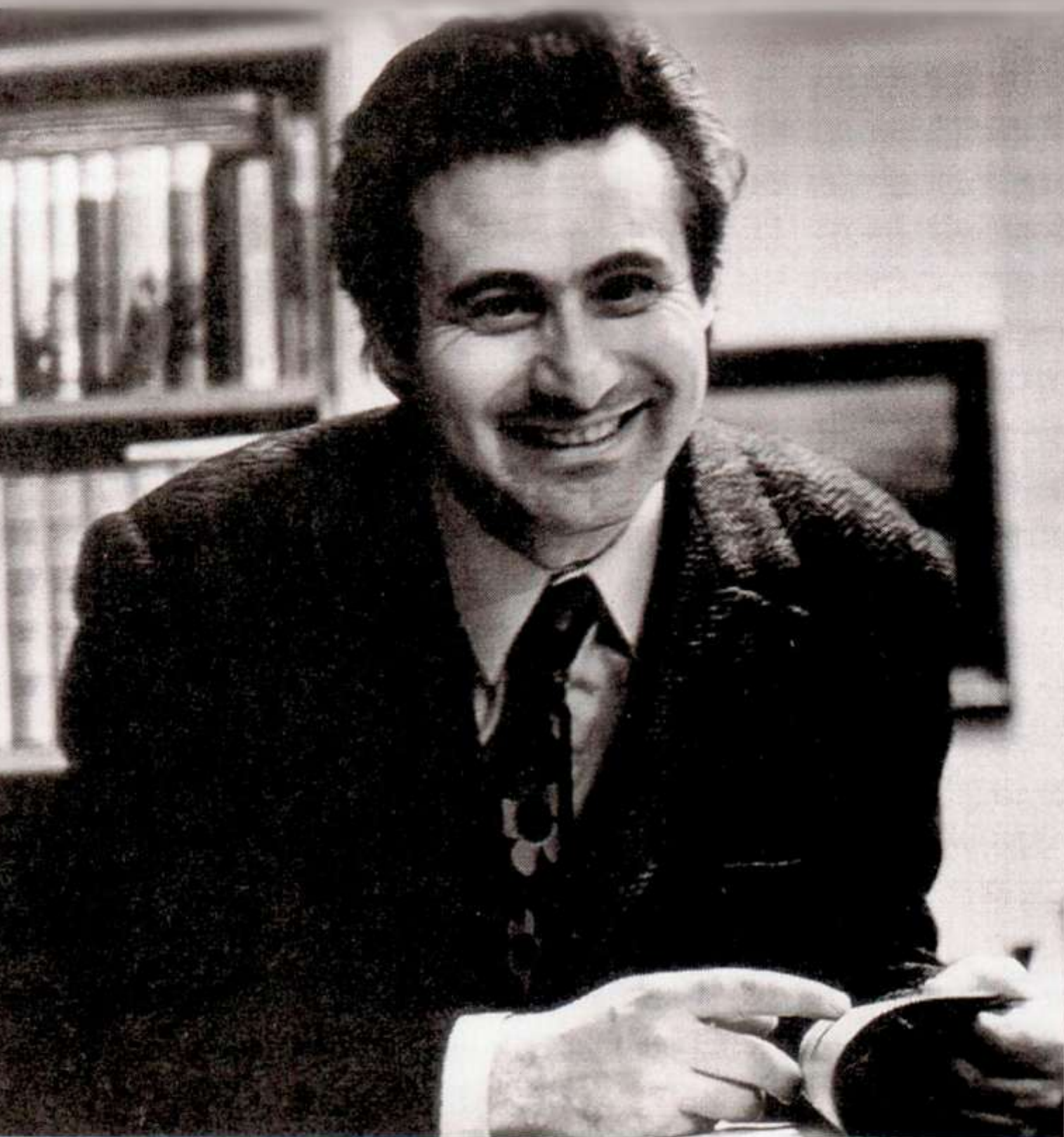


ВЕСТНИК МГИМ имени А.Г. ШНИТКЕ



2025 № 3 (35)

Сетевое издание
«Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке»
Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ

Редакционный совет



Щербакова Анна Иосифовна

доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ им. А.Г. Шнитке
– **председатель редакционного совета**

Shcherbakova Anna I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor, Rector of the Moscow A. Schnittke State Music Institute
– **Chairman of the Editorial Board**



Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Alyabyeva Anna G.

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Ануфриева Наталья Ивановна

доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогических и социально-экономических наук, проректор по творческой и социально-воспитательной деятельности Московского государственного института культуры

Anufrieva Natalia I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogical and Socio-Economic Sciences, Vice-Rector for Creative and Socio-Educational Activities of the Moscow State Institute of Culture



Буянова Наталья Борисовна

доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой хорового дирижирования, проректор по учебно-методической работе МГИМ им. А.Г. Шнитке

Buyanova Natalia B.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Vice-Rector for Educational and Methodological Work of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Григорьева Елена Ивановна

доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой управления и экономики культуры Московского государственного института культуры

Grigorieva Elena I.

Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Management and Economics of Culture of the Moscow State Institute of Culture



Зайцева Марина Леонидовна

доктор искусствоведения, профессор кафедры сольного пения и хорового дирижирования ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

Zaitseva Marina L.

Doctor of Art History, Professor of the Department of Solo Singing and Choral Conducting of the Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)



Каминская Елена Альбертовна

доктор культурологии, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Института современного искусства, профессор кафедры оркестрового дирижирования Московского государственного института культуры

Kaminskaya Elena A.

Doctor of Cultural Studies, Vice-Rector for Educational and Methodological Work, Professor of the Department of Directing Theatrical Performances and Festivals of the Institute of Contemporary Art, Professor of the Department of Orchestral Conducting of the Moscow State Institute of Culture



Кизин Михаил Михайлович

доктор искусствоведения, профессор, Народный артист РФ, заведующий кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А.Г. Шнитке

Kizin Mikhail M.

Doctor of Art History, Professor, People's Artist of the Russian Federation, Head of the Department of Vocal Art and Opera Training of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ им. А. Г. Шнитке

Korsakova Irina A.

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Пчелинцев Анатолий Васильевич

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Pchelintsev Anatoly V.

Doctor of Art History, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Радынова Ольга Петровна

доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Radynova Olga P.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Смирнов Александр Владимирович

доктор педагогических наук, профессор, преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской

Smirnov Alexander V.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, teacher of the G.P. Vishnevskaya College of Music and Theater art



Шабшаевич Елена Марковна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Shabshayevich Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Юнусова Виолетта Николаевна

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Yunusova Violetta N.

Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of History of Foreign Music of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Редколлегия журнала

Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ им. А. Г. Шнитке

– *главный редактор*

Korsakova Irina Anatolyevna

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *Editor-in-Chief*

Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

– *заместитель главного редактора*

Alyabyeva Anna G.

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *deputy Editor-in-Chief*

Шабшаевич Елена Марковна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

– *ответственный редактор*

Shabshayevich Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *responsible editor*

Ганичева Юлия Владимировна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, старший научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

Ganicheva Yulia V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Senior Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Грекова Любовь Валентиновна

кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Grekova Lyubov V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Моздыков Александр Викторович

кандидат педагогических наук, профессор кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Mozdykov Alexander V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Логвинова Ирина Владимировна

кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Logvinova Irina V.

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Печерская Александра Борисовна

кандидат педагогических наук, профессор кафедры фортепианного искусства, ведущий научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

Pecherskaya Alexandra B.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Piano Art Department, Leading Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Шайхутдинов Рустам Раджапович

кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Shaikhutdinov Rustam R.

Candidate of Art History, Professor, Head of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Учредитель:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке»

Founder:

State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Moscow A. Schnittke State Music Institute"

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 16.04.2018 года

Свидетельство о регистрации

ЭЛ № ФС77-72669 от

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technologies and Mass Communications 04/16/2018

Certificate number

ЭЛ № ФС77-72669

Издается 6 раз в год

Published 6 times a year

Главный редактор: И.А. Корсакова –

проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г. Шнитке, доктор культурологии

Editor-in-Chief: Irina A. Korsakova –

Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute, Doctor of Cultural Studies

Предметная область журнала – гуманитарные науки по следующим отраслям наук и группам специальностей:

- 5.8.2 Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)
- 5.8.7 Методология и технология профессионального образования (педагогические науки)
- 5.10.1 Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
- 5.10.3 Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)

The subject area of the journal is humanities in the following branches of sciences and groups of specialties:

- 5.8.2 Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)
- 5.8.7 Methodology and technology of vocational education (pedagogical sciences)
- 5.10.1 Theory and history of culture, art (art history)
- 5.10.3 Types of art (with indication of specific art) (art history)

Почтовый адрес:

123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, 10

Телефон: 8 (499) 194-12-35

Веб-сайт: [http://schnittke-](http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim)

[mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim](http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim)

Электронная почта: vestnik.mgim@mail.ru

Postal address:

10 Marshal Sokolovsky str., Moscow, 123060

Phone: 8 (499) 194-12-35

Website: [\[mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim\]\(http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim\)](http://schnittke-</p></div><div data-bbox=)

E-mail: vestnik.mgim@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- Пчелинцев А.В., Шань Аньци.
Китайская историко-героическая опера «Сестра Цзян»: выразительные особенности арий главной героини 9
- Соловей А.И.
Теоретические основы изучения оркестрового стиля: история и современность 23
- Громова О.В.
Взгляд в вечность. Андрей Петров «Прощание с...» 38

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

- Грекова Л.В., Виссарионов Д.О.
Воплощение концепции сценической композиции «Жёлтый звук» у В.В. Кандинского и А.Г. Шнитке 53

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

- Радынова О.П., Сяо Циин
Методика формирования музыкальной культуры у детей дошкольного возраста и результаты ее внедрения в Китае 63
- Круглова М.Г., Су Чжипэн
Феномен классического кроссовера на пути сближения массовой и академической музыки 76
- Жэнь Синьянь.
Методика Линь Яоцзы как продолжение педагогических традиций Ма Сыцуна в китайской скрипичной школе 89
- Анисимов М.В., Агеев Н.Л.
Искусство интерпретации музыкального произведения как художественно-ценностный результат исполнительского мастерства музыканта-духовика 102

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

- Семова А.С.
Quasi-вариации: о термине и его трактовке Р. Шуманом 115
- Паранина И.А.
Эллинистический Египет в операх Г.Ф. Генделя 132
- Сюй Ин
Участие китайских альтистов в международных музыкальных конкурсах 145

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

- Василенко А.И.
«От избытка сердца говорят уста»: к 120-летию Е.В. Шумской 157
- Фотогалерея. Творческие события в Музыкальном доме Альфреда Шнитке 176
- Информация для авторов 181

CONTENT

MODERN RESEARCH

<i>Pchelintsev Anatoly V., Shan Anqi</i> Chinese historical and heroic opera "Sister Jiang": expressive features of the arias of the main character	9
<i>Solovey Alla I.</i> Theoretical basis for the study of orchestra style: history and modernity	23
<i>Gromova Olga V.</i> A look into eternity. Andrey Petrov "Farewell to..."	38

THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITKE

<i>Grekova Lyubov V., Vissarionov Danil O.</i> The embodiment of the concept of the stage composition "Yellow Sound" by V.V. Kandinsky and A.G. Schnittke	53
---	----

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

<i>Radynova Olga P., Xiao Qiying</i> The methodology of musical culture formation in preschool children and the results of its implementation in China	63
<i>Kruglova M.G., Su Zhipeng.</i> The phenomenon of classical crossover on the path of convergence of mass and academic music	76
<i>Ren Xinyan</i> Lin Yaozi's method as the development of Ma Sicong's pedagogical traditions in the Chinese violin school	89
<i>Anisimov Maxim V., Ageev Nikolay L.</i> The art of interpreting a piece of music as an artistic and valuable result of the performing skills of a brass musician	102

YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

<i>Semova A.S.</i> Quasi-variations: on the term and its interpretation by R. Schumann	115
<i>Paranina I.A.</i> Hellenistic Egypt in the operas of G.F. Handel.....	132
<i>Xu Ying</i> Participation of Chinese violists in international music competitions.....	145

MEMORIES, REFLECTIONS, DOCUMENTS

<i>Vasilenko A.I.</i> "The mouth speaks from the abundance of the heart": on the 120th anniversary of E.V. Shumskaya	157
Photo gallery. Creative events at the Alfred Schnittke Music House	176
Information for authors	181

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.В. Пчелинцев

Шань Аньци

КИТАЙСКАЯ ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКАЯ ОПЕРА «СЕСТРА ЦЗЯН»: ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРИЙ ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ

CHINESE HISTORICAL AND HEROIC OPERA "SISTER JIANG": EXPRESSIVE FEATURES OF THE ARIAS OF THE MAIN CHARACTER

Аннотация. Статья посвящена одному из наиболее известных, часто исполняемых и значимых в контексте развития китайской оперы произведений – опере Ян Мина и Цзян Чуньяна «Сестра Цзян», до настоящего времени мало знакомой российскому слушателю. Анализ музыкального материала оперы показывает, что процесс формирования образа главной героини происходит в трех основных ариях: «Хвала красной сливе», «Вышивая красный флаг» и «Люди пяти континентов смеются вместе». Особенное внимание авторы статьи уделяют проблематике взаимодействия особенностей европейского оперного и традиционного китайского музыкально-стилевых направлений.

Ключевые слова: китайская музыкальная драма, европейские оперные традиции, лейттемир, народные инструменты, музыкальный образ.

Abstract. The article is devoted to one of the most famous, frequently performed and significant works in the context of the development of Chinese opera, the opera "Sister Jiang" by Yang Ming and Jiang Chunyan, which is still little known to the Russian audience. An analysis of the musical material of the opera shows that the process of forming the image of the main character takes place in three main arias: "Praise the Red Plum", "Embroidering the Red Flag" and "People of five continents laugh together". The authors of the article pay special attention to the problems of interaction between the features of European opera and traditional Chinese musical styles.

Key words: Chinese musical drama, European opera traditions, leitmotif, folk instruments, musical image.

Опера «Сестра Цзян», созданная в период так называемого «локального развития» новой модели китайской оперы, отражает ведущую идею своего времени – революции и борьбы за независимость. В музыкальной характеристике главной героини – сестры Цзян органично переплетаются элементы китайской музыкальной драмы и западноевропейской оперной традиции, что яв-

ляется одной из важнейших тенденций китайского музыкального искусства середины XX века. Важно отметить, что опера «Сестра Цзян» не только отражает исторический контекст революционной борьбы, но и служит культурным мостом между поколениями, сохраняя память о героизме китайского народа. Ее популярность в Китае объясняется не только художественными достоинствами, но и глубокой связью с национальной идентичностью. Современный интерес к опере «Сестра Цзян» связан не только с её историко-культурной ценностью, но и с актуальными дискуссиями о национальной идентичности в искусстве. В условиях глобализации китайские исследователи всё чаще обращаются к наследию XX века, чтобы понять, как синтез традиций и инноваций может стать основой для развития современного музыкального театра. Современные постановки оперы часто сопровождаются мультимедийными элементами, что привлекает молодую аудиторию и подчеркивает непреходящую актуальность темы свободы и самопожертвования. Особое внимание уделяется роли женских образов в пропаганде революционных идей, что делает оперу объектом междисциплинарных исследований на стыке музыковедения, исторических наук и гендерных исследований.

Изучению выразительных особенностей партии сестры Цзян посвящены немногочисленные научные статьи таких авторов, как Ч. Гуань («Особенности воплощения женских героических образов в китайской народной опере», 2023) [1], Н.Ю. Киреева («Военная тематика в китайском музыкальном театре XX века (на примере народной оперы “Сестра Цзян”», 2020) [2], Ю. Лю («Особенности трактовки героических женских образов в опере «Сестра Цзян», 2022) [3], Ф. Лю («Китайская народная опера “Сестра Цзян”: особенности музыкального языка и интерпретации, 2022) [4] и др. Самобытность композиторских подходов китайских авторов, нашедшая отражение в опере «Сестра Цзян», определяет необходимость дальнейших исследований в этом направлении. Созданная в середине XX века историко-героическая опера «Сестра Цзян» (1964) Ян Мина и Цзян Чуньяна на либретто Янь Су (на основе романа «Красная Скала» Ло Гуанбиня и Ян Ияна) по сей день остается одним из выдающихся образцов китайской народной оперы. Интересно, что либретто оперы было адаптировано с учетом требований социалистического реализма, что усилило пропагандистскую составляющую произведения. Однако именно синтез идеологии и профессионального искусства позволил опере занять особое

место в истории китайской культуры. Следуя традициям жанра, это произведение отражает реальные события, произошедшие в период борьбы китайского народа за идеи революции. Прототипом сестры Цзян стала реальная историческая личность – женщина-революционер Цзян Чжунюнь. По этой причине наиболее значимыми в рассматриваемой опере в целом и нуждающимися в отдельном анализе являются музыкальные номера главной героини – сестры Цзян. Как отмечает Н. Ю. Киреева: «Квинтэссенцией самобытного стиля оперы “Сестра Цзян” являются арии главных героинь. Исследователи китайской народной оперы подчеркивают, что вместо метода мотивного развития, идущего от западной оперы, использован метод мотивных возвратов, идущий от китайской национальной драмы» [2, с. 197]. Три наиболее известных и популярных в Китае арии, раскрывающие образ сестры Цзян в одноименной опере – № 4 «Хвала красной сливе», № 42 «Вышивая красный флаг» и № 43 «Люди пяти континентов смеются вместе».

Синтетичность оперного жанра, сочетающего в себе музыкальное, танцевальное, литературное и художественное начала, в «Сестре Цзян» проявилась с особенной полнотой. Как отмечает Ф. Лю, «Современная китайская народная опера – это художественный жанр, представляющий собой совокупность многих видов искусства» [4, с. 52]. В первую очередь необходимо отметить взаимопроникновение черт европейского оперного искусства (чередование речитативов, арий, вокальных ансамблей, хоровых сцен; присутствие лейтмотивной системы, наличие музыкальных интермедий, использование принципа сквозного развития и др.) и самобытного искусства Китая. Последнее, в частности, проявилось в особенностях инструментовки «Сестры Цзян» и использовании хореографии, вдохновленной традиционными китайскими танцами, такими, как «танец с веерами» и «танец дракона». Эти элементы визуально подчеркивают национальный колорит, усиливают эмоциональное воздействие на зрителя и создают целостный синтетический образ, где музыкальные и пластические выразительные средства органично дополняют драматургию произведения.

Большое выразительное значение имеет использование в оркестре китайских народных инструментов, таких как цзиньху, эрху, чжунху, чжуди, люцин, пипа и др. Функции народных инструментов в оркестре различны. С одной стороны, невозможно не отметить их темброво-колористическое функци-

ональное значение: дополняя звучание инструментов симфонического оркестра, они окрашивают действие народным колоритом, выявляя, в том числе, место действия – провинцию Сычуань. С другой же стороны, именно звучание народных инструментов становится одной из важнейших составляющих музыкальной характеристики действующих лиц. В частности, песня «Хвала красной сливе» начинается с инструментального вступления, тематический материал которого поручен древней китайской поперечной бамбуковой флейте чжуди, звонкий и несколько прямолинейный тембр которой полностью соответствует негибкому характеру молодой героини. Отметим, что с «голоса» чжуди начинается также ария сестры Цзян «Эта земля будет свободной», благодаря чему звучание инструмента можно рассматривать как лейттебр Цзян. Одним из важнейших жанровых признаков китайской народной оперы является опора на фольклорный материал, что нашло отражение и в музыкальном содержании всех трех рассматриваемых песен из оперы «Сестра Цзян».

Песня «Хвала красной сливе» (№4, 1 т. до ц. 210) является центральной в опере, и звучит четыре раза, выполняя функцию, с одной стороны, лейтмотива героини, с другой – главной темы всего произведения. Музыкальная и текстовая составляющие сочинения тесно переплетены между собой. Поэтический текст наполнен метафорами, героиня сравнивается с цветком красной сливы, растения, цветение которого происходит и зимой, несмотря на холода: «На красной скале цветут красные сливы. Я пройду тысячи миль по снегу в лютой мороз». Как подчёркивает Ли С., природные образы в китайской опере часто служат метафорой коллективной идентичности [6, с. 95]. Важным аспектом арии является её символический подтекст. Красная слива (мэйхуа) в китайской культуре олицетворяет стойкость, чистоту и надежду, что напрямую коррелирует с характером героини. Использование этого образа подчёркивает связь личной судьбы Цзян с судьбой нации, где каждый этап её пути метафорически отражает этапы революционной борьбы. Интересно, что композиторы сознательно избегают сложных гармоний, делая акцент на монодийной структуре, что усиливает фольклорный колорит и делает арию более доступной для массового слушателя. Между тем, несмотря на поэтичность высказывания, присутствие распевов в стиле «шуайцянь» и мелизмов, песня лишена каких бы то ни было излишеств, так как в метафорической форме повествует

о революционном пути молодой женщины: сложном, но прямом. Используются квадратные структуры, краткие фразы, не превышающие четырех слов, скачки на септиму и октаву (пример 1):

Пример 1. Песня «Хвала красной сливе»



Мелодика песни основана на традиционных вокальных исполнительских манерах: «янцинью», характерной для провинции Сычуань и «танхуан», распространенной в регионе Цзян-нань. Исследователи [1; 3; 5] указывают также на присутствие элементов сычуаньской Цин Инь, Пекинской оперы и оперы Юэ. Между тем, в «Хвале красной сливе» также заметно воздействие западноевропейской композиторской школы, что проявляется в применении техники свободной имитации.

Глубокой проникновенностью наполнена состоящая из двух куплетов песня «Вышиваю красный флаг» (№ 42, с. 100), в интонационную основу которой заложены элементы народного мелоса провинций Цзяннань и Сычуань. Здесь, как и в «Хвале красной сливе» велика роль метафорической образности: «Слезы текут вместе с нитью, слезами вышит красный флаг». Ю. Лю справедливо отмечает: «Несмотря на скорбный характер текста, песня производит впечатление вдохновенной, возвышенной и чистой, эмоционально открытой» [3, с. 162].

Важно отметить, что использование темы рукоделия – традиционного женского занятия – приобретает в арии символический смысл. Вышивание красного флага становится не просто действием, а актом эмоционального сопротивления. Здесь через музыку воплощается идея тихого, но не менее значимого героизма. Звучание арии основано на тончайших динамических нюансах: плавные крещендо и диминуэндо передают «дыхание» каждого стежка, словно музыкальная ткань сливается с тканью флага.

Обратим внимание на особенности вокальной партии, в соответствии с текстовым содержанием мелодически сдержанной, чрезвычайно естественной, тонко передающей все грани испытываемых героиней эмоций. Большой интерес представляет ритмический рисунок, в котором присутствует пунктирный ритм, синкопы, преобладает движение восьмыми и шестнадцатыми длительностями (пример 2):

Пример 2. Песня «Вышиваю красный флаг»



Использование пунктирного ритма здесь не случайно – он отражает пульсацию внутреннего волнения, сдержанных слёз, придаёт арии живую дыхательную структуру. Интонационный профиль близок к китайским женским народным напевам, особенно свадебным и прощальным песням, что подчеркивает двойственность состояния героини: между верностью делу и тоской по утраченной жизни. Этот подтекст придаёт арии не только национальный колорит, но и архетипическое звучание – как образ матери, жены, революционерки.

Анализ гармонической структуры арии показывает влияние западной тональности, особенно в использовании мажорно-минорных переходов, которые усиливают контраст между скорбью и надеждой. Ритмическая сложность этой арии служит не только выразительным целям, но и отражает внутренний конфликт героини. Синкопы и пунктирные ритмы создают эффект «прерывистого дыхания», символизируя борьбу между личной болью и революционной решимостью. Авторы также используют контраст тембров, например, лютя саньсянь с её резким, «сухим» звучанием противопоставляется плавным мелодическим линиям голоса, что усиливает драматизм сцены.

Чутко, следуя за словом, мелодия устремляется к смысловым вершинам, затем опускаясь вниз. Стилистические особенности народного пения гармонично переплетаются с академическими исполнительскими приемами. В. Сюэ отмечает: «Простота интонаций восполняется темповыми контрастами, тонкостями нюансов исполнения арии, расширяющими эмоциональные оттенки музыки. Народная манера пения сочетается с традиционной оперной вокализацией с ее несколько напряженным высоким регистром, широкими интервальными ходами, охватом большого диапазона» [5, с. 139]. Музыкальное сопровождение партии сестры Цзян поручено аутентичным китайским музыкальным инструментам: в сопровождении участвуют сона, лютя саньсянь и традиционные ударные.

Песня «Люди пяти континентов смеются вместе» (№ 43, 2 т. до ц. 145) – эмоциональная и драматургическая кульминация оперы «Сестра Цзян».

С точки зрения жанра, это развернутая ария-монолог, написанная в трехчастной форме (медленно – быстро – медленно). Трёхчастная структура арии отражает философскую концепцию «рождения – борьбы – бессмертия», характерную для китайской эстетики. Трёхчастная форма арии символизирует жизненный путь героини: рождение идеи, борьбу и бессмертие подвига. Наиболее масштабная и развернутая (среди всех вокальных номеров героини) ария становится музыкальным воплощением заключительного этапа жизни сестры Цзян, и сочетает в себе две важнейших смысловых составляющих: готовность встретить смерть ради революционной идеи и бесконечность возвышенной мечты о светлом будущем новой Китайской республики. В основе мелодии – пентатоническая гамма (цзи, шан, цзяо, чжи, юй).

Первая часть трехчастной формы отличается напевностью, некой мелодической тягучестью, имеющей и волевой импульс, что проявляется в скачках, присутствии пунктирного ритма, триолях и др. (пример 3):

Пример 3. Песня «Люди пяти континентов смеются вместе»



Героиня утешает своих товарищей, убеждая их не скорбеть о ее судьбе, а смело и решительно вершить революционное дело. Иной характер имеет вторая часть арии. В ее интонационной основе – тематическое ядро песни «Хвала красной сливе», «сцепляющей» воедино всю композицию оперы. Однако, в отличие от № 4, мелодический контур обретает новые очертания, что выражается в решительности маршевого ритма, использовании акцентов, более высокой тесситуре и яркой динамике. Образ сестры Цзян, раскрывающийся постепенно, на протяжении всего произведения, складывается здесь окончательно: мягкость и доброта нрава, в музыкальном выражении берущие начало в поэтически-созерцательной «Хвале красной сливе» дополняются решимостью к самопожертвованию, готовностью отдать жизнь за идеалы революционной идеи.

Лирическое настроение ненадолго возвращается в третьей части арии, что также непосредственно связано с образом сестры Цзян – любящей матери. Композиторы вводят элементы колыбельной, используя мягкие терцовые ходы и замедление темпа. Это создаёт эффект «замирания времени», подчёркивая вечность её идеалов. Однако, достаточно скоро мелодия вновь становится эмоционально наполненной, стремительно продвигаясь к кульминации, что проявляется в расширяющемся диапазоне, более насыщенной фактуре сопровождения и др. Важно отметить, что в третьей части арии применяется традиционный для китайского оперного исполнительства прием вокального письма, в котором каждый звук акцентируется, что многократно усиливает впечатление драматического накала.

Кульминация приходится на окончание арии («смех») и выражена как динамически (*forte*) так и звуковысотно (вокальная вершина всего номера – звук си-бемоль). Как отмечает Ч. Гуань: «Используется характерный для традиционного оперного китайского пения “ТуоЦян”, который обычно состоит из долгого звука, сложного украшения из коротких длительностей и финального звука-завершения» [1, с. 57]. На последней ноте вокальной партии в громкой динамике *fortissimo* вступает оркестр, благодаря чему голос сестры Цзян будто «растворяется» в «смехе людей пяти континентов». Кульминационный «смех» в финале интерпретируется исследователями как символ торжества интернациональной солидарности, где индивидуальная жертва растворяется в коллективной победе (пример 4):

Пример 4. Опера «Сестра Цзян»: финальная ария

Особого внимания заслуживает анализ вокальной партии сестры Цзян с точки зрения развития образа в рамках всей оперы. Сложность и глубина её драматургического пути обусловлены не только сюжетной канвой, но и музыкально-психологическим наполнением каждого из эпизодов. Все арии имеют свою выразительную специфику, тем не менее, объединены единым художественным замыслом. Таким образом, их сравнительный анализ позволяет проследить закономерности развития музыкального образа героини в логике драматургического действия.

Сопоставляя арии № 4 и № 42, можно отметить контраст между экспрессивной решимостью, звучащей в «Хвале красной сливе», и интимной сосредоточенностью, характерной для «Вышивая красный флаг». Первый вокальный номер сестры Цзян служит своего рода музыкальной экспозицией образа: в нём сразу обозначается её бесстрашие, идеологическая убеждённость и внутреннее благородство. Напротив, второй номер открывает перед слушателем мир личных переживаний героини, её внутренней уязвимости и глубоко человеческого страдания, не противоречащего героическому облику, но придающего ему дополнительную объёмность.

Немаловажным аспектом в трактовке арий главной героини становится взаимодействие вокального и сценического планов. В китайской народной опере особое значение придаётся не только звучанию, но и визуальному выражению смысла через мимику, жест, пластику движений. В этом контексте партия сестры Цзян обогащается дополнительным уровнем выразительности, благодаря сценической символике. Например, в арии «Вышивая красный флаг» каждое движение иглы становится хореографическим элементом, синхронизированным с музыкальным ритмом, что усиливает эмоциональное воздействие арии.

В арии «Люди пяти континентов смеются вместе» сценическое решение основывается на контрасте между статичной фигурой героини и динамичной массовой сценой. Музыкальная кульминация («смех») подкрепляется визуальным эффектом: несмотря на внешнюю неподвижность, внутренняя сила героини передаётся через жёсткий, почти скульптурный силуэт, закреплённый в луче света. Такая режиссёрская трактовка подчёркивает жертвенность героини, а музыкальная ткань усиливает символику единства личной трагедии и всенародной надежды.

Особую роль в выразительности арий играет интонационный язык, насыщенный аллюзиями на китайский фольклор. Это проявляется как на уровне мелодики (использование пентатоники, архаичных ладовых оборотов), так и в ритмике, приближённой к декламации народной речи. Подобное сплетение вокального и речевого начал обеспечивает высокую степень достоверности образа. В частности, в арии «Хвале красной сливе» вокальная линия будто бы имитирует структуру традиционного сычуаньского повествования, где повествование чередуется с эмоциональными всплесками.

На фоне этих музыкально-сценических особенностей фигура сестры Цзян предстает не просто героиней конкретной эпохи, но и архетипом китайской женщины – стойкой, преданной, готовой к самопожертвованию. Композиторы добиваются универсализации образа, что становится особенно актуально в финальной арии: «смех» здесь звучит как символ победы духа над смертью, общего над частным. В этом смысле «Сестра Цзян» может рассматриваться как своеобразный музыкально-драматургический реквием по всем борцам за свободу.

Следует также отметить влияние западных оперных форм на структуру арий героини. Арии построены традиционно, с чередованием контрастных по темпу и характеру разделов. В арии «Люди пяти континентов смеются вместе» структура А-В-А' близка к итальянской сцене с каватиной и кабалеттой. Тем не менее, китайские авторы сознательно избегают европейской мелодической симметрии, заменяя её мотивной гибкостью и интонационной вариативностью. Это позволяет создать ощущение эмоциональной свободы, импровизационности, столь важной для передачи глубоких чувств.

Особый интерес представляет восприятие партии сестры Цзян в исполнительской практике. На протяжении нескольких десятилетий образ героини воплощался как в театрах Китая, так и за рубежом, что неизбежно вело к различным интерпретационным подходам. В китайской традиции исполнение партии ориентировано на синтез вокального и драматического начала, в то время как в западной исполнительской школе акцент чаще делается на вокально-технической выразительности. Такое различие в трактовке связано с различными школами вокального воспитания и эстетическими нормами, сложившимися в разных культурах.

Китайские исполнительницы, воспитанные на традициях пекинской и юэ-оперы, придают первостепенное значение сценическому жесту, артикуляции,

пластике тела и особой манере подачи звука (туоцян), что создаёт органичную связь с эстетикой народной драмы. Западные же певицы, сталкиваясь с материалом оперы «Сестра Цзян», чаще интерпретируют его в рамках академического вокального канона, стремясь к чистоте интонирования и линейной фразировке. Такой подход позволяет выявить «европейские» стороны музыкального языка произведения, но иногда лишает интерпретацию той глубины и национального колорита, который свойственен китайской сцене.

Сравнение записей оперы разных лет также показывает эволюцию подхода к трактовке партии. Если ранние постановки 1960-х годов тяготели к героико-монументальной трактовке образа, подчёркивая идеологическую направленность и политическую значимость сюжета, то современные версии раскрывают более сложную и многослойную эмоциональность героини, уделяя внимание её внутренним сомнениям, трагическим переживаниям, глубоко личным размышлениям. Таким образом, вокальная партия сестры Цзян становится своеобразным зеркалом эпохи, отражающим перемены в общественном сознании.

Научное осмысление выразительных особенностей арий главной героини требует привлечения междисциплинарных подходов. Помимо музыкального анализа, важным становится использование методов театроведения, культурологии, феминологии. Сестра Цзян – не только вокальный образ, но и воплощение определённой культурной парадигмы женственности в китайском искусстве XX века. Она объединяет традиционные черты «женщины-мученицы» и современный идеал «женщины-гражданки», в равной степени способной к любви и к подвигу. Такое соединение противоположностей формирует сложный художественный образ, который требует тонкой интерпретации со стороны как композитора, так и исследователя.

Подводя итог, следует отметить, что партия сестры Цзян в одноименной опере представляет собой уникальное явление в истории китайской музыкальной драмы. Её выразительные особенности заключаются не только в музыкальном языке арий, но и в их глубокой связи с национальной сценической традицией, социальным контекстом и художественной символикой. В каждой арии отражается не только личная судьба героини, но и судьба народа, нации, прошедшей через испытания и победы. Этот синтез личного и общего делает образ сестры Цзян столь значимым для китайского культурного сознания,

а изучение его выразительных средств – важной задачей современной музыкальной науки.

Анализ трёх арий демонстрирует, как композиторы умело балансируют между повествовательной структурой и эмоциональной насыщенностью музыкального материала. Например, в арии «Хвала красной сливе» лаконичность формы уравнивается глубиной символического содержания, а в «Людах пяти континентов» многоуровневая драматургия и контрастная трёхчастная форма способствуют раскрытию внутреннего мира героини в момент её духовного апофеоза. Таким образом, музыкальные номера сестры Цзян в одноименной опере представляют собой яркий пример синтеза традиций китайской народной музыки и приёмов европейской оперной школы. Три рассмотренные арии – «Хвала красной сливе», «Вышивая красный флаг» и «Люди пяти континентов смеются вместе» – отражают различные этапы революционной борьбы сестры Цзян, в соответствии с чем для каждой из арий авторы избирают специфические динамические, ритмические и интонационные средства выразительности, соответствующие содержанию и эмоциональному уровню сцены. Отдельного внимания заслуживает роль хора, который в опере не только комментирует действие, но и становится «голосом народа», формируя коллективную точку зрения и усиливая драматическую многослойность финала. Большое значение также имеет оркестровое сопровождение: звучание старинных китайских музыкальных инструментов выполняет колористическую функцию, а также играет роль лейттембра действующих лиц. Партия сестры Цзян демонстрирует не только высокую вокально-техническую сложность, но и значительную художественную многоплановость. Через музыкальные монологи раскрывается не просто образ идеологически стойкой женщины-борца, но и широкий спектр эмоциональных состояний: от лирической сосредоточенности до героического пафоса. Каждый вокальный номер высвечивает новую грань её личности, и вместе они формируют целостный, драматически выстроенный образ героини, обретающей в финале символический масштаб. Кроме того, синтез музыкального языка, сценического действия и пластического жеста формирует своеобразную систему «вокального символизма», в рамках которой каждое интонационное движение, тембровая окраска, пауза или дыхание наделяются семантической функцией. Это превра-

щает вокальную линию главной героини в многослойное музыкальное повествование о судьбе личности на фоне судьбы народа – о цене свободы, духовной стойкости и внутреннем достоинстве.

Литература

1. Гуань Чэнюань. Особенности воплощения женских героических образов в китайской народной опере // Культурный код. – 2023. – № 3. – С. 51-64.
2. Киреева Н.Ю. Военная тематика в китайском музыкальном театре XX века (на примере народной оперы «Сестра Цзян») // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика: сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. – Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2020. – С. 195-209.
3. Лю Юнь. Особенности трактовки героических женских образов в опере «Сестра Цзян» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2022. – № 2(297). – С. 158-164.
4. Лю Ф. Китайская народная опера «Сестра Цзян»: особенности музыкального языка и интерпретации // Культура: проблемы теории, истории, практики: Сборник научных статей по материалам V межрегиональной научно-практической конференции, Пенза, 30 ноября 2022 года. – Пенза: Пензенский государственный университет, 2022. – С. 52- 57.
5. Ван Сюэ. Жанрово-стилевые черты историко-героической оперы «Цзян Цзе» // Университетский научный журнал. – 2024. – № 79. – С. 133-140.
6. Лу С. Символика природы в китайской опере: от традиции к современности // Азиатские культурные исследования. – 2021. – № 4. – С. 88-102.

References

1. Guan' Chjenjuan'. Osobennosti voploshhenija zhenskih geroicheskikh obrazov v kitajskoj narodnoj opere [The peculiarities of the embodiment of female heroic images in Chinese folk opera] // Kul'turnyj kod. – 2023. – № 3. – S. 51-64.
2. Kireeva N.Ju. Voennaja tematika v kitajskom muzykal'nom teatre XX veka (na primere narodnoj opery «Sestra Czjan») [Military themes in the Chinese musical theater of the 20th century (on the example of the folk opera "Sister Jiang")] // Ispolnitel'skoe iskusstvo i muzykal'naja pedagogika: istorija, teorija, praktika: sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Saratov: SGK im. L.V. Sobinova, 2020. – S. 195-209.
3. Lju Jun'. Osobennosti traktovki geroicheskikh zhenskih obrazov v opere «Sestra Czjan» [The peculiarities of the interpretation of heroic female characters in the opera "Sister Jiang"] // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 2: Filologija i iskusstvovedenie. – 2022. – № 2(297). – S. 158-164.
4. Lju F. Kitajskaja narodnaja opera «Sestra Czjan»: osobennosti muzykal'nogo jazyka i interpretacii [Chinese folk Opera "Sister Jiang": features of musical language and

- interpretation] // Kul'tura: problemy teorii, istorii, praktiki : Sbornik nauchnyh statej po materialam V mezhhregional'noj nauchno-prakticheskoj konferencii, Penza, 30 nojabrja 2022 goda. – Penza: Penzenskij gosudarstvennyj universitet, 2022. – S. 52- 57.
5. *Van Sjuje*. Zhanrovo-stilevye cherty istoriko-geroicheskoj opery «Czjan Cze» [Genre and stylistic features of the historical and heroic opera "Jiang Tse"] // Universitetskij nauchnyj zhurnal. – 2024. – № 79. – S. 133-140.
6. *Li S.* Simvolika prirody v kitajskoj opere: ot tradicii k sovremennosti [The Symbolism of Nature in Chinese Opera: from Tradition to Modernity] // Aziatskie kul'turnye issledovanija. – 2021. – № 4. – S. 88-102.

Пчелинцев Анатолий Васильевич

доктор искусствоведения,
кандидат педагогических наук,
профессор кафедры философии,
истории, теории культуры и искусства
ГБОУ ВО «Московский
государственный институт музыки
имени А.Г. Шнитке»
e-mail: a.v.pchelintsev@mail.ru

Шань Аньци

аспирант кафедры философии, истории, теории культуры
и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке (научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор А.В. Пчелинцев)
e-mail: saq123556@yandex.com

Anatoly V. Pchelintsev

Doctor of Art History,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor of Department
of Philosophy, History,
Theory of Culture and Art
of the Moscow A. Schnittke State Music institute
e-mail: a.v.pchelintsev@mail.ru

Shan Anqi

Postgraduate student of the Department of Philosophy,
History, Theory of Culture and Art
In Moscow A. Schnittke State Music Institute
(Scientific adviser – Doctor of Arts,
Professor A.V. Pchelintsev)
e-mail: saq123556@yandex.com

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

THEORETICAL BASIS FOR THE STUDY OF ORCHESTRA STYLE: HISTORY AND MODERNITY

Аннотация. В статье представлен аналитический обзор становления и развития теории оркестрового стиля. Рассматриваются основополагающие труды, начиная с работ Г. Берлиоза и Н. Римского-Корсакова, до современных исследований в области оркестровки. Особый акцент сделан на эволюции методологических подходов: от технических описаний инструментовки к комплексному изучению ее драматургических функций. Выделены три ключевых аспекта современных исследований: историческая динамика оркестровых техник, структурные принципы организации оркестровой ткани и выразительные возможности тембрового колорита.

Ключевые слова: оркестровый стиль, инструментовка, тембровая драматургия, история оркестровки.

Abstract. The article presents an analytical review of the formation and development of the theory of orchestral style. The fundamental works are considered, starting with the works of G. Berlioz and N. Rimsky-Korsakov, up to modern research in the field of orchestration. Special emphasis is placed on the evolution of methodological approaches: from technical descriptions of instrumentation to a comprehensive study of its dramatic functions. Three key aspects of modern research are highlighted: the historical dynamics of orchestral techniques, the structural principles of orchestral fabric organization, and the expressive possibilities of timbre color.

Keywords: orchestral style, instrumentation, timbre dramaturgy, history of orchestration.

В области истории и теории музыки вопросы, связанные с оркестром как феноменом, всегда играли и играют важную роль. Данная проблематика сформировалась даже в отдельное научное искусствоведческое направление. Изучение специфики и особенностей оркестрового письма и стиля находится на стыке двух основных направлений: теории и истории оркестра, оркестровки, с одной стороны, и оркестрового стиля как проявления музыкальных стилей – с другой.

В сфере изучения оркестрового искусства можно увидеть, как со временем менялись теоретические взгляды на оркестровый стиль и его элементы. Следует отметить, что на данный момент не существует единой теоретической концепции оркестрового стиля. Создаётся впечатление, что исследователи

предпочитают не давать ему чёткого определения из-за сложности этого понятия. В результате его толкование остаётся расплывчатым и неполным. Причина этого, вероятно, кроется в самой природе оркестрового стиля – он сложен и многогранен, как и музыкальный стиль в целом. На протяжении истории оркестра происходило накопление исследовательского материала и аналитических наблюдений за различными оркестровыми явлениями. Некоторые из них, такие как оркестровая фактура, полифония и тембровая драматургия, уже получили частичное освещение в музыковедческой литературе. Однако задача выявления степени изученности составляющих оркестрового стиля в различных его аспектах так и остаётся в определенной мере нерешённой проблемой.

Формирование оркестрового стиля невозможно без глубокого понимания всего, что было накоплено в области музыковедения. Анализ основных научных направлений, исследующих теорию и историю развития оркестра и оркестровки, а также изучение уже освещённых теоретических вопросов в этой области, позволяет нам представить современное состояние теории оркестрового стиля. Особенностью изучения теории оркестра и оркестрового стиля является то, что авторами научных работ становятся не только музыковеды, теоретики, но и композиторы.

Не случайно именно композиторы, в силу своей профессиональной деятельности, глубже других понимают тонкости оркестрового звучания, поскольку их творчество неразрывно связано с практикой оркестровки. Эта тенденция прослеживается практически с момента возникновения интереса к выразительным возможностям оркестра. Великие композиторы прошлого, такие как Г. Берлиоз [3], Р. Вагнер [5], М. Глинка [9] и Н. Римский-Корсаков [14], уделяли особое внимание данной теме. В своих научных трудах они не только детально анализировали тембровые характеристики отдельных инструментов, но и исследовали принципы их сочетаемости в ансамбле.

Современный анализ музыковедческих исследований в области оркестрового исполнительства (А.Ю. Радвилович, К.В. Дискин, С.В. Нестерова, Н.Ю. Афонина, А.А. Красавин) позволяет выявить закономерности формирования научных представлений об оркестровом стиле. Изучение эволюции теоретической мысли в этой сфере демонстрирует последовательное развитие от эмпирических наблюдений к систематизированному знанию.

Большинство работ XIX века, таких как труды Л. Бусслера, Э. Гофмана и И. Лобе, имели практическую направленность и были ориентированы на предоставление информации. Однако фундаментальная теория оркестровки

была создана ранее в выдающихся работах Г. Берлиоза [3] и Н. Римского-Корсакова [14].

Гектор Берлиоз вошёл в историю музыки не только как новатор-композитор, но и как создатель первой всеобъемлющей системы оркестрового мышления. Его знаменитый трактат «Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes» (1844) стал своего рода «библией» для композиторов последующих поколений, переосмысливающих возможности симфонического звучания. В отличие от сухих технических руководств, Г. Берлиоз подходил к инструментовке как к живому искусству. Он не просто фиксировал диапазоны и приёмы игры – он раскрывал их драматургический потенциал. Например, в разделе о медных духовых он акцентировал их героическую мощь, а в описании струнных выделял способность передавать тончайшие эмоциональные нюансы, эстетические аспекты оркестровой техники. Особый интерес представляет его новаторский взгляд на оркестр как на «гигантский инструмент» [3, с.8].

Если Берлиоз в своём «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке» сосредоточился на индивидуальных возможностях инструментов, то Римский-Корсаков в «Основах оркестровки», написанных в 1905-1908 годах, рассмотрел технологические особенности целого стилового периода на примере своего собственного оркестрового творчества.

В своем труде Н. Римский-Корсаков детально анализирует тембровые характеристики инструментов, предлагая точные словесно-образные описания их звучания. Это создает основу для вербального сопоставления и систематизации темброво-выразительных возможностей оркестра. Особое внимание композитор уделяет взаимосвязи оркестровки с другими элементами музыкальной ткани – гармонией, фактурой и динамико-регистровыми нюансами, демонстрируя тем самым целостный подход к инструментовке. Хотя рассматриваемые приемы отражают преимущественно индивидуальный стиль самого Н. Римского-Корсакова, его работа сыграла ключевую роль в развитии теории оркестровки, став отправной точкой для последующих исследований в этой области.

На рубеже XIX–XX веков появился ряд значимых работ, посвящённых практическим аспектам оркестровки, среди которых выделяются работы Ш. Видора, Ф. Геварта, Ф. Глейха, Э. Гиро и Э. Праута. В этот период музыкаль-

ная наука сделала важный шаг вперёд – композиторы и теоретики стали систематизировать принципы инструментовки, обобщая накопленный опыт симфонического письма.

Одним из наиболее значимых трудов эпохи стал «Новый курс инструментовки» Франсуа Геварта, представляющий собой масштабный каталог инструментов, используемых в европейской академической музыке рубежа веков. Как отмечал П. Чайковский в предисловии к русскому переводу «Ученики... найдут в книге Ф. Геварта здравый и дельный взгляд на оркестровые силы вообще и индивидуальность каждого инструмента в особенности» [8, с. 8]. В отличие от традиционных подходов, автор предлагает оригинальную систему классификации – не по оркестровым группам, а по принципу звукоизвлечения. Примечательно, что в работе рассматриваются как современные инструменты, так и вышедшие из употребления старинные, что позволяет проследить эволюцию оркестрового состава. Особый интерес представляет попытка автора выявить акустико-тембровые закономерности, на основе которых формируются оркестровые группы и ансамбли. Этот аналитический подход предвосхитил дальнейшее развитие теории инструментовки. Ценными в этом руководстве являются моменты, посвященные тембровой семантике инструментов, то есть характеристике их выразительных возможностей в соответствии с различными регистрами, штрихами и приемами звукоизвлечения. Однако эти характеристики пока еще достаточно прямолинейны и односторонни. Например, характер звучания флейты описывается как «для изображения голосов природы, щебета птиц, дуновений ветерка» [8, с. 127].

В 1904 году Шарль-Мари Видор публикует фундаментальный труд «Техника современного оркестра», задуманный автором как логическое продолжение и развитие знаменитого «Трактата об инструментовке» Гектора Берлиоза. Работа Ш. Видора посвящена исключительно технической стороне использования различных инструментов. Автор рассматривал инструментовку как нечто неизменное и вне исторического контекста. В его работе, однако, есть множество важных и специфических технологических данных. В отличие от своего предшественника, Ш. Видор делает акцент на специфике оркестровки конца XIX – начала XX века, отражая новые тенденции в симфоническом письме.

Среди наиболее значимых исследований в данной области следует отметить труды таких выдающихся теоретиков, как П. Беккер, Ш. Кеклен, У. Пистон,

Д. Рогаль-Левицкий и Ф. Фольбах. Их работы существенно расширили представления о структуре симфонического оркестра, раскрыв акустические и выразительные особенности различных оркестровых групп, специфику использования отдельных инструментов в современной композиторской практике, принципы тембрового взаимодействия в рамках оркестровой фактуры. Эти исследования содержат детальный анализ эволюции оркестрового состава и стиля, технических возможностей инструментов, взаимосвязи оркестровых средств с музыкальной формой. Особую ценность представляет разработанная этими авторами система классификации оркестровых приемов, которая учитывает акустические закономерности, охватывает широкий исторический период, сохраняет актуальность для современных композиторов.

Особое место в развитии оркестровой теории принадлежит Борису Асафьеву, который одним из первых исследователей обратил внимание на формирование камерного оркестрового стиля в начале XX века. В своих работах он не просто констатировал этот факт, но и выявил его глубокое влияние на всю инструментальную музыку эпохи, включая симфоническую и театральную сферы. Б. Асафьев доказал, что переход к камерному звучанию не сводился лишь к уменьшению состава оркестра, а предполагал переосмысление роли каждого инструмента. В условиях камерного стиля на первый план вышли индивидуальные тембровые и динамические особенности инструментов, что потребовало от композиторов более тонкой работы с оркестровкой. Асафьев одним из первых поставил вопрос о связи тембра с гармонией, рассматривая их как взаимозависимые элементы музыкальной ткани. Речь идёт о выявлении гармонической выразительности посредством тембров. Многие идеи Б. Асафьева, особенно о синтезе камерного и симфонического начал, нашли подтверждение в музыке более позднего времени (например, в сочинениях Д. Шостаковича и И. Стравинского).

В трудах Д. Рогаль-Левицкого «Беседы об оркестре» [15] и «Современный оркестр» [16] систематизирована история оркестра и дана детальная классификация инструментов с примерами их тембрового использования. Автор применяет исторический подход, комплексно описывая оркестровые группы, хотя его методология характеризуется преобладанием метафорических тембровых описаний. Эти работы сохраняют значение как фундаментальные источники, однако требуют дополнения точными акустическими данными и учёта

современных электроакустических технологий. Труды Рогаль-Левицкого представляют важный этап развития оркестровой теории, сочетая энциклопедическую полноту с практической направленностью.

Сегодня наиболее значимыми работами, посвященными вопросам оркестровых стилей, являются две книги А. Веприка: «Трактровка инструментов оркестра» [7] и «Очерки по вопросам оркестровых стилей» [6]. Они внесли значительный вклад в теорию оркестровых стилей, обогатив её новыми важными идеями. В обеих книгах особое внимание уделяется бифункциональности тембра. Бифункциональный подход позволил автору рассмотреть природу тембровых закономерностей с двух сторон, что, по словам Д. Шостаковича, «выяснило сложную связь между выразительной и композиционной сторонами тембра и позволило проследить зависимость тембровых закономерностей от исторического развития стилей». Работы А. Веприка ценны сравнительным анализом индивидуальных оркестровых стилей композиторов, особенно на примере различных оркестровых редакций «Бориса Годунова» М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и Д. Шостаковича, а также исследованиями оркестровых стилей И. Баха, П. Чайковского и Р. Вагнера.

В своем исследовании оркестрового стиля П.И. Чайковского А. Веприк выделяет особый принцип, характерный для творчества композитора. Этот принцип он называет «функционально-тембровым разграничением». Исследователь связывает его с особенностями русской полифонии, что открывает новые горизонты для понимания музыкального стиля П.И. Чайковского в целом. Что касается оркестрового стиля И.С. Баха, то А. Веприк опровергает утверждения некоторых музыковедов о «тембровой нейтральности» баховского оркестра и «безразличии» композитора к оркестровым тембрам. В оркестровом стиле И.С. Баха А. Веприк обнаруживает новые явления, которые станут характерными для будущей гомофонно-гармонической музыки.

К сожалению, в последующие десятилетия развитие науки в области оркестровых стилей замедлилось. Однако в последнее время наблюдается рост внимания к этой теме, который не только возродился, но и достиг нового уровня. В результате накоплен богатый опыт изучения характерных черт оркестровых стилей и оркестровых закономерностей в творчестве различных композиторов. Исследование новых возможностей оркестрового звучания способствовало росту интереса в области звучания музыки во всем ее многообразии. В поле зрения ученых попали проблемы специфики звучания тембро-

вой вертикали и горизонтали, оркестрового колорита, оркестрового голосоведения и полифонии, тембровой драматургии и тембрового формообразования.

В современном музыкознании исследования оркестрового искусства развиваются по трем взаимосвязанным векторам, каждый из которых обладает своей спецификой и методологией: историческое направление, практико-прикладное и теоретико-аналитическое направление.

Историческое направление включает изучение генезиса и эволюции оркестровых стилей от барокко до современности; анализ исторической трансформации состава симфонического оркестра; исполнительскую практику разных эпох, исследования творчества выдающихся мастеров оркестровки.

Практико-прикладное направление охватывает работы, посвящённые созданию учебных пособий по инструментовке для композиторов; разработку методик оркестрового анализа; исследования акустических параметров инструментов; систематизацию современных оркестровых техник и эффектов.

Теоретико-аналитическое направление включает изучение семантики оркестрового письма; анализ взаимосвязи тембра и музыкальной формы; разработку концепций оркестрового стиля и т.д.

Особенностью современного этапа является активное взаимодействие этих направлений: исторические исследования обогащаются теоретическими выводами, а практические руководства опираются на фундаментальные музыковедческие работы. Такой синтетический подход позволяет глубже понять природу оркестрового искусства в его исторической динамике и современных проявлениях.

Формирование истории оркестровки как самостоятельной научной дисциплины стало важным этапом в развитии музыкознания. Уже в 1920-е годы появились фундаментальные исследования, заложившие методологические основы этого направления. Среди них можно выделить работы А. Карса, заложившего принципы сравнительного анализа оркестровых стилей; труды Г. Мозера по эволюции инструментария и исполнительских практик; исследования К. Нефа, посвящённые взаимосвязи оркестровки и музыкальной формы. А также более поздние систематизирующие труды Р. Вивера по хронологии оркестровых техник; концептуальные работы П. Беккера о стилевых парадигмах в инструментовке; новаторские исследования Ю. Фортунатова в области национальных школ оркестровки; детальные анализы Ф. Витачека, охватывающие малоизученные аспекты исторической практики и др.

Рассмотрим некоторые из наиболее значимых из них.

«История оркестровки» – фундаментальный труд английского композитора, музыковеда и педагога А. Карса, написанный в 1925 году [19], представляет собой одно из первых исследований, посвящённых развитию оркестровки от её зарождения до современного этапа. Автор прослеживает эволюцию оркестровки на примерах различных оркестровых стилей, что позволяет ему представить поступательный ход развития музыкального искусства. Особого внимания заслуживает освещение доклассического периода развития оркестровки в старинной музыке, начиная с XVII века, когда происходило зарождение оркестра и формирование его инструментария.

Заслуга А. Карса заключается в том, что он справедливо указывает на существование национальных школ в истории оркестровки. В частности, исследователь выделяет две линии оркестровки – немецкую и русскую, которые всегда отличаются по своему характеру [19, с. 228].

Тем не менее, этот вопрос скорее сформулирован и представлен как проблема. А. Карс предпринял новаторскую для своего времени попытку систематизировать эволюцию оркестровки через призму развития музыкальных инструментов. Его подход обладает как несомненными достоинствами, так и определенными методологическими ограничениями.

В настоящее время общепринятым является представление об оркестровке как о процессе, который происходит не только в момент создания музыки, но и в условиях, когда композитор создаёт оркестровые идеи, которые опережают сам музыкальный материал и одновременно определяют его. Начиная с Г. Берлиоза, некоторые композиторы представляли себе музыкальный тематизм в неразрывной связи с его оркестровым звучанием.

В книге представлен односторонний взгляд на историю развития инструментов, в то время как зависимость оркестровки от возможностей инструментов, их усовершенствования и появления новых была обоюдной. Композиторское творчество, в свою очередь, также стимулировало изобретение и совершенствование музыкальных инструментов.

Однако стилевая картина XIX века представлена неполно: вскользь упомянутые Г. Малер и А. Брукнер, русская школа представлена лишь произведениями М. Глинки и П. Чайковского. За пределами исследования остались оркестровые стили Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, А. Лядова и других композиторов. Общее количество охватываемых автором композиторских

оркестровых стилей привело к поверхностному и схематизированному их обзору. Ввиду охвата значительного числа оркестровых стилей, представленных в творчестве различных композиторов, обзор получился поверхностным и схематичным. Это неизбежно приводит к тому, что некоторые аспекты, такие как эволюция оркестровых техник и их влияние на общую музыкальную культуру, остаются недостаточно освещёнными.

Одним из последующих значимых исследований, посвящённых генезису симфонического оркестра и эволюции оркестрового письма, является труд Г. Благодатова «История симфонического оркестра». В отличие от работы А. Карса, исследование Г. Благодатова отличается более широким охватом материала. В нём не только освещается развитие симфонического оркестра, но и детально анализируется оркестровое творчество композиторов, предшествовавших М.И. Глинке, а также ряда малоизвестных западноевропейских мастеров. Однако, несмотря на обширность и глубину анализа, труд Г. Благодатова не лишён субъективных оценок, что неизбежно при рассмотрении столь многогранного феномена, как оркестровое письмо. Например, в отношении Й. Брамса автор категорически утверждает: «Он не принадлежал к числу выдающихся мастеров оркестра» [4, с. 198], что вызывает определённые сомнения.

Оценка эволюции симфонического оркестра, базирующаяся преимущественно на оркестровых эффектах, колористике и внешней выразительности, представляется методологически уязвимой. Хотя эти параметры играют значительную роль в слуховом восприятии, они не всегда коррелируют с художественной значимостью и содержательной глубиной произведения. Более релевантный анализ требует учёта таких факторов, как:

- совершенствование оркестровой техники,
- динамика тембрового взаимодействия инструментов,
- трансформация композиционных структур,
- эволюция оркестровых форм.

Несмотря на определённые ограничения, исследование Г. Благодатова сохраняет свою научную ценность, поскольку предлагает систематизированный взгляд на историю оркестровки. Его работа способствует пониманию ключевых тенденций в развитии симфонической музыки и позволяет оценить вклад отдельных композиторов в формирование оркестрового письма. Эволюция оркестрового письма представляет собой многослойный феномен, ин-

тегрирующий технические, эстетические и культурологические аспекты. Особый интерес представляет линия преемственности от Л. Бетховена к Й. Брамсу и П. Хиндемиту, где доминирует не красочность, а структурная и драматургическая сложность. Этот сдвиг можно интерпретировать как смену парадигмы, при которой акцент смещается с внешней эффектности на внутреннюю логику музыкального развития. Труд Г. Благодатова значим прежде всего благодаря комплексному охвату национальных оркестровых школ XIX века – немецкой, французской, русской, итальянской и других. Автор не только выделяет общие закономерности, но и фиксирует специфические черты каждой традиции, сопровождая анализ краткими, но содержательными характеристиками ключевых фигур. Однако избирательность примеров и местами поверхностные обобщения снижают убедительность выводов. В ряде случаев анализ ограничивается декларативными утверждениями об оркестровых новациях отдельных композиторов, что снижает научную ценность работы.

Следует акцентировать, что работы А. Карса и Г. Благодатова формируют важный ракурс для изучения исторической динамики симфонического коллектива и эволюции оркестрового письма. Эти исследования выступают ориентиром для выявления ключевых векторов изменений в музыкальной культуре, раскрывая взаимосвязь между трансформацией инструментального состава и новациями в композиторских техниках. Однако оба труда, при всей их концептуальной насыщенности, демонстрируют ограниченность традиционных подходов: внимание авторов ограничено рамками XIX столетия, тогда как авангардные эксперименты XX века остаются за пределами анализа. Подобный хронологический «разрыв» обусловлен уникальной сложностью периода – интенсивным развитием новых музыкальных техник.

Вторая группа работ представлена исследованиями в области оркестровки, имеющие ярко выраженную практическую направленность. Труды С. Василенко, У. Пистона, Н. Агафонникова и М. Чулаки выходят за пределы стандартного тембрового анализа, предлагая систематизацию принципов голосоведения, фактурного моделирования и динамической артикуляции. Значимым вкладом в этой сфере стал учебник Г. Банщикова «Законы функциональной инструментовки».

Основное направление исследований третьей группы – теоретическое. Его цель – выявить черты оркестрового стиля и особенности мышления композиторов. Среди значимых работ этой группы выделяются труды В. Цуккермана, И. Барсовой, И.А. Ветлицыной, статьи Д.Г. Арутюнова и Н. Агафонникова.

Центральной проблемой внутренней архитектоники оркестрового стиля является взаимосвязь оркестровой фактуры, тембра и оркестровки. Физическая массивность оркестра, обусловленная его объемностью, вызывает ассоциации с пространственным характером звукового потока. Эти аспекты активно обсуждаются в научных трудах, посвященных исследованию инструментовки и фактуры. В частности, Е. Назайкинский рассматривает проблемы взаимодействия тембровой и фактурной структур в контексте формирования имитационно-полифонического ансамбля. И. Барсова анализирует соотношение пластов оркестровой ткани в музыке П. Хиндемита, тембровую полифонию как элемент драматургии. Л.Н. Гуревич в своей диссертации и статьях освещает роль тембра как драматургического элемента формы в симфонической драматургии А. Кара-Караева. В свою очередь, В.А. Цуккерман проводит детальный анализ фактурно-тембровых функций в оркестре Н. Римского-Корсакова, раскрывая сложную функционально-колористическую палитру композитора.

Эти исследования позволяют глубже понять механизмы взаимодействия различных компонентов оркестрового стиля и их влияние на формирование художественного образа в музыкальном произведении.

В современных исследованиях оркестрового письма проблемы тембра и тембрового колорита выдвигаются на первый план, что обусловлено самой природой оркестра как художественного явления, где тембровая выразительность и колористическое богатство звучания являются определяющими эстетическими категориями. Особый интерес в музыкально-теоретической литературе последних десятилетий вызывает анализ оркестровой полифонии и специфики голосоведения в условиях сложной темброво-фактурной организации. В этом контексте работы А. Дмитриева, а также статьи Э. Денисова, С. Слонимского и А. Шнитке вводят важное понятие «фактурной модуляции», подразумевающее динамическую переорганизацию фактуры через функциональное перераспределение оркестровых голосов. Эти исследования раскрывают концепцию оркестрового голоса как самостоятельного «фактурного персонажа», обладающего собственной драматургической ролью в развитии музыкальной формы. Такой подход позволяет рассматривать оркестровую ткань как подвижную систему взаимодействующих тембровых линий, где каждый элемент выполняет не только колористическую, но и структурно-смысловую функцию, что принципиально меняет традиционные представления о природе оркестрового письма и открывает новые перспективы для анализа композиторских техник XX-XXI веков.

Современные исследования оркестрового искусства развиваются по нескольким ключевым направлениям, отражающим многоаспектность этого феномена. Центральное место занимает изучение тембра как фундаментальной категории оркестрового письма. Работы Д.А. Арутюнова, Л.А. Гуревича и Э.Г. Денисова раскрывают формообразующий потенциал оркестровых средств, демонстрируя, как тембровая организация участвует в архитектонике музыкального произведения. Параллельно развивается направление, исследующее тембро-динамические аспекты (Е.И. Назайкинский, И. Финкельштейн), где особое внимание уделяется фоническим качествам современного симфонического состава.

Значительный пласт исследований посвящен оркестровой драматургии. Ученые (Г.П. Дмитриева, В. Каменский, Д.А. Житомирский, Е.А. Макаров, Л. Данилевич) анализируют, как тембровые преобразования воплощают драматургические концепции в симфонических произведениях от Бетховена до Шостаковича. Эти работы раскрывают семантическую функцию оркестровки, хотя, как отмечают исследователи, область тембровой семантики и колористики остается наименее разработанной.

Прорыв в изучении оркестровой колористики связан с работами Ю. Крейна и В. Цытовича, которые ввели в научный оборот понятия звуковых обобщений и фонических качеств фактуры. Их исследования демонстрируют, как колористические особенности оркестровки становятся маркерами индивидуального композиторского стиля. Современная оркестровая теория постепенно преодолевает разрыв между техническим и семантическим аспектами инструментовки, формируя целостное понимание оркестра как сложной системы, где тембровые, фактурные и драматургические компоненты находятся в постоянном взаимодействии.

Таким образом, проведенный анализ трудов теоретиков и практиков оркестрового искусства прошлого и современности подтверждает, что проблема оркестрового стиля остаётся одной из ключевых в подготовке современных исполнителей и дирижёров. Её актуальность обусловлена стремительной эволюцией музыкального языка, который сегодня существует на стыке традиций и радикальных новаций.

Оркестровый стиль больше не ограничивается рамками определённой эпохи или школы: музыкантам приходится мгновенно переключаться между барочной кантиленой, романтической экспрессией и авангардными приё-

мами. Ярким примером служит полистилистика Альфреда Шнитке, где в рамках одной партитуры сталкиваются цитаты из И.С. Баха, романтические гармонии и диссонирующие звуковые поля, требующие от исполнителей не только технической гибкости, но и глубокого понимания культурных контекстов.

Литература

1. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
2. Барсова И.А. Книга об оркестре. Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1978. – 207 с.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. – М.: Музыка, 1972. – 416 с.
4. Благодатов Г.И. История симфонического оркестра. – Л.: Музыка, 1969. – 208 с.
5. Вагнер Р. Избранные работы / сост. И.А. Барсова. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.
6. Венрик А.М. Очерки по истории оркестровых стилей. – М.: Сов. композитор, 1961. – 456 с.
7. Венрик А.М. Трактат о инструментах оркестра. – М.: Сов. композитор, 1961. – 312 с.
8. Геварт Ф.А. Руководство к инструментровке / Пер. с фр. П.И. Чайковского. – М.: П. Юргенсон, 1866. – 127 с.
9. Глинка М.И. Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка. – М.: Музгиз, 1973. – Т. 1. – 480 с.
10. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Музыкальный текст как основа исполнительской интерпретации // Культура и искусство как важнейшая часть единого образовательного пространства столичного мегаполиса: Материалы Четвертой научно-практической конференции Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. Ч. 2. – М.: УЦ Перспектива, 2019. – С. 20-23.
11. Крейн Ю.Г., Цытович В.И. Проблемы оркестрового колорита // Музыкальная академия. – 2015. – № 3. – С. 45-52.
12. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия : монография. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
13. Раабен Л.Н. Камерный оркестр в XX веке : историко-стилевое исследование. – Л.: Сов. композитор, 1976. – 215 с.
14. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки : с партитурными образцами из собственных сочинений : учеб. пособие. – СПб. : Бессель, 1913. – 328 с.
15. Рогаль-Левицкий Д.Р. Беседы об оркестре. – М.: Музгиз, 1961. – 520 с.
16. Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр. Т. 1. – М.: Музгиз, 1953. – 482 с.
17. Цукерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы : учебник. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
18. Чайковский П.И. [Предисловие] // Геварт Ф.А. Руководство к инструментровке / пер. с фр. П.И. Чайковского. – М.: П. Юргенсон, 1866. – С. III-XIV. – Цитата: С. XIV.
19. Carse A. The History of Orchestration / Adam Carse. – London: Kegan Paul, 1925. – 320 p.
20. Gevaert F.A. Traité général d'instrumentation. – Gand : Gevaert, 1863. – 288 p. – 1-е оригинальное издание на франц. яз.

21. *Vidor Ch.M.* Technique de l'orchestre moderne : manuel pratique. – Paris : Henri Lemoine, 1904. – 280 p.

References

1. *Asaf'ev B.V.* O simfonicheskoj i kamernoj muzyke [About symphonic and chamber music]. – L.: Muzyka, 1981. – 216 s.
2. *Barsova I.A.* Kniga ob orkestre [A book about the orchestra]. Izd. 2-e. – M.: Muzyka, 1978. – 207 s.
3. *Berlioz G.* Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke [A great treatise on modern instrumentation and orchestration]. – M.: Muzyka, 1972. – 416 s.
4. *Blagodatov G.I.* Istorija simfonicheskogo orkestra [The history of the Symphony Orchestra]. – L.: Muzyka, 1969. – 208 s.
5. *Vagner R.* Izbrannye raboty [Selected works] / sost. I.A. Barsova. – M.: Iskusstvo, 1978. – 695 s.
6. *Veprik A.M.* Ocherki po istorii orkestrovych stilej [Essays on the history of orchestral styles]. – M.: Sov. kompozitor, 1961. – 456 s.
7. *Veprik A.M.* Traktovka instrumentov orkestra [Interpretation of orchestra instruments]. – M.: Sov. kompozitor, 1961. – 312 s.
8. *Gevart F.A.* Rukovodstvo k instrumentovke [The Instrumentation Guide] / Per. s fr. P.I. Chajkovskogo. – M.: P. Jurgenson, 1866. – 127 s.
9. *Glinka M.I.* Polnoe sobranie sochinenij : Literaturnye proizvedenija i perepiska [Complete works: Literary works and correspondence]. – M.: Muzgiz, 1973. – T. 1. – 480 s.
10. *Knjazeva G.L., Pecherskaja A.B.* Muzykal'nyj tekst kak osnova ispolnitel'skoj interpretacii [Musical text as the basis of performing interpretation] // Kul'tura i iskusstvo kak vazhnejshaja chast' edinogo obrazovatel'nogo prostranstva stolichnogo megapolisa: Materialy Chetvertoj nauchno-prakticheskoy konferencii Instituta kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Ch. 2. – M.: UC Perspektiva, 2019. – S. 20-23.
11. *Krejn Ju.G., Cytovich V.I.* Problemy orkestrovogo kolorita [Problems of orchestral color] // Muzykal'naja akademija. – 2015. – № 3. – S. 45-52.
12. *Nazajkinskij E.V.* O psihologii muzykal'nogo vosprijatija [About the psychology of musical perception] : monografija. – M.: Muzyka, 1972. – 383 s.
13. *Raaben L.N.* Kamernyj orkestr v XX veke: istoriko-stilevoe issledovanie [The Chamber Orchestra in the 20th Century : a historical and stylistic study]. – L.: Sov. kompozitor, 1976. – 215 s.
14. *Rimskij-Korsakov N.A.* Osnovy orkestrovki: s partiturnymi obrazcami iz sobstvennyh sochinenij [Fundamentals of orchestration : with score samples from his own compositions] : ucheb. posobie. – SPb. : Bessel', 1913. – 328 s.
15. *Rogal'-Levickij D.R.* Besedy ob orkestre [Conversations about the orchestra]. – M.: Muzgiz, 1961. – 520 s.

16. Rogal'-Levickij D.R. Sovremennyj orkestr [The modern Orchestra]. Т. 1. – М.: Muzgiz, 1953. – 482 s.
17. Cukerman V.A. Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'noj formy [Musical genres and the basics of musical form] : uchebnik. – М.: Muzyka, 1964. – 159 s.
18. Chajkovskij P.I. [Predislovie] // Gevert F.A. Rukovodstvo k instrumentovke [Preface // Gevert F.A. A guide to instrumentation] / per. s fr. P.I. Chajkovskogo. – М.: P. Jurgenson, 1866. – S. III-XIV. – Citata: S. XIV.
19. Carse A. The History of Orchestration / . – London: Kegan Paul, 1925. – 320 p.
20. Gevaert F.A. Traité général d'instrumentation [General treatise on instrumentation]. – Gand : Gevaert, 1863. – 288 p. – 1-e original'noe izdanie na franc. jaz.
21. Vidor Ch.M. Technique de l'orchestre moderne : manuel pratique [Modern orchestra technique : practical manual]. – Paris : Henri Lemoine, 1904. – 280 p.

Соловей Алла Ивановна

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры оркестрового

дирижирования МГИМ им. А.Г. Шнитке

e-mail: alla2008@yandex.ru

Alla I. Solovey

PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor

of the Department of Orchestral

Conducting in Moscow A. Schnittke State Music Institute

e-mail: alla2008@yandex.ru

ВЗГЛЯД В ВЕЧНОСТЬ. АНДРЕЙ ПЕТРОВ «ПРОЩАНИЕ С...»

A LOOK INTO ETERNITY. ANDREY PETROV "FAREWELL TO..."

Аннотация. Статья посвящена идейно-содержательному и структурно-композиционному анализу симфонии-фантазии видного отечественного композитора А.П. Петрова «Прощание с...». Литературным источником, положенным в основу произведения, стало стихотворение, из романа Л. Пастернака «Доктор Живаго». Автор делает акцент на том, что композитор работал над созданием произведения в течение 2004-2005 г., а премьера симфонии-фантазии состоялась за несколько месяцев до ухода композитора из жизни, тем самым подчеркивая значимость данного сочинения как духовного завещания.

Ключевые слова: композитор Андрей Петров, симфония-фантазия, Дом Творчества, Леонид Пастернак, роман «Доктор Живаго», сопрано.

Annotation. The article is devoted to the ideological, substantive and structural-compositional analysis of the fantasy symphony of the prominent Russian composer A.P. Petrov "Farewell to ...". The literary source used as the basis of the work is a poem from L. Pasternak's novel "Doctor Zhivago". The author emphasizes that the composer worked on the creation of the work during 2004-2005, and the premiere of the fantasy symphony took place several months before the composer's death, thereby emphasizing the importance of this composition as a spiritual testament.

Keywords: composer Andrey Petrov, fantasy symphony, House of Creativity, Leonid Pasternak, novel "Doctor Zhivago", soprano.

Андрей Петров – российский композитор, известный своей многогранной киномузыкой, балетами, оперными спектаклями, множеством симфонических произведений. Его последним музыкальным словом, написанным незадолго до его ухода из жизни, была симфония – фантазия «Прощание с...».



Ил. 1. Фото Андрея Петрова

Над музыкой «Прощания» Андрей Павлович работал зимой 2004-2005 года в Доме творчества композиторов в Репине. По свидетельству Константина Учителя, находившегося там же и тесно общавшегося с композитором, первоначальное название произведения звучало как «Фантазии». Но в начале 2005 года композитор останавливается на другом названии «Прощание с...». На вопрос коллеги о смысле многоточия, он лишь улыбнулся и сказал, что на английском это звучит более убедительно «Farewell to» – прощайте! Позднее, незадолго до премьеры сочинения в интервью А. Морозову в газете «Новые известия» Петров скажет: «С возрастом мы все чаще с чем-то и кем-то прощаемся – с молодостью, мечтами, друзьями, любимыми женщинами. Но это не погребальное сочинение, не реквием, а просто ностальгическое произведение» [8].

Заметим, что жанр симфонии-фантазии сопровождает Петрова всю его жизнь. Его дипломным сочинением, которым Петров заканчивает консерваторию, была симфония – фантазия «Радда и Лойко», а далее последовали «Синяя птица», «Мастер и Маргарита». Жанр наиболее близок композитору, поскольку все эти сочинения были связаны с литературными произведениями. «Композитор, который любит читать» – так называл Петрова Е. Евтушенко. Не стало исключением и последнее сочинение композитора в этом жанре. Роман Л. Пастернака «Доктор Живаго», его коллизии, исторические события, человеческие и любовные драмы стали источником для музыкальных мыслей. Стихи, которые Пастернак поместил в роман, Петров включает в музыкальное действие¹.

Симфония-фантазия написана для большого симфонического оркестра и сопрано на стихи Бориса Пастернака «Зимняя ночь». Это не первое обращение к жанру симфонии с привлечением в той или иной степени вокального начала. В симфонических произведениях, предшествовавших «Прощанию с...», композитор неоднократно вводит голос в симфоническую партитуру. Примером тому могут служить такие сочинения, как Симфония «Время Христа», вокально-поэтическая сюита для баса, чтеца и симфонического оркестра на ранние стихи Маяковского «Если звезды зажигают». Премьера состоялась 28 октября 2005 года на заключительном концерте фестиваля «Сотворение

¹ Стихи Пастернака появились в печати задолго до написания романа, в 1948 году. Позднее в 1956 они были напечатаны в альманахе «День поэзии». И только потом Пастернак включает стихотворение «Зимняя ночь» в канву романа «Доктор Живаго».

мира продолжается», приуроченного к 75-летию юбилею Петрова, в Большом зале Петербургской филармонии. Исполнили ее Академический симфонический оркестр Петербургской филармонии под управлением Александра Дмитриева и солистка Мария Людько. А через несколько месяцев композитор неожиданно скончался. Так сложилась его творческая жизнь, что «Прощание с...» стало последним симфоническим произведением Петрова. Что хотел сказать своим сочинением композитор? Попробуем в этом разобраться.

Необычное содержание заключено в своеобразную форму. Музыкальная форма симфонии-фантазии представляет собой контрастно-составную репризную композицию с чертами рондальности.

Схема её такова:

A	D	E	связка	F	A ₁
---	---	---	--------	---	----------------

Симфония – фантазия полна темами – символами. В сочинении сплетаются интонации, тематические образования, знаковые для Петрова, складывающиеся в цельные комплексы. Первый раздел представляет тематический комплекс, собранный из нескольких элементов. Поющие скрипки в высочайшем регистре уносят слушателей в безоблачные выси. Главная тема – удивительно нежная музыка, в высоком небесном регистре, как бы взгляд из другого мира – чистый, сияющий (пример 1).

Пример 1. Главная тема первого раздела

The image shows a musical score for the first section of the symphony. It is titled "Largo (♩=58-60)". The score is written for Violini I (div. in 4) and Violini II (div. in 3). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is characterized by long, flowing lines with many ties, creating a sense of continuous, ethereal movement. The dynamics are marked with *p* (piano). The score is presented in a standard musical notation with staves for each instrument group.

The image shows a musical score for Violins I and II and Cello. The Violin I part is divided into four staves, and the Violin II part is divided into three staves. The Cello part is on a single staff. The score features a cluster of notes in the key of E-dur, with dynamics ranging from *mp* to *p*. A first ending bracket labeled '1' spans the first two measures of the cluster.

Тема соткана из отдельных звуков – интонаций, образующих кластерную звучность струнных. На тончайшем пиано долго тянущиеся ноты приводят к сияющему E-dur. Хрустальные колокольчики, заключающие в себе ходы по звукам мажорного трезвучия, напоминают о движущемся времени, категории вечной и неумолимой. Как отголоски грозы, звучит кластер деревянных духовых инструментов на пианиссимо. Тема «времени» повторяется в этом разделе неоднократно (пример 2).

Пример 2. Главная тема первого раздела. Тема «времени».

The image shows a musical score for woodwinds and strings. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Clarinet in C (Cl. c.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-bag.). The string section includes Violins I and II (div. in 4 and 3) and Cello (V-le). The score features a cluster of notes in the key of E-dur, with dynamics ranging from *ppp* to *pp*. A first ending bracket labeled '1' spans the first two measures of the cluster.

Еще одно тематическое добавление – мягкие аккорды, имеющие значение микро-рефрена. Плавные спокойные интонации ассоциируются с детством, нежностью, любящими прикосновениями матери, беззаботностью и счастьем. Микро-рефрен представляет собой гаммообразный подъем и спад, реализующийся уступами. Кружащиеся секундовые ходы у струнных оттеняются тревожными возгласами валторн. Он неоднократно появляется в первом разделе и вернется в варьированной репризе в окончании симфонии-фантазии. Этот микро-рефрен можно назвать темой «детства» (пример 3).

Пример 3. Первый раздел. Тема «детства».

The image shows a page of a musical score for a symphony-fantasy. It includes parts for woodwinds (Ob., Cl. B, Cl. b., Fag., C-fag., Cor.), strings (V-ni I div. in 4, V-ni II div. in 3, V-la, V-c. div., C-b.), and a conductor's part. The music is in 2/4 time and features a melodic line with a micro-refrain motif. Dynamics range from pp to f.

Форма первого раздела складывается в своеобразную рондальность, которую прославляет тема «детства».

A	r	B+A ₁	r	C	A ₂	r	A ₃
---	---	------------------	---	---	----------------	---	----------------

Два контрастных эпизода составляют значительный контраст основной теме. Первый оттеняет хрустальную звучность начала. Холодноватая тема у флейт в высоком регистре синтезирует в себе два тематических элемента – тему «времени» и тему «детства», отбирая наиболее значимые интонации: движение по звукам аккорда становятся изломанными, секундовые переборы – нарочитыми. Второе проведение (цифра 7) превращается в синтез двух тематических материалов. У флейты – продолженное развитие первоначальной мелодии середины, у солирующей валторны – возвращение основной темы. Таким образом, данный раздел представляет собой некий синтез музыкальной формы.

Второй эпизод – резкое вторжение негативного начала, напоминающего скачку. Струнные *divisi* на фортиссимо скандируют кластерные звучности в четком ритме шестнадцатых длительностей, бег которых прерывают вскрики ударных и литавр. Это вторжение оказывается весьма недолгим. Возвращение начальной хрустальной темы завершает раздел, но оно как – бы более «земное». Тема излагается в среднем регистре, хрустальные переливы флажолетов добавляют матовость звучанию. Протянутые ноты у струнных и тема «времени» у колокольчиков, тема «детства», звучащая неоднократно, завершают репризу.

Многосоставная середина имеет несколько разделов абсолютно разных по тематизму. Каждый из них содержит ярчайшее развитие и нагнетание напряжения, срывающегося после кульминаций-катастроф в бездну. Все разделы связаны друг с другом непрерывностью действия. Каждый предыдущий обуславливает последующий. Важно и другое. Происходит смысловая переориентация тематического материала. То, что было беззаботным и мягким – перерождается, приобретает абсолютно противоположное значение. Лейт-тема «детства» становится источником для негативного наступательного образа. Привносится автоцитата из «Мастера и Маргариты», которая вызывала ассоциацию со злобным началом – нисходящие секундовые синкопированные ходы у деревянных духовых, а затем и у других групп оркестра.

В разделе «D» композитор применяет принцип волновой драматургии, используя форму вариаций на *basso ostinato*. Тема, которая проводится у фортепиано на фоне оstinатного ритма маракасов, поддержанного литаврами *glissando* и бонгами, наделяется жесткой интерваликой, усиленной синкопиро-

ванным ритмом. Фортепиано приобретает качества ударного инструмента, излагая тему короткими длительностями с продолжительными паузами. В ней подчеркнуты интервалы малой секунды и тритон в различных модификациях. Причем секунда как исходный элемент превращается в септиму, нону, завершая тему линией восходящих секунд (пример 4).

Пример 4. Тема вариаций.

Постепенно в музыкальное действие включаются glissando контрабасов, появляются деревянные духовые с многократной имитацией перерожденных в негатив секундовых ходов из лейтмотива «детства». Здесь звучание представляется как символ косного, издевательского. Завершают тему валторны, имитирующие «гомерический хохот», подхватываемые контрабасами.

Первая вариация – волна начинается с той же темы у фортепиано, но она дублируется бас – гитарой. Вводится громадное количество ударных инструментов, создающих свою полифоническую партитуру. По-прежнему сохраняется оstinatный ритм, но возникают новые, более оживленные ритмические

рисунки. У струнных *divisi* подключаются дьявольские *glissando*, заканчивающиеся кластерами. Каждый тембр ассоциируется с новым участником огромного полифонического действия. Складывается ощущение перенаполнения музыкального пространства, кинематографический эффект толпы. Окончание вариации усиленно кластерами фортепиано, а завершение – проведением секундового лейтмотива, который от скрипок переходит к деревянным духовым и проходит сверху вниз с завершением «хохочущих» труб (пример 5).

Пример 5. Завершение первой вариации.

The image shows a musical score for the conclusion of the first variation. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. picc. (Piccolo Clarinet), Cl. (B) (Bass Clarinet), Fag. (Bassoon), Tr. (Trombone), Tr. (Tuba), Tr. (Trombone III), Tuba, Tr. (Trombone), H-hat (Hi-hat), Congi (Congas), Bon. (Bongos), T-tom (Tom-toms), Guit. b. (Bass Guitar), and P-no (Piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *mf*. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests, indicating a complex rhythmic structure.

Вторая вариация – волна вводит в действие новых участников. К теме у фортепиано и бас гитары подключаются виолончели и контрабасы. Контрапунктами к ней добавляются изломанные фигуры кларнетов, труб, валторн, кларнета пикколо, где «запрятаны» малые секунды в нисходящем и обращенном восходящем вариантах.

Последующие две вариации проходят по принципу усиления звучности. В четвертой к прежнему составу добавляются фаготы, контр – фаготы и бас – кларнеты. В пятой кульминационной вариации присоединяются тромбоны

и туба. Скандирование секундовой интонации всеми инструментами составляет диссонантный фон. Тема вырастает во все поглощающую лавину звуков, доводящую звучание до предельного тутти, обрываясь на кульминации.

Фигурации органа, как неумолимый бег времени, знаменуют начало следующего раздела «Е», создавая ассоциации с музыкой барокко. Тревожная тема представляет, с одной стороны общие формы движения, фигурацию, а с другой – еще одну модификацию ключевой секундовой интонации, которая излагается имитационно. В ее изложении сочетаются органнй пункт «е» и изменчивая линия верхних голосов, многократно повторяющая секунду на разных высотных уровнях, то в фигурированном виде, то в виде скрытого двухголосия, то в хроматических пассажах (пример 6).

Пример 6. Раздел «Е».

The image shows a musical score for Example 6, Section 'E'. It is divided into two systems. The first system includes three staves: T-tom, Guit. b., and Organo. The second system includes three staves: T-tom, Guit. b., and Organo. The Organo part is marked 'solo' and 'mf'. The T-tom and Guit. b. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Organo part features a complex, chromatic melodic line with many accidentals.

Второе и третье проведение темы поручено виолончелям и контрабасам с устоем «h», «fis». Постепенно к ним присоединяется вся группа струнных инструментов, внося мелодическое обновление разнообразными контрапунктами. Усиление звучности происходит за счет добавления протянутых звуков валторн и тромбоннов, с индивидуализацией партии органа, которая выделяется в самостоятельную ветвь, не сливаясь с общим движением. Прерывает

ход мысли тихая кульминация, образуемая кластерами фортепиано, дублированными контрабасами и виолончелями с фигурацией органа в верхнем регистре. Фактура постепенно разрастается до оркестрового тутти, где на гребне высочайшего напряжения вступает сопрано, поющее без слов.

Сопрано, которому Петров поручает партию в симфонии, используется и как тембр, новая краска, и как носитель особого смыслового аспекта. Сопрано – особая категория личностного начала, своеобразный голос автора. Огромное нарастание звучности при вступлении голоса складывается в жуткую кульминацию всей симфонии. Поразительно, что исходной точкой партии, служит все та же интонация секунды, которая лежит в основе всего произведения. Все выше и выше вздымаясь в секвентном движении до предельно высокого для голоса регистра, пение превращается в страшный крик, вопль, как отчаяние, доведенное до предела (пример 7).

Пример 7. Кульминация.

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically focusing on a climactic section. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Picc., FL, Ob., Cl. picc., Cl. (B), Cl. b., Fag., C-fag., Cor., Tr-ni & Tuba, Timp., T-ro, P-tti, Gr. c., Organo, Sopr., V-ni I div., V-ni II, V-le, V-c., and C-b. The tempo is marked 'Picc.' and the dynamic is 'G. P.' (Glorioso/Pizzicato). The score shows a complex texture with many notes and rests, indicating a highly active and intense musical passage. The vocal part for the Soprano is also visible, showing a melodic line that rises in pitch. The page number '47' is visible at the bottom.

Гранд-пауза отделяет данный раздел от следующего, перерастая в своеобразный переход – связку. Данный раздел невероятно важен, несмотря на свои скромные масштабы. Здесь происходят обратные метаморфозы – перерождения. Начинаясь отголоском предыдущего раздела с темы, теперь порученной светлому тембру арфы, у органа собирается кластер, составленный из только что отзвучавших секундовых мотивов сопрано в нежном высоком регистре. Ответом ему служит возглас тутти тремолирующих духовых. Прорезывает ткань протестный возглас малой секунды, дублированный у всех струнных, а затем у валторн.

Дальнейшее интонационное развитие поражает своей изобретательностью. Наступательная тема, связанная с негативом, насилием, становится мягкой и напевной, теряя свою агрессивность. Поначалу синкопированный ритм в ней сохраняется, а затем секундовое движение переходит в плавные трезвучные интонации, завершаясь нисходящим поступенным ходом. В окончании связующего раздела еще раз прозвучала главная интонация малой секунды в восходящем варианте и из неё вырастает следующий этап многосоставной середины. В нем воспроизводятся начальные строки стихотворения Леонида Пастернака из романа «Доктор Живаго». Стихи имеют символическое значение.

*«Мело, мело на всей земле,
Во всех пределах.
Свеча горела на столе.
Свеча горела».*

Ветер, метель – символ хаоса, безысходности, темноты, мрака. Свеча олицетворяет доброе, светлое начало, несет в себе отсвет благородства души героя романа Пастернака. Свеча – крохотный маяк, просвечивающий сквозь пелену ужаса, когда исчезает надежда. Ее свет дает веру в спасение. Именно об этом говорит в своем сочинении и Андрей Петров.

Раздел «F» включает в себя три строфы поэтического текста. Он складывается как диалог сопрано, дублированного флейтой, и противостоящего ему оркестра, отвергающего истину. Основой мелодической линии сопрано служит восходящая малая секунда, повторенная неоднократно, приходящаяся на слова «Мело, мело, по всей земле» (пример 8).

Пример 8. Раздел «F»

Продолжением мелодии становится яркий нисходящий ход в широком диапазоне малой децимы – «Свеча горела на столе».

Ответом на первую строфу становится оркестровое тремоло струнных инструментов, сливающихся в кластерное созвучие. На него накладывается, строящееся на скандировании малой секунды, дублированной многократно, партия деревянных духовых. Это противостояние происходит дважды. Третья строфа заканчивается прерывающейся речью, с паузами, словно погружение в сон и сомнение в истине. Ответом на нее является звенящий кластер струнных инструментов с флажолетами, арфы и челесты. Последнее проведение темы подобно коде раздела. Вокальная партия, «крутящая» все ту же секунду, сопровождается тремолирующей линией скрипок, уносящих звучание в иной мир. Примечательны последние такты раздела, строящиеся на противопоставлении мелодии флейты соло и передразнивающего ее тромбона. Это ль истина?

Реприза первого раздела, завершающего симфонию, весьма краткая. Тонический органнй пункт E-dur, умиротворяющий характер музыки с возвращением первого тематического комплекса, придает репризе характер кодового раздела. Жизнь подвела свои итоги, и только свет неугасающей свечи, пробивающейся сквозь запотевшее морозное окно, дает надежду на спасение.



В симфоническом пути Андрея Петрова симфония-фантазия предстает как особый жанр. Примечательно, что он открывает первую страницу симфонического творчества, «Мастер и Маргарита» составляет некую кульминацию, а «Прощание с...» подводит итог музыкальной жизни. Композитор говорил, что не собирается писать реквием. Но, тем не менее, премьера сочинения мастера стала последней прижизненной премьерой. Андрей Петров ушел из жизни 15 февраля 2006 года.

Симфония – фантазия «Прощание с...» стала для Петрова прощанием с минувшим веком, полным потрясениями и взлетами человечества. Константин Учитель в предисловии к изданию симфонии-фантазии отмечает: «Никогда в музыке Петрова, оптимиста и мудреца, не чувствовалось так остро несовершенство его времени. Это сочинение – прощание и с детством, столь многое определившим в загадочной личности автора, и с великим европейским симфонизмом, и с миром великой русской литературы» [13, с.5].

В биографическом дневнике Наталии Петровой, супруги композитора, в комментариях Петров скажет: «За все, что сделал в музыке, – мне не стыдно. Я обращался к темам и сюжетам, которые меня... искренне увлекали» [10, с. 159].

Литература

1. Арановский М.Г. Симфония и время. Русская музыка и XX век : монография. – М.: Государственный институт искусствознания, 1997. – С. 7-24.
2. Бялик М.Г. Лишь расслышать и зафиксировать // Ваш Андрей Петров. Композитор в воспоминаниях современников. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – С. 48-51.

3. Гаккель Л.Е. Хороший человек нашей музыки // Четыре слова про Андрея Петрова / Ред.-сост.-Б.Л. Березовский. – СПб.: КультИнформПресс, 2000. – С. 9-32.
4. Евтушенко Е.А. Моцартианство в советской системе // Ваш Андрей Петров. Композитор в воспоминаниях современников. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. – С. 107-111.
5. Комарова Т.В. Балеты Андрея Петрова : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2004. – 160 с.
6. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. – М.: Сфера, 1999. – 206 с.
7. Мархасев Л.С. В начале было Слово... // Четыре слова про Андрея Петрова / Ред.-сост. Б.Л. Березовский. – СПб.: КультИнформПресс, 2000. – 294 с.
8. Морозов А. Композитор Андрей Петров: «Я бы подписался против 'Фабрики звезд'» // VIPERSON [портал]. 2 сентября 2005 г. – URL: <https://viperson.ru/articles/kompozitor-andrey-petrov-ya-by-podpisalsya-protiv-fabriki-zvezd>.
9. Никольская И.И. Русский симфонизм 80-х годов: некоторые итоги // Музыкальная академия. 1992. N 4. – С. 39-46.
10. Петрова Н.Е. Андрей Петров. От Шостаковича до Шевчука. Из ненаписанного дневника. – СПб.: Культ-информ-пресс, 2005. – 264 с.
11. Сердобольский О.М. Ваш Андрей Петров. Композитор в воспоминаниях современников. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. – 440 с.
12. Тараканов М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. – М.: Советский композитор, 1988. – 270 с.
13. Учитель К. Андрей Петров. Последние сочинения // Собрание сочинений. Том XX. Последние симфонические произведения. Партитура. – СПб.: Композитор, 2010. С. 9-14.
14. Фомин В.С. Концертные произведения // Андрей Павлович Петров. Сборник статей / под ред. М. Друскина. – Л.: Музыка, 1980. – С. 94–126.

References

1. Aranovskij M.G. Simfoniya i vremya. Russkaja muzyka i XX vek [Symphony and time. Russian music and the 20th century] : monografija. – M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 1997. – S. 7-24.
2. Bjalik M.G. Lish' rasslyshat' i zafiksirovat' [Just to hear and record] // Vash Andrej Petrov. Kompozitor v vospominanijah sovremennikov. – SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2010. – S. 48-51.
3. Gakkel' L.E. Horoshij chelovek nashej muzyki [The good man of our music] // Chetyre slova pro Andreja Petrova / Red.-sost.-B.L. Berezovskij. – SPb.: Kul'tInformPress, 2000. – S. 9-32.
4. Evtushenko E.A. Mocartianstvo v sovetskoj sisteme [Mozartianism in the Soviet system] // Vash Andrej Petrov. Kompozitor v vospominanijah sovremennikov. – SPb.: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2010. – S. 107-111.

5. Komarova T.V. Balety Andreja Petrova [Andrey Petrov's Ballets] : dis. ... kandidata iskusstvovedenija : 17.00.02. / Ros. gos. ped. un-t im. A.I. Gercena. – Sankt-Peterburg, 2004. – 160 s.
6. Kjuregjan T.S. Forma v muzyke XVII–XX vekov [Form in music of the XVII–XX centuries]. – M.: Sfera, 1999. – 206 s.
7. Marhasev L.S. V nachale bylo Slovo... [In the beginning was the Word...] // Chetyre slova pro Andreja Petrova / Red.-sost. B.L. Berezovskij. – SPb.: Kul'tInformPress, 2000. – 294 s.
8. Morozov A. Kompozitor Andrej Petrov: «Ja by podpisalsja protiv 'Fabriki zvezd'» [I would sign up against the Star Factory] // VIPERSON [portal]. 2 sentjabrja 2005 g. – URL: <https://viperson.ru/articles/kompozitor-andrey-petrov-ya-by-podpisalsya-protiv-fabriki-zvezd>.
9. Nikol'skaja I.I. Russkij simfonizm 80-h godov: nekotorye itogi [Russian symphonism of the 80s: some results] // Muzykal'naja akademija. 1992. N 4. – S. 39-46.
10. Petrova N.E. Andrej Petrov. Ot Shostakovicha do Shevchuka. Iz nenapisannogo dnevnika [Andrey Petrov. From Shostakovich to Shevchuk. From an unwritten diary]. – SPb.: Kul't-inform-press, 2005. – 264s.
11. Serdobol'skij O.M. Vash Andrej Petrov. Kompozitor v vospominanijah sovremennikov [Your Andrej Petrov. The composer in the memoirs of his contemporaries]. – SPb: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2010. – 440 s.
12. Tarakanov M.E. Simfonija i instrumental'nyj koncert v russkoj sovetskoj muzyke [Symphony and Instrumental concert in Russian Soviet music]. – M.: Sovetskij kompozitor, 1988. – 270 s.
13. Uchitel' K. Andrej Petrov. Poslednie sochinenija [Andrey Petrov. Recent writings] // Sobranie sochinenij. Tom XX. Poslednie simfonicheskie proizvedenija. Partitura. – SPb.: Kompozitor, 2010. S. 9-14.
14. Fomin V.S. Koncertnye proizvedenija [Concert works] // Andrej Pavlovich Petrov. Sbornik statej / pod red. M. Druskina. – L.: Muzyka, 1980. – S. 94–126.

Громова Ольга Викторовна

*доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства
Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке
e-mail: flower5@bk.ru*

Olga V. Gromova

*Associate Professor of Department of Philosophy, History,
Theory of Culture and Art in Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: flower5@bk.ru*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Л.В. Грекова
Д.О. Виссарионов

ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ «ЖЁЛТЫЙ ЗВУК» У В.В. КАНДИНСКОГО И А.Г. ШНИТКЕ

THE EMBODIMENT OF THE CONCEPT OF THE STAGE COMPOSITION "YELLOW SOUND" BY V.V. KANDINSKY AND A.G. SCHNITTKE

Аннотация. В статье анализируется и сравнивается сценическое воплощение композиции «Желтый звук» В.В. Кандинским и А.Г. Шнитке. На основе анализа исторической эволюции синтеза искусств делается вывод, что XX век создал уникальные произведения, объединяющие визуальные и музыкальные элементы. Ярким примером является означенная выше композиция. Авторы достаточно подробно рассматривают суть творческого воплощения идеи «Жёлтого звука» художником и композитором и делают вывод, что оба художник и композитор акцентируют внимание на символическом «подтексте» произведения: В.В. Кандинский сосредоточен на онтологической трактовке, А.Г. Шнитке воплощает идею как нравственно-этическую трагедию.

Abstract. The article analyzes and compares the stage version of the composition "Yellow Sound" by V. V. Kandinsky and A.G. Schnittke. Based on the analysis of the historical evolution of art synthesis, it is concluded that the 20th century created unique works combining visual and musical elements. A striking example is the composition mentioned above. The authors consider in sufficient detail the essence of the creative embodiment of the idea of "Yellow Sound" by the artist and the composer and conclude that both authors focus on the symbolic "subtext" of the work. V.V. Kandinsky focuses on the ontological interpretation, A.G. Schnittke embodies the idea as a moral and ethical tragedy.

Ключевые слова: В.В. Кандинский, А.Г. Шнитке, «Желтый звук», синтез, цвет, композиция, движение, метафора, вербальный, невербальный. **Keywords:** V. V. Kandinsky, A.G. Schnittke, "Yellow sound", synthesis, color, composition, movement, metaphor, verbal, non-verbal.

«Искусством считается всё, если хотя бы у одного человека побегут мурашки по телу».

Эрнст Неизвестный

На протяжении всей истории искусства синтез различных художественных форм неизменно служит важным инструментом для формирования новой творческой и интеллектуальной среды человека. Это объединение разнооб-

разных видов произведений, созданных людьми, имеет уникальную способность порождать «многогранность развития идеи, которая оказывает на человека... многостороннее и эмоционально насыщенное воздействие» [8].

История синтеза искусств уходит корнями в древние времена и проходит несколько этапов развития. В Древней Греции одним из важнейших примеров синтеза искусств стал театр. Драматургия обязательно сочетала элементы поэзии, музыки и танца.

В средние века синтез искусств проявляется, прежде всего, в эпоху готических соборов, где музыка, живопись и скульптура создавали единое духовное пространство, наполняя его красотой и гармонией.

В Эпоху Ренессанса взаимодействие искусств становится еще более сложным. Художники, такие как Леонардо да Винчи, разрабатывали проекты, в которых переплетались живопись, архитектура и наука. Это привело к возникновению новых технических и теоретических подходов, что значительно обогатило культурное наследие.

К XVIII веку каждое из видов искусств приобрело свою индивидуальную форму, что сделало вопрос синтеза искусств одним из центральных в культурной дискуссии. В трудах Иоганна Гёте и Фридриха Шиллера осмысление синтеза в естественных науках переросло в концепцию, преображенную художественным воображением, то есть в синтез искусств.

Особо следует отметить, что именно Гёте в своем труде «Учение о цвете» впервые в Европе заговорил о творческом синтезе между наукой и искусством. В этом произведении немецкий мыслитель раскрывает механизм «духовного глаза», утверждая: «Вся природа открывается чувству зрения посредством цвета. Мы утверждаем, хотя это может звучать странно, что глаз не видит формы, а только свет, темноту и цвет, вместе являясь тем, чем отличается предмет от предмета и части предмета друг от друга» [3].

В XIX веке главной фигурой в области синтеза искусств стал Рихард Вагнер. Его теоретически оформленная концепция *Gesamtkunstwerk*, представленная в работе «Произведение искусства будущего» (1849), была определена как «великое универсальное произведение искусства, которое должно включать все виды искусств, используя каждый из них лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели – непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы» [2, с. 42].

Формой такого произведения искусства служит музыкальная драма, которая основывается на всеобъемлющей идее и философском замысле. В этом

контексте ключевыми средствами для воплощения замысла должен стать механический комплекс музыки (оркестр), речи (пение), пластики (игра артистов) и живописи (декорации)

В первой половине XX века концепция синтеза искусств продолжала обогащать творчество художников, музыкантов и теоретиков, побуждая их к поиску новых форм выражения.

Яркий представитель «синтеза искусств» – Василий Васильевич Кандинский, творец в самом широком понимании: художник, поэт, теоретик, увлеченный музыкой и театром, осознававший глубинную взаимосвязь между различными видами искусства и необходимость их объединения для создания чего-то нового и уникального.

Впервые Кандинский высказывает свои мысли о духовном родстве всех искусств, особенно музыки и живописи, в книге «О духовном искусстве», где истинная природа синтетического искусства (по его терминологии – «монументального») может наиболее полно проявляться в рамках «сценических композиций», отличающихся от традиционных театральных постановок своей абстрактностью, в которой цвет занимает центральное место. По мнению Кандинского, цвет, представленный на сцене, обретает динамику, недоступную ему в статичном контексте живописи.

В период с 1909 по 1914 год Василий Кандинский создал четыре сценические композиции: «Зеленый звук», «Фиолетовый занавес», «Черный и белый» и «Желтый звук». Центральное место среди них занимает «Желтый звук» как наиболее интересная композиция. Её либретто было опубликовано в альманахе «Синий всадник» в 1912 году. В своей статье «О сценической композиции» Кандинский утверждает, что «внутренняя идентичность выразительных средств различных искусств стала основой, на которой была предпринята попытка согласования голосов одного искусства с идентичным ему голосом другого, что позволило усилить их и, таким образом, достичь поразительно мощного воздействия» [7].

Кандинский критически оценивал театр XIX века, указывая на его неспособность к подлинному синтезу искусств. Он подчеркивал, что в этом театре «возникли и окостенели три группы произведений (драма, опера, балет), разделенные высокими стенами» [7].

Формы сценических жанров, выделяемые художником, можно обозначить следующим образом: «драма – отражение слова, опера – воплощение звука, балет – выражение движения» [10, с. 72].

Важным элементом синтеза, составляющего сценическую композицию, являются три компонента:

- Музыкальное движение;
- Красочное движение;
- Танцевальное движение.

Следует подчеркнуть, что слово отсутствует в перечне «основных» элементов сценической композиции. Тем не менее, Кандинский интерпретирует слово как звуковую форму человеческого голоса, которая не будет затмеваться словесным значением, а, напротив, формирует определенное «настроение».

Постановка композиции планировалась в 1914 году в Мюнхенском художественном театре. Однако замысел, над которым работали Кандинский, музыкант Фома фон Гартман и художники Огюст Макке, Франц Марк и Альфред Кубин, не был реализован ни в этот период, отчасти из-за начала Первой мировой войны, ни позже. Мировая премьера данного произведения состоялась с задержкой в 58 лет, 12 мая 1972 года, в Музее Гуггенхайма.

Также следует отметить, что «Жёлтый звук» был поставлен в трех странах с использованием трех различных музыкальных партитур.

В американской интерпретации была задействована аранжировка, основанная на идеях, зафиксированных в утраченной оригинальной партитуре, созданной Гартманом. Французская версия опиралась на партитуру Антона Веберна. В российской постановке была использована аранжировка Альфреда Шнитке.

В сценической композиции В.В. Кандинского, состоящей из вступления и шести картин, отсутствует традиционный сюжет. В картинах отсутствуют диалоги. Они состоят в основном из разнообразных сценографических решений, режиссерских интерпретаций и пометок по актерскому исполнению.

Метафоричность «Жёлтого звука» функционирует на двух уровнях:

- вербальном, который включает текстовые элементы;
- невербальном, охватывающем аспект цвета, звука и танца.

Сложность анализа вербального слоя связана с краткостью текста, который изначально написан на немецком языке, а также с отсутствием четкой сюжетной линии. Слово в данном контексте не является носителем прямого смысла, а выступает как метафора, отражающая определённую атмосферу и состояние.

Во вступлении слово олицетворяет времена Старого Завета, выражаясь через такие фразы, как «каменно-жесткие» и «глыбы с загадками, полными вопросов».

В первой и второй картинах обнаруживаются аллюзии на Благовещение, когда хор скандирует слова: «Цветы покрывают все... Прикрываем зачатие невинностью. Открой глаза!..». Призыв «открыть глаза» из второй картины трансформируется в властный приказ «Молчать!», что извращает индивидуальность выходящих на авансцену людей, превращая их в подобие марионеток, что подтверждает В.В. Кандинский. Следует отметить, что параллельно проходит процесс деперсонафикации. Кандинский формирует толпу, состоящую из «людей в свободных одеяниях» и «людей в трико».

Невербальный слой в сценической композиции В.В. Кандинского формируется на основе указаний автора, касающихся как цветовой палитры, включая оттенки одежды персонажей, так и характера музыки, звучащей в определённые моменты развития произведения. Важнейшими цветами данной композиции являются синий и жёлтый, с которых начинается и которыми завершается действие.

Синий цвет связан с оформлением сценического пространства. Он служит для передачи глубины, создавая визуальный образ непроглядного тумана. В четвёртой картине башня капеллы окрашена в ярко-синий цвет, что акцентирует её устремлённость к небесам и символизирует стремление к духовному.

Жёлтый цвет – это главная характеристика Большого Жёлтого цветка, который появляется во второй картине. Этот цвет олицетворяет земную красоту, хрупкость и является знаком самой жизни, заключённой в цветке, который может передать её дальше, сохраняя свою невинность.

В четвёртой картине также появляются белый и чёрный цвета. Маленький ребёнок, одетый в белую рубашку, сидит у башенки, примыкающей к зданию, напоминающему капеллу, и дёргает за шнур, ведущий к колокольчику. Этот персонаж олицетворяет полюс жизни с её огромным скрытым потенциалом.

В противоположность ему на сцену выходит «очень толстый» Чёрный человек, облачённый в чёрный костюм, который приказывает «Молчать!». Несмотря на свой «очень красивый голос», он воплощает разрушающее начало, символизируя смерть. Особую выразительность получает смешение всех цветов в пятой картине, где толпа людей выходит на сцену, создавая динамическое зрелище и подчеркивая сложность взаимодействий между персонажами и их внутренними состояниями.

А.Г. Шнитке обратился к сценической композиции «Желтый звук» на текст В.В. Кандинского для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора в 1973 году (первый этап создания – 1973-1974 годы, вторая редакция – 1983).

Импульсом для создания Альфредом Гарриевичем композиции послужило предложение Г.Н. Рождественского написать произведение для готовящегося им концерта «Музыка и живопись», выбрав в качестве темы что-нибудь из живописных произведений. Обращение к «Желтому звуку» стало для композитора своеобразным вызовом.

Во всех монографиях, посвящённых творчеству А.Г. Шнитке, «Жёлтый звук» упоминается как одно из наиболее сонористических его сочинений. Шнитке использует в качестве материала и первоисточника оригинальное либретто «Der gelbe Klang» Кандинского, сохраняя деление на вступление и шесть картин, однако сам переводит его на русский язык. При сравнении текста Шнитке и перевода на русский язык, выполненного Пышновской и опубликованного в «Синем всаднике», обнаруживаются заметные различия. Перевод Шнитке отличается большей поэтичностью, и текст обретает характер движения и процессуальности, что способствует глубокой вовлечённости зрителя-слушателя в развитие сюжета.

А.Г. Шнитке стремится сохранить звуковую «картину», выстроенную В.В. Кандинским, оставляя неизменными основную интонацию а-н, взаимосвязь характера музыки и движения, а также соотношение инструментального и хорового звучания. Однако почти 70-летний перерыв оказал заметное влияние на содержание либретто «Жёлтого звука». Как упоминал А.Г. Шнитке в беседах с Д.Н. Шульгиным, содержание произведения сосредоточено вокруг противостояния сил Добра и Зла [15].

В дальнейшем будем рассматривать концепцию «Жёлтого звука» в представлении Шнитке, проанализировав партитурные ориентиры. Это позволит глубже понять, как музыкант интерпретировал первоначальный замысел Кандинского и каким образом актуализировал его в контексте своего времени.

Во вступлении речетатив хора «Каменно-жесткие» поддерживается унисонной дублировкой литавр. Данный прием переносит слушателя в далекие и малоизвестные времена Ветхого Завета, создавая атмосферу древности. Внезапные выкрики хора «Слезы и смех» формируют контраст с пережитыми страданиями в темные времена. Дыхание хора и монотонное движение рояльного баса создают впечатление остановки времени, не позволяя ему двигаться дальше.

Одной из важных характеристик становится ритмическая серия, служащая метафорой пути и олицетворением музыкального «героя» (так называемого Белого человека). Эта ритмическая структура проявляется в первой, пятой и шестой частях и построена по принципу увеличения. Тематика «пути» тесно связана с интонацией креста, которая вырастает из лейттемы «a-h» и дополняется «gis». Данная риторическая фигура также ассоциируется с образом большого Жёлтого цветка, символизирующего чистоту, красоту и жертвенность в контексте сюжета А.Г. Шнитке.

Во второй картине впервые проявляется ярко выраженная лейтема «a-h» в партиях скрипки, трубы и кларнета. Поочередное наложение этих элементов придает лейтеме скандирующий, злой и тревожный характер. В хоре «Цветы...» Шнитке достигает высокого напряжения благодаря плотной оркестровой ткани, которая накапливается и достигает полной силы к концу картины, когда хор скандирует «Открой глаза!».

Показ «красочности» в музыке сопряжен с элементами импровизационности, что проявляется в виде ненотируемых тремоло и алеаторики. Этот прием активно используется в Третьей части, где «действие» сосредоточено на сочетании лучей ярких цветов: красный, желтый и другие. Хор здесь выступает в качестве особой краски внутри оркестровой палитры, усиливая выразительность музыкального произведения.

В Четвертой картине Шнитке изображает звук колокольчика с помощью аккордов рояля в высоком регистре. В данной каденции композитор добавляет особый пунктирный ритм, что создает эффект «эха» колокольчика. Это своего рода метафора ребенка, который пытается ударить в колокольчик, в то время как Черный препятствует этому действию.

Начало Пятой картины погружает слушателя в настороженную атмосферу. Низкие регистры кларнета и тромбона вносят сумрачные и мрачные тембровые оттенки в общую музыкальную палитру. За этим следует резкое противопоставление Добра и Зла: Шнитке использует в медленном темпе *Lento* мягко переливающиеся аккорды рояля, а звучащие вдалеке тарелки на *pp* намекают на свет. И почти сразу эту тему перебивает эстрадно-джазовая тема остальных инструментов. Это метафора Зла. Она передается через острые штрихи и синкопы, создающие «колюче-угловатый» тембр.

Отсутствие стабильных связей между образами, отличающее метафору от символа, особенно заметно в Шестой картине, где разрушаются многие прежние иллюзии и возникают новые. Орган, колокол и рояль создают образ величественного и духовного, что может быть интерпретировано как намек на

Великана, присутствующего в конце работ Кандинского. В музыкальной структуре оркестровая ткань достигает полного звучания, напоминающего победный гимн с соло трубы на три динамические форте.

Скорее всего, Шнитке хотел утвердить победу Добра в конце композиции, но он радикально изменяет партитуру, резко прерывая это победоносное шествие резкими глиссандо трубы и сопрано. Бессловесный шепот хора и выдержанный лейт-тон *h* у скрипки возвращают нас к началу, к вступлению, замыкая музыкальный круг.

Концепция «Жёлтого звука» оказала значительное влияние на развитие искусства XX века, связывая визуальное и музыкальное восприятие через призму абстракции и эмоциональности. Это явление активно проявляется в творчестве Василия Кандинского и Альфреда Шнитке, которые каждый по-своему интерпретируют соотношение цвета, звука и танца.

Анализ различных трактовок «текстов» Кандинского и Шнитке позволяет говорить о двух разных видениях сюжета: первое сосредоточено на онтологической трактовке, в то время как другое иллюстрирует нравственно-этическую трагедию. В сценической композиции А.Г. Шнитке музыка имеет дополняющую функцию, не стремясь заменить цветовую драматургию. Осознавая это, композитор следует точным указаниям автора, однако его самостоятельность также проявляется в партитуре через находки в области фактуры и тембровых сочетаний.

Шнитке опирается на привычные музыкальные знаки, используя сонорное звучание, алеторику как метонимию хаоса, ритмическую серию в качестве метафоры пути, а также лейтему, аллюзийно схожую с мотивом креста.

В «Жёлтом звуке» художник Кандинский и композитор Шнитке акцентируют внимание на символическом «подтексте» произведения, вместо простого изложения сюжета. Творцы, которые ограничиваются только сюжетной линией, как утверждает современный писатель и литературовед Е. Жаринов, являются «графоманами». Сама суть всех произведений искусства заключается в их тайне и глубине, в том самом «подтексте», который открывает для себя зритель и слушатель.

Литература

1. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. – М.: Классика-XXI. 2003. – 315 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – 696 с.
3. Гёте Иоганн Вольфганг. Учение о цвете [электронный ресурс]. – URL: <https://www.rulit.me/books/uchenie-o-cvete-teoriya-poznaniya-read-424361-4.html> (дата обращения: 01.11.2024).

4. Жаринов Е.В. Лекции о литературе. Диалог эпох. – М.: АСТ, 2016. – 416 с.
5. Кандинский В.В. Жёлтый звук [электронный ресурс]. – URL: <https://www.wassilykandinsky.ru/yellowsound.php> (дата обращения: 01.11.2024).
6. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 107 с.
7. Кандинский В.В. О сценической композиции [электронный ресурс] // Синий всадник / под. ред. В. Кандинского и Ф. Марка. – URL: <https://kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik16.html> (дата обращения: 01.11.2024).
8. Кочеров А.В. Синтез искусств // Литмир – Электронная Библиотека. Большая Советская Энциклопедия. БСЭ [электронный ресурс]. – С. 108. – URL: <https://litmir.club/br/?b=106256&p=108> (дата обращения: 01.11.2024).
9. Рыбкова И.В. Метафора в сценической композиции «Желтый звук» В.В. Кандинского и А.Г. Шнитке // Вестник СГК. – 2022. №2. – С. 17-23.
10. Синий всадник / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; пер., коммент. и статьи З.С. Пышновской. – М.: Изобр. искусство, 1996. – 192 с.
11. Туляков Д.С. Соотношение вербального и визуального в теории синтеза искусства В. Кандинского в сценической композиции «Жёлтый звук» // Вестник пермского университета. – 2012. – Вып. 4(20). – С. 167-173.
12. Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. – М.: Советский композитор, 1990. – 346 с.
13. Чигарева Е.И. Художественный мир Альфреда Шнитке: очерки. – СПб: Композитор, 2012. – 367 с.
14. Чумаченко Д.И. «Желтый звук» А. Шнитке в пространстве отечественного музыкального театра 1970-1980-х годов // Вестник Ипполитовки. – 2023. – № 1(1). – С. 73-81.
15. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. – М.: Деловая лига, 1993. – 109 с.

References

1. Besedy s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke] / Sost. A. Ivashkin. – М.: Klassika-XXI. 2003. – 315 s.
2. Wagner R. Izbrannye raboty [Selected works]. – М.: Iskusstvo, 1978. – 696 s.
3. Gjote logann Vol'fgang. Uchenie o cvete [The doctrine of color] [jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.rulit.me/books/uchenie-o-cvete-teoriya-poznaniya-read-424361-4.html> (data obrashhenija: 01.11.2024).
4. Zharinov E.V. Lekcii o literature. Dialog jepoh [Lectures on literature. Dialogue of the Epochs]. – М.: AST, 2016. – 416 s.
5. Kandinskij V.V. Zhjoltyj zvuk [Yellow sound] [jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.wassilykandinsky.ru/yellowsound.php> (data obrashhenija: 01.11.2024).
6. Kandinskij V.V. O duhovnom v iskusstve [About the spiritual in art]. – М.: Arhimed, 1992. – 107 s.
7. Kandinskij V.V. O scenicheskoj kompozicii [About stage composition] [jelektronnyj resurs] // Sinij vsadnik / pod. red. V. Kandinskogo i F. Marka. URL: <https://kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik16.html> (data obrashhenija: 01.11.2024).

8. Kocherov A.V. Sintez iskusstv // Litmir – Jelektronnaja Biblioteka. Bol'shaja Sovetskaja Jenciklopedija. BSJe [Synthesis of the Arts] [jelektronnyj resurs]. – S. 108. URL: <https://litmir.club/br/?b=106256&p=108> (data obrashhenija: 01.11.2024).
9. Rybkova I.V. Metafora v scenicheskoj kompozicii «Zheltyj zvuk» V.V. Kandinskogo i A.G. Shnitke [Metaphor in the stage composition "The Yellow Sound" by V.V. Kandinsky and A.G. Schnittke] // Vestnik SGK. – 2022. №2. – S. 17-23.
10. Sinij vsadnik [The Blue Horseman] / pod red. V. Kandinskogo i F. Marka; per., komment. I stat'i Z.S. Pyshnovskoj. – M.: Izobr. iskusstvo, 1996. – 192 s.
11. Tuljakov D.S. Sootnoshenie verbal'nogo i vizual'nogo v teorii sinteza iskusstva V. Kandinskogo v scenicheskoj kompozicii «Zhjoltyj zvuk» [The relationship between verbal and visual in V. Kandinsky's Theory of Art Synthesis in the stage composition "Yellow Sound"] // Vestnik perm-skogo universiteta. – 2012. – Vyp. 4(20). – S. 167-173.
12. Holopova V.N., Chigareva E.I. Al'fred Shnitke: ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: an essay on his life and work]. – Moskva, Sovetskij kompozitor, 1990. – 346 s.
13. Chigareva E.I. Hudozhestvennyj mir Al'freda Shnitke: ocherki [The Artistic World of Alfred Schnittke: essays]. – SPb: Kompozitor, 2012. – 367 s.
14. Chumachenko D.I. «Zheltyj zvuk» A. Shnitke v prostranstve otechestvennogo muzykal'nogo teatra 1970-1980-h godov» [The Yellow Sound" by A. Schnittke in the space of the Russian Musical Theater of the 1970s and 1980s] // Vestnik Ippolitovki – 2023. – № 1 (1). – S. 73-81.
15. Shul'gin D. Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke. Besedy s kompozitorom [The years of uncertainty by Alfred Schnittke. Conversations with the composer]. – M.: Delovaja liga, 1993. – 109 s.

Грекова Любовь Валентиновна

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства

МГИМ им. А.Г. Шнитке

e-mail: grekova_lv@mail.ru

Виссарионов Данил Олегович

студент МГИМ им А.Г. Шнитке

Lyubov V. Grekova

PhD of Art History, Associate Professor of the Department

of philosophy, history, theory of culture and art

in Moscow A. Schnittke State Music Institute

e-mail: grekova_lv@mail.ru

Danil O. Vissarionov

Student of the Department of Philosophy, History, Theory

of Culture and Art in Moscow A. Schnittke State Music Institute

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

О.П. Радынова

Сяо Циин

МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА И РЕЗУЛЬТАТЫ ЕЕ ВНЕДРЕНИЯ В КИТАЕ

THE METHODOLOGY OF FORMING THE FOUNDATIONS OF MUSICAL CULTURE IN PRESCHOOL CHILDREN AND THE RESULTS OF ITS IMPLEMENTATION IN CHINA

Аннотация. В статье обосновывается актуальность проблемы формирования основ музыкальной культуры детей в системе дошкольного образования. В Китае эта проблема приобретает особенно важное значение, поскольку, с одной стороны, правительство КНР обеспечивает всемерную поддержку дошкольного образования, с другой стороны, в китайскоязычной научной литературе не существует единой концепции развития музыкальной культуры у детей дошкольного возраста. Разработки российской научной школы, предложенные автором статьи О.П. Радыновой, могут быть успешно адаптированы для использования в дошкольных учреждениях Китая с учётом культурных особенностей этой страны. В статье подробно описаны принципы и методы формирования основ музыкальной культуры дошкольников, а также приводятся результаты опытно-экспериментального исследования, проведенного в дошкольных учреждениях Китая.

Ключевые слова: музыкальное воспитание, дошкольное образование в Китае, музыкальная культура дошкольника, диалог культур, адаптированная методика.

Abstract. The article substantiates the relevance of the problem of forming the foundations of children's musical culture in the preschool education system. In China, this problem is becoming particularly acute, since, on the one hand, the Chinese government provides comprehensive support for preschool education, on the other hand, there is no unified concept of developing musical culture among preschool children in the Chinese-language scientific literature. The developments of the Russian scientific school proposed by the author of the article O.P. They can be successfully adapted for use in preschool institutions in China, taking into account the cultural characteristics of this country. The article describes in detail the principles and methods of forming the foundations of musical culture of preschoolers, as well as the results of a pilot study conducted in preschool institutions in China.

Keywords: musical education, preschool education in China, musical culture of preschool children, dialogue of cultures, adapted methodology.

В настоящее время вопросы, связанные с музыкальным образованием детей дошкольного возраста в Китае, становятся всё более актуальными. Правительство КНР активно заботится о дошкольном образовании, предпринимая различные меры для его совершенствования: публикуются регламентирующие документы, касающиеся перспектив развития дошкольных учреждений в новых социально-экономических и культурных условиях, принят Закон о дошкольном образовании, который направлен на повышение качества работы и внедрение чётких квалификационных требований для педагогов дошкольного образования.

В то же время в современных научных и педагогических трудах на китайском языке не существует единой концепции развития музыкальной культуры у детей дошкольного возраста. Специалисты обращают внимание на то, что методы обучения в дошкольных учреждениях устарели. Зачастую воспитатели просто учат детей петь, не обсуждая с ними смысл песен. Распространённым стал подход, при котором музыкальный руководитель исполняет одно предложение песни, а дети – второе [12]. Иногда разучивание песен сводится к механическому заучиванию текста и его воспроизведению под аккомпанемент руководителя [6]. Преподаватели не применяют современные методики и не учитывают требования времени [3], что приводит к потере интереса детей к музыке. Эта ситуация подтверждается многочисленными наблюдениями и оценками экспертов. В качестве примера можно привести исследование, проведённое в детском саду Jindi Yijing Хуачжунского университета науки и технологий в Ухане, где воспитывается 180 детей и работает 6 педагогов [4].

В настоящее время в Китае не существует специализированных программ и учебных материалов для работы в дошкольных учреждениях. Требуется актуализировать существующие методические пособия и разработать новые учебные материалы, которые будут соответствовать требованиям государственной политики, учитывать возрастные особенности детей, а также расширять содержание и методы музыкального образования. Концепция формирования музыкальной культуры детей дошкольного возраста, разработанная научной школой О.П. Радыновой, может стать основой для создания современной системы организации дошкольного музыкального воспитания в детских садах Китая.

Суть методики, адаптированной для работы с дошкольниками в детских садах Китая, заключалась в обогащении опыта восприятия музыкальных ценностей, воспитании эмоциональной отзывчивости как проявлении положительной оценки и отношения к ценностям культуры, активизации творческой деятельности детей [10]. Учитывая особенности национального искусства, музыкальный материал для занятий включает два источника впечатлений, объединённых одной темой: народную музыку, представленную в виде песен китайского фольклора, и классическое музыкальное наследие.

Методика формирования основ музыкальной культуры у детей дошкольного возраста основана на принципах тематизма, контрастных сопоставлений произведений, адаптивности, концентрическом, синкретизма, диалога культур.

Принцип тематизма, реализованный в программе «Музыкальные шедевры» [9], объединяет произведения классической музыки разных эпох и стилей на основе общности музыкальных образов. Программа включает в себя шесть тем: «Музыка выражает настроения, чувства, характер людей», «Песня, танец, марш», «Музыка рассказывает о животных и птицах», «Природа и музыка», «Сказка в музыке», «Музыкальные инструменты и игрушки». В авторской экспериментальной программе для китайских дошкольников, разработанной на основе тематического подхода, были использованы следующие темы: «Моя семья, мои друзья», «Мама», «Музыка делает нас добрее и помогает трудиться», «Красота», «Секреты музыкального искусства», «Моя Родина». Последовательное изучение материала в соответствии с определённой темой позволяет детям постепенно с интересом погрузиться в мир классической музыки. Такой подход помогает систематизировать полученные знания и впечатления.

В основе принципа контрастных сопоставлений лежит идея сравнения музыкальных образов, которые отличаются по своим эмоциональным характеристикам.

Сравнение контрастных образов (таких как весёлый и грустный, решительный и задумчивый) помогает поддерживать интерес дошкольников к музыке. В контексте изучения китайской народной музыки принцип контрастного сопоставления репертуара не может быть полностью реализован. Европейская музыка отличается большей выразительностью и богатством эмоций. В западноевропейском классическом наследии преобладают яркие и насыщенные образы. Хотя китайская музыка не столь экспрессивна, она не менее глубока и содержательна. В ней прослеживается тесная связь между природ-

ными явлениями, человеческими эмоциями и социальными процессами. В китайской традиции не используются контрасты, поэтому метод контрастных сопоставлений применялся при сравнении китайских песен и произведений русских и европейских композиторов. Дети учились различать смену настроений внутри одного произведения на примерах западноевропейской и русской музыки.

Принцип адаптивности подразумевает персонализированный подход к каждому ребёнку и к каждой группе. Это означает, что программа может быть адаптирована под нужды и способности детей, а также допускает изменение темпа обучения и разнообразие заданий.

В основе *концентрического принципа* лежит идея о том, что все шесть тем должны быть изучены на новом уровне развития детей в каждой возрастной группе. Слушая музыку, дети дошкольного возраста приобретают новый опыт восприятия. Знакомые произведения начинают звучать для них по-другому, вызывая новые эмоции и впечатления.

В работе с китайскими детьми крайне важен *принцип синкретизма*. Он подразумевает связь различных видов искусства на музыкальных занятиях. Каждый образ, содержащийся в музыкальном произведении, находит своё отражение в природе, обществе и поведении людей. Он обязательно дополняется поэтическими строками, красками и линиями. Настроение каждой песни или инструментального произведения ассоциируется с числом, временем года, иероглифом и другими элементами. Слуховое восприятие сопровождается зрительными и другими произвольными переживаниями, которые в европейской психологии называют синестезией. Принцип синкретизма проявляется также в различных видах художественно-эстетической деятельности. Особенно эффективными являются музыкальные спектакли, игры, игры-сказки, которые объединяют музыку, слово, танец, декорации, костюмы и другие виды художественной выразительности.

В трудах российских учёных и философов, таких как М.М. Бахтин [1], В.С. Библер [2], Ю.М. Лотман [7], В.В. Миронов [8] и других, исследован *принцип диалога культур*. Уникальность музыкального языка каждой страны вызывает интерес к изучению и адаптации лучших образцов национальной культуры, что актуализирует «вопросы понимания художественной культуры других стран, которые находятся в проблемном поле концепции межкультурного диалога» [5, с. 27]. Музыкальная культура Китая – это яркий пример того, как

прошлое и настоящее неразрывно связаны между собой. Современные композиторы создают песни для детей, используя традиционную китайскую пентатонику. Они добавляют в эти произведения новые идеи и черты, которые отражают менталитет современных детей.

В нашей авторской методике мы будем применять *специальные методы*, направленные на развитие музыкальной культуры у детей дошкольного возраста. В российской дошкольной педагогике на практике показали свою эффективность специально разработанные методы работы с детьми дошкольного возраста, которые условно можно разделить на две группы: методы контрастных сопоставлений и методы, основанные на уподоблении характеру музыки.

Метод контрастных сопоставлений в музыке предполагает сравнение произведений, которые отличаются по жанру, настроению и интерпретации. Например, при прослушивании произведения, написанного в трёхчастной форме, где средняя часть контрастирует с крайними, дети ощущают разницу в музыке и выражают свои эмоции через различные виды деятельности: музыкально-ритмические движения, образную речь, подпевание мелодии и выбор тембра музыкального инструмента для оркестровки произведения. Этот метод может быть успешно применён при работе с китайскими детьми в процессе изучения музыки разных народов и в различных формах музыкальной деятельности – не только на занятиях, но и во время праздничных мероприятий, развлечений и т. д.

Метод уподоблений характеру музыки стимулирует активное творчество детей в различных формах: словесной, двигательной, инструментальной, изобразительной, полихудожественной. Рассмотрим, как можно использовать метод уподоблений характеру музыки в музыкальной деятельности дошкольников.

Метод словесного уподобления с характером музыкального произведения. Словесное выражение своих эмоций и впечатлений от музыки помогает детям лучше понимать и анализировать свои чувства. Рассказы о характере музыки и отношении к ней способствуют обогащению «словаря эмоций» и развитию речи, а также формированию мышления: дети учатся анализировать и размышлять о музыке. Художественное слово – это мощный инструмент в руках музыкального педагога. Важно настроить ребёнка на восприятие определённого образа, для этого можно использовать сказки, стихи, притчи и легенды, которые помогут создать нужное настроение.

Метод моторно-двигательного уподобления – это, прежде всего, движение под музыку. В процессе двигательной активности дети могут дирижировать, танцевать и свободно двигаться в соответствии с характером музыки. Детям нравится выражать настроение музыки через движения и пластику рук. Погружаясь в музыкальное произведение, дошкольники учатся различать темп, динамику, регистровые и тембровые изменения. Такие задания увлекают детей и вызывают у них интерес. Они с удовольствием «изображают» музыку. Метод мимического уподобления также близок к моторно-двигательному. Взрослый, выражая своё отношение к музыке движениями глаз и мимикой лица, «заражает» ребёнка своим состоянием. Это помогает ребёнку почувствовать значимость происходящего и служит ориентиром для восприятия произведения.

Метод цветового уподобления – это способ найти цветовые ассоциации с музыкой. Очень важно, чтобы дети могли выразить своё отношение и состояние с помощью красок. На занятиях музыкальный руководитель может предложить детям карточки разных цветов, чтобы они могли охарактеризовать музыкальные произведения. Эти произведения могут быть контрастными или близкими по эмоциональному содержанию. Дети ассоциируют музыку с цветом, делают свой выбор и получают новые представления о характере музыки. Этот приём также помогает детям овладеть новым словарём эмоций. Они выбирают цвет, который лучше всего описывает музыкальное настроение. Например, «нежно», «ярко», «торжественно» и т. д.

В российской системе дошкольного музыкального образования активно применяется *метод вокального уподобления*. Дети учатся подпевать звучащим мелодиям различного характера, а затем, вдохновлённые этими «образцами», создают собственные музыкальные композиции. Однако в работе с китайскими детьми этот метод может оказаться менее эффективным, поскольку для них смысловой основой восприятия вокальных произведений служит текст. В отличие от русских детей дошкольного возраста, которые создают свои музыкальные интонации без слов, вдохновляясь высокими образцами классической музыки, китайские дети придумывали слова под понравившуюся им музыку. Тексты русских песен отличаются разнообразием и глубиной, они наполнены сильными эмоциями и яркими образами, в то время как каждая китайская народная песня передаёт одно настроение. Поэтому для более полного понимания и изучения музыки необходимо обращаться не только к национальным традициям, но и к музыке других культур, в том числе европейской и русской.

Адаптированная методика, направленная на развитие основ музыкальной культуры у детей дошкольного возраста, была применена в одном из детских садов Китая. Методика реализовывалась поэтапно.

На *первом этапе* (2-3 занятия) целью было вызвать интерес к произведениям, положительное эмоционально-оценочное отношение – проявление эмоциональной отзывчивости и осознанности в процессе восприятия музыки. Прежде всего применялся метод словесного уподобления характеру музыки, развитие словаря эмоций. Дети учились распознавать характер контрастных музыкальных образов, различать трехчастную форму с характеристикой каждой части (слушание целиком и частями). На этом этапе также широко применялся метод двигательного уподобления характеру музыки. Эти методы применялись с ведущей ролью педагога при его руководстве. Музыкальный руководитель предлагал содержание образа, а дети воспроизводили его, воплощая в движениях и сценических композициях.

Цель *второго этапа* – эффективное закрепление полученных впечатлений. Применялись методы тактильного уподобления (для облегчения усвоения нового слова) с игровым приемом – применить это слово, дотронувшись до игрушки, а также другие приемы – интонационное, мимическое, полисенсорное, полихудожественное уподобление. Детям предлагалось выполнять творческие задания, связанные с рисованием музыкальных образов. В рисунках ярко проявилось эмоциональное отношение детей к изучаемым произведениям, что свидетельствует об эффективности данного вида работы.

Целью *третьего этапа* было развитие самостоятельности мышления, творческих способностей детей при выполнении творческих заданий на осознание и выражение опыта творческих действий, его эмоциональная и осознанная оценка, выраженная в желании действовать, внимании, наличии любимых произведений, свидетельствующих об эмоционально осознанном, творческом отношении к музыке, проявляющемся в интересе, устойчивых эмоционально оценочных реакциях, эстетических проявлениях (желании нарисовать музыкальные образы, участвовать в театрализованном действии).

Приведем пример сравнения двух контрастных образов из опыта работы с детьми дошкольного возраста в России и в Китае. Русским детям было предложено сравнить два музыкальных фрагмента из «Детского альбома» П.И. Чайковского – «Старинную французскую песенку», отличающуюся нежной грустной, мелодией и весёлую, шутливую «Немецкую песенку». Дети сразу услышали контраст настроений, но им трудно было подобрать слова для выражения своих

эмоций. Словесное уподобление, предложенное музыкальным руководителем, помогло дошкольникам расширить словарный запас, поэтому при повторном сравнении двух контрастных образов дети свободно оперировали новыми терминами и без труда смогли охарактеризовать схожие образы, например, «Грустную песенку» и «Мазурку» до мажор (соч. 40) П.И. Чайковского.

Китайским детям интонации русской музыки сложны для восприятия, поэтому на первых занятиях было предложено сравнение двух образов, отличающихся своей национальной основой – китайской народной песни «Жасмин» и фрагмента «Танца маленьких лебедей» из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро». Музыка русского композитора поначалу воспринималась китайскими детьми как «необычная», «интересная», «не похожая на другую музыку», но постепенно, в процессе знакомства с творчеством великого композитора, дети полюбили русскую музыку, а Пётр Ильич Чайковский для многих из детей, которые слушали его произведения в течение года, этот композитор стал одним из любимых.

В работе с русскими детьми на втором и третьем этапах работы давались усложненные задания, например, было предложено сравнить эмоциональные образы в разделах трехчастной формы или образы, близкие по содержанию, но разные по характеру. Так, одно из музыкальных занятий было посвящено образу всадника. Слушая «Смелого наездника» Р. Шумана, дети характеризовали этот образ как «смелый», «решительный». Однако, давая характеристику «Всаднику» того же композитора, дети говорили: «боится», «скачет в темноте», «музыка осторожная». Детям в китайском детском саду были предложены для сравнения образ «Смелого наездника» Р. Шумана и китайская народная песня «Бамбуковая лошадка». «Лошадка, лошадка, ты такая хорошая, носи меня во все стороны света. Две ноги зажали бамбуковую палку, вода и трава ей не нужна» – таково содержание китайской народной песни. Дошкольники с удовольствием иллюстрировали слова песни движениями всадников. В качестве домашнего задания было дано принести рисунок с понравившимся образом. Многие дети выбрали «Смелого наездника» Шумана, отметив его «сильный характер» и «смелость духа».

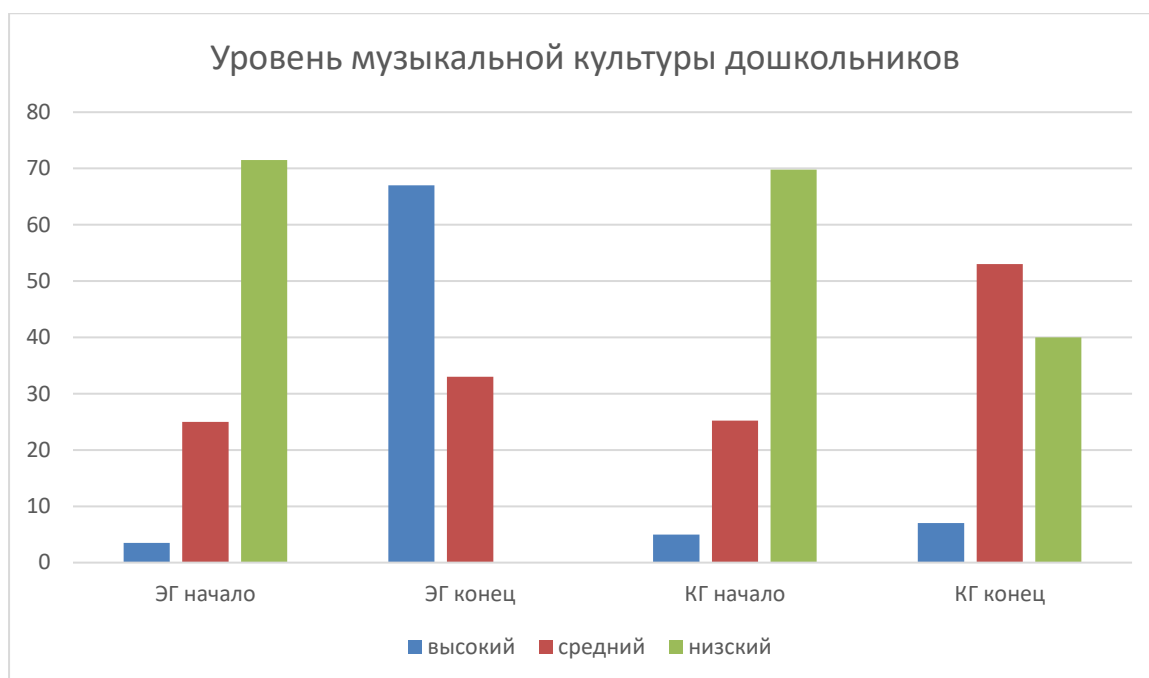
Проведенное исследование показало свою эффективность в разных видах деятельности: восприятии, пении китайских народных песен, а также применяемых методов – контрастных сопоставлений и уподобления характеру музыки, прежде всего в движениях и слове, а также во всех видах уподоблений.

Для определения уровня музыкальной культуры у детей дошкольного возраста было проведено опытно-экспериментальное исследование, в котором приняли участие воспитанники старшей возрастной группы двух детских садов Китая. В ходе эксперимента мы учитывали, что дети старшего дошкольного возраста (5–6 лет) уже имеют некоторый опыт восприятия музыки, обладают определёнными знаниями и навыками вербально-логического мышления. Замеры проводились на специальных занятиях, организованных в детских садах для контрольной и экспериментальной групп. Экспериментальная группа работала в течение года по адаптированной методике, разработанной на основе программы О.П. Радыновой «Музыкальные шедевры» и её научной школы. Оценка уровня музыкальной культуры проводилась по следующим критериям: эмоциональному (включающему эмоциональную отзывчивость на музыку; потребность включаться в слушательскую, исполнительскую и творческую музыкальную деятельность), когнитивному (знание музыкальных произведений и их авторов, средств музыкальной выразительности, понимание содержания и настроения музыки, умением охарактеризовать их словами), оценочному (наличие предпочтений, способность оценочных суждений о музыке), творческому (развитие как художественных способностей, таких как артистизм, предрасположенность к различным видам творчества – живописи, танцу, литературе и т. д., так и музыкальных способностей (эмоциональная отзывчивость на музыку, ладовое чувство, музыкально-слуховые представления, чувства ритма – Б.М. Теплов [11]).

По итогам проведенного опытно-экспериментального исследования были получены следующие результаты:

Таблица 1. Обобщенные результаты: сравнение констатирующего и контрольного этапов эксперимента

Уровни	Этапы экспериментальной работы			
	Констатирующий этап		Контрольный этап	
	Экспериментальная группа	Контрольная группа	Экспериментальная группа	Контрольная группа
	%	%	%	%
Высокий	3,5	5	67	7
Средний	25	25,2	33	53
Низкий	71,5	69,8	0	40



Ил. 1. Обобщенные результаты: сравнение констатирующего и контрольного этапов эксперимента

В процессе занятий, у детей экспериментальной группы сформировалась стойкая мотивация к музыкальным занятиям. Они с радостью посещали уроки музыки, им нравилось знакомиться с новыми музыкальными произведениями, отвечать на вопросы, участвовать в музыкальных играх, сказках, мини-концертах и других видах музыкальной деятельности.

Занятия показали, что дети очень восприимчивы к музыке, она вызывала у них разнообразные эмоции. Если в начале эксперимента многие дети не знали, как правильно себя вести во время прослушивания музыки: им было непривычно подходить к музыкальному инструменту и участвовать в исполнении произведения, выражать свои чувства не только взглядом, но и жестами и движениями, то в конце учебного года ребята исполняли китайские песни с большим чувством и экспрессией, а впечатляющие образы из классических произведений вдохновляли их на творчество. Они с большим желанием приходили на музыкальные занятия, проявляли творческую активность, желание действовать: играть на музыкальных инструментах, высказывались о характере музыкальных произведений, адекватных их эмоциональному содержанию.

Таким образом, применяемая методика, направленная на эмоциональное и осмысленное восприятие музыки, показала свою эффективность. Дети, которые занимались по специальной разработанной программе, накопили

ценностный опыт восприятия музыкальных произведений (из фонда музыкальной культуры и народного музыкального фольклора в системе пентатоники). Характер творческих проявлений был взаимно интересен детям. Все творческие проявления детей свидетельствовали о сформированности основ музыкальной культуры при применении разработанной методики.

Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
2. Библер В.С., Ахутин А.В. Диалог культур // Новая философская энциклопедия. В 4 томах. – М.: Мысль, 2010. – Т. 1. – С. 659-661.
3. Ван Цзиньхун, Се Вэйцзюнь. Исследование текущего состояния и особенностей реализации музыкальных курсов в детских садах // Журнал Ляонинского педагогического колледжа: Социальные науки. – 2017. – №. 5. – С. 66-67. 王金洪, 谢卫军. 幼儿园音乐课程实施现状与特点探究 // 辽宁师专学报: 社会科学版. – 2017. – №. 5. – С. 66-67.
4. Ван Цюн, Ли Сюэвэнь. Исследование взаимодействия между учителями и детьми в музыкальных образовательных мероприятиях детских садов // Форум педагогического образования. – 2022. – Т. 35. – №. 10. – С. 84-87. 汪琼, 李雪雯. 幼儿园音乐教育活动中师幼互动研究 // 教师教育论坛. – 2022. – Т. 35. – №. 10. – С. 84-87.
5. Гайдай П.В. Диалог культур как ведущая тенденция в современном музыкально-педагогическом образовании России и Китая // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. – 2011. – № 1. – С. 25-28.
6. Гань Бо. Как эффективно проводить вокальные занятия в детских садах // Журнал Чанчуньского педагогического института. – 2015. – №. 10. – С. 157-158. 甘波. 如何有效地开展幼儿园歌唱活动 // 长春教育学院学报. – 2015. – №. 10. – С. 157-158.
7. Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 110-121.
8. Миронов В.В. Диалог культур: глобализационные угрозы // Россия и мусульманский мир. – 2013. – № 4 (250). – С. 15-29.
9. Радынова О.П. Музыкальные шедевры. Настроения, чувства в музыке. – М.: ТЦ Сфера, 2019. – 208 с.
10. Радынова О.П. Развитие музыкального восприятия у детей дошкольного возраста // Наука и школа. – 2024. – № 5. – С. 206-213.
11. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Избр. труды. В 2 т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1985. – С. 42-222.
12. Ши Синьсинь. Анализ проблем музыкального образования в дошкольном образовании через призму музыкальных учебных мероприятий в детских садах // Журнал Цзямусыйского профессионального колледжа. – 2020. Т. 36. – №. 3. – С. 85-86. 史新

新. 从幼儿园音乐教学活动反观学前教育音乐教学存在的问题 // 佳木斯职业学院学报. – 2020. Т. 36. – №. 3. – С. 85-86.

References

1. Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorcestva [Aesthetics of verbal creativity]. Izd. 2-e. – M.: Iskusstvo, 1986. – 444 s.
2. Bibler V.S., Ahutin A.V. Dialog kul'tur [Dialogue of cultures] // Novaja filosofskaja jenciklopedija. V 4 tomah. M.: Mysl', 2010. T. 1. – S. 659-661.
3. 王金洪, 谢卫军. 幼儿园音乐课程实施现状与特点探究 // 辽宁师专学报: 社会科学版. – 2017. – №. 5. – С. 66-67 [Wang Jinghong, Xie Weijun. A study of the current state and features of the implementation of music courses in kindergartens // Journal of Liaoning Pedagogical College: Social Sciences. - 2017. – No. 5. – pp. 66-67].
4. 汪琼, 李雪雯. 幼儿园音乐教育活动中师幼互动研究 // 教师教育论坛. – 2022. – Т. 35. – № 10. – С. 84-87 [Wang Qiong, Li Xuwen. A study of the interaction between teachers and children in musical educational events in kindergartens // Forum of Pedagogical Education. – 2022. – Vol. 35. – No. 10. – pp. 84-87].
5. Gajdaj P.V. Dialog kul'tur kak vedushhaja tendencija v sovremennom muzykal'no-pedagogicheskom obrazovanii Rossii i Kitaja [Dialogue of cultures as a leading trend in modern music and pedagogical education in Russia and China] // Gumanitarnyj vektor. Serija: Pedagogika, psihologija. 2011. №1. – S. 25-28.
6. 甘波. 如何有效地开展幼儿园歌唱活动 // 长春教育学院学报. – 2015. – № 10. – С. 157-158 [Gan Bo. How to effectively conduct vocal classes in kindergartens // Journal of Changchun Pedagogical Institute. - 2015. – No. 10. – pp. 157-158].
7. Lotman Ju.M. K postroeniju teorii vzaimodejstvija kul'tur (semioticheskij aspekt) [Towards the construction of a theory of cultural interaction (semiotic aspect)] // Lotman Ju.M. Izbrannye stat'i v 3-h t. – Tallinn, «Aleksandra» 1992. t. 1. – S. 110-121.
8. Mironov V.V. Dialog kul'tur: globalizacionnye ugrozy [Dialogue of cultures: globalization threats] // Rossiya i musul'manskij mir. – 2013. – № 4 (250). – S. 15-29.
9. Radynova O.P. Muzykal'nye shedevry. Nastroenija, chuvstva v muzyke [Musical masterpieces. Moods and feelings in music]. – M.: TC Sfera, 2019. – 208 s.
10. Radynova O.P. Razvitie muzykal'nogo vosprijatija u detej doshkol'nogo vozrasta [The development of musical perception in preschool children] // Nauka i shkola. – 2024. – № 5. – S. 206-213.
11. Teplov B.M. Psihologija muzykal'nyh sposobnostej [The psychology of musical abilities] // Izbr. trudy. V 2 t. T. 1. – M.: Pedagogika, 1985. – S. 42-222.
12. 史新新. 从幼儿园音乐教学活动反观学前教育音乐教学存在的问题 // 佳木斯职业学院学报. – 2020. Т. 36. – №. 3. – С. 85-86 [Shi Xinxin. Analysis of the problems of music education in preschool education through the prism of musical educational activities in kindergartens // Journal of Jiamuxi Vocational College. – 2020. Vol. 36. – No. 3. – pp. 85-86].

Радынова Ольга Петровна

доктор педагогических наук,
профессор кафедры фортепианного искусства
МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: olgaradynova@mail.ru

Сяо Циин

ассистент-стажер, выпускница аспирантуры
Московского государственного института
музыки имени А.Г. Шнитке
e-mail: sonia0329@yandex.ru

Olga P. Radynova

Professor, Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Piano Department
in Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: olgaradynova@mail.ru

Xiao Qiying

Trainee assistant, graduate of the graduate school
in the Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: sonia0329@yandex.ru

М.Г. Круглова
Су Чжипэн

ФЕНОМЕН КЛАССИЧЕСКОГО КРОССОВЕРА НА ПУТИ СБЛИЖЕНИЯ МАССОВОЙ И АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

THE PHENOMENON OF CLASSICAL CROSSOVER ON THE PATH OF CONVERGENCE OF POPULAR AND ACADEMIC MUSIC

Аннотация. В статье исследуются социокультурные предпосылки сближения массовой и академической музыки во второй половине XX – начале XXI вв. Дается исторический обзор различных форм диалога между данными пластами, на основе которого выявляются взаимосвязи и точки соприкосновения рассматриваемых явлений, отражением которых выступает «классический кроссовер». Анализируются тенденции, предопределяющие, с одной стороны, путь интеграции классических жанрово-стилевых моделей в музыку быта, с другой – проникновение элементов демократических, популярных жанров в область серьезного творчества. Прослеживается динамика изменения научных подходов и взглядов на традиционную оппозицию «массовое – элитарное», «любительское – профессиональное».

Ключевые слова: музыкальная культура, академическая музыка, музыкальная классика, массовая музыка, поп-музыка, классический кроссовер, музыкально-стилевой кроссовер.

Abstract. The article examines the socio-cultural prerequisites for the convergence of mass and academic music in the second half of the 20th – early 21st centuries. It provides a historical overview of various forms of dialogue between these layers, on the basis of which the interrelations and points of contact of the phenomena under consideration are revealed, reflected in the “classical crossover”. The tendencies are analyzed that predetermine, on the one hand, the path of integration of classical genre-style models into the music of everyday life, on the other hand, the penetration of elements of democratic, popular genres into the area of serious creativity. The dynamics of change in scientific approaches and views on the traditional opposition of "mass - elite", "amateur - professional" are traced.

Keywords: musical culture, academic music, classical music, popular music, pop music, classical crossover, musical and style crossover.

Культура современной эпохи представляет собой сложное, бесконечно богатое и динамично развивающееся пространство, в котором параллельно сосуществуют, взаимодействуют, сталкиваются различные процессы, все глубже и глубже проникающие друг в друга. Художественно-артистическая среда сегодня уже не является чем-то самостоятельным, она весьма подвижна

и подвержена различным влияниям. Творчество и технологии, медиа, интернет, реклама, спорт, бизнес подчас переплетаются настолько тесно, что отделить одно от другого не всегда представляется возможным. Рушатся традиционные установки, привычные каноны и схемы, стереотипы восприятия, принципы и формы функционирования искусства, ранее казавшиеся незыблемыми, нивелируются барьеры между явлениями, находившимися еще не так давно на противоположных полюсах культурного континуума. «Сложность современного состояния культуры и искусства определяется совокупностью причин социально-экономических и социально-психологических, политических и научно-технических», – отмечает М.С. Каган [7, с. 187].

Исследователь культуры XX века, французский ученый А. Моль охарактеризовал современный тип культуры как «мозаичный», то есть культуру случайную, сложенную «из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов...» [15, с. 46], в противовес логически упорядоченной культуре гуманитарного типа. Культуру, по убеждению ученого, можно уподобить огромному экрану понятий, на который проецируется восприятие человеком внешнего мира. «У традиционной культуры этот «экран понятий» имел рациональную «сетчатую» структуру, обладавшую, так сказать, почти геометрической правильностью» [там же]. В этой понятийной сетке человеку не сложно было соотнести новые понятия со старыми, выстроить логическую взаимосвязь формирования новых явлений. «Современная же культура, которую мы называем «мозаичной», предлагает для такого сопоставления экран, похожий на массу волокон, сцепленных как попало, – длинных, коротких, толстых, тонких, размещенных почти в полном беспорядке [там же]. Человек, попадая в этот поток разрозненных сообщений пытается восстановить утерянное целое, преодолевая барьеры разорванного «пространства-времени».

Созвучное этой мысли, находим сравнение, в котором культура уподобляется в метафорическом смысле своеобразному музею – гигантскому и бессистемному хранилищу ценностей, артефактов, экспонатов, накопленных за всю историю человечества [8, с. 31]. Мозаичность, как свойство современной культуры, по разумению В.Н. Сырова, связана с особенностью современного восприятия, которое автор характеризует как «фрагментарно-разорванное» («breaking-восприятие») [18, с. 53] в противовес «сосредоточенно-целостному» типу, свойственному филармонической аудитории [там же, с. 51]. Этот тип восприятия позволяет человеку «достроить», компенсировать нехватку информации, помогая ему не растеряться в информационном пространстве.

В начале XXI века идея о бессистемности и хаотичности культурных процессов сменилась идеей поиска целостности и сложного смысла в кажущихся несовместимыми, но внутренне близких объектах, идеей обретения новой гармонии в условиях полифонизации искусства и многомерности мира. «Характеристикой для подобного отражения мира искусством должна служить не разорванность, а найденная в сложных синтезах целостность» [12, с. 191].

Весьма показательным примером в этом отношении выступает феномен взаимодействия музыки массовой и академической традиции как одно из характернейших типологических свойств музыкальной культуры конца XX – начала XXI вв. Традиционная оппозиция данных пластов, сложившаяся в музыковедении прошлого столетия и ставшая предметом многочисленных споров и дискуссий, указывала на их коренное отличие и выражалась в негативном отношении научного академического сообщества к массовой музыке как воплощении культуры стандарта и потребительства. Сравнение традиционно выстраивалось на противопоставлении «высокого» и «низкого», «элитарного» и «массового», «интеллектуального» и «развлекательного», «профессионального» и «любительского» и т.п. А претворение идей и материала классической музыки в массовых жанрах, расценивалось как экспансия, вторжение «легкой» музыки в область «серьезного» творчества, как девальвация и «растворение» классики, попрание устоев и расшатывание основ музыкальной культуры» [21, с. 11].

Подобные оценки нередко можно встретить и сегодня, однако, вместе с тем, в начале XXI столетия все же наметился весьма ощутимый сдвиг в академическом дискурсе, касаемый соотношения рассматриваемых явлений. Его причиной, в первую очередь, стал новый взгляд на массовую музыку как на важнейший социокультурный феномен, как на неотъемлемый компонент жизни современного общества. Доминирование «третьего пласта» в музыкальном пространстве, начало которому положил XX век (в сравнении с двумя другими «пластами» – фольклором и классикой), многообразие его видов и жанров, востребованность в социуме заставили научный мир более серьезно относиться к этому явлению, исследовать его генезис и типологические черты с позиции различных наук – культурологии (Д.А. Журкова [5], М.С. Каган [7], Е.Б. Костюк [10], С.С. Таюшев [20]), искусствоведения (Л.И. Данько [4], Ю.В. Веревкина [1], Е.И. Лопатина [13], Е.В. Семенченко [16]), музыковедения (В.Д. Конен [9], В.Н. Сыров [18, 19], А.М. Цукер [21]), музыкального образования (Д.Ю. Густякова [3], М.Г. Круглова [11], А.С. Мешкова [14]), а также выявить

предпосылки и пути сближения этих двух, на первый взгляд, противоположных явлений.

Результатом этих исканий стало «вызревание» идеи о *диалогическом взаимодействии* музыки массовой и академической традиций¹, музыки «третьего пласта» и профессионального композиторского творчества, пришедшей на смену позиционируемой ранее идее их антиномичности, поляризации, исключительной противоположности. *Диалог* как форма общения, взаимовлияния и взаимообогащения культурных традиций более адекватно, по мнению многих современных исследователей, отражает сущность их взаимодействия. По выражению В.Н. Сырова, современная культура – это эпоха «великого синтеза» [18, с. 79], сближающая крайности и преодолевающая пропасть между «элитарным» и «массовым». В этой новой интегральной культуре «интеллектуализм классической традиции объединяется с горячими потоками «низких» жанров, позволяя человеку вновь обрести целостность и полноту бытия» [19, с. 288]. К. Пендерецкий отмечал: «Сегодня мы вступаем в период великого Синтеза, нового *fin de siècle*, – говорил. – Переоценивается все, что создано в нашем столетии. Я верю, что шанс выжить имеет музыка, написанная в естественной манере, синтезирующая все, что произошло за несколько последних десятилетий» [цит. по 6, с. 120].

Переоценка подходов к оппозиции «массовое» – «элитарное» в музыкальном искусстве связана с выявлением и обоснованием *внутренних взаимосвязей* между ними. В исследованиях последних лет (культурология, искусствоведение, социология) все чаще позиционируется мысль о том, что массовая музыка в основе своей – это, прежде всего, *отражение исторической и генетической памяти*. Так, легкожанровое, прикладное начало отнюдь не было чуждо профессиональному композиторскому творчеству, для которого во многом бытовая популярная музыка являлась естественным материалом, источником для творчества и которое на протяжении многих веков не переставало, «поглощать» различные жанры музыки «третьего пласта», ровно, как

¹ Под *академической традицией*, являющейся наследницей классических традиций, в данном исследовании подразумевается профессиональное композиторское творчество, охватывающее музыкальное искусство XVII – начала XXI столетия, обладающее художественной ценностью и отвечающее требованиям глубокой идейно-смысловой содержательности и стройности формы. *Классическое музыкальное искусство* рассматривается как источник и важнейшая часть данной традиции, трактуется в обобщенном плане, не ограничиваясь временными, национальными или художественно-стилевыми рамками.

и многочисленные виды фольклора [9, с. 36]. В своей работе «Третий пласт и новые жанры в музыке XX века» В.Дж. Конен указывает на две основные причины появления данной тенденции, особенно с XVI столетия. Первая связана с интенсивным развитием гуманистической ренессансной эстетической мысли, когда дорогу в область профессионального композиторского творчества стали пробивать себе новые жанры светского характера, в том числе - бытовые. Вторая причина связывается с изобретением нотопечатания – появлением первых издательских фирм, для которых немаловажное значение имел элемент коммерции: «Издатель, материально заинтересованный в том, чтобы его «продукция» охватывала наиболее широкий круг потребителей, неизбежно должен был обратить свой взор и на жанры "третьего пласта"». Такими жанрами, например, стали инструментальные сюиты, различные виды лютневой музыки, а также произведения, имеющие в своей основе несложные многоголосные народно-бытовые песни (виланеллы, фроттолы, канцонетты), внедрявшие в профессиональную музыку свой демократичный, упрощенный язык [9, с. 37].

В последующих XVII – XVIII веках профессиональные композиторы также не стеснялись привлекать в свое творчество популярно-демократические жанры (Ж.Б. Люлли, К. Монтеверди, Г. Шютц, И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, К.В. Глюк, Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л.В. Беховен и другие), благодаря чему родилось огромное количество превосходной прикладной музыки, предназначенной для бытового музицирования, концертного исполнения, празднеств, балов, фейерверков и т.д. К слову сказать, классическая эпоха в истории развития музыкального искусства демонстрирует наименьший разрыв между популярной музыкой и профессиональным творчеством, поскольку композиторы-классики в большой степени опирались на формы выражения, присущие демократическим видам музицирования [там же].

Серьезный раскол между музыкальным любительством и профессиональной сферой творчества проявил себя, начиная с XIX столетия. Несмотря на то, что многие демократические жанры прочно вошли в музыкальное сознание романтического века, способ их «преломления» в профессиональной музыке существенно переосмыслился. Эволюционируя в сферу высокохудожественного, эти жанры поэтизировались, усложнялись, обогащались новыми образами и смыслами, переходили на новый уровень художественной выразительности, становились основой для формирования новых жанров и жанровых «ги-

бридов». На примере многих из них, как известно, можно проследить эволюцию с вектором движения «бытовое» – «высокое», «прикладное» – «элитарное», «любительское – профессиональное». Уже на примере шубертовской песни можно увидеть, как бытовая песня / бытовой романс превращается в высочайший образец музыкально-поэтической лирики, как усложняется, детализируется, дифференцируется его поэтический и музыкальный язык, как на его основе появляется множество жанровых разновидностей (элегия, монолог, баллада, баркарола, серенада и др.), рождаются вокальные циклы, а также различные жанры инструментальной музыки в основе которых лежит песенный тематизм – романтическая «песенная» симфония, инструментальная романтическая миниатюра.

В то же самое время, со второй половины XIX столетия, в европейской музыке стали возникать тенденции, предопределяющие (в некоторых жанрах) путь ассимиляции классических жанров в музыку быта. Особенно этот процесс был заметен в оперном жанре, являющимся одним из самых демократичных в музыкальном искусстве. Темы популярных арий, песен, каватин, хоров становились самыми настоящими шлягерами, моментально (часто даже еще до премьеры опер) уходившими «в народ» и становившимися материалом для многочисленных любительских обработок, переложений, аранжировок. Оперы Дж. Верди, Дж. Пуччини и других композиторов становились благодатным материалом для бытового музицирования. «Популярный классический репертуар, таким образом, активно проникал в быт, становился важным пластом новой обиходной культуры» [18, с. 57 - 58].

В XX веке процесс сближения массовой и академической музыки, их встречное движение приобретает еще больший размах. Первой вершиной на этом пути стало рождение симфоджаза, открывшего новые возможности использования джаза в симфонической музыке. Основоположник этого направления, Дж. Гершвин, впервые преодолел пропасть между джазом, рассматриваемым в те времена как область «легкой музыки» и академическим искусством, соединив их в гармоничном единстве. Эксперименты, предпринимаемые в этом направлении до Гершвина, носили по большей части искусственный и эпизодический характер в духе стилизаций или пародий (К. Дебюсси «Кукольный кэк-уок» (1906 г.), Э. Сати балет «Парад» (1917 г.), И.Ф. Стравинский «Рэгтайм» и «Пиано-рэг-мюзик» (1918 г.), П. Хиндемит «Камерная музыка» ор. 24 №1 (1921 г.), сюита «1922 год» и др.). В названных сочинениях при всей их

талантливости, достаточно удачно имитируются отдельные приемы джаза, не затрагивающие его сущности. Для Гершвина же, обращение к джазовым средствам – это не стилизация, а естественный способ выражения. Композитору удалось уловить основной «нерв» общности джаза и симфонического метода: «Связь с симфоническими жанрами заключается прежде всего в том, что "действие" пронизано "сквозной" мыслью. Темы "Рапсодии"¹, не теряя родства с джазовой музыкой, трактуются как сгусток упругой энергии (подобно темам симфоний), в музыке есть движение, широта дыхания, устремленность к кульминации» [2, с. 31]. Тем самым, с легкой руки Гершвина, джаз вошел равноправным слагаемым в мир симфонической музыки.

Во второй половине XX века в результате различных музыкально-стилевых коллабораций формируются явления, находящиеся «на стыке» массового и академического искусства. Этот процесс, как и ранее, проявляет себя двояко: с одной стороны, в тенденции «шлягеризации классики» [18, 19], с другой – в «академизации» поп-музыки, проникновении ее элементов в область академического искусства (как композиторского, так и исполнительского). Диапазон проявления обеих тенденций необычайно широк. В рамках первой тенденции он простирается от весьма посредственных, банальных обработок и аранжировок классических опусов до создания оригинальных, высокоталантливых музыкальных композиций на основе гибкого синтеза разностилевых элементов, их органичного слияния посредством различных приемов (в том числе – полистилистических: стилизации, коллажа, аллюзии, монтажа и иных способов), а также нахождения общих, «резонирующих» друг с другом, закономерностей организации музыкальной материи (ритмических, звуковысотных, тембровых, гармонических, композиционных)² или особых исполнительских приемов и техник (например, у вокалистов – подавать «академическое» произведение в приближенной к эстрадной манере, или наоборот эстрадную песню представлять в академической манере). В процессе таких экспериментов рождаются новые, самобытные формы музыкального выражения [11].

Вторая тенденция обнаруживает себя также многогранно. Во-первых, она может раскрываться в художественном преломлении бытовых жанров

¹ Речь идет о «Рапсодии в блюзовых тонах» (1924 г.).

² Идея об очевидной близости барочной и рок-музыки не раз обсуждалась в научных публикациях (Л. Кадцын, В.Н. Сыров, А.М. Цукер и др.), ровно, как и мысль о взаимосвязи классики и джаза.

и жанров популярной музыки в произведениях академических композиторов¹ (Г.В. Свиридов, В.А. Гаврилин, А. Г. Шнитке, С.М. Слонимский, М.Л. Таривердиев и др.). Во-вторых – в изменении контекста и создании нового звукового ландшафта представления классической музыки сообразно принципам, свойственным массовой культуре [20]. В-третьих – в рождении новых концертных практик [там же, с. 8], т.н. «альтернативных форм» представления музыкальной классики [1], обусловленных новым образом исполнителя, развитием технологий и масс-медиа. Например, включение в репертуар классических исполнителей (вокалистов, инструменталистов, оркестровых коллективов) популярных эстрадных шлягеров, джазовых или рок-композиций; совместное выступление популярных исполнителей со звездами оперной сцены; зрелищные шоу-концерты, сопровождаемые световыми, визуальными, акустическими эффектами, сочетанием симфонического и электронного звучания и т.д.

Осмысление процессов сближения академических и неакадемических форм функционирования музыкального искусства вызывает множество вопросов и допускает диаметрально противоположные ответы на них. Какова цель эксплуатации жанрово-стилевых моделей классики в массовой музыке? Рефлексия над традицией? Способ «договаривания» вытесненной культуры (А.С. Соколов)? Актуализация классики в «параметрах» нового века? Средство манипулирования слушательским восприятием, продиктованным коммерческими мотивами? Ответы весьма неоднозначны. Так, читаем у А.С. Соколова: «Классико-романтический музыкальный язык как средство продуцирования новых текстов имел в XX веке разные сферы распространения. Основная среда его обитания – так называемая попсовая эстрада, и по сей день живущая на «проценты с капитала», то бишь манипулирующая штампами музыки прошлого, худо-бедно усвоенными слухом широкой аудитории» [17, с. 89]. Иной взгляд находим у А.М. Цукера, предостерегающего от тотального негативизма в отношении масс-музыки и ее трактовки как побочного продукта культуры. В противоположность негативной филармонической оценке данного направления, Цукер говорит о его значительных возможностях в плане обогащения и актуализации академической традиции, расширения горизонтов ее выразительности, формирования новых способов художественной коммуникации с аудиторией и т.д. [21, с. 8].

¹ Особенно ярко эта связь раскрывается в камерно-вокальной музыке, что обусловлено «памятью жанра»: в своем происхождении вокальная лирика обязана именно бытовым песне и романсу [21, с. 213]; также – в опере, симфонической музыке.

Эксперименты в области синтеза академической и неакадемической музыкальной традиции привели к формированию множества новых явлений, находящихся на пересечении эпох, стилей, жанров, национальных традиций, типов мышления. Красноречивым примером может стать возникновение во второй половине XX столетия таких синтетических направлений, как симфорок, барокко-джаз, барокко-рок, барокко-поп, арт-рок, фьюжн.

Как бы то ни было, нетрадиционное преломление классической «лексики», ее ассимиляция в современную звуковую среду становится характерным явлением культуры. Не случайно, в научный обиход внедряются такие новые понятия, как «Middle culture», «альтернативная классика», «перезагрузка классики», «классический кроссовер». Музыкально-стилевые коллаборации, претворяющие соединение в одном произведении разностилевых пластов, допускающие игру со стилями и смешением техник (композиторских, исполнительских) в современном научном обиходе получили название «классический кроссовер» (classical crossover), характеризуемый симбиозом, слиянием стилиевых элементов «легкой» (массовой) и классической / академической музыки. Однако, надо признать, что на настоящем этапе развития музыкальной культуры понятие «классический кроссовер» уже не в полной мере отражает сложность и многообразие происходящих в ней стилиевых метаморфоз. Так, к примеру, проблематика, связанная с изучением классического кроссовера, не затрагивает вопросы взаимодействия *фольклора* и популярной массовой музыки. Между тем, распространение данной художественно-творческой практики становится достаточно востребованным в современном социуме явлением. Поэтому, более точным и, одновременно, ёмким понятием, отражающим сущность происходящих в современном социокультурном пространстве процессов, может стать понятие «музыкально-стилевой кроссовер», охватывающий более широкий спектр художественно-стилевых взаимодействий. Однако, вопросы интеграции фольклора в акустическую среду современной массовой музыки заслуживают отдельного рассмотрения.

Однако, даже оставляя за скобками вышеупомянутую проблему взаимодействия фольклора и поп-музыки, можно говорить о том, что классический кроссовер выступает отражением и продолжением того художественно-стилевого диалога, который массовая музыка вела с академическим музыкальным искусством на протяжении своего развития. Предпринятый на основе научных источников исторический обзор различных форм диалога между мас-

совой и элитарной музыкой доказывает то, что исторические и социокультурные предпосылки возникновения классического (как и, в целом, музыкально-стилевого) кроссовера заключаются в наличии глубинных внутренних взаимосвязей между данными пластами. Это обстоятельство мотивирует на более глубокое изучение путей и способов интеграции массовых жанров в область серьезного искусства и, напротив, изучения тенденций проникновения классической «лексики» в область популярной музыки, позволяя проследить генезис формирования новых жанров, композиторских техник и исполнительских практик, а также использовать изученный опыт для решения музыкально-образовательных задач.

Литература

1. *Веревкина Ю.В.* Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции последней трети XX – начала XXI века : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2012. – 149 с.
2. *Волинский Э.И. Дж. Гершвин: Популярная монография.* – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1988. – 80 с.
3. *Густякова Д.Ю., Летина Н.Н.* Классическое наследие в современной культуре: образовательный потенциал // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – 43(2). – С. 108–117.
4. *Данько Л.И.* Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 / С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. – Санкт-Петербург, 2013. – 22 с.
5. *Журкова Д.А.* Классическая музыка в современной массовой культуре России : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Гос. ин-т искусствознания. – Москва, 2012. – 32 с.
6. *Зейфас Н.М.* Осень «Варшавской осени» // Сов. музыка. – 1988. – №2. – с. 119 – 131.
7. *Каган М.С.* Музыка в мире искусств : учебное пособие для вузов. – 2-е изд., перераб. И доп. – М.: Издательство «Юрайт», 2024. – 218 с. – URL: <https://urait.ru/bcode/540309/p.187> (дата обращения: 10.01.2025).
8. *Калугина Т.П.* Современная культура: музей или мумия? // Человек. – М., 1994. – № 2. – С. 30-45.
9. *Конен В. Дж.* Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 157 с.
10. *Костюк Е.Б.* Массовая музыка как явление культуры XX в. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – №3 (44). – 2020. – С. 63-67.
11. *Круглова М.Г., Шевчук Л.Э., Орехова О.Г.* Классический кроссовер как средство приобщения подрастающего поколения к классической музыке // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2024. – № 4 (30). – С. 64-78.

12. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 208 с.
13. Лопатина Е.И. К проблеме встречного движения массовой культуры и академической музыки в условиях современности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – №4. – 2011. – С. 29-34.
14. Мешкова А.С. Массовая музыкальная культура : учебное пособие / А.С. Мешкова, А.Г. Коробова. – 4-е изд., стер. – СПб: Лань: Планета музыки, 2023. – 148 с.
15. Моль А. Социодинамика культуры : Пер. с фр. / Предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 3-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 416 с.
16. Семенченко Е.В. Классический кроссовер как объект массовой культуры // Мanusкрипт. – 2016. – №1 (63). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskiy-krossover-kak-obekt-massovoy-kultury> (дата обращения: 21.05.2024).
17. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
18. Сыров В.Н. Музыка «третьего пласта» в жанрово-стилевых диалогах : учебное пособие. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2020. – 288 с.
19. Сыров В.Н. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) // Искусство XX века: Элита и массы: сб.ст. / ред.-сост. Б.С. Гецелев, Т.Б. Сиднева. – Н. Новгород: изд-во Нижегород. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 2004. – С. 280-288.
20. Таюшев С.С. Тенденции массовизации классической музыкальной культуры на рубеже XX - XXI вв. : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Костром. гос. ун-т им. Н.А. Некрасова. – Москва, 2010. – 26 с.
21. Цукер А.М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990 гг. : учебное пособие. – 4-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2020. – 256 с.

References

1. Verevkin Ju.V. Neakademicheskoe ispolnenie akademicheskoy muzyki: aktual'nye tendencii poslednej treti XX – nachala XXI veka [Non-academic performance of academic music: current trends in the last third of the XX – beginning of the XXI century] : dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Rost. gos. konservatoriya im. S.V. Rahmaninova. – Rostov-na-Donu, 2012. – 149 s.
2. Volynskij E.I. Dzh. Gershvin: Populyarnaya monografiya [Gershwin: A Popular Monograph]. – 2-е изд. – L.: Muzyka, 1988. – 80 s.
3. Gustyakova D.Yu., Letina N.N. Klassicheskoe nasledie v sovremennoj kul'ture: obrazovatel'nyj potencial [Classical heritage in modern culture: educational potential] // Music Scholarship. – 2021. – 43(2). – S. 108–117.
4. Dan'ko L.I. Muzykal'noe napravlenie classical crossover v sovremennoj audiovizual'noj kul'ture [The musical direction of classical crossover in modern audiovisual culture] : avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.09 / S.-Peterb. gumanitar. un-t profsojuzov. – Sankt-Peterburg, 2013. – 22 s.

5. Zhurkova D.A. Klassicheskaja muzyka v sovremennoj massovoj kul'ture Rossii [Classical music in modern Russian popular culture] : avtoreferat dis. ... kandidata kul'turologii : 24.00.01 / Gos. in-t iskusstvoznaniya. – Moskva, 2012. – 32 s.
6. Zejfas N.M. Osen' «Varshavskoj oseni» [The fall of the "Warsaw Autumn"] // Sov. muzyka. – 1988. – №2. – s. 119 – 131.
7. Kagan M.S. Muzyka v mire iskusstv [Music in the art world] : uchebnoe posobie dlya vuzov. – 2-e izd., pererab. i dop. – M.: Izdatel'stvo «Yurajt», 2024. – 218 s. – URL: <https://urait.ru/bcode/540309/p.187> (data obrashcheniya: 10.01.2025).
8. Kalugina T.P. Sovremennaya kul'tura: muzej ili mumiya? [Modern culture: museum or mummy?] // Chelovek. – M., 1994. – № 2. – S. 30-45.
9. Konen V. Dzh. Tretij plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The third layer : New mass genres in music of the XX century]. – M.: Muzyka, 1994. – 157 s.
10. Kostyuk E.B. Massovaya muzyka kak yavlenie kul'tury XX v. [Mass music as a cultural phenomenon of the XX century] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. – №3 (44). – 2020. – S. 63-67.
11. Kruglova M.G., Shevchuk L.E., Orekhova O.G. Klassicheskij krossover kak sredstvo priobshcheniya podrastayushchego pokoleniya k klassicheskoj muzyke [Classical crossover as a means of introducing the younger generation to classical music] // Vestnik MГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2024. – № 4 (30). – S. 64-78.
12. Lobanova M.N. Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' [Musical style and genre: history and modernity]. – SPb.: Centr gumanitarnyh initsiativ, 2015. – 208 s.
13. Lopatina E.I. K probleme vstrechnogo dvizheniya massovoj kul'tury i akademicheskoy muzyki v usloviyah sovremennosti [Towards the problem of the oncoming movement of mass culture and academic music in modern conditions] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie. – №4. – 2011. – S. 29-34.
14. Meshkova A.S. Massovaya muzykal'naya kul'tura [Mass musical culture] : uchebnoe posobie / A. S. Meshkova, A. G. Korobova. – 4-e izd., ster. – Sankt-Peterburg: Lan': Planeta muzyki, 2023. – 148 s.
15. Mol' A. Sociodinamika kul'tury [Sociodynamics of culture] : Per. s fr. / Predisl. B.V. Biryukova. Izd. 3-e. – M.: Izdatel'stvo LKI, 2008. – 416 s.
16. Semenchenko E.V. Klassicheskij krossover kak ob"ekt massovoj kul'tury [Classic crossover as an object of popular culture] // Manuskript. – 2016. – №1 (63). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskij-krossover-kak-obekt-massovoy-kul'tury> (data obrashcheniya: 21.05.2024).
17. Sokolov A.S. Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka [An Introduction to 20th Century Musical Composition] : ucheb. posobie po kursu «Analiz muzykal'nyh proizvedenij» dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenij. – M.: Gumanitar. izd. centr VLADOS, 2004. – 231 s.
18. Syrov V.N. Muzyka «tret'ego plasta» v zhanrovo-stilevyh dialogah [Music of the "third stratum" in genre-style dialogues] : uchebnoe posobie. – Sankt-Peterburg: Lan': Planeta muzyki, 2020. – 288 s.

19. Syrov V.N. Shlyager i shedevr (k voprosu ob annigilyacii ponyatij) [Smash hits and a masterpiece (on the question of the annihilation of concepts)] // *Iskusstvo XX veka: Elita i massy: sb.st. / red.-sost. B. S. Gecelev, T. B. Sidneva. - N. Novgorod: izd-vo Nizhegor. gos. konservatorii im. M. I. Glinki, 2004. - S. 280-288.*
20. Tajushev S.S. Tendencii massovizacii klassicheskoj muzykal'noj kul'tury na rubezhe XX - XXI vv. [Trends in the massization of classical music culture at the turn of the XX - XXI centuries] : avtoreferat dis. ... kandidata kul'turologii : 24.00.01 / Kostrom. gos. un-t im. N.A. Nekrasova. – Moskva, 2010. – 26 s.
21. Cuker A.M. Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990 gg. [Russian mass music: 1960-1990] : uchebnoe posobie. – 4-e izd., ster. – Sankt-Peterburg: Lan': Planeta muzyki, 2020. – 256 s.

Круглова Марина Геннадьевна

кандидат педагогических наук, доцент

Российского государственного

социального университета

e-mail: marisha.krug@mail.ru

Су Чжипэн,

аспирант кафедры искусств РГСУ

e-mail: tenor.suzhipeng@yandex.com

Marina G. Kruglova

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor Russian State Social University

e-mail: marisha.krug@mail.ru

Su Zhipeng

PhD Student at the Department of Arts

of the Russian State University

e-mail: tenor.suzhipeng@yandex.com

МЕТОДИКА ЛИНЬ ЯОЦЗЫ КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ МА СЫЦУНА В КИТАЙСКОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЕ

LIN YAOJI'S METHOD AS THE DEVELOPMENT OF MA SICONG'S PEDAGOGICAL TRADITIONS IN THE CHINESE VIOLIN SCHOOL

Аннотация. Статья посвящена выявлению преемственных связей между двумя значимыми фигурами китайского скрипичного исполнительства: ее основателем Ма Сыцуном и одним из его наиболее талантливых учеников – Линь Яоцзи. Успех продуманной педагогической системы последнего, объединившего установки двух своих наставников – советского скрипача Ю. Янкелевича и основателя струнно-смычковой школы в КНР, – определил главный вектор развития профессиональной подготовки скрипачей в стране. Автором публикации выявлены важные точки пересечения взглядов учителя и ученика: установка на комплексное развитие личности обучающегося, обращение к природе как источнику вдохновения, ассоциативный метод постижения музыкальной образности, внимание к физиологии и органике движений рук скрипача, в том числе, внимание к балансу и взаимосвязи движения и статики, преобладание метода показа со словесным комментарием педагога, указание на необходимость развития слухового и двигательного предощущения перед началом исполнения.

Ключевые слова: Линь Яоцзи, Ма Сыцун, Ю. Янкелевич, китайская скрипичная школа, методика игры на скрипке, диалог Востока и Запада.

Abstract. The article is devoted to identifying the continuity between two significant figures of Chinese violin performance: its founder was Ma Sicong and one of his most talented students was Lin Yaoji. The success of the Lin Yaoji's thoughtful pedagogical system, which combined the attitudes of his two mentors, the Soviet violinist Yu. Yankelevich and the founder of the violin school in China, identified the main vector of development of professional training of violinists in the country. The points of intersection between the views of the teacher and his follower are revealed in article, such as an attitude towards the integrated development of the student's personality, an appeal to nature as a source of inspiration, an associative method of comprehending musical imagery, attention to the physiology and organics of the violinist's hand movements, including attention to the balance and interrelation of movement and statics, the predominance of the method of showing with the verbal commentary of the teacher, an indication of the need to develop auditory and motor awareness before starting a performance.

Keywords: Lin Yaoji, Ma Sicong, Yu. Yankelevich, Chinese violin school, violin playing techniques, dialogue between East and West.

Линь Яоцзи (1937-2009) – ключевая фигура китайской скрипичной педагогики, профессор специального класса в Центральной консерватории (Пекин).

Ориентируясь на достижения скрипичного искусства в западноевропейских странах и в СССР, этот китайский педагог обобщил предыдущий опыт и привнес много нового в теорию и практику обучения игре на скрипке в КНР. Транслируемые им положения не только позволяют представить направленность индивидуального метода, но и дают ключ к пониманию специфики скрипичной педагогики в современном Китае.

Жизненный и творческий путь этого музыканта был полон испытаний, однако, преодолев множество трудностей, он смог создать самобытную и эффективную систему скрипичного преподавания. С 1980-го по 1996 год более семидесяти китайских скрипачей стали победителями или призёрами международных состязаний, и первым в этом почётном ряду стал ученик Линь Яоцзи Ху Кунь, занявший в 1980 году пятое место на Четвёртом конкурсе скрипачей имени Я. Сибелиуса в Хельсинки. Другой его ученик Сюэ Вэй (薛伟) в 1986 году стал лауреатом второй степени на Восьмом конкурсе имени П.И. Чайковского, а также первое место на Конкурсе имени К. Флеша (Великобритания). Годом позже Лю Сицин одержал победу на конкурсе имени Н. Паганини в Генуе. В 1998 году на Конкурсе имени П.И. Чайковского победили сразу два китайских скрипача – Ичун Пань (III премия) и Бин Хуан (IV премия).

Успех методики Линь Яоцзи обусловлен рядом причин. Во-первых, она была построена на прочном, научно выверенном основании советской педагогической школы в лице Ю. Янкелевича¹. С ее методическими позициями педагогику китайского скрипача связывают положения о сознательном планировании звучания, дифференциации отдельных частей игрового аппарата и одновременно их координации в исполнительском акте, о соотношении силы и расслабления в скрипичной игре, предслышания и предощущения будущего движения. Вслед за советскими специалистами он обращал большое внимание на формирование базовых навыков в начальном обучении, призывая педагогов заботиться о формировании даже самых простых движений.

Во-вторых, методика Линь Яоцзи унаследовала экспрессивность и изящество французской традиции через его педагога, одного из первых китайских композиторов – основателей национальной скрипичной школы Ма

¹ Подробнее о влиянии этого выдающегося скрипача и педагога на систему преподавания китайского музыканта см. в нашей статье «Влияние идей Ю. И. Янкелевича на педагогическую концепцию Линь Яоцзи» [1].

Сыцуна (1912-1987), в 1947 году возглавившего недавно созданную консерваторию Чжунхуа в Гонконге, в которой также вёл скрипичный класс, а в 1950 году ставшего ректором Центральной консерватории, которой руководил до 1966 года.

Несмотря на масштаб личности Линь Яоцзи и значимость его педагогической системы для музыкальной культуры Китая, единственным исследованием на русском языке, посвященным некоторым проблемам скрипичного образования в этой стране, является диссертация Му Цюаньчжи [5].¹ Автор фрагментарно освещает фигуру китайского педагога, формулируя несколько его основных педагогических постулатов.

Цель данной статьи – углубить представления о методических принципах Линь Яоцзи, выявив особенности его преемственности со своим китайским наставником, что позволит создать более полную картину истории развития скрипичной педагогики Поднебесной.

Ма Сыцун как исполнитель – прямой наследник французской скрипичной школы XIX века с её сочетанием романтической экспрессивности и изящества. Унаследовав стремление к яркости и непосредственности выражения, в преподавании Ма Сыцун опирался, прежде всего, на интуитивное постижение исполнительской технологии и использовал метод показа желаемого исполнения, после которого ученик самостоятельно искал способ воплотить то, что требовалось учителю.

В духе национальных традиций, Ма Сыцун был для Линь Яоцзи не просто учителем скрипичной игры, но духовным наставником, предопределившим многое в будущей педагогической концепции своего подопечного. Поэтому прежде, чем обращаться к сугубо методическим идеям Ма Сыцуна, следует сказать о влиянии его личности – глубоком и всестороннем. Неслучайно именно это влияние как первоочередное отметил сам Линь Яоцзи в одном из интервью, обозначая основной посыл Ма Сыцуна так: чтобы освоить искусство игры на скрипке, сначала нужно научиться быть человеком.

На первый взгляд, имеющая мало общего с изучением техники, эта задача, по мнению Линь Яоцзи была самой главной. «Ходить на уроки к г-ну Ма

¹ Значимость деятельности Линь Яоцзи кратко освещена в двух наших статьях: «Об особенностях музыкально-педагогической концепции Линь Яоцзи» [3] и «Музыкально-педагогическая концепция Линь Яоцзи и ее связь с зарубежными педагогическими системами» [2].

было всё равно, что ходить к себе домой. Хотя г-н Ма был деканом музыкального вуза и известной фигурой в литературных и художественных кругах страны, он был непринужденным и дружелюбным. Самым выдающимся и ценными его качествами были простодушие, искренность и доброта» [8, с. 18]. Искреннее и доброе отношение Ма Сыцуна к ученикам начиналось с его самодисциплины. Линь Яоцзи вспоминал: «Когда я был молод, мой учитель Ма Сыцун однажды сказал мне: "Злиться на своих учеников – это, по меньшей мере, признак некомпетентности учителя. Наши уста должны говорить в присутствии учеников только хорошее, поддерживать и вразумлять. Не ругайтесь и меньше злитесь"» [6, с. 32].

Отмеченные Линь Яоцзи мудрость и душевная щедрость Ма Сыцуна запечатлелись и в воспоминаниях других его учеников. Например, Сян Цзэпей писал: «Мои знакомые студенты, которые начали учиться у г-на Ма Сыцуна в 1950-х годах, такие как Линь Яоцзи, Ван Хуайи, Чан Сифэн, Юй Фухуа и другие, включая меня самого, учившегося 14 лет, никогда не платили ему за обучение. Однажды он сказал моему отцу: «Государство достаточно хорошо ко мне относится, деньги – это лишнее. Я также знаю многих людей, которые просили его об уроках, и Ма всегда относился к этим просьбам серьезно» [9, с. 8].

Вторая идея, глубоко усвоенная Линь Яоцзи, формулировалась следующим образом: нельзя учиться игре на скрипке за закрытыми дверями, нужно выйти из комнаты. С её помощью Ма Сыцун побуждал своих учеников к пребыванию на природе: «Г-н Ма не хотел, чтобы его ученики проводили в комнате со скрипкой весь день, а просил нас выезжать в пригороды и парки, чтобы насладиться пейзажами всех времен года, чтобы оценить красоту гор и рек, парков и садов. Мы так и делали. Иногда Учитель с удовольствием устраивал нам экскурсии. Это позволяло нам неосознанно привыкнуть к природе, научиться ценить и чувствовать ее, что, в свою очередь, тонко влияло на наше мышление и музыкальную выразительность» [8, с. 18].

Воспринятая у Ма Сыцуна в качестве источника творческих сил и вдохновения, природа в концепции Линь Яоцзи вырастает до масштаба универсального учителя, способного подсказать ответ на самые трудные вопросы исполнительства и педагогики. Так, он обнаружил множество параллелей между природой и искусством игры на скрипке, а также применил сочетание конфуцианской философии с органической физиологией для разработки нового подхода к игре. Например, объясняя соотношение эмоционального и рациональ-

ного в исполнении, он обращался к природным аналогиям, разъясняя ученикам, что эмоции в музыке подобны речной воде (мобильное начало), в то время как разум – спокойный ум и внимательный слух (стабильное начало) – подобен берегу реки. Исполнение, основанное на эмоциях, ведёт к потере контроля разумом, интонация и артикуляция становятся неточными, меняется темп.

В-третьих, Ма Сыцун уделял повышенное внимание постижению художественного замысла музыки через метод ассоциативных связей, имеющих национальную специфику и понятных китайцам. Линь Яоцзи отмечал: «Объяснения г-на Ма были немногословными, но очень яркими. Он часто привлекал китайскую живопись и древние стихи, описывая подтекст различной музыки (не только программной), используя образные сравнения и метафоры. (...) Г-н Ма также упоминал китайскую каллиграфию для объяснения принципов работы смычком: он сравнивал варианты его ведения с различными движениями кисти каллиграфа. Используя столь яркие сравнения, он не только облегчал понимание содержания и освоение техники, но и стимулировал наш интерес к изучению других искусств» [8, с. 18].

Линь Яоцзи также доносил свои идеи с использованием ярких сравнений из других видов искусства, но он пошел дальше и расширил ассоциативное поле до различных видов человеческой деятельности, в том числе, спорта и повседневной жизни. Так, он уподоблял руки скрипача «двум собакам, выполняющим приказы хозяина», которым является «сердце» [10, с. 25-26]. А вибрато он объяснял с помощью следующей метафоры: «Оно подобно раскачиванию на качелях, подобно взмахам веера. Если вы почувствуете его вкус – сможете отрегулировать амплитуду и скорость» [8, с. 18].

Как уже упоминалось, в методике Ма Сыцуна наиболее действенным средством раскрытия художественного содержания был показ желаемого исполнения. Будучи великолепным исполнителем и при этом весьма немногословным человеком, он охотно демонстрировал ученикам желаемый исполнительский вариант. В системе Линь Яоцзи показу также отводится значительное место, но не менее значимым оказывается и объяснение: «если вы хотите устранить у студента ошибку, вы должны четко объяснить ему, почему вы её устраняете, чтобы у него было желание устранить её добровольно» [10, с. 16].

В-четвёртых, Ма Сыцун поощрял своих учеников учиться и у других известных учителей. Чуждый профессиональной ревности, он следовал принципу заимствования всего лучшего у других. Сян Цзэпей вспоминал: «По его

договоренности я в течение нескольких лет в 1950-е годы также посещал уроки профессора Шэна Сюэ, отца Шэна Чжунго. Обучение у г-на Шэна особенно пошло на пользу моей технике левой руки. Г-н Ма также пригласил известного скрипача, г-на Линь Кэчана дать мне несколько уроков, а г-н Чжу Гуньи, известный профессор фортепиано, дал мне уроки аккомпанемента. Он привел меня в дом своего старого друга, известного художника г-на Цзян Чжаохэ, чтобы послушать его теорию эстетики» [9, с. 8].

Очевидно, Линь Яоцзы полностью разделял такую педагогическую позицию. Не случайно он метафорически сравнил пользу обучения у разных педагогов настоящего и прошлого со свободой путешествия ученика в разных направлениях.

Вернёмся к педагогической концепции Линь Яоцзы. Её истоки отчётливо прослеживаются в методике Ма Сыцуна. Сопоставление идей двух педагогов позволяет выявить ряд соответствий.

Прежде всего, важно обратить внимание стремление к развитию слухового мышления. Ма Сыцун объяснял, что человек получает большую часть информации через зрение, и поэтому в своих суждениях привык полагаться в основном на визуальную информацию. Но когда дело доходит до музыки, глаза бесполезны. Человек, подобно слепому, начинает воспринимать мир через слух. Поэтому важной частью обучения игре на скрипке является тренировка и совершенствование способностей слуха анализировать качество звука, слышать дыхание фраз, различать тонкие эмоциональные оттенки и изменения, выраженные в нем, а также оценивать и контролировать динамические контрасты и временные пропорции.

Тренировка слуха, по Ма Сыцуну, важнее обучения технике. Но как он добивался слуховой активности учеников? Через быстрое выучивание наизусть и скорейшее избавление от «зрительной зависимости». Ученику следовало запоминать не только звуковысотность, ритм и штрихи, но и изменения темпа и динамики, а также смены хода смычка и аппликатуры. Именно через запоминание и благодаря ему ученик сосредоточивался на звучании и слушании, развивая слуховое мышление. Естественно, учитель, преподающий по такой системе, сам должен иметь весьма тренированную память. Сян Цзэпэй вспоминал: «Способность Ма играть наизусть поражала. За все годы, что я занимался у него, он демонстрировал большинство произведений, которые я изучал, не

глядя в ноты. Благодаря его обучению я до сих пор могу сыграть наизусть большую часть этюдов, которые выучил 40-50 лет назад, от Мазара, Кайзера до Паганини, а также все шесть сонат Баха для скрипки соло» [9, с. 4].

Нетрудно заметить, что постулат тренировки слуха лежит и в основе методики Линь Яоцзи, предлагающего ученику «заранее прислушаться к внутреннему пению». Впрочем, Линь Яоцзи в использовании внутреннего слуха идёт дальше Ма Сыцуна, поскольку внутренние слуховые представления сразу дополняет соответствующими двигательными представлениями.

Так, на уроках он просил студентов до взятия первого звука мысленно услышать его высоту, ритм, артикуляцию и штрих. Предварительное внутреннее сосредоточение должно было быть направлено на мысленное выстраивание баланса движения обеих рук. Для правой руки это означало – обратить внимание на распределение смычка (включая его длину и положение, вес руки и скорость ее движения), а также регулировку угла наклона и точки контакта между смычком и струной. Для левой руки – ощутить расстояния на грифе, отражающие правильные интервальные отношения перед прижатием струны (с учётом ритма), независимо от смены позиций, а также движение пальцев вперед и назад, при повышении или понижении звука, и бокового движения пальцев при переходе со струны на струну. После создания подобной «внутренней прицельности» при осознании основных технических задач, ученику легче было найти оптимальные игровые движения с самых первых звуков произведения.

Еще одной важной установкой Ма Сыцуна было практическое использование диалектических законов. Техника правой руки осваивалась им в соотношении движения и статики. Длинный смычок воплощает статику и единство, а повторное *martelé* – движение и контраст. Диалектика этих двух приёмов охватывает все технические возможности правой руки, составляя основу техники игры смычком. По свидетельству учеников Ма Сыцуна, такое понимание доказало свою методическую эффективность. «В течение почти десяти лет практики и преподавания я исключительно успешно использовал этот метод. Все ученики, которые серьезно практиковали эти два приёма игры смычком, добились огромной разницы в артикуляции, причём артикуляция каждого из них оказалась индивидуальной, имеющей свои особенности» [7, с. 88].

Линь Яоцзи применяет диалектический подход не только в плоскости «движение – статика», но и в других ракурсах: «усилие – расслабление», «время – пространство», «мелодия – гармония», «индивидуальное – общее»,

«изменение – стабильность». Тем самым, принцип, найденный и успешно применённый Ма Сыцуном, в концепции его ученика вырастает до важнейшей методической универсалии.

Переходя к исполнительским аспектам методики Ма Сыцуна, отметим ряд некоторых соответствий идеям Линь Яоцзи. Главное из них заключается в повышенном внимании к технической стороне скрипичной подготовки. Поясним это наблюдение подробнее.

Ма Сыцун делил технику игры на скрипке на два основных вида и три стадии. К первому виду он относил базовые навыки, такие как отдельное (деташе) и непрерывное (легато) ведение смычка, смена позиций и двойные ноты. Второй вид скрипичной техники используется, в основном, в реальном исполнении для пальцевого контроля микроизменений тембра и динамики: например, волновой смычок, вибрато, смена смычка и т. д. Эти два вида техники имеют свою направленность и переплетаются между собой, формируя, таким образом, полную техническую систему скрипки.

Три стадии, по Ма Сыцуну, означают начальную, среднюю и продвинутую стадии обучения технике. На начальной стадии вводится более десяти основных приемов. В левой руке – это одинарные и двойные ноты, смена позиций, вибрато, флажолеты и пиццикато; в правой – деташе, легато, мартле, спиккато. На среднем и продвинутом уровнях приёмы остаются теми же, но выполняются более сложным образом [9, с. 5].

Базовые навыки в концепции Линь Яоцзи – это те же приёмы, что Ма Сыцун вводит на начальной стадии освоения техники, но и нечто иное. Важнейшим базовым навыком он считает умение контролировать все значимые для исполнения параметры (способ движения пальцев, их скорость, движение смычка, качество вибрато и «точки» контакта смычка со струной), то есть умение плавно пройти путём «изменения» и достичь высокого уровня «ровности, точности и красоты».

Второе соответствие на техническом уровне касается взаимодействия рук во время игры. Чтобы избавиться от нескоординированных движений левой и правой рук во время быстрой игры короткого деташе, Ма Сыцун создал «метод акцентирования». Этот метод предполагает добавление акцента к первому звуку каждого такта, «вытряхивание» правым запястьем средних звуков и небольшое удлинение последнего звука каждого такта. Например, если в такте четыре звука, то первый – акцентируется, а следующие три быстро «вытряхиваются», причём последний немного удлиняется. В то же время пальцы

левой руки синхронизируются с движением правой руки, так что в каждом такте обе руки действуют в одном ритме [9, с. 4]. Таким образом, каждый акцент понимается как некая смысловая точка, при помощи «вытряхивания» связанная со следующей точкой.

Подобным образом мыслит Линь Яоцзи, когда рассуждает о единстве трёх точек – приложения силы к смычку, внутреннего интонирования и контакта со струной. Внимание к последней точке (контакта со струной) – не что иное, как более широкая трактовка метода акцентирования Ма Сыцуна.

В целом, оба педагога активно использовали возможности мышечной памяти ученика. Происходило это, в основном, в технически сложных местах. Ма Сыцун исходил из того, что при очень быстром исполнении мелодическая память не поможет чётко воспроизвести каждый звук и передать пальцам нужные команды, что приведет к вялости игры и воспроизведению лишь общих контуров движения с редкими яркими звуковыми вспышками. Гораздо лучше, если исполнение будет направляться подсознательными процессами за счет мышечной памяти пальцев, выработанной в ходе регулярной практики. Если в это время контроль мозга над мышечными движениями ослабнет, допущенная в памяти пальцев ошибка приведёт к дискоординации движений двух рук. Для того чтобы этого не произошло, Ма Сыцун настаивал на занятиях в медленном темпе.

Линь Яоцзи вслед за своим учителем активно пропагандировал практику игры в медленном темпе для укрепления взаимодействия слуха, сознания и рук скрипача. Что же касается мышечной памяти, то её он задействует в определенных случаях, например, при смене позиций левой руки в гаммах и арпеджио, называя такие моменты «группирующим действием».

В завершение освещения влияния идей Ма Сыцуна на педагогическую концепцию Линь Яоцзи отметим фундаментальное качество всего творчества основоположника китайской скрипичной культуры (не только педагогики), которое, несомненно, повлияло на формирование эстетической системы его ученика. Это качество – национальный характер скрипичного творчества. Оно в полной мере раскрывается в подборе репертуара, в расширении стилевого кругозора и воспитании вкуса ученика, а также в освоении специфических приёмов игры на скрипке, характерных для китайских струнных инструментов (эрху, цзиньху и др.).

О том, что Ма Сыцун понимал значимость воплощения на европейском инструменте национального содержания, свидетельствует вся его творческая биография. Его усилия были реализованы в нескольких направлениях:

- 1) создание первых скрипичных произведений с использованием элементов китайской традиционной музыки;
- 2) организация в Китае сети музыкальных учебных заведений, в которых преподавалась скрипка;
- 3) основание первых национальных скрипичных конкурсов и участие в их работе.

В контексте данного исследования особый интерес вызывает вопрос национального репертуара. Начиная с написанной в 1935 году «Колыбельной», Ма Сыцун заявил о себе как горячий и последовательный пропагандист национального скрипичного искусства. Всего им было написано несколько десятков произведений, в числе которых сюита «Внутренняя Монголия» и Концерт № 1 для скрипки – первые китайские скрипичные произведения крупного масштаба. Как отмечают исследователи, эти и другие опусы Ма Сыцуна «являются не просто квинтэссенцией его творчества, но и самыми популярными произведениями для обучения и исполнения в Китае» [4, с. 93]. Написанные с разным уровнем технической сложности, они прочно вошли в репертуар всех ступеней скрипичного образования.

Линь Яоцзи получил многие из упомянутых партитур, буквально, из первых рук. Развивая идею своего учителя о национальном характере скрипичного творчества, он распространил её на исполнение не китайских произведений. Состояние современной скрипичной игры в мире Линь Яоцзи выражал фразой «один мир – разные стили». Китайский педагог имел в виду следующее: технически и методологически весь мир примерно одинаков, ведь благодаря развитию средств коммуникации достижения каждой школы восприняты другими школами. В этих условиях важно, чтобы стиль и характер искусства отличались своей национальной характерностью.

Вот как эту идею Линь Яоцзи комментирует Ян Баочжи: «Например, если вы играете концерт Сибелиуса, вы должны сыграть его так, чтобы показать, что он написан финским композитором Сибелиусом (и никем другим), но также отразить то, что вы – китаец с 5000-летним культурным прошлым. Иначе, зачем вам играть произведение, которое уже записано (или даже снято на видео) десятками людей? Достаточно прослушать записи и просмотреть видео» [10, с. 54].

Несмотря на свою преемственность по отношению к двум значимым в контексте творческой биографии наставникам – Ма Сыцуну и Ю. Янкелевичу – в своей методике Линь Яоцзи сумел синтезировать культурные традиции Запада и Востока в целом. Первые в большей степени представляют собой рациональные установки. Вторые – конкретны и выводятся непосредственно из окружающего природного мира. Традиции Востока проявляются в самобытной «педагогической философии» Линь Яоцзи, предполагающей единство физического и психического, интеллектуального и эмоционального. Отчётливее всего идеи восточной философии в концепции китайского педагога проступают в его стремлении к «золотой середине», к постижению в скрипичной игре естественных, природных законов.

Если взглянуть на педагогическую систему Линь Яоцзи шире, то можно усмотреть в ней ключ к пониманию особенностей всей современной китайской музыкальной педагогики. Идеи Линь Яоцзи неукоснительно следуют правилу, распространившемуся на всё китайское искусство ещё в середине XX века, а именно: наделению национальным характером всего, что заимствуется из западной культуры.

Литература

1. Жэнь Синьянь. Влияние идей Ю. И. Янкелевича на педагогическую концепцию Линь Яоцзи // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2024. – №2. – С.183-189.
2. Жэнь Синьянь. Музыкально-педагогическая концепция Линь Яоцзи и ее связь с зарубежными педагогическими системами // Музыкальное образование и наука. – 2021. – № 1 (14). – С. 9-11.
3. Жэнь Синьянь. Об особенностях музыкально-педагогической концепции Линь Яоцзи // Музыкальное образование и наука. – 2019. – № 1 (10). – С. 57-61.
4. Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. №1 (11)' 2009. – С. 93-100.
5. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дисс. ... канд. иск. Н. Новгород, 2018. – 205 с.
6. Линь Цзы. Интервью Линь Яоцзи, отрывок 7: об обучении с помощью двух функций // Маленький исполнитель, №11'2009. – С. 32-35. «林耀基访谈» 摘选之七——从嘴的两个功能谈教学. 小演奏家, 2009 年第 11 期. 页 32.

7. Лю Лина. Исследование и применение метода обучения игре на скрипке Ма Сыцуна // Современная музыка, №3'2016 (часть 2). – С. 87-89. 刘丽娜. 马思聪小提琴教学法的研究与运用. 当代音乐, 2016年3月号(下). 页 87-89. 页 88.
8. Особенности преподавания игры на скрипке Ма Сыцуна: интервью с Линь Яоцзи и Ян Баочжи // Научный вестник Центральной консерватории, №2'2002. – С. 17-18. 马思聪小提琴教学的特点: 林耀基, 杨宝智访问录. 中央音乐学院学报, 2002年第2期. 页 17-18, 67. 页 18.
9. Сян Цзэпей. Обучение игре на скрипке у Ма Сыцуна // Научный вестник Центральной консерватории, №2'2002. – С. 3-8. 向泽沛. 马思聪的小提琴教学. 中央音乐学院学报. 2002年第2期. 页 3-8. 页 8.
10. Ян Баочжи. Основы скрипичной методики Линь Яоцзи. – Пекин: Народное музыкальное издательство: 2004. – 68 с. 杨宝智. 林耀基小提琴教学法精要. 北京, 人民音乐出版社: 2004年. 68页. 页 25-26.

References

1. Zhehn' Sin'yan'. Vliyanie idei Yu. I. Yankelevicha na pedagogicheskuyu kontseptsiyu Lin' Yaotszi [The influence of Y. I. Yankelevich's ideas on the pedagogical concept of Lin Yaoji] // Byulleten' mezhdunarodnogo tsentra «Iskusstvo i obrazovanie». – 2024. – №2. – S.183-189.
2. Zhehn' Sin'yan'. Muzykal'no-pedagogicheskaya kontseptsiya Lin' Yaotszi i ee svyaz' s zarubezhnyimi pedagogicheskimi sistemami [Lin Yaoji's musical and pedagogical concept and its relation to foreign pedagogical systems] // Muzykal'noe obrazovanie i nauka. – 2021. – № 1 (14). – S. 9-11.
3. Zhehn' Sin'yan'. Ob osobennostyakh muzykal'no-pedagogicheskoi kontseptsii Lin' Yaotszi [About the peculiarities of Lin Yaoji's musical and pedagogical concept] // Muzykal'noe obrazovanie i nauka. – 2019. – № 1 (10). – S. 57-61.
4. Lyu Tsyun'li. Formirovanie natsional'nogo repertuara dlya skripki (Kitaiskaya Narodnaya Respublika) [Formation of the national violin repertoire (People's Republic of China)] // Vesnik Belaruskaga dzyarzhaynaga y'niversitehta kul'tury i mastatstvaŷ. №1 (11)' 2009. – S. 93-100.
5. Mu Tsyuan'chzhi. Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitel'stvo, natsional'nyi repertuar [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire]: diss. ... kand. isk. N. Novgorod, 2018. – 205 s.
6. «林耀基访谈» 摘选之七——从嘴的两个功能谈教学. 小演奏家, 2009年第11期. 页 32 / Lin Tzu. Interview with Lin Yaoji, excerpt 7: on learning using two functions // Little Performer, No. 11'2009. – pp. 32-35.

7. 刘丽娜. 马思聪小提琴教学法的研究与运用. 当代音乐, 2016 年 3 月号 (下). 页 87-89. 页 88 / Liu Lina. Research and application of the method of teaching violin playing by Ma Sicong // Modern Music, No. 3'2016 (part 2). pp. 87-89.
8. 马思聪小提琴教学的特点: 林耀基, 杨宝智访问录. 中央音乐学院学报, 2002 年第 2 期. 页 17—18, 67. 页 18 / Features of teaching violin playing to Ma Sijun: an interview with Lin Yaoji and Yang Baozhi // Scientific Bulletin of the Central Conservatory, No. 2'2002. – pp. 17-18.
9. 向泽沛. 马思聪的小提琴教学. 中央音乐学院学报. 2002 年第 2 期. 页 3-8. 页 8 / Xiang Zepai. Learning to play the violin from Ma Sytsong // Scientific Bulletin of the Central Conservatory, No. 2' 2002, pp. 3-8.
10. 杨宝智. 林耀基小提琴教学法精要. 北京, 人民音乐出版社: 2004 年. 68 页. 页 25-26 / Yang Baozhi. Fundamentals of Lin Ji's Violin technique. Beijing: Folk Music Publishing House: 2004. – 68 p.

Жэнь Синьянь

*преподаватель класса скрипки Музыкального факультета
/Хубэйского политехнического университета (КНР)
e-mail: 1251948960@qq.com*

Ren Xinyan

*Teacher of the violin class at the Music Faculty
of Hubei Polytechnic University (PRK)
e-mail: 1251948960@qq.com*

М.В. Анисимов

Н.Л. Агеев

ИСКУССТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-ЦЕННОСТНЫЙ РЕЗУЛЬТАТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА

THE ART OF INTERPRETING A PIECE OF MUSIC AS AN ARTISTIC AND VALUABLE RESULT OF THE PERFORMING SKILLS OF A BRASS MUSICIAN

Аннотация. В статье обсуждается проблематика интерпретации музыкального произведения музыкантами, играющими на духовых инструментах. Основой и системной компонентой данного процесса выдвигаются художественно-ценностные установки и принципы, педагогические методы и подходы, сформированность которых является залогом исполнительского мастерства музыканта. Приводимые в статье аргументы, факты и методические указания базируются на личном педагогическом и исполнительском опыте работы автора.

Ключевые слова: интерпретация музыкального произведения, музыкальный текст, исполнительство на духовых инструментах, мастерство исполнителя, художественно-ценностные установки.

Abstract. *The article discusses the problems of interpretation of a piece of music by musicians playing wind instruments. The basis and systemic component of this process are artistic values and principles, pedagogical methods and approaches, the formation of which is the key to the performing skills of a musician. The arguments, facts, and guidelines presented in the article are based on the author's personal teaching and performance experience.*

Keywords: *interpretation of a musical composition, musical text, performance on wind instruments, mastery of the performer, artistic and value attitudes.*

Творческие поиски каждого музыканта-инструменталиста во много зависят от умения вырабатывать индивидуальную исполнительскую концепцию, верно, «расшифровывать» идейно-художественный замысел музыкального произведения – интерпретировать его. Возможность полноценного прочтения содержания музыкального сочинения неотделима от сформированного уровня исполнительского мастерства исполнителя. Именно с этой точки зрения попробуем разобраться в вопросе интерпретации музыкальных сочинений.

Следует признать, что вопросы, связанные с творческой интерпретацией музыкального произведения, принадлежат к числу непростых, всегда волнующих музыкантов-исполнителей разных специальностей. Непростых потому, что любое музыкальное произведение «выступает не только как автономный материальный объект, но и как отодвинутая во времени от процесса создания, или даже синхронная ему система внешних обнаружений внутреннего состояния музыканта, изоморфная его установке» [8, с. 167]. Мы обратились к высказыванию, которое принадлежит нашему видному музыковеду Е.В. Назайкинскому. Оно даёт ключ к пониманию того, что интерпретация музыкального произведения является отражением общих и частных творческих установок, как автора данного сочинения, так и его исполнителя-интерпретатора. При этом, музыкант-исполнитель (соавтор), исходя из своих знаний, технического багажа, накопленных эстетических впечатлений, эмоционального и жизненного опыта, должен не только по достоинству оценить замысел данного сочинения, но и уметь построить план его будущей интерпретации. Заметим, что работа музыканта-исполнителя над музыкальной интерпретацией, отличаясь, в известной мере, творческой познавательностью и большой самостоятельностью, стимулирует соответствующим образом исполнительское мастерство и необходимую мыслительную деятельность – музыкальное мышление исполнителя.

Как уже отмечалось, специфика исполнительской деятельности музыканта-духовика связана со многими технико-двигательными и интонационно-выразительными факторами, функциональное единство которых нацелено, прежде всего, на творческую (художественную) интерпретацию музыки. И здесь исполнитель предстаёт в качестве самостоятельной фигуры-интерпретатора, а это является одной из существенных сторон процесса актуализации его исполнительского мастерства.

Рассматривая музыкальную интерпретацию сквозь призму общей теории инструментального исполнительства, следует указать на важную сторону её проявления – воплощение содержания музыкального произведения как выражение интонационно-выразительного звукового результата в виде его вариативной множественности. Это проявление объективизируется в соответствии с замыслом композитора и индивидуальным прочтением произведения исполнителем, а также с художественно-эстетическими критериями и запросами данного времени, данной эпохи. Во всяком случае, известный музыковед

В.Н. Холопова рассматривает интерпретацию как «особый, частный случай, когда музыкант, желая сохранить произведение мастера в общественном сознании, преподносит его, выражая отношение к его смыслу; исполнение допускает простое воспроизведение, интерпретация – индивидуальное прочтение произведения» [11, с. 235].

В связи с отмеченной особенностью художественной интерпретации – индивидуальным прочтением музыкального произведения – сошлёмся на понимание его сути выдающимся российским трубачом Т.А. Докшицером. «Индивидуальность и мастерство – казалось бы, явления из совершенно разных сфер, – писал он. Индивидуальность – категория духовной сферы человека, обозначающее его природные данные. Мастерство – категория материальная, относящаяся к сфере развития игровых навыков, ремесла. Однако в творческом процессе индивидуальность и мастерство тесно взаимодействуют. С развитием мастерства раскрывается и проявляется индивидуальность. Мастерство без индивидуальности – это ещё не искусство, а ремесло. Высокое музыкально-исполнительское искусство – всегда синтез индивидуальности и мастерства» [3, с. 15]. В свою очередь, говоря о соотношении исполнительского мастерства к процессу интерпретации музыкального произведения, уместно сказать, что интерпретационная программа всегда создаётся конкретным исполнителем, являясь, таким образом, автономным творческим намерением.

Технологическое воспроизведение музыки и художественная интерпретация характеризуют различные стороны воспроизведения музыки исполнителем-инструменталистом. В тоже время эти два процесса не могут существовать отдельно, они тесно взаимосвязаны между собой. С одной стороны, музыкальная интерпретация во всём своём разнообразии зависит от творческого намерения исполнителя, его художественно-творческой индивидуальности. Но из этого следует и другое: интерпретация музыкального произведения осуществляется за счёт вариативного использования двигательных-технических и интонационно-выразительных средств (темпа, динамики, агогики, звуковысотной интонации, штрихов, фразировки, филировки звука, вибрато, мелизмов и др.). А это говорит о том, что исполнитель может по мере необходимости увеличивать или уменьшать использование (качественное и количественное) комплекса средств, и как следствие этого, изменять характер и колорит музыкальной образности произведения. При этом формированию интерпретационной программы, её вариативности – качеству воспроизведения музыки, всегда сопутствует творческое воображение исполнителя, связанное

с его музыкально-слуховыми представлениями, с функциями внутреннего слуха.

Рассуждая дальше, скажем, что даже самое развитое творческое воображение, художественная фантазия и эмоциональные порывы музыканта-исполнителя не могут отдельно «работать» на интерпретационный процесс без поддержки соответствующей технической базы. Да, мастерское владение исполнительской технологией и техникой игры на инструменте является не менее определяющим для убедительного создания музыкально-художественного образа. Нам представляется, что исполнение музыки без интерпретационной составляющей теоретически возможно лишь при воспроизведении нотного текста электронной музыкальной системой.

Не требует особых разъяснений и то, что получение представлений об интерпретируемом сочинении, о круге его музыкальных образов – это ещё и проникновение во внутренний мир композитора, в ту внешнюю атмосферу, которая окружала его на момент создания данного произведения, которая оказывала влияние на формирование его интеллектуального, эмоционально-чувственного и мировоззренческого внутреннего мира. Не случайно известный российский педагог и пианист С.И. Савшинский указывал, что «исполнителю должно быть безразлично все, что касается судьбы композитора, его характера и обстоятельств, при которых родилось изучаемое произведение» [10, с. 42].

Прежде всего, скажем о том, что на основе начального постижения структуры нотного текста возникают несовершенные первичные музыкально-художественные образы, а по мере углубления исполнителя в его содержание постепенно формируется замысел (контур) будущей интерпретационной программы данного музыкального произведения.

Поскольку мы затронули феномен профессионализма музыканта-исполнителя, как важную грань исполнительского мастерства, без которого невозможна интерпретационная деятельность, то следует сказать следующее.

Профессионализм требует от исполнителя выполнения целого комплекса игровых условий, наличия необходимой суммы специальных знаний, умений и навыков игры на музыкальном инструменте. В частности, рассматривая исполнительство на музыкальном инструменте как сложную деятельность, построенную, прежде всего, на профессионализме, В.Г. Ражников тонко подмечает: «Профессионализм – это обеспеченный средствами тыл художника, его основа и опора, но сам художник – воин. Он знает, что добросовестность и трудолюбие укоренены в профессионализме, но победы на художественном

поприще профессионализм не даёт <...> Профессионализм, по преимуществу, деятельность нетворческая <...> Суть творчества, его сердцевину составляют неформализуемые принципиально явления – интуиция, вдохновение, предвидение, новизна. Профессионализм замечательно полезен как подготовка к творчеству» [9, с. 94]. Практика убеждает, что высокое исполнительское мастерство инструменталиста, в том числе и музыканта-духовика, оказывает благотворное влияние как на рельефную выразительную фразировку, ясность, яркость и эмоциональность игры, так и на его важнейшие интерпретаторские качества.

И здесь мы не можем обойти стороной упомянутое выше музыкальное творчество, которое как доминирующий компонент входит в структуру цели и способов музыкально-исполнительской деятельности. По утверждению М.Г. Арановского, эта деятельность осуществляется «двумя разными творческими механизмами, один из которых опирается на сознательное выполнение мыслительных операций, а другой работает латентно, в «темноте» бессознательного; у них разные методы, темп и степень эффективности работы, но сама возможность музыкального творчества реализуется только при их тесном взаимодействии, взаимной компенсации и взаимопомощи» [1, с. 43]. Добавим, что музыкальное творчество характеризуется: по результату – получение нового, ранее не известного качества; по способу реализации – как принципиально новый способ действий или неповторимая комбинация известных способов и приёмов действий; по значению – как непосредственно активный потенциал, определяющий качественный уровень деятельности.

Однако, продолжим обсуждение проблемы музыкального мышления. В известном смысле можно сказать, что музыкальное мышление способно выходить за рамки идеальной формы отражения действительности за счёт механизма оперирования музыкальными образами. А это говорит о том, что эмоционально-образная сфера исполнителя во многом доминирует над абстрактно-логическим (отвлечённым) мышлением. При этом мыслительные операции (логический компонент) во взаимодействии с художественно-образной и интонационно-выразительной стороной музыки постоянно направлены «на поиск нового, борьбу с неизвестным, на преодоление незнания и неумения» [12, с. 193].

Работа над музыкальным произведением, его интерпретационной составляющей – это всегда способ раскрытия собственных представлений музыканта о музыкальном произведении. С помощью этого способа его творческое

воображение «преобразует» нотные знаки в музыкально-художественный образ. Во всяком случае, необходимое материальное воплощение нотной записи на музыкальном инструменте «предполагает наличие целостного образа, обеспечивающего когнитивно-эмоциональную и двигательную ориентацию в исполнении музыкального текста и являющегося неким аналогом "когнитивной карты" или "схемы действия" по Пиаже. Однако этот образ – всего лишь "перцепт", обслуживающий двигательный акт, и для истинного музыканта его наличие является необходимым, но далеко не достаточным. Это уровень операциональный. Второй уровень – творческий, хотя и опирается на первый, но принципиально к нему не сводится: это качественно иное прочтение авторского текста, предполагающее раскрытие смысла музыкального произведения и личности исполнителя. Это – уровень деятельности, где мотивационный компонент является необходимым. И если овладение нотным текстом на предыдущем уровне есть просто исполнение, то здесь мы можем говорить об исполнительском мастерстве. Переход на второй уровень происходит только тогда, когда у субъекта рождается представление произведения в виде обобщенного исполнительского образа-смысла» [4, с. 5]. И всё же, интерпретацию музыкального произведения, а значит и его исполнение, нельзя жёстко спланировать, поскольку на неё оказывают влияние не только исполнительские возможности музыканта, но и его психический и эмоциональный настрой.

Практика убеждает, что стратегический план интерпретации музыкального произведения должен быть готов у исполнителя до того, как он предложит его на публичном выступлении. И здесь очень важна намеченная тактика поэтапной работы исполнителя над музыкальным произведением. И эта работа проходит через познание интонационной образности мелодических мотивов, фраз, предложений, а также более крупных построений и всей музыки в целом через их взаимовлияние и трансформацию. На основе постижения логики развития музыкального материала формируется собственная интерпретационная программа музыкального произведения. Алгоритм работы над музыкальным произведением связан, как уже отмечалось, с тщательным изучением музыкального текста, внутренним содержанием зафиксированной в нём музыки, стадии её развития – с мысленным извлечением её из конкретного нотного материала.

Если к этому добавить активизацию ассоциативной, эмоциональной сферы, музыкального мышления, интуиции, игрового опыта, то совокупность

данных компонентов исполнительского процесса, собственно, и подводит исполнителя к раскрытию художественно-образного содержания музыки и, как следствие этого, – к её целостной художественной интерпретации. Однако «если первый этап музыкального творчества – создание композитором музыкального произведения, зафиксированного нотной записью, – всегда является предметом самого тщательного изучения, то второй этап – воплощение музыкальных образов¹ в реальные звуковые формы, исполнительская интерпретация музыкального произведения – исследована менее детально. Анализируя музыку, к сожалению, иногда забывают о том, что её художественный язык – это не только мелодия, гармония, ритмика и строгие пропорции формы, а живое дыхание музыкального интонирования, тончайшие нюансы динамики, агогика и тембра, что нотная запись – всего лишь эскиз по сравнению с реальным звучанием музыки. Одной из причин существующей диспропорции между изучением композиторского творчества и точным исследованием исполнительского творчества являлось отсутствие полной и точной фиксации звуковых исполнительских нюансов, неповторимость, мимолётность каждого отдельного исполнения», – справедливо отмечает Е.В. Назайкинский [8, с. 12].

В процессе создания индивидуальной интерпретационной программы музыкант-исполнитель, в конечном итоге, должен найти границу взаимодействия музыкальных стилей, жанров, форм. И если продолжить рассуждение Е.В. Назайкинского, то к этому он «может идти с двух сторон: со стороны конкретных, наблюдаемых в том или ином произведении взаимодействий разных стилей, жанров и форм, и со стороны философской – от признания общего закона взаимосвязи. В первом случае обнаруживаются проявления полистилистики, жанрового изображения, композиционных модуляций, проникновение вариационности в сонатную форму, трёхчастности – в строение вариационного цикла и т.п. И это всегда будет тем эмпирическим опытом, всегда ограниченным индивидуальными возможностями наблюдения и охвата мира музыки, который даст всё-таки некоторые основания для построения фрагментарных гипотез о системе стилей, жанров, форм и их взаимосвязях» [8, с. 32].

¹ В теории исполнительства музыкальный образ определяется как целостная система, которая включает содержательные, эмоциональные и интонационные элементы, организация которых подчиняется своим закономерностям.

Принимая всё это во внимание, можно выделить главное: творческая интерпретация музыкального произведения дает исполнителю конкретное представление о жанровой и формообразующей структуре, о стиле композитора, о взаимодействии художественных средств¹, с элементами музыкального языка данного сочинения. Музыкальный стиль и жанр несут в себе основные нагрузки при выработке исполнителем интерпретаторской концепции.

Предварительное изучение художественно-смыслового начала, стилевых и жанровых особенностей музыкального произведения изначально помогает исполнителю найти свое понимание музыкально-образного содержания с последующим формированием эмоциональной программы. Двигаясь от общего к частному, исполнитель определяет для себя и те рациональные исполнительские приемы (технические и художественные), при помощи которых он будет в процессе индивидуальной «черновой» работы воплощать замысел композитора. Разумеется, объектом интерпретации музыки могут быть не только оригинальные сочинения для того или иного музыкального инструмента, но и музыкальные тексты (переложения, обработки, транскрипции, каденции, дописанные неоконченные произведения), в которых чужой материал соединяется с индивидуальным композиторским стилем.

Работа над музыкальным произведением во многом связана с его целостным анализом, к которому исполнитель имеет своё отношение². Во всяком случае, «разбор, о котором идет речь, – пишет Л. Мазель, – не проходит мимо социально исторических и художественных связей произведения, однако акцентирует его собственную индивидуальную выразительность, содержащиеся в нем творческие находки, его неповторимое своеобразие в отражении явлений действительности, в передаче общезначимых идей и чувствований. При этом весьма возможно, что образный смысл произведения раскрывается, прежде всего, посредством анализа его структуры и средств» [6, с. 38].

¹ Как известно, все музыкально-художественные средства – мелодические, ритмические, гармонические, агогические, штриховые, – использованные для формирования соответствующего музыкально-художественного образа в рамках фактуры и пропорций частей, составляют форму музыкального произведения. В каждой музыкальной форме заложены свои стилистические и жанровые особенности, их определённые взаимодействия.

² В теоретическом музыкознании метод целостного анализа музыкального произведения нашёл своё практическое применение, благодаря музыковедческим разработкам Ю. Бычкова [39], Г. Консона [85], Л. Мазеля [96], В. Цуккермана [186] и др.

В дополнение этого скажем, что изучение музыкального произведения как целостного явления, рассматриваемого во взаимосвязях и взаимодействии всех исполнительских средств и творческого воображения, в единстве содержания, стиля, жанра и формы. Понятно, что успешность этого анализа во многом зависит от тщательной продуманности и планомерности его проведения. Практика показывает, что данную работу можно свести, по крайней мере, к трём основным этапам.

На первом этапе у исполнителя формируется единое мелодическое, гармоническое, интонационное и слухо-образное представление о музыкальном произведении. Второй этап, как правило, связан с анализом содержания, формы, стиля и жанра музыкального произведения с последующим получением информации об их участии в отражении музыкально-образного и эмоционального содержания сочинения. Третий этап – это определение взаимосвязей между художественным уровнем музыкального произведения и комплексом исполнительских (двигательно-технических) и интонационно-выразительных средств. В любом случае, целостный анализ должен структурироваться по принципу от общего к частному.

Данная проекция работы над произведением даёт исполнителю повод к обобщению своих исполнительских действий с последующим формированием «матрицы» интерпретационной программы. В основе исходных действий должен лежать анализ, связанный с:

- 1) изучением общественно-исторических условий жизни композитора, его эстетических взглядах и основных чертах творчества;
- 2) определением формообразующих элементов, авторских находок, связи между музыкально-образным содержанием сочинения и его жанровой структурой, стилистикой;
- 3) выяснением особенности применения композитором художественных средств выразительности, представленных в нотной записи данного сочинения;
- 4) установлением технически сложных мест, аппликатурных особенностей, мест филировки звука и смены дыхания и др.

Здесь следует в общих чертах упомянуть о типологии музыкального произведения, исторически сложившихся в недрах музыкального творчества. Ведь «расшифровка» содержания музыки, каждого её направления с присущими им культурно-историческими, музыкально-эстетическими особенностями имеет немаловажное значение для художественной интерпретации.

Перед тем как провести исполнительский анализ музыкальных произведений, остановимся на выяснении закрепившегося уже давно в обиходе музыкантов понятия «классическая музыка». Термин «классика» исходит от древнегреческих эстетико-стилистических источников, который осознавался как аксиома совершенства. Классика музыкальная (от лат. *classicus* – образцовый) определяется как «музыкальные произведения, отвечающие самым высоким художественным требованиям, сочетающие глубину, содержательность, идейную значительность с совершенством формы. В этом смысле классика музыкальная не ограничена какими-либо историческими рамками – к ней могут быть отнесены как произведения, созданные в далёком прошлом, так и сочинения нашего времени» [7, с. 825].

Действительно, классика существует в каждом музыкальном стиле и жанре, в каждом музыкальном направлении и в каждой музыкально-исторической эпохе; она, по сути, всегда свободна от устоявшихся временных рамок, стилистических и национальных художественно-творческих традиций. Поэтому мы наблюдаем проявление феномена музыкальной классики в стилях барокко, классицизма, романтизма, импрессионизма, авангарда, джаза, рок-музыки и в других направлениях. При этом все произведения того или иного направления объединены одной общей особенностью – они становятся музыкальной классикой в процессе исторического ценностного осмысления и музыкально-общественного признания на основе аксиологической и художественно-эстетической оценки.

В тоже время понимание классики не даёт полного представления о том, что такое «классическая музыка». Ведь классическая музыка – это не только музыка далёкого прошлого и близкого нам времени, не только музыкальные произведения наивысшей художественно-эстетической ценности, не только музыка классицизма. Так, что же это за музыка?

К пониманию классической музыки нас приближает, в первую очередь, осознание её как профессиональной музыки письменной традиции, с неотделимостью от неё фигуры композитора, его авторства. В классической музыке всегда имеется духовный информационный код, отражающий специфику соотношения: автор – исполнитель – слушатель. Надо сказать, что классическая музыка всегда в той или иной мере удовлетворяет музыкально-эстетические вкусы исполнителей и слушателей. Жизнь классических произведений зависит прежде всего от творческой инициативы музыканта-интерпретатора, от его от-

ношения к зафиксированному автором нотному тексту, адекватно устоявшимся исполнительским традициям. Тем не менее, музыкант всегда имеет возможность в классической музыке проявлять своё индивидуальное интерпретаторское творчество, сделать исполняемое классическое произведение личным достоянием и в итоге «донести его до современного слушателя, отвечая тем самым на свои собственные и их запросы, обусловленные другой эпохой, иным мироощущением» [2, с. 319].

Итак, необходимо сделать следующее заключение. В целом, процессу творческой интерпретации предшествует накопление профессиональных знаний, технического багажа, исполнительского опыта. Во всяком случае, это можно характеризовать как количественный переход к формированию определённого уровня исполнительского мастерства музыканта. Было выяснено, что интерпретация музыкального произведения предопределяет не только уровень исполнительского мастерства, но и художественно-ценностный и эстетически-значимый результат исполнения. При этом актуализация¹ этого процессуального единства проясняет вывод, сделанный нашим ведущим учёным, педагогом и исполнителем-фаготистом В.А. Леоновым: «Работа над музыкальным произведением есть процесс, развивающийся во времени. С годами исполнитель обогащается профессиональным опытом во всём разнообразии его проявлений. Опираясь на указанный опыт, музыкант пересматривает интерпретацию того или иного сочинения. Вот почему принято говорить, что исполнитель работает над художественным произведением на протяжении всей творческой жизни» [5, с. 320].

Литература

1. Арановский М. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М.: КомКнига, 2007. – С. 10 – 43.
2. Берлянич М. Искусство и личность. Проблемы скрипичного исполнительства и педагогики. – Книга 2. – М.: Музыка, 2009. – 380 с.
3. Докшицер Т. Из записной книжки трубача : Заметки об исполнительском мастерстве музыканта. – М.: ЮФЦ «Русские фанфары», 1995. – 108 с.
4. Зеленкова Т. Творческое воображение в развитии музыкально-исполнительского мастерства : автореферат дис. ... кандидата психологических наук : 19.00.01 / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ). – Москва, 1999. – 23 с.

¹ Актуализация – выполнение действий, состоящих в извлечении из памяти усвоенного материала, опыта для последующего использования его при узнавании, воспоминании, припоминании или при непосредственном воспроизведении.

5. *Леонов В.* Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 2010. – 345 с.
6. *Мазель Л.* О природе и средствах музыки. – М.: Музыка, 1983. – 72 с.
7. *Музыкальная энциклопедия* / Под ред Ю.В. Келдыша. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – 958 с.
8. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. – М.: ГИЦ «Владос», 2003. – 248 с.
9. *Ражников В.* Диалоги о музыкальной педагогике. – М.: ЦАПИ, 1994. – 141 с.
10. *Савшинский С.* Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика XXI, 2004. – 192 с.
11. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 2001. – 2-е изд. – 490 с.
12. *Язудин Ю.* О развитии выразительности звука // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 3. – С. 193-203.

References

1. *Aranovskij M.* Muzyka i myshlenie [Music and thinking] // Muzyka kak forma intellektual'noj dejatel'nosti. – М.: KomKniga, 2007. – S. 10 – 43.
2. *Berljanchik M.* Iskusstvo i lichnost'. Problemy skripichnogo ispolnitel'stva i pedagogiki [Art and personality. Problems of violin performance and pedagogy]. – Kniga 2. – М.: Muzyka, 2009. – 380 s.
3. *Dokshicer T.* Iz zapisnoj knizhki trubacha : Zametki ob ispolnitel'skom masterstve muzykanta [From the trumpeter's notebook : Notes on the musician's performing skills]. – М.: JuFC «Russkie fanfary», 1995. – 108 s.
4. *Zelenkova T.* Tvorcheskoe voobrazhenie v razvitii muzykal'no-ispolnitel'skogo masterstva [Creative imagination in the development of musical and performing skills] : avtoreferat dis. ... kandidata psichologicheskikh nauk : 19.00.01 / Moskovskij gosudarstvennyj universitet im. M.V. Lomonosova (MGU). – Moskva, 1999. – 23 s.
5. *Leonov V.* Osnovy teorii ispolnitel'stva i metodiki obuchenija igre na duhovyh instrumentah [Fundamentals of the theory of performance and methods of teaching wind instruments]. – Rostov-na-Donu: Rostovskaja gos. konservatorija im. S.V. Rahmaninova, 2010. – 345 s.
6. *Mazel' L.* O prirode i sredstvah muzyk [About the nature and means of music]i. – М.: Музыка, 1983. – 72 s.
7. *Музыкальная энциклопедия* [The Musical Encyclopedia] / Pod red Ju.V. Keldysha.– Т. 2. – М.: Sovetskaja jenciklopedija, 1974. – 958 s.
8. *Nazajkinskij E.* Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. – М.: GIC «Vladос», 2003. – 248 s.
9. *Razhnikov V.* Dialogi o muzykal'noj pedagogike [Dialogues about music pedagogy]. – М.: CAPI, 1994. – 141 s.
10. *Savshinskij S.* Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem [The work of a pianist on a piece of music]. – М.: Klassika XXI, 2004. – 192 s.

11. *Holorova V. Formy muzykal'nyh proizvedenij [Forms of musical compositions]. – SPb.: Lan', 2001. – 2-e izd. – 490 s.*
12. *Jagudin Ju. O razvitii vyrazitel'nosti zvuka [On the development of sound expressiveness] // Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah. – M.: Muzyka, 1971. – Вып. 3. – S. 193-203.*

Анисимов Максим Владимирович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры духовых и ударных инструментов,
МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: aniklar2015@yandex.ru

Агеев Николай Львович

Доцент кафедры деревянных духовых инструментов
МГК им. П.И. Чайковского
e-mail: Nikolay-ageev@mail.ru

Maxim V. Anisimov

PhD of Art History
Professor of the Department of Wind and Percussion Instruments
at Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: aniklar2015@yandex.ru

Nikolay L. Ageev

Associate Professor of the Department of Woodwind Instruments
at Moscow Tchaikovsky Conservatory
e-mail: Nikolay-ageev@mail.ru

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

А.С. Семова

QUASI-ВАРИАЦИИ: О ТЕРМИНЕ И ЕГО ТРАКТОВКЕ Р. ШУМАНОМ

QUASI VARIATZIONI: ABOUT THE TERM AND ITS INTERPRETATION BY R. SCHUMANN

Аннотация: В статье рассматривается специфика вариационности как фактора формообразования в творчестве выдающегося немецкого композитора Р. Шумана. Автор показывает, что часто употребляемый композитором термин *quasi*-вариации является ключом к пониманию значения принципа вариационности для творчества композитора в целом. Стилистико-жанровый анализ исследования опирается на специфику формообразования в медленных частях Третьей фортепианной сонаты и Второго струнного квартета Р. Шумана. В результате автором делается вывод, что использование термина «*quasi*-вариаций» определяется спецификой интонационного строения шумановского тематизма. **Ключевые слова:** вариации, Роберт Шуман, музыкальная форма, вариационный цикл, соната, квартет.

Abstract. The article examines the specifics of variation as a shaping factor in the work of the outstanding German composer R. Schumann. The author shows that the term *quasi*-variations, often used by the composer, is the key to understanding the meaning of the principle of variation for the composer's work as a whole. Stylistics-the genre analysis of the study is based on the specifics of the formation in the slow movements of the Third Piano Sonata and the Second String Quartet by R. Schumann. As a result, the author concludes that the use of the term “*quasi*-variations” is determined by the specifics of the intonational structure of Schumann thematism.

Keywords: variations, Robert Schumann, musical form, variation cycle, sonata, quartet.

В композиторском творчестве и музыкальной практике, помимо общепринятых жанров, встречаются довольно редкие: среди таковых – *quasi*-вариации. Интернет-поиск выдаёт лишь четыре сочинения с таким названием¹. Тем примечательнее, что два из них принадлежат авторству выдающегося немецкого композитора-романтика Роберта Шумана.

¹ *Quasi Variazioni* в качестве медленных частей Третьей фортепианной сонаты и Второго струнного квартета Р. Шумана, *Quasi variazione* в медленной части Элегического трио «Памяти великого художника» С. Рахманинова (1893), *Quasi variazioni* для фортепиано Анджее Хмелевски (2010)

В музыкальной среде широко распространено мнение о Шумане как о «мастере своего времени» в сфере вариаций [4, с. 171]. В качестве аргумента приводится эффектное применение вариационного метода в сюитных циклах. Особенно выделяют «Карнавал» ор. 9, где «осуществлён своеобразный синтез программной цикличности... и вариационности», по характеристике Н.С. Николаевой [5, с. 142], а в результате – тематическое родство всех пьес цикла (Д.В. Житомирский) [2, с. 285]. Напомним, однако, что широко понятый вариационный метод и вариации как относительно стабильная форма – явления неравнозначные. В данной статье методы варьирования будут рассматриваться как основа именно вариационной формы.

На самом деле законченных сочинений с авторским названием «вариации», изданных при жизни Шумана, всего несколько – «Вариации на имя Abegg» ор. 1 (1831), «Andante с вариациями для двух фортепиано, виолончели и валторны» ор. 46 (1843), вторая часть Фортепианной сонаты для юношества ор. 110 № 1 (1853). В том же 1853 году Шуман написал своё последнее сочинение – Тему с вариациями Es-dur, однако здесь уже явно ощутимо угасание автора; опубликована эта краткая и совсем простая пьеса была уже после его смерти. В раннем же периоде, как и большинство начинающих авторов того времени, Шуман не раз брался за вариации, однако они остались неоконченными, а самые первые утеряны¹.

Наряду с сочинениями, названными вариациями самим Шуманом, есть у него и такие, которые с точки зрения современной науки суть бесспорные вариации. Однако сам композитор выбирает для них иные варианты названий, причём, самые разные. Так, в первом издании знаменитых «Симфонических этюдов» (1837) термин «вариации» в заглавии вообще не упоминались. Только во второй редакции (1852) они стали называться «Этюды в форме вариаций». Поиски подходящего наименования такого рода начались двумя годами раньше (1835), для сочинения на тему Бетховена: за его основным титулом «Экзерсисы» следует длинный подзаголовок – «Симфонические этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена» (а именно на тему Allegretto из Седьмой симфонии).

¹Вариации на тему принца Луи Фердинанда (1828, утеряны), Andante с вариациями «Mitt Gott» (1832), Вариации на тему «Sehnsuchtswalzer» Шуберта (1831–1834), Вариации на Ноктюрн Шопена g-moll ор. 15 № 3 (1835–1836).

Вместе с тем, два сочинения Шумана в вариационной форме вообще лишены указания на вариационность, это «Экспромты на тему Клары Вик» (1831–1832) и II часть, *Leise*¹, Второй скрипичной сонаты d-moll (1851).

Наконец, как уже говорилось, Шуман использует по-своему примечательное название – «quasi-вариации». Это заставляет задуматься: где же для Шумана проходит грань, отделяющая вариации от quasi-вариаций? В чём особенность вторых?

Ответить на эти вопросы попытаемся после внимательного рассмотрения шумановских quasi-вариаций – медленных частей Третьей фортепианной сонаты f-moll op. 15 (1835–1836) и Второго струнного квартета op. 41 F-dur (1842).

Quasi variazioni (Andantino de Clara Wiek) **Третьей фортепианной сонаты**

Quasi-вариации из Третьей фортепианной сонаты с точки зрения формообразования изучены ещё недостаточно. Основное внимание в существующей литературе привлекает сам факт обращения Шумана к музыке Клары Вик и символическое значение, которое в это вкладывалось. А поскольку сочинение Клары, откуда почерпнут данный фрагмент, не сохранилось, на этот счет строятся разные предположения. Так, Дж. Даверио, почувствовав «нестандарт» этого цикла, высказал в своей монографии мысль о том, что рапсодические «фантазии» как вариации на *Andantino* Клары Вик в Сонате могут быть записанной импровизацией, которую Шуман исполнил без слушателей или в салоне Фойгт (не приводя, однако, в пользу этого каких-либо подтверждений, кроме личного впечатления) [12, с. 150]. Особый «звуковой сюжет», который следует признать без всяких немзыкальных обоснований, вытекает из самой темы – в том виде, как она представлена в сочинении Шумана. Но прежде, чем обратиться к ней и далее к циклу, приведем ряд документально засвидетельствованных шумановских положений относительно вариаций, которых немало в его статьях и эпистолярной переписке.

¹Занимает место медленной части сонатного цикла. Немецкое «*leise*» – многозначное слово со множеством смысловых оттенков («тихо», «слабо», «слегка», «потихоньку»), подразумевающее не просто темп. (С конца 1830-х годов Шуман настаивает на использовании немецких музыкальных терминов вместо иноязычных.)

Необходимым свойством вариационного цикла Шуман считал наличие целостности, единства замысла и логичность изменений в характере темы. Крайне неодобрительно композитор относился к укоренившейся в то время моде на салонное виртуозное музицирование, с его однообразием и фактурной примитивностью. Но и чрезмерное отдаление от темы с утратой ее природного тона не всегда хороши как в одном из циклов, где «отдельные вариации по своему характеру всё больше и больше отдаляются от общей элегической окраски темы, а C-dur'ная даже впадает в бравурный тон» [10, с. 149]). По Шуману, ничем не оправданная художественная пестрота так же плоха, как и бесконечные однообразные пассажи. Он с симпатией отзывается о цикле на «русскую тему» [10, с. 148], которая «оригинальна, шеститактна и весьма пригодна для вариации. В самих вариациях, – продолжает композитор, – видна рука художника, который умеет сохранить тему и сделать ее интересной; это не отдельные пассажи, а хорошие миниатюры, сработанные большей частью в привлекательной манере и в характере темы [выделено мной. – А.С.] [10, с. 148]. Во всем нужна мера и, говоря об этом, Шуман прибегает к известному красочному сравнению: «Хотя в вариациях объект нужно все время ясно видеть, но стекло, сквозь которое на него смотрят, должно быть различно окрашено; это можно уподобить составленной из цветных стекол розетке, сквозь которую местность кажется то розово-красной, как при вечерней заре, то золотой, как в солнечное утро, и т. д.» [11, с. 228].

Так каков же обычный «объект» классико-романтических вариаций и чем фрагмент от юной Клары, которой в пору его сочинения не было и семнадцати, так отличается от него (напомним, что соната была завершена к лету 1836, последующие переделки затрагивали эту часть в наименьшей степени).

Без знания контекста, в котором находился этот фрагмент в оригинале, невозможно судить о том, насколько неординарным он выглядел там. Но Шуман, избирая его на роль *темы вариаций*, вероятно, прекрасно понимал его *нестандартность* в этой функции. Да, ему нравились непохожие на других темы (как шеститактовая русская, упомянутая выше). Но по самой своей природе тема должна обладать формальной законченностью, даже если она невелика. И обычным проявлением этой законченности была та или иная песенная форма (согласно терминологии А. Б. Маркса, складывавшейся в те годы). Какая именно, не так важно, но форма устойчивая и законченная.

Согласно шумановской записи, избранный фрагмент (пример 1) состоит из трех восьмитактов (с внутренним подразделением каждого на четырехтакты). Казалось бы, вот оно, простое и надежное основание трехчастной песни. В метрическом отношении – да, действительно. Но насколько здесь ординарна метрика, подчеркнута регулярная, настолько не ординарна гармония. Она не проводит через традиционные функционально-логические этапы формы: покой – движение – покой (как их называл А. Б. Маркс, а на практике было привычно любому музыканту). Напротив, переводит от совершенного покоя (почти сплошная тоника) к слабому гармоническому раскачиванию (с субдоминантовым уклоном) и движению к новой цели (через субдоминантовую параллель в доминанту):

||: T _____ T :||: S _____ T :||: Sp _____ D :||

Пример 1. Соната № 2, тема quasi-вариаций

QUASI VARIAZIONI.
Andantino de Clara Wieck. ♩ = 84.

В структурно-тематическом отношении эта музыка тоже не без лукавства. В основании лежит идея элементарной повторности и вытекающая отсюда структура периодичности: единичная (aa), или пара периодичностей (aa bb) или большая группа (как в известном «Гопаке» Мусоргского: aa bb cc..., и так далее, все свободнее). Ясность принципа здесь, однако, подтачивается отсутствием внутреннего ограничения: одна фраза, две, три – сколько? В зависимости от обстоятельств.

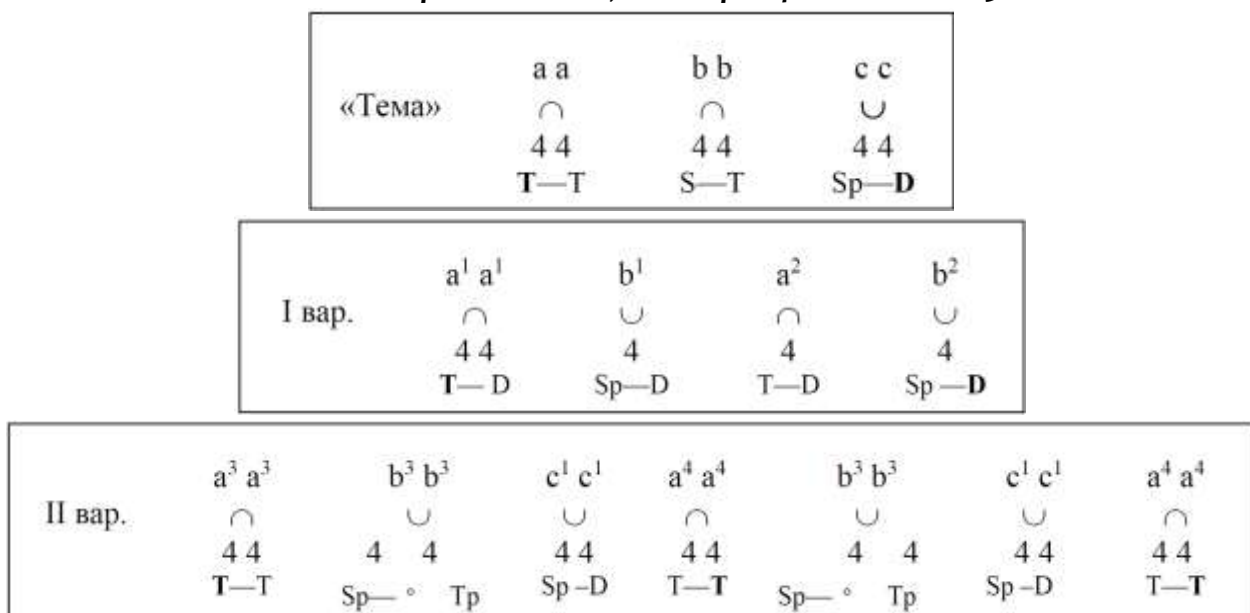
В гармонических обстоятельствах данного фрагмента (а эту музыку иначе не назовешь – она не окончена!) лишенная временной симметрии тройка

периодичностей «аа bb cc» только усиливает чувство неопределенности в конце. «Квазитема» требует продолжения: не завершается кадансом. фактически, после двух устойчивых построений, третье выглядит как неустойчивая середина.

В этом и состоит композиционная «изюминка» и причина *quasi* этих вариаций, как можно предположить. Последующие две «вариации» по-своему перетасовывают заданные «темой» фразы (а b c), варьируя их сильнее или слабее, с меньшим или большим числом повторов, но все вместе сливаются в длинную песенную форму, завершённую только по истечении 2-й вариации.

Общий план этой «песни» таков (см. схему 1):

Схема 1. Структура темы, I и II вариации Сонаты № 3



Ни «тема», ни 1-я вариация не способны были бы к самостоятельному существованию. Только 2-я вариация, и сама продленная, замыкается тоникой, и тем самым ограничивает всю эту серию устойчивых и неустойчивых построений. Пусть и варьируясь, они не превышают функциональный потенциал песенных форм, но продолжают нанизывать всё новые середины и репризы без завершения.

Дождавшись, наконец, тонического каданса, эта однородная по материалу «цепь» заняла область *главной темы*. Что подтверждает следующая пьеса, обозначенная как III вариация (пример 20). Совершенно самодостаточная,

в нормативной трехчастной песенной форме с повторением частей (при субдоминантовой репризе), она поначалу кажется чужой в этих *Variazioni* – будто побочная тема со стороны. В ней, как и в начале, одни восьмитакты, но даже без следов «кларинных» периодичностей: все отделы строятся по модели дробления с замыканием (см. схему 2).

Схема 2. Композиция III вариации Сонаты № 3

: ◡ : : ◡	◡	◡
8	8	8
22112	22112	22112
T-D	Sp – Tr	Sp – T

Пример 2. Соната № 3, III вариация (фрагмент)

The image shows a musical score fragment for the third variation of Sonata No. 3. It consists of two systems of staves. The first system has a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The piano staff is marked 'Passionato.' and 'riten.'. The bass staff is marked 'riten.'. The second system also has a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The piano staff is marked 'in tempo'. The bass staff is marked 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Постепенно все же обнаруживается, что подспудная общность с «главной темой» имеется. О ней напоминает кое-что в гармонии, но еще примечательнее линия баса. Чувствуется, что этот идеально восходящий подъем не случаен¹, что в нем собрано множество ровных мелодических линий, заданных еще в *Andantino* Клары – длиннее и короче, нисходящих и восходящих, в разных голосах или в противодвижении.

В последней, IV вариации (пример 3) они еще нагляднее и прямо адресуют к *Andantino*, несмотря на совершенно иной характер звучания.

¹ Не менее эффектно нисходящее аккордовое шествие в изъятной автором из цикла вариации, позже изданной как V вариация, и противодвижение в другой, Скерцо (также изъятной).

Пример 3. Соната № 3, IV вариация (фрагмент)



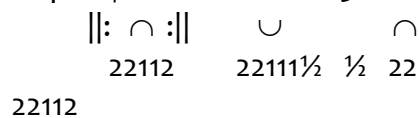
Таким образом, на общекомпозиционном уровне после «побочной сферы» (III вариация) восстанавливается более непосредственный контакт с «главной». И хотя по форме последняя вариация не сильно отличается от предыдущей¹, ее массивное изложение, пронизанное мощными имитациями, придает ей итоговую значительность.

Но последнее слово принадлежит коде. Шуман, рассуждая позже о медленной части одной из новых сонат в своем обзоре, напомнил о необходимости «некой особо внушительной мысли, какую мастера часто добавляют в самом конце <...> того, что нам даёт «на дорогу» и над чем можно ещё поразмыслить» [9, с. 152]. Кажется, именно таково назначение здесь небольшой, но очень весомой коды (пример 5). В ней вновь, но теперь медленно и тяжело, пройдены ступени, ведущие вниз, в глубины контроктавы, где вдруг узнается заглавный мотив сонаты, проникающий ее всю, поистине вездесущий (пример 4).

Пример 4. Соната № 3, начало



¹ Здесь тоже трехчастная песня с опорой на большое предложение во всех частях: Схема № 3. Форма вариации IV Сонаты № 3



Пример 5. Соната № 3, *Quasi Variazioni*, кода

И уже постфактум совсем неожиданный сюжет – «динамический». Он завязался в «октавированном» ля-бемоле (A_5-A_5), где автором предначертано – на выдержанном звуке (!) – полумифическое нарастание до *forte*¹. После чего в девяти (трижды по три) полновесных тонических ударах – семизвучиях в диапазоне от F до f^2 на постоянной педали – звучность обреченно опадает вплоть до полного угасания в безвременье ферматы.

Такое заключение полностью преодолело недосказанность, не позволявшую теме и двум вариациям на начальном этапе оторваться друг от друга, но включавшую их в единый длящийся процесс. Потому, вероятно, Шуман отказался от двух чудесных в своем роде вариаций: с ними композиция была бы иной – более дробной. Победившее тогда авторское решение добавило ей цельности, компактности и сохранило, думается, еще в пространстве миниатюры (в котором, будучи песнями по своей сути, также находятся медленные части Первой и Второй фортепианных сонат). Чего не скажешь о практике полного исполнения сочиненных Шуманом вариаций, уже выводящей за ее пределы, хотя по-своему прекрасной.

Andante Второго струнного квартета

Медленная часть Второго квартета Шумана также носит название «*Quasi variazioni*». Однако Шуман здесь никак не помечает ни тему, ни вариации. Он словно избегает какой-либо определённости в этом плане, хотя границы

¹ Этот прием – крещендо на выдержанном звуке фортепиано – то ли с реальным эффектом, то ли с психологическим, обсуждается в статье П. Егорова [1].

в форме достаточно внятные. Если предположить, что начальный отдел формы – традиционно – выполняет роль *темы* вариаций (или *quasi-темы*? – о чем и пойдет речь далее), то основные отделы таковы: тема тт. 1–16, 1 вариация тт. 17–33, 2 вариация тт. 34–49, 3 вариация тт. 50–65, 4 вариация тт. 66–77, 5 вариация тт. 78–90, возвращение темы тт. 91–106, кода тт. 107–113.

Так почему же *вопрос о теме* здесь приходится ставить в гипотетическом ключе?

Как известно, для темы вариаций, если воспользоваться формулировкой В.А. Цуккермана, «желательна определённая, отчётливая конструкция» для того, чтобы «противостоять» вариационным изменениям» [8, с. 14]. Но в шумановских *quasi-вариациях* из Второго квартета (см. тему в примере 6) действует иной принцип. В противоположность типичной вариационной форме, где события разворачиваются согласно логике *от простого к сложному*, от *ясной темы* к все большему ее размыванию, здесь поначалу всё наоборот: пленительная в своей неуловимости музыка (как из такой строить вариации?) постепенно будто «оплотняется», теряет свою «эфемерность», приближается «к норме» и, лишь достигнув таковой, далее движется в более обычном вариационном русле. Это движение от сложного ко все более простому занимает пространство трех первых отделов – чуть ли не половину всего *Andante*. И лишь «обточив» начальную «как бы тему» (по положению) до нормативного «трафарета» – ровного и понятного – композитор уже с ним соотносит дальнейшие вариации.

Так в чем же оригинальность удивительной исходной модели, которую надо было «приземлять» для несложной по своей природе вариационной формы? По внешним показателям это малая трехчастная форма¹ – одна из самых распространенных в темах вариаций. Гармоническое выполнение в общих чертах ей соответствует: устойчивое экспонирование с полной каденцией, неустойчивая середина с уклоном в тоническую параллель, восстанавливающий устойчивость завершающий отдел. Так в чем же дело, почему так ускользает от слуха эта привычная структура? Дело в метре! Именно редкостная метрическая подвижность (к тому же «необъявленная» в нотах, скрытая

¹ Малая трёхчастная – категория (и термин), который принципиально поддерживал Холопов во второй половине своей жизни. Его начали использовать еще нововенцы. В отличие от «двухчастной репризной», указание на три части подчёркивает наличие трёх функций в форме – устойчивость периода, неустойчивость в середине и вновь устойчивость в репризе [3].

для глаз) придает такой небывалый рельеф простой песенной форме. В метре и следует разобраться внимательно.

Пример 6. Тема Andante Второго струнного квартета

The image displays five systems of musical notation for the Andante theme of the Second String Quartet. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *dim.*, *mf*, *f*, and *cresc.*. The first system begins with a *pp* marking and a *res.* (ritardando) instruction. The second system includes *p*, *dim.*, *pp*, and *mf* markings. The third system features a *f* marking. The fourth system includes a *cresc.* marking and a *p* marking. The fifth system begins with a *dim.* marking. The music is characterized by its lyrical, flowing quality and the use of dynamic contrast to create a sense of depth and texture.

Поразительно: при стабильном ритмическом рисунке и мотивной однородности метр с самого начала почти не улавливается – особенно при попытке соотнести слуховое впечатление с нотной записью. В таком случае естественно предположить несовпадение метрического и графического тактов (ситуация довольно обычная). Однако эта гипотеза не объясняет нерегулярность акцентов. В каждом такте акцент приходится на различные доли (пример 7, схема 3).

Пример 7. Тема. Мелодия устойчивого построения целиком (мелким шрифтом показаны повторения мотивов)



Схема 3. Реальный тактовый размер и функции тактов устойчивого построения темы

Реальный тактовый размер	6/8	12/8	6/8	12/8	6/8	12/8	6/8	6/8	12/8	12/8
Функции тактов ¹	1	2	3	4	5	5	6	6	7	8

После каждой двутактовой фразы следует отголосок, повторяющий предшествующий ему мотив. При выдержанной гармонии этот отголосок по сути является продолжением предшествующего такта. Таким образом, 6/8 превращается в 12/8. То есть, кроме несовпадения реального метрического и нотированного (графического) такта, здесь присутствует еще и переменный размер.

Но стоит изъять повторения мотивов – и перед нами предстаёт типичное большое предложение. Начальная мотивная группа явно представляет собой двутакт с затактом. Далее в основе – ещё один двутакт, зона дробления и замыкание (пример 8).

¹Ещё Гуго Риман и его предшественники высказывали идеи о том, что каждый такт квадратного восьмитакта имеет собственную метрическую функцию. В целостную систему эту теорию преобразовал Ю. Н. Холопов [6–7].

Пример 8. Тема. Мелодия большого предложения темы без повторов

Удивительно, что все метрические «трудности» сосредоточены в самом начале темы. В середине переменность становится «более упорядоченной» (чередуются 12/8 и 6/8). А реприза уже целиком выдержана в размере 6/8. Таким образом, вместо характерного для классической формы нарастания сложности происходит противоположное движение: от максимальной завуалированности метрической структуры к большей ясности и простоте.

При такой необычной теме, особенно удивительной в форме вариаций, возникает вопрос: как же композитору с ней работать? Оказывается, что для возможности дальнейшего варьирования её необходимо упростить. Шуман так и поступает в первых двух вариациях.

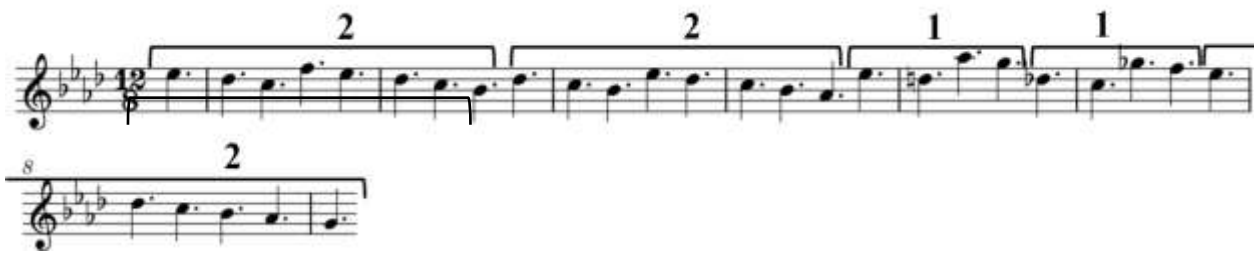
С точки зрения метра и структуры первая вариация устроена значительно проще. Нормативная модель большого предложения обретает чёткость и квадратность. Все построения вариации теперь равновеликие, переменность метра исчезает. Ноты под лигой и имитационное вступление голосов всё же немного вуалируют уже более ясную структуру, но это не сравнится со сложностью самой темы. При этом мелодию темы практически не узнать. От неё осталась лишь начальная интонация и некоторые мотивы в середине и репризе (скачки и нисходящее движение). Обновляется и гармония. Наиболее заметны изменения в середине, в которой сдвиг в тоническую параллель заменяется звучанием малой медианты (H = Ces). Однако при всех изменениях сохранение типа фактуры позволяет почувствовать непосредственную связь вариации с темой (пример 9).

Пример 9. Первая вариация большое предложение в пятиголосии



Вторая вариация «работает» уже не с исходной темой, а с ее новообретенной версией первой вариации – её мелодикой, гармонией и формой. Структура наконец окончательно обретает чёткость и определённую, даже «трафаретность» (пример 10).

Пример 10. Вторая вариация. Большое предложение. Мелодия



В фактурном отношении мелодия и сопровождение разделены: мягкая имитационность сосредоточена в сопровождающих голосах, вместо слигванных нот – четкое движение звуков мелодии по опорным долям сложного размера.

Пример 11. Вторая вариация (начало)



Последующие события все ближе к обычной вариационной форме, где изменения направлены на постепенное отдаление от изначального материала. Структура уже определилась, теперь очередь жанровых преобразований¹.

Возвращение темы в конце вариационного цикла – приём типичный. Однако после грубовато-приземленных подскоков польки в 4-й вариации, парящий и словно неземной характер темы еще более ощутишь. Столь резкая перемена даже вызывает растерянность, но на этом Шуман не останавливается. В конце слушателя ждет новый сюрприз – абсолютно «материальная» тема, близкая своей фигурационностью 3-й вариации, уже далёкой от темы. Окончание *quasi*-вариаций – это подчеркнутое столкновение психологически сложного и простого – те самые знаменитые «шумановские контрасты».

На примере рассмотренных сочинений, как кажется, можно почувствовать отличия *quasi*-вариаций от нормативной вариационной формы. Прежде всего, это касается темы. В вариациях Третьей фортепианной сонаты она фактически не окончена: полноценную песенную форму тема обретает постепенно, на протяжении первых трёх вариаций. Во втором квартете ситуация иная – изначально тема метроритмически и структурно столь сложна, и трудноуловима, что для дальнейшей работы с ней приходится её «упрощать». Разумеется, «свободные вариации» тоже допускают изменения в структуре темы, однако обычно источник развития сразу имеет чётко сформированный облик. Здесь же тема не является как данность, но постепенно обретает подходящую структуру – ту, при которой будет возможно последующее варьирование. Думается, что причина *quasi* – именно в этом, в самих темах, которые влекут за собой нестандартность вариационной работы.

Литература

1. Егоров П. Шифры и ребусы в фортепианной музыке Шумана: эготон // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана. Сб. статей / ред.-сост. Н. А. Брагинская. – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. – С. 300–314.

¹ Третья вариация, как фигурированный вариант второй вариации, закрепляет достигнутое. Ей на смену приходят «жанровые» вариации. Четвертая, с «волыночными» квинтами, помимо привнесения фольклорного характера обновляет структуру. На смену большому предложению приходит квадратный период, форма – песенная с повторением середины и репризы. Пятая вариация закрепляет форму четвертой. Она вновь жанровая, но теперь – задорно-танцевальная, метр с нечётного сменяется на чётный. Эта вариация – самая далёкая от темы во всех отношениях.

2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1964. – 880 с.
3. Кюрегян Т. Сколько частей в песенной форме? // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова : Сборник статей / редкол.: К. В. Зенкин, М. И. Катунян (отв. ред.), А.С. Соколов. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. – С. 264–279.
4. Максимов Е.И. Роберт Шуман и фортепианные вариации // Музыкальная академия. – 2008. – № 3. – С. 171–180.
5. Николаева Н.С. Р. Шуман. Фортепианная музыка. // Музыка Австрии и Германии. Т. 2 – М.: Музыка, 1990. – С. 128–198.
6. Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм (1974) // Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы. / Ю. Н. Холопов; ред.-сост. Т. С. Кюрегян. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – С. 266–334.
7. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. – М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
8. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма / В. А. Цуккерман. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1987. – 235 с.
9. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: В 2-х т. / Сост., текст. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского, пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Т. 2-А. – М.: Музыка, 1978. – 327 с.
10. Шуман Р. О музыке и музыкантах : Собрание статей: В 2-х т. / Сост., текст. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского, пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Т. 2-Б. – М.: Музыка, 1979. – 294 с.
11. Шуман Р. Письма: В 2-х т. / Пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского. Т. 1. – М.: Музыка, 1970. – 719 с.
12. Daverio J. Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”. – New York, 1997. – 607 p.

Referenses

1. Egorov P. Shifry i rebusy v fortepiannoy muzyke Shumana: egoton [Ciphers and puzzles in Schumann's piano music: egoton] // K 200-letiyu so dnya rozhdeniya Shopena i Shumana. Sb. statey / red.-sost. N. A. Braginskaya. – SPb.: Izd-vo Politekhn. un-ta, 2011. – P. 300–314.
2. Zhitomirskiy D.V. Robert Shuman: ocherk zhizni i tvorchestva [Robert Shuman: ocherk zhizni i tvorchestva]. – М.: Музыка, 1964. – 880 p.
3. Kyuregyan T. Skol'ko chastey v pesennoy forme? [How many parts are there in a song form?] // Muzykal'nye miry Yuriya Nikolaevicha Kholopova : Sbornik statey / redkol.: K. V. Zenkin, M. I. Katunyan (otv. red.), A.S. Sokolov. – М.: Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2016. – P. 264–279.
4. Maksimov E.I. Robert Shuman i fortepiannye variatsii [Robert Schumann and Piano Variations] // Muzykal'naya akademiya. 2008. № 3. – P. 171–180.

5. *Nikolaeva N.S.* R. Shuman. Fortepiannaya Muzyka [R. Schumann. Piano music]. // Muzyka Avstrii i Germanii. T. 2 – M.: Muzyka, 1990. – P. 128–198.
6. *Kholopov Yu.N.* Metrisheskaya struktura perioda i pesennykh form [Metrical structure of period and song forms] (1974) // Muzykal'nye formy klassicheskoy traditsii. Stat'i. Materialy. / Yu. N. Kholopov; red.-sost. T. S. Kyuregyan. – M.: Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2012. – P. 266–334.
7. *Kholopov Yu.N.* Vvedenie v muzykal'nuyu formu. [Introduction to Musical Form]. – M.: Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2006. – 432 p.
8. *Tsukkerman V.A.* Analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Variatsionnaya forma [Analysis of musical works: Variation form]. / V. A. Tsukkerman. – 2-e izd. – M.: Muzyka, 1987. – 235 p.
9. *Schumann R.* O muzyke i muzykantakh: Sobranie statey: V 2-kh t. [About music and musicians: Collection of articles: In 2 volumes]. / Sost., tekst. red., vstup. stat'ya, komment. i ukaz. d-ra iskusstvovedeniya D. V. Zhitomirskogo, per. s nem. A. G. Gabrichevskogo i L. S. Tovalevoy. T. 2-A. – M.: Muzyka, 1978. – 327 p.
10. *Schumann R.* O muzyke i muzykantakh: Sobranie statey : V 2-kh t. [About music and musicians: Collection of articles: In 2 volumes]. / Sost., tekst. red., vstup. stat'ya, komment. i ukaz. d-ra iskusstvovedeniya D. V. Zhitomirskogo, per. s nem. A. G. Gabrichevskogo i L. S. Tovalevoy. T. 2-B. – M.: Muzyka, 1979. – 294 p.
11. *Schumann R.* Pis'ma: V 2-kh t. [Letters: In 2 vols.] / Per. s nem., sost., tekstol. red., vstup. st., komment., ukaz. d-ra iskusstvovedeniya D. V. Zhitomirskogo. T. 1. – M.: Muzyka, 1970.– 719 p.
12. *Daverio J.* Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”. – New York, 1997. – 607 p.

Семова Анастасия Сергеевна

преподаватель кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке, аспирант Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Т.С. Кюрегян)
e-mail: nastiasemova99@yandex.ru

Anastasia S. Semova

Lecturer of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art in Moscow A. Schnittke State Music Institute, Postgraduate student at Moscow State Tchaikovsky Conservatory (scientific adviser: Doctor of Art History, Professor T.S. Kyuregyan)
e-mail: nastiasemova99@yandex.ru

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЙ ЕГИПЕТ В ОПЕРАХ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ**HELLENISTIC EGYPT IN THE OPERAS OF G.F. HANDEL**

Аннотация. В статье исследуется влияние египетской тематики на оперное искусство эпохи барокко на основе творческого наследия выдающегося немецко-британского композитора Георга Фридриха Генделя. Автор анализирует три оперы композитора: «Юлий Цезарь в Египте» (1724), «Птолемей, царь Египта» (1728) и «Береника, царица Египетская» (1737). Интерес представляет рассмотрение первоисточников сюжетов, их адаптация либреттистами, а также музыкальные и драматургические приемы, используемые композитором для передачи египетского колорита. Особое внимание уделяется художественным стратегиям Генделя в изображении египетских персонажей и пространств, а также их взаимосвязи с барочными представлениями об экзотике и эстетике цивилизации.

Ключевые слова: Г.Ф. Гендель, оперы «Юлий Цезарь в Египте», «Птолемей, Царь Египетский», «Береника, царица Египетская», барокко, египетская тематика

Abstract. The article examines the influence of Egyptian themes on the opera art of the Baroque era based on the creative legacy of the outstanding German-British composer George Frideric Handel. The author analyzes three operas by the composer: "Julius Caesar in Egypt" (1724), "Ptolemy, King of Egypt" (1728) and "Berenice, Queen of Egypt" (1737). Of interest is the consideration of the primary sources of the plots, their adaptation by librettists, as well as the musical and dramatic techniques used by the composer to convey the Egyptian flavor. Special attention is paid to Handel's artistic strategies in depicting Egyptian characters and spaces, as well as their relationship with Baroque ideas about the exoticism and aesthetics of civilization.

Keywords: G. F. Handel, operas «Giulio Cesare in Egitto», «Tolomeo, re d'Egitto», «Berenice, regina d'Egitto», baroque, Egyptian themes.

В эпоху барокко в европейском искусстве возникает устойчивый интерес к культурному образу Древнего Египта. Проявления этого интереса в изобразительном искусстве и архитектуре 1-й половины XVIII века были достаточно осмыслены в научной литературе (см. [4]), однако музыкально-театральное воплощение египетских мотивов до сих пор не подверглось столь же детальному анализу. В работах по музыкальному театру эпохи барокко: М. Букофцера [8], А.В. Булычевой [1], П.В. Луцкера и И.В. Сусидко [6] затрагивается обращение французских и итальянских авторов к ориентальной экзотике, но специально египетская специфика в них не рассматривается.

В центре внимания данной статьи – «египетские» оперы Генделя. Фундаментальные исследования оперного наследия Генделя – У. Дина [9], [10],

Р.И. Грубера [2], В.П. Демидова [3], Л.В. Кириллиной [5], И.С. Федосеева [7] затрагивают эту тему лишь вскользь. Мы видим своей задачей проследить, как обращение к сюжетам из истории эллинистического Египта повлияло на драматургию и стилистику генделевских опер. В частности, требует более детального анализа интерпретация египетского колорита и его соответствие историческим представлениям того времени, музыкальные средства, используемые для создания «восточных» образов.

Эпоха барокко была временем возвращения к древним источникам и поиска новых смыслов в прошлом, поэтому античность, включая египетскую культуру, стала одной из значимых тем в искусстве и философии. Знания европейцев о Древнем Египте были почерпнуты прежде всего из книг античных авторов Страбона, Диодора Сицилийского, Геродота и Плутарха и работ европейских путешественников Пьетро делла Валле и Жана-Батиста Тавернье, в которых описывался Египет и его обычаи, хотя и через призму европейских представлений о «варварстве». Идеи герметизма и мистицизма, популярные среди интеллектуалов эпохи барокко через труды Гермеса Трисмегиста, подогревали интерес к Древнему Египту как к колыбели тайн и оккультных знаний.

Изобразительное искусство барокко активно заимствует египетские мотивы. В архитектуре – это обелиски, пилоны и капители в виде цветов лотоса и папируса. в живописи и скульптуре – египетская иконографическая символика. «Египетские залы» в европейских дворцах сочетали элементы древнеегипетской архитектуры с барочными формами, создавая эффектный контраст.



Ил. 1. Гравюра Джузеппе Вази, на которой запечатлена попытка раскопать фрагменты Солнечного обелиска



Ил. 2. Дж. Б. Пиранези. Проект интерьера «Английского кафе» в Риме



Ил. 3. Лotosовидная капитель



Ил. 4. Статуя слона с обелиском на площади Минервы в Риме. Э. Феррата. Проект Дж. Бернини

Похожим образом использовались и сюжеты из египетской истории – в том числе и в оперном искусстве. Прошлое словно интегрировалось в исторические реалии настоящего, действительность обретала отсвет славы великих деяний героев древности. В частности, в эпоху, последующую за великими географическими открытиями, актуальным стало противопоставление «цивилизации» и «варварства». Образ эллинистического Египта, объединяющего греческие и восточные элементы, стал символом культурного обмена, межкультурного диалога и единства в многообразии.

Георг Фридрих Гендель обращался к теме Древнего Египта в трех своих операх лондонского периода: «Юлий Цезарь в Египте» (1724), «Птолемей, Царь Египетский» (1728) и «Береника, царица Египетская» (1737). Вероятно, впервые Гендель познакомился с египетскими сюжетами еще в Гамбурге, где в 1704 году была поставлена опера Йоганна Маттезона «Die unglückselige Kleopatra, Königin von Ägypten (Злополучная Клеопатра, царица Египта)». Интересно, что именно это произведение связано с известным конфликтом между Маттезоном и Генделем, который закончился их дуэлью.

Также интерес Генделя к египетской теме мог быть частично вдохновлён его пребыванием в Италии, где он путешествовал и работал с 1706 по 1709 год. Предположительно, к началу 1707 года Г. Гендель обосновывается в Риме при дворе Ф. Русполи и входит в профессиональный музыкальный круг [8, с. 318]. Возможно, композитор имел возможность увидеть пять найденных и установленных в Палаццо Нуово в Риме египетских храмовых статуй, которые создали моду на всё египетское: в различных дворцах и виллах Италии создавали комнаты в египетском вкусе – как, например, Кабинет папирусов (Gabinetto dei Papiri) в Ватикане, украшенный живописцами Антоном Рафаэлем Менгсом и Кристофом Унтербергером. Также, возможно, Генделю удалось попасть на премьеру оперы Франческо Гаспарини. «Сизострис, царь Египта», которая была поставлена в 1709 году. Вообще, итальянские либреттисты и композиторы 1-й половины XVIII века это поветрие также подхватили: ими было создано несколько опер-серия на египетскую тематику¹: есть вероятность, что они были знакомы Генделю.

Во всех трех операх Генделя из истории эллинистического Египта прослеживаются единые принципы претворения египетской тематики. Несмотря на использование египетской топонимики и исторических персонажей, музыкальная и сценическая стилистика остается в рамках традиций итальянской оперы-серия, без значительных попыток стилизовать египетскую культуру [5]. Сюжеты для либретто опер заимствованы из трудов античных историков и их вольных интерпретаций современными Генделю авторами.

¹ Фр. Гаспарини. «Сизострис, царь Египта» (1709–1710); Ф.Б. Конти. «Сизострис, царь Египта» (1717), либретто П. Париати; Д. Скарлатти, Н. Порпора. Пастиччо «Береника, царица Египта» (1718), либретто А. Сальви; А. Вивальди «Армида в египетском лагере» (1718), либретто Дж. Палацци; Н. Порпора. «Узнанная Семирамида», либретто П. Метастазиио (1729, 1739); Дж. Джакомелли. «Цезарь в Египте» (1735), либретто Дж.Ф. Буссани; Э. Бамбини «Цыганка» (год неизвестен) [6].

В основе сюжета оперы «Юлий Цезарь в Египте» лежат события из жизни Цезаря, описанные античными историками – главным образом, Плутархом и Светонием, а также римским поэтом Луканом. В опере «Птолемей, царь Египта», Гендель основывается на жизни Птолемея IX, одного из представителей правящей эллинистической династии. Для этой оперы либреттист Николо Франческо Хайм – тот же, что писал либретто «Юлия Цезаря» - адаптировал пьесу Карло Капече «Птолемей и Александр». В «Беренике, царице Египетской» (знаменитый либреттист того времени Антонио Сальви использует реальные события, описанные Плутархом и Аппианом, а также опирается на труды более поздних европейских историков, которые освещали историю династии Птолемеев.

Либреттисты, сотрудничавшие с Генделем, брали за основу реальные исторические события и фигуры, но, следуя театральным традициям барокко, в первую очередь стремились использовать эти образы как основу для зрелищных и эмоционально насыщенных опер. Историческая точность для них была менее важна, чем возможность создать захватывающий сюжет.

Как и в других операх серия сюжетная канва сосредоточена вокруг любовных коллизий, которые усугубляются династическими распрями. Персонажи уже имели сложившиеся образы в литературе и искусстве, их истории легко воспринимались зрителями, они служили готовыми «моделями» для классических сюжетов – любви, измены, войны, борьбы за власть и давали либреттистам возможность разрабатывать драматические ходы в знакомом для публики контексте.

Персонажи прошлого представляли не столько конкретных людей, сколько общечеловеческие архетипы: справедливого правителя, коварного врага, верного друга, очаровательной любовницы, верной жены и проч.

Гендель брал для своих опер именно эллинистические сюжеты, но для него противопоставление цивилизованного и варварского мира не было ключевым аспектом, определяющим музыкальное развитие. Вместо этого он сосредотачивался на психологических переживаниях и внутренних мотивациях героев, изображая их как универсальные человеческие эмоции, не зависящие от национальной принадлежности - чувства любви, ревности, стремления к власти и мести [2, с. 62].

Например, в «Юлии Цезаре в Египте» сюжетно и отчасти музыкально противопоставлены римские и египетские персонажи: Цезарь, Корнелия и Секст, с одной стороны – Клеопатра, Птолемей и Акилла, с другой [5, с. 207]. Но герои-

египтяне наделены столь же объемной психологической характеристикой, как и римляне, и их «экзотичность» лишь подчеркивает индивидуальность и уникальность каждого персонажа.

Клеопатра изображается не только как образец восточной красоты, ума, изящества и коварства, но и как женщина, способная любить и страдать. Драматургия постепенно раскрывает стороны её личности. Такова ария «V'adogo, pupille». Клеопатра использует свою красоту и обаяние как оружие, чтобы окончательно завоевать сердце Цезаря. Ария написана в медленном, плавном темпе; композитор использует широкие мелодические линии и богатую орнаментику, подчеркивая харизму и обаяние героини. Оркестр, преимущественно струнный, создаёт мягкий, «обволакивающий» фон, который вовлекает слушателя в атмосферу чарующего соблазна.

Пример 1. Г.Ф. Гендель опера "Юлий Цезарь в Египте" ария Клеопатры «V'adogo, pupille»

Aria. Cleopatra: V'adogo, pupile

Larga

Cleopatra.

Va - do - ro, pu - pi - le, sa - et - te d'A - mo - re, le

vo - stre fa - vil - le son gra - te nel sen; v'a - do - ro, pu - pi - le, le

Однако по мере развития действия раскрывается романтическая и трагическая сторона судьбы героини. Ария «Se pietà di me non senti» отражает её страхи и сомнения. Она написана в медленном темпе и минорной тональности, чтобы подчеркнуть печаль и беспокойство. Оркестровка становится более сдержанной, с длинными, протяжными фразами.

Пример 2. Г.Ф. Гендель опера "Юлий Цезарь в Египте" Ария Клеопатры
«Se pietà di me non senti»

7

Se pie-tà di me non sen-ti,

10

giu - sto ciel, io mo - ri-rò, giu - sto ciel,

13

io mo - ri-rò, io mo - ri-rò,

В финальной арии «Da tempeste il legno infranto» Клеопатра выражает торжество и радость от победы, уверенность в будущем и чувство счастья от того, что её любовь к Цезарю преодолела все испытания. Эта ария написана в яркой мажорной тональности, в быстром темпе. мелодия полна энергичных пассажей и колоратур, оркестровка становится более насыщенной и яркой, подчёркивая триумф Клеопатры.

Пример 3. Г.Ф. Гендель опера "Юлий Цезарь в Египте" ария Клеопатры «Da tempeste il legno infranto»

11
Da tem-pe - ste il le - gno in-fran - to, se poi sal - vo

15
giun-ge in por - to, non sà più che de-si - ar,

19
che

Брат Клеопатры, Птолемей XIII, жестокий и амбициозный царь Египта, раскрывается через энергичную и агрессивную музыку особенно в арии «L'emprio, sleale, indegno», наполненной судорожным гневом. В этой арии его ярость и коварство выражены через энергичный, но рваный ритм и диссонирующие гармонии. Мелодия подчеркнута экспрессивна, насыщена резкими скачками и акцентами, создающими ощущение эмоциональной нестабильности. Птолемей остается неизменным в своей роли антагониста, стремящегося к власти без намека на раскаяние в финале оперы.

**Пример 4. Г.Ф. Гендель опера "Юлий Цезарь в Египте" ария Птолемея
«L'empio, sleale, indegno»**

Allegro, e staccato.

Tolomeo.

7

L'em-pio, sle-a-le, in-de-gno,

Акилла, генерал при дворе Птолемея – персонаж второго плана, но его музыкальный портрет также многогранен. Он предан своему царю, но движим личными амбициями и страстью к Корнелии [9, с. 499]. Акилла – двойственный персонаж: как воин, он символизирует римскую героиню, а как интриган, он – представитель варварского Египта. Его музыкальная характеристика подчеркивает эту противоречивость, переходя от нежности к суровости. Если в начале оперы Акилла выступает как преданный подчиненный, то к финалу его действия движимы личными страстями.

Центральный персонаж «Птолемея, царя Египетского», Птолемей IX, изображён Генделем не столько как жестокий или безжалостный правитель, сколько как трагический герой, который стремится удержать власть в Египте, но он сталкивается с предательством и его разрывают внутренние противоречия между политическими амбициями и личными чувствами.

Сцены Птолемея наполнены контрастами, образующимися между спокойными, почти задумчивыми темами и яркими, динамичными оркестровыми партиями. Его арии насыщены хроматизмами, изменчивой ритмикой и неустойчивыми гармоническими мажоро-минорными переходами. Созданная Генделем музыкальная характеристика подчеркивает колебания и тревогу Птолемея, подверженного амбициям и страстям, – что воспринималось как «варварская» черта в контексте европейской эстетики барокко.

В «Беренике, царице Египетской» Гендель сосредотачивает свое внимание на главной героине – могущественной, но трагически обречённой царице, образ которой нашел отражение в художественной литературе, включая французскую трагедию Жана Расина «Береника».

Береника изображена как решительная и благородная женщина, которая жертвует личным ради защиты народа. Береника предана Египту, но находится под давлением римских интересов, и это внутреннее противоречие усиливает ощущение ее чуждости для римского мира [10, с. 383]. Ее арии подчеркивают страстность и трагичность, что, опять же напоминает о «варварских» чертах. Гендель использует напряженные и насыщенные мелодии, часто с богатой мелизматикой и орнаментикой. Арии героини полны лирики и драматизма, с частыми переходами между мажорными и минорными тональностями, что отражает её эмоциональные колебания.

Некоторые египетские персонажи представлены нетипичными для египтян средствами. Так, Селена, сестра Береники, египетская принцесса – но её характеристика скорее близка некоторым типично римским персонажам, таким как Корнелия в «Юлии Цезаре», Фабио в «Беренике». Музыка насыщена низкими тембрами, строгими ритмами и лаконичными фразами, передающими холодность и расчетливость Селены.

Напротив, в музыкальной характеристике римского полководца Юлия Цезаря в процессе развития появляются восточные элементы. Если поначалу его арии олицетворяют порядок и рациональность через строгие ритмы и гармонию, то в любовных сценах легкость и изящество мелодики напоминают черты, более свойственные египетским персонажам.

Объединяющим элементом всех опер является попытка воссоздания колорита Египта. Хотя оперы не содержат точных музыкальных иллюстраций, Гендель передает ощущение от места действия через характерные тембры, гармонии и ритмические рисунки.

В «Юлии Цезаре в Египте» создается слуховое представление о величественных дворцах, роскошных покоях Клеопатры, а также бескрайних водных просторах. Гендель создает образ непрерывного и немного таинственного движения волн, опираясь на равномерные ритмы и плавные волнообразные линии струнных, что ассоциируется с течением воды. А сцены в роскошных покоях Клеопатры с их изысканными и богатыми интерьерами обрисованы мягкими оркестровыми тембрами и насыщенной мелизматикой витиеватой мелодикой. В «Птолемея» минимализм в оркестровке, паузы и рассредоточенность

ритмики отражают ощущение уединения и бескрайности пустынных египетских ландшафтов.

Резюмируем тот арсенал музыкальных и драматургических приемов, которые использует Гендель для того, чтобы подчеркнуть египетский колорит:

1. Египетские персонажи часто исполняют страстные арии, богатые мелизматикой и орнаментикой, что создает ассоциации с «восточной» музыкой и подчеркивает экзотическую чувственность этих героев.

2. Для персонажей-египтян Гендель часто использует минорные тональности, более сложные и насыщенные гармонии с диссонансами, которые вызывают у слушателя ощущение напряжения и некой чуждости. Для сцен с участием римских и греческих героев, наоборот, используются мажорные тональности и простая лаконичная гармоническая основа.

3. Партии египтян характеризуются свободным ритмом, что передает их эмоциональную экспрессивность, в то время как римлянам свойственны подчеркивающие их дисциплинированность строгие и упорядоченные ритмические рисунки. В ариях с решительным, властным характером встречаются маршевые ритмы и четкие акценты, тогда как в более лиричных эпизодах Гендель применяет более плавные и размеренные ритмы. Этот ритмический контраст помогает подчеркнуть напряжённые ситуации в сюжете, выделяя моменты колебаний и противоречий.

4. Для создания «восточной» атмосферы Гендель применяет инструменты с характерными тембрами, например, струнные с сурдинами и деревянные духовые инструменты, преимущественно гобои и фаготы.

Таким образом, в операх Генделя представлены многослойные образы египетских правителей, выражающие как личные коллизии, так и политические конфликты. Композитор стремится передать культурную и историческую специфику Египта, одновременно раскрывая внутренний мир каждого героя.

Египетская тематика в операх Генделя выражает европейские представления о загадочном Востоке и идею противопоставления «цивилизации» и «экзотики». Однако для Генделя это лишь фон для глубокого раскрытия человеческой природы и внутреннего мира персонажей. Египтяне и римляне не противопоставлены как «варвары» и «эллины», их эмоции – любовь, ревность, борьба за власть – изображаются как универсальные и независимые от культурного контекста. Эллинистический Египет, в горниле которого были переплавлены традиции многих народов, выступает своего рода культурным идеалом современной Генделю Британской империи – в которой, как известно, никогда не

заходило солнце. Композитор не ставит целью обозначить «варварство» других народов в уничижительном смысле, а напротив, стилистически обогащает свои произведения и придает созданным им образам ту выразительность, психологическую глубину и напряжение, которая до сих пор привлекает слушателей.

Литература

1. Булычева А.В. Сады Армиды: музыкальный театр французского барокко. – М.: Аграф, 2004. – 420 с.
2. Грубер Р.И. Гендель. [Жизнь и творчество] – Л.: Научно-исследовательский институт искусствознания, 1935. – 125 с.
3. Демидов В.П. Музыкальная драматургия в операх Генделя : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Рос. академия музыки. – Москва, 1994. – 27 с.
4. Дубровина В.А. Египетские мотивы в архитектуре Западной Европы и России XVIII - начала XX веков : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. – Москва, 2011. – 30 с.
5. Кириллина Л.В. Театральное призвание Генделя. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2019. – 388 с.
6. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Часть 2. Эпоха Метастазиио – М.: Классика XXI, 2004. – 768 с.
7. Федосеев И.С. Оперное творчество Г. Ф. Генделя : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 1996. – 36 с.
8. Bukofzer M. Music in the Baroque Era - from Monteverdi to Bach: электронный ресурс – URL: <https://archive.org/details/musicinbaroqueero000bukof/page/n5/mode/2up> (дата обращения 25.09.2024).
9. Dean W. Handel's Operas, 1704-1726: электронный ресурс – URL: <https://archive.org/details/handelsoperas1700000dean> (дата обращения 15.10.2024).
10. Dean W. Handel's Operas, 1726-1741: электронный ресурс – URL: <https://archive.org/details/handelsoperas1720000dean> (дата обращения 16.10.2024).

References

1. Bulycheva A.V. Sady` Armidy` : muzy`kal`ny`j teatr franczuzskogo barokko [Gardens of Armida: The Musical Theatre of French Baroque]. Moscow: Agraf, 2004. 420 p.
2. Gruber R.I. Handel. [Zhizn' i tvorchestvo] [Handel. [Life and Work]]. Leningrad: Scientific-research institute for Art Studies, 1935. – 125 p.
3. Demidov V.P. Muzykal'naja dramaturgija v operah Gendelja [Musical Dramaturgy in Handel's Operas] : avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedenija : 17.00.02 / Ros. akademija muzyki. – Moskva, 1994. – 27 s.
4. Dubrovina V.A. Egipetskie motivy v arhitekture Zapadnoj Evropy i Rossii XVIII - nachala XX vekov [Egyptian Motifs in the Architecture of Western Europe and Russia of the 18th -

- Early 20th Centuries] : avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedenija : 17.00.04 / Mosk. gos. hudozh.-prom. un-t im. S.G. Stroganova. – Moskva, 2011. – 30 s.
5. Kirillina L.V. *Teatral'noye prizvanie Hendelya* [The Theatrical Calling of Handel]. Moscow, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2019. – 388 p.
 6. Lutsker P.V., Susidko I.P. *Italyanskaya opera XVIII veka. Chast' 2. Epoha Metastazio* [Italian Opera of the 18th Century. Part 2. The Age of Metastasio]. Moscow: Klassika XXI, 2004. – 768 p.
 7. Fedoseev I.S. *Opernoe tvorchestvo G. F. Gendelja* [Operas by G.F. Handel] : avtoreferat dis. ... doktora iskusstvovedenija : 17.00.02 / Sankt-Peterburg. gos. konservatorija im. N.A. Rimskogo-Korsakova. – Sankt-Peterburg, 1996. – 36 s.
 8. Bukofzer M. *Music in the Baroque Era*: [online] Available at: <https://archive.org/details/musicinbaroqueer000obuko/page/n5/mode/2up> (accessed 25.09.2024).
 9. Dean W.J. *Handel's Operas, 1704-1726*: [online] Available at: <https://archive.org/details/handelsoperas170000odean> (accessed 15.10.2024).
 10. Dean W.J. *Handel's Operas, 1726-1741*: [online] Available at: <https://archive.org/details/handelsoperas172000odean> (accessed 16.10.2024).

Паранина Ирина Андреевна

аспирант Московского государственного института имени
А.Г. Шнитке (научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор Е.М. Шабшаевич)
e-mail: ira.paranina@yandex.ru

Irina A. Paranina

Postgraduate student at the Moscow A. Schnittke State Music Institute
(scientific adviser: Doctor of Art History, Professor E.M. Shabshaevich)
e-mail: ira.paranina@yandex.ru

УЧАСТИЕ КИТАЙСКИХ АЛЬТИСТОВ В МЕЖДУНАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОНКУРСАХ

CHINESE VIOLA PLAYERS AS PARTICIPANTS OF INTERNATIONAL MUSIC COMPETITIONS

Аннотация: Данная статья на основе доступной информации систематизирует данные об участии китайских альтистов в международных и внутринациональных музыкально-исполнительских конкурсах за последнее десятилетие. Анализируются малоизученные данные о конкурсах различных уровней и направленности: от специализированно-альтовых до конкурсов широкого профиля, от международных экстра-уровня до региональных. Особое место в работе уделено юным альтистам – лауреатам престижных конкурсов. Работа призвана привлечь внимание преподавателей и учащихся к данной проблематике, а также восполнить пробелы в научном осмыслении достижений альтового искусства в Китае.

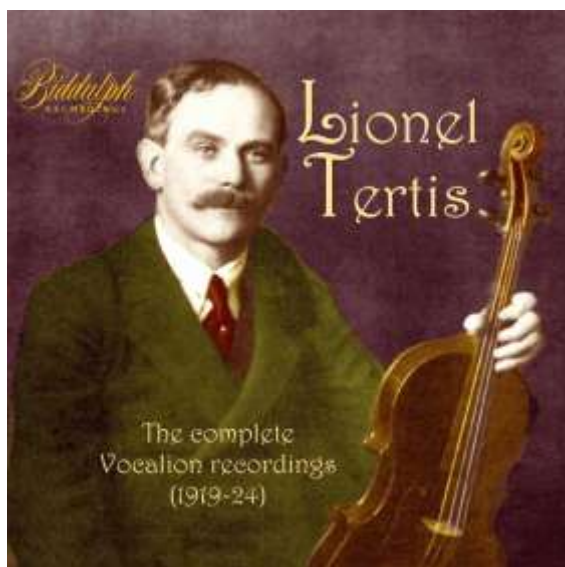
Ключевые слова: Китай, альт, музыкальные конкурсы, лауреаты.

Abstract. Based on the analysis of information, this article systematizes data on the participation of Chinese violists in international and domestic musical and performing competitions over the past decade. The little-studied data on competitions of various levels and directions is analyzed: from specialized alt-level to broad-profile competitions, from international extra-level to regional. A special place in the work is given to young violists, winners of prestigious competitions. The work aims to draw the attention of teachers and students to this issue, as well as fill in the gaps in the scientific understanding of the achievements of viola art in China.

Keywords: China; viola; competition, participation.

Существует множество международных музыкальных конкурсов для популярных струнных инструментов, таких как скрипка и виолончель. Их история продолжается уже более ста лет. Для альтя, сольный репертуар которого не очень обширен, специализированных альтовых конкурсов не проводилось вплоть до последней трети XX века. Только после появления так называемого «отца альтя», Лайонела Тёртиса (Lionel Tertis, 1876–1975) (ил. 1), игру на альте стали считать самостоятельной номинацией для конкурсного участия. Уильям Примроуз (William Primrose, 1904–1982) (ил. 2) пошел по стопам Тёртиса в плане совершенства игры на альте и быстро вывел альт на международную арену. Первым специализированным конкурсом для альтя считается организованный Примроузом конкурс, который впервые прошел в США в 1979 году.

С тех пор число альтовых конкурсов значительно выросло; они проводятся как в Старом, так и в Новом Свете, на всех мировых континентах [1].



Ил. 1. Лайонел Тертис



Ил. 2. Уильям Примроуз

В начале XX века, после открытия Китая для общественно-политического и культурного общения, альтовое искусство в стране получило бурное развитие. Китай добился больших успехов в организационной структуре, уровне преподавания, воспитании талантов и мастерстве игры на альте. В самом же Китае соответствующие конкурсы стали проводиться только в XXI веке. Китайские альтисты начали заявлять о себе на международных конкурсах и завоевывать множество наград.

За последние десять лет молодые китайские альтисты приняли участие во многих конкурсах различного масштаба в разных странах мира. Это не только специальные конкурсы для альта, но и более широкие институции, включающие самые разные соревновательные категории.

Вначале осветим успехи самых юных китайских музыкантов – учащихся специальных музыкальных школ и первых курсов консерваторий, номинировавшихся в младших группах. Начнем со специализированных альтовых конкурсов.

Международный конкурс альтистов имени Лайонела Тёртиса (Lionel Tertis International Viola Competition) – международный музыкальный конкурс для альтистов, основанный в 1980 году в честь британского альтиста-виртуоза Лайонела Тёртиса. Конкурс проводится раз в три года в Центре искусств Эрин

в Порт-Эрине, остров Мэн (The Erin Arts Centre, Port Erin, Isle of Man). Участникам конкурса должно быть от 19 до 30 лет [6]. Конкурс славится высокими критериями отбора участников, а также большим и сложным репертуаром¹. До 2013 года лучшим результатом, достигнутым китайским альтистом, было второе место на девятом конкурсе в 2006 году.

В 2013 году первой премии 11-го Международного конкурса альтистов Тертиса удостоилась Шэнь Цзыюй (沈子钰) (ил. 3) из средней школы при Шанхайской консерватории [10].

Международный конкурс альтистов имени Примроуза (Primrose International Viola Competition) – один из ведущих международных альтовых конкурсов в США. Конкурс, названный в честь Уильяма Примроуза, одного из ведущих альтовых виртуозов XX века, был основан в 1979 году и регулярно проводится с 1986 года; он часто приурочивается к проводимой раз в два года Североамериканской конференции альтистов. С 2005 года конкурс превратился в мероприятие, проводимое раз в три года.

В 2014 году Чжэн Чжаньбо (郑展博) (ил. 4), ученик средней школы при Центральной консерватории Китая, завоевал первую премию на 14-м Международном конкурсе альтистов имени Примроуза.

Китайские альтисты успешно принимали участие и в ведущих конкурсах для струнных инструментов.

Конкурс скрипки, альты и виолончели Villa de Llanes (Villa de Llanes violin viola and violoncello Competition) – один из двух самых важных конкурсов в Испании, который успешно проходит уже 24 года, начиная с 1999 года. Конкурс проводится для трех инструментов: скрипки, альты и виолончели (с 2009 года –

¹ В обязательную программу конкурса в разные годы входили такие художественно и технически сложные произведения разных эпох, как: И. С. Бах. Сюиты (первоначально для виолончели соло или скрипки соло); Б. Барток. Концерт для альты с оркестром; А. Блисс (Arthur Bliss). Соната для альты и фортепиано; Э. Блох. Сюита для альты и фортепиано (или оркестра); Й. Боуэн (York Bowen). Концерт для альты с оркестром; Соната для альты и фортепиано; И. Брамс. Соната для альты и фортепиано; Р. Кларк (Rebecca Clarke). Соната для альты и фортепиано; Д. Лигети. Соната для альты соло; Н. Паганини. Капризы (Caprices) № 13 или № 20 (первоначально для скрипки); У. Уолтон. Концерт для альты с оркестром; П. Хиндемит. Концерт для альты с оркестром «Der Schwanendreher», Соната для альты и фортепиано; Д. Шостакович. Соната для альты и фортепиано; Ф. Шуберт. Соната для альты и фортепиано (Areggione) и др.

в порядке чередования инструментов). В конкурсе могут принять участие молодые музыканты в возрасте до 26 лет.



Ил. 3. Шэнь Цыюй



Ил. 4. Чжэн Чжаньбо

В 2023 году, на 24-м конкурсе альтов три подростка из средней школы при Центральной консерватории Китая заняли три первых места:

Чжао Юйюй (赵育瑜) (ил. 5) – Первая премия и Специальный приз в младшей группе; Ду Цзюньянь (杜俊言) (ил. 6) – Вторая премия в младшей группе; Цзиан Болин (菅柏麟) (ил. 7) – Третья премия в младшей группе.



Ил. 5. Чжао Юйюй



Ил. 6. Ду Цзюньянь



Ил. 7. Цзиан Болин

Международный конкурс имени Иоганнеса Брамса в Австрии (International Johannes Brahms Competition) – это международный музыкальный конкурс вы-

сокого уровня для фортепиано, скрипки, альты и виолончели, камерных ансамблей и певцов. Конкурс проводится ежегодно с 1993 года в Поттшахе, Австрия [5]. Особенностью конкурса является то, что жюри оценивает баллы открыто и сразу после окончания конкурса – это обеспечивает высокую степень справедливости и прозрачности. Конкурсные программы отличаются разнообразием и виртуозностью¹. В 2015 году, на 22-м Международном музыкальном конкурсе имени Брамса Ю Минъюэ (于明月) (ил. 8) из средней школы при Центральной консерватории Китая заняла второе место в категории альтов (первое место осталось вакантным).

Особенно приятно отметить достижения китайских альтистов на крупнейшем мировом музыкальном конкурсе, входящем в категорию А, одном из учредителей Международной ассоциации музыкальных конкурсов.

Международный музыкальный конкурс ARD (ARD International Music Competition) был основан Западногерманским радиовещательным союзом (ARD) в 1952 году и проводится ежегодно в Мюнхене, Германия. Это один из самых престижных конкурсов в музыкальном мире. В конкурсе могут принять участие 26 категорий музыкантов, из которых каждый год отбираются четыре или пять. Одной из особенностей конкурса является то, что номинации меняются из года в год и включают в себя не только широкий спектр сольных инструментов, но и вокальные и камерные ансамбли [7]. Специфичным для этого конкурса также является особое внимание к музыке современных композиторов.

В 2018 году первую премию в номинации альт, приз зрительских симпатий и приз за лучшее исполнение заказанного произведения на 67-м Международном конкурсе ARD в Мюнхене получил студент Центральной консерватории Китая Мэй Диянь (梅第扬) (ил. 9);

¹ В обязательную программу конкурса, помимо одной из шести сюит Баха в переложении для альты соло, входят сюиты Макса Регера для альты соло, а также каприсы А. Вьётана (Henri Vieuxtemps), Б. Кампаньоли (Bartolomeo Campagnoli), Н. Паганини. Стоит отметить также популярные альтовые концертные произведения, которые участники включают в свои программы: М. Брух. Романс для альты с оркестром op. 85; К.М. фон Вебер. Анданте и венгерское рондо для альты с оркестром; Н. Паганини «Кампанелла», Е. Цимбалист «Сарасатеана» (Tango from Sarasateana); Дж. Энеску. Концертная пьеса для альты и фортепиано.

Вторую премию – студент Шанхайской консерватории Ши Ючэн (施宇成) (ил. 10) [2].



Ил. 8. Ю Минъюэ



Ил. 9. Мэй Дяньнь



Ил. 10. Ши Ючэн

Также необходимо сказать о победе альтиста из Китая на крупнейшем азиатском конкурсе. Гонконгский международный открытый конкурс струнных инструментов (Hong Kong International String Open Competition) организован совместно Международной ассоциацией трансграничного культурного обмена (Ex post Verein fur internationalen und interkulturellen Austausch), Международной ассоциацией музыкантов Гонконга (Hongkong International Musician Association) и Гуандунским обществом обучения игре на скрипке. На данный момент успешно проведено 6 сессий. Будучи одним из крупнейших струнных конкурсов в Китае, профессиональный конкурс альтистов предлагает очень широкий спектр возможностей для своих участников. Он делится на 7 категорий: 1. Открытая категория – для любого альтиста, профессионала или любителя, в возрасте до 35 лет, 2. Молодежная категория – для альтистов в возрасте до 26 лет, 3. Категория свободного выбора – участники могут выбрать одно или несколько произведений в любом стиле пьес, 4. Категория «Ансамбль» – для дуэтов, трио, квартетов, квинтетов (участники могут выбрать одно или несколько репертуарных произведений в любом стиле), 5. Категория «Унисон» – возраст участников не должен превышать 18 лет, они могут исполнить два произведения разных композиторов по своему выбору, 6. Тематиче-

ская категория – участники могут выбрать для исполнения любую альтовую сонату или концерт¹, 7. Специальная категория – участники могут выбрать для исполнения любое из альтовых произведений Баха, Брамса и Хиндемита [4].

2019, Чжэнь Тайран (甄泰然) (ил. 11), преподаватель по классу альты с оркестрового факультета Харбинской консерватории, завоевал Первую премию в Гранд-финале в открытой категории альты.

Среди многих китайских альтистов-победителей есть самый известный альтист в Китае и популярен на современной музыкальной сцене.

Мэй Диянь (родился в 1994 году) – самый известный альтист в Китае на сегодняшний день. Он стал победителем конкурса альтистов на 67-м Международном музыкальном конкурсе ARD в Мюнхене (2018), 52-го конкурса альтистов имени Марка Нойкирхена в Германии (2017), Международного конкурса альтистов имени Макса Роста в Берлине (2015), 40-го конкурса молодых артистов Американского международного общества альтистов (2012), 19-го Австрийского конкурса имени Брамса. Международный конкурс альтистов (2012) и другие. Он научился играть на скрипке в возрасте 5 лет, в 10 лет перешел на альт и был принят в начальную школу при Центральной консерватории в Китае, а в конце 2014 года поступил в консерваторию в Мюнхене, Германия. Он учился у Ван Шаову (王绍武) (ил. 12), профессора альты в Центральной консерватории, Хариольфа Шлихтига (Hariolf Schlichtig) (ил. 13), профессора консерватории музыки в Мюнхене, Германия, а также у Нобуко Имаи (Nobuko Imai) (ил. 14), известного виртуоза игры на альте. В 2019 году, во время обучения в магистратуре Мюнхенской консерватории, он был приглашен Мюнхенским филармоническим оркестром на должность главного альты. В том же году он был принят в Кронбергскую академию в Германии, где регулярно получал наставления от таких мастеров, как Даниель Баренбойм (Daniel Barenboim) (ил. 15), Саймон Рэттл (Simon Rattle) (ил. 16), Кристоф Эшенбах (Christoph Eschenbach) (ил. 17), Гидон Кремер (Gidon Kremer) (ил. 18) и Андраш Шифф (Andras Schiff) (ил. 19). В настоящее время Мэй Диянь занимает должность главного альты (лидера секции альтов) Берлинского филармонического оркестра, также он является пожизненным главным альтом Мюнхенского филармонического оркестра.

¹ Например: И. Брамс. Соната для альты № 1 фа минор, Соната для альты № 2 ми-бемоль мажор, П. Хиндемит. Соната для альты и фортепиано си-бемоль мажор, Соната для альты и фортепиано фа мажор, Соната для альты и фортепиано до мажор и т. д.

Особое место в череде обязанностей Мэй Дияня – членство в жюри Международного конкурса альтистов имени Брамса в Австрии. Будучи востребованным солистом на современной классической музыкальной сцене, он выступал в качестве солиста с Симфоническим оркестром Баварского радио в Германии, Симфоническим оркестром радио SWR в Штутгарте, Симфоническим оркестром Концертхауса в Берлине, Королевским камерным оркестром Шотландии, Национальным симфоническим оркестром Китая, Филармоническим оркестром Ханчжоу, Филармоническим оркестром Познани в Польше, Филармоническим оркестром Пусана в Южной Корее и многими другими известными симфоническими оркестрами в Китае и за рубежом. Его приглашали принять участие в многочисленных международных фестивалях, включая Международный музыкальный фестиваль Мекленбург-Передняя Померания (Mecklenburg-Vorpommern), Вюрцбургский фестиваль Моцарта, Гессенский музыкальный сезон, Champs Hill Великабритании, Музыкальный фестиваль Кембриджского университета, Эдинбургский международный музыкальный фестиваль и Международный фестиваль камерной музыки "Осень" в Корее [9]. Многие прессы и музыкальные критики высоко оценили его необыкновенную игру и выдающиеся художественные достижения.



Ил. 11. Чжэнь Тайран



Ил. 12. Ван Шаову



Ил. 13. Хариольф Шлихтиг



Ил. 14. Нобуко Имаи



Ил. 15. Даниель Баренбойм



Ил. 16. Саймон Рэттл



Ил. 17. Кристоф Эшенбах



Ил. 18. Гидон Кремер



Ил. 19. Андраш Шифф

Ши Ючэн (施宇成) (родился в 1992 году) (см. ил. 10) – молодой альтист и преподаватель по классу альты в Шанхайской консерватории [4]. В его багаже – 2-я премия на престижнейшем конкурсе ARD в 2018 году. Ши Ючэн (施宇成) начал учиться игре на скрипке в 4 года, а в 12 лет перешел на альт, после чего был принят в Высшую школу при Шанхайской консерватории, где учился у профессоров Лю Няня (刘念) и Лан Ханьчэна (蓝汉成); затем совершенствовался у Томаса Рибла (Thomas Riebl), профессора альты в Музыкальном университете Моцартеум в Зальцбурге (Австрия), и получил двойную степень магистра. Ши Ючэн выступал по всей Европе, Америке и Азии, организовал множество сольных и сольных концертов. В 2018 году он исполнил Концерт для альты с оркестром Хиндемита с Баварским симфоническим оркестром, в Мюнхене, Германия. В плане художественного обмена он поддерживает тесное музыкальное сотрудничество с самыми известными мастерами классической музыки в мире – Нобуко Имаи, Юрием Башметом, Гартом Ноксом (Garth Knox), Антонио Таместитом (Antonio Tamestit), Хариольфом Шлихтигом, Жаном Сулемом (Jean Sulem) и др. и получает единодушную похвалу от этих мастеров [8].

Шэнь Цзыюй (沈子钰) (см. ил. 3) (родилась 1998 году), в возрасте 15 лет заняла первое место на 11-м Международном конкурсе альтистов имени Тёртиса (в категории до 30 лет), став самой юной участницей конкурса и обладательницей одной из самых престижных премий в мире в области альтя. В 12 лет она была принята в среднюю школу при Шанхайской консерватории для обучения альту у профессора Шэн Ли (盛利), а также училась у Нобуко Имаи, в Кронбергской консерватории в Германии, где получила степень магистра и высший диплом. В качестве солистки Шэнь Цзыюй выступала с Симфоническим оркестром Венского радио, Симфоническим оркестром Франкфуртского радио, Московским камерным оркестром, Балтийским камерным оркестром, Японским филармоническим оркестром, Гамбургским симфоническим оркестром, а также с симфоническими оркестрами Шанхая, Шэньчжэня и Циндао в Китае и другими известными коллективами в Китае и за рубежом. Ее приглашали выступать с сольными концертами по всему миру, в том числе в Вигморхолле, Королевском фестивальном зале, Лувр-холле, Линкольн-центре и Центре исполнительских искусств имени Кеннеди. Многие международные музыкальные фестивали, такие как Морицбургский фестиваль, Фестиваль Мендельсона, Фестиваль в Вербье, Уимблдонский международный музыкальный фестиваль, Испанский фестиваль классической музыки, Шанхайский весенний фестиваль и Пекинский международный фестиваль современной музыки, считают большой честью послать приглашение Шэнь Цзыюй. В настоящее время Шэнь Цзыюй активно концертирует по всему миру как солист и камерный музыкант. Она выступала в качестве солистки Концерта для альтя Б. Бартока с дирижером Кристофом Эшенбахом (Christoph Eschenbach); Бранденбургский концерт № 6 И. С. Баха с Юрием Башметом; Концертную симфонию для скрипки и альтя В. А. Моцарта вместе со скрипачом Гидоном Кремером; симфоническую поэму «Дон Кихот» Р. Штрауса с виолончелистом Стивенем Иссерлисом и Филармоническим оркестром Форт-Огастуса; Сонату Брамса с пианистом Андраш Шиффом и др. Шэнь Цзыюй в качестве солиста-альта с дирижером Кристофом Эшенбахом выступила соавтором альбома «Камерные концерты Хиндемита», изданного и распространенного классическим лейблом Ondine [3].

Участвуя в международных конкурсах, китайские альтисты продемонстрировали миру высокий уровень исполнения. В то же время они освоили развивающуюся карьеру преподавателя альтя в Китае, доказав преемственность

китайской альтовой педагогики. В немалой степени их заслуга, что в настоящее время в Китае интерес к альту стремительно возрастает, уровень игры значительно повышается и многие музыканты добились новых успехов в понимании, изучении и освоении его многочисленных аспектов.

Литература

1. Понятовский, С.П. История альтового искусства. – Москва: Музыка, 2007. – 141 с.
2. 第 67 届 ARD 音乐大赛(中提琴)结果出炉[J].乐器,2018,(10):5 / Аноним. Результаты 67-го музыкального конкурса ARD (альт) // Музыкальные инструменты. -2018. -№10. – С. 5.
3. 柳蕾.Tertis 中提琴大赛金牌背后师生情--上海音乐学院中提琴师生盛利、沈子钰[J].乐器,2014,(05):70-71 / Лю Лэй. Любовь между учителем и учеником, стоящая за золотой медалью конкурса Tertis – преподаватель-студент Шанхайской консерватории музыки по классу альты Шэн Ли и Шэн Цзыюй // Музыкальные инструменты. – 2014. – №5. с. 70–71
4. 根据香港国际弦乐公开赛官网公布比赛曲目整理 / Официальный сайт Гонконгского международного открытого конкурса струнных инструментов [Электронный ресурс]. URL: <https://hk-isc.com/>
5. 根据约翰内斯勃拉姆斯国际比赛官网公布比赛曲目整理 / Официальный сайт Международного конкурса имени Иоганнеса Брамса [Электронный ресурс]. URL: <https://www.brahmscompetition.org/en/der-wettbewerb/reglement-2024/>
6. 根据特蒂斯国际中提琴比赛官网公布比赛曲目整理 / Официальный сайт Международного конкурса альтистов имени Лайонела Тёртиса [Электронный ресурс]. URL: <https://tertisaronowitzviolacompetitions.org.uk/>
7. 根据 ARD 国际音乐比赛官网公布数据整理 / Официальный сайт Международного музыкального конкурса ARD [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ard-musikwettbewerb.de/en/>
8. 根据上海音乐学院官网公布获奖选手整理 / Официальный сайт Шанхайской консерватории [Электронный ресурс]. URL: <https://www.shcmusic.edu.cn/2018/0925/c1684a26050/page.htm>
9. 梅第扬同学刷新中国中提琴新历史, 2018 年 / Прорыв Альтист Мей Диян открывает новые возможности // Центральная консерватория музыки – 2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ccom.edu.cn/info/2551/10351.htm> (на китайском языке)
10. 新民晚报: 上海培养选手 顶级赛事摘金--上音附中 15 岁学生沈子钰英国参赛夺冠记, 2013 年 4 月 / Шанхай выращивает игроков и берет золото на крупнейших турнирах - Шэнь Цзыюй, 15-летняя студентка Шанхайской музыкальной консерватории, выиграла чемпионат в Великобритании. – 2013 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.shcmusic.edu.cn/2013/0403/c1404a34787/page.htm> (на китайском языке)

References

1. Poniatovsky, S.P. Istoriya altovogo iskusstva [History viola art]. Moscow: Muzyka [Music],

2007. 141 p.
2. 第 67 届 ARD 音乐大赛(中提琴)结果出炉[J].乐器,2018,(10):5 / Anonim. Rezultat 67-vo muzykalnavo konkursa ARD (alto) [Anonymous. Results of the 67th ARD Music Competition (viola)] || Muzykalnee instrumente [Musical instruments]. 2018. №10. Pp. 5 (na kitaiskom iazyke)
 3. 柳蕾.Tertis 中提琴大赛金牌背后师生情--上海音乐学院中提琴师生盛利、沈子钰[J].乐器,2014,(05):70-71 / Liu Lei. Lubov meshdu uchitelem i uchenikom, stoyashaya za zolotoi medaliu konkursa Tertis – prepodavateli-ctudent Shanghaiskoi Konservatory muzeki bo klaccu alta Sheng Li i Shen Ziyu [Teacher-student love behind the gold medal of Tertis Viola Competition - Shanghai Conservatory of Music viola teachers and students Sheng Li and Shen Ziyu] || [Musical Instrument]. 2014. №05. Pp. 70-71. (na kitaiskom iazyke)
 4. 根据香港国际弦乐公开赛官网公布比赛曲目整理 / Ofitsiolnei cait Gonkongskovo meshdunalodnovo otkredovo konkursa ctruneh instrumentov || [Official website of the Hong Kong International Open String Competition] [Electronic resource]. URL: <https://hk-isc.com/>
 5. 根据约翰内斯勃拉姆斯国际比赛官网公布比赛曲目整理 / Ofitsiolnei cait meshdunalodnovo konkursa imeni Johannes Brahms || [Official website of the Johannes Brahms International Competition] [Electronic resource]. URL: <https://www.brahmscompetition.org/en/der-wettbewerb/reglement-2024/>
 6. 根据特蒂斯国际中提琴比赛官网公布比赛曲目整理 / Ofitsiolnei cait meshdunalodnovo konkursa altistov imeni Lionel Tertis || [Official website of the Lionel Tertis International Viola Competition] [Electronic resource]. URL: <https://tertisaronowitzviolacompetitions.org.uk/>
 7. 根据 ARD 国际音乐比赛官网公布数据整理 / Ofitsiolnei cait meshdunalodnovo musykalnovo konkursa ARD || [Official website of the ARD International Music Competition] [Electronic resource]. URL: <https://www.ard-musikwettbewerb.de/en/>
 8. 根据上海音乐学院官网公布获奖选手整理 / Ofitsiolnei cait Shanghaiskoi Konservatory [Official website of Shanghai Conservatory of Music] 2018 [Electronic resource]. URL: <https://www.shcmusic.edu.cn/2018/0925/c1684a26050/page.htm> (na kitaiskom iazyke)
 9. 梅第扬同学刷新中国中提琴新历史, 2018 年 / Prarev alitist Mei Diyang otkrevaet novie vazmornosti [Breaking Through Mei Diyang Breaks New History of Chinese Viola] || Tse-tralnaya konservatoria muzyki [The Central Conservatory of Music]. 2018 [Electronic resource]. URL: <https://www.ccom.edu.cn/info/2551/10351.htm> (na kitaiskom iazyke)
 10. 新民晚报：上海培养选手 顶级赛事摘金--上音附中 15 岁学生沈子钰英国参赛夺冠记, 2013 年 4 月 / Shanghai virashvaet igrakov i берет zoloto na krupneishih turnirah – Shen Ziyu, 15-letnaya stugrntka shanghaickoi muzykalnoi konservatorii, veigrala chempionat v Velikobritanii [Shanghai Cultivates Players to Win Gold in Top Tournaments - Shen Ziyu, a 15-year-old student at the Shanghai Conservatory of Music, won the championship in the UK]. 2013 [Electronic resource]. URL: <https://www.shcmusic.edu.cn/2013/0403/c1404a34787/page.htm> (na kitaiskom iazyke)

Сюй Ин

*аспирант Московского государственного института имени
А.Г. Шнитке (научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор Е.М. Шабшаевич)
e-mail: abtxpp@mail.ru*

Xu Ying

*Postgraduate student at the Moscow A. Schnittke State Music Institute
(scientific adviser: Doctor of Art History, Professor E.M. Shabshaeovich)
e-mail: abtxpp@mail.ru*

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

А.И. Василенко

«ОТ ИЗБЫТКА СЕРДЦА ГОВОРЯТ УСТА»: К 120-ЛЕТИЮ СОЛИСТКИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА НАРОДНОЙ АРТИСТКИ РСФСР Е.В. ШУМСКОЙ

"FROM THE ABUNDANCE OF THE HEART, THE MOUTH SPEAKS": ON THE 120TH ANNIVERSARY OF THE SOLOIST OF THE BOLSHOI THEATER, PEOPLE'S ARTIST OF THE RSFSR E.V. SHUMSKAYA

Аннотация. Статья посвящена жизненному и творческому пути известной отечественной певицы, народной артистки РСФСР, солистки ГАБТ Е.В. Шумской. Автор полно и красочно описывает мастерство пения и красоту голоса сопрано, которыми безукоризненно владела вокалистка. Жизнеописание Шумской показывает непростую дорогу к вершине славы, которую прошла эта женщина, артистка, музыкант, одна из лучших представительниц отечественной вокально-оперной школы.

Ключевые слова: Елизавета Шумская, опера, оперный спектакль, русская опера, народная песня, Большой театр, Ленинградская филармония, Саратовский театр.

Abstract. The article is devoted to the life and creative path of the famous Russian singer, People's Artist of the RSFSR, soloist of the GABT E.V. Shumskaya. The author fully and colorfully describes the singing skills and the beauty of the soprano voice, which the vocalist perfectly mastered. Shumskaya's biography shows the difficult path to the top of fame that this woman, an artist, musician, and one of the best representatives of the Russian vocal and opera school went through.

Keywords: Elizabeth Shumskaya, opera, opera performance, Russian opera, folk song, Bolshoi Theatre, Leningrad Philharmonic, Saratov Theatre.

12 апреля 2025 года исполнилось 120 лет со дня рождения Елизаветы Владимировны Шумской - великой русской певицы, солистки Большого театра. Слушая в веке двадцать первом ее удивительный по красоте и выразительности голос, поражаешься богатству нюансов и красок не только вокальных, но и человеческих эмоций, насыщающих ее пение! Внимая ее голосу, воображению представляется река, - не просто водная гладь, но живой, стремящийся куда-то вдаль поток, переливающийся солнечными бликами, или волнующийся, страстно-беспокойный под тревожными всполохами надвигающегося

ненастья, или безмятежный и величавый в тихую лунную ночь... Сколько чистых порывов, сколько ясных и сильных чувств рождается в сердце.



Ил. 1. Е.В. Шумская. 1940-е годы.

Голосу Шумской невозможно внимать без волнения. Какая необычайная женственность, сколько нежности и одухотворенности в нем, и какая искренность, высокая поэзия души! Вот, отзвучал последний звук... И когда справишься с изумленным волнением от чуда искусства, начинаешь понимать, что чудо это рождено совершенным мастерством. Догадываешься, что эта поразительная естественность пения, - словно и нет никаких трудностей – не только дар природы, но и результат вдумчивой настойчивой работы. Как же рождается тот единственный и неповторимый образ, к которому устремлены все помыслы, все силы артиста? Приведем здесь слова самой Елизаветы Владимировны Шумской:

«Что являлось главным для меня в жизни? Это большая любовь к музыке, искусству, театру. Любить искусство и театр, значит отдавать ему все свои силы, возможности и способности. В труде познаешь музыку, ее содержание. Биение сердца и мысли своих героинь я нахожу в ритме музыки. Поэтому первое условие для изучения образа, его характера и психологии – это точное знание музыки. Это дает возможность свободы действий, освобождает от лишних волнений, создает условия для вдохновения. Изучение вокально-сценического

образа -это процесс большого кропотливого труда. Артист его познает и живет им месяцы, а иногда и годы. Каждый образ, отработанный твоим сердцем, душой, голосом, становится тебе близким и родным, и когда мне задают вопрос, какую партию я люблю больше всех других, я не могу ответить иначе, как – я люблю все партии, спетые мною, потому что каждая из них растила во мне актрису-певицу» [22, с. 165].

Артистический путь Елизаветы Владимировны Шумской-счастливый пример певческого долголетия. Более тридцати лет на оперной сцене, множество прекрасных неповторимых образов. А главное, не утраченная свежесть чувств и никогда не изменяющее мастерство! Как же все начиналось?

Будущая певица родилась 12 апреля 1905 года в Дорогомилове, под Москвой. В семье владельца волосяной мастерской, находившейся в Кутузовской слободке близ Поклонной горы, Владимира Борисовича Кирсанова и его жены Александры Афанасьевны. Лиза стала первым ребенком и впоследствии была любимицей отца. Вслед за ней появились еще трое детей: Вера, Лидия и Константин. Отец обладал красивым звучным баритоном, любил классический репертуар и часто дома напевал популярные оперные арии. Посещение всей семьей спектакля Большого театра «Борис Годунов» осталось у детей одним из самых светлых воспоминаний на всю жизнь! По воскресным дням и в праздники семья Кирсановых неизменно присутствовала на службе в храме, где Владимир Борисович исполнял обязанности регента.

1913 год принес в семью Кирсановых большое несчастье: скоропостижно скончалась мать двадцати шести лет отроду, оставив четверых детей, мал мала меньше (старшей Лизе было восемь лет, а младшему Косте всего семь месяцев). В дом пришла мачеха, люто невзлюбившая своих падчериц и пасынка. Дети забыли о любви и ласках отца. Они не знали грамоты, так как мачеха была яркой противницей школы, превратившись в дармовую рабочую силу в своей же семье. Старшая Лиза еще и должна была приносить домой деньги. Так она оказалась в бригаде огородников, в которой вместе со взрослыми девушками из окрестных деревень работала по найму. Отдушиной для ребенка был лишь церковный хор, в котором она пела под руководством отца. Прихожане стремились на службу послушать ее удивительные соло. Вспоминая своё детство Е.В. Шумская писала:

«С ранних лет я познала нужду и тяжкий труд, незаслуженные обиды. Спасал меня только голос. С 10 лет я пела в церковном хоре. Всегда с удовольствием пела народные песни своим односельчанам. Пение было единственной

радостью в моём сиротском детстве и бедной юности. Жизнь моя в семье мачехи была так тяжела, что не будь у меня голоса, мне бы нечем и незачем было жить. С самого начала моего увлечения пением оно было для меня не забавой, не просто интересным занятием, а спасением. Даже смыслом существования» [20, с. 77].

Несколько позднее судьба подарила юной Елизавете Владимировне встречу, ставшую для нее главной и определившей весь ее дальнейший жизненный и творческий путь. Однажды во время службы ее услышал Сергей Александрович Шумский, приятель отца по Синодальному училищу. Восхитившись голосом девушки, опытный хормейстер увидел и услышал в ней огромные потенциальные возможности оперной певицы. Однако, мачеха, правившая в доме всем и всеми и слышать не хотела о ее образовании. И тогда тридцатилетний бездетный вдовец Сергей Александрович Шумский сделал предложение юной Лизе Кирсановой! Венчал их в церкви о. Сергей, брат покойной матери, и под куполом раздавался мощный бас диакона... Максима Дормидонтовича Михайлова, знаменитого впоследствии солиста Большого театра. Несмотря на огромную разницу в возрасте брак оказался на редкость счастливым. Всю свою жизнь С.А. Шумский положил к ногам любимой женщины. А его желание сделать ее оперной певицей вскоре также сбылось. Голос Е.В. Шумской узнали и полюбили все.

Творческий путь Е.В. Шумской в большое искусство начался в 1926 году в Иваново -Вознесенском областном музыкальном техникуме, студенткой которого она стала, благодаря супругу, преподававшему вокальный класс на исполнительском отделе. К тому времени Елизавета Владимировна умела читать только на церковно-славянском языке, да и то, благодаря службе в хоре, а про общеобразовательные науки и не слыхала никогда. Приходилось наверстывать упущенное время в школе для взрослых. Жизнь семьи и без того очень трудную, вскоре посетило большое горе: один за другим умирают двое малолетних детей Шумских: пятилетняя Ирина и годовалый Владимир.

Только увлечение любимым искусством помогало супругам пережить несчастья, выпавшие на их долю. В 1928 году была организована Иваново - Вознесенская «Рабочая опера». Сначала артисткой хора, а вскоре и солисткой оперы предстала перед публикой молодая певица Елизавета Шумская. Еще студенткой музыкального техникума ей приходилось выступать в главных партиях таких опер как «Фауст» Ш. Гуно (партия Маргариты), «Кармен» Ж. Бизе (партия Микаэлы), «Евгений Онегин» П.И. Чайковского (партия Татьяны), за

ними последовали Волхова и Снегурочка в операх Н.А. Римского-Корсакова «Садко», «Снегурочка», Мадам Баттерфляй в одноименной опере Джакомо Пуччини. Все они очень тепло были приняты публикой и впоследствии на долгие годы стали шедеврами ее исполнительского искусства.

Окончив музыкальный техникум в 1931 году, молодая солистка Елизавета Шумская продолжала выступать на сцене «Рабочей оперы», реорганизованной в том же году в Ивановскую областную оперу. Позднее Елизавета Владимировна некоторое время пела в Московском областном оперном театре, руководимом знаменитым оперным режиссером И.М. Лапицким. На его сцене ею впервые была исполнена одна из самых любимых оперных партий Марфа в «Царской невесте». Тогда же впервые молодая певица встретила с Дорой Борисовной Белявской, знаменитым вокальным педагогом, профессором Московской консерватории и ГИТИСа в течение многих десятилетий, воспитавшим впоследствии целую когорту знаменитых советских певцов. Достаточно назвать имена солистов Большого театра В.И. Ивановского и Т.И. Синявской. Ее ученицей была и прима Московского театра оперетты Т.И. Шмыга. Всего у нее прошли вокальную подготовку, ни много ни мало, пятьдесят четыре народных артиста СССР. Профессиональными консультациями Д. Б. Белявской знаменитая на всю страну певица Е.В. Шумская пользовалась в течение четверти века. «Большой музыкант, замечательный педагог, Дора Борисовна очень много для меня сделала, сыграла большую роль в моей творческой жизни, ей я многим обязана» [18], вспоминала Е.В. Шумская.

В 1934 году супружеская чета Шумских была приглашена в Саратов. На сцене Саратовского театра оперы и балета имени Н.Г. Чернышевского Е.В. Шумская выступала с 1934 по 1944 год. Это были годы упорного, напряжённого труда. За 10 лет работы в городе на Волге Е.В. Шумская исполнила многие ведущие партии в операх русских, советских и зарубежных композиторов. Редкой красоты голос, доведённое до совершенства вокальное мастерство и постоянный творческий поиск принесли ей заслуженную славу. Перелистывая пожелтевшие от времени газеты 30–40-х годов прошлого века видишь, что пресса, восхищённая искусством певицы, не скупилась на восторженные отзывы. К особым достижениям актрисы относят такие партии, как Антонида в «Иване Сусанине» М. Глинки, Виолетта в «Травиате» Д. Верди, Чيو-Чю-Сан в одноимённой опере Джакомо Пуччини, а также Снегурочка, Марфа, Волхова в операх Н.А. Римского-Корсакова.

Образы, созданные Е.В. Шумской, отличаются искренностью исполнения, жизненны и правдивы. В каждый из них певица вложила частицу своей души. Поразительный дар вокального и сценического перевоплощения был свойственен актрисе. В этом плане её особо отметил композитор И.И. Держинский, который побывал в 1936 году в Саратовском театре на генеральной репетиции своей оперы «Тихий Дон», где Е.В. Шумская создала яркий образ Натальи. В 1937 году театр оперы и балета имени Н.Г. Чернышевского обратился к одной из лучших грузинских опер «Даиси» З. П. Палиашвили. Знаменательно, что эта опера, созданная в 1923 году, впервые в стране прозвучала на русском языке именно на сцене Саратовского театра. Спектакль был осуществлён в содружестве с творческим коллективом Тбилисского театра оперы и балета имени З.П. Палиашвили. Большую помощь в постановке оперы оказали хормейстер и консультант спектакля – брат композитора П.П. Палиашвили и другие деятели искусств Грузии. Артисты и зрители с волнением ждали нового спектакля. И вот настал день премьеры. Медленно гаснет свет. В зрительном зале воцаряется тишина. Взмах руки дирижёра А.О. Сатановского – и сразу же с первых тактов музыка пленяет, очаровывает слушателей. Е.В. Шумская с большим успехом исполнила партию нежной, мечтательной Маро. В партии Малхаза выступил лучший тенор театра Г.Ф. Большаков. Это был великолепный дуэт двух любящих сердец. Отмечая исполнение певицы, пресса писала: «В игре Шумской есть теплота, лиризм, но в то же время в образе чувствуется воля, девичья гордость, ясность мыслей. В вокальном отношении Шумская безупречна: весьма сложная ария «Яркая звезда» исполнена Шумской с большим мастерством» [22, с. 168]. Автор другого отзыва писал, что «заслуги Шумской трудно переоценить». Создав прекрасный образ Маро, певица покорила зрителей красотой голоса, обаянием молодости, сумела донести до слушателей богатство и самобытность национальной музыки. Вот как Елизавета Владимировна вспоминала о работе над этой оперой: «Исполнители-солисты, хор и оркестр работали с большой отдачей сил, и спектакль прошёл на высоком художественном уровне. Особенно сильной была сцена смерти Малхаза, его ария. И как молитва, как стон больной души по умершему был плач Маро...» [22 с. 168].

Многие спектакли с участием Е.В. Шумской оставили яркий след в душах зрителей, и вполне закономерно, что уже в 30-е годы прошлого века она становится любимицей публики – встреча с актрисой всегда была подлинным

праздником для любителей оперного искусства. Е.В. Шумская обычно приходила в театр задолго до начала спектакля и погружалась в образ, который ей предстояло воплотить в этот вечер. Её отличали прежде всего высокая требовательность к себе, чувство ответственности и внутренняя собранность. При её появлении на сцене в исполнении других участников оперы что-то неувидимо менялось, поднималась их творческая активность. И, видимо, неслучайно в одной из рецензий на спектакль «Садко» Н.А. Римского-Корсакова говорилось: «Лучшее впечатление оставляет Шумская (Волхова – царевна морская), а Панфёров (Садко) наиболее выразителен как певец и актёр именно в сценах с ней» [22, с. 165]. Елизавета Владимировна с благодарностью вспоминала многих актёров, с которыми ей довелось работать на Саратовской сцене. Но особенно она была благодарна своим первым наставникам – дирижёрам Александру Васильевичу Павлову-Арбенину, Александру Оскаровичу Сатановскому и режиссёру Ивану Поликарповичу Варфоломееву. Вспоминая их, она писала: «Александр Васильевич Павлов-Арбенин был великолепный, тонкий музыкант-самородок. Работать с ним было очень приятно. Он требовал радости в творчестве, активности, чтобы вокальный образ был живым. Общаясь с ним, я приобрела хорошие навыки и очень ему благодарна как моему первому серьёзному дирижёру-наставнику. Очень хорошим и требовательным дирижёром был и Александр Оскарович Сатановский» [22, с. 165]. После встречи с ними совершенно по-иному засверкал её голос. Талантливым мастером сцены был и режиссёр Иван Поликарпович Варфоломеев. По словам Елизаветы Владимировны, он «работал с актёром над каждым жестом, движением, мимикой, добивался во всём органичности, чтобы все движения были естественны, необходимы, вытекали из образа и музыки. Работа с ним была очень интересной, а главное, плодотворной». Е.В. Шумская вспоминала и о том, что «в нашем театре все ведущие актёры занимались пластикой движения, умением носить костюм со шлейфом, владеть веером, и многим другим. А занимались мы с ведущей балериной Викторией Арнольдовной Урусовой. Она была блестящая балерина – обаятельная, вдохновенная, красивая, темпераментная, и очень добрый человек. Я ей тоже благодарна» [22, с. 166]. В жизни и творческой деятельности актрисы верным другом и надёжным помощником был её муж Сергей Александрович Шумский, известный хормейстер, заслуженный артист РСФСР. «Все музыкальные партии, – писала Елизавета Владимировна, – я готовила с мужем, он требовал учить партию академически точно, выполняя все ремарки композитора» [3]. Да, это был действительно счастливый союз

преданных театру людей, которые взаимно обогащали друг друга. Е.В. Шумская, несмотря на свою огромную популярность в музыкальном мире, человек довольно скромный. Вот как о ней вспоминала замечательный концертмейстер, преподаватель камерного пения Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова Елена Ивановна Губанова: «Работать непосредственно с Шумской мне не приходилось. Но, когда мы работали в годы Великой Отечественной войны в одном театре, я помню Шумскую как человека очень тактичного, всегда приветливого. Она в равной степени с уважением относилась не только к актёрам, музыкантам, но и к обслуживающему персоналу» [22 с. 165]. С Елизаветой Владимировной Шумской любили работать и актёры, и режиссёры, и дирижёры. Народный артист СССР Алексей Петрович Иванов, работавший многие годы вместе с ней в Саратове, а затем на сцене Большого театра Союза ССР, писал: «Когда думаешь о Елизавете Владимировне, то первое, о чём хочется сказать, это о её голосе полного диапазона, очаровательного, серебристого тембра, богатом разнообразными красками. Удивительная её чуткость в жизни и на сцене рождали радость подлинного живого сценического общения. Безукоризненное знание партии для Шумской – не просто вопрос профессионального долга, но средство сценического укрепления. Поэтому так вдохновенны, эмоциональны сценические образы Шумской, поэтому заразительно всё, что она создавала на сцене» [22, с. 164].



Ил. 2. Е.В. Шумская в Саратовском академическом театре оперы и балета (слева – главный дирижер театра в 1941-1949 гг. А.О. Сатановский; справа – главный дирижер театра в 1949-1964 гг. Н.А. Шкаровский

С первых дней Великой Отечественной войны актриса считала своим гражданским, патриотическим долгом много выступать с концертами в воинских частях, в госпиталях, перед тружениками тыла. Своим удивительным искусством она помогала людям преодолевать невзгоды, укрепляла веру в свои силы, веру в грядущую нашу великую Победу. На концертах она вдохновенно пела арии из опер, романсы, но всегда особое значение актриса придавала исполнению русской народной песни, что всегда находило душевный отклик в сердцах слушателей. Пропагандируя песню на страницах местной прессы, она писала: «Русская народная песня особенно полно отвечает великому патриотическому подъёму нашего народа, так как в них, в этих песнях, вылилась вся душа русского народа, с его беспредельной любовью к Отчизне, к родному краю. Нет и не может быть более почётной задачи у певца, как работать над русской песней, донести её изумительную внутреннюю силу, её непревзойдённую музыкальность и напевность, её красоту и величие до широких слушательских масс» [22, с. 165]. Именно поэтому она и давала целые концерты, состоящие только из русских народных песен, что неизменно вызывало подлинный восторг у публики, ведь она пела в открытые души людей. И была большая справедливость в том, что в 1942 году в разгар Сталинградской битвы в Саратов пришло радостное известие: Указом Президиума Верховного Совета РСФСР Елизавете Владимировне Шумской за выдающиеся заслуги в области театрального искусства было присвоено звание заслуженной артистки РСФСР. В те дни она получила много поздравлений. Всё это, конечно, её радовало, волновало, но ко многому и обязывало.

Елизавета Владимировна была благодарна всем своим партнёрам, коллегам, с которыми сводила её фронтовая судьба. С большой теплотой и душевной нежностью она вспоминала и своего аккомпаниатора, талантливого баяниста, который в детстве лишился зрения, Ивана Яковлевича Паницкого. И певица, и баянист не помышляли об отдыхе, они трудились вдохновенно и плодотворно. В годы Великой Отечественной войны пропаганда русской и советской музыки стала занимать ведущее место в деятельности Саратовского театра оперы и балета, на сцене которого с огромным успехом шли оперы «Князь Игорь» А. Бородина, «Иван Сусанин» М. Глинки. Значительным событием в театральной жизни не только Саратова, но и страны явилась постановка патриотической оперы П.И. Чайковского «Орлеанская дева». Впервые на советской сцене она была поставлена именно в Саратовском театре оперы и балета.

Опера мощно зазвучала в те дни, когда фронт стремительно приближался к Саратову. Партию Агнессы блестяще исполнила Е.В. Шумская. Её партнёрами были прекрасные мастера сцены: заслуженная артистка УССР А.Е. Станиславова, М.А. Бевза, Г.В. Серебровский и другие. Их исполнение было таким потрясающим, что, как вспоминал очевидец спектакля, писатель Николай Вирта, «на глазах многих зрителей были слёзы восторга, а минуты благоговейной тишины после финала вознаграждали актёров больше, чем бурные овации. Опера волнует каждой своей музыкальной фразой, каждым словом напева. Какое благородство мыслей, какая сила заключена в ней, какие патриотические мысли будит она!» Осуществив постановку «Орлеанской девы», театр возродил к жизни оперу, созвучную героической эпохе. В 1944 году решением Совета народных комиссаров РСФСР Саратовский театр оперы и балета имени Н.Г. Чернышевского был включён в число республиканских. В этом была и немалая заслуга Е.В. Шумской. Своим замечательным искусством она наряду с другими мастерами сцены способствовала заслуженной славе Саратовского театра. Творческие возможности Е.В. Шумской были поистине велики.

С особым блеском её неповторимое дарование раскрылось на сцене Большого театра Союза ССР, куда певица была приглашена в 1944 году. Она приехала в Москву, уже будучи необычайно ярким мастером сцены, со своим богатым репертуаром, что и позволило ей легко войти в состав труппы. На сцене прославленного театра Е.В. Шумская с подлинным блеском дебютировала в партии Марфы в опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста». Много позже, оценивая работу Е.В. Шумской в этой опере, выдающийся дирижёр Евгений Федорович Светланов писал: «Марфа Е.В. Шумской вызывает сострадание, трогает до слёз. Тут уже забываешь про театр, про сцену. Перед тобой сама жизнь, правдивая в своей жестокой действительности» [13]. В чём же был секрет её огромного успеха? Вот что говорит сама Елизавета Владимировна: «Работа над образом меня всегда очень увлекала. Я ни о чём другом не могла думать, с мыслями о моей героине я засыпала и с ними просыпалась, о ней думала в бессонные ночи, пока не исчерпала все представляющиеся моему воображению решения и варианты» [3]. К тому же Елизавета Владимировна считала: «чтобы петь вдохновенно, надо очень любить свою профессию и неустанно работать над собой» [3]. Следуя этим принципам, Е.В. Шумская сумела подняться к величайшим вершинам исполнительского мастерства. Одной из вершин в её творчестве стал и образ Волховы в опере Н.А. Римского-Корсакова «Садко». Волхова – это сказочный образ, поэтическая мечта героя

оперы «Садко». Поэтому певица нашла особую исполнительскую манеру для партии, основанную на необычайной лиричности и нежном звучании отдельных сцен. Спел эту партию впервые на Ивановской, а затем на Саратовской сцене, Е.В. Шумская под руководством дирижера Н.С. Голованова, музыкального руководителя постановки, продолжала доводить её до совершенства, пользуясь дружескими творческими советами великой русской певицы А.В. Неждановой. За исполнение этой партии в 1950 году ей была присуждена Государственная премия СССР, тогда – Сталинская премия 1-й степени. А в 1951 году Елизавете Владимировне Шумской было присвоено почётное звание народной артистки РСФСР.

На прославленной сцене Большого театра её партнёрами были такие корифеи оперного искусства, как И.С. Козловский, С. Я. Лемешев, П.Г. Лисициан, А.П. Иванов, Г.Ф. Большаков, М.Д. Михайлов, Г.М. Нэлепп, М.О. Рейзен и другие. В работе с ними новыми гранями засверкало её творческое дарование. На сцене Большого театра Е.В. Шумская была очень востребована. Певица была этому только рада, так как считала, что большая творческая загруженность способствует творческому долголетию. Она писала: «Певец не может и не должен останавливаться в работе, иначе неизбежен творческий спад. Только в труде – долголетие певца, поэтому он должен сделать всё возможное, чтобы продлить этот изумительный дар природы».



Ил. 3. Шумская Е.В. с молодыми артистами Большого театра. 1950-е годы

Очень тёплые, дружеские отношения у Е.В. Шумской сложились с одной из ведущих солисток Большого театра, народной артисткой РСФСР Верой Александровной Давыдовой-Мчедлидзе. Вот как вспоминала о ней Давыдова: «С Елизаветой Владимировной мы познакомилась сразу, как я узнала, что она приехала с Волги, а я ведь тоже волжанка, так что я её полюбила как родную. Человек она была необыкновенно тёплый, внимательный и серьёзный. Её полюбили все коллеги. Мы часто пели вместе в «Царской невесте», «Садко» Римского-Корсакова и других спектаклях. И везде она была на высоте как певица и как актриса. Часто мы с ней вели беседы насчёт вокальной школы, они у нас были разные, но во многом похожие, и это нас тоже радовало и роднило. Наши мысли, чувства часто совпадали, и мы, конечно, были счастливы. Елизавета Владимировна пользовалась большим уважением слушателей, каждый её спектакль превращался в огромный праздник, в поклонение певице-актрисе. И я гордилась дружбой с ней» [22].

Став одной из ведущих солисток Большого театра, она много гастролирует по стране и за рубежом. Во время гастролей в Финляндии в 1955 году она покорила слушателей исполнением партии Виолетты в операх «Травиата» Дж. Верди и Маргариты «Фауст» Ш. Гуно в спектаклях Хельсинкской оперы, а годом ранее покорила старейшую европейскую оперную сцену Копенгагенской Королевской оперы в Дании. И всё же с особым волнением она приезжала на гастролы в свой родной Саратов, в город, с которым она сдружилась, сжилась, и, конечно, здесь её принимали с особой теплотой и любовью. Каждое её выступление проходило поистине с огромным успехом.

На сценах Саратовского театра оперы и балета имени Н.Г. Чернышевского и Большого театра СССР Е.В. Шумская исполнила свыше тридцати ведущих партий сопрано в операх русских, советских и западноевропейских композиторов. Это, прежде всего, Антонида и Людмила в операх М.И. Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», Марфа, Царевна Лебедь, Панночка, Снегурочка, Волхова в операх Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», Ксения и Парася в операх М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Сорочинская ярмарка», Прилепа, Татьяна, Агнесса, Иоланта в операх П.И. Чайковского «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Орлеанская дева», «Иоланта», Маро в опере «Даиси» З.П. Палиашвили, Наталья в опере И.И. Дзержинского «Тихий Дон», Дуня в опере М.И. Красева «Морозко», Виолетта и Джильда в операх Дж. Верди «Травиата» и «Риголетто», Маргарита и Джульетта в операх Шарля Гуно

« Фауст» и «Ромео и Джульетта», Лакме в опере Лео Делиба «Лакме», Микаэла в «Кармен» Ж. Бизе, Чио-Чио-Сан и Мими в операх Дж. Пуччини « Мадам Баттерфляй» и «Богема», Эльза в опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера, Эвридика в опере «Орфей и Эвридика» К.В. Глюка, Сюзанна в опере В.А. Моцарта « Свадьба Фигаро» и других. Следует отметить также прекрасный опыт освоения Елизаветой Владимировной и жанра классической оперетты, (имеется ввиду радиоспектакль «Дочь Анго» Ш. Лекока), где она блистательно исполнила партию Клеретты в дуэте с выдающимся тенором Большого театра Г.М. Нелеппом и при участии известных артистов Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Это, едва ли не единственный документ, где слушатель может услышать удивительно мелодичный разговорный голос певицы в речитативах. Спектакль к счастью был записан на пленку в начале 1950-х годов.

Многим поколениям музыкантов и любителей вокального искусства знакомы записи изумительного по красоте голоса Е.В. Шумской. Прежде всего это полные записи многих опер из вышеперечисленных, сольные концерты, записанные по трансляции из Большого зала Московской консерватории, Концертного зала имени П.И. Чайковского, Концертного зала Дома ученых и других. Ее фонографическое наследие довольно обширно и, тем более удивительно, что подавляющее количество этих записей относится к 1940-м - 1950-м годам 20 века, исторической эпохе в которой технические возможности звукозаписывающей аппаратуры были не столь совершенны как сейчас и спектакли записывались целиком практически с первого раза. Практики дублей в целях улучшения качества исполнения в те времена просто не существовало. Слушая их, сегодня остается только удивляться высочайшему вдохновенному вокально-техническому и актерскому мастерству великой певицы!

Завершив в 1958 году свою блистательную певческую карьеру, Е.В. Шумская еще в течение пяти лет принимала участие в отдельных спектаклях Большого театра неизменно покоряя сердца зрителей. С 1959-го по 1975-й год преподавала в Московской консерватории, являясь доцентом вокальной кафедры, где ее коллегами в то время были выдающиеся певцы такие как Е.К. Катульская, А.И. Батурин, М.О. Рейзен, С.Я. Лемешев и другие. Среди ее учениц достаточно назвать имена известных певиц, солисток Большого театра, таких как народная артистка РСФСР Т.А. Сорокина, заслуженная артистка РСФСР Н.А. Лебедева, в течение нескольких десятилетий украшавших главную опер-

ную сцену страны, солистку Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, народную артистку РСФСР Л.К. Захаренко, солистку Северо-Осетинского государственного академического театра оперы и балета, народную артистку России Э.М. Цаллагову, с которой Е.В. Шумская занималась в стажерской группе Большого театра и, кстати, перевела ее из партий меццо-сопрано в сопрановый репертуар.

Приведем в этой связи лишь некоторые педагогические принципы и установки Е.В. Шумской: «Чтобы хорошо петь, надо в совершенстве постигнуть процесс звукоизвлечения и звуковедения, овладеть техникой «игры на инструменте голоса». Ведь голос, хоть и необычный, живой, но инструмент. Настроить его может только опытный мастер, да и потом педагог надолго останется единственным верным камертоном певца. Мы начинаем с определения характера голоса. Затем приступаем к настройке голоса. Цель этого этапа обучения – добиться, чтобы голос оставался самим собой во всех регистрах звукового диапазона. Скажем, недопустимо, чтобы на средних нотах было меццо, а на верхних – колоратурное сопрано. Самым сложным здесь являются переходные ноты. Певец должен так овладеть голосом, чтобы не чувствовалось разницы между переходными и непереходными нотами. А достигается такое безукоризненное владение звуком только умением управлять мышцами, взаимодействующими с голосовыми связками.

Почему певчески одаренных людей много, а хороших певцов гораздо меньше? Беда в том, что подчас осчастливленные природой люди присваивают себе ее дар, считая, что могут обращаться с ним, как угодно. Такое отношение – преступление, за которое, конечно, не судят, но совершившие его расплачиваются сами великой ценой. Сколько на нашей памяти певцов и певиц, которые загубили свои прекрасные и редкие дарования. Искусство пения – такая же наука, как и всякая другая, и постичь ее можно лишь в «школе», то есть, у педагога. Мой совет вокалистам-профессиональным и любителям – старайтесь найти опытного специалиста, чтобы показаться ему, чтобы правильно начать или хотя бы правильно продолжать. Самое наипервейшее в нашем деле – определение характера голоса. С этого и должен начинать педагог.

Вот можно привести аналогию: если водитель не овладел искусством плавного переключения скоростей, то у него часто будет выходить из строя сцепление, а значит и вся машина. Так и в нашем случае мышцы можно считать своеобразной коробкой передач, только вместо скоростей – высота звука. Ко-

гда певец постигнет работу мышц, он научится ощущать их, включать их нужным образом в тот или иной момент пения, сможет именно управлять ими для достижения правильного голосообразования. И сможет обеспечить легкую атаку звука и идеальное смыкание голосовых связок, то есть создаст тот невидимый ни для кого фундамент, на котором уже можно «строить здание» – исполнять произведение композитора.

Это очень сложная и трудоемкая работа, в которую входит и чисто физическое осознание устройства голосового аппарата, и специальная тренировка, которая помогает укрепить мышцы голосовых связок. И приобретение способности согласованного действия этими мышцами, поскольку каждая из них действует не сама по себе, а в контакте с другими. Ох, и кропотливый это труд! Зато, достигнув в нем высот, вокалист не только сможет грамотно, без фальши, чисто петь, но и отведет от своего голоса угрозу перенапряжения, болезненной усталости и преждевременного износа. Потому что петь он будет легко, без форсирования.

Ко мне иногда приходят консультироваться и говорят: «Педагог велит – жми на связки! Как же это можно “жать на связки”?! Это же насилие, а пение должно быть удобным, естественным, как дыхание. А дальше надо еще научиться и правильно дышать, приобрести четкую, ясную дикцию, короче, на первом этапе основное – техника, техника и еще раз техника. И все-таки главная работа начинается после приобретения певцом нужных технических навыков – теперь ему нужно научиться передавать мысли, чувства, настроения, заложенные в музыке, тексте. Но это уже работа нескончаемая!» (Записал Л. Ларин) [20, с. 89-90].

С 1978 года Е.В. Шумская была вокальным консультантом Большого театра, занимаясь с артистами хора, уделяя своей последней работе огромное значение. «Первым моим учителем был деревенский хор. Ведь учимся мы у всех, с кем сталкивает нас жизнь. Кстати, я очень много пела в разных хорах – и любительских, и профессиональных, и к хору у меня самое уважительное отношение. А ведь как часто можно услышать пренебрежительное – «хористка». Неправильно это: для вокалиста любого масштаба нет лучшей школы, чем хор. Он дает умение слышать других, чувствовать гармонию ансамбля, умение подчиняться интересам общей задачи – создания художественного целого. И еще он помогает понять важность любой своей роли в искусстве, сколь бы малой она ни была» [20, с. 88].

В 1985 году на сцене Большого театра в честь 80 -летия Е.В. Шумской был дан спектакль «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова. Главную партию Марфы исполнила тогда солистка Большого театра Любовь Богданова, также, ее воспитанница.



Ил. 4. Е.В. Шумская принимает поздравление с юбилеем от коллег Большого театра (1985 г.)

Елизавета Владимировна не мыслила себя без работы. «Пока есть силы, буду работать, хочу быть полезной людям» [14], – как-то сказала актриса. И она действительно работала до конца своих дней. Е.В. Шумская скончалась 5 марта 1988 года. Похоронена на Ваганьковском кладбище рядом со своим мужем Сергеем Александровичем Шумским. Но её удивительный голос живёт и поныне.

Когда слушаешь необыкновенный, чарующий голос певицы, невольно вспоминаешь слова легендарного дирижёра, народного артиста СССР Евгения Федоровича Светланова: «Изумительный голос Елизаветы Владимировны Шумской оставляет неизгладимое впечатление у всех, кто хоть раз её слышал. Голос Шумской узнаёшь сразу, настолько он ярок своей неповторимой окрас-

кой» [13, с. 2]. Великая певица, народная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, кавалер ордена Трудового Красного Знамени, ведущая солистка Большого театра Союза ССР и прекрасный педагог Елизавета Владимировна Шумская через всю жизнь пронесла трепетное, святое отношение к искусству, работала до последних дней своей жизни. Она учила творческую молодёжь не только вокальному мастерству, но и высокому таланту – быть артистом – учила не словами, а всей своей жизнью, отданной искусству без остатка. И этим была счастлива.

Литература

1. Шумская Е.В. Моя Джульетта // Советский артист. 1945. 18 декабря.
2. Шумская Е.В. Осуществленная мечта // Советский артист. 1948. 7 ноября.
3. Шумская Е.В. Добиваться единства музыкального и сценического образа // Советский артист. 1948. 7 ноября.
4. Шумская Е.В. Любимая партия // Советский артист. 1949. 1 мая.
5. Катульская Е. Мастера оперной сцены // Советский артист. 1951. 8 марта.
6. Бружес Ю. Интересный концерт // Советское искусство». 1951. 10 ноября.
7. Критика помогает расти (из выступления тов. Е. Шумской) // Советский артист. 1953. 25 марта.
8. Елизавета Владимировна Шумская: буклет Большого театра СССР. – М.: Искусство, 1953. – 10 с.
9. Шумская Е.В. О методах творческой работы // Советский артист. 1955. 1 сентября.
10. Jelisaveta Sjumskaja // NY TID, Helsinki. 25.03.1955.
11. Ryskt och Butterfly Sjumskajas melodi // HUFVUDSTADS BLADET, Helsinki. 25.03.1955.
12. Neuvostoliittolainen laulutähti vieraillee // HELSINGIN SANOMAT. 25.03.1955.
13. Светланов Е. После длительного перерыва // Советский артист. 1957. 12 июня.
14. Шумская Е.В. От всего сердца // Советский артист. 1960. 6 ноября.
15. Шумская Е.В. Думая об интересах театра // Советский артист. 1962. март.
16. Шумская Е.В. На концерте молодых певцов // Советский артист. 1963. 1 февраля.
17. Шумская Е.В. Выдающийся мастер оперной сцены (к 70-летию народного артиста СССР Алексея Петровича Иванова) // Советский артист. 1974. 22 сентября.
18. Пичугин П. Елизавета Шумская // Музыкальная жизнь. 1980. № 11.
19. Юбилей народной артистки РСФСР Елизаветы Владимировны Шумской // Советский артист. 1985. 24 мая.
20. Киреев Д.З. Елизавета Владимировна Шумская // Певцы Большого театра. – Владимир: Фолиант, 2001. – С. 75-112.
21. Демченко А.И. Два столетия музыкальной культуры Саратова. – Саратов: Приволжское книжное издательство, 2006. – 120 с.
22. Крестов В. Низко кланяюсь Саратову // Волга. – 2020. – № 9-10. – С. 165-173.

References

1. Shumskaja E.V. Moja Dzhul'etta [My Juliet] // Sovetskij artist. 1945. 18 dekabnja.
2. Shumskaja E.V. Osushhestvlenaja mechta [A dream come true] // Sovetskij artist. 1948. 7 nojabnja.
3. Shumskaja E.V. Dobivat'sja edinstva muzykal'nogo i scenicheskogo obraza [To achieve unity of musical and scenic image] // So-vetskij artist. 1948. 7 nojabnja.
4. Shumskaja E.V. Ljubimaja partija [Favorite party] // Sovetskij artist. 1949. 1 maja.
5. Katul'skaja E. Mastera opernoj sceny [Masters of the opera stage //Sovetskij artist. 1951. 8 marta.
6. Bruzhes Ju. Interesnyj koncert [An interesting concert] // Sovetskoe iskusstvo». 1951. 10 nojabnja.
7. Kritika pomogaet rasti (iz vystuplenija tov. E. Shumskoj) [Criticism helps to grow (from a speech by Comrade E. Shumskaya)] // Sovetskij artist. 1953. 25 marta.
8. Elizaveta Vladimirovna Shumskaja: buklet Bol'shogo teatra SSSR [Elizaveta Vladimirovna Shumskaya: booklet of the Bolshoi Theater of the USSR]. – M.: Iskusstvo, 1953. – 10 s.
9. Shumskaja E.V. O metodah tvorcheskoj raboty [About the methods of creative work] // Sovetskij artist. 1955. 1 sentjabnja.
10. Jelisaveta Sjumskaja // NY TID, Helsinki. 25.03.1955.
11. Ryskt och Butterfly Sjumskajas melodi // HUFVUDSTADS BLADET, Helsinki. 25.03.1955.
12. Neuvostoliittolainen laulutähti vieraillee // HELSINGIN SANOMAT. 25.03.1955.
13. Svetlanov E. Posle dlitel'nogo pereryva [After a long break] // Sovetskij artist. 1957. 12 ijunja.
14. Shumskaja E.V. Ot vsego serdca [From the bottom of my heart] // Sovetskij artist. 1960. 6 nojabnja.
15. Shumskaja E.V. Dumaja ob interesah teatra [Thinking about the interests of the theater] // Sovetskij artist. 1962. mart.
16. Shumskaja E.V. Na koncerte molodyh pevcov [At a concert of young singers] // Sovetskij artist. 1963. 1 fevralja.
17. Shumskaja E.V. Vydajushhij master opernoj sceny (k 70-letiju narodnogo artista SSSR Alekseja Petrovicha Ivanova) [Outstanding master of the opera stage (on the 70th anniversary of People's Artist of the USSR Alexei Petrovich Ivanov)] // Sovetskij artist. 1974. 22 sentjabnja.
18. Pichugin P. Elizaveta Shumskaja // Muzykal'naja zhizn'. 1980. № 11.
19. Jubilej narodnoj artistki RSFSR Elizavety Vladimirovny Shumskoj [Anniversary of the People's Artist of the RSFSR Elizaveta Vladimirovna Shumskaya] // Sovet-skij artist. 1985. 24 maja.
20. Kireev D.Z. Elizaveta Vladimirovna Shumskaja // Pevcy Bol'shogo teatra. – Vla-dimir: Foli-ant, 2001. – S. 75-112.

21. Demchenko A.I. Dva stoletija muzykal'noj kul'tury Saratova [Two centuries of musical culture of Saratov]. – Saratov: Pri-volzhs кое knizhnoe izdatel'stvo, 2006. – 120 s.
22. Krestov V. Nizko klanjajus' Saratovu [I bow low to Saratov] // Volga. – 2020. – № 9-10. – S. 165-173.

Василенко Александр Иванович

доцент кафедры народного исполнительского
искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: vasilok1967@mail.ru

Alexander I. Vasilenko

Associate Professor of the Department
of Folk Performing Arts the art in Moscow A. Schnittke
State Music Institute
e-mail: vasilok1967@mail.ru

ФОТОГАЛЕРЕЯ. ТВОРЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ДОМЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

В марте 2025 года кафедра фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке совместно с Центром профессионального мастерства ДОП СКИ Департамента культуры города Москвы провели V Всероссийский конкурс-фестиваль «Piano ad libitum» для обучающихся разных специальностей учебных заведений среднего профессионального образования в области культуры и искусства. В конкурсе приняли участие представители учебных заведений Москвы, Коломны, Нижнего Новгорода, Екатеринбурга, Дзержинска, Вологды, Саратова, Сургута.

Победителями конкурса стали студенты МГИМ им. А.Г. Шнитке:

Лауреаты 1 степени – Гурский Андрей (класс преп. Стародубровской Е.А.), Мишарин Сергей (класс преп. Рыбинцевой В.С.);

Лауреаты 2 степени – Козлова Анна (класс проф. Литвиненко Ю.А.), Козлова Анастасия (класс преп. Рыбинцевой В.С.), Касымова Полина и Пузанова Дарья (класс преп. Рыбинцевой В.С.);

Лауреаты 3 степени Байбаков Леонид (класс преп. Булаенко П.С.)

Дипломанты Топникова Анна (класс преп. Стародубровской Е.А.), Ковалева Анастасия (класс преп. Ивановой Р.В.), Папин Максим (класс преп. Жарова М.А.).





26-27 апреля в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке состоялся Третий Всероссийский конкурс хоровых дирижеров имени А.Г. Шнитке

В первом туре приняли участие 75 хоровых дирижеров из 15 колледжей и 20 ведущих высших учебных заведений России и Белоруссии (Москва, Минск, Санкт-Петербург, Саратов, Уфа, Казань, Краснодар, Магнитогорск, Нижний-Новгород, Новосибирск, Рязань, Орел, Асбест, Республика Алтай, Петрозаводск, Вологда).

По итогам конкурса, среди финалистов были определены лауреаты трех степеней. Гран-При конкурса завоевал Алмаз Раисов (МГК имени П.И. Чайковского). Так же лауреатами конкурса стали студенты МГИМ имени А.Г. Шнитке: Березина Виктория (класс Е.В. Кошкиной), Лапшина Дарья (класс Н.Б. Буяновой), Моисеев Олег (класс О.Г. Ореховой), Веселов Амвросий (класс Е.Н. Байковой), Крылова Ольга (класс С.В. Маркова), Шамаева Анна, Карельский-Бондарь Александр и Федяева Маргарита (класс Н.Б. Буяновой).







Информация для авторов

Общие правила

1. К печати принимаются оригинальные (ранее не опубликованные) исследования, обзоры, аналитические разработки в контексте актуальных проблем в различных областях искусствознания, педагогики, культурологии или находящихся на стыке с ними пограничных дисциплин.
2. Язык издания – русский, английский.
3. К рассмотрению принимаются тексты объемом до 15 страниц, включая аннотацию и список литературы (30000 знаков с пробелами), для аспирантов – до 10 страниц (20000 знаков), но не менее 15000 знаков. Количество знаков подсчитывается автоматически: пункт меню Word «Сервис → Статистика».
4. Статьи для публикации в журнале принимаются по электронной почте vestnik.mgim@mail.ru
5. Автор, направляя статью в редакцию, выражает свое согласие с условиями лицензионного соглашения, на опубликование статьи в журнале, размещение ее на сайте журнала в сети Интернет, передачу текста статьи третьим лицам в целях обеспечения возможности цитирования публикации и повышения индекса цитируемости автора и журнала.
6. Решение о публикации или отклонении поступающих в журнал материалов принимается редакционным советом в соответствии с положением о рецензировании.
7. Редколлегия производит рецензирование поступивших материалов и распределяет их по постоянным рубрикам. Редколлегия принимает решение о публикации поступивших материалов на основании независимой рецензии членов редакционного совета. Рецензии, как положительные, так и отрицательные, высылаются автору.
8. Рукописи, отклоненные редакцией, не рецензируются и не возвращаются.
9. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование материалов с сохранением авторского варианта научного содержания, следуя при этом правилам редакционной этики. В случае необходимости редколлегия вступает в переписку с авторами по электронной почте и может обратиться с просьбой о доработке. Материалы, не соответствующие перечисленным требованиям, не публикуются.
10. Полнотекстовые версии статей, публикуемые в журнале, доступны на сайте <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim/archive/>.
11. Редакция не несет ответственности за достоверность приводимого в статьях авторов фактического материала и корректность цитирования.
12. Точка зрения авторов публикаций не обязательно совпадает с позицией редакции. Авторы статей несут полную ответственность за точность приводимой информации, цитат, ссылок и списка использованной литературы.

13. Перепечатка материалов, опубликованных в журнале, не допускается без письменного разрешения редакции.

Технические требования к оформлению рукописи

- Текст набирается в программе Word: размер шрифта – 14, гарнитура – Times New Roman, межстрочный интервал – 1,5, поля – 2 см со всех сторон.
- Структура статьи. В редакцию следует направлять авторские материалы, включающие следующие элементы: заглавие публикуемого материала, аннотацию, ключевые слова, текст публикуемого материала, список источников и литературы, сведения об авторе/авторах. Название статьи, аннотация, ключевые слова и сведения об авторе должны быть представлены на русском и английском языках.
- Заглавия научных статей должны быть информативными, краткими и отражать суть тематического содержания материала. В переводе заглавий статей на английский язык не должно быть транслитераций с русского языка, кроме непереводаемых названий собственных имен, приборов и других объектов, имеющих собственные названия.
- Аннотацию на русском языке оформляют согласно ГОСТ 7.9-95, ГОСТ Р 7.0.4-2006, ГОСТ 7.5-98 объемом 100–250 слов (около 850 знаков). Ее помещают после указания автора/авторов и названия статьи. Она должна кратко отражать структуру статьи (актуальность, основная цель, рассматриваемые проблемы, разделы статьи и используемые методы (если это существенно для статьи), выводы и быть информативной. Сокращения и условные обозначения, кроме общеупотребительных, применяют в исключительных случаях или дают их определения при первом употреблении.
- Аннотация на английском языке (summary) выполняет для англоязычного читателя функцию справочного инструмента и является для него основным источником информации о статье. Она должна быть выполнена на правильном английском языке, с использованием принятой и понятной англоязычному читателю терминологии.
- Ключевые слова – это 4–10 основных терминов, которые раскрывают содержание публикации и имеют непосредственное значение для объективной и научной оценки ее концепции и идеи. Ключевые слова – структурная основа публикации, по которым заинтересованный читатель сможет быстро найти ее. Ключевые слова приводятся в именительном падеже.
- Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТ 7.1–2003 и должен включать в себя все работы, использованные автором; приветствуются ссылки на новейшую научную литературу. Каждая ссылка должна содержать следующие пункты: автор/авторы, заглавие, место издания, год издания, издательство, общее количество страниц. Также указываются редактор, составитель, переводчик и т.п.; книжная серия издания (если имеется). Между областями описания ставится разделительный знак «точка и тире». Ссылки на литературу в тексте оформляются в квадратных скобках. Ссылка на страницу отделяется от ссылки на источник запя-

той. Если в квадратных скобках одновременно приводятся ссылки на несколько источников, они отделяются друг от друга точкой с запятой (например: [1, с. 25] или [1, с. 26; 5, с. 17]). Ссылки на Internet-ресурсы приводятся в общем списке литературы по автору или заглавию публикации с обязательным указанием адреса сайта, где эта публикация размещена, и датой ее размещения или датой последней проверки наличия ресурса. Автор отвечает за достоверность сведений, точность цитирования и ссылок на источники и литературу.

- References оформляется по следующим правилам. При описании источников на кириллических и некоторых других языках необходима транслитерация. Принята транслитерация кириллицы в системе BGN; рекомендуем выполнять ее автоматически (например, с помощью ресурса <https://translit.ru/ru/bgn/>). Транслитерируются следующие элементы библиографического описания: 1. Имена и фамилии авторов. Следует отдавать предпочтение тому, как сам автор транслитерирует свое имя, даже если этот вариант не согласуется ни с одной из принятых систем транслитерации (это же правило относится к транслитерации названий журналов и др., используемых их издателями). 2. Название источника и его части (журнальной статьи, главы книги и т. п.; то есть все значимые элементы, располагающиеся на третьей позиции библиографического описания, после указания года). Транслитерацию необходимо дополнять переводом на английский язык, который помещается в квадратных скобках непосредственно после транслитерированного текста. 3. Название издательства. Не транслитерируется и всегда пишется по-английски: Место издания (например, Moscow); Служебная информация (2nd edition, edited by, vol. и т. п.).
- Сведения об авторе/авторах (на русском и английском языках) должны содержать имя, фамилию и отчество (полностью), место работы с указанием кафедры (без сокращений, аббревиатуры не допускаются, рекомендуется использование общепринятого переводного варианта названия организации), занимаемую должность, ученое звание или статус, ученую степень, наименование страны (для иностранных авторов), адрес электронной почты.
- Оформление таблиц, рисунков, формул.
 1. Все таблицы в тексте нумеруются и сопровождаются заголовками, в тексте на таблицу дается ссылка.
 2. Иллюстрации (фотографии, рисунки, схемы, графики, диаграммы, карты) следует представлять отдельным файлом и сопровождать подписями. Графические материалы (схемы, диаграммы и т.п.) должны быть представлены в векторном формате (AI, EPS, Excels); рисунки и фотографии – в формате TIF или JPG с разрешением не менее 300 DPI. В тексте должны присутствовать ссылки на иллюстрации.
- В основном тексте статьи могут содержаться примечания в виде автоматических постраничных сносок, имеющих сквозную нумерацию.
- Статьи, направленные в редакцию без выполнения настоящих условий публикации, не рассматриваются.

Рецензирование и экспертиза

Основным критерием отбора статей для публикации в журнале является их высокий научный уровень, соответствие которому определяется в ходе квалифицированного рецензирования и объективной экспертизы поступающих в редакцию материалов.

Порядок рецензирования научных статей:

1. Все поступающие статьи проходят рецензирование, как правило, в течение 2-3 месяцев с момента регистрации статьи в редакции журнала.
2. Рецензентами рукописей, направленных для публикации в журнале «Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке», выступают приглашаемые для этого эксперты или члены редакционного совета журнала. Как правило, по каждой статье назначаются два эксперта. Решение о направлении рукописи на рецензию тем или иным рецензентам принимает главный редактор.
3. В случае отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней с момента получения рецензии главным редактором журнала. При этом фамилии рецензентов не разглашаются.
4. При необходимости доработки статьи (внесение уточнений, исправлений, дополнений, устранение неточностей и др.) замечания и предложения экспертов доводятся до сведения авторов статьи. Авторы возвращают доработанную статью для повторного рецензирования, как правило, тому рецензенту, который высказал замечания. После одобрения экспертами окончательного варианта статьи она принимается к публикации.
5. В случае несогласия авторов с мнением рецензента редакция по просьбе авторов может принять решение о направлении статьи на повторное рецензирование другому рецензенту.
6. В случае повторной отрицательной рецензии статья не подлежит рассмотрению. В таких случаях автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней после получения главным редактором журнала повторной отрицательной рецензии.
7. В журнале соблюдается регламент двойного «слепого» (анонимного) рецензирования. Взаимодействие авторов и рецензентов осуществляется только через сотрудников редакции. Редакция оставляет за собой право (по согласованию с автором) на сокращение объема материала и его литературную правку, а также на отказ в публикации (на основании рецензии членов редакционного совета журнала), если статья не соответствует профилю журнала или имеет недостаточное качество изложения материала. Рукописи, отклоненные по результатам рецензирования, повторно не рассматриваются. В случае отклонения статьи редакция отправляет автору мотивированный отказ.
8. Редакция рекомендует в процессе рецензирования использовать установленную форму рецензии. Допускается также написание рецензии в традиционной форме, отражающей актуальность темы и оригинальность ее раскрытия, ее теоретическая или

прикладная значимость; обоснованность сформулированных авторами выводов, соотнесенность их с известными научно-методологическими подходами, личный вклад автора/авторов в решение обозначенной проблемы, логичность и доступность изложения, корректность использования привлекаемых источников.

9. Рецензии хранятся в редакции в течение пяти лет и могут быть направлены в Министерство образования и науки РФ при поступлении в редакцию соответствующего запроса.
10. Плата с авторов за рецензирование статей не взимается.

Правила составлены с учетом требований, изложенных в Информационном письме Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации от 14.10.2008 № 45.1–132.