитор мастерски подходит к следующему лирическому разделу: взлетающие пассажи и доходящие до визга трели духовых несколько раз обрываются краткой терцовой попевкой; постепенно смягчаясь, эта попевка становится основной интонацией темы арии Екатерины «Петруша», которая в увертюре играет роль лирической побочной партии (см. *пример 2*).

Раздел побочной партии также отмечен красочным тональным сопоставлением: F-dur ненадолго сменяется на As-dur, после чего тема проходит в основной тональности с особенной теплотой и задушевностью.

Краткое завершение увертюры не выделено в самостоятельный раздел. Тема арии Екатерины без цезуры переходит в «Песню Петра о Родине», которая проводится только один раз в тональности

*пример 2. Переход и начало побочной партии увертюры*



A-dur. Из сопровождающих ее победных фанфар рождается триумфальная концовка, полностью совпадающая с последними тактами Полтавской победы (финал второго действия).

Необычен тональный план увертюры. Красочные сопоставления и переходы внутри каждого из разделов привели к тональной разомкнутости. На роль тоники претендуют F-dur, в котором увертюра начинается, и A-dur, которым она заканчивается. Тональное многоцветие позволило начать разделы, напоминающие главную и побочную партии, в одной тональности (F-dur). В необычно решенной увертюре к «Петру Первому» М. Богданову удалось выстроить крупную симфоническую форму, избежав опасности слепить простое попурри из наиболее ярких мелодий. Трудно назвать в современной отечественной опере что-либо подобное по масштабу, оркестровому звучанию и щедрости мелодического развития. Жаль только, что в спектаклях Челябинского оперного театра эта увертюра звучит в «урезанном» виде.

Качество оперного симфонизма обычно подтверждается использованием лейтмотивной техники. «Петра Первого» М. Богданова оперой с лейтмотивной системой не назовешь. Скорее она ближе тому довагнеровскому этапу, в котором лейтмотивная техника уже родилась, но не охватывает всю оперу (пример — «Жизнь за царя» Глинки[3]). Здесь можно говорить о темах «лейтмотивного значения», а не о лейтмотивах в полном смысле слова. Это в первую очередь темы увертюры.

Более всего понятию «лейтмотив» соответствуют аккорды-реплики духовых из связующей партии. Создать характеристику вражеского войска композитору помогла найденная им колыбельная (только текст, без музыки) на шведском языке. Знакомый всем серый волчок превращен в ней в страшного, подстерегающего добычу волка, брюхо которого разрывает голод. Слово «голод» (ханген) вычленено из песни и превращено в короткий агрессивный мотив, который развивается и в увертюре, и в обеих батальных сценах. Еще один важный момент его появления — переход от любовного дуэта Петра и Екатерины к сцене Гангутского сражения. Тревога, надвигающаяся опасность мгновенно приходят на смену мечте о безграничном счастье, которая, казалось, была достигнута в конце дуэта.

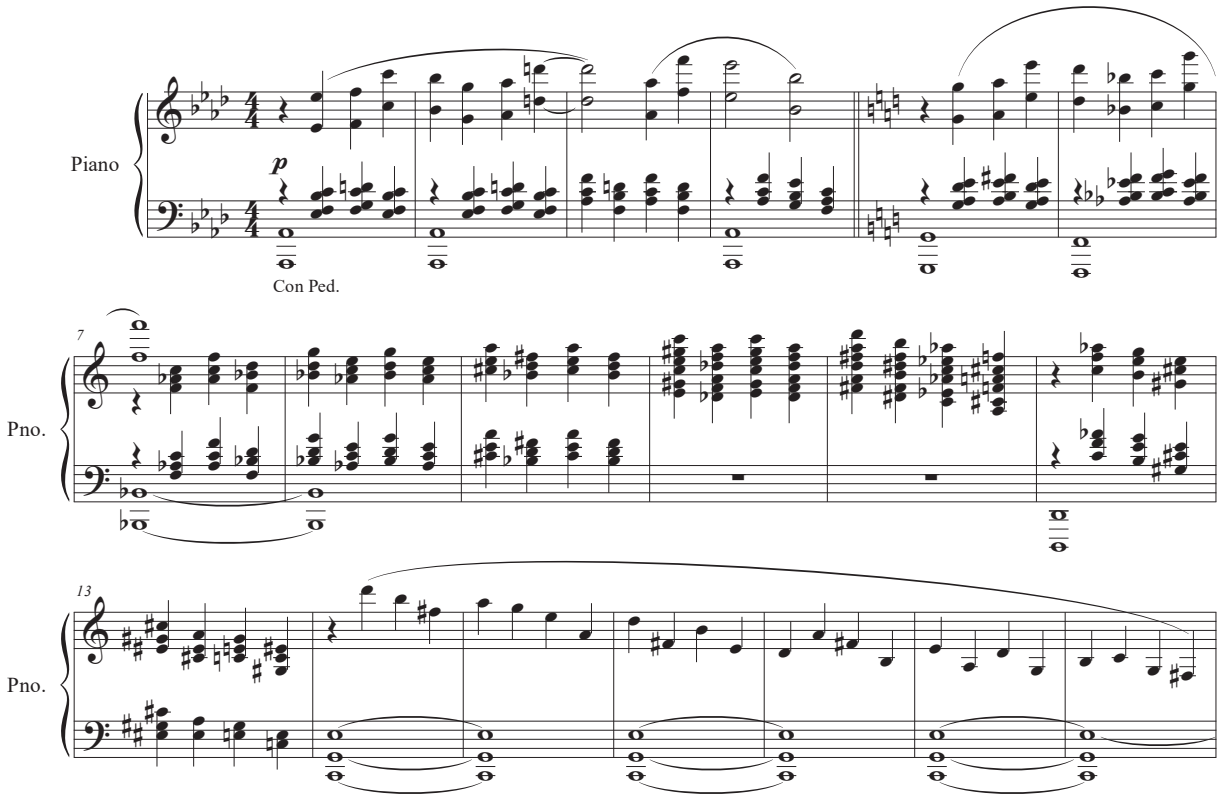
Значение «Песни Петра о Родине» как мелодической вершины оперы подтверждается не только тем, что она стала главной темой увертюры. На ней также основан впечатляющий оркестровый эпизод, ставший важным подтверждением свойственного опере симфонизма. В конце Гангутского сражения лучшая гимническая тема оперы развивается мощно, напряженно и радостно. Применяя метод мотивного вычленения и перегармонизации, композитор разрабатывает первый мотив песни, постоянно меняя тональности и передавая мелодию, окруженную гирляндами пассажей, от медных к струнным и обратно. Завершается Гангутское сражение проведением темы-гимна в оркестре полностью.

Лейтмотивное значение побочной партии увертюры менее выявлено. Ее основная интонация («Петруша») получила столь исчерпывающее развитие и в увертюре, и в сцене Марты-Екатерины с царем в первом действии, что композитор решил в первоначальном виде ее не повторять. Отголоски этой интонации нелегко узнать в громких диссонансах начала оперы, связанных с поражением под Нарвой и с болезненными переживаниями Петра. Возникает глубинная, едва различимая связь: избавление от боли произойдет в сцене, где та же интонация прозвучит в лирическом варианте и станет источником долгого мелодического потока. Схожий процесс наблюдается в «Письмах Петра». Основного мотива арии Марты в них нет, но в каждое письмо вкраплены интонации, предшествующие и сопровождающие мотив «Петруша» в фигурациях и подголосках. Письма к жене рождают в душе царя воспоминания об их первой встрече. Об этом говорит только музыка, дополняя текст.

Появлению лейтмотивной системы в романтической опере предшествовало использование принципа местного лейтмотива. Несколько раз им пользуется и М. Богданов. Колоритным и сложным получился образ Мазепы. Он участвует только в первом действии, где с ним связаны три большие сцены. В сцене с царем после катастрофы под Нарвой гетмана, пока не думающего (или скрывающего свои мысли) об измене, характеризует оркестровый лейтмотив, который проникает и в вокальные партии. Красивые, мелодичные, немного извилистые интонации лейтмотива Мазепы возвращаются много раз, их гибкая пластика не вызывает понача-

**3** В капитальном труде В.В. Протопопова «"Иван Сусанин" Глинки» есть глава «Зарождение лейтмотивности» [6, с. 266–284].

*пример 3. Лейтмотив Мазепы*




лу сомнений в искренности льстивых слов гетмана (см. *пример 3*).

Обращает на себя внимание то, что дружественные обращения Петра («Мой брат Мазепа») — это измененные фрагменты той же темы. Во второй картине первого действия интонации лейтмотива развиваются и в партии Мазепы, и еще значительнее — в партиях европейцев (пани Дульская и митрополит-униат Заленский), склоняющих его к измене. *Интонационно* Мазепа находится на перепутье — он равно близок и русскому царю, и иноземцам. В конце первого действия, после убийства Кочубея и диалога с Орликом, звучит монолог Мазепы, завершающий развитие его образа. Об измене и здесь нет ни слова. Не звучит и прежний лейтмотив. Сомнение в силе Петра и России, страх поражения передает угрюмый, затаенно звучащий короткий мотив с триолью, который подводит итог размышлениям Мазепы. Именно он играет роль лейтмотива предательства. Его надо было заметить в сцене с царем, где он противоречил уверениям Мазепы в преданности. Его надо было заметить и в сцене с европейцами, предложение которых гетман отверг «словесно», но не «музыкально». В первых сценах с Мазепой лейтмотив предательства был скрыт, а в конце монолога вышел на передний план. Рождающаяся в уме всесильного гетмана мысль об измене в тексте лишь намечена. Со всей очевидностью она проведена именно в музыке, но требует внимательного, неоднократного прослушивания.

Лейтмотивы Мазепы не получили дальнейшего развития только потому, что его нет в тексте либретто второго и третьего действий. Создается впечатление, что это персонаж «брошенный», не доведенный до конца. Опера значительно выиграла бы, появись Мазепа в турецкой сцене (как известно, вместе с Карлом XII Мазепа бежал на территорию Турции, где вскоре умер) как воплощение жалкого конца, к которому ведет предательство. Благодаря этому и лейтмотивная система «Петра Первого» обрела бы зримые очертания.

Свой лейтмотив пронизывает и скрепляет всю сцену с европейцами в первом действии. Плетущиеся ими козни и интриги получили зримое воплощение в витиеватом полифоническом развитии изящно-танцевальных мотивов в духе позднего барокко (вспоминаются сонаты Генделя). Введенные в оркестр клавесин и орган (намек на партию basso continuo) усиливают специфику этой подчеркнуто «нерусской» музыки. Еще один пример эффектной стилизации — помпезное шествие в классическом стиле в лагере Карла XII (второе действие), кото-

рое режиссер И. Габитов и балетмейстер И. Колб превратили в величественный танец. В этом эпизоде использована цитата из XVIII века — марш Бьёрнеборгского полка, сражавшегося против русской армии в Полтавской битве. Вскоре, в начале сцены битвы, цитированная тема возвращается в новом звучании: солируют две флейты пикколо, помпезность исчезает, марш становится гротескным, как бы игрушечным.

М. Богданов является профессором Московской консерватории, где ведет класс инструментовки. Он известен в России и за ее пределами как знаток оркестровых стилей П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича. Звучание оркестра в «Петре Первом» основано на тех же принципах и сравнимо с выдающимися оперными образцами этих композиторов. М. Богданов использует классический оркестр тройного состава с арфой и челестой (об эпизодическом появлении клавесина и органа говорилось выше), не перегружая его дополнительными экзотическими или джазовыми инструментами, как это принято сейчас у большинства композиторов. Набор ударных инструментов в большинстве сцен стандартный: литавры, малый и большой барабаны, тарелки, там-там. В лирических эпизодах («Петруша», «Письма», дуэт) использованы колокольчики, вместе с челестой добавляющие им оттенок волшебства. В восточном танце (турецкая сцена), где ударные солируют, они использованы столь умело, что производят впечатление самостоятельного и довольно многочисленного оркестра. К традиционным ударным добавлены бонги, которые делают восточный танец особенно колоритным.

В «Петре Первом» М. Богданов предпринял попытку за предельно короткий срок (по контракту он должен был написать музыку и завершить партитуру за один год!) создать большую оперу, отвечающую всем требованиям жанра. Он не пошел по легкому пути и не приблизил оперу к мюзиклу. Ее музыкальная драматургия сложна, приоткрывает скрытые смыслы, недосказанные в либретто, углубляет характеристику персонажей. Оценить оперу возможно, лишь погрузившись в нее. Найдется ли у «Петра Первого» достаточное количество поклонников, заинтересованных музыкой и готовых разбираться в ее сложности? Для этого должны появиться аудио- и видеозаписи, и желательно не одного театра. Станет ли «Петр Первый» репертуарным, когда выйдет за пределы челябинского театра, который пока владеет оперой на правах собственности? На эти вопросы ответит время. Сочинение М. Богданова вошло в число номинантов X Национальной оперной премии «Онегин» в категории «Событие», что может стать важной вехой в его судьбе.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. **Гайкович М.А.** В Челябинском оперном театре палят пушки // Независимая газета, 2025, 1 апр. URL: https://www.chelopera.ru/pressa/2025/04/01/v-chelyabinskom-opernom-teatre-palyat-pushki/ (дата обращения: 01.12. 2025).
2. **Дегтярева Н.И.** Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии // Opera musicologica, 2014, № 2. С. 54–60.
3. **Кривицкая Е.Д.** И грянул бой, Полтавский бой // Музыкальная жизнь, 2025, № 4. С. 42–43.
4. **Матусевич А.П.** Отец Отечества // Литературная газета, 2025, № 14. URL: https://lgz.ru/article/otets-otechestva/ (дата обращения: 01.12. 2025).
5. Михаил Богданов: «У каждого российского гражданина есть свое представление о Петре Первом» // Музыкальная жизнь, 2025, 26 февр. URL: https://muzlifemagazine.ru/mikhail-bogdanov-u-kazhdogo-rossiyskog/ (дата обращения: 30.11. 2025).
6. **Протопопов В.В.** «Иван Сусанин» Глинки. — М.: Академия наук СССР, 1961.
7. **Русанова О.В.** Плохие и хорошие, чужие и свои // ClassicalMusicNews.Ru, 2025, 27 марта. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/reports/bad-and-good-strangers-and-ours/ (дата обращения: 02.12. 2025).
8. **Филиппов А.А.** Триумф Петра I в Челябинске // Музыкальное обозрение, 2025, 8 апр. URL: https://muzobozrenie.ru/triumf-petra-i-v-cheljabinske/ (дата обращения: 01.12. 2025).

## REFERENCES


1. **Gajkovich M.** V Chelyabinskom opernom teatre palyat pushki [Cannons are firing at the Chelyabinsk Opera House], Nezavisimaya gazeta, 1 April, 2025, https://www.chelopera.ru/pressa/2025/04/01/v-chelyabinskom-opernom-teatre-palyat-pushki/ (accessed 1 December 2025). (In Russ.)
2. **Degtyareva N.** Voprosy terminologii v analize opernoj dramaturgii [Issues of Terminology in the Analysis of Opera Dramaturgy], Opera musicologica, no. 2, 2014, pp. 54–60. (In Russ.)
3. **Krivitskaya Ye.** I gryanul boj, Poltavskij boj [And the battle broke, the Battle of Poltava], Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], no. 4, 2025, pp. 42–43. (In Russ.)
4. **Matusevich A.** Otets Otechestva [Father of the Nation], Literaturnaya gazeta, no. 14, 2025, https://lgz.ru/article/otets-otechestva/ (accessed 1 December 2025). (In Russ.)
5. Mikhail Bogdanov: «U kazhdogo rossijskogo grazhdanina est' svoe predstavlenie o Petre Pervom» [«Every Russian citizen has their own idea of Peter the Great»], Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 26 February, 2025, https://muzlifemagazine.ru/mikhail-bogdanov-u-kazhdogo-rossiyskog/ (accessed 30 November 2025). (In Russ.)
6. **Protopopov V.V.** «Ivan Susanin» Glinki [Glinka's «Ivan Susanin»], Moscow: Akademiya nauk SSSR, 1961. (In Russ.)
7. **Rusanova O.** Plokhie i khoroshie, chuzhie i svoi [The bad and the good, the strangers and our own]. ClassicalMusicNews.Ru, 27 March, 2025, https://www.classicalmusicnews.ru/reports/bad-and-good-strangers-and-ours/ (accessed 2 December 2025). (In Russ.)
8. **Filippov A.** Triumf Petra I v Chelyabinske [Peter I's Triumph in Chelyabinsk], Muzykal'noe obozrenie [Music Overview], 8 April, 2025, https://muzobozrenie.ru/triumf-petra-i-v-cheljabinske/ (accessed 1 December 2025). (In Russ.)



ФИЛИППОВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ
Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)
кафедра истории зарубежной музыки
кандидат искусствоведения
доцент
e-mail: filaudio@yandex.ru

FILIPPOV ALEXANDER A.
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Department of History of Foreign Music
Candidate of Art Criticism
Associate Professor
e-mail: filaudio@yandex.ru

**УДК 378, 7.07-05**

**Е.Д. КРИВИЦКАЯ**
Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва),
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)

# *Роль Василия Сафонова и Московской консерватории в формировании концертного менеджмента на рубеже XIX–XX веков*

*Ye. Krivitskaya*

## *The Role of Vasily Safonov and the Moscow Conservatory in the Formation of Concert Management at the Turn of the 19th and 20th Centuries*

**Абстракт:** На рубеже XIX–XX веков институт публичных концертов в России начинает активно развиваться благодаря отмене монополии Дирекции Императорских театров, которая стремилась жестко регламентировать проведение концертов. Императорское Русское музыкальное общество представляло собой лидера в сфере концертного менеджмента в России в силу разветвленности отделений по всей стране и по наличию артистических сил, которые ИРМО объединяло в своих учебных заведениях. Однако разобщенность действий отделений тормозила эффективность и сужала охват концертных мероприятий: поняв это, Василий Сафонов, директор Московской консерватории, попытался преобразовать и перестроить принципы, на которых основывалась организация гастрольной карты. Он выдвинул главные постулаты — солидарность действий, единое ценообразование, эксклюзивность концертных мероприятий. В статье рассматривается, насколько ему удалось воплотить свою систему в жизнь в период директорства с 1889-го по 1905 год. Анализ основывается на сохранившейся в РГАЛИ и архиве РНММ переписке (в настоящее время опубликованной), которую Сафонов ежедневно вел с артистами, представителям отделений ИРМО в Санкт-Петербурге, Одессе, с коллегами в Варшаве, зарубежными импресарио в этот период.

**Ключевые слова:** Василий Сафонов, Русское музыкальное общество, гастрольная карта, союз директоров, организация концертов.

**Abstract:** At the turn of the XIX–XX centuries, the institution of public concerts in Russia began to rapidly develop due to the cancellation of the Directorate of the Imperial Theaters' monopoly, previously having sought to enforce a strict regulation of the concert management. The Imperial Russian Musical Society was established as a leader in the area of concert management in Russia due to having branches throughout the country and the availability of artistic forces that IRMO united in its educational institutions. However, the disjointed actions of the branches hampered efficiency and narrowed the scope of concert events: realizing this, Vasily Safonov, then director of the Moscow Conservatory, attempted to transform and restructure the principles on which the organization of the touring map was based. He put forward the main postulates: solidarity of actions, unified pricing, and exclusivity of concert events. The article examines the extent to which he succeeded in putting his system into practice during his directorship from 1889 to 1905. The analysis is based on the surviving correspondence in the RGALI and the RNMM archive (currently published), correspondence which Safonov kept daily with artists, representatives of IRMO branches in St. Petersburg and Odessa, with colleagues in Warsaw and impresarios abroad during this period.

**Keywords:** Vasily (Wassily) Safonov (Safonoff), Russian Musical Society, tour map, union of directors, organization of musical concerts.

В системе просвещения и образования русской публики Русское музыкальное общество[1] значительную роль отводило концертной деятельности. В 1882 году была отмена монополия на проведение публичных концертов в Москве и Санкт-Петербурге Дирекции Императорских театров, которая ставила серьезные ограничительные рамки для бюро, агентств и независимых артистов [5]. Теперь

1 С 1873 года Русское музыкальное общество получило статус Императорского. Далее в статье будет принята аббревиатура ИРМО.

стало возможно планировать концерты в любой период сезона, не сообразуясь с афишей театров. Крупнейшим игроком на российском концертном рынке было Русское музыкальное общество, которое с момента своего основания в 1860 году ставило целью образовывать россиян, — по уставу оно не только создавало школы, училища, консерватории, но и вело издательскую и концертную деятельность.

**Предпосылки к созданию единой системы концертного проката в России**

Осенью 1889 года на пост директора Московской консерватории приходит Василий Сафонов (1852–1918) [1]. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории, приглашенный П.И. Чайковским в Москву, Сафонов сразу же активно включается не только в педагогическую жизнь, но и берется за устройство концертов Московского отделения Императорского Русского музыкального общества, в которых постоянно участвовали педагоги консерватории и студенческие коллективы: хор, оркестр.

На тот момент в Москве у ИРМО на поприще организации концертов был единственный серьезный конкурент — Московское филармоническое общество, созданное в 1883 году пианистом и дирижером П.А. Шостаковским. Его цели были сходные — организация концертов, вначале — при поддержке меценатов, а с 1898 года общество стало получать государственную субсидию. В год проходило десять симфонических концертов (собраний) в Большом зале Благородного собрания (ныне Колонный зал Дома Союзов), что сопоставимо с деятельностью ИРМО[2].

Ситуация в 1889 году была не самая благоприятная: концертная деятельность ИРМО была в упадке не в последнюю очередь из-за личности дирижера Макса Эрдмансдёрфера, который не пользовался популярностью у публики. «От имени ИРМО Эрдмансдёрфер вел переговоры с западноевропейскими музыкантами по поводу их гастролей в России, подбирал оркестрантов для симфонических собраний, которые одновременно могли бы преподавать в консерватории. Теперь эту функцию было решено перепоручить В.И. Сафонову, о чем свидетельствует запись в протоколе заседания Дирекции МО ИРМО от 27 мая 1889 года: “Положили просить В.И. Сафонова вести переписку с дирижерами и солистами по вопросам, касающимся симфонических собраний”» [3, с. 7].



*илл. 1. Василий Сафонов*

В отличие от частных агентств, концертных бюро, Сафонов ставил перед собой не только коммерческие задачи. Он стремился образовывать московских меломанов, знакомить публику с известными артистами, формировать эстетический вкус и расширять кругозор — как в области репертуара, так и в палитре артистических имен. В концертах ИРМО начинают появляться иностранные артисты, уже завоевавшие признание в Европе, но для России пока остававшиеся неизвестными. Благодаря Сафонову русские слушатели открыли для себя искусство таких музыкантов, как дирижеры Феликс Вейнгартнер, Эдуард Колонн, Шарль Ламурё, Артур Никиш, пианисты Ферруччо Бузони, Эжен д’Альбер, Рауль Пюньо, Иосиф Гофман, Игнац Падеревский, из скрипачей — Эжен Изаи, Анри Мар-

2 При Обществе действовало Музыкально-драматическое училище. Интересно, что после выхода в отставку П. Шостаковского, его сменил нидерландский дирижер Виллем Кес, затем Александр Зилоти.

то, Фриц Крейслер, Пабло Сарасате... Этот список можно было бы продолжать и продолжать. Многие подробности того, как протекал процесс подготовки, можно узнать из переписки В. Сафонова. Письма хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) и Российском национальном музее музыки (РНММ). Но дошли они до наших дней благодаря тому, что Сафонов использовал модную в то время техническую новинку — портативный копировальный пресс. Он брал чудо-игрушку с собой даже во все поездки, на гастроли и снимал копии всех писем. Тончайшие листы папиросной бумаги, сброшюрованные в фолианты, и стали основным источником информации для данной статьи.

К примеру, в письме от 8 сентября 1901 года он сообщает Цезарю Кюи: «У нас будет играть Макс Пауэр... Я хочу устроить шесть общедоступных вечеров в большом зале, где он сыграет все фортепианные сонаты Бетховена. Делаю это с образовательной целью, так как юношество наше решительно лишено случая узнать Бетховенские сонаты в публичном исполнении...» [3, с. 528].

Имя Цезаря Кюи, композитора, музыкального критика, председателя Дирекции Санкт-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества, упомянуто неслучайно. В Петербурге Кюи осуществлял аналогичную деятельность, и Сафонов сразу же заручился поддержкой влиятельного коллеги, лелея поистине «наполеоновские планы». Сафонов со свойственным ему размахом стремился создать некую «гастрольную карту», куда бы входили Москва, Петербург и Варшава, по возможности — Киев и Одесса. Тогда приглашение зарубежных артистов оказывалось бы взаимовыгодным для обеих сторон и не столь дорогостоящим, поскольку можно было планировать большие и разнообразные турне.

«Я одержим манией единства и желаю одного только, чтобы моею болезнью заразились все отделения Р. М. об-ва...», — пишет Сафонов литератору, родственнику П.И. Чайковского Георгию Карцову 9 ноября 1896 года [3, с. 197].

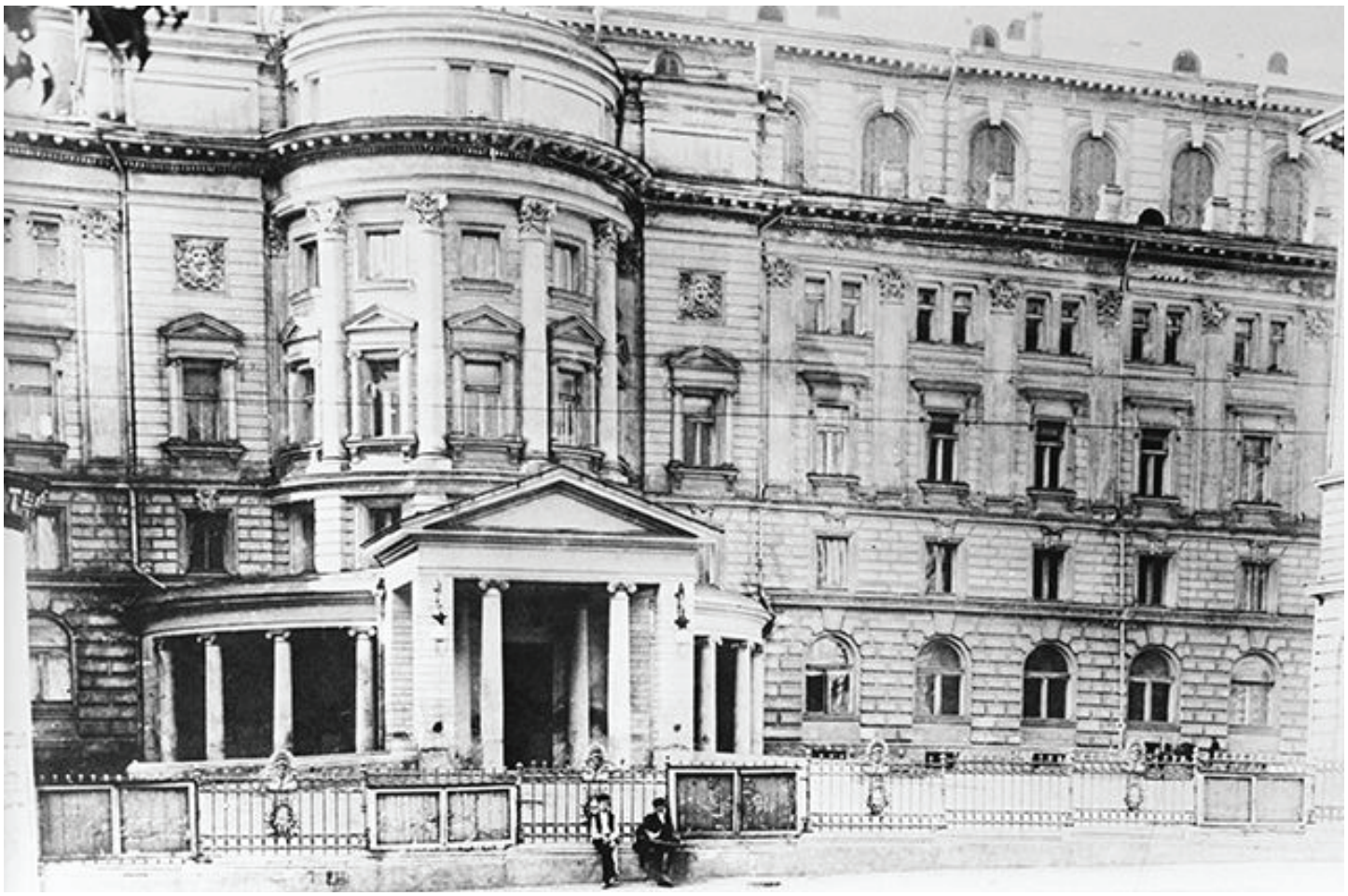
К сожалению, прогрессивные идеи Сафонова наткнулись на инертность и противодействие других региональных отделений [2], так что провинция сама себя лишила возможности услышать многих прекрасных артистов.

**Концертный зал как основа инфраструктуры**

Еще одним препятствием, мешавшим в 1890-х годах масштабному развитию концертов Московского отделения ИРМО, было отсутствие собственного концертного зала. ИРМО приходилось арендовать залы Благородного собрания, Большого и Малого театров.

Сафонов писал помощнику вице-председателя ИРМО Н.И. Стояновскому 21 февраля 1893 года: «...Для Московского отделения эта постройка [концертного зала. — *Е. К.*] есть жизненный вопрос. В городе, где коммерческий дух есть дух преобладающий, и где частная предприимчивость пускается на всякие ухищрения, достижение целей идеальных, какие прежде всего должно преследовать наше Общество в России и в частности здесь, возможно в настоящее время только при условии освобождения нашей деятельности от всякого элемента антрепризы. Такое положение имеют концерты Консерватории в Париже, даже в маленьком Брюсселе, такое же положение должны получить и наши концерты, цель которых теперь более чем когда-либо поучать публику, а не гоняться за нею и подлаживаться к ее постепенному умственному оскудению, замечаемому в последнее время. Теперь, когда эмансипация Петербургской Консерватории близка к осуществлению, мне кажется возможным и настоятельно необходимым помочь и нашему здешнему делу, поставленному в условия, гораздо труднейшие сравнительно с Петербургом» [3, с. 134].

Как известно, Сафонову удалось найти финансирование, убедив царя и меценатов [1; 5], и в 1898 году был построен Малый зал консерватории, а в 1901-м — Большой зал. В письмах тех лет Василий Ильич отмечал: «бесспорно, с открытием зала, 7-го апреля, связан вопрос об общедоступности концертов для населения Москвы. В этом, как я уже и писал не раз, у нас чувствуется большая и неотложная необходимость. Наша столица — город с населением среднего денежного достатка, обладающим драгоценным желанием слушать хорошую музыку. Пойти навстречу потребностям и поддержать тем рвение к искусству, должно стоять теперь на первом плане у дирекции симфонических собраний. Этим оно только разрешит давно назревший вопрос, осуществит свою миссию перед обществом» [3, с. 511].



*илл. 2. Московская консерватория. 1900-е годы*

Получив в свое распоряжение два великолепных зала, Сафонов смог свободнее планировать концерты, не завися теперь от графика постановок в театрах и не деля с другими обществами или отдельными артистами сцену.

**Принципы «гастрольной карты»**

Будни Сафонова были заполнены рутинной перепиской, где он дотошно просчитывал все финансовые риски и имиджевые выгоды. Так, в письме от 22 сентября/5 октября 1901 года к Александру Райхману, тогдашнему директору музыкальных классов Варшавского отделения ИРМО, он писал: «Очень благодарен Вам за сообщение о г-же Савиль[3]. К моему огорчению, числа наши не могут быть хорошо комбинированы, ибо она у Вас поет 19/31 Дек[абря], а наши концерты расположены 1/14 Декабря и 29 Дек[абря]/11 Января. Однако все-таки, при условии установленной нами "дискреции"[4], сообщите мне, что Вы ей платите? Евг[ений] Штерн, берлинский импресарио (Concert Direction Eugen Stern, 99 Lützowstr[asse], Berlin, W), предложил мне певицу Mary Münchhoff, американку (soprano leggiero[5]) на 15/28 Марта — 500 МК. Пишут о ней очень хорошо. Не хотите ли рискнуть? Я уже дал согласие, и почему-то кажется мне, она может иметь успех. Я был в Пбге, говорил с Ц.А. Кюи, и он уполномочил меня заключить не только триумвират Пбг — Москва — Варшава, но и прибавить к этому Киев, если можно комбинировать числа. Давайте весною устроим съезд!» [3, с. 535].

Идея «съезда» витала в воздухе еще с 1900-го года, когда Сафонов, посылая очередную депешу в Одессу Александру Виноградскому[6], уточнял:

**3** Неустановленное лицо.

**4** Дискреция (от лат. discretio) — право действовать по своему усмотрению.

**5** Легкое сопрано (итал.).

**6** Виноградский Александр Николаевич (1855–1912) — дирижер, председатель Киевского отделения ИРМО в 1888–1912 годах.

«Как-то в разговоре с Ц.А. Кюи Вы выразили желание приглашать солистов из заграницы совместно с Петербургом и Москвою. Эта мысль вполне отвечает моему идеалу организации Муз[ыкального] общества, которое при такой солидарности будет представлять большую силу. Если действительно надумаете это сделать, то не съехаться ли нам при случае в Петербурге у Ц.А. Кюи?» [3, с. 451].

В итоге директора Московского, Санкт-Петербургского и Варшавского отделений ИРМО — Сафонов, Кюи и Райхман встретились в Петербурге 12 января 1902 года, чтобы обсудить, как объединить действия отделений в организации концертных сезонов.

Тут выделялись два главных вопроса: ценообразование — гонорары должны были быть едины, никто не мог ни демпинговать, ни завышать без четкого согласования между остальными участниками «союза». Например, Кюи увещевал Сафонова по поводу приглашения иностранных артистов: «Дать Зауэру по 600 р., по-моему, ни Вам, ни мне решительно невозможно, мы подорвем все наши будущие ангажементы. Как мы предложим Пюньо, или Марто 1000 фр[анков], когда Зауэр, который не брезгал Павловском[7], получит 1600 фр[анков]? Помните, как Вы меня одобряли за то, что мне удалось значительно сбавить гонорар артистов? Так не будем же портить дело, достигнутое не без труда» [3, с. 430].

А в другом письме Кюи жаловался: «Наш тройственный союз дает уже свои плоды, но горькие. Ведь было решено, что ангажементом Пюнью занимаюсь исключительно я. Своевременно я его спрашивал, готов ли он к нам приехать, и получил ответ от 6 Февр. “en principe, oui”[8]. Так как он о гонораре не упоминал, то вероятно мне удалось бы удержать прежний. Но почему-то в это дело вздумалось вмешаться гг. Гроссману[9] и Райхману и его испортить: якобы 1000 фр. Пюньо считает “vil prix”[10]. Постараюсь поправить дело, но если мне это не удастся, и Пюньо не приедет, то мы должны за это поблагодарить такт и остроумие этих господ. Внушите им, чтобы в следующих общих ангажементах они не смели и пикнуть, и рабски нам подчинились, иначе пусть они действуют самостоятельно, а нас оставят в покое. А то им непременно хочется важничать и управлять Москвою и Петербургом» [3, с. 559].

Обсуждение взаимовыгодного сотрудничества наряду с непосредственным планированием концертов становится одной из главных тем посланий Сафонова к Кюи. Правда, не обходилось без перегибов. Так, Сафонов активно противодействовал приезду в Россию Густава Малера, усматривая в его желании выступить в 1898 году в Москве и Петербурге некую интригу: «Многоуважаемый Цезарь Антонович, от разных импресарио получаю я настойчивые предложения Малера непременно в этом сезоне[11]. Эта настойчивость заставила меня поближе вникнуть в дело и прийти к заключению, что в данном случае нам с Вами надо быть очень осторожными. Малер — еврей и, по-видимому, очень ловкий человек, действующий через своих единоверцев против Рихтера, которому он уже подставил ножку в опере[12]. Очевидно, ему à tout prix[13] желательно появиться у нас в этом же сезоне, хотя бы в экстренном концерте. Этому плану я, ценя и уважая Рихтера, категорически отказываюсь содействовать, и Вам от души советую не предпринимать ничего для Малера, в этом сезоне, по крайней мере, чтобы не дать венской прессе возможности раздуть Малера и в этом направлении. Заслуги Рихтера слишком велики, чтобы мы впутывали себя в местную интригу, для меня очевидную, против этого достойного деятеля. Поэтому если к Вам обратятся агенты с предложением Малера, пожалуйста, отклоните их поползновения, тем более что сезон

**7** Имеется в виду Павловский «воксал», здание с концертным залом и рестораном в Павловске, где с 1838 года проводились летние концерты, программы которых соединяли развлекательную («садовую) и серьезную музыку.

**8** В принципе, да (франц.).

**9** Гроссман Людвиг (1935–1915) — польский композитор, музыкально-общественный деятель. Был одним из соучредителей и членом комитета Варшавского музыкального общества, членом первого правления Варшавской филармонии, членом Дирекции Императорских театров.

**10** Недостаточной платой (франц.).

**11** Малер дебютировал в Москве 15 марта 1897 года в рамках Восьмого симфонического собрания Филармонического общества — того самого конкурента концертов ИРМО [4].

**12** Г. Малер стал директором Венской придворной оперы осенью 1897 года. Судя по всему, Сафонов считал, что на этот пост должен был прийти Ганс Рихтер, который в 1893 году имел статус первого дирижера Оперы.

**13** Во что бы то ни стало (франц.).

у нас действительно обставлен как следует. Другое дело — будущий сезон: там можно, вероятно, устроить что-нибудь...» [3, с. 395]. Примечательно, что Кюи был более лоялен, отметив в ответном письме: «Еще до получения Вами письма я отклонил Малера на нынешний сезон. А на будущий посмотрим в свое время[14]. Говорят капельмейстер совсем перворазрядный»[15] [3, с. 396].

Программы, исполнители и даты их выступлений «перетасовывались» Сафоновым и Кюи многократно, пока не складывалась идеальная «комбинация», удовлетворяющая Сафонова и по финансовым, и, главное, по художественным критериям, которые, как показывают тексты писем, были очень строгими.

Другой аспект тройственного соглашения заключался в эксклюзивности приглашения артистов по линии ИРМО. В договоре должен был быть прописан отказ от участия в каких бы то ни было антрепризах и иных концертных проектах. Об этом, в частности, упоминает Сафонов в письме к Павлу Кеппену[16] 27 октября 1903 года: «Уже целый ряд лет СПб и Московская Дирекции в приглашении солистов для наших абонементных концертов через заграничных агентов руководствуются принципом солидарности и условием приглашения солистов ставят неучастие солиста в том же сезоне в других Муз[ыкальных] учреждениях обеих столиц, предоставляя им право давать собственные концерты после участия в Музыкальном обществе. Такая точка зрения особенно важна ввиду того обстоятельства, что приглашение солистов сопряжено с тратами, иногда довольно значительными, и участие солистов придает сезону известный характер, а для публики солист есть часто одна из причин, побуждающих абонироваться на концерты. Естественно поэтому, что Музыкальное общество, как единая организация, желает придать своим концертам определенный характер, и потому ставит заграничным агентам условием, чтобы приглашаемые солисты не участвовали в том же сезоне в других обществах и предприятиях абонементного характера. Это знают и иностранные агенты, с которыми мы имели дело, это же самое знал и [Василий] Сапельников[17], которому еще летом импресарио Вольфом было сообщено это условие. Так как г. Сапельников помимо участия в 3-х отделениях Муз[ыкального] об[щест]ва (СПб, Москва, Одесса) согласился еще играть в Московской Филармонии, что явилось сюрпризом для самого Вольфа, то этот последний просил от г. Сапельникова разъяснения, найдя которое неудовлетворительным, он счел ангажемент г. Сапельникова уничтоженным.

Так как солисты приглашаются нами солидарно, а в последнее время к Петербургу и Москве присоединился и Киев, то от участия в симфонических собраниях было отказано г. С[апельникову] в обеих столицах, а вместо него солидарно же приглашен г. Габрилович[18]» [3, с. 618].

**Репертуарная стратегия**

Анализируя сохранившиеся отчеты ИРМО, можно сделать определенные выводы о принципах построения программ, которыми руководствовался В.И. Сафонов. Практически всегда он соединял популярные сочинения композиторов XVIII–XIX веков с современными ему авторами: это могли быть и уже вошедшие в практику симфонии Чайковского, опусы Римского-Корсакова, А.Г. Рубинштейна; из живущих в то время зарубежных композиторов включал музыку Дворжака, Сен-Санса, с которыми поддерживал личную переписку. «Высокочтимый маэстро, с особым удовольствием сообщаю Вам, что во вчерашнем симфоническом концерте Имп[ераторского] Русск[ого] Музыкального общества было исполнено Ваше прекрасное произведение “Водяной”, которое имело у нашей публики весьма теплый прием. Оркестранты также восхищены Вашим удивительно красивым сочинением и сыграли его с величайшей отдачей и энтузиазмом», — писал Сафонов Дворжаку 2/14 ноября 1897 года [3, с. 299].

**14** Малер был приглашен выступить в Петербурге в марте 1902 года.

**15** Известен лестный отзыв П.И. Чайковского о дирижерском искусстве Малера («гениальный капельмейстер»), заменившего автора за дирижерским пультом на премьере «Евгения Онегина» в Гамбурге.

**16** Кеппен Павел Егорович (1846–1911) — управляющий делами великого князя К.К. Романова.

**17** Сапельников Василий Львович (1967–1941) — российский пианист, композитор. С 1923 года жил и концертировал в Европе.

**18** Габрилович Осип Соломонович (1978–1936) — российский пианист, дирижер, композитор. После Первой мировой войны возглавил Детройтский оркестр в США.

Но не меньше сил он отдавал только что созданным партитурам. Так, в сезоне 1899–1900 годов дирижировал в Москве первыми исполнениями «Симфонических вариаций» Н. Ладухина, кантаты «Лесной царь» Ю. Сахновского, Первой симфонии А. Гречанинова, сюиты из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, также осуществил московские премьеры Концерта для фортепиано с оркестром итальянского композитора Дж. Сгамбати, «Гимна земле» австрийского композитора и певца А. Вальнёфера [3, с. 703–704].

Высокая репутация Сафонова-дирижера гарантировала благожелательный, а часто просто триумфальный прием новых сочинений публикой. Неудивительно, что композиторы желали доверить ему премьерные исполнения. Так, к примеру, поступил эстонский композитор Артур Капп (1978–1952), направивший Сафонову ноты увертюры «Дон Карлос». К 24-летнему выпускнику Санкт-Петербургской консерватории мэтр отнесся уважительно и обнадежил в письме от 24 января/6 февраля 1902 года: «Многоуважаемый Артур Осипович, спешу уведомить Вас о получении мною партитуры Вашей увертюры к Дон Карлосу. В настоящее время я так занят, что в ближайшем будущем вряд ли буду в состоянии заняться Вашим произведением. К тому же программы симфонических собраний все выработаны уже окончательно на остающиеся четыре концерта, так что поместить Вашу увертюру в текущем сезоне затруднительно. Ознакомившись с Вашим сочинением, я постараюсь включить его в программу будущего сезона» [3, с. 551][19].

**Продвижение молодежи**

Василий Ильич, несмотря на сложный и властный характер, обладал ценнейшим качеством: он болел за общее дело, за процветание русской культуры, и если видел заслуживающий внимания талант, то старался всячески поддержать его, способствовать расцвету. Среди задач, которые он ставил и воплощал, стоит выделить еще одну — продвижение молодых талантливых русских музыкантов.

Свидетельств тому можно найти множество. Процитируем, к примеру, фрагмент из письма к Кюи от 19 ноября 1896 года, где Сафонов рекомендует своего коллегу: «Ипполитов-Иванов, как Вы знаете, питомец СПб Консерватории, с честью трудился на невозделанной почве тифлисской целых 10 лет, а теперь отлично работает у нас в Москве. Петербург его не видел, и он Петербурга также, лет по крайней мере восемь. Право было бы справедливо, чтобы в новом зале показался бы один из полезных и талантливых людей, воспитанных Петербургской Консерваторией» [3, с. 205].

Особенно много Сафонов делал для своих учеников — Александра Скрябина, Николая Метнера, Иосифа Левина, Александра Гедике и других, всячески способствуя становлению их музыкальной карьеры. Он неустанно напоминает о них своим влиятельным зарубежным коллегам — французским дирижерам Ламурё и Шевийяру, директору дома «Эрар» Альберу Блонделю, хлопоча об их ангажементах в Европе. Сам он также способствовал продвижению русских музыкантов и творчества русских композиторов, выступая как дирижер — в России и за рубежом. Так, в ноябре 1903 года Сафонов дирижировал Венским филармоническим оркестром и включил в программу поэму Скрябина «Мечты», Шестую симфонию Глазунова и «Шехеразаду» Римского-Корсакова.

В рецензии на это выступление в газете «Arbeiter-Zeitung» от 26 ноября 1903 года можно прочитать восторженные слова: «...Не меньший, а во многом даже больший интерес, нежели прозвучавшие новинки, вызвал Сафонов-дирижер. Композиторы, чья музыка исполнялась, не могли бы и пожелать себе лучшего истолкователя. Он придает звуку гибкость и воссоздает музыку крупными, ясно обрисованными штрихами. В динамике, как и в темпах, он необыкновенно свободен, но нигде не возникает впечатления произвола, все предстает необходимым и проистекающим из сути дела. Его движения и жесты — сколь бы преувеличенно отчетливыми они порою ни были — не имеют ничего общего с актерством, рассчитанным на публику, которое присуще многим современным дирижерам. В них нет ничего деланного, и они служат лишь цели. Публика была восхищена дирижером, тем, что и как он исполнял, а также блестящими достижениями оркестра. После симфонии Глазунова зал разразился такой бурей оваций, какой Филармоники удостаиваются лишь в свои лучшие дни» [3, с. 617].

**19** Увертюра была исполнена 23 ноября 1902 года.

* * *

В 1905 году В. Сафонов покинул пост директора Московской консерватории, завершилась и его деятельность как организатора концертов ИРМО, но заложенные им основы концертного менеджмента нашли свое продолжение в советский период и жизнеспособны вплоть до настоящего времени.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. **Гуревич Е.Л.** Властелин консерватории // Музыкальная академия, 2002, № 3. С. 164–171.
2. **Николаев В.Е.** Концертные организации России конца XIX — начала XX столетия: к истории становления. URL: www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/29.html (дата обращения: 08.01.2025).
3. **Сафонов В.И.** Избранное. «Давайте переписываться с американской быстротой»: переписка 1880–1905 годов / сост.: Е.Д. Кривицкая, Л.Л. Тумаринсон. — СПб.: Петроглиф, 2011.
4. **Чечикова Ю.С.** По следам Густава Малера // Музыкальная жизнь, 2024, № 9. С. 90–95.
5. **Шабшаевич Е.М.** Дирекция Императорских театров и Московская концертная жизнь XIX века // Проблемы музыкальной науки, 2011, № 1 (8). С. 39–42.


## REFERENCES


1. **Gurevich E.** Vlastelin konservatorii [The Lord of the Conservatory], Muzykal'naya akademiya [Music Academy], no. 3, 2002, pp. 164–171. (In Russ.)
2. **Nikolaev V.** Kontsertnye organizatsii Rossii kontsa XIX — nachala XX stoletiya: k istorii stanovleniya [Russian Concert Organizations of the Late 19th and Early 20th Centuries: Towards a History of Their Formation], www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/29.html (accessed 8 January 2025). (In Russ.)
3. **Safonov V.I.** Izbrannoe. «Davajte perepisyvat'sya s amerikanskoj bystrotoj»: perepiska 1880–1905 godov [Selected Works. «Let's correspond with American speed»: correspondence from 1880–1905], sost. E.D. Krivitskaya, L.L. Tumarinson, St. Petersburg: Petroglif, 2011. (In Russ.)
4. **Chechikova Ju.** Po sledam Gustava Malera [In the Footsteps of Gustav Mahler], Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], no. 9, 2024, pp. 90–95. (In Russ.)
5. **Shabshaevich E.** Direktsiya Imperatorskih teatrov i Moskovskaya kontsertnaya zhizn' XIX veka [The Imperial Theatres Directorate and Moscow Concert Life in the 19th Century], Problemy muzykal'noj nauki [Problems of Musical Science], no. 1 (8), 2011, pp. 39–42. (In Russ.)



КРИВИЦКАЯ ЕВГЕНИЯ ДАВИДОВНА
Академия хорового искусства имени В.С. Попова
(г. Москва),
Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории
зарубежной музыки
e-mail: ekrivitskaia@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-6080-2481

KRIVITSKAYA EVGENIA D.
Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow),
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Doctor of Art Criticism
Professor of the Department of History of Foreign Music
e-mail: ekrivitskaia@gmail.com

**УДК 78.071**

**Н.С. ТЕЛКОВА**
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва),
Московский музыкально-педагогический колледж (г. Москва)

# *Хоровые сочинения А. Шёнберга в творчестве Камерного хора Московской консерватории (к 30-летнему юбилею коллектива)*

*N. Telkova*

## *A. Schoenberg's choral compositions in the works of the Chamber Choir of the Moscow Conservatory (on the occasion of the 30th Anniversary of the ensemble)*

**Абстракт:** Статья посвящена проблеме исследования композиторской техники и исполнения хоровых сочинений Арнольда Шёнберга в контексте творческой деятельности Камерного хора Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Освещены основные направления сольного концерта под управлением профессора Александра Владиславовича Соловьёва, посвященного тридцатилетнему юбилею коллектива. Отмечены высокий профессиональный уровень, многогранная деятельность и участие в мировых премьерах прославленного хора. Автором рассмотрены все хоровые опусы Арнольда Шёнберга, которые исполнял Камерный хор Московской консерватории. Выявлены особенности стиля, композиторской техники, формы, звуковедения в произведениях главы нововенской школы. Отдельный раздел посвящен исследованию нового способа вокальной техники Sprechstimme и его применению композитором. Рассмотрена интереснейшая деятельность Шёнберга в качестве дирижера и хормейстера мужских хоров Австрии. В статье освещены эстетические и философские воззрения композитора, связанные с различными историческими событиями, повлиявшими на музыкальный материал.

**Ключевые слова:** Камерный хор Московской консерватории, А.В. Соловьёв, А. Шёнберг, додекафония, серия.

**Abstract:** The article is devoted to the problem of studying the composer's technique and the performance of choral compositions by Arnold Schoenberg in the context of the creative activity of the Chamber Choir of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. The main directions of the solo concert conducted by Professor Alexander Vladislavovich Solovyev, dedicated to the thirty-year anniversary of the ensemble, are highlighted. The high professional level, multifaceted activities, and participation in the world premieres of the renowned choir are noted. The author examines all of Arnold Schoenberg's choral opuses that were performed by the Chamber Choir of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. The features of style, compositional technique, form, and sound production in the works of the head of the New Vienna School are identified. A separate section is devoted to the study of a new method of vocal technique, Sprechstimme, and its application by the composer. Schoenberg's interesting work as a conductor and choirmaster of male choirs in Austria is also examined. The article highlights the composer's aesthetic and philosophical views related to various historical events that influenced the musical material.

**Keywords:** Chamber Choir of the Moscow State Conservatory, A.V. Solovyev, A. Schoenberg, dodecaphony, series.

Камерный хор Московской консерватории представляет собой уникальный феномен хорового исполнительства XXI века. Высокопрофессиональный коллектив, созданный в 1994 году выдающимся отечественным дирижером Борисом Григорьевичем Тевлиным, ворвался в хоровую жизнь страны и продолжает одерживать музыкальные победы. 15 сентября 2025 года в Московской консерватории состоялся грандиозный юбилейный гала в честь 30-летия прославленного коллектива. Художественным руководителем и главным дирижером — заслуженным деятелем искусств России,



*илл. 1. Камерный хор Московской консерватории*

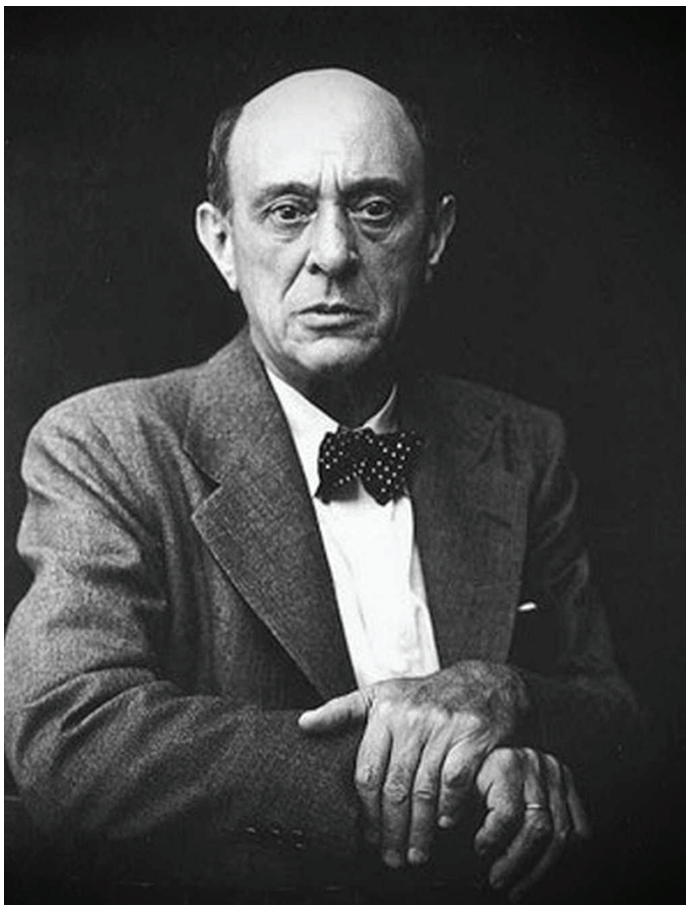
профессором Александром Владиславовичем Соловьёвым был выбран исключительный концертный план для знаменательного творческого вечера. Открывался концерт непревзойденными творениями П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Р.К. Щедрина, основу же составляли новейшие российские опусы. Художественная панорама события охватила мировые премьеры сочинений А. Клевицкого («Серые белые ночи»), К. Бодрова («Вокализ»), Е. Подгайца («В чистом поле дожди косые») и других авторов. Подобный спектр современной музыки демонстрирует главное творческое направление коллектива — любовь к передовым идеям хоровой творческой деятельности. Под воздействием только что появившихся сочинений происходит формирование нового мировоззрения, развивается эмоциональный интеллект молодых певцов.

Креативность интерпретации представляет собой определенный этап просветительской деятельности студентов под управлением профессора А.В. Соловьёва. Освоение новых техник вокально-хорового исполнения, расширение музыкального кругозора влекут за собой обретение профессиональных навыков и не только творческую трансформацию самого Камерного хора, но и его интерференцию на всю хоровую индустрию России. Современная музыка представляет большую трудность как в техническом, так и в эстетическо-мировоззренческом понимании. Свежая композиторская мысль бросает вызов всем хоровым коллективам, которые часто придерживаются «традиционной», «консервативной» линии исполнительства. На современном этапе это является камнем преткновения для многих профессиональных хоров, что требует огромных усилий как дирижера, так и артистов.

Границы и рамки современной хоровой музыки достаточно условны и связаны не столько со временем создания сочинений, сколько с особенностями техник, в которых они написаны. Сегодня музыка и Авангарда-I, и Авангарда-II воспринимается как новейшая. В системе координат «композитор — исполнитель — слушатель» каждый не только играет свою роль, но и выдвигает инициативы. Инновационные концепции выстраивают новые отношения со слушательской аудиторией, находят активный эмоциональный отклик, способны удержать внимание и интерес публики.

Одним из ярчайших примеров может служить интеграция хоровых сочинений Арнольда Шёнберга в творчество Камерного хора Московской консерватории. За последние двадцать пять лет коллектив исполнил «Три немецкие народные песни» (без опуса); De profundis op. 50B; кантату «Уцелевший из Варшавы» op. 46; ораторию «Песни Гурре» (без опуса).

Всемирно известный австрийский композитор, один из лидеров нововенской школы, дирижер Арнольд Шёнберг (1874–1951) открыл новую эпоху музыкального мышления в XX веке. Его творчество во многом определило пути развития музыки, расширило горизонты композиторского ремесла и подняло на иной уровень исполнительское мастерство.



*илл. 2. Арнольд Шёнберг*

Новаторские идеи музыкального теоретика главным образом связывают с двенадцатитоновостью и серийностью. Помимо него, эти методы исследовались многими музыкантами, такими как А. Веберн, А. Берг, Х. Эйслер, Й. Хауэр и другие. А. Шёнберг долгие годы шел к открытию новой техники и лишь в 1921–23 годах применил ее в ор. 25.

«Я упал в океан кипящей воды, — писал композитор, — и она обжигала мне не только кожу, но и жгла изнутри. А я не умел плавать. Все, что я умел – это плыть против течения — спасало это меня или нет!..» [4, с. 156].

Арнольд Шёнберг был не только теоретиком, композитором, педагогом, но и исполнителем. Трудно представить, что он обладал такой палитрой деятельности, не получив систематического профессионального образования. Первые свои сочинения композитор-самоучка писал по собственному усмотрению, лишь изредка прибегая к урокам дирижера и композитора А. Цемлинского.

В 1895 году Шёнберг был назначен дирижером хоровых объединений близ Вены — певческого ферейна в Мёдлинге «Свободомыслие», мужского ферейна в Майдлинге, а также хормейстером певческого союза рабочих-металлистов в Штокерау. С 1899 года руководил мужским хоровым ферейном «Бетховен» в Хайлигенштадте; в 1895–1898 годах дирижировал хорами в Мёдлинге и Майдлинге.

О концертных выступлениях с этими коллективами сохранились положительные отзывы [7, с. 189–201]. Всю свою жизнь знаменитый нововенец дирижировал хорами и оркестрами, пропагандируя современную музыку и шедевры мировой классики. В таблице 1 приведем несколько важных концертных программ [2, с. 429–454] (см. *таблицу 1* на стр. 46).

Благодаря работе с коллективами композитор знакомился с богатством хоровой литературы разных стран и эпох, познавал изнутри особенности выразительности музыки, изучал специфику, сложности палитры певческих голосов. При этом интереснейшим образом творчество А. Шёнберга наследует традиции музыки прошлого, таких авторов, как Ж. Депре, Й. Окегем, О. Лассо, И.С. Бах, Й. Брамс и другие. Думается, параллель композиторского творчества и дирижерского исполнительства была важнейшей в жизни Шёнберга.

«Три народные песни» (без указания опуса) написаны в 1928–1929 годах и представляют собой обработки немецких народных песен XV–XVI веков для смешанного хора без сопровождения. Они были сделаны композитором как заказ государственной комиссии по изданию «Собрания народных песен для юношества». «Свети нам, милое солнце», «Двум друзьям было хорошо» и «Душенька возлюбленная...» не являются типичным образцом творчества композитора, а скорее, наоборот, составляют некое исключение. А. Шёнберг мало



*илл. 3. Арнольд Шёнберг за дирижерским пультом*

*Таблица 1*

| Число, месяц, год | Город, страна | Название сочинения |
|---|---|---|
| 25.01.1905 | Вена (Австрия) | *А. Шёнберг «Пеллеас и Мелизанда»* |
| 29.02.1912 | Прага (Чехия) | *А. Шёнберг «Пеллеас и Мелизанда»* |
| 16.10.1912 | Берлин (Германия) | *А. Шёнберг «Лунный Пьеро»* |
| 21.12.1912 | Санкт-Петербург (Россия) | *А. Шёнберг «Лунный Пьеро»* |
| 31.03.1913 | Вена (Австрия) | *А. Шёнберг Камерная симфония № 9, произведения Г. Малера, А. Цемлинского, А. Веберна, А. Берга* |
| 17.01.1914 | Лондон (Англия) | *А. Шёнберг Пять пьес для оркестра* |
| 06.03.1914 | Лейпциг (Германия) | *А. Шёнберг «Песни Гурре»* |
| 26.04.1914 | Вена (Австрия) | *Л. Бетховен 9 симфония* |
| Март, 1920 | Амстердам, Утрехт (Нидерланды) | *А. Шёнберг «Просветлённая ночь»* |
| 19-20.04.1921 | Амстердам (Нидерланды) | *А. Шёнберг «Песни Гурре»* |
| 02.07.1924 | Донауэшинген (Германия) | *А. Шёнберг Серенада ор. 24* |
| Апрель, 1925 | Испания | *А. Шёнберг Симфония ор. 9, «Лунный Пьеро»* |
| 03-08.09.1925 | Венеция (Италия) | *А. Шёнберг Серенада ор. 24* |
| Январь, 1928 | Англия, Швейцария | *А. Шёнберг «Песни Гурре»* |
| 08-09.01.1934 | США | *А. Шёнберг «Просветлённая ночь»* |
| 04.10.1938 | США | *А. Шёнберг Kol Nidre ор. 39* |

интересовался народной музыкой как стилистической и формообразующей основой своих сочинений — он прибегал к совершенно иным средствам развития музыкальной мысли. «Три народные песни» выдержаны в традиционном диатоническом стиле с плавным голосоведением и скромными выразительными эффектами. Камерным хором Московской консерватории они не раз исполнялись в сезоне 1999–2000 годов, а в 2001 году был выпущен диск «XX век. Сочинения для хора a cappella» с данными произведениями.

Разучивая их, основатель коллектива Борис Григорьевич Тевлин не вел предварительные беседы, не рассказывал о композиторской технике и тому подобном. Он предпочитал сразу окунуть хористов в музыку, чтобы они стихийно ее почувствовали. Для него наиважнейшим являлось практическое освоение новой партитуры, а теория — потом. «Песни» постигались Камерным хором достаточно быстро, сходу исполнялись на слоги *«ма»* и *«ды»*. Коллектив и сейчас в редких случаях читает с листа сольфеджио, предпочитая для себя ставить более высокую планку. При ознакомлении и разучивании новых сочинений Б.Г. Тевлин любил использовать метод дробления, когда все артисты разделяют крупные длительности на одинаковые мелкие. Данный метод способствует ритмической организации, пониманию пульсации, интонационной устойчивости, активизации дыхания и так далее. Для выровненного и тянущегося звука, достижения хорошего ансамбля Б.Г. Тевлин нередко использовал слоги *«лю»*, *«лё»*, иногда *«зи»*. Именно они помогли добиться максимального *legato* и *cantabile* в «Трех песнях». Несомненно, льющийся, тягучий, мягкий звук стал характерной чертой исполнения русским коллективом музыки Шёнберга. Руководитель формулировал глобальные музыкантские задачи, работал над фразировкой, формой, тонкостью динамических контрастов и так далее. Одним из главных критериев высокопрофессионального пения дирижер считал чистейшую интонацию исполнения хоровой музыки без сопровождения. На всех этапах репетиционного процесса данного сочинения шла кропотливая работа над строем. Б.Г. Тев-

лин требовал от певцов исполнения исключительно в высокой позиции, интервалы вверх интонировались очень широко (с тенденцией к завышению), а интервалы вниз — сугубо узко.

При работе над «Тремя песнями» приходилось также прибегать к методу использования искусственного ансамбля. Для достижения монолитного звучания, ровности всех партий хормейстеры нередко применяют его на практике. В Камерном хоре, состоящем из студентов-хоровиков, сбалансированность звучания нередко достигалась путем использования индивидуальной нюансировки в каждой партии. Так и в «Трех песнях» Шёнберга Борис Григорьевич на первый план выводил мужские голоса, создавая фундамент для общего звучания всего коллектива. Подобное тяготение к плотной басовой окраске также показывает особенности русской вокально-хоровой школы, которую исповедовал профессор Б.Г. Тевлин.

Одним из ярчайших произведений для хора без сопровождения является De profundis (Psalm 130) op. 50B, исполненный Камерным хором в 2000 году. Сочинение было написано А. Шёнбергом по просьбе составителя «Антологии еврейской музыки» Х. Винавера в 1950 году. Псалом 130 в русской Псалтыри — это псалом 129 «Из глубины взываю к Тебе, Господи», в оригинале — на древнееврейском языке. Винавер передал композитору точную транскрипцию с ударениями столь сложного языка, но впоследствии также был сделан вариант текста и на английском языке. Именно данный вариант звучащего слова получил широкое распространение в исполнительской практике и был записан на компакт-диск Камерным хором Московской консерватории (дирижер Б.Г. Тевлин, солисты А. Морозова, И. Сафонов). Здесь А. Шёнберг несколько отходит от традиционной фактуры, стилистики и структурных особенностей хорового коллектива. Он использует шестиголосное звучание, а в сочетании с пением солистов в кульминации достигает мощного десятиголосия. Композитор трактует коллектив как живую, гибкую массу, реагирующую на драматургические ситуации. В отличие от «Трех народных песен», De profundis написан в двенадцатитоновой технике (серия: ***es — a — gis — e — d — b — g — h — c — ges — f — des***), как «Современный псалом» и опера «Моисей и Аарон».

Хоровые серии Шёнберга могут состоять из разных интервалов. Здесь нет той принципиальности в выборе соотношений секунд и терций, какая была у его ученика Антона Веберна. Шёнберг свободно оперирует серией, отходит от ортодоксального метода додекафонии. По словам хорового дирижера и исследователя А.С. Рыжинского, «Шёнберг неоднократно прибегает к вычленению отдельных интонаций ряда, которые могут существовать в музыкальном пространстве обособленно от основной последовательности (среди них: трихордовая последовательность 7–9 звуков (большая терция + полутон) и малосекундовые трелеобразные повторы)» [5, с. 134]. Еще одной важной особенностью данного сочинения является применение техники Sprechstimme хоровыми голосами, что вносит яркий контраст с классическим восприятием звуковедения в вокально-хоровом исполнительстве. Премьера De profundis состоялась 29 января 1954 года в Кёльне (Германия) в исполнении Хора Западногерманского радио под управлением Б. Циммермана.

Камерный хор под управлением Б.Г. Тевлина был первым исполнителем этого сочинения в нашей стране. Премьера состоялась осенью 1999 года в Малом зале Московской консерватории. Эта яркая и сложнейшая композиция была чрезвычайно интересна для коллектива. Б.Г. Тевлин уделял каждому голосу и партии максимум внимания. Изначально данное произведение изучалось по партиям: отдельно мужским и женским составами. Хормейстер тщательно знакомил молодых музыкантов с материалом, «впевал» наиболее сложные интонационные фрагменты, добиваясь безукоризненной выучки. Далее все певцы объединялись, на первый план выводился самоконтроль каждого участника и умение слышать элементы современной техники в других голосах. Борис Григорьевич неоднократно обращался к певцам с замечанием и просьбой не просто декларировать свою партию, а понимать и осознавать каждую мелодическую линию в контексте всего произведения.

Вся предварительная работа, связанная с техническим освоением партитуры, проходила на слогах *«ма»*, *«лю»* и *«ды»*, и лишь потом коллектив обратился к тексту. Сразу же был выбран вариант на английском языке. Также особую сложность представляло переключение артистов с русской вокально-хоровой школы исполнения на инструментальную. Голоса необходимо было собрать, как бы сжать, и следить за тембральным ансамблированием. Присущее русской исполнительской шко-

ле *vibrato* прибиралось, и на первый план выводились технические задачи сочинения. Интерес также представляли фрагменты материала с выкриками слов без точного интонирования. При яркой эмоциональной выразительности каждого участника голоса объединялись в монолитное компактное звучание. Исполняя De profundis, Камерный хор всегда чувствовал эмоциональный отклик слушателей, тем самым подтверждалась важность публичного представления современной музыки.

Кантата «Уцелевший из Варшавы» для чтеца, мужского хора и оркестра ор. 46 несколько раз исполнялась Камерным хором совместно со «Студией новой музыки» под управлением Игоря Дронова, а также на XV Международном Осеннем хоровом фестивале имени Б.Г. Тевлина (художественный руководитель — профессор А.В. Соловьёв) 17 сентября 2019 года совместно с симфоническим оркестром Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке под управлением Игоря Громова.

Это произведение было написано по заказу Фонда С.А. Кусевицкого и исполняется на английском, немецком языках и иврите. Большой интерес представляет его первое исполнение в шести европейских странах: Западной и Восточной Германии, Норвегии, Австрии, Польше и Чехословакии. Этому вопросу посвящено уникальное исследование американского музыковеда Джой Калико «“Уцелевший из Варшавы” Арнольда Шёнберга в послевоенной Европе» [3]. Кантата раскрывает трагедию Второй мировой войны и Холокоста. Все теоретические и исполнительские аспекты сочинения ставят его на высочайший уровень сложности с точки зрения осознания композиторской мысли. Данный комплекс не противоречит, а, наоборот, помогает раскрыть и прочувствовать остроту эмоций, натуралистическое ощущение ужаса событий в Варшавском гетто (см. *пример 1* на стр. 49).

Контекстуальная важность «Уцелевшего из Варшавы» концентрируется в заключительном разделе произведения. Именно хор, исполняющий на иврите предсмертную молитву из Ветхого Завета, является носителем «триумфального гимна». Достаточно сложная в интонационном плане мелодия исполнялась сборным составом мужских голосов из теноров и басов. Б.Г. Тевлину было важно донести ровность звучания и полноценную краску на всех участках диапазона вокальной линии. Самым трудным в процессе работы было достигнуть абсолютного унисона и полной слитности всех вокально-хоровых компонентов звучания. Важным было не только обеспечить безукоризненную интонацию, но и добиться единства в дыхании, звукообразовании, ритме, дикции и так далее. Борис Григорьевич отводил большую роль правильному навыку дыхания, требовал пения исключительно на опоре, не применяя подснятого исполнения. Петь, а не напевать — это было одним из главных критериев профессионального музицирования. Как и в русской музыке, Б.Г. Тевлину нравилось задействовать метод цепного соединения с целью образования масштабных, длинных фраз. Подобное ощущение долгих мелодических вокальных линий сообщает, несомненно, яркую специфику интерпретации композиции.

В работе над партитурой артистам было необходимо пропевать все мельчайшие ритмические длительности, обращать внимание на шестнадцатые не как на украшения, а как на полновесные звучащие интонации. Внимание к деталям в вокально-хоровой работе продолжает оставаться ведущим индикатором и деятельности А.В. Соловьёва с Камерным хором. Также перед дирижером-хормейстером была выдвинута задача сохранения традиции выровненности гласных русской музыки и донесения чрезвычайно важного текста на иностранном языке. Первоначальный этап работы над «Уцелевшим из Варшавы» проходил исключительно на слог *«ды»*. Певцы впевали весь материал плотным звуком в едином нюансе *mf*, что дало хорошую базу для дальнейшей скрупулезной работы над фразировкой, динамикой и эмоционально-содержательным образом сочинения. Определенную сложность представляло отсутствие у коллектива опыта пения на иврите, что потребовало специальных репетиций с носителями языка. Студентам объясняли особенности произношения, производился подстрочный перевод — это способствовало пониманию построения фраз и смысловых акцентов. Дирижеры И. Дронов и И. Громов высоко оценили уровень выучки данного сочинения. Молодые артисты-хоровики не просто исполняли кантату «Уцелевший из Варшавы» на высоком техническом уровне — они передавали трагическую атмосферу и весь ужас происходящего в середине XX века.

Одним из значимых событий в музыкальной жизни Камерного хора стало участие в грандиозном проекте — исполнении наряду с профес-

*пример 1. Титульный лист кантаты «Уцелевший из Варшавы»*



*Таблица 2*

| **Заключительный хор «Восход солнца»** | |
|---|---|
| Текст Йенса (Енса) Петера Якобсена в немецком переводе Р.Ф. Арнольда | *Перевод на русский язык М.А. Кузмина* |
| Seht die Sonne!<br>Farbenfroh am Himmelssaum,<br>Östlich grüßt ihr Morgentraum!<br>Lächelnd kommt sie aufgestiegen<br>Aus der Fluten der Nacht,<br>Läßt von lichter Stirne fliegen<br>Strahlenlockenpracht! | *Вот светило.*<br>*Уж взошло на небосвод,*<br>*Снам зари привет свой шлет.*<br>*Пена волны влаги зыбкой*<br>*Чрез туманы и мрак*<br>*Ты возносишь нам с улыбкой*<br>*Светлой правды знак.* |

сиональными хоровыми коллективами оратории «Песни Гурре». Концерт состоялся 13 сентября 2024 года на фестивале Российского национального оркестра (дирижер Ф. Чижевский). Молодые музыканты-хоровики «на высокой ноте» вписались в эксклюзивную программу. Свежие голоса, мобильность восприятия интерпретации прогрессивного дирижера придали трехчасовому исполнению легкость и обеспечили заинтересованность слушательской аудитории.

«Песни Гурре» — один из ярчайших примеров позднего романтизма рубежа XIX–XX веков. В этом сочинении А. Шёнберг продолжает традиции Г. Малера, Р. Вагнера, Г. Вольфа и других[1].

Оратория представляет собой большую трехчастную композицию с неравными объемами частей. Главной особенностью формы является наличие массивных крайних разделов, обладающих чертами зеркального симметричного построения с небольшой контрастирующей средней частью. При более детальном рассмотрении структуры можно отметить ряд самостоятельных монологов (песен), которые объединены сквозным развитием. По словам Б. Асафьева, «каждое звено – отдельный эпический момент, иногда остро субъективный по своему характеру, иногда уходящий от эмоционального личного переживания, что достигается переводом музыки в романтический балладный тон (“Ночная охота мертвецов”) или растворением любовно-страстной лирики в глубоком чувстве природы» [1, с. 126]. Стихотворный слог поэмы не совсем равномерен, часть монологов написана рифмованным стихом, некоторые — почти белым, а несколько разделов сочетают оба стихосложения. В *таблице 2* приведен пример перевода финального хора «Песен Гурре».

Мощная партитура, красочно расцвеченная полной палитрой инструментальных и вокальных голосов, требовала колоссальной работы исполнителей. По словам выдающегося музыковеда Ю.Н. Холопова, «исполнитель раскрывает музыкальное содержание пьесы тем, что добивается впечатляющего его звукового представления. Поэтому его искусство неотрывно от достоинств исполняемой музыки» [6, с. 351].

«Песни Гурре» отличают в первую очередь масштабы и трудности исполнения. Хоровая звучность занимает почти половину сочинения. Из трех частей композиции хор участвует только в одной — в наиболее ярком и показательном третьем разделе. Это финал — прекрасный образец позднего романтизма. Шёнберг здесь максимально использует исполнительские силы, общее число певцов достигает 300 человек, что говорит о его явном тяготении к идее «тысячи участников».

Материал третьей части базируется на ранее звучащих элементах музыкальной ткани, и это обеспечивает особую связность и «сплоченность» всего сочинения. Композитор мастерски пишет мужские хоры «Дикой охоты» и заключительный смешанный «Свет!». «Выезд мертвецов» — сложнейшая хоровая партитура — магнетически притягивает, наводя страх. Шёнберг дифференцирует все три мужских хора, каждый наделяя индивидуальным

1 Масштабное произведение создавалось на протяжении одиннадцати лет и увенчалось триумфальной премьерой в Вене 23 февраля 1913 года под управлением австрийского композитора и дирижера Франца Шрекера. Идея создания подобного крупного опуса зародилась после концерта рабочего хора, руководимого Шёнбергом, во время праздника в г. Мёдлинг. Все участники мероприятия, вдохновленные творческим процессом, встречали восход солнца на горе Аннингер, затем этот прекрасный рассвет был воплощен в последней части сочинения.

характером, особым складом письма. Хоры изложены полифонически — в них часто используется множество вариантов имитаций, канонов, и лишь в кульминационных эпизодах они объединяются в едином порыве звучности, колористически воплощая яркий гнетущий образ.

Совершенно иного композитор достигает в конце сочинения. Изображение рассвета — это триумфальный взрыв восьмиголосного хора. «Смотри — вот солнце!» воспринимается как музыкальная и философская кульминация. Музыка редкого в этой оратории светлого, радостного характера насыщена переплетениями коротких фраз романтического содержания. В этом видится особый синтез монументальности и исключительной утонченности.

Арнольд Шёнберг ввел в данную партитуру новый выразительный прием — технику «разговорного пения» (Sprechstimme). «Песни Гурре» — одно из первых сочинений, где выписана оригинальная партия чтеца-певца. Композитор четко выверяет ритмический и интонационный рисунок, фиксирует все тонкости декламации солиста. Помимо Шёнберга, подобную технику применяли Э. Хумпердинк, А. Берг, Б. Бриттен и другие.

Шёнберг долгие годы работал с хоровыми коллективами, несколько раз самостоятельно исполнял «Песни Гурре». Изнутри зная специфику хорового звучания, он максимально использовал в оратории возможности певцов. Общий диапазон всех коллективов (мужские и смешанный) составляет две с половиной октавы (*ges* большой октавы — *b* второй октавы), что требует максимальной отдачи артистов хора.

«Песни Гурре» — сочинение редко звучащее. Главные сложности, с которыми может столкнуться дирижер, связаны с подбором исполнителей. Помимо численности музыкантов, особенно необходим их высокий профессиональный уровень, связанный с техническими возможностями, чистотой интонации, красотой тембра, умением владеть голосом в разной динамике, тесситуре и многим другим. Концертное исполнение, как правило, требует оригинальных сценических решений, поскольку общий состав исполнителей может доходить до 450–500 человек.

При подготовке концерта в 2024 году одним из важных компонентов репетиционной деятельности и исполнения на сцене явилась работа с немецким текстом. Для освоения «Песен Гурре» была приглашена оперная певица и коуч по немецкому языку Александра Антошина. Специалист по вокальной немецкой фонетике, она предложила специфические решения для преодоления сложностей произношения текста артистами в различной тесситуре, динамике и темпе. А. Антошина прорабатывала текст с каждым коллективом, посещая отдельные репетиции. Затем проводилась большая сводная репетиция, на которой маэстро Ф. Чижевский выстраивал фразировку согласно традициям исполнения европейской музыки. Коуч по фонетике отмечала, что главные проблемы молодых певцов были связаны с артикуляцией гласных и согласных звуков. У всех хоровиков, в особенности у партии сопрано, существовал недочет в произношении и пропевании слова *«östlich»*, когда звук *«ö»* постепенно превращался в яркую букву *«о»*. Особого внимания требовали слова: *«den»* и *«Seht»*, где вне зависимости от быстрой агогики и неудобной динамики необходимо успеть исполнить гласную *«u»* (а не *«денн»*). Дирижер и коуч достаточно подробно разбирали начала и окончания слов с различной артикуляцией и особенностями произношения. В слове *«Traum»* требовалось напряженное и активное *«t»*, которое также необходимо произносить с придыханием, а заключительную *«m»* артистам следовало исполнять через сомкнутые губы. В подобном масштабном хоровом ансамбле возникали вопросы правильного озвучивания согласной *«s»*. В слове *«aus»* она должна быть слышна аудитории как *«с»*, а *«Seht»* — ярко выраженное *«з»* с добавлением произношения «на улыбке». Также, возможно, от избыточного старания, некоторые артисты стали «добавлять» умлаут во многие слова, тем самым выбиваясь из общей звуковой массы. А. Антошиной сразу были отмечены слова *«nur»* и *«kurze»*, где требовалось чистое пропевание гласной *«u»* (а не *«ü»*). Увлеченная, кропотливая работа дирижера и коуча оказала неоценимую помощь молодым певцам в постижении немецкой фонетики. Профессионально точные пожелания вызывали быструю и столь же точную реакцию, что в конечном счете приблизило интерпретацию сочинения к исполнительскому стилю европейских коллективов. Многие студенты и артисты профессиональных хоров не были знакомы с «Песнями Гурре» и впервые столкнулись с необычным методом работы над иностранным языком. Безусловно, эта музыка и репетиционный процесс надолго останутся в памяти каждого певца.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. **Асафьев Б.В.** О хоровом искусстве. — Л., 1980. — 126 с.
2. **Власова Н.О.** Творчество Арнольда Шёнберга. — М.: ЛКИ, 2007. — 527 с.
3. **Калико Дж.** «Уцелевший из Варшавы» Арнольда Шёнберга в послевоенной Европе / пер. с англ. О.Я. Бараш. — М.: Academic Studies Press, 2025. — 342 с.
4. Композиторы. Век XX / сост. Н.А. Хотунцов. — СПб.: Союз художников Санкт-Петербурга, 2001.
5. **Рыжинский А.С.** Хоровое творчество Арнольда Шёнберга: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 /А.С. Рыжинский. — М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2008. — 134 с.
6. **Холопов Ю.Н.** Новая музыка в хоре // Борис Тевлин. Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2001. — 381 с.
7. **Szmolyan W.** Schönberg in Mödling, Österreichische Musikzeitschrift, 1974, Jg. 29, S. 189–202.


## REFERENCES


1. **Asaf'ev B.** O horovom iskusstve [About choral art], Leningrad, 1980. (In Russ.)
2. **Vlasova N.** Tvorchestvo Arnol'da Schönberga [The work of Arnold Schoenberg], Moscow: LKI, 2007. (In Russ.)
3. **Kaliko Dzh.** «Utselevshij iz Varshavy» Arnol'da Schönberga v poslevoennoj Evrope [Arnold Schoenberg's «A Survivor from Warsaw» in Postwar Europe], per. s angl. O. Barash, Moscow: Academic Studies Press, 2025. (In Russ.)
4. Kompozitory. Vek XX [Composers. The 20th Century], sost. N. Hotuntsov, St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov Sankt-Peterburga, 2001. (In Russ.)
5. **Ryzhinsky A.** Khorovaya muzyka Arnol'da Schönberga [Choral Music by Arnold Schoenberg]. Candidate (Art Criticism) Dissertation, Moscow: Russian Gnesins' academy of music, 2008. (In Russ.)
6. **Kholopov Yu.** Novaya muzyka v khore [New Music in the Choir]. Boris Tevlin. Choral Paths: Articles. Memoirs. Materials, ed. by V.S. Tsenova, Moscow: Muzyka, 2001. (In Russ.)
7. **Szmolyan W.** Schönberg in Mödling, Österreichische Musikzeitschrift, 1974, Jg. 29, S. 189–202.



ТЕЛКОВА НАТАЛИЯ СТАНИСЛАВОВНА
Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)
старший преподаватель кафедры хорового дирижирования
Московский музыкально-педагогический колледж (г. Москва)
преподаватель
кандидат искусствоведения
e-mail: natalihome@yandex.ru
ORCID: HTTPS://ORCID.ORG/0009-0007-9699-9603

TELKOVA NATALIA S.
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Senior Lecturer of the Department of Choral Conducting
Moscow Music and Pedagogical College (Moscow)
Teacher
Candidate of Art Criticism
e-mail: natalihome@yandex.ru

**УДК 78.02**

**С.А. УВАРОВ**
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва),
Музей петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина) (г. Санкт-Петербург)

# *Звук как изобретение: самодельные музыкальные инструменты Михаила Матюшина*

*S. Uvarov*

## *Sound as an invention: DIY instruments by Mikhail Matyushin*

**Абстракт:** Статья посвящена экспериментам композитора, художника, педагога и исследователя Михаила Матюшина в области создания новых музыкальных инструментов. Опыты подобного рода проходят через всю его жизнь — начиная от детской скрипочки, изготовленной им еще в девятилетнем возрасте, и заканчивая монохордами, которые Матюшин создал в поздние годы для иллюстрации своей теории взаимовлияния звука и цвета. Известно также, что композитор сконструировал шумовые инструменты для своих музыкальных спектаклей 1921 года. Однако ключевую роль среди его изобретений играет «прямая» скрипка — попытка максимально упростить форму с целью сделать струнные доступными для учеников из бедных семей. В статье, однако, делается предположение, что, несмотря на чисто утилитарные задачи, Матюшин создал произведение визуального искусства: внешний облик скрипки был не менее, а может, и более важен, чем ее звучание. И сам автор осознавал это, экспонируя скрипку как музейный предмет и используя при исполнении новейшей музыки.

**Ключевые слова:** «прямая» скрипка, монохорды, русский авангард, футуризм, четвертитоновость, конструктивизм, шумовые инструменты, экспериментальная форма.

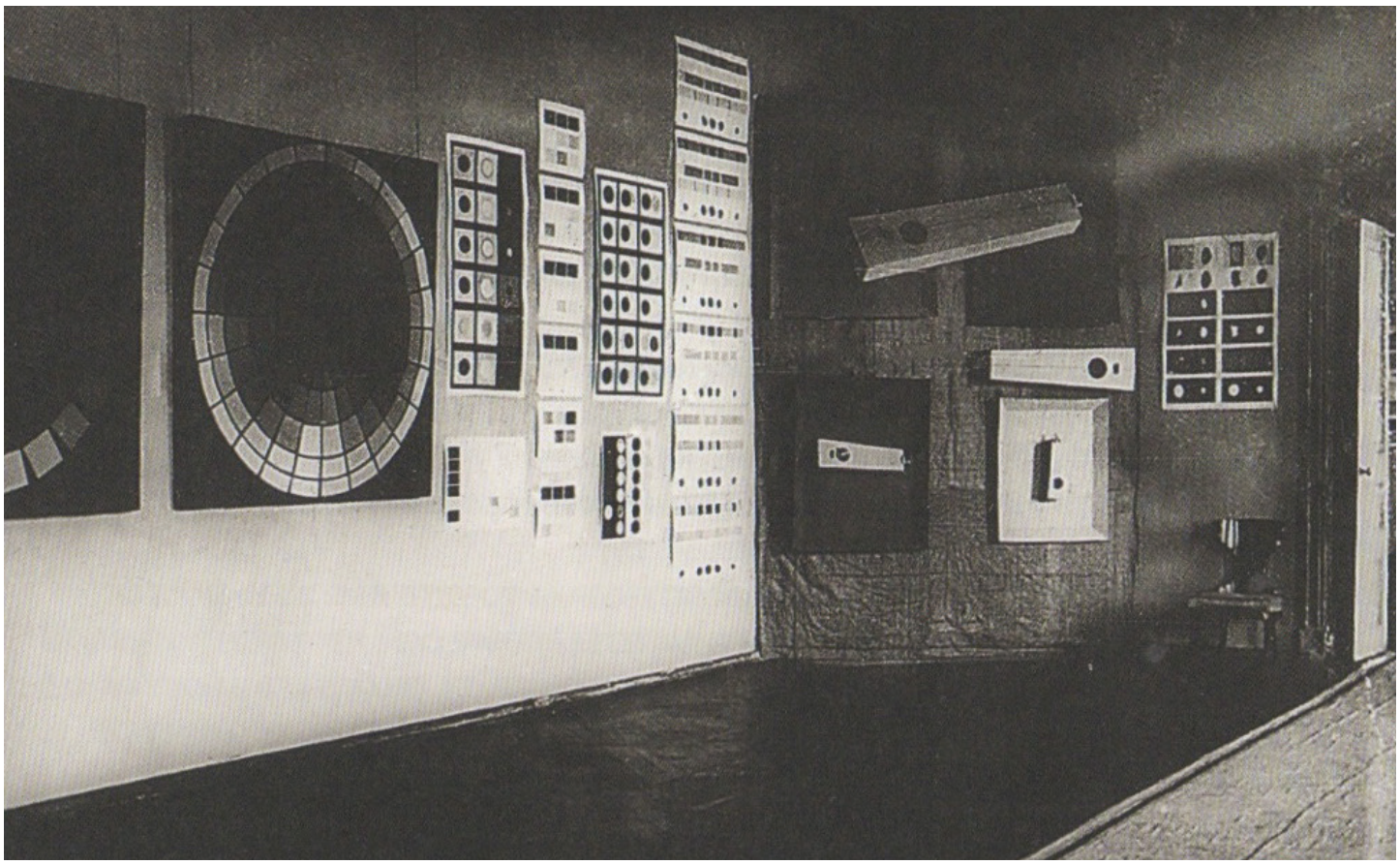
**Abstract:** This article explores the experiments of composer, artist, teacher, and researcher Mikhail Matyushin in creating new musical instruments. These experiments span his entire life, from the children's violin he made at the age of nine to the monochords he created in his later years to illustrate his theory of the interplay of sound and color. The composer is also known to have constructed noise instruments for his musical performances in 1921. However, the "straight" violin plays a key role among his inventions—an attempt to simplify its form as much as possible to make string instruments accessible to students from poor families. The article, however, suggests that despite its purely utilitarian purposes, Matyushin created a work of visual art: the violin's appearance was no less, if not more, important than its sound. The composer himself recognized this, exhibiting the violin as a museum piece and using it in performances of contemporary music.

**Keywords:** straight violin, monochords, Russian avant-garde, futurism, quarter-tone, constructivism, noise instruments, experimental form.

Михаил Матюшин известен как художник, композитор, скрипач, педагог, исследователь, один из лидеров раннего русского авангарда[1]. Куда менее изучены его работы в области изобретения музыкальных инструментов. Подобные опыты в биографии Матюшина не единичны, хотя цели во всех случаях были различны. И все же при детальном рассмотрении матюшинских экспериментов такого рода можно выявить глубинную родственность самого подхода.

В середине 1920-х он создал разноцветные монохорды, призванные подтвердить его теорию о взаимовлиянии звука и цвета. «Мною были найдены соотношения басовых низких звуков с темно-красными цветами, более высоких с желтыми, зелеными и синими. Были построены четыре цветные поверхности: красная, желтая, синяя, зеленая, в соответствии к ним монохорды различной величины. Предположение, что при наблюдении взаимодействия звука и цвета наступит соответствующая реакция, вполне подтвердилось. Басовый звук монохорда приводил к вполне определенному потемнению розово-красной поверхности экрана, тогда

1 Подробнее о перечисленных амплуа Матюшина см. здесь: [4].



*илл. 1. Экспозиция выставки Отдела органической культуры ГИНХУКа (1926). На заднем плане — стенд с монохордами. Фото: Михаил Матюшин*

как высокий звук маленького монохорда осветлял и делал эту поверхность розово-фиолетовой. Монохорд, звучащий как виолончельное *ля*, повышал интенсивность желтого цвета, приглушал, отяжелял зеленый и синий. Альтовый монохорд повышал цветность зеленого экрана, а высокий монохорд скрипичного *ми* делал синий цвет глубоким и прозрачным», — писал Матюшин [3, с. 154–155].

Эти инструменты не дошли до наших дней. Однако сохранилась фотография[2] с выставки работ возглавляемого Матюшиным Отдела органической культуры ГИНХУКа[3] (1926), где был стенд с монохордами, закрепленными на экранах. Снимок, сделанный самим Матюшиным, и процитированное выше описание в мемуарах позволили воссоздать не только деревянные изделия, но и соответствующие им разноцветные панели[4] (см. *илл. 1*).

Матюшин, впрочем, мечтал о большем. «Воображаю себе красный шар величиною с тыкву, звучащим как гонг. Напротив него зеленый куб, издающий треск. Или рюмкообразную форму желтого цвета, звучащую как низкая басовая струна рояля, а напротив — спираль синего цвета, издающая свист. Какая это неизведанная силища!» [3, с. 155].

Из этого описания видно, что для Матюшина крайне важным был внешний вид объекта, из которого извлекается звук (не обязательно музыкальный), либо же — взаимодействие звучащего и види-

**2** Опубликована здесь: [3, с. 144].

**3** Государственный институт художественной культуры — экспериментальное научное учреждение, появившееся в 1923 году в Петрограде на основе Музея художественной культуры и расформированное в 1926 году. Его единственным руководителем был Казимир Малевич, а различные отделы возглавляли Матюшин, Павел Филонов, Владимир Татлин и другие яркие фигуры русского авангарда.

**4** Работа по воссозданию монохордов была проведена старшим научным сотрудником Музея театрального и музыкального искусства, инструментоведом, реставратором Владимиром Кошелевым с использованием подготовленных на основе фотографии обобщенных эскизов художника Алексея Костромы в 1997 году. Изготовленные Кошелевым монохорды ныне хранятся в Музее органической культуры (г. Коломна).

мого. Это проявилось еще раньше — при создании экспериментальных музыкальных спектаклей 1921 года «Осенний сон»[5] и «Саломея Египта». В отношении первого ученица Матюшина Мария Эндер, участвовавшая в постановке, отмечает:

«Постановка была совсем необыкновенной. Михаил Васильевич решил окружить зрителей действием со всех сторон. Вместо актеров на двух сценах спереди и сзади чередовались различные картины-образы. Все пространство вокруг зрителя изображало холодную осень. Голоса актеров появлялись неожиданно с разных сторон, передвигались, удалялись или приближались в зависимости от действия. Все действие шло на фоне музыки. Использованы были обе пьесы М.В. “Осенний сон” и “Дон Кихот”[6]. Несколько отрывков было написано М.В. дополнительно. Кроме того, М.В. были выдуманы шумовые инструменты, тоже использованные в разных комбинациях»[7].

Рассказывая о «Саломее Египта», Матюшин так описывает звуковое сопровождение: «Все картины сопровождались музыкой — импровизацией на рояле, скрипке и других инструментах, исполнявшейся мною и моими учениками. Были использованы различные звучания от гудения длинной струны, протянутой через всю комнату, до верхних звуков скрипки, остро прозрачные стеклянные звуки, сыплющиеся, шершавые звучания, глухие звуки веревочных инструментов по контрасту к глубокому пению виолончели и т. п.» [3, с. 143].

Резюмируя эти описания, можно сказать, что Матюшин создавал не просто отдельные объекты, но аудиовизуальные инсталляции, вдобавок помещая их еще и в определенный контекст, будь то музейная экспозиция (в случае с монохордами) или музыкальные спектакли.

К сожалению, никаких подлинных предметов подобного рода, сделанных Матюшиным, до наших дней не дошло. И в этой связи особую ценность приобретает его «прямая» скрипка[8] — экспериментальный инструмент, придуманный и изготовленный им собственноручно в 1917–1918 годах. Единственный экземпляр хранится в собрании Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства и демонстрируется в экспозиции Музея музыки (Шереметевский дворец). Появление инструмента связано с педагогической деятельностью Матюшина в Народной консерватории, где обучались все желающие, независимо от социального статуса и материального положения[9]. Преподавая там еще с 1908 года игру на скрипке, музыкант постоянно сталкивался с проблемой: дети из бедных семей не могли себе позволить качественные струнные инструменты. Тогда Матюшин решил разработать собственную форму скрипки — существенно более простую и дешевую в изготовлении. Он надеялся, что это позволит запустить массовое фабричное производство.

«В основу моей работы по изменению формы скрипки я взял идею французского физика Навара, смело предположившего, что вся усложненность формы итальянской скрипки совершенно не обязательна для хорошего звучания инструмента. <...> Опыт создания новой скрипки показал правильность соображений Навара и положил основание для образца скрипки упрощенной формы, более доступной для массового производства инструментов» [3, с. 95].

Комментируя эту цитату, Владимир Кошелев обратил внимание[10], что Матюшин перепутал фа-

5 Научная редакция-реконструкция партитуры музыкального спектакля «Осенний сон» была выполнена автором настоящей статьи (см.: Осенний сон. Музыкальный спектакль / М.В. Матюшин (музыка), Е.Г. Гуро (текст, илл.); С.А. Уваров (ред., сост., вступ. ст. и коммент.). — СПб: Лань: Планета музыки, 2025. — 64 с. + вклейка 8 с. илл.). Однако шумовых инструментов там нет, поскольку в дошедших до нас нотных материалах их звучание никак не было зафиксировано.

6 Имеются в виду сюиты «Осенний сон» (1911–1915) и «Дон Кихот» (1911–1915). Обе они были опубликованы Матюшиным в собственном издательстве «Журавль» в 1915 году.

7 Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (далее — РО ИРЛИ РАН). Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 2.

8 Матюшин не дает названия своей скрипки, упоминая ее просто как новую скрипку или скрипку новой конструкции. Но посвященное ей архивное дело (РО ИРЛИ РАН. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 92) имеет название «Прямая скрипка» — скорее всего, формировавшая архив Мария Эндер взяла его от самого Матюшина. Оно представляется наиболее лаконичным и удобным для использования.

9 Подробнее о Народной консерватории см.: [5].

10 Кошелев В. Скрипка Михаила Матюшина. К истории бытования и реставрации инструмента. Доклад на научной конференции «Грани авангарда. Новаторство и эксперименты Михаила Матюшина

милию: имелся в виду, конечно, не Навар, а Феликс Савар (1791–1841), еще в 1817 году создавший скрипку трапециевидной формы, которая, однако, не была востребована. Как и Савар, Матюшин решил отказаться от привычных изысканных изгибов верхней и нижней дек, использовав ровные доски. И даже, вслед за французом, эфы (резонаторные прорези в виде буквы *f*) сделал прямыми. При этом в качестве образца для формы корпуса Матюшин использовал не только инструмент Савара, но и обычные русские гусли.

«Воздушный столб по объему был взят равным воздушному столбу скрипки Страдивариуса (по Леману). Верхняя дека склеена из двух настроенных половин хорошо выдержанного елового дерева; нижняя дека — целая из крепкого клена. Бочка — из букового дерева. Высота басового бочка рассчитана на более полное звучание баска; левый бочок уменьшен до предела для создания более мягкого звучания квинты, высота правого бока компенсирует высоту сводов обычного типа скрипки» [3, с. 95].

Интересно, что, в отличие от инструмента Савара и даже от классической скрипки, изделие Матюшина асимметрично. И хотя музыкант обосновывает это акустическими задачами, такое решение формирует и выразительный внешний облик инструмента, идеально соответствующий экстравагантному футуристу-новатору (см. *илл. 2*).

Случайно или нет, но рождение «прямой» скрипки совпало по времени с появлением важнейшей «кристаллической» серии художественных работ Матюшина, основа которой — четыре версии «Кристалла»: одна графическая (1914–1915, хранится в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга), три живописные (1914–1919, в зарубежных и частных собраниях). Предшествует циклу и становится первым импульсом для его рождения «Автопортрет» (1914–1915)[11], Стеделейк-музей), а примыкают к «Кристаллам» картины «Беспредметность» (Национальная галерея Республики Коми, 1915–1917) и «Геометризация пространства. Кристалл» (1918[12]). Для всех них характерно доминирование прямых линий, создающих сложную геометрию в условном «безвоздушном» пространстве (см. *илл. 3* на ст. 57).



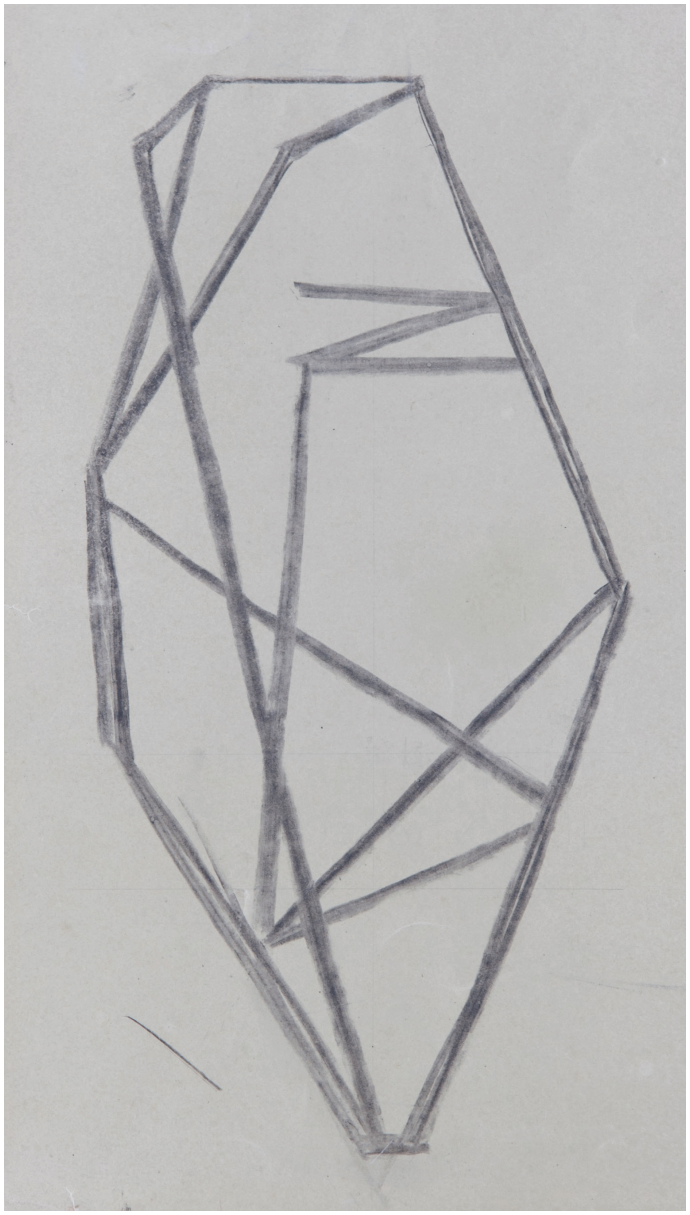
*илл. 2. «Прямая» скрипка Михаила Матюшина на выставке «Любовь в авангарде. Михаил Матюшин и Елена Гуро» (Центр «Зотов»). Фото: Андрей Орехов*

И в самой серии, и в облике скрипки можно усмотреть отголоски кубизма — стремление к геометризации формы (хотя, конечно, это очень индивидуально трактованный кубизм). Но именно в случае с музыкальным инструментом более точ-

и его школы» (16.10.2025, Санкт-Петербург, Музей петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина) и Школа искусств и культурного наследия Европейского университета в Санкт-Петербурге).

**11** Датировка С. Уварова основана на цитате Михаила Матюшина: «К 1914–15 годам относится моя работа над автопортретом» (см.: [3, с. 118]). Стеделейк-музей ошибочно датирует произведение 1917 годом. См. онлайн-каталог: https://www.stedelijk.nl/en/collection/85464-mikhail-matyushin-zelfportret (ссылка верна на 7.12.2025).

**12** Датировка С. Уварова. Третьяковская галерея датирует работу 1918–1919 годами, однако фотография 1918 года из альбома, хранящегося в ГМИ СПб, свидетельствует, что уже в 1918-м картина была полностью закончена.



*илл. 3. Михаил Матюшин. «Кристалл» (1914–1915). Собрание ГМИ СПб*

ной представляется иная параллель — с будущими идеями конструктивистов, которые Матюшин в этом проекте предвосхитил, отказавшись от изысканности традиционной формы в пользу чистой функциональности.

Сравним приведенную выше аргументацию Матюшина с фразой архитектора Моисея Гинзбурга из книги «Стиль и эпоха» (1924): «Потому-то машина с крайней активностью своих частей, с абсолютным отсутствием “неработающих” органов совершенно естественно приводит к полному пренебрежению декоративными элементами, для которых нет более места, приводит именно к идее конструктивизма, столь распространенного в наши дни, который должен уже в самом своем существе поглотить свою антитезу “декоративное”» [1, с. 121][13].

Но подобно тому, как архитекторы-конструктивисты создали в 1920-е годы не просто утилитарные сооружения, но выдающиеся визуальные образы, ничуть не уступающие во внешней выразительности вычурным особнякам предшествующей эпохи модерна, так и Матюшин, идя по пути упрощения формы скрипки и вроде бы не преследуя эстетических задач, проявил здесь себя не только музыкантом и изобретателем, а еще и художником.

В этом плане показателен рисунок, сохранившийся в архиве Матюшина[14]. На крупном листе мы видим скрипку под разными углами, но карандашные наброски инструмента дополнены загадочными узорами тушью и акварельной пирамидой из цветных прямоугольников. Как тут не усмотреть параллель с цветозвуковыми экспериментами Матюшина[15], в частности с его позже появившимися монохордами?

Заметим, что и сам Матюшин воспринимал свою скрипку не только как «инструмент для бедных». Он признавался: «Первую скрипку я сохранил у себя и всегда охотно на ней играю, особенно более новую музыку, для которой я, безусловно, предпочитаю белую скрипку моей хорошей старой итальянской» [3, с. 96][16] .

Обратим внимание: хотя собственный опыт изготовления скрипки Матюшин скромно оценивал как «удовлетворительный» и указывал, что профессиональный мастер мог бы добиться лучших результатов [3, с. 95], а следовательно, едва ли «прямая» скрипка могла звучать лучше его старой

**13** Кстати, и сам Матюшин говорит о «строгой конструктивности формы новой скрипки» (см.: [3, с. 95–96]).

**14** РО ИРЛИ РАН. Ф.656. Оп.1. Ед.хр. 56. Л. 2. Был введен в научный оборот автором настоящей статьи: впервые опубликован здесь: [4, с. 6 цветной вклейки], а затем продемонстрирован на выставке «Любовь в авангарде. Михаил Матюшин и Елена Гуро» (Центр «Зотов», февраль — май 2025; кураторы — С. Уваров, П. Стрельцова).

**15** Известна акварель 1930 года под названием «Звукоцвет» (собрание Музея органической культуры). Изображение на ней представляет собой «лесенку» из разноцветных крестообразных фигур.

**16** Говоря «белая», Матюшин имеет в виду, что она не покрыта лаком. Старая итальянская скрипка осталась у него со времен службы в Придворном оркестре.

итальянской, именно в случае с современной музыкой Матюшин делал выбор в пользу собственного инструмента. Не из-за внешнего ли вида?

Еще показательнее иной факт, о котором Матюшин пишет в мемуарах.

«Скрипка, вместе с альтом и второй скрипкой, выполненным по этим же принципам, демонстрировались на выставке Научно-исследовательского отдела при Музее художественной культуры в 1924 году, вызывая большой интерес у специалистов-музыкантов и художников» [3, с. 96].

Кажется неслучайным, что Матюшин, во-первых, экспонирует свои инструменты как арт-объекты — в составе музейной экспозиции, а во-вторых, упоминает об интересе художников. Следовательно, ему было небезразлично, как отнесутся к эксперименту те, кто может оценить лишь визуальный облик скрипок и альта. Тем более в массовое производство матюшинскую разработку не взяли. Три прототипа так и остались уникальными рукотворными изделиями.

Увы, вторая скрипка и альт до наших дней не дожили, зато первая скрипка сохранилась. Но в течение многих лет ее физическое состояние не предполагало использования по назначению. Вплоть до начала 2025 года инструмент демонстрировался как «немая» скульптура. И у многих возникал вопрос: действительно ли ее «голос» не уступает традиционным скрипкам? Прав ли был Матюшин, утверждая, что упрощенная форма не влияет на ключевые акустические свойства?

Ответы публика и специалисты получили на выставке «Любовь в авангарде. Михаил Матюшин и Елена Гуро», где скрипка предстала перед зрителями в отреставрированном виде — и в сопровождении записи игры на ней. Реставрация была осуществлена по заказу Центра «Зотов» мастером Музея театрального и музыкального искусства Владимиром Якименко при консультациях Владимира Кошелева — специально к упомянутой экспозиции. Для нее же была осуществлена и запись в Шереметевском дворце: скрипач Артур Зобнин исполнил четвертитоновые «Ноты будетлянские» Матюшина в расширенной версии[17].

После записи исполнитель поделился с автором настоящей статьи впечатлениями от личного знакомства со скрипкой. По его словам, звучит она лучше фабричных китайских и советских инструментов. Хотя играть на ней непривычно и не очень удобно — особенно если использовать не только первую позицию, задействовать аккорды и виртуозные штрихи. В остальном же она не накладывает никаких ограничений на репертуар, равно как и не дает никаких преимуществ (это, в частности, опровергает гипотезу В.А. Ишмеевой[18], что Матюшин разрабатывал форму скрипки для облегчения игры в четвертитоновости). Высоко оценивает музыкальные качества этого раритета и Владимир Кошелев, отметивший, что при слепом тесте подавляющее большинство слушателей не смогут отличить «голос» матюшинской скрипки от обычных оркестровых[19].

Анализируя приведенные суждения, стоит учитывать, что Матюшин не ставил перед собой задачу достичь какого-то особого звучания, превзойти лучшие образцы. По его замыслу, этот инструмент должен был стать первым для детей, только приступающих к занятиям музыкой. Кроме того, в 1917–1918 годах Матюшину не были доступны высококачественные материалы, имеющиеся в распоряжении любого хорошего скрипичного мастера (не говоря уже о корифеях). Да и, в конце концов, мастером он не был и никогда прежде не занимался созданием струнных. Если, конечно, не считать детского опыта, который — не будет преувеличением сказать — определил всю его судьбу.

Обратимся опять к мемуарам Матюшина — к главе, где он описывает свои ранние годы в Нижнем Новгороде.

«<...> когда у матери поселились музыканты театрального оркестра, я впервые познакомился со скрипкой. Я сам сделал скрипку. Из дощечки я вырезал форму скрипки, головку сделал, как

**17** Рукопись самого первого четвертитонового произведения Михаила Матюшина была обнаружена автором настоящей статьи и впервые опубликована здесь: Матюшин М.В. Композиция в четвертях тона для скрипки в сопровождении фортепиано / ред-сост., вступ. ст. и коммент. С.А. Уваров; ред. нотного текста С.А. Уваров, С.В. Стройкин. — М.: Композитор, 2023. — 36 с. + 2 с. (партия). Нотный набор был включен в издание научной редакции-реконструкции оперы «Победа над Солнцем».

**18** Такое предположение данным автором высказано, например, здесь: [2, с. 253].

**19** Из личных бесед с Артуром Зобниным и Владимиром Кошелевым.

у гитары, колками вниз, смычок мне сделал брат, а струны мне дали музыканты. Звучала она, как хороший большой шмель, но я настроил скрипку правильно, так как у меня был хороший слух, и я уже прислушивался к настройке скрипки жильца. Когда музыканты услышали, как я наигрываю песенки на своей самодельной скрипочке, они предложили мне поиграть на настоящей скрипке. Но мне, девятилетнему мальчику, большая скрипка не понравилась, не понравились мне и гаммы, которым меня пробовали научить жильцы. Тогда мать, видя мое огорчение, купила мне детскую скрипку на рынке, за 75 копеек. Как я полюбил эту маленькую скрипочку! Я ее снимал со стены, целовал тихонько и снова вешал на стену. Вот играющим на этой скрипочке меня и услыхал приятель брата, ученик Консерватории, только что открывшейся тогда в Нижнем Новгороде. Он потащил меня к директору Виллуану» [3, с. 46].

Нет сомнений, что, создавая «прямую» скрипку, Матюшин волей-неволей вспоминал тот детский эксперимент. И если бы нижегородскому инструменту повезло дожить до наших дней, он был бы ценным мемориальным предметом — свидетельством первых шагов Матюшина-музыканта. Но не более того. А как же воспринимать и использовать «взрослую» скрипку новой конструкции? Выскажем свое мнение, которое является лишь приглашением к дискуссии. Финальный же вердикт — за специалистами музея, владеющего экспонатом.

На наш взгляд, едва ли есть смысл задействовать раритет в сколь-нибудь регулярной концертной деятельности — как, например, инструменты из Госколлекции. Для исполнения программы, не имеющей отношения к Матюшину, у скрипки нет никаких преимуществ по сравнению с хорошими, профессионально выполненными струнными, но есть масса конструктивных неудобств и ограничений, связанных с музейным статусом. Поэтому основная форма использования — демонстрация в составе постоянной и временных экспозиций.

И все же важно не забывать, что это именно музыкальный инструмент, созданный, чтобы звучать, и вернувший себе такую возможность. Хорошим напоминанием об этом были бы особые разовые мероприятия, связанные с фигурой Матюшина или — шире — с эпохой русского авангарда. Например, концерты в музеях, приуроченные к выставкам[20]. На таких вечерах сам облик скрипки, задействованной в нескольких небольших произведениях (дабы не создавать чрезмерную нагрузку на нее — сохранность превыше всего!), вступит в дуэт с контекстом: музыкальным, художественным и историческим[21].

И это будет резонировать с идеями самого Матюшина о звукоцвете, влиянии зримого на слышимое и наоборот. Как мы показали выше, об этом он размышлял не только в связи с монохордами и шумовыми инструментами, но и в отношении скрипки.

---

**20** Первое такое событие состоится уже в следующем году. «Прямая» скрипка Матюшина прозвучит перед публикой в октябре 2026-го в Музее петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина) на концерте в рамках открытия выставки «Полет “Журавля”: рождение будетлянской книги» (куратор — С.Уваров). Основу программы составят скрипичные произведения Матюшина.

**21** Говоря о неудобствах формы для исполнителя, можно привести неожиданную, но на самом деле вполне закономерную параллель. За четыре года до создания скрипки Матюшин создал футуристическую оперу «Победа над Солнцем». Костюмы для нее разработал Казимир Малевич, и их особенностью была жесткая конструкция. Актеры в них походили на марионеток, движения неизбежно становились угловатыми и условными. Все действо в целом приобретало характер перформанса, а не привычного театрального спектакля (подробнее см. здесь: Победа над Солнцем. Футуристическая опера (ноты) / М.В. Матюшин (музыка), А.Е. Крученых (либретто); С.А. Уваров (ред. оперы, сост., вступ. ст. и коммент.). — СПб.: Лань: Планета музыки, 2024. — 76 с. + вклейка 16 с. илл.). В каком-то смысле и публичную игру на матюшинской «прямой» скрипке — с неизбежными странностями пластики исполнителя, вынужденного преодолевать непривычные сложности, — можно считать перформансом, метафорой тех перемен, к которым пришлось адаптироваться всей стране в годы создания скрипки, на сломе эпох.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. **Гинзбург М.Я.** Стиль и эпоха. — М.: Государственное издательство, 1924. — 238 с.
2. **Ишмеева В.А.** О четвертитоновой нотации в русской музыке начала XX века // Известия РГПУ имени А.И. Герцена, 2009, № 118. С. 251–255.
3. **Матюшин М.В.** Творческий путь художника. — Коломна: Музей органической культуры, 2011. — 408 с.
4. **Уваров С.А.** Михаил Матюшин. Баяч будущего. — СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2025. — 224 с.
5. **Черкасова З.В.** Деятельность Народной консерватории в Санкт-Петербурге — Петрограде // Opera musicologica, 2020, т. 12, № 3. С. 109–122.


## REFERENCES


1. **Ginzburg M.Ya.** Stil' i epokha [Style and Era], Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924. (In Russ.)
2. **Ishmeeva V.** O chetvertitonovoj notatsii v russkoj muzyke nachala XX veka [On quarter-tone notation in Russian music of the early 20th century], Bulletin of the A.I. Herzen State Pedagogical University, no. 118, 2009, pp. 251–255. (In Russ.)
3. **Matyushin M.** Tvorcheskij put' khudozhnika [The Artist's Creative Path], Kolomna: Museum of Organic Culture, 2011. (In Russ.)
4. **Uvarov S.A.** Mikhail Matyushin. Bayach budushchego [Mikhail Matyushin. Bayach of the Future], St. Petersburg: European University in St. Petersburg, 2025. (In Russ.)
5. **Cherkasova Z.** Deyatel'nost' Narodnoj konservatorii v Sankt-Peterburge — Petrograde [Activities of the People's Conservatory in Saint-Petersburg — Petrograd], Opera musicological, no. 3, vol. 12, 2020, pp. 109–122. (In Russ.)



УВАРОВ СЕРГЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ
Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)
руководитель Научно-творческого центра киномузыки
Музей петербургского авангарда (Дом М.В. Матюшина)
(г. Санкт-Петербург)
научный сотрудник
кандидат искусствоведения
e-mail: s.uvarov@me.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3142-9080

UVAROV SERGEI A.
Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Head of the Research and Creative Center for Film Music
Museum of the Petersburg Avant-garde (Matyushin House)
(St. Petersburg)
Research Fellow
Candidate of Art Criticism
e-mail: s.uvarov@me.com

**УДК 78, 377**

**И.В. ЛЕЖНЕВА**
Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (г. Нижний Новгород)

# *Актуальные тенденции исполнительских школ в ракурсе современности*

## *I. Lezhneva*
## *Current trends in Russian performing arts schools in a contemporary context*

**Абстракт:** В статье выявляются и анализируются три наиболее значимые тенденции развития российских исполнительских школ, связанные с обучением одаренных детей. Выявляются проблемы взаимодействия внутри триединства «учитель — ученик — родители» на современном этапе, освещаются причины противоречий, связанные с определенным представлением о статусе учителя в обществе. Сравниваются и анализируются различные подходы к обучению одаренных детей в контексте проблем современного образования.

**Ключевые слова:** исполнительские школы, музыкальное образование, современность, обучение, одаренные дети.

**Abstract:** This article identifies and analyzes three of the most significant trends in the development of Russian performing arts schools related to the education of gifted children. The article identifies issues of interaction within the «teacher — student — parents» trinity in the modern era, highlighting the causes of contradictions, which are linked to certain perceptions of the teacher's status in society. Various approaches to teaching gifted children are compared and analyzed in the context of contemporary education challenges.

**Keywords:** performing arts schools, music education, modernity, education, gifted children.

Исполнительская школа как уникальная система традиций, художественных принципов и методов работы, сложившаяся в классе педагога, внутри отдельного учебного заведения или более широко — в отдельной стране в определенную эпоху, включает в себя тесно связанные друг с другом обучающую и творческую составляющие. Обе развиваются поэтапно в начальном, среднем и высшем звеньях музыкального образования (школа — училище — консерватория), базируясь на цементирующей частности перспективной основе — *коммуникативном взаимодействии* [5] всех «действующих лиц».

На начальном (иногда и среднем) этапе обучения выстраивается взаимосвязь педагога, ученика и родителей, в вузе — профессора и студента, а в более широком смысле формируется творческий взаимообмен опытом поколений музыкантов-исполнителей, передача и переосмысление ими традиций в контексте современных реалий. Важно понимать, что приведенные коммуникативные взаимодействия *не имеют равноправного характера*, внутри школы существуют лидеры[1] — учителя, профессора, известные музыканты-исполнители, авторитетные фигуры, передающие опыт, способные помочь ученикам найти свой путь в творчестве, а также уберечь от непоправимых ошибок родителей одаренного ребенка, делающего первые шаги в музыке.

Поскольку путь музыканта тернист, полон препятствий как внешних, так и внутренних, цельность и длительность коммуникативных связей была одной из важнейших традиций российской исполнительской школы: на любом этапе развития, если потребуется совет или поддержка, сам ученик или его родители могли обратиться к наставнику.

1 «Исполнительская школа — это система художественных, музыкально-эстетических, исполнительских принципов и порождаемых ими методов работы, сформированная субъектом с высокой способностью к персонализации, передаваемая посредством преемственности при непосредственном взаимодействии учителя и ученика в процессе обучения» [1].



*илл. 1. Ирина Лежнева с учениками. Фото: Надежда Базанова*

В настоящее время, к сожалению, эта традиция имеет крайне нестабильный характер, на фоне чего в школе сформировались и прочно вошли в практику определенные неоднозначные тенденции. Выделим основные из них.

***Первую*** условно назовем *тенденцией праздника*. Она наиболее доступна для понимания непрофессиональной публикой и родителями-немузыкантами благодаря скороспелости и зрелищности. Сюда входят всевозможные телевизионные конкурсы и широко транслируемые проекты, демонстрирующие таланты подрастающего поколения наподобие «Синей птицы». Среди основных плюсов данной тенденции — популяризация исполнительских специальностей, восприятие родителями *ситуации праздника* и моментальная известность, которую получает одаренный ребенок.

Мощным механизмом мотивации для родителей здесь выступает гордость за собственного ребенка, ощущение счастья от его раннего большого успеха. Немаловажное значение при этом имеет система преференций, которые может получить одаренный ребенок, оказавшийся среди лидеров проекта, в виде привлечения внимания к нему профессионалов, способствующих формированию его возможного исполнительского будущего. Однако минусы здесь не менее существенны, чем плюсы.

Желание переживать раз за разом ощущение радости и счастья за своего ребенка часто становится зависимостью для родителей. В большей степени этому подвержены те из них, кто не имеет адекватного представления о реалиях профессионального обучения музыканта. Частое участие и победы в подобных проектах наносят непоправимый урон неокрепшей психике и мастерству юного дарования именно с точки зрения будущих исполнительских перспектив, поскольку ребенок в совсем юном возрасте искренне не понимает, зачем ему еще чему-то учиться, если уже сейчас все кричат «браво»[2]. Эф-

**2** Исследуя феномен торможения развития уникальных способностей вундеркиндов в период взросления, Д.К. Кирнарская подчеркивает главенствующую роль мотивации в этом процессе: «Структура способностей вундеркиндов, из которых вынут мотивационный блок, обрекает их карьеру на увядание» [4, с. 425].

фект быстрого успеха, как эффект любого шоу — яркий, краткосрочный, может оказаться губительным, если участие в подобных проектах станет основой исполнительской реальности одаренного ребенка.

Как показывает практика, одаренные дети, выросшие в условиях постоянного успеха и праздника, не приучены к ежедневным профессиональным занятиям. Часто единственной мотивацией к кропотливой работе с инструментом в течение хоть сколько-нибудь длительного времени у них является очередное участие в будущем празднике. Немалое число детей с задатками исполнителя гибнут в пучине непрекращающихся шоу, теряя критичность к своим выступлениям, иногда полностью ее отрицая, особенно если это поддерживается ослепленными и оглушенными «успехом» родителями.

***Вторая***, не менее крупная тенденция, условно назовем ее *тенденцией экспресс-интенсивов*, связана с повсеместным распространением летних, зимних или осенних творческих школ для одаренных детей, организованных в основном во время каникул. Такие проекты представляют собой интенсивные периоды обучения на протяжении семи, десяти или четырнадцати дней, организованные за счет грантового финансирования учреждениями среднего или высшего профессионального музыкального образования. Их сильная сторона заключатся в уникальной возможности юных музыкантов получить мощный творческий заряд от ежедневных занятий с известными представителями современной музыкальной педагогики и исполнительства, побуждающий к активности[3] и творческому поиску в самостоятельных занятиях. Кроме того, педагоги-профессионалы, представители известных музыкальных вузов или артисты концертных учреждений, ежедневно занимаясь с ребятами профессиональной «кухней», создают модель жизни, близкой реалиям тех, кто учится музыке профессионально – в колледже и консерватории.

В изначальном настрое на серьезный подход к работе с инструментом и музыкой, в общении с мастерами и, что самое важное, под мощным влиянием состоявшихся творческих личностей одаренные ребята получают своеобразную «прививку профессионализма», при которой укрепляются естественные установки на самосовершенствование. Важная роль таких интенсивов не в фактическом результате, достигнутом в определенный период творческой активности под руководством мастера (пока длится интенсив), а в правильном векторе, формирующем мышление юношества, дающем реальное представление о пути к возможной будущей деятельности, к успехам музыканта и истинной их цене.

Один из актуальных минусов таких проектов связан с невнимательностью организаторов интенсивов к необходимости периода восстановления и отдыха педагогов, поскольку в настоящее время чаще всего организуются именно летние творче-

**3** Как одну из важнейших составляющих музыкальной одаренности А.Л. Готсдинер подчеркивает активность личности в отношении к обучению и самостоятельным занятиям [2, с. 74 ].





*илл. 2–3. Мастер-класс Ирины Лежневой в Окружной творческой школе «Новые имена Югры». Сургутский музыкальный колледж*

ские школы. В сочетании с недостаточной оплачиваемостью труда, требующего при этом высокой квалификации, в период отпусков педагоги вынужденно лишаются еще и отдыха, ведь для того чтобы принять участие в образовательном интенсиве, им необходимо готовить своих подопечных заранее. В той же ситуации оказываются и сами ребята, так как лишаются каникул.

И все же *тенденция интенсивов* на базе учебных заведений профессионального музыкального образования, очевидно, имеет больше созидательных перспектив, чем *тенденция праздника*, так как здесь сохраняются традиции наставничества, коммуникативность внутри триединства «учитель — ученик — родители», а также взаимосвязь трехступенчатой системы образования (школа — колледж — консерватория). Юный музыкант на время работы творческой школы оказывается со всех сторон окружен профессионалами, и, что особенно важно, родители, присутствующие на занятиях, получают необходимые знания о возможном будущем своих детей, образовываются, подключаются к общему процессу.

Однако *тенденцию праздника* с ее подчиненностью в большей степени законам шоу, чем перспективам обучения, мы тем не менее не можем характеризовать как негативную. *«Ситуация успеха»* в ее классической трактовке[4] для растущей творческой личности необходима не меньше интенсивных обучающих *«лабораторий»*. Она важна в первую очередь как подтверждение правильности выбранного пути, как момент одобрения и реализации мастерства. Необходимо, конечно, понимать, что праздники должны быть дозированы, наподобие лекарственного средства, в определенных количествах оказывающего целебное воздействие и губительного при «передозировке».

Чтобы прояснить эти и другие немаловажные моменты в обучении, необходим тот, кто владеет в этой области знаниями, кто может определить меру и необходимость различных «мероприятий» на пути творческого развития юного музыканта. И это — учитель, грамотный наставник, лидер исполнительской школы. Традиции триединства «учитель — ученик — родители» в российской исполнительской школе включают в себя не только взаимопонимание и равнозначный уровень вовлеченности, но и безусловное принятие всеми участниками процесса *статуса лидерства педагога* как проводника в профессию. Здесь, к великому сожалению, вырисовывается наболевшая ***третья*** *тенденция*, являющаяся острой проблемой современного образования, не только узкоспециализированного, но и общего.

Грамотные специалисты, знающие и чтущие великие традиции, сегодня зачастую оказываются незащищенными перед общественностью, воспринимающей учителей как представителей сферы услуг. В современной педагогической практике становится почти привычным воинствующий дилетантизм — распространены беспочвенные претензии от родителей учеников, фактически возникающие на основе неспособности и нежелания разобраться в смысле задач обучения. О том же говорят члены жюри исполнительских конкурсов, распространенными явлениями на которых стали апелляции и жалобы от родителей, недовольных результатом.

Подводя итоги, отметим, что в современной исполнительской школе наблюдается разрыв коммуникационных взаимосвязей на первом, самом важном этапе обучения. На основе этого формируются неоднозначные и негативные тенденции, способные разрушить сам институт исполнительской школы, десятилетиями опирающийся на взаимодействие всех ее составляющих. Как никогда остро сегодня стоит проблема общественной поддержки высокого статуса учителя — профессионала, определяющего вектор смыслов, моральных и жизненных ценностей подрастающего поколения. Необходима разработка специальных программ, мероприятий для родителей одаренных детей, максимальное внимание общественности, а также поддержка и приоритетность государственной политики в этом направлении.

**4** Термин В.В. Давыдова, используемый в «Теории развивающего обучения» [3], предполагающий создание условий, при которых ученик самостоятельно ставит задачи и находит решения. В отличие от традиционного понимания успеха как ситуации, измеряемой внешней оценкой, система В.В. Давыдова фокусируется на формировании внутренней потребности учиться, самостоятельно оценивать свои результаты и самосовершенствоваться.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. **Варламов Д.И., Виноградова Е.С.** Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве // Фундаментальные исследования, 2013, № 11 (ч. 7). С. 1407–1411.
2. **Готсдинер А.Л.** Музыкальная психология. — М.: Просвещение, 1983. — 190 с.
3. **Давыдов В.В.** Теория развивающего обучения. — М.: ИНТОР, 1996. — 544 с.
4. **Кирнарская Д.К.** Психология специальных способностей. Музыкальные способности. — М.: Таланты — XXI век, 2004. — 494 с.
5. **Лежнева И.В.** Проблема преемственности традиций в отечественной скрипичной школе конца XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2018. № 4 (50). С. 54–56.


## REFERENCES


1. **Varlamov D., Vinogradova E.** Teoreticheskie i metodologicheskie osnovy issledovananiya ispolnitel'skoj shkoly v muzykal'nom iskusstve [Theoretical and methodological foundations of the study of the performance school in musical art], Fundamental research, no. 11 (part 7), 2013, pp. 1407–1411. (In Russ.)
2. **Gotsdiner A.L.** Muzykal'naya psikhologiya [Musical Psychology], Moscow: Prosveshchenie, 1983. (In Russ.)
3. **Davydov V.V.** Teoriya razvivayushchego obucheniya [The Theory of Developmental Learning], Moscow: INTOR, 1996. (In Russ.)
4. **Kirnarskaya D.K.** Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostej. Muzykal'nye sposobnosti [Psychology of Special Abilities. Musical Abilities], Moscow: Talents — XXI Century, 2004. (In Russ.)
5. **Lezhneva I.** Problema preemstvennosti traditsij v otechestvennoj skripichnoj shkole kontsa XX veka [The Problem of Continuity of Traditions in the Russian Violin School of the Late XX Century], Current Issues of Higher Music Education, no. 4 (50), 2018, pp. 52–56. (In Russ.)



ЛЕЖНЕВА ИРИНА ВИТАЛЬЕВНА
Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (г. Нижний Новгород)
заведующая кафедрой струнных инструментов
кандидат искусствоведения, доцент
e-mail: i.lezhneva@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-7506-3977

LEZHNEVA IRINA V.
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (Nizhny Novgorod)
Head of the String Department
Candidate of Art Criticism, Associate Professor
e-mail: i.lezhneva@gmail.com

**УДК 78, 7.071.2**

**А.В. ТАНОНОВ**
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург)

# *Некоторые вопросы преподавания композиции и воспитания композитора*

## *A. Tanonov*
## *Some issues of teaching composition and educating a composer*

**Абстракт:** Статья посвящена анализу ключевых проблем современного преподавания композиции и формирования профессионального становления композитора. Автор рассматривает изменения, произошедшие в музыкальной среде под воздействием цифровых технологий, включая рост аматорской творческой активности, доступность технических средств и изменение механизмов распространения музыки. В статье подчеркивается, что эти факторы трансформируют образовательный процесс, требуя от педагога гибкости, сохранения индивидуального подхода и внимательного сопровождения творческой эволюции студента. Особое внимание уделено роли концертно-исполнительской практики как критически важному условию профессионального роста. Автор подчеркивает необходимость освоения смежных компетенций — медиакомпозиции, музыкального менеджмента, основ звукорежиссуры, которые сегодня становятся неотъемлемой частью профессии.

**Ключевые слова:** композитор, композиция, музыкальное образование, медиакомпозиция, концертная практика, цифровая среда, современная музыка, педагогика.

**Abstract:** The article examines key issues in contemporary composition teaching and the professional development of young composers. The author analyzes the transformation of the musical environment under the influence of digital technologies, including the expansion of amateur creative practices, the accessibility of technical tools, and the changing modes of musical dissemination. These developments significantly affect pedagogical strategies, requiring greater flexibility, individualized instruction, and sustained mentorship throughout a student's creative growth. Special emphasis is placed on the importance of performance practice, which provides emerging composers with essential experience in understanding texture, ensemble interaction, dramaturgy, and the practical realities of music-making. The author also highlights the necessity of acquiring interdisciplinary skills — media composition, music management, and basic sound engineering, which have become integral to the modern profession.

**Keywords:** composer, composition teaching, music education, professional development, media composition, concert practice, digital environment, contemporary music, pedagogy.

Выбор профессии композитора в XXI веке — смелый шаг. Несмотря на все возможности, которые сегодня открываются перед молодыми композиторами, получившими профессиональное образование, — членство в творческих организациях, участие в фестивалях и конкурсах современной музыки, грантовых программах поддержки, — существует ряд препятствий, преодолеть которые удается лишь единицам. К этим проблемам относится перенасыщение культурно-информационного пространства цифровым музыкальным контентом низкого качества. На его фоне музыка, «голос» молодых авторов теряется. Параллельно обостряется конкуренция между псевдопрофессиональной музыкой, созданной композиторами-любителями; музыкой, запрограммированной с использованием ИИ, и музыкой, созданной профессиональными авторами. Это происходит на фоне по-прежнему низкого «слушательского спроса» на современную академическую музыку. Параллельно изменились виды бытования музыки. Сегодня большинство музыкальных премьер проходит в интернете, на цифровых платформах, а не в концертном зале. Если молодой композитор замкнется только в цифровом музыкальном пространстве, он рискует не найти дорогу к слушателям филармоний и театров. От-

сутствие взаимодействия, работы с живыми исполнителями, творческими коллективами приводит к формированию композиторов, оторванных от концертной практики и, как следствие, не способных создавать музыкальные произведения, отвечающие запросам современной сцены. Замена триады «композитор, исполнитель, слушатель» на триаду «композитор, компьютер (секвенсор), слушатель» одинаково контрпродуктивна и для исполнителя, и для композитора. Таким образом, композитор — выпускник музыкального вуза должен быть готов к преодолению этих препятствий и помимо освоения блока музыкально-теоретических дисциплин приобрести умения и навыки в области музыкального менеджмента, звукорежиссуры, саунд-дизайна, киномузыки и другом [1].

Учебная программа композиторов Петербургской консерватоии, сформулированная еще Н.А. Римским-Корсаковым [2], выстроена от простого к сложному. Композитор осваивает традиционные музыкальные формы и жанры — от монодии, прелюдии, вариаций и рондо до сонаты, симфонии, инструментального концерта. Параллельно осваиваются вокальные жанры — от цикла песен и романсов до сцен из опер, а также хоровых циклов. В 2020 году программа была модифицирована. К так называемой обязательной программе добавилась «свободная программа», где молодым композиторам предоставляется возможность работать в максимально открытой творческой среде, экспериментировать. В этом разделе показа произведений на экзамене часто происходят яркие, необычные перформансы, когда молодые композиторы представляют результаты своих экспериментов. От небольшого «бревнышка-партитуры», которую композитор предлагает «считывать» исполнителям и интерпретировать самостоятельно, до озвучивания сложнейших физико-математических схем.

Знакомство, анализ выдающихся образцов европейской, русской музыки XVI–XXI веков — основа обучения композиторов. Развитие традиционного музыкального мышления — важный фактор становления современного композитора. Движение вперед, поиски нового невозможны без опоры на традицию. Тем не менее для молодых композиторов это представляет достаточно большую проблему. «Творческий вход» в эксперимент происходит гораздо легче, чем встраивание в эволюцию развития традиционных жанров. Требования, предъявляемые к экспериментальным работам, менее структурированы, чем разработанная система оценок произведений, создаваемых в академическом русле. В наше время



*илл. 1. Антон Танонов с учениками после концерта. Фото: Вера Безрукова*

индивидуальность часто подменяется абсолютным разрывом связей с предыдущими поколениями. С другой стороны, для «растущего творческого организма» поиск нового необходим. Педагогу важно найти правильный вектор развития студента, балансируя между традицией и новацией, исходя из индивидуальных особенностей молодого автора.

Для работы в классе со студентом-композитором очень важно научиться сохранять и развивать индивидуальность обучающегося. Все начинается с тестирования, понимания, что же ближе конкретному композитору, какие произведения оказывают на него наибольшее позитивное влияние. К чему лежит его душа, к созданию какой музыки он более приспособлен? Для одного естественно выражать свои мысли через инструментальную музыку. Другой обладает талантом мелодиста, чувствует слово и имеет способности в области вокальной музыки. Для кого-то естественно писать фоновую музыку, и его призвание — создание произведений для мультимедиа-проектов. В идеале нужно мотивировать студента развиваться во всех направлениях, быть максимально универсальным. Сегодняшние вызовы диктуют запрос на композитора-универсала. Но, к сожалению, невозможно быть одинаково успешным во всех стилях и направлениях. Для того чтобы определиться, в каком направлении стоит поддерживать студента, важно мониторить его посещение концертов современной музыки. К сожалению, из года в год приходится наблюдать ситуацию, что, за редким исключением, большинство студентов не посещают концерты ни своих коллег, ни педагогов.

Это связано с фобией влияния чужой музыки на оригинальность музыки студента. Мне помнится, что Сергей Слонимский на занятиях в своем классе композиции, цитировал фразу Дмитрия Шостаковича: «Слушайте больше разной музыки, тогда и ваша будет интересней». Этим правилом стоит руководствоваться и студентам, и педагогам, формирующим концептуальные и стилистические «маяки», в направлении которых наиболее органично развиваться молодым авторам. Как только ориентир выбран, важно направлять студента, не оказывая «стилистического диктата» на его развитие. Также студенту, особенно на первых курсах, необходимо оказывать помощь в организации исполнения его произведений. Путь от партитуры в классе до концерта на сцене весьма непрост, и первые шаги студенту лучше пройти со своим учителем.

Очень большое заблуждение связано с тем, что у композиторов-академистов, окончивших консерваторию, сформировался пул знаний, который позволит им абсолютно свободно двигаться и развиваться в области прикладной музыки. Это не так. Современная кино-, поп-музыка, коммерческая, танцевальная, музыка для игр требует абсолютно другого подхода, знания других композиторских техник, освоение саунд-дизайна и звукорежиссуры. В консерватории, и это абсолютно закономерно, сделан акцент на приобретение навыков и умений, на создание академической музыки. Однако композиторам-студентам с первых же курсов нельзя пренебрегать работой в области компьютерных музыкальных технологий. Об этом, в частности, говорит в своем интервью мой коллега, заведующий кафедрой композиции в Московской консерватории Александр Чайковский: «Композитор в вузе должен пробовать все. Что у него будет лучше получаться, он поймет дальше, в самостоятельной жизни. А дать ему возможность проявить себя в разных ипостасях — наша обязанность. У нас на третьем-четвертом курсах все студенты будут посещать электронную студию, и их будут учить создавать электронные композиции. Более того, по желанию на выпуске они смогут одну из пьес показать как часть дипломного проекта» [1].

Программа композиторов Петербургской консерватории включает в себя и MIDI-программирование, и музыкальную акустику, освоение современных нотографических программ, основы звукорежиссуры, историю киномузыки. Очень хорошо, когда в классе композиции происходит обучение созданию как акустической, так и электронной музыки. В дальнейшем композитор будет иметь возможность выбора, в каком направлении выстраивать свою творческую биографию, — прикладной или академической музыки. Сегодня, когда проблемы музыки в российском кино стали наиболее ощутимы и настало время преодоления «голливудских музыкальных шаблонов», пример музыки великих советских, российских композиторов, получивших академическое образование, может оказаться очень действенным «лекарством». Д.Д. Шостакович, С.С. Прокофьев, А.П. Петров, Г.А. Канчели, А.Г. Шнитке и многие другие мастера в жанре киномузыки не являлись теми, кого сегодня принято называть «кинокомпозиторами». Они писали симфонии, балеты, оперы и струнные квартеты, а так-



*илл. 2. Сергей Слонимский и Антон Танонов в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии*

же сочиняли музыку для кино. И уровень их киномузыки соответствовал уровню их академической музыки. Сегодня же узкая специализация на киномузыке, продвигаемая продюсерами, приводит к созданию большого количества «безымянных авторов», сочиняющих музыку по референсам (образцам). Да, это ускоряет процесс, но не приводит к созданию новой национальной кинопартитуры. Изучение киномузыки в консерватории призвано решить эту проблему [6].

Такой же проблемой, как кино- и прикладная музыка, но с другим полюсом, является фестивальная музыка. Молодые композиторы путают создание произведения для конкретного фестиваля или конкурса композиторов определенного музыкального формата с созданием актуального музыкального произведения, направленного на широкую слушательскую аудиторию филармонических концертных залов. Мы сталкиваемся с размытием в сознании начинающих композиторов понятия эксперимента, который еще в XX веке стал традицией. Характерен жизненный случай, описанный Сергеем Слонимским: «Я не обращался к Шостаковичу, когда запретили печатать мои “Антифоны”. Сам явился в секретариат Союза композиторов и спорил с Хачатуряном, с Хренниковым. Арам Ильич уверял, что четверть тона точно не сыграть, — это он знает как виолончелист, что музыка квартета банальная, похожа на весь современный западный модерн. Позже он просил не сердиться на него. Шостакович же, послушав дома запись, сказал мне: “Производит поразительное впечатление. И, в сущности, очень просто все сделано”» [5, с. 134].

Сегодня участники престижных фестивалей и конкурсов часто сталкиваются с разочарованием при общении с реальным зрителем, слушателем филармонических программ, забывая о разных форматах, разных подходах к музыке. И если на фестивалях в силу комплектации определенного профессионального жюри эксперимент может победить, то в концертном зале побеждает эмоция, заложенная в музыкальном произведении. Тезис Е.А. Ручьевской «Музыка — это клапан эмоций»[1] по-прежнему верен в отношении восприятия музыки большинством слушателей.

Занятия в классе композиции делятся на два типа — индивидуальные и групповые. Индивидуальные наиболее полезны для композиторов-интровертов. Для них оценка извне своими коллегами представляет собой достаточно большое испытание, и к этому нужно относиться с уважением. Искусство создания музыки включает в себя в том числе и преодоление психологических препятствий, и одно из них — это показ своей музыки на аудиторию. Композиторам-экстравертам, наоборот, необходимо услышать мнение со стороны, чтобы слушателем был не только учитель, но и сокурсники. Это те композиторы, для которых дух соревнования является очень важной составляющей профессии. Выбор произведений для анализа со студентами — мобильный процесс. Конкретная партитура, над которой в данный момент работает студент, диктует и выбор сочинения для анализа. Выбор может быть весьма причудливым — в качестве сравнительного анализа могут рассматриваться «Симфонические танцы» Л. Бернстайна из «Вестсайдской истории» и вторая часть Симфонии № 2 С.М. Слонимского, фортепианные миниатюры Э. Грига и «Буковинские песни» Л.А. Десятникова и другие сочинения.

Анализ произведений разных эпох позволяет ускорить процесс освоения студентом разных «музыкальных языков» и техник, учит находить параллели между исторической ретроспективой и сегодняшним днем. Анализ музыки в группе позволяет во время урока обмениваться мнениями со студентами, развивать их критическое мышление, прово-

1 Многие воспитанники Санкт-Петербургской консерватории цитируют эти слова, которые Е.А. Ручьевская любила повторять на лекциях [3].



*илл. 3. Театральная секция Союза композиторов Санкт-Петербурга. В центре — председатель СК СПб Антон Танонов. Фото: Вера Безрукова*

цировать их на дискуссии и тем самым вовлекать в процесс композиторского вслушивания в музыку. Считаю, что прослушивание произведений новейшего времени стоит выносить за рамки класса и привлекать студентов к посещению премьер в концертных залах. В рамках деятельности Союза композиторов Санкт Петербурга проходит ряд фестивалей современной музыки — «Ленинградская музыкальная весна», «Петербургские дожди», «Петербургский композитор-фест», «Петербургский Ренессанс» [4]. На этих фестивалях звучит музыка современных композиторов России и студентов Петербургской консерватории. Вовлечение студентов в орбиту слушательского интереса к новейшей российской музыке — задача педагога и профессионального сообщества.

Педагог должен помнить о мотивации молодого композитора. Творцу необходимо быть уверенным, что искусство, которым он занимается, это самое важное, что может быть в его жизни. Он не должен сомневаться в ценности своего искусства, своей профессии. На самооценку композитора влияют участие в конкурсах, в учебных концертах, выработанный навык полностью мобилизовать свои усилия на создание произведения к определенному сроку, конструктивное отношение к критике. Композитор еще на студенческой скамье должен попробовать себя в самых разных «жанрах» — не только написать произведение, но и реализовать его с исполнителями, провести работу по продюсированию своей музыки, организовать аудио-, видеозапись и публикацию в социальных сетях. Пройдя вся этапы создания и воплощения музыкального произведения, студент приобретает необходимую уверенность для эволюции в профессии.

Необходимым фактором вовлечения юного композитора в музыкальную жизнь является пример педагога. Начиная свою педагогическую деятельность в классе специальной композиции в 2011 году, я обратился к Л.Е. Гаккелю с вопросом: «Как учить молодого композитора?» Леонид Евгеньевич ответил: «Лучшие педагоги учат на собственном примере. Если у вас есть возможность пригласить студента на свой спектакль, симфонический концерт или на фильм с вашей музыкой, это хороший способ подтвердить тезисы в классе аргументацией на сцене»[2]. По моему опыту — самых больших успехов в освоении искусства композиции студенты достигали именно тогда, когда ходили на кон-

**2** Из личной беседы автора с Л.Е. Гаккелем. 2011 год.

церты музыки своих педагогов, профессоров кафедры и коллег. Позитивное влияние композиторов, которые творят рядом, сложно переоценить. Как и постоянное чтение автобиографий, заметок, писем великих композиторов. Очень полезно, чтобы в процессе создания музыки юный автор соизмерял свой тайминг, свою организацию времени с тем, как это делали классики.

Несмотря на то, что сегодня профессия композитора окончательно перешла в разряд экзотики, традиции преподавания композиции в Петербургской консерватории сохраняются и развиваются. Вводятся новые предметы и дисциплины, а самое главное — не ослабевает поток молодых людей, которые приходят в класс композиции, чтобы заглянуть за занавес тайны создания волшебного мира музыки.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. Александр Чайковский: «Современная музыка — огромный котел, в котором все перемешано» // Музыкальная жизнь, 2022, 11 ноября. URL: https://share.google/bUL8pnV4u46sjaAK4 (дата обращения: 02.12.2025).
2. **Волков С.М.** Достижение Римского-Корсакова, создание авторитетной школы композиции // С.М. Волков. Петербург — судьба и миф: История культуры Санкт-Петербурга. URL: http://www.peterlife.ru/travel/saint-petersburg/265390.html (дата обращения 03.12.2025).
3. Игорь Рогалев: «Во время занятий с ребятами проникаюсь их материалом, как будто он мой». URL: https://sochisirius.ru/news/5528 (дата обращения: 01.12.2025)
4. **Максимова М.А.** Формула весны // Музыкальная жизнь, 2025, 24 мая. URL: https://muzlifemagazine.ru/formula-vesny/ (дата обращения: 01.12.2025)
5. Сергей Слонимский — собеседник / ред-сост. Е.Б. Долинская. — М.: МГИМ имени А.Г. Шнитке, 2014. — 226 с.
6. **Хайновская Т.А. П**етербургская композиторская школа в XXI веке: традиции и инновации // Культура и цивилизация, 2025, т. 15, № 8А. С. 118.


## REFERENCES


1. Aleksandr Chajkovskij: «Sovremennaya muzyka — ogromnyj kotel, v kotorom vse peremeshano» [Modern music is a huge melting pot where everything is mixed together]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 11 November, 2022, https://share.google/bUL8pnV4u46sjaAK4 (accessed 2 December 2025). (In Russ.)
2. **Volkov S.** Dostizhenie Rimskogo-Korsakova, sozdanie avtoritetnoj shkoly kompozitsii [Rimsky-Korsakov's achievement: the establishment of an authoritative school of composition]. Volkov S.M. Peterburg — sud'ba i mif: Istoriya kul'tury Sankt-Peterburga [Petersburg: Fate and Myth: A History of St. Petersburg's Culture], http://www.peterlife.ru/travel/saint-petersburg/265390.html (accessed 3 December 2025). (In Russ.)
3. Igor Rogalyov: «Vo vremya zanyatij s rebyatami pronikayus' ih materialom, kak budto on moj» [«In my sessions with the students, I absorb their material to the point where it feels personally relevant»], https://sochisirius.ru/news/5528 (accessed 1 December 2025). (In Russ.)
4. **Maksimova M.** Formula vesny [The Formula of Spring]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 24 May, 2025, https://muzlifemagazine.ru/formula-vesny/ (accessed 1 December 2025). (In Russ.)
5. Sergei Slonimskij — sobesednik [Sergei Slonimsky — interlocutor], red-sost. E.B. Dolinskaya, Moscow: Moscow A. Schnittke Music Institute, 2014. (In Russ.)
6. **Khajnovskaya T.** Peterburgskaya kompozitorskaya shkola v XXI veke: traditsii i innovatsii [The St. Petersburg Composers' School in the 21st Century: Traditions and Innovations], Kul'tura i tsivilizaciya [Culture and Civilization], vol. 15, no. 8A, 2025, p. 118. (In Russ.)

ТАНОНОВ АНТОН ВАЛЕРЬЕВИЧ
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург)
заведующий кафедрой специальной композиции и импровизации,
доцент
председатель Союза композиторов Санкт-Петербурга
e-mail: tanonsuper@mail.ru
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-6025-8057

TANONOV ANTON V.
Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (St. Petersburg)
Head of the Department of Special Composition and Improvisation
Associate Professor
Chairman of the Saint-Petersburg Union of Composers
e-mail: tanonsuper@mail.ru

**УДК 78, 78.03, 784.1**

**Э.Я. ХОДОШ**
Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова (г. Ростов-на-Дону)

# *Рыцарь хорового искусства. К 90-летию Юрия Ивановича Васильева*

*E. Khodosh*

## *Knight of Choral Art. Dedicated to the 90th anniversary of Yuri Ivanovich Vasiliev*

**Абстракт:** Статья посвящена выдающемуся хоровому дирижеру современности — Васильеву Юрию Ивановичу. Его плодотворный творческий путь, начавшийся в середине XX столетия и продолжающийся сегодня, охватывает различные сферы хорового исполнительства и композиторского творчества. Он стоял у истоков камерного хорового исполнительства и барбершоп-стиля на юге России. Ему принадлежат многочисленные обработки народных песен и аранжировки инструментальных произведений для хора, исполняемые многими отечественными коллективами страны. Материалом для статьи послужило многолетнее общение автора с Ю. Васильевым.

**Ключевые слова:** дирижер, хормейстер, хоровое пение, Ростовский камерный хор, Ростовская государственная консерватория, обработки народных песен, аранжировки для хора, барбершоп.

**Abstract:** The article is dedicated to the outstanding choral conductor of our time, Yuri Ivanovich Vasiliev. His fruitful career, which began in the middle of the twentieth century and continues today, covers various fields of choral performance and composing. He stood at the origins of chamber choral performance and barbershop style in the south of Russia. He owns numerous arrangements of folk songs and instrumental arrangements for the choir, performed by many domestic collectives of the country. The material for the article was the author's long-term communication with Yu. Vasiliev.

**Keywords:** conductor, choirmaster, choral singing, Rostov Chamber Choir, Rostov State Conservatory, arrangements of folk songs, arrangements for choir, barbershop.

Во второй половине XX века, особенно в 70–80-е годы, хоровое искусство в нашей стране достигло новой вершины. Среди тех, кто способствовал его расцвету, чье имя по справедливости запечатлено на скрижалях истории этого вида исполнительства, необходимо назвать Юрия Ивановича Васильева[1]. Он — блестящий дирижер, продолжатель традиций петербургской хоровой школы, талантливый музыкант, педагог, организатор. Так что писать о нем следует, исходя из неоспоримого факта: Ю.И. Васильев — фигура историческая. Вместе с тем он энергичен, деятелен, творчески и физи-

1 Васильев Юрий Иванович родился в Бугуруслане Оренбургской области. Выпускник Куйбышевского музыкального училища (1958) по двум отделениям: дирижерско-хоровому и теоретическому. В 1963 году окончил Ленинградскую консерваторию по классу хорового дирижирования профессора А.В. Михайлова. Работал в музыкальном училище Ставрополя. С 1970 года преподает в РГМПИ — РГК. Создатель и руководитель ряда коллективов, в частности Ростовского камерного хора, лауреата Международного конкурса имени Ч.А. Сегицци (Италия, 1981); Ю.И. Васильев получил диплом лучшего дирижера на этом конкурсе. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1987), профессор (1991), кавалер ордена «Знак почета» (2007). С 1982-го — заведующий кафедрой хорового дирижирования РГК имени С.В. Рахманинова. Его творчеству посвящен ряд статей, о нем сняты два фильма: «Тридцать минут без оркестра» (режиссер Ю. Калугин) и «"Аккорд" Юрия Васильева» (режиссер К. Серебренников).

чески подвижен, что называется, легок на подъем, в нем нет «тяжести бронзы».

Ему выпала судьба родиться 19 ноября 1935 года и, согласно утверждениям биоэнергетиков, прожить всю жизнь холериком, наподобие действующего вулкана. Эта «вулканическая порода» ощущается во всех сферах его бурной творческой и педагогической деятельности, проявляясь особенно ярко в момент управления хоровым коллективом. Он — созидатель по натуре. В нем счастливо сочетаются отвага первооткрывателя и скрупулезность исследователя, детская непосредственность и мудрость творца. Известно, как важно для художника сохранить в характере черты детскости, что дает возможность, вне зависимости от возраста, сохранять способность ясно и чисто воспринимать мир, непосредственно реагировать на него. Это свойство характера придает творчеству Юрия Ивановича поразительную искренность музыкального высказывания, силу и яркость эмоционального импульса. Он покоряет слушателей той особой правдой высказывания, в которой сочетаются естественность, пылкость, спонтанность самовыражения с высоким профессионализмом.

И еще один штрих к портрету мастера: особая легкость, с которой он идет по жизни. Но легкость эта, такая очевидная для окружающих, является отнюдь не следствием легкомысленности натуры или легковесности совершаемого. Напротив, здесь присутствует та самая тайна таланта, по выражению Т. Манна, — «непостижимая и веселая». Секрет Ю. Васильева состоит и в том, что он никогда не жалуется, не «ноет», умеет многое брать на себя и, самое главное, — умеет любить то, что делает, и делать то, что любит. Он счастливый человек, потому что умеет им быть. Маленький пример из далекой юности, его воспоминание о первой поездке в Куйбышев (ныне Самара) на прослушивание в музыкальное училище. Семья Васильевых жила более чем скромно, денег на поездку не было, а учиться очень хотелось. Выход из такого положения «с легкостью» был найден. Бесплатно можно было проехать только на крыше вагона, единственное неудобство — пришлось пригибаться при переездах под мостами. И продержаться следовало всего-то три часа в одну сторону(!).

Легкость легкостью, но повороты в жизни Ю. Васильева достаточно резкие и неожиданные. Случай не позволил ему стать профессиональным военным,



*илл. 1. Юрий Васильев*

о другом пути юный Васильев поначалу не мыслил. Впервые он приобщился к искусству музыки, к коллективному музицированию в оркестре русских народных инструментов Дворца пионеров г. Бугуруслана под руководством своего любимого учителя В.А. Соколова, который и посоветовал поступать в музыкальное, а не военное училище. Эта «подсказка» определила дальнейшую судьбу Васильева. В 1958 году он оканчивает Куйбышевское музыкальное училище по двум отделениям — дирижерско-хоровому и теоретическому — и в этом же году поступает в Ленинградскую консерваторию [2; 3].

Годы учебы в Ленинграде совпали со знаменитой «оттепелью». Для слушателей Москвы и Ленинграда середины 50-х — начала 60-х годов открылась бурная картина мирового музыкального исполнительства. Ярчайшие впечатления того времени связаны у Васильева, прежде всего, с приездом Роберта Шоу со своим знаменитым камерным хором и оркестром. Фантастическим было исполнение Мессы си минор Баха хором из 30 человек. Невероятный ажиотаж публики вызвали гастроли Венского филармонического оркестра под управлением Герберта фон Караяна. «Март в Ленинграде, — вспоминает Юрий Иванович, — это еще зима, холод. Мы с ребятами-консерваторцами всю ночь бегали вокруг Художественного музея, согреваясь, держали очередь, и билеты все же удалось купить. Моцарт — “Маленькая ночная серенада”, Бетховен — Пятая симфония, Р. Штраус — “Дон Жуан” и “на бис” И. Штраус — “Сказки Венского леса”. Великий Маэстро стоял с закрытыми глазами и ворожил, по-другому не скажешь. Вообще, творческая атмосфера, царившая эти годы в Ленинградской

филармонии, незабываема: Роберто Бенци, Франц Конвичный, Глен Гульд и многие, многие другие. Любимым моим дирижером был и остается Натан Рахлин: какая магическая сила, как захватывал зал, какая буря чувств!» [3, с. 269].

Нельзя не сказать и о том постоянном влиянии, которое оказывал на студента Юрия Васильева его учитель, профессор Авенир Васильевич Михайлов. Это был замечательный музыкант и прекрасный педагог, светило. Под его управлением Юрий Иванович пел в великолепном хоре Ленинградской консерватории все пять лет.

По окончании консерватории (1963) его направляют на работу в музыкальное училище Ставрополя, где молодой специалист руководит оркестром народных инструментов, преподает теоретические дисциплины (сольфеджио, гармония), дает уроки дирижирования, много сочиняет. Жизнь наполнена до отказа, огромное поле деятельности захватывает. Его ценят, ему доверяют, в конце концов, он горд и тем, что хорошо обеспечивает свою семью в материальном отношении.

И вдруг все это течение вполне упорядоченной жизни резко изменяется. Осенью 1969 года он получает приглашение от ректора Ростовского музыкально-педагогического института В.Г. Шипулина на работу в качестве преподавателя кафедры хорового дирижирования. Приглашение Владимира Германовича, который хорошо знал Юрия Васильева по Ленинградской консерватории, было принято с благодарностью, и решение о срочном переезде в Ростов-на-Дону пришло сразу, без проволочек. Уже со второго семестра 1969/70 учебного года Юрий Иванович — преподаватель музыкального вуза.

Этот поворот вывел Ю. Васильева на дорогу, ставшую для него поистине столбовой, открывшую перед ним возможности новых творческих свершений, успехов, постоянного движения к постижению тайн мастерства и художественных озарений.

В 1970 году дирижер создает Ростовский камерный хор. Время рождения коллектива совпало с началом нового этапа в развитии российского хорового искусства. В конце 60-х годов в отечественной музыкальной культуре возникает новое направление — камерное хоровое исполнительство. Неслучаен и тот факт, что коллектив возник в живой и творческой атмосфере только что открытого музыкального вуза, полной настоящего профессионального энтузиазма. Уже в 1978 году хор получает республиканское признание, а в 1981-м — завоевывает звание лауреата на Международном конкурсе камерных хоров имени Ч.А. Сегицци (Италия), став одним из ведущих камерных хоров страны [2].

Тембровое своеобразие — одна из стилистических особенностей Ростовского камерного хора. Рецензенты у нас и за рубежом отмечали особую «серебристость» женских голосов, подчеркивая, что индивидуальность хора — в его необыкновенной «тембристости». Поражала необычайная легкость и чистота звучания. Возможно, это было связано с индивидуальной вокальной работой с артистами хора, чему Юрий Иванович придает первостепенное значение. Кроме того, следует отметить, что рояль на репетициях хора не звучал вообще, все показывалось голосом самим мастером. Пение хора отличалось высокой культурой, безупречным интонированием, гибкостью и разнообразием артикуляции.

Репертуар хора, накопленный за почти четверть века своего существования, поражает масштабом. На первом этапе Ю. Васильев отдавал предпочтение старым мастерам. Затем в афишах появляются имена современных отечественных композиторов: Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Калистратова, Ю. Фалика, В. Гаврилина, обработки народных песен, сочинения зарубежных авторов XX века, таких как П. Хиндемит, Дж. Гершвин, И. Стравинский, О. Мессиан, Б. Бриттен, Дж. Леннон, П. Маккартни и многих других. В середине 80-х годов в концертах хора звучат произведения крупной формы: «Литургия Иоанна Златоуста» С. Рахманинова, «Литургия» П. Чеснокова, «Страстная седмица» А. Гречанинова и так далее.

Коллективу оказалось доступным воплощение и этого хорового пласта, требующего высокой исполнительской культуры, разнообразия звуковых красок, отточенной ансамблевой техники, умения сочетать полнозвучность и мощь с легкостью и изяществом, а также сосредоточенностью и благоговейной проникновенностью. В программах конца 1980-х — начала 1990-х годов нашла отражение идея живой связи времен, когда прекрасные памятники национальной музыкальной культуры органично сочетались с сочинениями современников. Благодаря сложной разнообразной музыке, которую оживлял и дарил слушателям, Ростовский камерный хор — любительский коллектив — просуществовал 23 года.

Высочайший профессионализм, вкус, техническое мастерство коллектива под руководством Ю. Васильева задали тон дальнейшему становлению хорового искусства на Дону. Под непосредственным влиянием замечательного мастера хорового дела проходило последующее создание певческих коллективов в Ростове-на-Дону и области, других городах России, а впоследствии и за рубежом: В. Гончаров и А. Канцберг, В. Русанов и С. Тараканов, В. Буланов и В. Ляшенко, известные как основатели и руководители хоровых капелл, в течение многих лет были певчими Ростовского камерного хора.

С 1982 года Юрий Иванович возглавляет кафедру хорового дирижирования Ростовской государственной консерватории, продолжая традиции петербургской школы, заложенные основателем кафедры Владимиром Германовичем Шипулиным. Он свято сохраняет основные принципы ее работы: духовность и профессионализм, открытость и требовательность, искреннюю заинтересованность в успехах и достижениях своих товарищей, тактичность и подлинную демократичность во взаимоотношениях со студентами, преданность своему делу, постоянный поиск, совершенствование и неуспокоенность в творчестве. Сам он, как уже упоминалось выше — выпускник Ленинградской консерватории по классу заслуженного деятеля искусств России профессора А.В. Михайлова, естественно и органично вписывается в эту атмосферу, являя собой замечательный пример духа великой хоровой школы.

Хор факультета под руководством Ю. Васильева ведет большую концертную деятельность. В репертуаре коллектива — хоровая музыка без сопровождения, крупные вокально-симфонические произведения: Магнификат и Месса си-минор И.С. Баха, «Немецкий реквием» И. Брамса, «Стикс» Г. Канчели, Реквием В.А. Моцарта, Реквием Дж. Верди, «Колокола» и «Весна» С. Рахманинова, «Иоанн Дамаскин» С. Танеева, «Лицейские песни» и «Страсти по Анне» В. Ходоша, «Месса мира» К. Дженкинса и многое другое. Со времени открытия в Ростове-на-Дону вуза и организации кафедры хорового дирижирования по сей день хор консерватории, его профессионализм и художественный уровень определяют состояние хорового исполнительства не только в Ростовской области, но и на всем юге России. Учебный хор вуза под руководством профессора Ю.И. Васильева известен в стране как один из самых достойных и высококлассных.

Особое внимание Юрий Иванович уделяет пропаганде современной музыки. Впервые им был озвучен ряд современных хоровых произведений. Не только жизнь, но и рождение многих сочинений известных ростовских композиторов связано с творчеством этого мастера. Именно в творческом содружестве с хормейстером и его коллективами возникли крупные хоровые циклы Л. Клиничева (хоровой концерт «Три молитвы» на стихи М. Лермонтова; кантата для смешанного хора и арфы на стихи М. Ломоносова) и В. Ходоша (хоровой концерт «Зорюшки-зори» на стихи Л. Мея; «Времена года» на стихи В. Брюсова; камерная кантата «Что ты, сердце мое, расходилося?» на стихи Н. Некрасова). К отбору современного репертуара Ю. Васильев относится очень осторожно. Круг весьма ограничен, и это связано не только с его вкусом, но и с определенными критериями, которыми он руководствуется. Прежде всего — высокое качество, яркость, талантливость. Предпочтение отдается тем современным произведениям, музыкальный язык которых базируется на традициях русской национальной школы.

Показателен в этой связи ответ Юрия Ивановича на вопрос о сочинениях, работа над которыми принесла ему наибольшее удовлетворение. Не разделяя для себя музыку на признанную, классическую и написанную совсем недавно, он сказал буквально следующее: «Из сочинений кантатно-ораториального жанра, спетых хором факультета с симфоническим оркестром, назову Мессу си минор Баха, “Колокола” и “Весну” Рахманинова, “Лицейские песни” и “Страсти по Анне” Ходоша. Большое удовольствие доставили мне разучивание и исполнение Реквиема Верди и “Немецкого реквиема” Брамса. Из акапельной музыки прежде всего — музыка Виталия Ходоша. Мы исполнили все его хоровые циклы и с Ростовским камерным хором, а затем и с факультетским...» [3, с. 267].

Неожиданным творческим поворотом выглядит яркая страница творчества Ю. Васильева, связанная с созданием в составе Ростовского камерного хора мужского квартета, поющего в стиле «барбершоп»[2]. Прекрасно владея высоким голосом, прак-

2 Стиль зародился в США в начале XX века как исполнение простых популярных песенок мужским квартетом без сопровождения для привлечения посетителей в парикмахерские. Отсюда и название —

тически захватывающим диапазон тенора-альтино, красиво окрашенного, с мягким светло-серебристым тембром, он в течение восьми лет исполнял партию первого тенора.

Это новое музыкальное увлечение было поистине историей любви с первого взгляда. В 1987 году, находясь на гастролях в Германии с Ростовским камерным хором, Васильев впервые услышал барбершоп с его особой гармонией, «вибрирующими» аккордами — этой уникальной музыкальной идиомой, неповторимой манерой исполнения — и был покорен. Первое восторженное впечатление оказалось глубоким чувством, и четверо энтузиастов (Е. Фельдман, С. Тараканов, О. Коваленко) во главе с Ю. Васильевым начали погружение в этот новый мир, специфический род музыки, шире — стиль жизни, определенный тип радостного ее восприятия, сложившийся в идеологии нескольких поколений американцев.

Очень быстро ростовский барбершоп-квартет (первый отечественный коллектив, пропагандирующий барбершоп-стиль в нашей стране) достиг прекрасных результатов. Следует отметить, что американцы с большим почтением относятся к барбершопу и поддерживают его наряду с джазом как национальную традицию. В США даже действует Ассоциация по спасению и сохранению барбершоп-квартетов во всем мире.

Именно Ассоциации ростовчане обязаны своим участием в Международном фестивале 1990 года в США. Ошеломляющий успех ожидал ростовский квартет «Тихий Дон» (так участники назвали свой ансамбль) в 14 городах, в том числе в Нью-Йорке, где они выступали в Карнеги-холле.

Вспоминая эти незабываемые встречи, музыканты признаются, что никогда в жизни им не предоставлялась возможность выступать перед огромной аудиторией, настроенной столь тепло и сердечно. Ансамбль был принят крупнейшими политическими деятелями страны — экс-президентом США Р. Рейганом и сенатором Дукакисом, являющимися большими почитателями барбершоп-стиля.

Диапазон творческих возможностей Ю.И. Васильева поистине широк. Прекрасный знаток хора и его возможностей, он постоянно занимается работой аранжировщика. Его обработки отличают особое слышание хора, тонкость и прозрачность фактуры, изящество линий хоровых голосов, изысканность гармонических красок. В 2001, 2007, 2012, 2018 годах вышли в свет сборники, включающие эти обработки и переложения для различных хоровых составов без сопровождения и в сопровождении фортепиано, собственные сочинения Васильева.

Большинство аранжировок сделаны мастером для Ростовского камерного хора, созданного им в 1995 году вокального ансамбля «Аккорд», большого смешанного, мужского и женского хоров консерватории. Эти переложения и обработки входят в репертуар многих хоровых коллективов страны, а «Вокализ» Рахманинова записан на CD Камерным хором Московской консерватории под управлением народного артиста России, профессора Б.Г. Тевлина[3]. И сегодня «Вокализ» продолжает звучать в коллективе под руководством выдающегося преемника Б.Г. Тевлина — заслуженного деятеля искусств РФ, маэстро А.В. Соловьёва [1].

Ю.И. Васильев все делает талантливо и результативно. Это относится и к его увлечению спортом: беговые коньки, лыжи, плавание, пулевая стрельба, настольный теннис, которым он занимался вплоть до недавнего времени. Очевидно, что спорт — один из источников радостного восприятия мира, неиссякаемой активности Ю.И. Васильева, его творческой молодости. Но главное, что позволяет удерживать такую прекрасную творческую форму и стимулирует ее, — работа с хором. Большинство людей работают, чтобы жить, и лишь немногие жи-

barbershop music — «музыка парикмахерских», или «парикмахерский квартет». Стиль считается потомком английской традиции любительского пения, идущей еще из XVIII века, и связан исключительно с мужским исполнительством; с другой стороны, в стиле ярко ощущается афроамериканская джазовая традиция. В основе barbershop music лежит определенная система исполнения, специфические гармонии и так далее. Постепенно стиль развивался в сторону расширения состава исполнителей: к середине века появились хоры barbershop. К мужским исполнителям присоединились женские хоровые коллективы. И сегодня barbershop music – это самостоятельный музыкальный стиль, получивший широкое распространение во многих странах на различных континентах. Секрет популярности этого стиля, думается, достаточно прост и кроется в необыкновенной демократичности и особой оптимистической направленности восприятия мира.

**3** Диск «XXVI Междуународный фестиваль современной музыки "Московская осень – 2004". Камерный хор Московской консерватории. Дирижер Борис Тевлин».

вут, чтобы работать. Юрий Иванович, безусловно, относится ко второй группе. Он не мыслит своей жизни без работы.

Такое отношение к делу вообще характерно для людей его поколения. «Меня, — говорит он, — в этом смысле не переубедить, не переделать. Наступления лета жду с особым чувством, потому что учебный год чаще бывает тяжелый или очень тяжелый. Но когда наступает долгожданный отдых, как только он начинается, в голове тут же рождаются мысли и планы относительно следующего сезона. Хочется скорее подойти к коллективу, услышать возникающие под твоими руками звуки хоровых аккордов. Работа с хором обязывает быть в форме и стимулирует силу, энергию и активность» [3, с. 268].

Жить без коллектива можно, но это не жизнь, а прозябание, утверждает Ю. Васильев. Хоровое пение — особый вид искусства. Для того чтобы оно возникло, необходимо найти контакт с коллективом, увлечь его. «Когда хор увлечен творческим замыслом композитора, когда он влюблен в музыку, которую исполняет, когда горит огонь вдохновения, тогда есть отклик в сердцах слушателей. И это — высшая награда. Такое возможно, только если ты предан своему делу и отдаешь ему себя до конца, вот что самое главное. Убежден, — говорит Мастер, — именно творческое горение является стимулом творческой энергии» [3, с. 269].

Сегодня Юрий Иванович находится на одном из этапов своего долгого счастливого творческого пути. Он — истинный рыцарь хорового искусства, с честью, самоотверженно, преданно и благородно прослуживший ему всю жизнь. За ним в строю стоят сотни хормейстеров, прошедших высочайшую школу легендарного мастера. Маэстро с большой буквы — он по масштабу своей деятельности и репутацией профессионализма давно и заслуженно является гордостью национального искусства.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


1. **Соловьёв А.В.** О педагогических и исполнительских принципах Б.Г. Тевлина // Academia: музыкознание, исполнительство педагогика, 2024, № 3 (12). С. 79–85.
2. **Ходош Э.Я.** Ростовский камерный хор: секрет успеха // Советская музыка, 1990, № 10 (623). С. 103–106. URL: https://mus.academy/articles/festival-utverzhdaetsya-rostovskii-kamernyi-khor?highlight=Ходош / (дата обращения: 3.12.2025).
3. **Ходош Э.Я.** Секрет мастера // Южно-российский музыкальный альманах, 2005, № 2. С. 263–269. URL: https://musalm.ru/assets/almanac/alm2005.pdf#page=263/ (дата обращения: 3.12.2025).


## REFERENCES


1. **Solovyev A.** O pedagogicheskikh i ispolnitel'skikh printsipakh B.G. Tevlina [On the pedagogical and performing principles of B.G. Tevlin], Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy.], no. 3 (12), 2024, pp. 79–85. (In Russ.)
2. **Khodosh E.** Rostovskij kamernyj khor: sekret uspekha [Rostov Chamber Choir: the secret of success], Sovetskaya muzyka [Soviet music], no. 10 (623), 1990, pp. 103–106, https://mus.academy/articles/festival-utverzhdaetsya-rostovskii-kamernyi-khor?highlight=Hodosh (accessed 3 December 2025). (In Russ.)
3. **Khodosh E.** Sekret mastera [The secret of the master], Yuzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Music Almanac], no. 2, 2005, pp. 263–269, https://musalm.ru/assets/almanac/alm2005.pdf#page=263/ (accessed 3 December 2025). (In Russ.)



ХОДОШ ЭВЕЛИНА ЯКОВЛЕВНА
Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова (г. Ростов-на-Дону)
заслуженный работник высшей школы РФ,
профессор кафедры хорового дирижирования
e-mail: vkhodosh@mail.ru
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-2301-2540

KHODOSH EVELINA YA.
Rostov State Rachmaninov Conservatory (Rostov-on-Don)
Honored Worker of Higher Education of the Russian Federation
Professor of the Department of Choral Conducting
e-mail: vkhodosh@mail.ru