



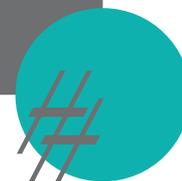
Нижегородская  
государственная  
консерватория  
им. М. И. Глинки

Му-  
зы-

ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

каль-  
ное

№ 2 (13) 2020



### Теория и практика камерно-ансамблевого исполнительства

- Брахман Е. С., Гринес Н. В.* Феликс Мендельсон. Duett для фортепиано в 4 руки Ля мажор ор. 92. Композиционные особенности и исполнительские рекомендации ..... 2
- Зими́на Е. А., Григорян В. Д.* Трио для скрипки, кларнета и фортепиано А. Хачатуряна: стилистические особенности произведения..... 6
- Кечемаева Е. А.* Соната для скрипки и фортепиано Б. А. Чайковского: особенности исполнительской интерпретации..... 9
- Матюшонок И. А.* Звуковой мир Сонаты № 3 для скрипки и фортепиано Альфреда Шнитке..... 13

### Вокальное искусство и педагогика

- Сережина Д. А.* К истории становления народно-певческого образования в России ..... 16
- Шабордин И. В.* Конкурсы исполнителей русского романса как фактор сохранения и развития жанра романса в постсоветский период..... 19

### Академическая музыка сегодня

- Кожевникова А. Р.* Жанр перформанса в творчестве Дмитрия Курляндского ..... 24

### Национальные традиции в условиях глобализации

- Зими́на Е. А., Григорян В. Д.* Традиции национальной смычковой музыки в современном армянском исполнительстве ..... 30
- Ню Цзюньи.* Народная музыкальная культура китайской провинции Хэнань ..... 33
- Чэнь Яньшю.* Музыкальная традиционная культура китайской провинции Ганьсу в аспектах полиэтничности и мультикультурности ..... 36

### Биография как предмет междисциплинарного исследования

- Шалагин П. А.* О духовном творчестве Виктора Сергеевича Калининкова (к 150-летию со дня рождения композитора)..... 38
- Горячева Я. В.* Чарлз Гриффс: личность и творчество..... 41
- Громадко О.* Личность и творчество композитора Петра Эбена в органном исполнительстве России..... 45

### 75 лет Великой Победе

- Артемяева Е. В.* Сотрудники Нижегородской (Горьковской) консерватории — участники Великой Отечественной войны (1941–1945) ..... 49

Научный журнал

Издается с ноября 2015 года.

Выходит 1 раз в полугодие.

Учредитель и издатель:

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций — свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-65183 от 28 марта 2016 года.

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (договор № 38-02/2016 от 05.02.2016).

#### Главный редактор

Е. В. Приданова

#### Заместитель главного редактора

Я. Ю. Сорокина

#### Редакционная коллегия

А. М. Меркулов

А. Куртев (Болгария)

Му Цюаньжи (КНР)

О. П. Сайгушкина

Т. Я. Железнова

О. М. Зароднюк

Т. Р. Бочкова

Т. Е. Щикунова

А. А. Евдокимова

О. А. Воробьева

И. А. Юсупова

Б. В. Косяченко

Е. В. Артемьева

Компьютерная верстка А. С. Платонова

Дизайн обложки В. А. Музыченко

Корректор Л. А. Зелексон

Подписано в печать 30.12.2020

Дата выхода в свет 30.12.2020.

Формат 60\*84/8. Усл. печ. л. 6.98.

Тираж 100 экз. Заказ № 251.

Отпечатано: ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

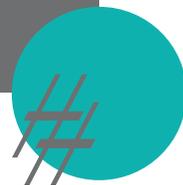
603950, Нижний Новгород, ГСП-30,

ул. Пискунова, д. 40.

[www.nnovecons.ru](http://www.nnovecons.ru)

Свободная цена

**Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в публикациях, редакция ответственности не несет.**



## Феликс Мендельсон. Duett для фортепиано в 4 руки Ля мажор op. 92. Композиционные особенности и исполнительские рекомендации

**Брахман Евгений Семенович**  
Заведующий кафедрой  
специального фортепиано  
Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки, профессор  
E-mail: ebrakhman@gmail.com

**Гринес Наталья Вячеславовна**  
Доцент кафедры камерного  
ансамбля Нижегородской  
государственной  
консерватории им. М. И. Глинки  
E-mail: grinesnat@gmail.com

2

*Статья посвящена одному из самых ярких, виртуозных и изысканных сочинений, написанных в жанре фортепианного дуэта — циклу Ф. Мендельсона «Duett» op. 92. Авторы сконцентрировали внимание на интересных фактах истории создания и издания этого произведения, привели краткий сравнительный анализ двух версий (Breitkopf & Hartel и Henle Verlag). В работе также содержатся некоторые исполнительские рекомендации, дополненные нотными примерами.*

### Ключевые слова:

*Мендельсон, камерный ансамбль, фортепианный дуэт, исполнительские рекомендации*

Феликсом Мендельсоном написано всего два оригинальных сочинения для фортепиано в 4 руки: Andante con Variazioni Си-бемоль мажор op. 83а и

Duett (Andante und Allegro assai vivace) op. 92. В этой статье мы бы хотели сосредоточиться на цикле «Duett», так как история нашего знакомства с этим произведением весьма интересна. Будучи еще студентами консерватории, мы выучили и затем неоднократно исполняли виртуозную концертную пьесу Ф. Мендельсона под названием «Allegro brillant» op. 92. Ноты этого сочинения уже на тот момент не были редкостью, и по сей день они есть во многих, в том числе и электронных, библиотеках. И именно под таким названием. К теме исполнительского анализа «Allegro Brillant» неоднократно обращались пианисты и музыковеды. Е. Г. Сорокина в монографии «Фортепианный дуэт. История жанра» очень точно характеризует эту пьесу: «Allegro brillant, посвященное Кларе Шуман, — одно из самых ослепительных виртуозных сочинений во всем дуэтом репертуаре»<sup>1</sup>.

О том, что опус 92 Ф. Мендельсона существует и издается также под заголовком «Duett», в котором Allegro brillant публикуется в его первой редакции и имеет название Allegro assai vivace, а предшествует ему изумительной красоты Andante, мы узнали лишь в 2006 году. После концерта в Сан-Марино, в программе которого мы исполняли Allegro brilliant, к нам подошли организаторы, ставшие впоследствии нашими близкими друзьями, — Роберто и Симонетта Стефанелли (тоже семейная пара, много играющая в дуэте, основатели известного международного конкурса пиани-

стов и фортепианных ансамблей San Marino International Piano Competition), и спросили: «Почему Вы играете только Allegro и не играете Andante?». Мы, конечно, очень удивились, и с сожалением сознались в том, что никогда не слышали о его существовании. Через несколько минут на нашем столике в артистической уже лежали ноты. Это был том немецкого издания Henle Verlag 1994 года, состоящий из сочинений Ф. Мендельсона для фортепиано в 4 руки. В начале — упомянутые выше Andante con Variazioni Си-бемоль мажор op. 83а, а следом — Duett (Andante und Allegro assai vivace) op. 92 (first edition) и Allegro brillant op. 92. Действительно, именно так выглядит это издание, в котором подряд публикуются две версии Allegro под одним опусом. В предисловии к нему Эрнст-Гюнтер Хайнеманн пишет о том, что изначально история издания опуса 92 несколько запутана, так как имеется несколько рукописей сочинения.

Одна из них, озаглавленная Allegro Brillant, датируется 23 марта 1841 г. рукой композитора и хранится в Ягеллонской библиотеке (Краков, том 35). Она была опубликована посмертно в 1851 году издательством Breitkopf & Härtel. Именно эта версия многократно переиздавалась и широко известна.

Второй автограф этого же сочинения, хранящийся в Национальной Библиотеке Парижа, датирован тремя днями позже (26 марта 1841 года). Парижская рукопись озаглавлена «Дуэт» и открывается лирическим

Andante, предшествующим Allegro assai vivace. Впервые этот вариант был издан лишь в 1994 году.

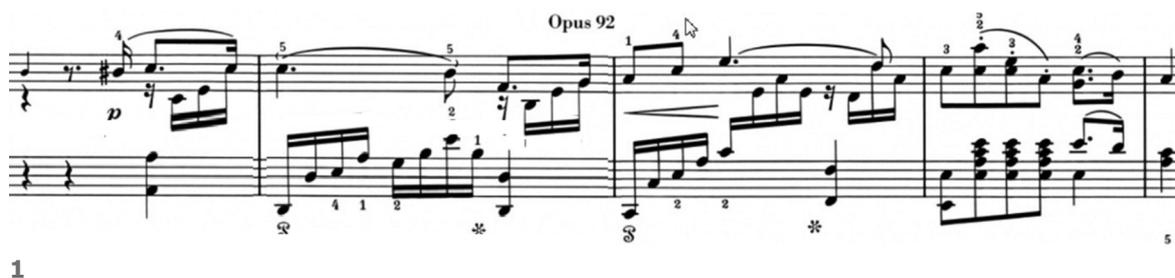
Основываясь на исследованиях известного биографа Ф. Мендельсона, англичанина Уильяма Томаса Фримантла<sup>2</sup>, можно констатировать, что именно эту версию опуса 92 исполняли на концерте 31 марта 1841 года в лейпцигском Гевандхаусе автор и Клара Шуман. Про этот концерт стоит сказать, что он был организован Мендельсоном (на тот момент — дирижером оркестра Гевандхауса) в качестве поддержки Кларе, которая тогда была вовлечена в судебные баталии с ее отцом.

В этом же концерте также прозвучала первая симфония Роберта Шумана.

Сравнивая эти версии, в первую очередь, стоит отметить, что с наличием Andante этот опус воспринимается более органично, подобно ранее написанному Рондо-каприччиозо (op. 14, 1833). Andante представляет собой небольшое вступление-интродукцию и написано в сложной двухчастной форме. Образный строй и мелодический рисунок напоминают лучшие образцы «Песен без слов» (op. 19 № 1, № 4; op. 13 № 6 (дуэт), op. 53 № 1, op. 85 № 4). Тема звучит поочередно у *secondo* (такты 1–5, 9–13, 17–19), у *primo* (так-

ты 5–9, 13–17, 19–21). В связи с этим перед исполнителями сразу встает проблема педализации, которая может быть решена двумя способами.

1. Традиционно за педаль отвечает партия *secondo*, что представляет очень большую сложность в тактах 5-8, 13-16, где приходится педализировать «чужие» руки. Нужно необычайно тонко чувствовать партнера, брать исключительно запаздывающую педаль, следить за линией баса у *primo*. Играющему первую партию рекомендуется немного задерживать пятый палец левой руки для того, чтобы удостовериться в чистоте педальных смен.



1

2. Передать педализацию на время соло у *primo* партнеру. Здесь чрезвычайно важно сделать это слитно и, кроме шуток, не наступить партнеру на ногу.

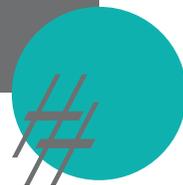
Кроме того, большую трудность для исполнения представляет собой само изложение темы Andante в виде поочередных соло у *secondo* и *primo*. В ансамбле для двух фортепиано такие соло у партий первого или второго рояля не являются редкостью (В. А. Моцарт. Соната для двух фортепиано Ре мажор К. 448; Ф. Лист. Патетический концерт S. 258; С. В. Рахманинов. Симфонические танцы op. 45). Такие соло содержат определенные технические сложности, но вполне естественны с точки зрения посадки пианиста за роялем. Для фортепианного дуэта в четыре руки диапазон регистров,

как правило, разделен между *secondo* и *primo* примерно в равной пропорции (*secondo* — от субконтроктавы до первой октавы; *primo*, соответственно, от первой до четвертой). Мендельсон же дает солильные проведения с учетом использования практически всех регистров клавиатуры, чтобы подчеркнуть индивидуальность каждого из партнеров, что может дать весьма любопытный визуальный эффект — словно один участник ансамбля хочет «вытолкнуть» другого. Проучивать такие соло необходимо, сидя за роялем вдвоем. При этом неиграющий партнер должен грамотно уступить пространство солирующему соседу, отклонив корпус вправо и назад (*primo*) или влево и назад (*secondo*).

Во втором разделе Andante звучит, собственно, дуэт. Здесь

необходимо добиться фразировочного единства, максимальной тембровой и штриховой слитности, идеального фактурного баланса. Для этого тематические голоса, басовую линию и аккомпанемент следует проучивать отдельно. В этом разделе также важно выстроить динамический план, ведущий к кульминации (*ff*, т. 30). Далее характер музыки меняется на более спокойный, вновь возвращаются солильные переключки. Но здесь они более короткие, по интонации скорее вопросительные. В конце звучит речитатив на *pp*, и Andante будто замирает на доминантовом септаккорде.

Начиная краткий анализ Allegro assai vivace, стоит отметить, что две его версии, о которых мы говорили ранее, представляют собой, определенно, две авторские редакции



2

одного и того же сочинения, с разницей написания в три дня (23 и 26 марта 1841 года соответственно). Эти редакции имеют схожие характер и структуру. Они, безусловно, равны по своей художественной ценности, поэтому любая из них может быть исполнена по выбору пианистов. Однако между двумя версиями есть ряд существенных текстовых отличий — как фактурно-гармонических, так и мелодических. Формат статьи не позволяет дать их подробное сравнение, но в качестве примера можно сопоставить такты 2–3 издания Breitkopf & Härtel (в дальнейшем — ВН) с тактами 55–56 издания Henle Verlag (в дальнейшем — НВ). Как видно из *Примера 2*, остается общей лишь ритмическая составляющая.

*Allegro* по образно-жанровому строю создано в лучших традициях волшебного-феерического скерцо композитора. Стоит вспомнить скерцо из Итальянской Симфонии, рондо-каприччиозо, scherzo a capriccio. В произведении яркий виртуозный блеск мастерски сочетается с проникновенными лирическими образами.

*Allegro* написано в сонатной форме без разработки с элементами рондальности. Отсутствие разработки обусловлено расширенной репризой и кодой, а также развернутыми связующей и заключительной партиями. Перед главной партией звучит небольшое вступление-рефрен на остинатном доминантовом басу, основанное на двух элементах: восходящих гаммо-

образных пассажах у *secondo* и стаккатных фигураций восьмыми у *primo*, которые в дальнейшем станут основой темы главной партии. Вступление на басу «ми» воспринимается очень органично после многократного утверждения доминанты в заключительных тактах *Andante*.

Особую сложность во вступлении представляют начальные пассажи.



3

В среднем темпе возможно исполнить их ритмически точно: пять шестнадцатых плюс две тридцать вторых. Однако в быстром темпе это практически невозможно. Поэтому для пианистического удобства и сохранения нужного темпа лучше представлять их как ровную семиоль.

Главная партия требует максимальной штриховой и ритмической точности. Стаккато следует исполнять острыми, цепкими пальцами «из рояля» на *p*, без лишних акцентов, объединяя короткие такты в длинные фразы. Важно следить за вертикалью в фактуре во избежание непрозвученных нот.

Связующая партия искрометно виртуозна. В изданиях ВН и НВ она отличается по тематизму, но сходна по фактурно-му изложению. Она развернута

и состоит из двух элементов. Сначала — это тема у *primo* в сопровождении непрерывных пассажей на *pp* у *secondo*, а затем — блестящий виртуозный диалог, завершающийся совместным пассажем на *ff*. Необходимо следить за нюансировкой, не выходить раньше времени на *f*, чтобы последний подъем слушался итоговой кульминацией Главной и Связующей партий.

Побочная партия возвращает нас в лирическую сферу *Andante* и имеет схожие трудности для исполнения. Сначала солирует вторая, а потом первая партия. Здесь опять возникает проблема педалирования «чужих рук», которая может быть решена по аналогии с *Andante*. Сольные высказывания здесь обширны, что позволяет каждому участнику ансамбля максимально проявить свою индивидуальность. Для этого необходимо поработать над фактурой: добиться максимального *legato* в теме, найти динамический баланс между мелодией и аккомпанементом. В третьем проведении темы участвуют обе партии, но и здесь композитор усложняет задачу исполнителям, проводя тематический голос у *primo* в малой октаве, из-за чего возникает перекрещивание рук пианистов. Важно максимально проанализировать удобное положение кисти и локтя каждого из партнеров.

После побочной партии звучит тема вступления-рефрена, которая приводит нас к заключительной партии, которая, как и связующая, представляет собой каскад виртуозных пассажей, пожалуй, самых трудных в пьесе в техническом отношении. Заключительные партии в изданиях ВН и НВ особенно разнятся. У НВ фактура дополнена мартеллятными фигурациями, а также удвоенными октавами в

басу, что придает этой музыке еще больше эффектности.

Самую большую сложность представляет собой пассаж, за-

вершающий заключительную партию.



4

Его следует проучивать отдельно каждой рукой, акцентируя сильные доли для достижения максимальной синхронности. Несмотря на то, что в нотах композитором указано *ff*, не следует исполнять весь пассаж очень громко, поскольку это приводит к потере легкости и воздушности звучания, которая продиктована авторским замыслом.

И вновь повторяется тема рефрена, которая приводит к репризе. В ней присутствуют все темы, данные в экспозиции, по канонам традиционной сонатной формы. После заключительной партии в последний раз звучит рефрен на *ff*, который приводит к лирической кульминации сочинения на теме побочной партии.

Заканчивается *Allegro* блестящей кодой в максимально возможном быстром темпе. В ее основе лежит имитация элементов вступления и главной партии. Стоит заметить, что

гармонический план коды очень различается в версиях ВН и НУ.

Существует множество интерпретаций опуса 92, в которых *Allegro* исполняется как в первой, так и во второй версиях. Некоторые артисты позволяют себе делать собственную гибридную редакцию из двух версий. По нашему мнению, действительно не имеет значения, какую именно редакцию *Allegro* выбрать для исполнения, но предпочтительно включить в нее *Andante*, поскольку с его присутствием это сочинение выглядит более цельным и законченным. Кроме того, даже с психологической точки зрения удобнее начинать это труднейшее произведение с небольшого лирического «введения».

*Duett* Ф. Мендельсона оп. 92 в жанре фортепианного ансамбля в четыре руки является непревзойденным примером блестящего, виртуозного и, вместе с тем, необычайно изысканного

романтического сочинения, которое может стать украшением любой программы и замечательно подойдет для завершения концерта. Иметь его в репертуаре — особая доблесть и гордость для исполнителей, играющих в дуэте за одним роялем.

#### Примечания

<sup>1</sup> Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра. М.: Музыка, 1988. С. 129.

<sup>2</sup> Уильям Томас Фримантл (1849–1931) — английский писатель и органист. С 1874 года занялся коллекционированием автографов и писем Феликса Мендельсона-Бартольди. Его коллекция насчитывала 192 автографа музыки и более 300 писем Мендельсона. К сожалению, исследования Фримантла до сих пор не опубликованы. Манускрипты хранятся в библиотеке г. Лидс: <https://explore.library.leeds.ac.uk/special-collections-explore/7622>.



## Трио для скрипки, кларнета и фортепиано А. Хачатуряна: стилистические особенности произведения

**Зими́на Екатерина Андреевна**  
Профессор кафедры струнных инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки,  
заслуженная артистка РФ  
E-mail: allegro19542@yandex.ru

**Григорян Вардуи Дерениковна**  
Артистка Академического симфонического оркестра Нижегородской государственной академической филармонии им. М. Л. Ростроповича  
E-mail: rozochka.94@bk.ru

6

В статье представлены история создания и исполнительский анализ одного из ранних камерно-ансамблевых сочинений А. Хачатуряна — Трио для скрипки, кларнета и фортепиано. Авторы обращают внимание на претворение композитором фольклорных элементов армянской музыки, в том числе в его трактовке звучания академических инструментов ансамбля.

### Ключевые слова:

трио для скрипки, кларнета и фортепиано, А. Хачатурян, армянский фольклор, камерный ансамбль

Трио для кларнета, скрипки и фортепиано было написано Арамом Хачатуряном в 1932 году, в период обучения в Московской консерватории в клас-

се композиции Н. Я. Мясковского. К тому времени в творческом портфеле молодого композитора уже было много готовыхopusов, в их числе — излюбленная юными пианистами «Токката» es-moll, уже в то время известная в кругу музыкантов. Сам Арам Ильич рассказывал, что многие произведения — в том числе «Токката» — дались ему без особого труда, а вот с Трио пришлось изрядно повозиться. Изначально оно было запланировано для традиционного состава: фортепиано, скрипка, виолончель. На первом же занятии профессор Мясковский, ознакомившись с набросками будущего сочинения, посоветовал Хачатуряну разнообразить состав, исключив хотя бы один струнный инструмент и заменив его на какой-либо духовой. Выбрали кларнет, но в те годы юный Хачатурян был едва-едва знаком со спецификой игры на этом инструменте. Пришлось поехать по музыкальным библиотекам, почитать справочную литературу и даже посидеть в классе кларнета в консерватории. После того, как первые две части Трио в новом составе были в эскизах написаны и представлены профессору, Николай Яковлевич остался не полностью удовлетворен: на сей раз вызвали сомнения порядок следования частей и естественность сопоставления тем внутри каждой части. Пришлось вновь переделывать эскизы. Словом, шаг за шагом, Трио все-таки рождалось на свет, хотя и требовало от композитора, как уже понятно, немало забот и терпения. Но когда сочинение уже было окон-

чательно завершено, Николай Яковлевич выразил желание издать его, что и было сделано в 1935 году, разумеется, благодаря содействию Мясковского. Сегодня кларнетовое Трио Арама Хачатуряна, пожалуй, одно из самых часто исполняемых его сочинений, оно прочно укоренилось в репертуарном списке многих камерных ансамблей с участием кларнета. А благодаря тому, что Трио не представляет каких-то особых трудностей для исполнения, его часто играют студенты не только высших, но и средних музыкальных учебных заведений, в классах камерного ансамбля.

Трио для кларнета, скрипки и фортепиано отличается особой лирической углубленностью: это и упоительная красота ориентальных мелодий, и возвышенность чувств, и светлая грусть. Это необыкновенно деликатная и выверенная до мельчайших деталей музыка, лишенная напора и агрессии, которые будут нередко вспыхивать в его более поздних произведениях. Временами угадываются отголоски произведений Н. А. Римского-Корсакова и К. Дебюсси (равно как и будущего Фортепианного концерта самого автора), в то же время, неповторимый композиторский стиль Хачатуряна узнаваем с первых же нот.

Композиция Трио трехчастна:

- 1 часть — *Andante von dolore, con molta espressione,*
- 2 часть — *Allegro,*
- 3 часть — *Moderato.*

Первая часть — лирическое откровение автора, нежная эле-

гичная песня, которая «лется» и расцветает от начала к концу части. Произведение открывается эпичным фортепианным вступлением аккордового характера: терпкие гармонические созвучия предваряют появление основной темы.

Главная тема 1 части — мелодия канителенного типа. Она имеет ярко выраженное фольклорное начало. Ее интонационные истоки восходят к лирическим протяжным армянским песням. Об этом свидетельствуют затактовое начало, неторопливое развитие мелодического зерна, узорчатость и витиеватость изгибов мелодических

линий. После того как тема экспозиции прозвучала у кларнета, она проводится в варианном изложении в партии скрипки (Пример 1).

В скрипичном проведении тема звучит более импровизационно: ее мелодия обретает ритмическую свободу и хроматизированную изысканность. Кратковременная смена характера тематизма и появление танцевальных ритмов оттеняет звучание основной темы, однако, ненадолго, и вскоре нежная песня возвращается вновь.

Следуя принципу контраста в развитии драматургии, композитор придает второй части

Трио энергичный и скерцозный характер. Стремительное вступление приводит к появлению основной темы. Сначала она проводится у кларнета, а затем повторяется у скрипки (Пример 2).

Здесь вновь очевидны параллели с народно-песенным тематизмом: интонации протяжной лирической песни преломлены композитором в духе скерцо. Вторая тема танцевальна по своему характеру, о чем свидетельствуют ритмические особенности, простота мелодического строения, типичная фактура фортепианного сопровождения («бас-аккорд») (Пример 3).

Example 1: Musical score for piano introduction and violin entry. The piano part begins with a series of chords, and the violin enters with a melodic line. Dynamics include *senza sord.* and *ento*.

1

Example 2: Musical score for violin and piano accompaniment. The violin plays a melodic line, and the piano provides accompaniment. Dynamics include *ff*.

2

Example 3: Musical score for violin and piano accompaniment. The violin plays a melodic line, and the piano provides accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

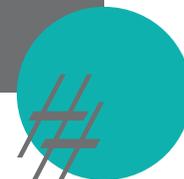
3

В третьей части Трио, отмеченной чертами рондо, благодаря умеренному темпу ощущается более спокойный харак-

тер. Калейдоскопом проходят перед слушателем интонации армянских народных тем, скрепленные темой рефрена, ко-

торая звучит у кларнета (Пример 4).

В партии скрипки звучат темы танцевального характера,



активные и динамичные. Их фольклорная направленность отсылает слушателя к огненным и пылким, динамичным народным армянским танцам (Примеры 5, 6).



5



6

8

Третья часть Трио носит обобщающий, народно-жанровый характер и утверждает оптимистическую концепцию произведения. Основанная на народно-песенном и танцевальном тематизме, музыка этой части представляет собой картину народного праздника и интонационно опирается на венки армянских народных песен.

Трио для кларнета, скрипки и фортепиано является одним из оригинальных сочинений в творчестве композитора с точки зрения трактовки ансамблевой природы скрипки и камерного ансамбля как исполнительского состава в целом. Необычное сочетание солирующих инструментов — партии кларнета и скрипки — свидетельствует

о попытке композитора воссоздать аутентичное звучание народного инструментария. Композитор не только трактует инструменты с точки зрения их академической природы, но и выявляет их сущность как наиболее приближенных по звучанию к инструментам традиционной армянской культуры. Используя разнообразные приемы игры и фактурные решения в партии скрипки, композитор подчеркивает богатство звучания данного инструмента, его выразительные возможности в плане воплощения тематизма народного характера, прибегая к подражанию игре аутентичным струнным инструментам армянской инструментальной музыки.

#### Литература

1. Арутюнов Д. А. Хачатурян и музыка Советского Востока. М.: Музыка, 1983. 396 с.
2. Демченко А. Творчество А. И. Хачатуряна. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. 24 с.
3. Тер-Казарян З. Г. Ранний этап формирования творчества А. Хачатуряна (в свете традиций Востока и Запада): дис ... канд. искусствовед. Ереван, 1984. 208 с.
4. Хубов Г. Н. Арам Хачатурян. 2-е изд. М.: Музыка, 1967. 439 с.
5. Юзефович В. В. Арам Хачатурян: монография. М.: Советский композитор, 1990. 297 с.

## Соната для скрипки и фортепиано Б. А. Чайковского: особенности исполнительской интерпретации

*Кечемаева Евгения Алексеевна*  
Доцент кафедры камерного  
ансамбля Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
E-mail: kechemaeva\_evgenya@  
mail.ru

*В данной статье автор рассматривает вопросы, возникающие в процессе работы над исполнительской интерпретацией Сонаты для скрипки и фортепиано Б. А. Чайковского. Большое внимание уделено анализу выразительных средств, используемых композитором для создания образного строя произведения (соотношение темпов, штрихов, ансамблевая фактура, форма сонаты), как значимых ориентиров для музыкантов-исполнителей.*

### **Ключевые слова:**

*скрипка, фортепиано, соната, интерпретация, исполнительский ансамблисты*

Творчество Бориса Александровича Чайковского — выдающееся, самобытное явление нашей музыкальной культуры. Его стиль не был похож на стиль современников, обращавшихся к идеям и композиционным методам своего времени: стиль Бориса Чайковского — утонченно-лирический, просветленный — скорее близок духу композитора-философа, чем композитора-бунтаря [1, 27].

Несмотря на то, что в течение своей жизни Б. Чайковский неоднократно обращался к традиционным формам и жанрам (симфонии, концерту, квартету, сонате), композитор в равной степени далек как от сухого традиционализма, так и от многочисленных стилистических экспериментов: в его сочинениях ощущается тяга к подлинному, истинно лирическому самовыражению [2, 36]. Последнее в особенности справедливо в отношении его камерной музыки, раскрывающей новые грани лирического дарования автора.

Камерная музыка Б. Чайковского обладает редкой органичностью развертывания мелодии, невероятным тематическим богатством и тщательной проработкой музыкального материала [2, 36]. Сознательно ориентируясь на складывавшиеся веками «психологические установки» музыкального искусства, на закрепившиеся в нем законы драматургии и формообразования, этим композитор продолжает «классическую» линию [3, 10]. Таковой является и его знаменитая Соната для скрипки и фортепиано A-dur, написанная в 1959 году — одно из лучших сочинений Б. Чайковского. Именно здесь наиболее ярко и полно раскрывается огромное лирическое дарование автора, что обязывает исполнителей-ансамблистов бережно и внимательно относиться к интерпретации сочинения, не допуская, чтобы технический аспект работы перевесил содержательный.

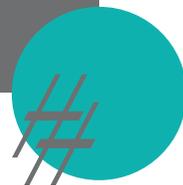
По форме соната представляет собой нетрадиционный двухчастный цикл. Несмотря на

то, что обе ее части написаны в форме сонатного allegro, композитор отказывается от дуалистической концепции сонатной драматургии, и потому основной контраст всей композиции сонаты заключен в сопоставлении образов I и II частей [4, 10].

Образная атмосфера небольшой по объему I части соткана из диалогического сопоставления и сочетания двух прекрасных лирических линий — меланхолической и экспрессивно-раздольной. Благодаря определенной ладовой характеристичности в музыке I части ясно ощущается русский национальный колорит [5, 7].

Финал сонаты масштабен как по размерам, так и по интенсивности развития. Он — отражение полифонического мышления композитора: в этой части большинство используемых автором методов развития тематизма связано с полифонической традицией. Контраст ощущается и на уровне формы, и на уровне характера сочинения: финал имеет большой, почти романтический, размах, а в качестве основного эмоционального стержня в нем выступают стремительность, напор, стихийность.

Общий характер сонаты можно выразить несколькими словами — это недосказанность, переменчивость, неразрешенность «вечных» философских тем. Проследить сказанное можно от начала до конца произведения: уже в первой части Сонаты проявляется переменность в соотношении темпов главной и побочной партий (главная партия —  $\text{♩} = 63$ , побоч-



ная —  $\text{♩} = 80$ ), при этом не происходит никакой предварительной подготовки их смены — она совершается неожиданно.

Фортепианная фактура точно выражает настроения главной и побочной партий. Ключевая особенность главной партии — выдержанный pedalный средний голос, нисходящий бас, создающий при размеренной ритмике равноценное по значимости звучание различных интервалов, с метрическим выделением кварты, септимы и квинты на сильной доле. Пианист должен стремиться к очень мягкому, глубокому *tenuto* (одинаковое распределение веса руки на каждый интервал) в левой руке, практически переходящие в *legato* (Пример 1).

В побочной партии звучит трогательная и очень выразительная тема скрипки (пронзительность, особенно на *pp*, возникает за счет мелкой вибрации); у фортепиано же партия опирается на «щипковые» басы в левой руке и бегущие арпеджированные шестнадцатые, которые прерывают две восьмые в виде аккордов. Здесь пианисту необходимо добиваться дифференцированности в звучании рук — басы-восьмые в левой руке по прикосновению должны отличаться от аккордов-восьмых в правой руке. Также для точности исполнения штрихов и фразировки в правой руке ни в коем случае не следует «заезжать» из шестнадцатых в восьмые и представлять их каждый раз как окончание фразы, делая *diminuendo*. Для этого аккорды-восьмые стоит играть «сверху», более жестким и пустым звуком (для лучшего эффекта можно чуть зафиксировать руку) (Пример 2).

Меняется и динамическое соотношение партий в I части: если в экспозиции в главной партии преобладает *piano*, а в

Andante  $\text{♩} = 63$

1

$\text{♩} = 80$

2

3

побочной партии — *forte*, то в репризе — наоборот: главная партия начинается с кульминации на *forte* и постепенно уходит в *piano* побочной партии (скрипач играет *pizzicato*, тема звучит у фортепиано).

В небольшой коде (цифра 24), основанной на угасающей главной партии, есть некая неопределенность, выраженная в плавном смещении с трехдольности на двудольность (в фортепианной партии (Пример 3).

Первая часть «повисает» вопросом в воздухе; длинная нота в высоком регистре у скрипки и не прерывается, переходит во вторую часть (*attacca*). Но и вторая часть не дает разрешения вопроса: неустойчивость возникает уже с первого такта главной партии. Размер меняется почти в каждом такте, ме-

трические акценты смещаются. Исполнителям необходимо обратить внимание на постоянно меняющийся размер — основную ансамблевую трудность главной партии (Пример 4).

Главная партия проходит в нескольких голосах, постепенно расширяясь и полифонически обрастая, и затем, на пике своей кульминации, сталкивается с побочной партией — маршевой, подчеркнута жесткой темой (цифра 33). Казалось бы, наступает устой, но ненадолго. Уже в третьем такте цифры 34 в партии левой руки появляются ломаные восьмые, где намеренно смещена басовая опора, придающая некоторое смятение побочной партии несмотря на «механистичность» правой руки. Здесь возникают те же трудности, что и при исполнении побочной

партии первой части — партия правой руки требует сухости, жесткости, ударности, четко-го исполнения штрихов, а партия левой руки — ощущения веса всей руки, хорошего *legato* (Пример 5).

Устой в побочной партии возникает благодаря появлению четырехдольного размера, придающего теме четкие графические очертания. Эта же тема связана с применением Б. Чайковским линейно-полифонических принципов организации фактуры: так, в Примере 5 отмечается появление противоположного движения двух фактурных пластов.

В разработке второй части активно развиваются обе темы — вариантно и полифонически. Главная партия по напряженности приближается к побочной и не уступает ей в значимости. В результате активно-

го развития обеих тем в разработке в цифре 39 возникает еще один тематический элемент, благодаря которому напряжение возрастает еще сильнее. Он становится «*idée fixe*» всей сонаты, и поэтому всегда должен звучать несколько «надоедливо». Эта «надоедливость» заложена в интонационном строе элемента, начинающегося с секундового мотива (*e-dis-e-d-c-a*) (Пример 6).

Интенсивность разработочных процессов усиливается, хотя на ее пути все же встречаются «преграды»: к примеру, побочная партия от цифры 33 изложена преимущественно четвертями и здесь, в отличие от нестабильной главной партии, устанавливается единый метроритм, что производит впечатление «отката назад» в движении. Но уже совсем скоро, от цифры 41, напряжение вновь нарастает.

Самый трудный для ансамблевого исполнения фрагмент сочинения — стреттная побочная партия (цифра 50) в быстром темпе ( $J = 208$ ). Для того, чтобы сохранить ансамблевое единство, каждый исполнитель должен уверенно вести свою партию, не отвлекаясь на партнера. В фортепианной партии звучит небольшой канон, поэтому желательно добиться идеально одинакового исполнения штрихов в обеих руках (Пример 7).

Возвращение темы «*idée fixe*» пианисту желательно исполнять как можно механистичнее, «постукивающе». В особенности это касается партии левой руки, где звучит тема (Пример 8). Реприза начинается с цифры 56. Главная партия звучит в увеличении и скандированно — об этом свидетельствуют перечеркнутые форшлагги в фортепианной партии. Начиная с фортепианного проведения главной партии (цифра 58), намечается постепенный динамический спад. Звучит последний яркий всплеск эмоций (цифра 60), и на его волне появляется тема побочной партии из первой части.

Заключает сонатное построение второй части кода. Большое значение имеет проведение в коде темы главной партии из первой части в контрапунктическом соединении с главной партией из второй части. Образуется своего рода тематическая арка — автор тонко пользуется приемом симметрии, которая помогает ему в достижении структурной целостности произведения.

В сонате Бориса Чайковского проявляется органический синтез элементов фольклора с интонационным строем музыки двадцатого века. Диатоника в чистом виде обычно характерна для начально-экспозиционных проведений тем. Типично современный почерк этой му-



4



5



6



зыке сообщают мелодические, фактурные особенности, а также структурная, ритмическая сторона. Так в главной партии финала особая роль принадлежит метроритмическому своеобразию темы, переменности акцентов в ней, сочетающейся со строгой диатоничностью натурального минора (*Пример 4*).

В главной партии первой части натуральный мажор в сочетании с ладовой переменностью (A-dur – fis-moll) звучит по-русски проникновенно, классически ясно и в то же время очень современно из-за общей фактурной особенности: выдержанный педальный средний голос и нисходящий бас, создающий при размеренной ритмике равноценное по значимости звучание различных интервалов, с метрическим выделением кварты, септимы и квинты на сильной доле (*Пример 1*).

Гармонический язык сонаты прост. К примеру, в побочной партии финала (*Пример 5*) можно обнаружить, что моноаккорды терцовой структуры образуют движение внутри фактурного пласта. Автор намеренно применяет нарочито грубые аккордовые последовательности (в особенности — в разработке финала), чтобы выразить характер музыки, в основном же музыка сонаты — тональная.

На примере сонаты можно увидеть, какое место в творчестве композитора занимает конструктивный принцип симметрии — одного из основных эстетико-технологических, фактурных и голосоведенческих принципов, которым он пользуется на разных уровнях музыкальной организации. На уровне целостной структуры данный принцип проявляется через арочное проведение сходного материала в начале и конце произведений, сочетаясь с инверсией динамики и обще-

♩ = 208

7

8

го эмоционального тонууса. Такова, к примеру, истаивающая кода во второй части сонаты, во многом близкая соответствующим разделам в произведениях Д. Д. Шостаковича.

В сонате явно ощутима тенденция лиризации камерного жанра, причем происходит возврат к лирике простой, открытой, человеческой [6, 23]. Нельзя не отметить, что Б. А. Чайковским найдена отличная мера звукового наполнения в ансамблевой фактуре.

В целом данная соната представляет собой один из ярких образцов современной камерной сонаты, захватывающей слушателя напряженностью эмоций, ясной логикой мышления и глубиной замысла, исцеляющей, уводящей прочь от противоречий эпохи [7].

#### Литература

1. Банникова И. История отечественной музыки XX века: 1917–2000. Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2012. 147 с.
2. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
3. Лихт В. С открытой душой // Музыкальная жизнь. 1984. № 13. С. 9–10.
4. Матюшонок О. Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2011. 20 с.
5. Овсянкина Г. Вместе с Борисом Чайковским // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 5–10.
6. Серова Г. Камерное творчество Б. Чайковского: некоторые аспекты исполнительского анализа: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 1994. 25 с.
7. Чайковский Б. Час выбора. Беседа с корреспондентом «Литературной России» Ларисой Михайловой. URL: <http://boris-tchaikovsky.ru/archive/boris-chajkovskij-chas-vybora/?mode=list> (дата обращения: 09.12.2020).

## Звуковой мир Сонаты № 3 для скрипки и фортепиано Альфреда Шнитке

**Матюшонок Ирина  
Александровна**

Кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель  
кафедры музыкальной  
педагогике и исполнительства  
Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
E-mail: pianistka83@mail.ru

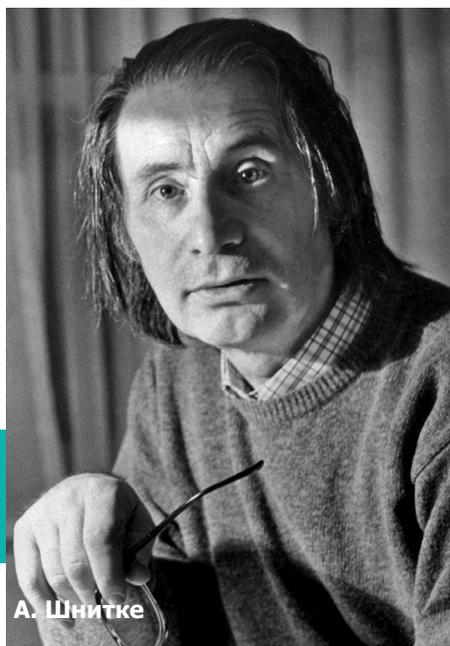
В статье рассматривается специфика трактовки жанра сонаты в творчестве Альфреда Шнитке на примере Сонаты № 3 для скрипки и фортепиано (1994). В данном сочинении наблюдается постепенный переход от полистилистики к собственному авторскому языку.

Музыка Сонаты наделена глубинным философским смыслом; диалогическое начало, полнота образов составляют ее драматургическую особенность.

**Ключевые слова:**

соната, дуэт, фонизм, полиритмия, звуковой образ

Музыка А. Шнитке уникальна. В ней отражено восприятие проблем как философских, так и жизненных, чувствуется беспокойная атмосфера его времени. В произведениях композитора всегда два плана, его музыка насыщена символическим подтекстом.



А. Шнитке

Соната для скрипки и фортепиано № 3 появилась в 1994 году, в поздний период творчества композитора, когда наблюдался постепенный переход от полистилистики к собственному авторскому языку. Музыка Сонаты наделена глубинным философским смыслом, по своему замыслу она романтична. По своей структуре это четырехчастный цикл.

Темп *Andante* I части погружает слушателя в атмосферу самоуглубления. Открывает сочинение соло скрипки, воспринимающееся как вступление (*Пример 1*).

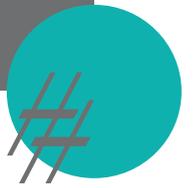
Эта тема несет в себе образы отчаяния, поиска. Затем к ее звучанию присоединяется фортепиано, выстраивающее терпкое многозвучие на основе вступительной темы. Этот принцип «вращения» мелодических скрипичных интонаций в партию фортепиано в виде сконцентрированных, сгруппированных вертикалей становится

одним из основополагающих и в других частях сонаты. Фортепиано в сонате выполняет аккомпанирующую роль, являясь своего рода «активным фоном» для скрипки, партия которой изобилует патетичными сольными высказываниями, порой весьма контрастными и интонационно сложными (прием игры с повышением на три четверти тона), отличается богатством звуковой палитры.

Во второй части характер меняется. Музыка ее скерцозна, танцевальна, с обилием репетиций, пассажей. Звуковой образ этой части — гротеск, проявляющийся в угловатой интонации большой септимы, пронизывающей всю музыкальную ткань, а также резких динамических контрастах, усиленных штрихом: облегченное *staccato* (*piano*) — тяжеловесное акцентированное *forte*. Подобные контрасты штриха и звукоизвлечения создают определенные трудности в ансамблевом исполнении, которые усиливаются полиритмическими хитросплетениями. Таким образом, вновь развивается контрастность, так свойственная музыке Шнитке и выражающаяся в противостоянии двух образов — монологичного, философского в первой части и гротескного, скерцозного во второй (*Пример 2*).

В третьей части Сонаты возвращается состояние медитативности, раздумья, размышления (*Пример 3*).

Новая тема представляет собой законченную мелодическую линию, построенную на восходящем и нисходящем движении — своеобразный вопрос



einrichtung der violinstimme /  
arrangement of the violin part:  
mark lubo

alfred schnittl  
1994 (c 193

1

**Allegro (molto)**

2



3

и ответ. В ее заключении у фортепиано появляется линейное двухголосие: мелодизированные целотоновые комплексы, диссонирующие по отношению к издаваемому звуку скрипки.

Финал следует *attacca*, в нем доминирующий тембр скрипки становится глубоким, проникновенным, почти альтовым (Пример 4).

Однако вместо предполагаемого тихого завершения насту-

вающее широкий диапазон и звучащее в унисон со скрипкой при постепенном ускорении темпа. Эта часть сложна в интерпретации не только интонационно, но и ритмически, так как в ней отсутствует привычная метрическая организация: появляется прием одновременной игры восьмыми с использованием широких интервалов, в сочетании с хроматическими интонациями.



4

пает яркая «вспышка света»: Шнитке использует прием одновременного *sf* скрипки и фортепиано. Сначала это короткие, призывные мотивы, постепенно приобретающие все больший масштаб: фортепиано, охваты-

Заканчивается все сочинение кластерной гроздью — это некий музыкальный знак хаоса. Мир хаоса, дисгармонии предстает очень широко в Третьей сонате, которая отличается многоликими и интересными,

яркими звукообразами. Здесь, как и в творчестве Шнитке в целом, добро и зло перемешаны, взаимодействуют, проникая друг в друга, — это единый, сложный амбивалентный мир. И в этом — трагизм Третьей сонаты, созданной в последний период творчества композитора.

#### Литература

1. Демченко А. И. Гений из Энгельса. Альфред Шнитке — штрихи к портрету. Очерк. Саратов: Спектр, 2009. 128 с.
2. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.
3. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
4. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
6. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Композитор, 2007. 272 с.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 319 с.
8. Холопова В. Н. Альфред Шнитке. М., Советский композитор, 1990. 346 с.



## К истории становления народно-певческого образования в России

*Серезина Диана Алексеевна*  
*Соискатель кафедры истории*  
*музыки Нижегородской*  
*государственной консерватории*  
*им. М. И. Глинки*  
 E-mail: [dianauvarova@bk.ru](mailto:dianauvarova@bk.ru)

*В статье рассматривается начальный этап развития профессионального народно-певческого образования в России. Приводятся сведения о наиболее выдающихся личностях, способствующих его становлению.*

**Ключевые слова:**

*Народная консерватория, Российская академия музыки им. Гнесиных, Музыкальное училище им. Гнесиных, народный хор, сольное народное пение*

Вопрос о необходимости специального образования в области народно-певческого искусства возник в России в конце XIX – начале XX столетия в контексте проблемы «угасания» патриархальной традиционной культуры и забвения ее носителями своих песенных традиций. Понимая огромную значимость сохранения и развития песенного фольклора, прогрессивные музыканты по собственной инициативе предпринимали возможные шаги в этом направлении.

Одной из первых была Евгения Эдуардовна Линёва (1853–1919) — известная собирательница и исследователь народной музыки, впервые применившая метод фонографической записи

в условиях фольклорных экспедиций.

В 1901 году на втором Всероссийском съезде сценических деятелей Е. Э. Линёва выдвинула идею о необходимости создания самостоятельных народных хоров и в деревнях, и в городах для приобщения всего населения страны к традиционной музыкальной культуре. В 1904 году Линёва вместе с хоровым дирижером и общественным деятелем В. А. Булычёвым создала хор Пречистенских курсов для рабочих<sup>1</sup>, а в 1905 году организовала музыкально-просветительскую работу на этих курсах. Опираясь на полученный опыт, она решила создать особое учебное заведение, в котором в качестве базы для музыкального образования служила бы народная музыка.

В 1906 году в России при Московском обществе народных университетов начала работу Народная консерватория. Активное участие в ее деятельности помимо Е. Э. Линёвой приняли выдающиеся музыканты того времени: Н. Я. Брюсова, К. Н. Игумнов, Н. Д. Кашкин, С. И. Танеев, А. Г. Чесноков, Ю. Д. Энгель, Б. Л. Яворский, и другие.

В Народной консерватории были открыты общеобразовательные классы хорового и сольного пения. Основой музыкального развития учащихся стала народная песня. В процессе занятий студенты разучивали песни, затем публично исполняли их во время проведения лекций-концертов. Изучение народной музыки включало в себя и другие виды работ: сочинение мелодий в народном стиле, им-

провизацию подголосков к основному напеву, изучение вариантов одной песни, записанной в разных местностях, игру на народных инструментах, исследование музыки русских композиторов, в творчестве которых нашла свое отражение народная музыка. Этот курс назывался «Народное музыкальное творчество» и читался Е. Э. Линёвой в течение 12 лет. Так же в 1916 году при Музыкально-этнографической комиссии ею были открыты «Курсы пения русских песен», для которых она составила специальный учебный план. Он включал в себя следующие задачи: исполнение импровизационного распева на заданную мелодию; изучение аутентичных песен в разных вариантах, бытующих в тех или иных местностях, и сочинений русских композиторов, где они использовались. Также велась работа с репертуаром из сборников народных песен: Балакирева, Линёвой, Листопадова, Лядова, Римского-Корсакова, Пальчикова, Прокунина; осуществлялось обучение игре на народных инструментах.

В 1916 году Народная консерватория прекратила свое существование в Москве. Подобные консерватории в других городах (Петербург, Саратов и др.) в течение 1920–1930 годов или были преобразованы в техникумы и школы, или тоже закрыты.

Опыт в искусстве народного пения можно было получать в послереволюционное время в народных хорах: в Государственном академическом русском народном хоре им. М. И. Пятницкого, Северном русском народ-

ном хоре, Кубанском казачьем хоре. Интересу к народному пению способствовало и развитие самостоятельности.

Следующей вехой в развитии профессионального народно-певческого образования стало создание в 1966 году по инициативе художественного руководителя и главного дирижера Государственной академической хоровой капеллы А. А. Юрлова в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (ныне — Российская академия музыки им. Гнесиных) нового отделения по подготовке дирижеров русских народных хоров. Это был первый, уникальный опыт в России, благодаря которому обучение народному песенному искусству было поставлено на профессиональную основу. Работа велась по экспериментальным учебным планам, отражавшим взгляды преподавателей и исследователей фольклора на природу традиционного народного пения и пути его развития в современных условиях.

Отделение сольного народного пения в ГМПИ им. Гнесиных было открыто в 1978 году. Основоположником «гнесинской» школы народного пения стала Народная артистка СССР, профессор, лауреат Государственной премии им. М. И. Глинки Нина Константиновна Мешко (1917–2008). За годы многолетней педагогической деятельности она разработала авторскую методику постановки голоса в народной манере пения, основанную на глубоком знании основ различных видов вокального исполнительства. Соответствующий комплекс упражнений-распевок вошел в учебное пособие Н. К. Мешко «Искусство народного пения» [1, 41].

Нина Константиновна Мешко родилась 31 мая 1917 года в деревне Малахово Тверской об-



ласти. Она росла в музыкальной семье, у ее мамы, Александры Васильевны, был красивый голос. Отец, Константин Иванович, тоже очень любил искусство. Он был музыкантом-любителем, певчим в церковном хоре и хормейстером.

Нина Константиновна самостоятельно изучила нотную грамоту и освоила игру на фортепиано.

После окончания 8 класса средней школы Н. К. Мешко поступает в Музыкальное училище им. Октябрьской революции (ныне Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке) на фортепианное отделение. Однако уже через год Н. К. Мешко настолько увлеклась хоровым пением, что перевелась на хоровое отделение. В 1945 году Нина Константиновна успешно окончила дирижерский факультет Московской консерватории им. П. И. Чайковского (класс профессора Н. М. Данилина). Сразу после окончания она стала работать руководителем и дирижером самостоятельных хоровых коллективов, а также приступила к педагогической работе в Московском городском музыкально-педагогическом училище (Нина Константиновна работала в этом учебном заведении вплоть до 1958 года).

В 1954 году Н. М. Мешко создала народный хор Московской области при Доме народного творчества, который в 1957 году стал лауреатом Всесоюзного

конкурса на Международном фестивале молодежи и студентов в Москве. В те же годы она начала вести индивидуальные занятия по вокалу с хористами, в том числе и с Л. Г. Зыкиной.

Н. К. Мешко активно работала с различными народными хорами. Сначала она была назначена Художественным руководителем Академического хора русской песни Гостелерадио СССР (ныне Академический хор русской песни «Песни России» Российского государственного музыкального телерадиоцентра). А в 1960 году стала Художественным руководителем Государственного академического Северного русского народного хора благодаря Антонине Яковлевне Колотиловой, которая пригласила Нину Константиновну стать ее преемницей.

Н. К. Мешко руководила Государственным академическим Северным русским народным хором на протяжении 48 лет. Это был этап новых путей решения драматургических и художественных задач, поиск иных средств выразительности. Главной же целью работы было сбережение глубокой северной традиции, что помогло хору встать на новую высокохудожественную ступень в концертно-исполнительской деятельности.

При Н. К. Мешко хор стал лауреатом всевозможных международных конкурсов, а сама Нина Константиновна получила звание Народной артистки СССР и Лауреата Государственной премии России.

С 1969 года Н. К. Мешко начала работать на новом отделении по подготовке руководителей народных хоров в Государственном музыкальном педагогическом институте им. Гнесиных, а через 16 лет кафедра хорового и сольного народного пения стала структурным подразделением института.



«Гнесинская школа» народного пения, основоположником которой явилась Н. К. Мешко, воспитала целую плеяду преподавателей, хормейстеров и исполнителей народной песни. Н. К. Мешко разработала собственную методику обучения, которую используют теперь ее многочисленные ученики. Среди них — Т. Ю. Петрова, Н. Г. Бабкина, Л. Г. Рюмина, Н. Д. Борискова, М. Н. Фирсов и многие другие. Своим учителем считает ее и Л. Г. Зыкина.

В 1976 году на отделение по подготовке руководителей народных хоров пришла работать Людмила Васильевна Шамина (1936–2012), чья деятельность также способствовала развитию и укреплению профессионализма в области народно-певческого искусства.

Л. В. Шамина родилась 4 февраля 1936 года в Чебоксарах, а в 1938 году ее семья переехала в Москву. Свое первое музыкальное образование Людмила Васильевна получила в г. Куйбышев, куда ее вместе с семьей эвакуировали в 1941 году. Спустя четыре года Людмила Васильевна поступила в Московское городское училище, которое в настоящее время носит имя А. Г. Шнитке. Ее педагогом по дирижированию стала Н. К. Мешко.

После окончания Ленинградской консерватории (1961) Л. В. Шамина стала хормейстером музыкально-драматического театра Чувашии и одновременно начала свою преподавательскую деятельность в Музыкальном училище имени Ф. Павлова.

В 1965 году Л. В. Шамина вернулась в Москву. Она вошла в состав Методической группы Министерства культуры РСФСР. Спустя два года А. А. Юрлов пригласил ее заведовать редакционно-издательским отделом Всероссийского хорового общества.



Л. В. Шамина

Работая в министерстве, Л. В. Шамина встретила с Н. К. Мешко. Нина Константиновна подала своей бывшей ученице идею написать книгу о Северном хоре. С этого момента Людмила Васильевна стала осваивать народное пение. В 1969 году Л. В. Шамина защитила кандидатскую диссертацию. Нина Константиновна Мешко предложила Л. В. Шаминай стать ее помощником — хормейстером на отделении по подготовке руководителей народных хоров в ГМПИ им. Гнесиных в 1976 году. Через два года Людмила Васильевна начала преподавать в классе сольного народного пения.

Большое значение имел начатый ею тогда же выпуск сборников под названием «Репертуар народного певца», в который вошли фольклорные и авторские сочинения для народных голосов, активно используемые в учебной практике со студентами народно-певческих отделений по всей стране.

В 1996 году Л. В. Шамина стала первым исследователем, обобщившим опыт профессионального народно-певческого образования в своей докторской диссертации на тему «Теоретико-методические основы обучения русскому народно-певческому искусству». После защиты научной работы ей предложили заведовать отделением сольного народного пения в Гнесинском училище, а позже и в Академии.

Учебная практика показала, что для качественного профессионального образования специа-

листов народно-певческого профиля необходимо начинать работу с ними еще в подростковом возрасте. Поэтому в 1983 году было создано отделение сольного народного пения в Музыкальном училище им. Гнесиных.

Открытие отделения по подготовке руководителей народного хора, а затем специалистов в области сольного исполнительства явилось важным историческим событием, обозначившим осознание на государственном уровне необходимости изучения, развития и сохранения народно-певческих традиций и определившим важнейший компонент в решении этой задачи — подготовку профессиональных кадров.

#### Примечания

<sup>1</sup> С. И. Танеевым, всячески поддерживающим такое начинание, специально для этого коллектива в 1909 году было написано *Двенадцать хоров a cappella*, ор. 27 на слова Якова Полонского, впрочем, для самостоятельного хора их исполнение оказалось непосильной задачей.

#### Литература

1. Мешко Н. К. Искусство народного пения. М.: Луч, 1996. Ч. 1. 42 с.
2. Мешко Н. К. Искусство народного пения. М.: Луч, 2002. Ч. 2. 80 с.
3. Народно-певческое образование в России / сост. А. С. Каргин, В. В. Новожилов. М.: Гос. респ. центр русского фольклора, 2009. 222 с.
4. Сивова В. М. Педагогическая деятельность А. А. Эповой и Л. И. Шимкова // Народное певческое искусство: традиции и современные тенденции: V Всероссийские (с международным участием) научно-творческие «Маничкины чтения» (Белгород, 14–15 марта 2013 г.). Белгород: Изд-во БГИИК, 2013. С. 19–22.

## Конкурсы исполнителей русского романса как фактор сохранения и развития жанра романса в постсоветский период

**Шабордин Ирина Васильевна**  
Доцент кафедры сольного пения Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки  
E-mail: shabordin\_vb@bk.ru

*В статье рассматриваются причины зарождения и развития конкурсов исполнителей русского романса в постсоветский период, характеризуется сформировавшееся конкурсное движение как фактор популяризации, сохранения и развития русской романсовой культуры, обозначаются возможные перспективы в исследовании и освоении части российского музыкального национального достояния, запрещенной в СССР по идеологическим причинам.*

### **Ключевые слова:**

*вокальный конкурс, конкурс исполнителей русского романса, русский романс, русская культура, сохранение и развитие, современная музыкальная культура*

В постсоветский период в России произошли кардинальные политические и социальные преобразования, повлекшие за собой значительные изменения в культурной парадигме, а также в самих способах организации процессов в сфере искусства. Эти перемены оказали боль-

шое влияние, в частности, на существование жанра русского романса. Важным фактором его сохранения и развития стали за последние 30 лет конкурсы исполнителей русского романса, появление и деятельность которых в нашей стране и за рубежом фактически переросли в общественное движение за сохранение и процветание российской романсовой культуры.

Особо значимыми представляются глобальные политические и социальные изменения начала постсоветского периода: открытие государственных границ, введение рыночной экономики, свобода слова и массовой информации, — в ходе которых государство отказалось от цензуры и идеологического контроля над тематическим содержанием искусства, от монополии на выпуск печатных изданий, на профессиональное образование, организацию и проведение профессиональных конкурсов.

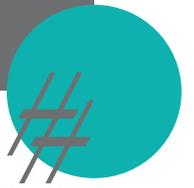
Благодаря этим переменам стали возможными платное профессиональное музыкальное образование, коммерческая организация издательской деятельности, концертной работы для певцов, профессиональных конкурсов, в том числе, — в сотрудничестве с зарубежными партнерами. Кроме того, деполитизация искусства в стране привела к предоставлению свободного доступа к ранее запрещенным или не рекомендуемым советской цензурой произведениям: в частности, стали исполняться и издаваться романсы дворянских и белогвардейских авторов, композиторы получили возможность писать музыку на

стихи опальных поэтов, а любимый народом жанр старинного русского романса, который, начиная с 1929 года, считался контрреволюционным (будучи признанным таковым на Всероссийской музыкальной конференции в Ленинграде) и, следовательно, официально находившийся под запретом в СССР до наступления периода перестройки, получил возможность исполняться в лучших залах страны — вплоть до Государственного Кремлевского Дворца.

Все вышеуказанные возможности, открывшиеся с приходом перестройки, повлекли за собой активное развитие организационной деятельности в разных областях культуры и искусства по созданию конкурсов и фестивалей различных типов и уровней. В их числе весьма востребованными и распространенными оказались конкурсы исполнителей русского романса.

Это явление на начальном этапе — с 1990 по 1995 год — было обусловлено несколькими определяющими факторами.

Во-первых, в связи с переходом к рыночной экономике была произведена постепенная отмена государственного финансирования всей системы художественной самодеятельности, где участники занимались бесплатно, за счет государственного обеспечения: прекращено содержание учреждений культуры (Дворцов, Домов культуры), их сотрудников, выделение средств на централизованное проведение мероприятий — концертов и смотров народного творчества. В этот период система ху-



дожественной самодеятельности была переведена на самокупаемость, появились платные вокальные студии, в которых могли заниматься все желающие любители-вокалисты, а не только наиболее способные, как это было в советское время.

Во-вторых, в музыкальных вузах и училищах (колледжах) было введено платное обучение наряду с бюджетным, и число студентов-вокалистов значительно возросло, учитывая, что вокальный факультет — самый востребованный в музыкальных учебных заведениях, на нем, как правило, обучается самое большое число платных студентов. Это повлекло за собой открытие вокальных факультетов в вузах искусства, уже в 1997 году в Москве насчитывалось более десяти вузов со специальностью «Сольное пение», тогда как до периода перестройки в Москве их было два: МГК им. П. И. Чайковского и Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных.

В-третьих, в музыкальных школах были открыты вокальные отделения (для детей, начиная с 5-летнего возраста), в системе художественной самодеятельности повсеместно появились детские вокальные студии, несмотря на то, что до этого в СССР занятия академическим вокалом в соответствии с методическими рекомендациями можно было начинать не ранее 15 лет (после наступления у обучаемых периода полового созревания). В связи с этим было организовано большое число детских эстрадных вокальных конкурсов, проводимых на коммерческой основе.

Таким образом, вышеуказанные факторы — значительный (в несколько раз) рост числа участников художественной самодеятельности и студентов-вокалистов, появление большого

количества детей, занимающихся вокалом, прекращение проведения смотров художественной самодеятельности, — на начальном этапе постсоветского периода, фактически за 5–7 лет, сформировали в массовой культуре обширный потребительский рынок, нуждающийся в проведении на коммерческой основе академических вокальных конкурсов, соответствующих уровню певческих навыков участников-любителей и способных стать стартовой площадкой для начинающих исполнителей-профессионалов. Потребность в таких стартовых площадках становится еще более наглядной, если учесть, что в СССР до перестройки профессиональные академические вокальные конкурсы были государственные и, к тому же, только оперные, и их было всего два: Международный конкурс имени П. И. Чайковского (проводился с 1958 года раз в четыре года в Москве), Международный конкурс вокалистов имени М. И. Глинки (проводился с 1960 года раз в два года в Москве, с 1960 по 1991 год имел статус Всесоюзного).

Учитывая эти условия, именно романс оказался доступным для конкурсного исполнения жанром, требующим от исполнителя менее основательной профессиональной подготовки, чем опера.

Кроме того, в тот же период в стране происходили идеологические изменения, в связи с чем правящая элита перестала требовать от искусства служения целям коммунистической пропаганды, сильно понизив его социально-политическую значимость. При этом сфера культуры и образования стала очень плохо финансироваться. Вместе с тем, такое падение социальной значимости искусства на фоне отмены цензуры вызва-

ло в обществе психологическую ломку художественного сознания, поскольку вышеуказанный потребительский рынок сформировался не в связи с навязанным идеологией жизненным поведением или стремлением получить выгоду. Потребность исполнять романсы проявилась как стремление к выражению эмоций, внутреннего мира человека, к истинной ценности, позволяющей через лирику обеспечить возможность межличностной и групповой коммуникации, духовного единения.

Учитывая вышесказанное, становится понятным, почему, начиная с 1993 года, началась организация на коммерческой и спонсорской основе следующих конкурсов исполнителей русского романса в России:

- «С любовью к романсу» (Москва, 1993);
  - Всероссийский открытый конкурс (Владимир, 1995), Московский открытый конкурс «Романсиада без границ» (1995);
  - Международный конкурс молодых исполнителей «Романсиада» (Москва, 1997), региональный конкурс «Марьянская романсиада» (Москва, 1997), региональный конкурс «Сибирская романсиада» (Томск, 1997), Городской открытый конкурс «Я подарю тебе романс» (Рязань, 1997);
  - Открытый конкурс «Весна романса» (Санкт-Петербург, 1998);
  - Открытый региональный Волжский фестиваль-конкурс исполнителей русского и цыганского романсов «Романса голос осенний» (1999).
- Статус локальных российских конкурсов изменяется, интерес к русскому романсу возрастает, и конкурсы начинают проводиться за рубежом. Так, в 1997 году проведены региональный конкурс «Казахская роман-

сиада» (Казахстан, Шымкент), Международный конкурс имени Изабеллы Юрьевой (Эстония, Таллин).

В XXI веке ситуация активно развивается. Каждый конкурс становится своего рода грандиозным праздничным событием — фестивалем; рамки внутренних границ все чаще преодолеваются, проводятся следующие конкурсы исполнителей русского романса в России:

- Международный фестиваль-конкурс «Белая акация» (Республика Марий Эл, Йошкар-Ола, 2001),
- Региональный конкурс камерного пения имени Георгия Свиридова (Курск, 2002), Московский фестиваль-конкурс русского романса «Ветка сирени» (Москва, 2002),
- Открытый краевой вокальный конкурс «Романсиада Предгорья» имени Галины Каревой (этап Романсиады) (Горячий ключ, Краснодарский край, 2004),
- Региональный фестиваль-конкурс «Классические розы» им. Игоря Северянина (Череповец, Вологодская обл., 2005),
- Международный фестиваль-конкурс исполнителей старинного русского и цыганского романсов «О России и для России» (Москва, 2010),
- Международный конкурс «Гатчинская Романсиада» (Гатчина, Ленинградская обл., 2011), Межрегиональный конкурс «Гори, гори, моя звезда!» (Липецк, 2011), Всероссийский конкурс «Русский классический романс» (Республика Чувашия, Чебоксары, 2011),
- Всероссийский фестиваль-конкурс памяти Великого Князя Константина Константиновича (1858–1915) «Во имя доблести, добра и

красоты» (Нижний Новгород, 2012),

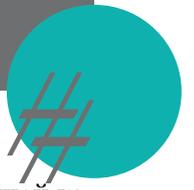
- Всероссийский конкурс им. Галины Каревой (Брянск, 2016),
  - Всероссийский конкурс им. А. А. Алябьева (Санкт-Петербург, 2017),
  - Областной фестиваль-конкурс «Романсиада» (Челябинск, 2018),
  - Международный конкурс «По-осеннему шепчут листья...» памяти Сергея Есенина (Москва, 2018).
- За рубежом:*
- Международный Фестиваль-Конкурс «Шанс» (Северо-Европейская Романсиада) (Дания, Копенгаген, 2007), Международный Фестиваль-конкурс русской песни и русского романса в Великобритании (Великобритания, Лондон, 2007),
  - Международный фестиваль-конкурс «Храни меня, мой талисман» (Словения, Любляна, 2011),
  - Международный конкурс «Балканская Романсиада» (Болгария, София, 2012),
  - Европейский фестиваль-конкурс исполнителей русского романса «Гамбургская Романсиада» (Германия, Гамбург, 2014),
  - Международный открытый конкурс исполнителей русского романса «Очарование романса – 2016» (Киргизия, Бишкек),
  - Международный Фестиваль-конкурс «Романсиада в Сан-Марино» – «Адриатическая Романсиада» (Сан-Марино, 2018),
  - Международный конкурс «Белорусская Романсиада» (Республика Беларусь, Минск, 2019).

В настоящее время постсоветский период составляет уже три десятилетия, и на сегодняшний день в России и за рубежом

число действующих конкурсов исполнителей русского романса выросло до 31. Это позволяет говорить о стабильности и масштабе явления: 10 конкурсов из 31 существуют более 20 лет, 23 конкурса из 31 проводятся ежегодно, остальные — с периодичностью один раз в два или три года. Десять конкурсов из 31 проходят за рубежом: Сан-Марино, Англия (Лондон), Болгария (София), Словения (Любляна), Германия (Гамбург), Эстония (Таллин), Киргизия (Бишкек), Белоруссия (Минск), Казахстан (Шымкент), Дания (Копенгаген).

За время своего существования некоторые конкурсы, начав со статуса городского или регионального, республиканского, выросли до международного уровня и пользуются заслуженным авторитетом. В жюри конкурсов — известные, выдающиеся деятели мировой музыкальной культуры — певцы, композиторы, музыковеды, а также представители министерств и ведомств. В состав учредителей большинства конкурсов входят государственные и муниципальные структуры. В их числе — Министерства культуры России и Эстонии, МИД России, Посольства РФ в Королевстве Дания и в Словении, Правительство Москвы, Государственный секретариат по культуре Сан-Марино, Комитеты по культуре областей и городов России и других стран. Значительная финансовая поддержка предоставляется со стороны благотворительного фонда «Русский мир», фонда Президентских грантов.

Конкурсы и заключительные концерты проходят в лучших залах — в Государственном Кремлевском Дворце, Колонном зале Дома Союзов, Зале Церковных Соборов Храма Христа-Спасителя, залах государственных



филармоний городов России, на сцене Teatro Titano в Сан-Марино, Малахитового зала Кыргызского национального ордена Ленина академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева и БКЗ Кыргызской Национальной филармонии им. Т. Сатылганова в Бишкеке и так далее. Это поднимает престиж жанра русского романса во всем мире.

Кроме того, конкурсы получают значимую общественную и широкую информационную поддержку. Так, самый масштабный конкурс — Международный конкурс молодых исполнителей русского романса «Романсиада» (Москва) — имеет международное признание и проводится под эгидой ЮНЕСКО с 2017 года. Программы о нем и трансляция конкурса в разные периоды велась телеканалами «Россия», «Культура», «ТВ Центр», «Общественное Телевидение России» (ОТР). Кроме того, конкурс и Гала-концерт проходят в режиме прямой трансляции на телеканале «Русский мир». Конкурс «Весна романса» (Санкт-Петербург) также освещается телеканалами «Культура», «100», Финским телевидением, «Петербург — 5 Канал».

Организация столь высокого уровня, престижные залы, информационная поддержка ведущими СМИ привлекает внимание все более широких слоев публики во всем мире, способствует формированию в мировой культуре взгляда на русский романс, в том числе и старинный, как на российское национальное достояние. По словам В. В. Путина, благодаря таким востребованным творческим инициативам, как конкурс «Романсиада» — «укрепляются контакты между исполнителями из разных стран, и все больше людей знакомятся с богатейшим

историческим, духовным наследием России, ее неповторимым культурным разнообразием» [5].

Количественно масштаб явления имеет следующие характеристики: около 2000 исполнителей ежегодно выходит на участие в конкурсах. Конкурсы с большими призовыми фондами и имеющие перспективы престижных концертных выступлений собирают от 100 до 250 участников каждый. 31 конкурс посещает значительное количество публики. Все конкурсные прослушивания проходят открыто, некоторые собирают тысячные и более залы. Вместе с тем, вокруг конкурсов формируются объединения любителей, ведется деятельность благотворительных фондов, фан-клубов. Даже в период коронавирусного карантина на протяжении 2020 года, с учетом запрета на проведение концертных мероприятий, конкурсы проводятся дистанционно и число участников возрастает.

С целью привлечения и поддержания интереса к жанру некоторые конкурсы, наряду с профессиональной, проводят авторскую номинацию, по итогам которой издаются сборники романсов современной России, тем самым стимулируя создание новых камерно-вокальных произведений. В ходе работы конкурсов и по результатам их деятельности осуществляется выпуск нот не только современных, но и старинных, малоизвестных и незаслуженно забытых русских романсов. В постсоветский период эта деятельность особенно актуальна, ведь не секрет, что советское музыковедение, вынужденное работать в рамках пролеткультовской парадигмы, относилось к классике в вокально-камерном жанре романсы только тех композиторов, которые были одобрены советской цензурой

и рекомендованы партийной кадровой политикой. В новых, постсоветских, условиях российскому музыковедению предстоит не только вести поисковую работу в отношении произведений «забытых», а фактически — запрещенных или репрессированных авторов, но и определять художественную ценность их произведений, стилистические особенности, жанровую принадлежность, а также решать вопрос о допустимости и целесообразности включения их в русское классическое наследие. Ведь до сегодняшнего дня романсы авторов, запрещенных в СССР, будучи «вновь открытыми» в постсоветскую эпоху и формально, казалось бы, получившими допуск на академическую сцену, до сих пор (или пока еще) так и не имеют шанса быть исполненными в качестве классических русских романсов на профессиональных вокальных конкурсах, где состав программы очерчен определенными именами композиторов — авторов так называемого классического наследия.

В связи с этим на сегодняшний день ведущая роль в популяризации имен «забытых» авторов и их романсов во многом принадлежит именно конкурсам исполнителей русского романса. Их оргкомитеты не только включают в программы для участия «забытые» романсы и создают специальные призовые номинации, посвященные именам и юбилейным датам авторов и исполнителей, оставленных советской идеологией без права на существование, но и проводят тематические концерты, занимаются исследовательской деятельностью, активно сотрудничая с архивами, музеями, литературными обществами, поднимают ноты из частных коллекций, выкладывают на своих сайтах материалы и

ноты для исполнителей. Аспект популяризации и широкого знакомства публики с именами «забытых» авторов и их романами особенно важен, поскольку за обсуждением вопросов о художественном уровне таких романсов, о профессионализме или дилетантизме, о культурной ценности и политическом заказе не следует забывать, прежде всего, о сохранении несправедливо «забытого» русского романсового наследия как явления русской культуры и истории.

Таким образом, в постсоветский период зарождение и развитие конкурсов исполнителей русского романса стало значимым фактором, оказывающим влияние на существование и развитие российской культуры. Популяризация и научное осмысление данного феномена позволит современному музыковедению увидеть ранее закрытые для него черты российского музыкального национального достояния. Безусловно, благодаря этому «забытые» романсы

смогут занять свое место в сокровищнице русского вокально-камерного искусства.

Массовое конкурсное движение самим фактом своего существования демонстрирует, что, вопреки засилью современной поп-музыки, русский романс пользуется большой популярностью и народной любовью, становясь истинной ценностью для духовной жизни общества.

#### Литература

1. Международный конкурс исполнителей русского романса «Романсиада», Официальный сайт Благотворительного фонда «Романсиада». URL: <http://www.romansiada.ru/rom-news/1088-romansiada-pod-patronatom-yunesko/> (дата обращения: 14.11.2020).
2. Наш музыкальный фронт: материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь, 1929 г.) / под ред. С. Корева. М.: Государственное издательство Музыкальный сектор, 1930.
3. Официальный сайт Фонда Президентских грантов. URL: <https://xn--80afcdbalict6afooklqi5o.xn--plai/public/application/item?id=188F774A-BF0E-4B5E-A678-B0840C8FA62E/> (дата обращения: 14.11.2020).
4. Прямая телетрансляция финального тура «Романсиада-2019». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gdeini2fY74/> (дата обращения: 14.11.2020).
5. Поздравительное письмо Президента РФ В. В. Путина от 26.10.2016 № Пр-2060. URL: <http://www.romansiada.ru/rom-news/954-q-2016q/> (дата обращения: 14.11.2020).
6. Сайт ассоциации русского романса «Изумруд». URL: <http://www.romansy.ru/> (дата обращения: 14.11.2020).
7. Шабордина И. В. Конкурсы исполнителей русского романса в контексте расширения российско-китайского диалога культур // *Colloquium-journal*. 2020. № 7 (59). Ч. 4. С. 14–18.



## Жанр перформанса в творчестве Дмитрия Курляндского

**Кожевникова Анастасия  
Романовна**

Аспирантка кафедры истории  
музыки Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
E-mail: nota\_7@mail.ru

В статье рассматриваются  
сочинения Дмитрия  
Курляндского, написанные  
в жанре перформанса:  
«Буйство весны» и «Карты  
несуществующих городов.  
Арглтон» с точки зрения  
идейного замысла и  
структуры.

**Ключевые слова:**

Дмитрий Курляндский,  
перформанс, перформативные  
практики, современная музыка,  
рейв, психогеография

Академическая музыка наших дней — пестрое полотно, на котором подобно лоскутному одеялу гармонично соседствуют разные стили, жанры и направления. Одним из новых явлений для отечественной музыки стал перформанс. Это жанр<sup>1</sup> сложной структуры, в котором на основе определенного сценария или алгоритма действий с большей или меньшей долей импровизации и непредсказуемости, в режиме реального времени рождается самодостаточный творческий акт, не имеющий границ в способах самовыражения, способный выходить за рамки искусства в поле повсед-



Д. Курляндский

невности, взламывая ее структуру изнутри. В перформансе даже функции композитор-исполнитель-слушатель в корне переосмысливаются: теперь это «демократическая» система, в которой любой человек может выполнять любую функцию или даже все сразу.

Активным исследователем возможностей перформативных практик и перформансов в музыке наших дней является Дмитрий Курляндский<sup>2</sup>. Творчество Дмитрия последних десяти лет направлено на освоение новых территорий, выходящих за пределы «музыкального» в привычном понимании этого слова: «Вообще, на мой взгляд, музыка — это, в первую очередь, не звук, а структурирование и конструирование времени — взаимоотношение композитора, исполнителя и слушателя со временем» [7]. Внутри композиций Курляндского драматургия и звучащий материал могут основываться на физиологических свойствах исполнителя или звучащих объектов<sup>3</sup>, характери-

стиках окружающего пространства, коммуникации с публикой, изучении принципов слухового восприятия. Данные принципы связаны с опытом перформансов и перформативных практик 60-х годов XX века<sup>4</sup>, которые открыли новое понимание музыки как живого процесса создания «здесь и сейчас», выхода за пределы концертного зала в мир тотального звука. Отсюда вырастет новая слуховая эстетика, связанная с восприятием мира через звук и музыкальной композиции как ряда действий или ситуации.

Первым перформансом в творчестве Курляндского стало «Буйство весны» («The Riot of Spring»), написанное в 2013 году<sup>5</sup> в 100-летний юбилей «Весны священной» Игоря Стравинского. «The Riot of Spring» — бунтарское сочинение, которое меняет и буквально переворачивает концертную ситуацию: композитор полностью стирает барьер между аудиторией и исполнителями, тотально вовлекая слушателя в исполнительский процесс.

«Буйство весны» написано для симфонического оркестра, который все сочинение играет ноту *d*, и электронных записей. Пьеса состоит из нескольких этапов, образующих цельную композицию единого динамического развития:

1. Вступление (4–6') — медленное подключение всех оркестровых голосов к исполнению.
2. Первый трек (7'21") — на тихое звучание тутти наслаиваются электронные шумы. Звучность постепенно нарастает. Музыканты начинают общаться с публикой.
3. Второй трек (5'28"). Продолжение развития предыдущего раздела.
4. Третий трек (6'31"). Максимальная звучность.
5. Четвертый трек (2'53") (опционально, по необходимости).

Главным формообразующим элементом сочинения является взаимодействие акустического звучания инструментов в исполнении профессиональных музыкантов совместно с дилетантами из зала и синтетических электронных треков, которые соединяются в единое полотно возрастающей динамики от предельно тихой звучности *pppppppp* до *ffffff*. Ассоциативно такой прием отсылает слушателя к неспешному весеннему пробуждению природы, которое сменяется всепоглощающим движением всего вокруг, пространство бурлит от наполненности разнохарактерными событиями, в соответствии с названием сочинения.

«Буйство весны» начинается с резкого *sforzando*, которое мгновенно сходит на шесть *piano* у дирижера (он же играет на скрипке). Подобно первому ростку, который смог пробиться через почву, звук начинает плавно прорастать в оркестровой фактуре через расширение диапазона. Дирижер поочеред-

но показывает момент вступления для каждого из музыкантов, соблюдая при этом предельно тихое звучание (*pppppppp*): сначала вступают скрипки, затем флейты, кларнеты, валторны, трубы, английский рожок, гобои, виолончели, бас-кларнет, тромбоны, туба, фаготы, контрфагот, контрабасы и ударные инструменты на тремоло<sup>4</sup> (литавры, большой барабан, там-там). После вступления всех голосов включается запись первого трека, который является сигналом для того, чтобы музыканты начинали выходить в зал. С этого момента оркестранты по 5–7 человек в минуту спускаются вместе с инструментами в зал, продолжая играть.

Во время второго трека «Музыканты в зрительном зале начинают общаться со слушателями — очень дружелюбно, с большим уважением и нежностью: музыканты могут спросить слушателей их имена, откуда они, ждет ли их кто дома; музыканты также могут рассказать что-нибудь о себе. После короткой беседы музыканты предлагают слушателям поиграть на их инструментах (всегда играть ноту *d*), показывают, как поставить руки, как играть смычком, как дуть, как исполнять *crescendo* и *diminuendo*, как реагировать на дирижера» [инструкция из партитуры, здесь и далее перевод наш]. Однако, по задумке композитора, в сочинении должна принимать участие вся публика: тем зрителей, которым не достался инструмент, исполнители должны предложить присоединиться к оркестру и петь. На третьем треке дирижер спускается в зал и, доведя звучание до предельно возможного (*ffffff*), останавливает перформанс.

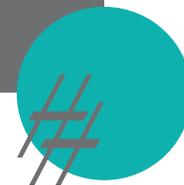
Структурно композицию можно рассмотреть с точки зрения трех фаз:

1. Академическое концертное исполнение авторской партитуры на сцене под чутким руководством дирижера (вступление).

2. Переходный этап (первый трек), в котором звуки клубной музыки вплетаются в акустическое звучание, плавно размывая традиционные рамки. Музыканты по дирижерскому жесту постепенно покидают свои места.

3. Второй и третий трек — создание неконцертной ситуации, массовой практики музицирования, когда тотальное вовлечение публики в исполнение устраняет роль зрителя.

Почему композитор выбирает подобное решение для своего сочинения? Как высказывается сам Курляндский, это связано с концепцией осмысления современного фольклора сквозь призму электронной танцевальной музыки (*dubstep*, *idm*, *d&b*) и рейв-культуры<sup>5</sup>. Отсюда стабильная оркестровая педаль на звуке *d*, которая полностью соответствует основному принципу стабильно зацикленных патчей в клубной музыке, а синтетические сэмплы в композиции, наоборот, звучат предельно дискретно, вкрапляясь в фактуру отдельными звуками, призрачно напоминая первоначальный контекст своего бытования. Курляндский: «Это не попытка имитации существующего жанра, не игра на чужой территории, это препарированный композиторским сознанием рейв. Но в меньшей степени это и опыт препарации композиторского сознания рейвом. Я сознательно не ставил перед собой задачи синтеза новых звуков, работая со звуковыми сэмплами, подобно тому, как в традиции европейской музыки композиторы работали с цитатами из фольклора<sup>6</sup>, или, более того, с "готовыми", заданными звуками и тембрами»



музыкальных инструментов»<sup>7</sup>. Работа композитора с рейвом также обуславливает выход исполнителей в зрительный зал и создание ситуации массового включения в процесс, подобно активному участию танцующих людей во время рейва. По этим же причинам жанр «*The Riot of Spring*» Курляндский определяет как «технобалет» или «электробалет», только в качестве танцевального элемента выступает перемещение музыкантов по пространству. Таким образом, у человека, пришедшего в зал, просто не остается возможности отстраненного слушания. По сути, в этом сочинении роль пассивного зрителя исчезает. Данный принцип стал важным этапом в композиторской работе Курляндского, воплотившись в серию перформансов и перформативных практик.

В 2016 году в Пространстве Перформативных Практик<sup>8</sup> Дмитрий Курляндский провел лабораторию «Слышать», в которой принимали участие представители разных специальностей. Задачей лаборатории было звуковое исследование города, которое осуществлялось на основе идеи «дрейфа» и «психогеографии» Ги Дебора: люди ходили по улицам и осуществляли аудиозапись на диктофоны согласно заранее обговоренному алгоритму действий, записывая весь свой путь или включая диктофон локально в определенные моменты. При встрече участники приступали к «исполнению пьесы», включая полученные записи и обмениваясь записанными впечатлениями. «Не уверен, но мне кажется: мы сделали первый в мире психогеографический оркестр — по крайней мере, ничего подобного я в Google не нашел. Он очень симпатично называется — Triprr Orchestra (игра слов: три буквы

П в названии площадки Пространство Перформативных Практик = три П, а также trip как путешествие)» [2].

При следовании человека по какому-либо маршруту город диктует свои правила (градостроение, дорожное движение), обнажая для внимательного слушателя различные шумы, формируя таким образом определенный звуковой ландшафт. Выбирая тот или иной алгоритм действий или маршрут, участники лаборатории становились исполнителями партитуры города, подключая как инструменты концентрацию внимания на различных звуковых объектах. Сам композитор говорил, что ему удалось создать «хобби, которое отталкивается от творческого восприятия окружающей среды и ведет к созданию произведения искусства <...> — игру в совместное переживание времени» [12]. По сути, формирование музыкального материала в ходе психогеографической лаборатории осуществлялось в голове самого слушателя, который за счет своего восприятия создавал свою собственную композицию.

Данный эксперимент стал важным опытом для Дмитрия Курляндского, став почвой для исследования новых принципов и стратегий создания сочинений. Так, например, была написана партитура перформанса «*Карты несуществующих городов. Арглтон*»<sup>9</sup> для слушателя (2016). На первый взгляд подобная формулировка может показаться странной, ведь теоретически каждое музыкальное произведение предназначено для слушателя, однако данное сочинение парадоксальным образом подрывает наше представление о привычном процессе слушания музыки. Все дело в том, что весь звуковой материал формируется, исполняется и

звучит исключительно в сознании реципиента: в его мыслях или воображении, что с одной стороны, напоминает прослушивание музыки через наушники, а с другой, — медитацию и психологические практики (в данном случае, перформативную). В текстовой партитуре композитор дает пошаговую инструкцию для создания музыкального сочинения, которая представляет собой четкую структуру развития тематизма, задача слушателя — настроиться на слуховое восприятие окружающего мира и исполнить композицию. По сути, композитор совмещает в едином лице «адресата» и «исполнителя», который самостоятельно конструирует музыкальный материал, развивая его по указанным параметрам. В данном случае, на наш взгляд, стоит говорить о «виртуальном»<sup>10</sup> перформансе, так как вся композиция «звучит» в сознании слушателя.

Арглтон — несуществующий в реальности город, который нанесен на карту Google Maps в районе Англии в графстве Ланкашир. Подобные примеры в картографии носят название «бумажные города». Вымышленные города на карты стали наносить для защиты авторских прав: если это место оказывается на другой карте — значит, работу скопировали. Так как город не настоящий, то совершить прогулку по нему мы можем только в своем воображении, собирая образы из окружающей местности и воспоминаний. Партитура «*Арглтона*» состоит из десяти стадий, которые раскрывают поэтапное создание и «изучение» звукового пространства города, с точки зрения драматургии чем-то напоминая структуру психологического восприятия прогулки: вслушивание и всматривание в окружающее пространство,

изучение со всех сторон привлекательных мест, на которое наслаиваются воспоминания из жизненного опыта, полученного в других местах. По типу характера работы с материалом композитор использует полифонические приемы: увеличение и уменьшение тематизма, сдвиг тем относительно друг друга, выстраивание самостоятельных горизонталей. В качестве простого контрапункта выступают конкретные звуки из окружающего пространства. Структурно принципы развития напоминают также некую модификацию двухтемной фуги: первая тема с отдельной экспозицией и разработкой, вторая с совмещенной экспозицией и разработкой. Здесь вполне возможно выделить четкие структурные границы разделов:

1. *Вступление* (стадия 1), которое выполняет функцию настройки слушателя на восприятие окружающих звуков и исполнение сочинения.

2. *Экспозиция первой «темы»* (стадия 2): выбор звучащего объекта из пространства, многократное повторение и восприятие его на фоне окружающих звуков. (Начало конструирования звуковой среды «бумажного города».)

3. *Разработка* временных и тембральных параметров *первой темы* (стадия 3): (звук можно растянуть во времени, подобно вычленению мотивов «раздробить его» [партитура], представить его звучание в других тембрах).

4. *Экспозиция второй темы* (стадия 4), которая симультанно накладывается на звучание первой, образуя полифоническое наложение.

5. *Разработка* (стадии 5, 6, 7) взаимоотношений обеих тем: сдвиг по горизонтали, вертикали, перемещение по пространству.

6. Предельное отдаление звуковых объектов, ассоциативно выполняющее функцию исчезающей *Коды* (стадия 8). Здесь происходит акустическая игра с восприятием: звуки перемещаются на предельное далекое (на грани слышимого) виртуальное расстояние, буквально ускользая из возможности восприятия.

7. *Завершение* (стадии 9, 10) — окончательное отстранение от звучащей композиции, возвращение в реальное пространство.

Композитор не просто подключает слушателя к концертной ситуации, а непосредственно делегирует ему исполнение, помещая структуру сочинения прямо в сознание слушателя<sup>11</sup>. Таким образом, каждый человек, исполнивший композицию, проживает реальную ситуацию, но предельно по-своему, сквозь свой собственный слуховой и жизненный опыт.

В «Арглтоне» Курляндский разрабатывает значимую для композитора концепцию *восприятия как художественного акта*<sup>12</sup>. «Восприятие — это творческий акт: слушая, мы создаем то, что слышим; читая, мы создаем то, что считываем; наблюдая, мы создаем то, что видим. Для меня сочинение — не средство самоутверждения, самореализации или самовыражения в звуках и структурах, — это возможность создавать открытые, а точнее — неоднозначные ситуации, которые предоставляют слушателям (и исполнителям) возможность творить» [18].

Перформансы Дмитрия Курляндского — открытое поле для экспериментов, которое открывает новые пути для развития современной академической музыки со стороны композитора, исполнителя и слушателя. Музыка как жизненный опыт, как чувство, структуриро-

вание и конструирование времени, тотальное погружение в процесс, перенос звучания в самые необычные локации... Пожалуй, это только начало длинного пути грядущих музыкальных реформ.

#### Примечания

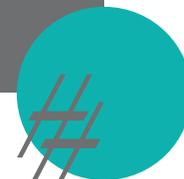
<sup>1</sup> Современный перформанс стал приобретать специфические черты, раскрываясь в каждом из видов искусств (музыка, театр, хореография), что позволяет говорить о нем как о самостоятельном жанре.

<sup>2</sup> Дмитрий Курляндский (1976 г. р.) — композитор, художественный руководитель Международной академии молодых композиторов в г. Чайковском, один из основателей группы композиторов Соппротивление Материала («СоМа»), Член Союза композиторов России, музыкальный руководитель Электротеатра Станиславский.

<sup>3</sup> В своем эссе «Объективная музыка» Дмитрий писал: «Звук является производным от взаимодействия тела музыканта с телом инструмента. Природные физические данные, то есть физиология музыканта с одной стороны, и строение, акустические параметры инструмента с другой, определяют результирующий звук. Физиология проникает в тело звука, рождая интерпретацию — не как умозрительную трактовку оригинального текста, но как сумму физических условий воспроизводства звука. Музыкальное произведение — это распределенные во времени физические усилия музыкантов» [20].

<sup>4</sup> Творчество Джона Кейджа, Флюксуса, акционистов и т. д.

<sup>5</sup> Термин «рейв» (от англ. «rave» — буря, бредить, бушевать) имеет два значения: молодежная танцевальная культура (дискотеки, массовые танцевальные вечеринки) и в каче-



стве обобщения электронных клубных жанров (техно, дабстеп и прочие виды танцевальной музыки). Для рейва характерно использование различных электронных сэмплов и звуковых дорожек, в том числе из композиций других диджеев. Такое заимствование рождает вариативность элементов внутри единого стиля, подобно фольклорной традиции.

<sup>6</sup> Здесь речь идет о таких зарубежных композиторах как Стефан Принс, Иоганнес Крайдлер, Александр Шуберт, которым «удалось <...> интерполировать в свои работы иконы поп-культуры <...> настолько убедительно и настолько в рамках "академической школы"» [1], что это можно считать продолжением традиции работы с фольклором.

<sup>7</sup> Авторский комментарий, опубликованный в качестве буклета к записи на сайте: <https://fancymusic.ru/dmitri-kourliandski-riot-of-spring>.

<sup>8</sup> Пространство Перформативных практик (ППП) — площадка независимых междисциплинарных альтернативных исполнительских практик, которая была открыта в ЦТИ «Перспектива» в 2016 году в Москве. В ППП регулярно проходили открытые лаборатории, лекции, мастер-классы и другие мероприятия, нацеленные на обмен опытом и изучение современного танца, академической и электронной музыки, перформанса, визуальных форм искусства, экспериментальных исполнительских и импровизационных техник. Один из главных проектов ППП — «Коллективное Исследование» — представлял собой серию лабораторий и перформансов направленных на изучение «Органов чувств». В проекте приняли участие различные деятели искусств, среди которых Дми-

трий Курляндский, Владимир Горлинский, Алексей Коханов, Диана Хусейн, Аня Рябова, Аня Грицук, Анна Гарафеева, Олег Сулименко, Ясмин Хоффер и другие. Подробнее [7].

<sup>9</sup> «Карты несуществующих городов» — цикл сочинений для различных составов, объединенных идеей воспоминания и осмысления городского пространства сквозь призму звука. На идею создания цикла Курляндского вдохновила «Психогеография» Ги Дебора [6]. На сегодняшний день композитором написаны «Карты» Стокгольма (для оркестра, 2012), Блуденца (для струнного квартета, 2014), Парижа (для бас-кларнета и аккордеона, 2014), Санкт-Петербурга (для скрипки соло, 2015), Сент-Этьена (для флейтиста и читателя, 2015), Нижнего Новгорода (для смешанного ансамбля из 5–9 инструментов/предметов, 2016), Москвы (для 1–3 исполнителей, 2016), Арглтона (для слушателя, 2016), Берна (для 8 музыкантов, дирижера и зрителей; 2017) и Донауэшингена (для 14 музыкантов и видео, 2017). Список сочинений процитирован из статьи [9].

<sup>10</sup> Под «виртуальностью» здесь понимается мнимое, воображаемое, нематериальное [4, с. 47].

<sup>11</sup> На основе этого принципа в 2017 году для российского павильона Венецианской биеннале была создана перформативная инсталляция «Commedia delle arti» («Комедия искусств»). Зрителям предлагалось в воображении петь или играть на инструментах, танцевать, читать, писать, рисовать, смотреть по сторонам, касаться чего-либо. Каждое действие должно выполняться раз в минуту, разворачиваясь в длительный непрерывный процесс. В качестве музыкального примера транслировалась аудиозапись.

<sup>12</sup> Данная идея развернулась в цикл лекций и практикумов, который Курляндский обозначил как «Институт восприятия» (с 2016 года несколько раз проводился в Москве и других городах).

#### Литература

1. *Амрахова А.* По итогам «Московской осени» // Музыкальная академия. 2014. № 1. С. 22–30.
2. *Арефьева Т.* Дмитрий Курляндский: Я изобрел хобби // Snob: эл. журнал. 06.04.2016. URL: <https://snob.ru/selected/entry/106645> (дата обращения: 20.12.2020).
3. *Гровье К.* Искусство с 1989 года. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 216 с.
4. *Губанов Н. И., Согрина В. И.* Основные формы бытия // Философия и общество. 2004. № 4. С. 41–50.
5. *Дебор Г.* Общество спектакля / пер. А. Уриновского. М.: Опустошитель, 2011. 178 с.
6. *Дебор Г.* Психогеография. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 112 с.
7. Дмитрий Курляндский: «Экстремалы сегодня те, кто пишут тональную музыку...» // Запись с радио трансляции. Ведущие Ирина Тушинцева, Левон Акопян, 07.11.2012. URL: <https://web.archive.org/web/20131008052216/http://www.muzcentrum.ru/orfeus/programs/issue3688/> (дата обращения: 20.12.2020).
8. *Ильдатова А.* Дина Хусейн: «Может быть и по-другому» // Журнал ТЕАТР. 2017. № 31. URL: <http://oteatre.info/dina-husejn-mozhet-byt-i-po-drugomu/> (дата обращения: 20.12.2020).
9. *Кунер К.* Влияние субкультуры «рейв» на формирование брендов российского анде-

- граунда // Молодой ученый. 2017. № 10 (144). С. 459–462. URL: <https://moluch.ru/archive/144/40302/> (дата обращения: 20.12.2020).
10. *Киреева А.* «Карты несуществующих городов: Санкт-Петербург» Дмитрия Курляндского: вопросы аналитической интерпретации // Музыкальная академия №3, 2019 (767). URL: <https://mus.academy/articles/karty-nesushchestvuyushchikh-gorodov> (дата обращения: 20.12.2020).
11. *Кисеев В. Ю.* Сайт-специфик перформанс в творчестве Мередит Монк / В. Ю. Кисеев. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sayt-spetsifik-performans-v-tvorchestve-meredit-monk/viewer> (дата обращения: 20.12.2020).
12. *Ковалев А.* Российский акционизм. 1990–2000. World Art Музей. № 28–29/2007. М.: Книги WAM, 2007. 416 с.
13. *Копытько Н. А.* Музыкальный перформанс в творчестве композиторов Беларуси // Искусство и культура. 2013. № 3 (11). С. 17–22. URL: <https://lib.vsu.by/jspui/bitstream/123456789/1086/1/Art13n3p17.pdf> (дата обращения: 20.12.2020).
14. *Костелянец Р.* Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 400 с.
15. *Кривцова Ю. В.* Перформанс в пространстве современной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 2006. 22 с.
16. *Курляндский Д.* 2. Я-сообщество. URL: <https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/ia-soobshchestvo> (дата обращения: 20.12.2020).
17. *Курляндский Д.* 3. Автор vs аватар. URL: <https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/avtor-vs-avatar> (дата обращения: 20.12.2020).
18. *Курляндский Д.* 4. Искусство восприятия. URL: <https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/iskusstvo-vozpriiatiia> (дата обращения: 20.12.2020).
19. *Курляндский Д.* 6. Преодоление музыки. URL: <https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/6-prieodolieniie-muzyki> (дата обращения: 20.12.2020).
20. *Курляндский Д.* Closeup. URL: <https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/kod-pikasso> (дата обращения: 20.12.2020).
21. *Курляндский Д.* The riot of spring // авторский комментарий к буклету диска. URL: <https://fancymusic.ru/dmitri-kourliandski-riot-of-spring/> (дата обращения: 20.12.2020).
22. *Курляндский Д.* Пространство звука. Там дядя ходит. URL: <https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/dmitrii-kurliandskii-tam-diadia-khodit> (дата обращения: 20.12.2020).
23. *Наук Г.* «Катастрофический конструктивизм» русского композитора Дмитрия Курляндского. Перевод радиопередачи Гизелы Наук Музыка как кинетическая скульптура. URL: <https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/muzyka-kak-kinietichieskaia-skulptura> (дата обращения: 20.12.2020).



## Традиции национальной смычковой музыки в современном армянском исполнительстве

**Зими́на Екатерина Андреевна**  
Профессор кафедры струнных  
инструментов Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки,  
заслуженная артистка РФ  
E-mail: allegro19542@yandex.ru

**Григорян Вардуи Дерениковна**  
Артистка Академического  
симфонического оркестра  
Нижегородской государственной  
академической филармонии  
им. М. Л. Ростроповича  
E-mail: rozochka.94@bk.ru

30

*Статья содержит обзор современного состояния армянского исполнительства на струнных смычковых инструментах. Авторы дают краткую характеристику деятельности ведущих музыкантов XX–XXI веков и приходят к выводу о сохранении элементов армянской традиции в глубоком осознании национальной идентичности, внимании к музыке выдающихся армянских композиторов, особом эмоциональном накале и экспрессии звучания в сочетании с чутким отношением к тембральной составляющей скрипичного тона.*

**Ключевые слова:**

*струнные смычковые инструменты, исполнительство, традиция, Армения*

Смычковое искусство в Армении является до сих пор неисследованной частью армянской музыкальной культуры. Сложность изучения раннего этапа ее развития усугубляется почти полным отсутствием изобразительного материала — обстоятельство, которое наблюдается, кстати, и в европейском искусстве, если не считать двух ранних изображений смычковых инструментов в городе Бошервиле (Нормандия) и Киеве.

В X–XI веках в Армении происходил мощный подъем экономической и культурной жизни, а поскольку эта страна была тесно связана территориально, экономически и культурно с восточными странами, где принцип смычкового звукоизвлечения был известен, то мы можем все же предположить, не имея прямых данных, что смычковые инструменты к X веку входили в состав армянского инструментария. Среди наиболее распространенных струнных инструментов можно назвать кяманчу, ребаб и руд. Она была тесно связана с искусством народных поэтов-певцов, так называемых гусанов, чье искусство объединяло слово, пение, жест, мимическую игру и сопровождение на инструменте.

При этом анализ сохранившегося от гусанов наследия убедительно показывает, какого высокого технического мастерства в игре на своих инструментах они достигали. В рассматриваемый период и последующие века число исполнителей на инструментах очень выросло и привело к тому, что в больших городах они объединялись в своеобразные союзы, цехи.

Богатые традиции смычковой культуры в музыке Армении обусловили мощное развитие национального скрипичного исполнительства. Многие столетия формировались и передавались из поколения в поколение исполнительский опыт и национальная манера игры на смычковых инструментах. В XX столетии данный процесс приобретает профессиональный характер. Сегодня армянскую музыкальную культуру прославляет плеяда молодых талантливых скрипачей, которые развивают национальный опыт смычкового исполнительства в русле лучших европейских академических традиций. В XX–XXI веках армянское скрипичное исполнительство представлено творчеством таких музыкантов, как А. Габриэлян, Р. Агаронян, С. Ервинян, С. Ростомян, А. Цицикян, Ж. Е. Тер-Мергерян, Н. Мадоян, К. Шахгалдян, С. Хачатрян, А. Меликян, Э. Чкнаворян и многие другие.

Неповторимым своеобразием и национальным колоритом характеризуется творчество одного из крупнейших армянских скрипачей прошлого века — Авета Карповича Габриэляна (1899–1993). Выдающийся скрипач и педагог, Лауреат Государственной премии СССР, этот музыкант выступал также в качестве ансамблиста с выдающимися пианистами своего времени — К. Н. Игумновым, Г. Г. Нейгаузом. Лучшие традиции национальной школы скрипичной игры он передал плеяде своих блестящих учеников. Именно А. Габриэляну Арам Хачатурян посвятил одно

из известных скрипичных сочинений — «Танец».

На протяжении своего жизненного пути музыкант вел активную концертную деятельность. В свои сольные концерты Авет Карпович с удовольствием включал произведения выдающихся армянских композиторов — Комитаса, Н. Тиграняна, А. Спендиарова, А. Хачатуряна, А. Долуханяна, А. Бабаджаняна, К. Орбеляна, Л. Сарьяна. Авет Габриэлян вместе с квинтетом имени Комитаса много и успешно гастролировал. Музыканты выступали в Англии, ГДР, Чехословакии, Австрии, Румынии, Исландии, Норвегии, Венгрии, Японии, США, Польше, Канаде, Голландии.

Выдающимся армянским скрипачом современности является Рубен Агаронян (1974). Исполнитель окончил Московскую консерваторию по классу Ю. Янкелевича, затем аспирантуру у Л. Когана. В 1972 году победил в труднейшем и престижнейшем Монреальском международном конкурсе, в 1974 году на Пятом Международном конкурсе имени Чайковского разделил второе место с Юджином Фодором и Русудан Гвасалия (первая премия в этот раз не присуждалась).

С 1971 года преподавал в Ереванской консерватории, будучи в звании профессора. С 1982-го руководил Государственным Камерным оркестром Армении. Музыкант отмечен такими званиями, как Народный артист Армянской ССР (1980), лауреат Государственной премии Армянской ССР (1988) и рядом российских почетных званий и премий.

В 1996 году переехал в Россию, чтобы занять место первой скрипки в знаменитом Квартете имени Бородина. По сей день музыкант выступает в составе этого коллектива, имеющего

старейшую историю и статус одного из значительных российских камерных ансамблей.

В XXI веке продолжает активную исполнительскую деятельность поколение музыкантов, родившихся в 60–70 годы прошлого столетия. Одним из представителей армянской скрипичной школы последней трети XX столетия является Самвел Ервинян (1966). Музыкант выступает по всему миру с сольными концертами и в качестве солиста с оркестрами, а также в ансамбле с известным музыкантом, мульти-инструменталистом Янни (Янни Хрисомалис, «Yanni»). Американская федерация музыкантов признает Ервиняна «скрипачом с исключительными способностями, что подтверждается постоянным международным признанием» [4]. Его классический репертуар включает в себя такие произведения, как Адажио и Фуга И. С. Баха соль минор, Концерт для скрипки Моцарта № 5, Каприс № 21 Н. Паганини, «Цыганские напевы» А. Сарасате, Соната «Баллада» № 3 Э. Изаи и пьесы Гершвина из знаменитой «Порги и Бесс». Кроме исполнительской деятельности, С. Ервинян проявил себя и в научной сфере, защитив в 2003 году кандидатскую диссертацию в Ереванской государственной консерватории имени Комитаса.

Армянский рекордсмен Николай Мадоян (1973) является продолжателем исполнительских традиций своих известных педагогов — Богданяна, Брона, Стерна. Музыкант принимал участие в концертах со всемирно известными дирижерами и лучшими симфоническими оркестрами мира.

Самым ошеломляющим фактом биографии армянского скрипача является установленный им рекорд, вошедший в

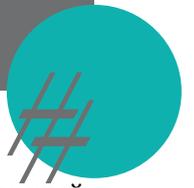
книгу рекордов Гиннеса и в армянскую «Книгу богатырей» [2]: 11–12 февраля 2017 года в Доме камерной музыки имени Комитаса на протяжении 33 часов, с перерывами лишь по 5 минут каждый час, Мадоян исполнил 59 избранных произведений классической музыки.

В 1988 году он стал победителем Всесоюзного конкурса имени Чайковского для молодых исполнителей, а в 1991 году — Международного конкурса скрипачей имени Георга Кулленкампа.

В Европе Мадоян дебютировал как концертирующий солист на фестивале в Шлезвиг-Гольштейне с оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева. Среди последующих заметных выступлений Мадояна — турне по Германии с камерным оркестром «London Mozart Players» (1996, 12 концертов, дирижер Матиас Бамерт) и исполнение 24 каприсов Николо Паганини в гентуэзской церкви Сан-Донато, где был крещен композитор (2000). В настоящее время Мадоян проживает в Германии. Артист удостоен звания заслуженного артиста РА, а также звания почетного профессора Ереванской государственной консерватории.

Традиции армянской смычковой музыки продолжает и выпускник Московской государственной консерватории класса профессора Виктора Третьякова Карэн Шахгалдян (1978).

В 2003 году Карэн закончил аспирантуру Московской государственной консерватории по классу скрипки под руководством профессора М. С. Глезаровой. За плечами молодого музыканта гастрольные победы во множестве городов России, победа на международном конкурсе, мастер-классы с выдающимися скрипачами современности. Карэн играл в оркестре «Вирту-



озы Москвы» под руководством Владимира Спивакова. Впереди, как отмечает сам музыкант в своей официальной биографии, — «грандиозные планы, гастроли, выступления, победы».

Совместно со своими земляками Кареном Кочаряном (виолончель) и Армине Григорян (фортепиано), К. Шахгалдян является участником фортепианного трио им. А. Хачатуряна, которое с гордостью носит имя великого армянского композитора. Репертуар трио включает в себя преимущественно композиции армянских авторов, в чем и заключается уникальность и своеобразие коллектива, его вклад в развитие отечественной музыкальной культуры. Музыканты, владеющие ансамблевой игрой на высоком уровне, неоднократно покоряли российскую и европейскую публику тонким прочтением знаменитого Адажио из «Спартака», «Ноктюрна» Арно Бабаджаняна, камерными сочинениями современного композитора Алексея Шора.

Одним из наиболее ярких армянских скрипачей современности является Сергей Хачатрян (1985) — заслуженный артист Республики Армения. Лауреат международных конкурсов, обладатель престижных премий в области академического исполнительства, С. Хачатрян выступает с лучшими оркестрами мира, в том числе с симфоническим оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева.

Спектр творческих интeресов скрипача широк — от

И. С. Баха и Л. В. Бетховена, до Я. Сибелиуса и Д. Д. Шостаковича. Однако несмотря на то, что музыкант является приверженцем академической скрипичной литературы, следует отметить, что манера игры и творческое кредо музыканта неразрывно связаны с армянской ментальностью и национальной культурой.

Так, вместе с сестрой Сергей Хачатрян выпустил диск «Моя Армения», посвященный 100-летию геноцида армян. В интервью журналу «Русские эмираты» молодой исполнитель так характеризует свое чувствование музыки: «...Я с детства люблю драматическую музыку. Я бы сказал, что меланхолия — национальная черта нашего народа, которая исходит из его истории. Мне трудно судить, как проявляют себя армянские корни. Прежде всего, я пытаюсь понять композитора, донести его идею. Конечно, когда пропускаешь ее через себя, на нее накладывают отпечаток и твоя манера игры, и твой характер. Это трансформация, которая идет из глубины души...» [5].

Последнее высказывание как нельзя лучше характеризует уникальность современной армянской исполнительской, и в частности, скрипичной, культуры: профессионализм высочайшего уровня, бережное отношение к традициям скрипичной школы, воспринятым у лучших педагогов (как правило, речь идет о музыкантах с мировой известностью, получивших образование в Ереванской и Московской консерваториях),

свободное владение сложнейшим скрипичным и камерным репертуаром — и в то же время глубокое осознание национальной идентичности, внимание к музыке выдающихся армянских композиторов, особый эмоциональный накал и экспрессия звучания в сочетании с чутким отношением к тембральной составляющей скрипичного тона.

#### Литература

1. Авдолян К. А. Национальный стиль в армянской музыкальной культуре XX века: автореф. ... канд. искусствовед. М., 2011. 27 с.
2. Ервинян С. Официальный сайт композитора. URL: <http://samvelyervinyan.com/home/resume/> (дата обращения: 13.03.2020).
3. Николай Мадоян: Sputnik/Ереван. URL: <https://sptnknews/faMQ> (дата обращения: 04.03.2020).
4. Папазян А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша-Али, (Институт по изучению восточных рукописей Ака. наук Узб. ССР, рукопись 449. «Обществен, науки) // Известия Академии наук Армянской ССР. 1952. № 5. С. 83.
5. Хачатрян С. «Музыка — это моя вера» // «Русские Эмираты». 2016. Вып. 72/2. URL: <https://russianemirates.com/content/re/2903/5003/> (дата обращения: 04.03.2020).
6. Шахгалдян К. Официальный сайт исполнителя. URL: <http://shakh-music.com/karen.html> (дата обращения: 04.03.2020).

## Народная музыкальная культура китайской провинции Хэнань

### Ню Цзюньи

Аспирантка кафедры теории  
музыки Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
E-mail: niujunyi1992@163.com

*Хэнань — одна из провинций  
Китая — является для автора  
статьи Родиной: звучание  
местных песен, традиционных  
инструментов, танцы и  
представления народной  
драмы были ее первыми  
музыкальными впечатлениями.  
Поскольку песенное наследие  
провинции ни в китайской, ни в  
русскоязычной музыковедческой  
литературе подробно  
пока не рассматривалось,  
автор освещает его,  
затрагивая историю и  
особенности Хэнани,  
выделяет распространенные  
жанры — трудовые песни  
рыбаков, трамбовщиков,  
горские песни, обрядовые —  
при возжжении фонарей,  
«песенки» и детские песни.  
Пополняет представление о  
музыкальной культуре родного  
края собранным в собственной  
экспедиции материалом.*

#### Ключевые слова:

*китайская культура, история,  
хэнаньская опера, народные  
обряды, пентатоника*

Музыкальная культура Китая  
насчитывает много тысяче-

тий, как его история в целом. Удивляет и потрясает факт сохранения некоторых артефактов, памятников традиционной культуры, записей музыки, оставленных древней цивилизацией. Желание узнать прошлое страны возникает не только в среде китайских ученых, но и в российской, и в мировой науке. Проводятся серьезные исследования музыкальной культуры Китая последних двух веков. В настоящее время становится актуальным изучение не только музыки Китая в целом, но, в частности, и традиционного фольклора регионов и локальных зон.

Прежде чем приступать к рассмотрению песенной традиции Хэнани, следует совершить экскурс в географию и историю этого древнего края, чтобы понять факторы, определившие специфику местной народной песенной культуры.

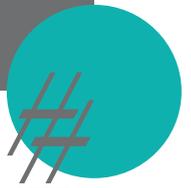
Хэнань — провинция на востоке центральной части Китая. В древности ее называли Чжуньюань, что значит «Центральные Земли». По населению она занимает второе место среди провинций. Административным центром является Чжэнчжоу. На китайском языке город сокращенно называется Чжэн. В древности его именовали «Шанской столицей», а в настоящее время о нем говорят как о «зеленом городе». На месте современного Чжэнчжоу находилась одна из столиц протогосударства Шан, предположительно — Аоду. Этот факт был забыт вплоть до второй половины XX века, когда стены столиц были обнаружены в результате

археологических раскопок. На этих землях находились царства Гуань Цзюй, Дунго, Цзи. В 770 году до н. э. эти места были захвачены царством Чжэн — с той поры в местных названиях и стал использоваться топоним «Чжэн». После завоевания этой территории царством Цинь (в 230 году до н. э.) она становится столицей первой централизованной империи.

Территория Хэнани граничит с шестью провинциями: Хэбэем, Шанси, Шэньси, Хубэем, Аньхоем и Шаньдуном. Расположена Хэнань в среднем и нижнем течении реки Хуанхэ, которая протекает через север провинции, а в центральной части находятся горы Суншань, одни из пяти Священных Гор в Китае, а также горы Маншань на западе. Священные горы Китая почитаются в буддизме и даосизме.

Провинция Хэнань — древняя земля. На ее территории обнаруживаются артефакты времен Неолита и Бронзы. Это сосуды, письменность раннего типа, оставленная на костяных и бронзовых изделиях.

Интересна и славна история провинции. Несколько городов Хэнани были в разное время столицами древнего Китая. Кроме упомянутого Чжэн, это Аньян — столица 13 династий, а также Лоян и Кайфэн [6]. На землях Хэнани сохранились многие памятники истории и древней культуры, которые влияли на народное сознание, отражаясь в песенном и поэтическом творчестве. В целом, Хэнань — это первая территория древнего Китая и ранней империи.



На территории провинции расположен Шаолинский монастырь — центр духовной культуры Китая, о котором сложены песни, поэмы, а в современности — сняты документальные и художественные фильмы. Одна из интереснейших и необычных личностей, родившаяся в Хэнани — Хуа Мулан. Знаменитая воительница, скрывавшая свой пол, получившая в награду за многие годы службы в войсках императора династии Вэй, имя династии и звание генерала Сяоле. Ей поставлены два памятника и храм для поклонения в память о ее подвигах. В древности в ее честь слагали поэмы и песни (мелодии до нас не дошли, но тексты сохранились в сводах древней поэзии) [7]. В современном искусстве Хуа Мулан посвящена опера в классическом академическом стиле на основе китайских традиционных мелодий и ладов.

Особое значение для формирования культуры местного хэнаньского пения играет ландшафт, в котором выделяются локальные зоны хозяйственной деятельности в связи с наличием разных рельефов, разветвленного речного бассейна.

Река Хуанхэ — Великая Желтая река — важнейший культурный символ Китая, берет свое начало в провинции Цинхай, что на западе Китая, неся свои воды к востоку через девять провинций и 5464 км. Хуанхэ протекает через Цинхай, Сычуань, Ганьсу, Нинся, Внутреннюю Монголию, Шэньси, Шаньси и Хэнань, а затем в провинции Шаньдун впадает в Бохайский залив, выходящий к Желтому морю. Благодаря бассейну великой реки, Хэнань — это важнейший поставщик рыбы. Реки Хэнани, как и горы, формируют особенный ландшафт и локальные зоны занятости китайского народа. Возле рек складываются

циклы трудовых рыбацких и рабочих песен.

Реки и каналы, с древности осваивавшиеся и обустривавшиеся в целостную водную коммуникационно-ирригационную систему, становились полем деятельности мужского населения. Они привлекали и кормили бурлаков, рыбаков и лодочников, в среде которых родились песни, обусловленные спецификой их труда. По берегам интенсивно велось строительство причалов и зданий, в котором были востребованы трамбовщики. Прибывающие на пристань товары и материалы для строительства переносили артели грузчиков. В их среде пелись трудовые песни и припевки для лучшей организации процесса, облегчения психологического состояния работников. Несмотря на утилитарную принадлежность, этим жанрам присущи высокие художественные качества.

Предгорья заселялись земледельцами и скотоводами, труд и быт которых также сопровождало пение. Выделяются архаические песни погонщиков скота, песни-диалоги, полевые земледельческие песни.

Горные районы прославили Хэнань на весь мир, так как именно в горных пещерах были искусно построены и украшены буддистские монастыри, привлекавшие во время обустройства каменотесов. Один из важнейших центров этой религии и боевых искусств расположен в Шаолине. Множество песен посвящалось мужеству и боевому духу шаолиньских монахов-воинов.

Как в сельской местности, так и в городах популярен праздник фонарей, примыкающий к окончанию года и началу следующего. Его сопровождают песни, синтезирующие во время исполнения несколько видов искусства: музыку, драму и та-

нец. Хэнань является хранителем традиционного искусства музыкальной драмы или оперы, которое оказывает влияние на песни при возжжении фонарей и манеру их исполнения. Однако на праздничные песни оказал влияние еще один бытовой жанр — «песенки», короткие бытовые песни о жизни, отражающие ее различные стороны.

Самобытность и оригинальность мелодий хэнаньских песен отражается в их ладовой основе. Выявлено применение пентатоники двух видов: 1-го Гун и 4-го Чжи. При этом пентатонность чаще реализуется лишь в звукоряде, в процессе пения интонирование основывается на небольших в звуковом объеме попевах — тритониках и тетратониках, разграниченных текстовыми фразами и остановками на долгих длительностях. Присутствуют лады и звукоряды диатонического типа, но и в них преобладает попевочное строение.

Нередко применяются «воздушные» тоны, расширяющие лад. Они связаны с манерой народного пения, игрой голосом. Интонации в поздних песнях («песенках») довольно сложны и развиты: встречаются гибкие перепады, широкие скачки. В горских песнях древнего происхождения интонации ограничены малым ладом. Во всех песнях проявляется варьирование.

Структуры хэнаньских песен чаще всего зависят от текста, они могут быть однострочными и многострочными, четкого повторного строения. Метры преобладают двухдольные (свободные переменные встречаются изредка). Но однообразие метров преодолевается изощренными ритмическими комбинациями длительностей, пунктирным и синкопированным ритмом.

Необычна фактура песен. Ей присуще диалогическое стро-

ение, обусловленное текстом, разделение по партиям солиста-запевалы и хора. В трудовых песнях благодаря такому принципу возникает антифонно-комплиментарное пение и многоголосие гетерофонного типа. В структуре текста небольшое число строк — 3, 5, 8 — то есть песням присущ лаконизм. Применяется специфическая «рифма» тоналей, влияющая на интонации в мелодии.

В целом хэнаньская песенная традиция является самобытной, но, в то же время, она вливается в русло общекитайской культуры через песни и обряд возжжения фонарей и его родство с широко распространенной в других регионах народной оперой.

Хэнаньская опера — один из всемирно известных видов китайской традиционной оперы — генетически связана с песенным творчеством региона, его культовыми особенностями, с обрядовым праздником фонарей, песнями и танцами под музыкальные инструменты, сопровождающими его. В свою очередь, опера обогащает «песни при фонарях», придавая им более богатое звучание, дополняя драматической игрой и речью. Можно сказать, что песни к празднику возжжения фонарей представляют собой малый песенный театр. В связи с тем, что древний буддийский празд-

ник стал общегосударственным, он продолжает развиваться, как и «песенки», вливающиеся в обряд в настоящее время. В исполнении народных песен принимают участие не самые старые певцы, что дает надежду на сохранение традиции.

Можно заметить и разделение в песенном исполнительстве: трудовые песни и припевки исполняют мужчины, семейные детские — женщины или дети, обрядовые — все вместе.

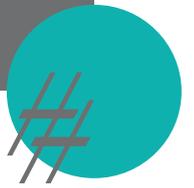
Можно прийти к выводу, что Хэнань — особенное место, являющееся колыбелью китайской государственности. Его горный ландшафт и речной бассейн сформировали характерные для этих мест занятия и сопровождающие их жанры — горских и трудовых песен. Монастырь Шаолинь и его герои, яркие личности этой земли, вдохновили народных певцов и поэтов на сложение исторических песен и поэм, вошедших в сокровищницу национальной культуры Китая. До сих пор народная певческая традиция в Хэнани жива: и в селах, и в городах есть певцы, знающие старинные песни. Праздник возжжения фонарей и музыкальная драма объединяют хэнаньскую народную музыкальную культуру с общекитайской традицией.

В рамках данной статьи были рассмотрены не все жанры, что

делает возможным продолжение исследования.

#### Литература

1. *Малявин В. В.* Китайская цивилизация. М.: ИПЦ Дизайн, Картография, Астрель, 2003. 627 с.
2. *Пэн Чэн.* Ладовая система Юнь-Гун-Дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб.: Композитор, 2013. 219 с.
3. *Старостина Т. А.* Ладовая систематика русской народной песни // Гармония: Проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов-на-Дону, 2002. С. 85–105.
4. *Татарина Т. Л., Дай Юй.* Малозвучные лады в китайской традиционной музыке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 2 (48). С. 36–39.
5. *Гао Пин.* Народная песня «Хэнань» — замечательный цветок в строительстве культуры Центральных равнин // Драматический дом. 2017. № 8. С. 69–70.
6. Провинция Хэнань — официальная информация. URL: <https://china-sky.ru/guide/provincija-henan> (дата обращения: 20.12.2020).
7. Исследование. URL: <https://www.xuexila.com/zw/sucal/xiaoxue/1113257.html> (дата обращения: 20.12.2020).



## Музыкальная традиционная культура китайской провинции Ганьсу в аспектах полиэтничности и мультикультурности

**Чэнь Яньшу**

*Аспирантка кафедры теории  
музыки Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
E-mail: 1048080980@qq.com*

*Данная статья посвящена  
изучению народной музыки  
китайской провинции  
Ганьсу. Опираясь на  
данные этнографических  
экспедиций, автор выявил  
особенности обрядов и жанров  
традиционного музыкального  
искусства региона. Определено,  
что детерминирующими  
факторами формирования  
культуры провинции стали  
полиэтничность, уникальное  
географическое положение,  
а также активное  
взаимодействие с соседними  
народами.*

**Ключевые слова:**

*Китай, Ганьсу, традиционная  
культура, полиэтничный  
регион, народные обряды,  
почитание предков, хуазэр*

В эпоху глобализации все большую ценность приобретают факторы, возвращающие сознание людей к проверенным веками ценностям традиционной народной культуры. В этой связи изучение музыкального искусства отдельного народа или локальных зон его проживания оказывается весьма актуальным.

Ганьсу — провинция на севере центральной части Китая.

Ее территория имеет вытянутую форму и простирается с севера к Югу и Юго-востоку. Эта географическая особенность позволяет соседствовать с несколькими важными областями, что делает культуру региона неповторимой. Провинция Ганьсу в достаточной мере отражает культурные коды Китая как полиэтничного и мультирелигиозного государства. В состав населения провинции входят ханьцы, уйгуры, монголы, дунсяне, салары, баоаны и казахи и другие народы. Их основными религиями являются даосизм, буддизм, тибетский ламаизм, религия бон, ислам. Частично сохранились и традиционные культовые представления, связанные с почитанием предков, стихий, духов природы. Соседство народов, исповедовавших различные религиозные взгляды, привело к синкретизму культуры региона, что отразилось в местной обрядовости. Несмотря на преобладание ханьского населения в Ганьсу, черты культуры иных народов вплавлены в общекитайскую народную традицию.

Ландшафт Ганьсу разнообразен: здесь встречаются горы, переходящие в степи, пахотные земли. Окруженность горами, частичная замкнутость делают местную культуру локально характерной. А расположение ее между Центральным Китаем и Западом обуславливает взаимопересечение с другими культурами.

Уникальность географического местоположения определила возникновение на территории Ганьсу таких исторических явлений как Чайный и Великий

шелковый пути и таких сооружений, как Великая Китайская стена, которые подчеркивают и открытость к общению, и локальную замкнутость Китая, и умение усваивать новое, и желание сохранять старое.

Известно, что освоение степей Ганьсу началось еще в эпоху неолита и бронзового века. Об эпохе Бронзы (II тыс. до н. э.) и проживании человека свидетельствуют артефакты, сходные с образцами карасукской и андроновской культур. Потомки племен, оставившие их, были известны китайским летописцам как ди. Они дожили до Средневековья и участвовали в создании Поздней Лян.

К древним жителям Ганьсу относятся европеоидные кочевники усунь, а также юэчжи (тохары), изгнанные во II веке до н. э. гуннами в Среднюю Азию. О следах скифоидных культур свидетельствуют предметы искусства звериного стиля, хранящиеся в музеях Ганьсу. Богатство этих мест вызывало зависть соседей, привлекало завоевателей [5].

С IV по VIII век Ганьсу попадает под власть табгачей, которые распространяют на подчиненных им землях буддизм; жужаней, под властью которых в Ганьсу формируется ядро древних тюрок Ашина, а с ними распространяется ислам; Тибетской империи и императоров китайской династии Тан. В IX–XIII веках сюда переселились монголы и завоевывали территорию. Следы воздействия этих событий до сих пор проявляются в обрядовой и, в частности, музыкальной культуре [6], кроме того, заметно проявление

взаимодействия с различными этническими группами.

Традиционная обрядовая культура китайского народа связана с жизнедеятельностью человека, представлениями о природных явлениях и загробном мире. На территории Ганьсу выделяются семейно-бытовые обряды района Лонгдон (центр Циньян) — свадебные и похоронные, обряды почитания предков. Один из заметных обрядов — церемония поклонения праотцу китайского народа Фу-си — изобретателю системы Ба гуа — И цзин, отраженной в Книге перемен.

В числе распространенных музыкальных инструментов — зурна и барабаны. Зурна применяется в свадебном, похоронном и других народных бытовых обрядах, к примеру, звучит во время открытия магазина в деревне, по поверьям, привлекая деньги и достаток. Ее высокий тембр, широкий диапазон, изящные мелизматические мелодии отражают специфику и характеристики северо-западной музыкальной культуры. В похоронных церемониях применяются тибетский духовой инструмент куаньцзы, ударные — цин и колокол. В обрядах соединяются даосские, буддийские и традиционные черты.

В городе Хуэйнин проводятся «горные жертвоприношения», обращенные к духам гор, владеющим недрами, с целью задабривания и обнаружения ресурсов. Участники обряда приходят в горы, принося угощение из овощей, фруктов, грибов и побегов бамбука, а также мясо жертвенных животных, ставят все на алтарь, обращаясь с уважительными словами поклонения к духам. Обряд сопровождается звучанием ударных инструментов — золотого колокола, гонга, барабанов, тарелок, муюй (деревянной рыбы) — и человеческого голоса.

В 2018 году в уезде Минь автором данной статьи был зафиксирован обряд Бадан, характерный для районов с тибетскими влияниями. Он представляет собой сочетание пения, игры на барабане и танца. По сути, это обход дворов во время перехода к новому году, жертвоприношение духам гор.

Основными жанрами народной музыки являются лирические песни, эпические сказы, песни с танцем и инструментальным сопровождением. Для песенной поэзии характерно введение параллелизма образов, метафоры с образами природы, особенно с растительными символами. Структура текстов чаще всего однострофна и состоит из четырех стихов (предложений). В сюжетные строки включены междометия, украшающие звучание, усиливающие образную часть.

Один из заметных жанров провинции Ганьсу в уезде Минь — Хуаэр — разновидность женских лирических песен. В его поэзии формы из трех и четырех стихов имеют генеалогическую связь со структурой ранней поэзии Тан и Сун. В рифмах концовок стихов есть связь с поэтическим наследием ранних литераторов. Жанр Хуаэр родился в первые годы династии Мин (около 1368 г. н. э.), и был назван в честь цветка пиона.

*Ая, орхидея, которая цветет среди кунжута.*

*Лучше, чем красота пиона в горах;  
 Сядь и поболтай с маленькой девочкой,*

*Я наслаждаюсь миской свежей воды.*

Мелодии Хуаэр, гибкие и распевные, звучат в высоком регистре, охватывают широкий диапазон. К музыкальным особенностям можно отнести опору на сложные лады, состоящие из пентатонных и диатонных элементов. Песни в этом жанре ис-

полняются сольно или в форме диалога. В связи с этим встречаются одноголосные, многоголосные и антифонные песни.

Учитывая близкое соседство уйгурского народа, можно отметить влияние исламской культуры мукаму на музыку провинции Ганьсу, что выражается в развитии инструментальной игры и танцевальных жанров.

В завершении можно сказать, что богатая музыкальная культура провинции Ганьсу заслуживает пристального внимания со стороны исследователей, кроме того, знакомство с ней открывает перспективу подобного исследования других провинций, а также более углубленного изучения отдельных локальных территорий внутри Ганьсу.

#### Литература

1. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Восточная лит-ра РАН, 2001. 488 с.
2. Пэн Чэн. Ладовая система Юнь-Гун-Дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб.: Композитор, 2013. 219 с.
3. Татарина Т. Л., Дай Юй. Малозвучные лады в китайской традиционной музыке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 2 [48]. С. 36–39.
4. Чэнь Инши. Чэнь Линцюнь. Краткая история китайской музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. 95 с.
5. Административное деление Китая. URL: <https://study-chinese.ru/articles/5/64/> (дата обращения: 15 мая 2019).
6. Мусульманская провинция Китая. URL: <https://geosfera.org/aziya/kitaj/1854-gansu.html> (дата обращения: 15 мая 2019).



## О духовном творчестве Виктора Сергеевича Калининкова (к 150-летию со дня рождения композитора)

*Шалагин Павел Александрович*  
Соискатель кафедры истории  
музыки Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
E-mail: burevestnik9@mail.ru

*В статье рассматривается  
реализация принципов Нового  
направления в творчестве  
Виктора Калининкова,  
приводится анализ его  
духовных сочинений,  
отмечается связь между  
деятельностью композитора  
в Синодальном училище и  
сочинением им духовной  
музыки.*

### **Ключевые слова:**

*Новое направление, Калининков,  
духовная музыка, Синодальное  
училище*

По справедливому наблюдению М. П. Рахмановой, «имя Виктора Калининкова всегда прочно связывалось с Новым направлением и обычно называлось в "первой пятерке" после "корифеев" — Кастальского и Гречанинова, вместе с П. Чесноковым и А. Никольским» [7, с. 13].

При всем жанровом разнообразии творческого наследия Виктора Калининкова, первым серьезным сочинением которого стала Концертная увертюра<sup>1</sup> (1896), духовные произведения занимают в нем особое место.

Виктор Сергеевич Калининков писал не богослужебные циклы, а только отдельные хоры — «песнопения малых

форм, входящих в более крупные циклы» [1, 102] (наиболее важные части Всенощного бдения и Литургии). Калининков передавал в печать своиopusy лишь после того, как их исполнит Синодальный хор. В процессе сочинения Виктор Сергеевич, как и другие московские композиторы, опирался на «Обиход киевского распева» (Синодальный обиход)<sup>2</sup>.

К сожалению, точные даты появления каждого песнопения установить не представляется возможным, однако мы наметили их по издательским каталогам фирмы П. И. Юргенсона [10].

Первые двенадцать номеров Литургии, в том числе и Херувимская № 1, были изданы в фирме П. И. Юргенсона в период с конца 1904 по 1911 год. Из них девять («Достойно есть» (№ 1), Херувимская (монастырская), «Тебе поем» (№ 1), «Во Царствии Твоем», «Милость мира», «Отче наш», «Слава», «Единородный Сыне», «Верую», «Тебе поем» (№ 2)), были сразу включены в программу концертов Синодального хора.

Затем в творческой деятельности композитора наступил двухлетний перерыв до октября 1913 года (в это время в программы концертов Синодального хора его произведения не включались, лишь П. И. Юргенсон опубликовал переложения пяти номеров Литургии<sup>3</sup>).

Во всех духовных сочинениях Виктора Сергеевича воплощены основные художественно-эстетические принципы Нового направления, особенности которого сформулировали в сво-

их работах С. В. Смоленский и протоирей М. А. Лисицын. Эти принципы можно свести к трем главным тезисам<sup>4</sup>:

- пристальное внимание к древним и обиходным церковным распевам;
- поиск форм многоголосной их обработки, соответствующих содержанию коренного русского пения, и форм свободного творчества на этой основе;
- переосмысление опыта светской народной и профессиональной музыки в приложении к церковной композиции.

Важнейшей особенностью нового стиля стал синтез приемов церковно-музыкальной композиции и опыта национальной композиторской школы. Примеры такого синтеза есть в большинстве сочинений Калининкова. Так, в «Херувимской песне» № 1 известный московский критик Иван Липаев отметил сходство некоторых фрагментов с Херувимской Н. А. Римского-Корсакова, которая представляет собой обработку «обычного» (или «придворного») распева. Тема, взятая В. С. Калининковым за основу, подобна монастырскому многоголосию (терцовые параллелизмы, подвижный бас), и напоминает сразу несколько Херувимских, но не является точным заимствованием.

Сходство рождало впечатление «знакомой» музыки, которое поразило М. Липаева, очень точно передавшего одну из характерных особенностей всего творчества Виктора Сергеевича: «Херувимская г-на Калинин-

кова, хотя некоторыми своими приемами письма и напоминает что-то давно знакомое, например, переходом к *forte* в "Яко да Царя", тем не менее, она становится дорогой слушателю за свою искренность» [5, 411–412].

Более полно эти черты раскрываются в зрелых сочинениях автора:

- в хоре «Милость мира» (публикация 1906 года) басовая тема подобна распеву «Достойно» литургии Василия Великого, опубликованной в Синодальном обиходе;
- «Приидите, поклонимся» (издан в 1908 году) схож с греческим распевом (Синодальный обиход).

Древний распев мог быть не только по-иному гармонизован композиторами Нового направления, но нередко обретал новое качество — становился музыкальной темой, лежащей в основе свободной формы. Примером такого сочинения является «Достойно есть» № 1 В. С. Калинникова (1904). Путевой распев в основе хора гармонизован прозрачно, с преобладанием плагальных созвучий.

Другая черта, типичная для композиторов Нового направления и также представленная в творчестве В. С. Калинникова, — особого рода цитирование, когда используется фрагмент распева популярного песнопения (чаще всего, его характерной попевки). Подобный принцип лежит в основе хора «Едиnorodный Сыне», который А. В. Никольский назвал композицией «в духе старинных церковных напевов с чрезвычайно удавшимся подражанием их стилю» [11, 25]. Тематизм сочинения напоминает старинное песнопение — тропарь Великой Пятницы «Благообразный Иосиф» болгарского распева, который появляется не сразу, а после вступления. Первое про-

ведение темы, оригинальный ритм которой точно сохранен, проходит в октавной дублировке (такты 4–9). Затем множество подголосков, имитирующих тематический материал, наслаивается на выдержанные органые пункты-исоны — квинтовые и октавные.

В обработке распевов раскрывается индивидуальный стиль музыкального языка Калинникова. Так, в хоре «Приидите, поклонимся» насыщенная полифоническими приемами фактура наполнена мягкими диссонирующими созвучиями, возникающими в процессе разработки голосов. Во втором разделе на первый план выходят плагальность, красочные сопоставления мажорных и минорных трезвучий, в кульминации («Спаси нас, Сыне Божий») появляются полигармонические созвучия.

В духовном концерте В. С. Калинникова «Камо поиду» воплощены черты «зрелого стиля Нового направления» [6, 489], характерные для сочинений А. Д. Кастальского («Чертог Твой» и «Разбойника благоразумнаго»), А. Т. Гречанинова (Всеношная ор. 59), Н. Н. Черепнина (песнопения Вечерни) и С. В. Рахманинова (Литургия, Всеношная). Гармония и полифонические приемы в нем усложняются, сочетаясь при этом со «свободным изложением» и текучестью, свойственной народной музыке.

Музыкальный язык духовных сочинений второго периода, созданных В. С. Калинниковым после 1915 года («Величит душа моя Господа», «Благослови, душе моя, Господа»), отличается лаконизм и прозрачность фактуры. Композитор скрупулезно подходит к прочтению богослужебных текстов, однако текст, чаще всего, воплощается в музыкальной ткани гибко, ли-

рически, проникновенно. Тем самым, явно обозначается тенденция к упрощению, наметившаяся в это время у композиторов Нового направления как в Москве, так и в Петербурге.

Несомненен вклад, внесенный Виктором Сергеевичем в творческое наследие композиторов Нового направления. Для нашего поколения его духовные сочинения важны, в первую очередь, как примеры духовной музыки Новой московской школы эпохи русского духовного ренессанса — эпохи, в которую русская духовная музыка приобрела яркие национальные черты, избавившись от влияния западноевропейской культуры.

#### Примечания

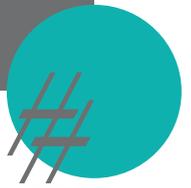
<sup>1</sup> Сочинение было написано на выпуск из Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества.

<sup>2</sup> Вообще, в Москве и Петербурге использовались различные обиходы. В Петербурге использовали «Обиход Бахметьева» (Придворный обиход), поэтому изменяемые песнопения различались (мелодико-ритмические, фактурно-гармонические особенности), различия и подход к репертуарному музыкально-стилистическому содержанию неизменяемых песнопений (это влияло на протяженность церковной службы) [3, 83].

<sup>3</sup> «Господи, спаси Трисвятое», «Милость мира», «Тебе поем» № 2, «Достойно есть» знаменного распева, «Отче наш».

<sup>4</sup> Артемова Е. Г. в своей диссертации «Петербургская ветвь в Новом направлении», Н. И. Компанейский, М. А. Лисицын, С. В. Панченко приводит следующую формулировку:

- звукоряд;
- аккордово-гармоническая основа;
- формы современных духовных композиций не должны



уподобляться классическим схемам, а произрастать из особенностей древнерусской монодии, быть обусловленными ее ладовой структурой и спецификой тексто-музыкальных связей.

<sup>5</sup> Русский духовный ренессанс конца XIX – начала XX века — беспрецедентное в истории мировой философии явление, когда за считанные годы было создано необъятное, исчисляемое сотнями томов, количество религиозно-философских произведений, во многом предвосхитивших дальнейшее развитие мировой философской мысли. У истоков русского духовного ренессанса стоял Владимир Соловьев (1853–1900) — крупнейший русский религиозный философ и мистик, предпринявший наиболее грандиозную в истории мировой религиозной философии попытку объединить в «великом синтезе» христианский платонизм, немецкий классический идеализм (главным образом Шеллинга) и научный эмпиризм.

#### Литература

1. *Артемова Е. Г.* Жанр и форма богослужбных песнопений в авторском творчестве Нового направления // Вестник славянских культур. 2013. № 1 (XXVII). С. 102–108.
2. *Борисова Е. Ю., Погорелова Н. Ю.* Виктор Сергеевич Калинин — яркий представитель московской школы хорового пения конца XIX – начала XX в. // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2011. № 1. С. 39.
3. *Казачков С. А.* Два стиля, две традиции // Советская музыка. 1971. № 2. С. 83.
4. *Калинников В. С.* Полное собрание духовных песнопений: для смешанного хора без сопровождения: Вступительная статья и комментарии М. П. Рахмановой. М.: Фонд развития православной музыкальной культуры «Живоносный источник», 2017. 144 с.
5. *Луцаев И. В.* [Рец.] // РМГ. 1903. № 14/15. Стлб. С. 411–412.
6. *Рахманова М. П.* Калинин В. С. // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2012. Т. 29. С. 488–489.
7. *Рахманова М. П.* Полное собрание духовных песнопений: для смешанного хора без сопровождения. Виктор Сергеевич Калинин. М.: Живоносный источник, 2017. С. 13.
8. Русская духовная музыка в документах и материалах / сост., вступ. ст. и коммент. А. А. Наумова, М. П. Рахмановой, С. Г. Зверев. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. II. Кн. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Исследования. Документы. Периодика. 680 с.
9. Русская духовная музыка в документах и материалах / сост., вступит. ст. и коммент. С. Г. Зверевой, А. А. Наумова, М. П. Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2004. Т. II. Кн. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы. 640 с.
10. Каталог духовно-музыкальных сочинений, изданных фирмой П. Юргенсон в Москве в 1874–1918 годах / ред. А. А. Наумова; вступ. ст. А. А. Семенов. М.: Живоносный источник, 2011. 121 с.
11. *Никольский А.* Духовные концерты любительского хора церкви Троицы на Грязях // Хоровое и регентское дело. 1909. № 1. С. 25–26.

## Чарлз Гриффс: личность и творчество

**Горячева Яна Владимировна**  
Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин  
Ивановского музыкального училища (колледжа)  
E-mail: yanavg91@yandex.ru

*Статья посвящена личности и творчеству выдающегося американского композитора начала XX века — Чарлза Гриффса (1885–1920), оставившего внушительное наследие преимущественно в камерно-инструментальных и камерно-вокальных жанрах. В статье творчество композитора рассматривается в богатом контексте американской культуры, испытывавшей в первой четверти прошлого века сильнейшее влияние актуальных европейских тенденций. В статье прослеживается жизненный путь художника и эволюция его стиля, выделены важнейшие периоды творчества, приводятся знаковые сочинения музыканта, проанализирован круг его общения.*

### **Ключевые слова:**

*американская фортепианная музыка, Чарлз Гриффс, французский импрессионизм, символизм, модерн*

Американская музыка в последние десятилетия вызывает по-

вышенный интерес со стороны отечественного музыковедения. В первую очередь, внимание исследователей привлекает творчество композиторов-корифеев XX века, а музыканты, которые подготовили взлет культуры США, часто остаются в тени. К числу таких композиторов относится Чарлз Гриффс (1884–1920) — представитель академической традиции, занимающий видное место в музыкальной культуре США начала XX века. Расцвет его творчества совпал с приходом в американскую музыку новых стилей и направлений из Европы, таких как импрессионизм, символизм, модерн, авангард. Чуткий ко всем новым течениям и тенденциям он сумел отразить их в своем творчестве.

Отечественная исследовательская литература об истории американской музыки представлена целым рядом трудов. Практически все они были опубликованы на рубеже XX–XXI веков. В советские годы эта тема была под запретом. Очень долго ждала публикации книга В. Дж. Конен «Пути американской музыки» [2], посвященная становлению национальной композиторской школы, фольклору и бытовым жанрам американской музыки. В 1977 году вышел труд Г. Шнеерсона «Портреты американских композиторов» [6], основанный на монографическом подходе. И лишь в начале XXI века сформировался устойчивый интерес к музыке США. Много важной информации содержит фундаментальный труд Л. Акопяна «Музыка XX века» [1]. Исследователи

М. В. Переверзева, С. Ю. Сигида, О. Манулкина, Е. Дубинец в своих монографиях дают общее представление о музыкальной культуре Америки.

Среди зарубежных изданий можно выделить исследование Х. У. Хичкока [12]. Оно посвящено истории, становлению и развитию американской музыки. Музыка США XX века представлена в труде К. Гэнна [10].

Отечественная исследовательская литература о Гриффсе очень скромна по объему. Л. Акопян посвящает Гриффсу статью в своей энциклопедии, где обращает внимание на основные события жизни и творчества, а также представляет полный список сочинений композитора, творчество Гриффса затрагивает в своей книге О. Манулкина [3].

В зарубежной литературе работ по Гриффсу значительно больше. Опубликованы две крупные монографии. Автор одной из них — Эдвард Майзел [13] — первым возродил интерес к творчеству американского музыканта. Позднее крупным исследователем наследия Гриффса стала Донна Андерсен [7]. Кроме этого, о Гриффсе опубликованы воспоминания современников (М. Бауэр «Чарлз Гриффс: каким я его помню» [8]), диссертационные исследования разных лет (к примеру, Р. С. Фаббро «Стилевые сдвиги в фортепианном творчестве Гриффса» [9]), отдельные статьи (Т. Грир «История Белого павлина» [11]).

Цель данной статьи — осветить факты творческой биографии малоизвестного американ-



ского композитора, проследить путь его творческой эволюции от романтизма к новым стилям рубежа веков, акцентировать внимание на его увлечении французской культурой.

Музыкальная жизнь США конца XIX-начала XX века представляла собой насыщенное пространство, наполненное концертами, культурными событиями. В Америке было принято приглашать исполнителей из-за рубежа. Постоянная связь с европейской культурой дала большой импульс музыкальному развитию страны.

Периодизацию истории американской музыки и композиторского творчества исследователи определяют по-разному. Так, Г. Шнеерсон ограничивался только наследием XX столетия и выделял три периода: 1900–1920 гг. — первый этап, 1920–1945 гг. — второй, после 1945 г. — третий [6, 4]. В исследовании С. Ю. Сигиды находим следующий вариант. Первый период охватывает промежуток с 1607 по 1877 гг., второй — 1877–1918 гг. (окончание Первой мировой войны), третий — 1918–1945 гг., четвертый — после Второй мировой войны [5, 433–515].

В первый период начинают развиваться романтические тенденции, пришедшие из Европы. Второй период во многом явился продолжением развития музыки XIX века и, в первую очередь, тенденций музыки западноевропейской. До Первой мировой войны американцы были ориентированы на австро-немецкий тип культуры, в частности, на европейский романтизм. В Америке существовала традиция обучения в Германии у немецких композиторов и музыковедов, считалось, «что настоящим мастером можно стать, обучаясь только в консерваториях Старого Света» [4, 100]. В силу исто-

рических причин после Первой мировой войны началось интенсивное приобщение Америки к французской культуре. В 1910–1920-е годы американские композиторы уезжают учиться в Париж. Впервые интерес к современной французской музыке пробудился в США на рубеже столетий. Таким образом, присущее американским музыкантам тех лет германофильство начинает уступать влиянию современных французских композиторов. Наиболее яркое воплощение французской эстетики в музыке мы находим у Чарльза Гриффса.

Композитор считал, что нельзя всю жизнь писать в одном стиле, нужно постоянно обновлять музыкальный язык и потому сначала он обращается к традициям немецкого романтизма (песни на стихи Гейне), затем пишет в духе французского импрессионизма, далее увлекается авангардными экспериментами группы «Шести», а также Стравинским и Шенбергом. Такая «легкость» в работе с современными разнонациональными истоками — типичная черта музыки США.

Американские исследователи выделяют три периода в жизни Гриффса: юность (1884–1903), студенческие годы, проведенные в Берлине (1903–1907) и американский период (1907–1920).

Гриффс родился 17 сентября 1884 года в Элмайре, штат Нью-Йорк, в интеллигентной семье. Его мама была пианисткой, отец любил музицировать. Гриффс проявил одаренность сразу в нескольких видах искусства — музыке, поэзии, живописи, графике. С ранних лет он интересуется цветом в живописи и в дальнейшем пытается выразить свою любовь к цвету в музыке. В этом ему помогало обладание «цветным» слухом.

Например, тональность Es-dur он слышал как «золотую», C-dur воспринимал как «бриллиантовую» тональность.

В возрасте десяти лет Гриффс начал учиться игре на фортепиано у своей сестры Катарины, а затем у пианистки, профессора Мэри Селены Броутон в Элмайре. Она привила Чарльзу любовь к немецкой романтической музыке, хорошо известной и почитаемой в США. С ней он изучал сочинения Р. Шумана, И. Брамса, Ф. Мендельсона, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Вагнера. Также она дала ему первые уроки гармонии и контрапункта.

Именно Броутон вдохновила Гриффса на поездку в Берлин. Там он поступил в консерваторию Штерна, где его учителем по фортепиано был Эрнест Едличка — бывший ученик Н. Рубинштейна и П. И. Чайковского, а по композиции — Ф. Руфар. В Германии Гриффс осознал, что хочет стать композитором. Он оставляет «скучные» занятия в консерватории и начинает брать частные уроки у известного в те годы немецкого композитора и педагога Энгельберта Хумпердинка в Берлине (с 1903 по 1907 год). В Германии он имел возможность слушать современную для того времени музыку: произведения Э. Грига, Р. Штрауса, Р. Леонкавалло, Ф. Бузони. В 1907 году у Чарльза умирает отец, и он возвращается в Америку. Композитор начал преподавать музыкальные дисциплины в школе для мальчиков в Тэрилтауне, штат Нью-Йорк. Ему не была близка работа педагога, но он был вынужден остаться из-за необходимости помогать матери и сестре.

Музыку Гриффса очень мало исполняли при жизни. Американские издатели считали его работы слишком современными. Но в последние годы своей

жизни он добился некоторого успеха. Нью-Йоркская филармония исполнила «Поэму» для флейты и оркестра, а Бостонский симфонический оркестр готовил премьеру пьесы «Храм наслаждений Кубла-хана». Музыку Гриффса с энтузиазмом восприняли критики, к нему пришла известность. Была опубликована небольшая серия простых песен для детей. Они вышли под псевдонимом «Артур Томлинсон» в издательстве Ширмера<sup>1</sup>. Однако 1919 год стал крайне сложным для Гриффса. Во время подготовки к бостонской премьере ему нужно было «расписать» партии для всего оркестра самому. Накопившаяся усталость усугубила его заболевание испанкой. От развившейся пневмонии Гриффс умирает 8 апреля 1920 года. О его смерти сожалели многие известные композиторы: С. Прокофьев, Э. Варез, Д. Мийо. Тем не менее, имя Гриффса на долгое время было забыто. И только начиная с 1950-х годов, интерес к нему вновь возвращается.

За свою недолгую жизнь Гриффс соприкоснулся со многими ведущими направлениями эпохи. Значительная часть его зрелого творчества связана с эстетикой французского импрессионизма. Поначалу он отнесся к нему очень критично. В соответствии с американскими вкусами того времени до конца 1900-х годов Гриффс был ориентирован на немецкую музыку, в частности, на немецкий романтизм. Этому способствовали годы обучения в Берлине. Но по возвращении в Америку в 1907 году Гриффс начинает увлекаться французским искусством. С живописью импрессионизма композитор познакомился еще в национальной галерее искусств в Берлине. С музыкальными образцами стиля он соприкоснулся благодаря своему другу

Рудольфу Ганцу. Гриффс увлекается музыкой К. Дебюсси, М. Равеля, П. Дюка. На основе этих влияний композитор вырабатывает свой собственный своеобразный стиль, который характеризуют как «американский импрессионизм». К нему относят такие сочинения, как «Три звуковые картины» для фортепиано ор. 5 (1910–1912), «Фантастические пьесы» для фортепиано ор. 6 (1912–1915), «Римские эскизы» для фортепиано ор. 7 (1915–1916), «Четыре впечатления» для голоса и фортепиано на стихи О. Уайльда (1912–1916), «Святылище богини Луны» — балет для восьми инструментов в двух картинах по ирландской легенде в пересказе Э. Шюре (1916 год, постановка в 1917 году, Нью-Йорк).

Кроме импрессионизма Гриффс обращается к французскому модерну, увлекается Востоком. Это воплотилось в фортепианной поэме (впоследствии оркестрованной) «Храм наслаждений Кубла-хана» ор. 8 (1912) по одноименному стихотворению С. Т. Кольриджа, вокальном цикле «Пять старинных китайских и японских стихотворений» для голоса и фортепиано ор. 10 (1916–1917), японской пантомиме «Сё-дзэ» (1917).

В 1911 году композитор впервые услышал музыку А. Шёнберга. Поначалу она не произвела на него сильного впечатления. В одном из писем из Берлина Гриффс писал: «Я не могу разобраться с шенберговскими фортепианными пьесами (ор. 11). Они не оказали на меня большого воздействия. Струнный квартет ор. 10 с голосами произвел на меня больше впечатления. Его стиль слишком новый и странный для меня...» [13, 352]. Но в течение нескольких лет он знакомится с шенберговской музыкой и «привыкает» к ней.

В военные годы Гриффс обращается к новому для себя направлению — авангарду. В этот период он начинает изучать философские идеи и творчество А. Скрябина, и стиль русского композитора оказывает заметное влияние на его поздние произведения, в частности, на трехчастную Сонату для фортепиано (1918). Кроме того, его внимание привлекает музыка французских композиторов «группы Шести», «эхо» которой также прослушивается в его фортепианной сонате.

Последние сочинения Гриффса — Ноктюрн для оркестра, Поэма для флейты и оркестра и «Три стихотворения Фионы Маклеод» для голоса и фортепиано ор. 11 (1918) — образцы различных стилевых влияний.

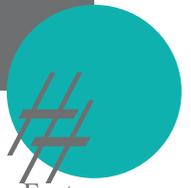
Таким образом, Чарлз Гриффс оказался первым американским композитором, плодотворно развившим актуальные направления европейской музыки первой четверти XX века в собственном творчестве.

#### Примечание

<sup>1</sup> При этом Ширмер отказывался публиковать наиболее новаторские по музыкальному языку сочинения композитора.

#### Литература

1. *Акопян Л.* Музыка XX века. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Конен В. Дж.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Музыка, 1965. 525 с.
3. *Манулкина О.* Американская музыка от Айвза до Адамса. СПб.: издательский дом Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
4. Музыкальная культура США XX века / отв. ред. М. В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2007. С. 100.



5. Соединенные Штаты Америки // История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. С. 433–515.
6. *Шнеерсон Г. М.* Портреты американских композиторов. Очерки. М.: Музыка, 1977. 230 с.
7. *Anderson D. K.* Charles T. Griffes: A Life in Music. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993. 272 p.
8. *Bauer M.* Charles T. Griffes as I Remember Him// The Musical Quarterly. Vol. 29, no. 3, 1943. P. 355–380.
9. *Fabbro R. S.* The Stylistic Traits of Charles Griffes's Piano Music: Roman Sketches, op. 7 and Piano Sonata // D. M. A. dissertation, Rice University, 2001. 55 p.
10. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. New York: Schirmer Books; London: Prentice Hall International, 1997. 400 p.
11. *Greer T. A.* The Unfolding Tale of Griffes's «White Peacock»// A Musical-Theoretical Matrix: Essay in Honor of Allen Forte. Part II, ed. David Carson Berry, Gamut 3/1, 2010. P. 167–203.
12. *Hitchcock H. W.* Music in the United States. A Historical introduction. 4th ed. (with a final chapter by Kyle Gann). Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2000. 414 p.
13. *Maisel E.* Charles T. Griffes: The Life of an American composer, updated edition. New York: Alfred A Knopf, 1984. 399 p.

## Личность и творчество композитора Петра Эбена в органном исполнительстве России

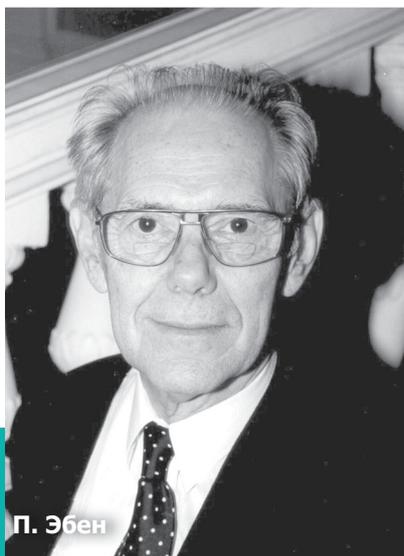
*Громадко Ондřejей*  
*Аспирант Университета*  
*Градец-Кралове*  
E-mail: hromes@seznam.cz

*Статья посвящена восприятию органных сочинений композитора П. Эбена в России. В ее основе лежит исследование, проведенное в ходе научной стажировки в СПбГУ осенью 2019 году (научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент М. П. Мищенко), а также материалы РГБ и беседы с органистами.*

### **Ключевые слова:**

*Петр Эбен, органная музыка, чешская музыка, органное искусство в России, музыкальное исследование*

Творческое наследие чешского композитора Петра Эбена (1929–2007) многообразно: сочинения для разных инструментов, в том числе для детей, учебники и другие материалы по музыкальной педагогике. Творчество Эбена получило признание уже при жизни композитора не только в родной Чехословакии, но и за рубежом. Выдающиеся европейские музыканты (Г. Рост, Д. Титтерингтон, Х. Шягер, З. Аренс и др.) выпустили диски с полным собранием сочинений для органа, симфонические и камерные произведения неоднократно включались в



П. Эбен

программы международных фестивалей, хоровые циклы и песни прочно вошли в репертуар чешских и зарубежных хоров. Эбен неустанно искал способы воплощения высоких духовных импульсов современным музыкальным языком второй половины XX века. Его творчество определенно выражает любовь к человечеству и веру в Бога.

Будущий композитор с раннего детства любил музыку и вскоре начал заниматься на фортепиано. Еще десятилетним мальчиком, Эбен без всякой подготовки занял место «регенсхори»<sup>1</sup> в приходском костеле городка Чески-Крумлов, так как ординарный регенсхори в начале войны ушел в армию. Ребенку пришлось самому справляться со всеми положенными обязанностями — сопровождать богослужение игрой на органе и руководить хором. Во время войны семья Эбенов, имеющая еврейские корни, подверглась преследованию. Эбена-подростка нацисты увезли в концентрационный лагерь Бухенвальд.

После освобождения он снова занялся музыкой и окончил Академию искусств в Праге по двум специальностям: фортепиано (1952, класс Ф. Рауха) и композиция (1954, класс П. Боржковца). Работая впоследствии научным сотрудником кафедры музыки Философского факультета Карлова университета в Праге, Эбен ведет активную музыкальную деятельность и обретает репутацию блестящего пианиста-аккомпаниатора и композитора. Свидетельством первого международного признания стала первая премия за вокальный цикл «Шесть любовных песен» на VI Всемирном фестивале молодежи в Москве в 1957 году. Это событие открыло Эбену дорогу в большой мир и защитило его от выпадов партийных идеологов на Родине [7, 135]. В разгаре карьеры Эбен ездил несколько раз в год на заграничные концертные гастроли, конференции и фестивали в Западную Европу и США, а в 1989 году был удостоен почетных наград.

Участие в московском фестивале в 1957 году можно расценить как важный шаг на пути к широкой известности, однако, признание творчества Эбена в СССР пришло позднее и совсем иначе. Основоположник современной литовской органной школы Леопольдас Дигрис в 1966 году участвовал в конкурсе органистов в рамках фестиваля Пражская весна. Услышав здесь первую и четвертую части цикла «Laudes» Эбена, он постарался заполучить ноты, которые потом распространил среди своих студентов в Государственной консерватории Литовской ССР



(ныне — Литовская академия музыки и театра) в Вильнюсе. Дигрис познакомился с Эбеном лично во время стажировки у органиста Й. Рейнбергера в пражской Академии искусств в 1969 году. Союз композиторов Литовской ССР пригласил Эбена на авторские концерты в Вильнюс и Каунас, состоявшиеся в июне 1973 года. (Концерты Эбена в Вильнюсе проходили потом еще в ноябре 1979 года и в независимой Литве в 1997 году.) Больше всего способствовали ознакомлению молодых литовских органистов с творчеством чехословацких композиторов, в том числе Эбена, их регулярные стажировки в Чехословакии [5, 225].

Совершенно естественно, что первые советские пластинки с музыкой Эбена были выпущены в Литовской ССР. В рамках II Союзного органного фестиваля в 1970 году в Картинной галерее (ныне — Кафедральный собор Св. Станислава) в Вильнюсе прозвучали новинки современной мировой органной музыки, в том числе фрагменты цикла «Laudes» Эбена в исполнении Б. Василяускаса, которые были записаны. В 1973 году была выпущена пластинка с «Laudes» (органист — Л. Диргис). На третьей (и последней) пластинке советского производства с органными сочинениями Эбена были записаны цикл «Воскресная музыка» и Хоральная фантазия № 1 на тему песни «О, Боже Великий» из «Двух хоральных фантазий» в исполнении киевской органистки Г. В. Булыбенко в 1988 году. Существуют также записи хоровых сочинений Эбена в исполнении хоров из Литвы, Латвии и Беларуси. В 1988 году композитор вновь посетил СССР, дав авторские концерты в Риге и Киеве. Вскоре его сочинения начали исполняться и в органных залах РСФСР.

В настоящее время имя Эбена в России известно, главным образом, благодаря музыке для органа (редкое исключение составляют небольшие хоровые и камерные произведения, например «Песня Руфи» для низкого голоса и органа или фортепиано и «Sonatina semplice» для флейты или скрипки и фортепиано). В 2007 году А. В. Карпова отмечала, что несмотря на широкую известность композитора среди российских органистов, в России, в отличие от других стран, имя Эбена не так известно, как заслуживало бы [4, 3]. Такая ситуация сохраняется и сегодня. В научной литературе Эбен упоминается крайне редко. Авторы некоторых работ обращают внимание на параллели между Эбеном и его российскими (советскими) сверстниками, сочинявшими для органа (С. А. Губайдулина, О. Г. Янченко, М. Л. Таривердиев и др.), например, в аспекте интереса к духовным и философским темам [3, 124] или возвращения к старинным формам *ostinato* [2, 21]. О творчестве Эбена были написаны две диссертационные работы, обе в Нижегородской консерватории им. М. И. Глинки: «Органное творчество Петра Эбена» А. В. Карповой (2007) и «Хоровое творчество Петра Эбена» И. А. Родионовой (2016). Эти труды впервые в российской музыковедческой литературе дают подробный анализ произведений Эбена и знакомят с его личностью в целом.

В рамках данного исследования был проведен опрос с целью определить, до какой степени знакомо имя Эбена студентам музыкальных учебных заведений и каково их отношение к органу и музыке XX века. В опросе участвовали студенты органных кафедр, отделений и секций СПбГК им. Н. А. Римско-

го-Корсакова, Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова, Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, а также студенты, обучающиеся по программе магистратуры «Музыкальная критика» Факультета свободных искусств и наук СПбГУ. Почти все обучающиеся по специальности игра на органе на основной вопрос — знают ли имя Петра Эбена и его творчество — ответили положительно и указали, что знают его сочинения по учебной программе. Студенты университета, то есть те, кто не является музыкантом-исполнителем, имя Эбена услышали во время опроса впервые. Этот пример подтверждает то обстоятельство, что Эбен известен в России в основном в профессиональной органной среде благодаря прямому общению с его музыкой, и в наименьшей степени — через музыкально-историческое и теоретические предметы в музыкальном образовании или благодаря живой концертной практике.

Изучая афиши и концертные программы, доступные через сеть Интернет, можно обнаружить, что в течение последних десяти лет (с 2010 по 2020) разные сочинения Эбена прозвучали в России как минимум на 80 концертах. Исследование охватило, в основном, три города с прославленной традицией органных концертов: Санкт-Петербург, Москву и Нижний Новгород.

Некоторые сочинения исполняются чаще других. Это циклы (или их части) «Воскресная музыка» (особенно третья часть «Moto ostinato»), «Фауст» по трагедии И. В. Гёте (чаще всего — «Вальпургиева ночь» и «Студенческая песня») и «Лабиринт мира и рай сердца» для органа и чтеца по мотивам од-

ноименного трактата Я. А. Коменского (целиком или разные части). Бесспорным лидером по количеству исполнений в России можно считать цикл «Окна» для трубы и органа по картинам М. Шагала. Утешителен факт, что количеству концертов с сочинениями Эбена соответствует количество исполняющих их органистов, хотя, естественно, некоторые исполнители несколько раз повторяют ту же самую программу на разных концертных площадках.

В Санкт-Петербурге музыка Эбена звучит довольно часто в католических и евангелическо-лютеранских соборах. По словам преподавателей органа СПбГК и Музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова Ю. Н. Семёнова и Е. А. Колесова, сочинения Эбена стали неотъемлемой частью учебной программы. Регулярно их включает в свои программы М. П. Мищенко, чьи концерты отличаются особым интересом к музыке XX–XXI веков («Лабиринт мира и рай сердца», «Библейские танцы»). Стараниями М. П. Мищенко и его коллег-инструменталистов петербургская публика смогла услышать такие произведения, как «Две инвокации» для тромбона и органа и Фантазию «*Rorate coeli*» для альта и органа.

В Москве, помимо многих сочинений, довольно сильное впечатление на публику произвела российская премьера цикла «Лабиринт мира и рай сердца» в исполнении Е. Ю. Авраменко (орган) и И. Г. Пеховича (художественное слово) в 2015 году. В программах органных абонементов Московской консерватории Эбен занимает определенно заметное и прочное место.

Орган в Нижегородской (Горьковской) консерватории был построен в 1960 году и сра-

зу вызвал интерес горьковчан [6, 12]. Здесь с 1960-х годов, по отзыву литовско-чешской органистки и клавесинистки Г. Лукшайте-Мразковой, довольно успешно ведет свою деятельность органный класс, что свидетельствует о его высокой репутации, выходящей далеко за пределы области. В городе, несмотря на его закрытость в то время, состоялись интересные музыкальные события всесоюзного уровня (например, первый фестиваль музыки Д. Д. Шостаковича). Имя Эбена регулярно появляется на афишах органного цикла «В-А-С-Н» Нижегородской консерватории и абонементов для детей «Органная азбука» Нижегородской филармонии им. М. Л. Ростроповича (ведущая — заслуженная артистка РФ З. А. Скульская). Беседы с преподавателями секции органа и клавесина (З. А. Скульская, О. С. Бестужева, Л. В. Горохова) и кафедры истории музыки (Т. Н. Левая, Ю. С. Векслер) ННГК не оставляют сомнений в том, что в Нижнем Новгороде Эбен — автор уже репертуарный.

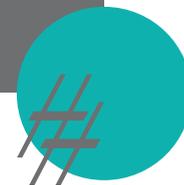
В поисках эбеновской тематики были обнаружены интересные сведения также из других городов России. Весьма примечательным мероприятием последнего времени стала российская премьера Второго органного концерта Эбена в исполнении Г. Роста из Граца (Австрия)<sup>2</sup> на заключительном концерте XII Международного фестиваля органной музыки им. Л. И. Ройзмана в Ярославле 2 февраля 2020 года. Г. Рост про этот концерт сказал: «Это произведение очень интересно по содержанию. В нем практически заключен целый мир. Это движение к апокалипсису — от хаоса к хаосу. Можно почувствовать возникновение мира. Примерно, как в Ветхом

завете, в последней книге об апокалипсисе. Здесь очень интересное и живописное звучание органа вместе с ударными» [1]. Большой резонанс вызвало исполнение органного цикла «Йов» с добавленной к нему партией рецитатора в 2019 году в Новосибирске (партия органа — Е. Д. Данилова, художественное слово — Д. В. Павликов). Органные сочинения Эбена прозвучали также в Калининграде, Печорах (Псковская область), Томске, Красноярске, Самаре, Белгороде, Перми, Челябинске, Кирове, Тамбове, Кемерове, Хабаровске.

История рецепции органного творчества Эбена в СССР и постсоветской России в очередной раз убеждает, что признание и популярность музыки во многом зависят от случайностей, но в то же время имеют и закономерности. Что было бы, если бы не роль литовца Л. Дигриса в судьбе творческого наследия композитора? (Кстати, отдельного внимания заслуживает его решающая роль в мировом распространении и признании органного творчества Эбена.) Значит, встретились и сомкнулись вклад музыканта-исполнителя и ожидания публики в социокультурной обстановке СССР той поры. Если же говорить о современности, то примеров того, что музыка П. Эбена в России процветает в настоящее время, достаточно. Вышесказанное косвенно свидетельствует о высокой художественной ценности музыки композитора, которая, несомненно, заслуживает пристального внимания как со стороны музыкантов, так и со стороны исследователей.

#### Примечания

<sup>1</sup> Слово «регенсхори» означает «управляющий музыкой в костеле».



<sup>2</sup> Иностранцы органисты приносят свою лепту в пропаганду музыки Эбена. Кроме Г. Роста в России часто бывает с гастрольями словацкий органист С. Шурин, который практически в каждую свою программу включает сочинения Эбена.

#### Литература

1. Антонова Н. В. Ярославле стартовал международный фестиваль органной музыки. URL: <https://lyar.tv/article/v-yaroslavle-startoval-mejdunarodnyy-festival-organnoy-muzyki/> (дата обращения: 20.04.2020).
2. Воинова М. В. Органная музыка второй половины XX века. М.: Композитор, 2017. 342 с.
3. Гецелева Е. Б. Органное творчество композиторов-шестидесятников: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2001. 245 с.
4. Карпова А. В. Органное творчество Петра Эбена: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2008. 198 с.
5. Нанак Т. Леонид Ройзман и органная культура Советской России. Иерусалим: Скопус, 2009. 320 с.
6. Скульская З. А. Органный век (Нижегородский альбом). Н. Новгород: Нижполиграф, 1996. 40 с.
7. Vondrovicová K. Petr Eben. Praha: Panton, 1995. 246 с.

## Сотрудники Горьковской (Нижегородской) консерватории — участники Великой Отечественной войны (1941–1945)

*Артемьева Елена  
Владимировна  
Кандидат исторических наук,  
начальник издательского  
отдела Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки, доцент  
кафедры философии и эстетики  
E-mail: evartemieva@rambler.ru*

*Статья посвящена памяти  
сотрудников Горьковской  
консерватории, которые  
участвовали в Великой  
Отечественной войне.  
Опираясь на опубликованные  
архивные данные,  
биографические очерки  
и мемуары, автор приводит  
сведения о военном периоде  
жизни преподавателей и  
работников музыкального вуза.  
**Ключевые слова:**  
Великая Отечественная война,  
Горьковская консерватория,  
фронтвые бригады, музыка  
времен войны*

Горьковская государственная консерватория была открыта в первом послевоенном 1946 году. В определенном смысле она стала одним из важных символов мирной жизни, уверенности в стабильном будущем, территорией сохранения и приумножения традиций академической музыки и одновременно местом активных творческих поисков. Первые студенты и преподаватели консерватории — участники Великой Отечественной

войны, труженики тыла или представители поколения детей войны. Проявляя невероятную силу духа, колоссальное рвение к работе, терпение к экономическим и моральным трудностям послевоенного времени они создавали Горьковскую консерваторию той, которую мы знаем ее и сейчас: с высоким уровнем исполнительского мастерства, достойным качеством образования, с беззаветным служением высокой миссии музыкального просвещения.

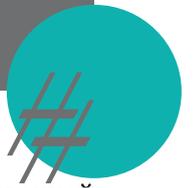
Юбилейный год Великой Победы стал поводом вспомнить тех, кто воевал на фронтах, в меру сил и возможностей приближая мирное время, кто на концертных выступлениях вдохновлял солдат на новые подвиги и кто «ковал» Победу в тылу.

Нужно с сожалением отметить, что о военном этапе жизни преподавателей консерватории известно немного — мало кто из них писал об этом тяжелом времени в мемуарах, в их биографических очерках закономерно уделяется внимание творческим достижениям. Основным же источником информации стали интернет-проекты Министерства обороны России по увековечению памяти участников Великой Отечественной войны. На сайтах «память-народа.рф» и «подвиг-народа.рф» открыт доступ к более 18 миллионам страниц официальных документов, в которых содержится информация о месте призыва, наградные дела, медицинские документы.

*Благовидов Борис Борисович (1920–1971). В Горьковской консерватории работал с 1955*

года преподавателем кафедры композиции. В июне 1941 года Благовидов заканчивает Сталинградский педагогический институт по специальности русский язык и литература и практически сразу уходит добровольцем на фронт. После окончания Архангельского военного училища лейтенанта Благовидова направляют на Сталинградский фронт, где он в качестве командира роты участвует в Сталинградской битве. В 1943 году, получив тяжелое ранение, был эвакуирован в военный госпиталь в Саратов. Как ни удивительно, но именно в это тяжелое время Благовидов начинает сочинять музыку и выбирает для себя профессию музыканта, о которой он даже не мечтал раньше. В госпитале было пианино, и Борис Борисович часто музицировал на нем для медперсонала и больных. Вскоре он написал свою первую песню «Если будешь ранен», посвященную Великой Отечественной Войне. Песня довольно быстро стала известна и популярна в госпитале. Тема войны будет проходить красной нитью на протяжении всего жизненного и творческого пути композитора. Достаточно вспомнить кантату «Сталинград в огне» (1953), симфоническую поэму «О вечно живых» (1958), песни о войне. Награжден медалями и орденами, в том числе и медалью «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Броун Александр Владимирович (1899–1980). Профессор кафедры струнных инструментов Горьковской консерватории (1957–1973). В годы Великой*



Отечественной войны вместе с Государственным симфоническим оркестром СССР гастролировал по Средней Азии, Сибири и Уралу, своим искусством укрепляя веру людей в долгожданную победу.

*Бурлацкий Алексей Менделевич* (1919–1993). Заслуженный артист РСФСР, солист Горьковского государственного театра оперы и балета, доцент кафедры сольного пения Горьковской консерватории (1975–1993). В 1940 году был призван в армию. Накануне войны после окончания школы стрелков-радивов в Переславле-Залесском Бурлацкий был назначен на должность мастера по вооружению в 177-й истребительский полк (3-го Белорусского фронта) в городе Загорск. В задачи полка входила охрана воздушного пространства Москвы. Во время службы познакомился с летчиком-истребителем Виктором Талалихиным, совершившим первый ночной таран, Героём Советского Союза. Вместе с Талалихиным Бурлацкий пели песни под гитару и участвовали в концертах художественной самодельности.

А. М. Бурлацкий прошел всю войну, принимал участие в боях в составе летных экипажей как стрелок-радист. В 1944 году получил тяжелую контузию и семь месяцев восстанавливался в госпитале в Казани. Окончил войну в звании старшего сержанта. Имеет награды: орден Красной звезды, орден Отечественной войны I степени, медали, в том числе «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Владимиров Владимир Владимирович* (1924–1979). Доцент кафедры композиции Горьковской консерватории (1957–1979). До войны был студентом Горьковского музыкального училища, но в мае 1942 года в

связи с призывом на войну вынужден был прервать учебу. В составе частей 2-го Украинского фронта прошел всю войну. Работал связистом, участвовал в обороне Сталинграда. В наградном листе — представлению к получению Ордена Красной звезды отмечено, что «рядовой Владимиров показал образец отваги и мужества. В районе Чолтово и Мелиата обеспечивал бесперебойную связь НП полка с дивизионами несмотря на артиллерийский и минометный обстрел противника, только за 12 января с/г им было устроено 8 прорывов»<sup>1</sup>.

Впоследствии, тема Великой Отечественной войны нашла воплощение во многих произведениях В. В. Владимирова, в частности, в балладе «Напутствие матери» (слова Самеда Вургуна) или драматической поэме «Брестская крепость», которую он посвятил героическим защитникам Бреста. Награжден Орденом Красной Звезды и медалями «За оборону Сталинграда», «За отвагу».

*Гаркунов Евгений Николаевич* (1912–1999). Заслуженный деятель искусств РСФСР, заведующий кафедрой хорового дирижирования консерватории (1950–1985), профессор. До войны, после окончания Ленинградской консерватории, работал в Тбилисской консерватории. С августа 1939 года и до конца войны был художественным руководителем и главным дирижером Ансамбля красноармейской песни и пляски Черноморской группы войск Кавказского фронта, выполняя также обязанности концертмейстера и хормейстера. Военное звание — младший лейтенант. Награжден значком «Отличник РККА», двумя Орденами Красной Звезды (1943, 1944), медалями «За оборону Кавказа» (1944), «За победу над Герма-

нией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» (1945), «50 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» и другими.

*Гусман Израиль Борисович* (1917–2003). Народный артист РСФСР, Почетный гражданин Нижегородской области, профессор кафедры симфонического дирижирования Горьковской консерватории. До войны закончил музыкальное училище имени Гнесиных и военно-дирижерский факультет Московской консерватории, работал в оркестре Музыкального театра им. В. И. Немировича-Данченко, затем в оркестре Московской филармонии. В армию был призван дважды — в 1938–1940 гг. и в 1941 году, уже в качестве Начальника учебного оркестра 4 Украинского фронта. В 1943 году Гусман был назначен руководителем оркестра фронта. В его обязанности входило проведение концертов для фронтовиков (например, во время Карпатской операции провел около 100 концертов для разных воинских частей), подготовка оркестрантов для работы в фронтовых оркестрах, а также организация обучения капельмейстеров на периодических учебных сборах. Командование высоко оценило его участие в подготовке и проведении концерта в городе Кошице во время встречи президента Чехословакии Эдварда Бенеша с советскими войсками в апреле 1945 года. И. Б. Гусман был награжден Орденом Отечественной войны II степени. Среди других наград — медали «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «50 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». Воинское звание — капитан.

После войны И. Б. Гусман работал в Харьковской филармонии. Затем в 1957–1987 годах

возглавлял симфонический оркестр Горьковской филармонии, был одним из организаторов первого в СССР фестиваля «Современная музыка» (проводился с 1962 года). В 1963–1964 годах как приглашенный дирижер выступал с крупнейшими симфоническими коллективами СССР (Государственным оркестром, Большим симфоническим оркестром Центрального телевидения, оркестром Ленинградской филармонии, государственными оркестрами Украины, Белоруссии, Балтии).

*Дрейер (Дреер) Матвей Рувимович* (1920–2001). Скрипач, преподаватель кафедры струнных инструментов Горьковской консерватории (1952–1962). До войны окончил ЦМШ при Московской консерватории. В 1941 году поступил на 1 курс оркестрового факультета МГК. 5 июля 1941 года ушел в народное ополчение. Позднее был отозван и согласно Приказу № 549 по МГК от 19 сентября 1941 г. числился студентом 2 курса. Входил в состав химотряда МГК, сформированного 15 сентября 1941 года. Участник фронтовых концертных бригад (Карельский фронт, 1942; Северный Военно-морской флот, 1944). В годы учебы в МГК получал стипендию им. И. В. Сталина.

*Кадашевич Давид Львович* (1912 г. р.). С 1956 по 1987 г. — преподаватель кафедры физического воспитания Горьковской консерватории. Выпускник Киевского института физкультуры. С начала войны — инструктор по подготовке лыжного батальона для фронта. Затем курсант высшего стрелкового училища (Рязанского пулеметного училища Московского военного округа). С 1942 года командир батареи в действующей армии на Сталинградском фронте. После ранения — начальник штаба

учебного батальона. С 1944 работал в Горьком в Суворовском военном училище. Во время войны был награжден медалями «За оборону Сталинграда», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», позднее — медалями «За боевые заслуги», Орденом Красной Звезды. Воинское звание — майор.

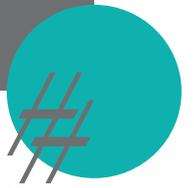
*Казачёк Петр Николаевич*. В 1951–1982 г. — доцент кафедры духовых инструментов Горьковской консерватории. Участник Великой Отечественной войны. В 1941 году вместе с оркестром Харьковского военного артиллерийского училища отправлен на фронт. В 1942 году был ранен. Награжден медалями, в том числе «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Кац Исаак Иосифович* (1922–2009). Работал в консерватории в 1954–1990, 2000–2003 гг., заведующий кафедрой специального фортепиано, кандидат искусствоведения, профессор. В начале войны Кац — студент 3 курса Московской консерватории. 5 июля 1941 года, как и многие сверстники, он ушел в народное ополчение, был также в химотряде МГК. Однако военная деятельность продлилась недолго: И. И. Кац был отозван с фронта по состоянию здоровья и эвакуирован в Саратов. В 1942 году он добровольно вступает в ряды РККА и начинает заниматься на курсах военных переводчиков при Военном институте иностранных языков РККА. В 1943 году, по их окончании, получает звание лейтенанта административной службы и назначение на службу в одной из частей Ставки Верховного Главнокомандующего. В январе-феврале 1945 года как переводчик 1-го разряда 1-й отдельной радиобригады «ОСНАЗ» Ставки Верховного Главнокомандую-

щего участвовал в операции по перехвату оперативной информации о расположении крупных военных соединений противника, что привело к стратегическому успеху 1, 2, 3 Белорусских и 1 Украинского фронтов. Кац был награжден орденом «Красной звезды». Среди других наград — медали «За боевые заслуги» и «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Коган Александр Абрамович* (1899–1992) — первый директор Горьковской консерватории (1946–1950). Еще до войны Коган был известным в городе музыкантом и общественным деятелем: в разные годы работал преподавателем в музыкальном техникуме, играл на кларнете в Нижегородском Государственном симфоническом оркестре, был художественным руководителем секции художественного вещания Горьковского радиокомитета, музыкальным консультантом и художественным руководителем Дома народного творчества, директором филармонии. В августе 1941 года в связи с началом войны Коган был мобилизован в армию, был политруком запаса. В 1942 года был назначен заместителем управляющего Главной заготовительно-снабженческой конторы Народного комиссариата заготовок (Главзаготснаб Наркомзага) СССР в г. Горьком. С 1943 по 1946 год был художественным руководителем Горьковского радиокомитета. Награжден медалью «За доблестный труд в годы Великой Отечественной войны».

*Коллар Всеволод Александрович* (1908–1979) — музыковед, специалист по музыкальному краеведению, фольклорист, музыкальный критик. До войны преподавал и возглавлял музыкальную школу в Ленинграде, был заведующим музыкальным



отделом городского управления культуры. В первые дни войны он ушел добровольцем на фронт, но в мае 1944 году был отозван и направлен на работу в Алма-Атинскую консерваторию на должность проректора. В 1947 году он переехал в Горький и начал работать в консерватории, через год стал проректором, работал проректором по учебной и научной работе Горьковской консерватории с начала деятельности вуза (1947–1949). Во время войны был артиллеристом, при этом находил возможность заниматься музыкой — вел музыкально-просветительную работу, за что был отмечен грамотой Политуправления РРК, среди наград — медаль «За оборону Ленинграда».

*Крестинский Евгений Григорьевич* (1916–1994). Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор кафедры сольного пения Горьковской консерватории (1958–1976, 1978–1994). В 1932 году, не имея начального музыкального образования, поступил на фортепианное отделение музыкального училища при Московской консерватории. После успешного окончания был принят сразу на две специальности — фортепиано и вокал — в Московскую консерваторию. После окончания вуза в 1939 году был призван в армию. До конца войны служил в Ансамбле Советской армии Дальневосточного военного округа. В наградных документах Крестинского характеризуют как ответственного и творческого человека. Он не только участвовал в концертах Ансамбля, но и занимался преподавательской работой, помогая совершенствовать исполнительские навыки другим участникам коллектива. Награжден медалями «За победу над Японией», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне

1941–1945 гг.», «За боевые заслуги», Орденом Отечественной войны II степени.

*Кроваткин Николай Сидорович* (1913 г. р.). В консерватории работал преподавателем гражданской обороны. В армии служил с 1935 года, во время Великой Отечественной войны был капитаном авиационно-технической службы, работал в Балашовской авиационной школе пилотов ВВС, 36 учебный авиационный полк военной офицерской школы ночных летчиков Aviации дальнего действия. Был награжден орденами «Красной звезды» и «Красного знамени», медалями «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «За боевые заслуги» и другими.

*Кроваткина Валентина Сергеевна*. Работала заведующей учебной частью Горьковской консерватории. Во время войны была заведующей делопроизводством военной части 94044 Дальней бомбардировочной авиации ВВС СССР. Награждена медалями «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «За доблестный труд», «Ветеран труда» и другими.

*Кукле Матвей Исаакович* (1925–1982). Доцент Горьковской консерватории (1966–1982). Во время войны служил в Образцовом оркестре Военной академии имени М. В. Фрунзе. Награжден медалью «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Кузоватов Александр Миронович* (1912–1991). Работал в Горьковской консерватории в 1948–1955 гг. старшим преподавателем кафедры хорового дирижирования. В 1938 поступил в МГК на дирижерско-хоровой факультет, но, как и многие студенты, 5 июля 1941 ушел в

народное ополчение, в конце августа 1941 был отозван на срочные курсы среднего комсостава. В феврале 1942 года был назначен командиром роты 55-й полка 20-й Гвардейской стрелковой дивизии Калининского фронта, позднее командовал стрелковой ротой 104-го отделения стрелкового батальона. 25 марта 1942 был ранен в боях, и 4 месяца восстанавливался в госпитале. В январе 1943 был снова ранен и контужен. После выздоровления до окончания ВОВ служил в Московском Краснознаменном пехотном училище имени Верховного Совета РСФСР в должности командира взвода. 5 августа 1945 демобилизован в чине старшего лейтенанта. Награжден орденами Красной Звезды, Отечественной войны I степени, Медалью «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Лебединский Артемий Александрович* (1921–2007). Профессор кафедры хорового дирижирования Горьковской консерватории (1952–2007), работал деканом. Призван на фронт в марте 1942 года, демобилизован в декабре 1945-го в звании старшего лейтенанта. Был награжден медалью «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Маранц Берта Соломоновна* (1907–1998). Заслуженный деятель искусств РСФСР. Профессор кафедры специального фортепиано Горьковской консерватории (1954–1995). Во время Великой Отечественной войны неоднократно выступала в составе фронтовых концертных бригад для солдат Красной Армии.

*Мильченко (Мельченко) Василий Ефимович* (1919 г. р. – ?). Преподаватель гражданской обороны Горьковской консерватории (1970 по 1974). С сентября 1939 по февраль 1944 гг.

служил в составе советских войск в Монгольской Народной Республике. Воевал на 1-м Прибалтийском фронте. Командир батареи, майор запаса. Награжден орденами Красной Звезды, Отечественной войны II степени; медалями «За победу над Японией», «За боевые заслуги», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Нестеров Аркадий Александрович* (1918–1999) — Почетный гражданин Нижнего Новгорода, заслуженный деятель искусств РСФСР, Народный артист РСФСР. Он начал работать в Горьковской консерватории после окончания Московской консерватории в 1948 году, был заведующим кафедрой теории музыки, основоположником кафедры композиции и первым ее заведующим, профессор, ректор консерватории (1972–1993). На фронт А. А. Нестеров ушел в 1941 году добровольцем в составе Народного ополчения, будучи еще студентом Московской государственной консерватории. Участвовал в Смоленском сражении, служил связистом, попал в плен, был освобожден. Окончил войну в городе Опельн (Польша). Демобилизовался в 1946 году. Среди наград — Орден Отечественной войны II степени, Медаль «50 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Николаев Юрий Васильевич* (1923–2003). Пианист. Композитор. Профессор Горьковской консерватории (1973–1990), заведовал кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства. В годы войны служил в Театре Советской армии Туркестанского военного округа. Работал пианистом и концертмейстером, участвовал в шефских концертах для солдат РККИ. Во время войны продолжал учиться в Ленинградской

консерватории, которая была эвакуирована в Ташкент. В 1943 году вошел в Союз композиторов СССР. Был награжден медалью «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Переплетчиков Борис Наумович* (1925–?). Доцент кафедры марксизма-ленинизма Горьковской консерватории (1963–1993), кандидат экономических наук. Участник Великой Отечественной войны. Сведения об участии в боевых действиях пока не найдены.

*Петропавловская Зинаида Николаевна*. Старший преподаватель кафедры специального фортепиано Горьковской консерватории (1952–1996), труженица тыла. Награждена медалями «Ветеран Великой Отечественной войны» и «Ветеран труда».

*Пивоваров Рафаил Эммануилович*. Профессор кафедры деревянных духовых инструментов Горьковской консерватории (1947–1990). Участник Великой Отечественной войны. Сведения об участии в боевых действиях пока не найдены.

*Поволоцкая Ольга Сергеевна* (1924–1998). В консерватории работала с 1961 года сначала секретарем ректора, а затем заведующей учебной частью заочного отделения. В октябре 1942 года добровольцем пошла на фронт, работала машинисткой оперативного отдельного штаба 49-й объединенной армии, с которой прошла путь от Подмосковья до Берлина. Награждена Орденом Отечественной войны II степени.

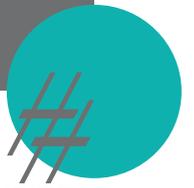
*Севастьянов Семен Павлович* (1913–?) В Горьковской консерватории работал настройщиком. Участник Великой Отечественной войны, награжден Орденом Отечественной войны II степени.

*Симанский Михаил Николаевич* (1910–2002). Композитор.

Заслуженный деятель искусств РСФСР. Работал в Горьковской консерватории с 1949 по 1960 гг., преподавал теоретические дисциплины. 1 июля 1941 добровольцем ушел на фронт, став бойцом Ленинградского ополчения. Восстановившись после тяжелых ранений в госпитале, окончил школу радистов и воевал в артиллерийском полку 2-го Прибалтийского фронта. После очередной контузии и серьезного ранения, вернувшись в строй, организовал армейский ансамбль. Не переставал сочинять музыку даже в тяжелых фронтовых условиях. В основном Симанский писал хоры и военные песни. Вместе в Красной Армией дошел конца войны, Победу встретил в Кенигсберге. Награжден орденом Отечественной войны II степени, медалями «За боевые заслуги», «За оборону Ленинграда», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» и другими отличиями.

*Сытов Александр Иванович* (1913–1993). Заслуженный работник культуры РСФСР, доцент кафедры хорового дирижирования Горьковской консерватории (1953–1984). Был призван в ряды РККА в 1939 году, был командиром взвода музыкантов дивизии и руководителем духового оркестра. В годы ВОВ служил на Дальнем Востоке, принимал участие в войне против Японии. Награжден медалями «За боевые заслуги», «За победу над Японией», Орденом Отечественной войны II степени.

*Успенский Николай Александрович* (1925–?). Старший преподаватель кафедры военной подготовки ГГК (1974–1987). Участник Великой Отечественной войны. Подполковник запаса. Награжден медалями «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «За боевые заслуги».



*Федотов Прохор Анисимович* (1909–1991). Заслуженный работник культуры РСФСР, проректор по учебной и научной работе Горьковской консерватории, профессор кафедры духовых инструментов (1954–1988). До войны был артистом оркестра Оперной студии Московской консерватории, оркестра Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, затем преподавал на военно-дирижерском факультете МГК. Война застала его преподавателем Ивановского музыкального училища. В июне 1941 года он был мобилизован в ряды солдат РККА. ВОВ закончил в звании старшего лейтенанта административной службы. Принимал участие в обороне Одессы в июле 1941 года, в 1943-м был участником Сталинградской битвы. Закончил войну в Днепропетровске. Награжден медалями «За оборону Одессы», «За оборону Сталинграда», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», Орденом Отечественной войны II степени.

*Чайкин Николай Яковлевич* (1915–2000). Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор кафедры народных инструментов Горьковской консерватории (1964–1993). До войны играл в оркестре народных инструментов Харьковского радио (гармоника-флейта), преподавал в консерватории г. Киева. В действующей армии с августа 1940 года, куда призван после окончания историко-теоретического факультета Киевской консерватории. В октябре 1940 года Чайкина назначают дирижером оркестра Ансамбля красноармейской песни и пляски Киевского особого военного округа. С июля 1941 года ансамбль был переименован в Ансамбль красноармейской песни и пляски

Юго-Западного фронта. В июне 1942 г. коллектив был участником Декады Украинского искусства в Москве, затем принимал участие в Обороне Сталинграда, в Курской битве. За годы войны Чайкин написал более 200 сочинений, в том числе первую сонату для баяна (1944), популярные на фронте песни «Земляки», «Врагу не овладеть Сталинградом», «Песня казака». День Победы встретил в звании старшего сержанта в павшем Берлине. Награжден Орденом Красной Звезды, Медалью «За боевые заслуги», Орденом Отечественной войны II степени.

*Шакиров Шамиль Ахметович* (1929–2010). Профессор кафедры духовых инструментов консерватории (1964–2010), артист Академического симфонического оркестра Горьковской (Нижегородской) государственной филармонии (1959–1980). В 1941 году из детского дома № 40 г. Москвы был зачислен во Вторую Московскую школу военно-музыкантских воспитанников, после окончания которой в 1944 находился на должности солдата-воспитанника духового оркестра Горьковского суворовского военного училища. Затем остался на сверхсрочную службу, в оркестре училища проработал до 1959 года. Награжден медалями «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», «50 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

*Шраер Анна Хаимовна*. Старший преподаватель кафедры иностранных языков консерватории (1948–1983). Специалист по французскому языку. Во время войны работала военной переводчицей.

Безусловно, представленный список преподавателей и сотрудников Горьковской (Нижегородской) консерватории, участвовавших в Великой Оте-

чественной войне, не претендует на полноту. Краткие сведения о сложном военном этапе жизни каждого из этих людей позволяют судить об их важном личном вкладе в общее дело Победы. Впереди — большая работа по восстановлению этапов военного пути наших ветеранов, подаривших мирную жизнь последующим поколениям страны. Эта работа — наш долг перед нашими сотрудниками, перед страной, перед историей. Ведь без прошлого нет будущего.

#### Примечание

<sup>1</sup> Приказ см.: <http://podvignaroda.ru/?#id=43752773&tab=navDetailDocument>.

#### Литература

1. «Верю в тебя, Россия...» Книга о жизни и творчестве композитора Ю. В. Николаева. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Петроглиф, 2019. 512 с.
2. *Бордюг Н.* Борис Благовидов // Композиторы Российской Федерации / сост. В. И. Казенин. М.: Советский композитор, 1982. Вып. 2. С. 89–115.
3. *Броун А.* Воспоминания, статьи, переписка. К 110-летию со дня рождения. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2010. 220 с.
4. ГИСИ фронту и тылу: в 2 ч. / под ред. Г.К. Амельченко и др. Н. Новгород: ННГАСУ, 2015. Ч. 2 Преподаватели, сотрудники, студенты и выпускники ГИСИ — участники Великой Отечественной войны и послевоенного строительства. 112 с.
5. К 70-летию Победы // Консонанс. 2015. № 33–35. С. 5–9.
6. К столетию заслуженного деятеля искусств РФ, композитора, профессора Михаила Николаевича Симанского посвящается... // Камертон. Газета Саратовской госу-

дарственной консерватории  
им. Л. В. Собинова. 2010.  
№ 18 (32) декабрь. С. 2–12.

7. Композиторы и музыковеды  
Нижего Новгорода / гл. ред.  
В. М. Цендровский. Н. Нов-

город: Типография ННГУ  
им. Н. И. Лобачевского, 2001.  
180 с.

8. *Цендровский В.* Аркадий Не-  
стеров. М.: Советский ком-  
позитор, 1975. 158 с.

9. Чайкин Николай Яковлевич  
// Музыкальная энциклопе-  
дия / гл. ред. Ю. В. Келдыш.  
М.: Советская энциклопе-  
дия, 1982. Стлб. 170.

### Приложение



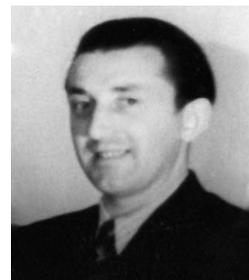
Благовидов Б. Б.



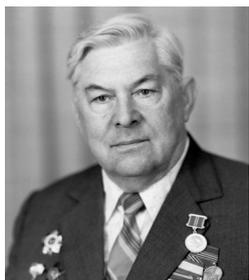
Броун А. В.



Бурлацкий А. М.



Владимиров В. В.



Гаркунов Е. Н.



Гусман И. Б.



Дрейер М. Р.



Кадашевич Д. Л.



Казачек П. Н.



Кац И. И.



Коган А. А.



Крестинский Е. Г.



Кроваткин Н. С.



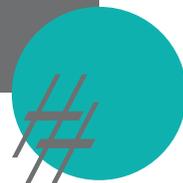
Кроваткина В. С.



Кузоватов А. М.



Лебединский А. А.



**Маранц Б. С.**



**Мильченко В. Е.**



**Нестеров А. А.**



**Николаев Ю. В.**



**Петропавловская З. Н.**



**Пивоваров Р. Э.**



**Севастьянов С. П.**



**Сытов А. И.**



**Успенский Н. А.**



**Федотов П. А.**



**Чайкин Н. Я.**



**Шакиров Ш. А.**



**Шрайер А. Х.**

## INFORMATION ABOUT AUTHORS AND SUMMARY

**Brahman Evgeny S.,**

Professor, Head of the Department of Special Piano of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Grines Natalia V.,**

Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble of Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Felix Mendelssohn. Duett for piano four hands in A-dur, op. 92. Compositional features and performance recommendations**

The article is dedicated to one of the brightest, virtuoso and exquisite compositions, written in the genre piano duet — cycle F. Mendelssohn «Duett» op. 92. The authors concentrated attention to interesting the facts of the history of creation and editions of this work, brought a short comparative analysis of two versions (Breitkopf & Hartel and Henle Verlag). In work also contains some performance recommendations, supplemented by musical examples.

*Key words:* Mendelssohn, chamber ensemble, piano duet, performance recommendations

**Zimina Ekaterina A.,**

Professor of the Department of String Instruments of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia), Honored Artist of the Russian Federation

**Grigoryan Varduhi D.,**

Artist of the Academic Symphony Orchestra of the Nizhny Novgorod State Academic Philharmonic named after M. L. Rostropovich (Nizhny Novgorod, Russia)

**Trio for violin, clarinet and piano by A. Khachaturian: stylistic features of the work**

The article presents the history of creation and performing analysis of one of A. Khachaturian's early chamber ensemble compo-

sitions — Trio for violin, clarinet and piano. The authors draw attention to the composer's implementation of the folklore elements of Armenian music, including in his interpretation of the sound of the ensemble's academic instruments.

*Key words:* trio for violin, clarinet and piano, A. Khachaturian, Armenian folklore, chamber ensemble

**Kechemaeva Evgeniya A.,**

Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Sonata for violin and piano by B. A. Tchaikovsky: features of the performing interpretation**

In this article, the author examines the issues that arise in the process of working on the performing interpretation of the Sonata for violin and piano by B. A. Tchaikovsky. Much attention is paid to the analysis of the expressive means used by the composer to create the figurative structure of the work (the ratio of tempos, strokes, ensemble texture, sonata form), as significant reference points for musicians-performers.

*Key words:* violin, piano, sonata, interpretation, performers-ensembles

**Matyushonok Irina A.,**

Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Department of Musical Pedagogy and Performing Arts of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**The sound world of Sonata No. 3 for violin and piano by Alfred Schnittke**

The article examines the peculiarities of interpretation of the Sonata genre in the works of Alfred Schnittke on the example of his

Sonata No. 3 for violin and piano (1994). In this essay, there is a gradual departure from polystylistics to the author's own language. The music of the Sonata is endowed with a philosophical, deep meaning, a Dialogic beginning, and polarity is its essence.

*Key words:* Sonata, sound, duet, phonism, polyrhythm, sound image

**Serezhina Diana A.,**

Applicant of the Department of Music History of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**On the history of the Department of solo folk singing at the Gnesin State music pedagogical Institute (now the Russian Academy of music)**

The article examines the initial stage of development of professional folk singing education in Russia. There is also an information about the most outstanding personalities contributing to its formation in this article.

*Key words:* People's Conservatory, The Gnesin Russian Academy of Music, Musical College named after the Gnesin, folk choir, solo folk singing.

**Shabordina Irina V.,**

Associate Professor of the Department of Solo Singing of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Russian romance singers' competitions as a factor for preservation and development romance genre in the post-soviet period**

In the Article the author reviews the reasons for the origin and development of competitions for performers of Russian romance in the post-Soviet period, describes the established competition movement as a factor in the populari-



zation, preservation and development of Russian romance culture, shows the potential prospects for contemporary musicology in the field of chamber vocal art in the study and development of part of the Russian musical national heritage, banned in the USSR for ideological reasons.

*Key words:* vocal competition, Russian romance singers' competition, Russian romance, Russian culture, preservation and development, modern musical culture

***Kozhevnikova Anastasia R.,***

Postgraduate Student of the Department of Music History of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**The genre of performance in the works of Dmitry Kurlyandsky**

The article examines the works of Dmitry Kurlyandsky written in the genre of performance: «The Riot of Spring» and «Maps of Non-Existent Cities. Argleton» from the point of view of the concept and structure.

*Key words:* Dmitry Kurlyandsky, performance, performative practices, contemporary music, rave, psychogeography

***Zimina Ekaterina A.,***

Professor of the Department of String Instruments of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia), Honored Artist of the Russian Federation

***Grigoryan Varduhi D.,***

Artist of the Academic Symphony Orchestra of the Nizhny Novgorod State Academic Philharmonic named after M. L. Rostropovich (Nizhny Novgorod, Russia)

**Traditions of National Bow Music in Contemporary Armenian Performing**

The article provides an overview of the current state of the Armenian performance on stringed bowed instruments. The authors give a

brief description of the activities of the leading musicians of the XX–XXI centuries and come to the conclusion that the elements of the Armenian tradition are preserved in a deep awareness of national identity, attention to the music of prominent Armenian composers, special emotional intensity and expression of sound, combined with a sensitive attitude to the timbre component of the violin tone.

*Key words:* stringed bowed instruments, performance, tradition, Armenia

***Niu Junyi,***

Postgraduate Student of the Department of Music Theory of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Folk musical culture of the Henan province of China**

Henan, one of the provinces of China, is the homeland for the author of the article: the sound of local songs, traditional instruments, dances and performances of folk drama were her first musical impressions. Since the song heritage of the province has not yet been considered in detail in either Chinese or Russian-language musicological literature, the author covers it, touching upon the history and peculiarities of Henan, identifies common genres — labor songs of fishermen, rammers, mountain songs, ritual songs — when lighting lanterns, «songs» and children's songs. Supplements the idea of the musical culture of his native land with the material collected in his own expedition.

*Key words:* Chinese culture, history, Henan opera, folk rituals, pentatonic scale

***Chen Yanshu,***

Postgraduate Student of the Department of Music Theory of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Musical traditional culture of the Chinese province of Gansu in the aspects of multi-ethnicity and multiculturalism**

This article is devoted to the study of folk music of the Chinese province of Gansu. Based on the data of ethnographic expeditions, the author revealed the features of the rituals and genres of the traditional musical art of the region. It was determined that the determining factors in the formation of the culture of the province were polyethnicity, unique geographical location, as well as active interaction with neighboring peoples.

*Key words:* China, Gansu, traditional culture, multi-ethnic region, folk rituals, ancestor worship

***Shalagin Pavel A.,***

Applicant of the Department of Music History of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**On the spiritual work of Viktor Sergeevich Kalinnikov (to the 150<sup>th</sup> anniversary of the composer's birth)**

The article examines the implementation of the principles of the New Direction in the work of Viktor Kalinnikov, provides an analysis of his spiritual works, notes the connection between the composer's activities at the Synodal School and his composing of sacred music.

*Key words:* New direction, Kalinnikov, sacred music, Synodal School

***Goryacheva Yana V.,***

Teacher of musical and theoretical disciplines at the Ivanovo Musical College (Ivanovo, Russia)

**Charles Griffis: personality and creativity**

The article is devoted to the personality and work of the outstanding American composer of the early twentieth century — Charles Griffis (1885–1920), who left an

impressive legacy mainly in the instrumental and chamber-vocal genres. The article examines the composer's work in the rich context of American culture, which experienced the strongest influence of current European trends in the first quarter of the last century. The article traces the life of the artist and the evolution of his style, highlights the most important periods of creativity, cites the musician's iconic composition, analyzes his circle of contacts.

*Key words:* American piano music, Charles Griffis, French impressionism, symbolism, modern

**Hromadko Ondřej,**

Ph. D student at the University of Hradec Králové (Czech Republic)

**The personality and work of the composer Peter Eben in organ performance in Russia**

The article is devoted to the perception of organ works by the composer P. Eben in Russia. It is based on research carried out during a scientific internship at St. Petersburg State University in the fall of 2019 (supervisor — Ph. D. in art history, associate professor M. P. Mishchenko), as well as materials from the RSL and conversations with organists.

*Key words:* Petr Eben, organ music, Czech Music, organ art in Russia, music study

**Artemieva Elena V.,**

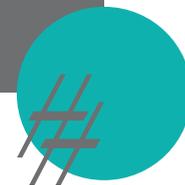
Candidate of Historical Sciences, Head of the Publishing Department of the of Glinka Nizhny

Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia), Associate Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics

**Employees of the Gorky (Nizhny Novgorod) Conservatory — participants of the Great Patriotic War (1941–1945)**

The article is dedicated to the memory of the employees of the Gorky Conservatory who participated in the Great Patriotic War. Based on the published archival data, biographical sketches and memoirs, the author gives information about the war period in the life of teachers and employees of a music university.

*Key words:* Great Patriotic War, Gorky Conservatory, front-line brigades, wartime music.

**К публикации принимаются статьи по тематическим направлениям:**

- История, теория и практика музыкального образования
- Проблемы педагогики и методики музыкального образования
- Исторические и теоретические аспекты исполнительского искусства
- Актуальные проблемы музыкальной интерпретации
- Психология художественного творчества
- Критика и журналистика в системе музыкального образования

**Требования к рукописям статей, заявленных к публикации в журнале:**

Объем текста не должен превышать 12000 знаков с пробелами (Microsoft Word, расширение \*.doc, \*.docx, приблизительно 6 страниц компьютерного текста 14 кеглем через полуторный интервал), включая общий объем нотных примеров и иллюстраций.

Рукописи принимаются в электронном варианте в виде одного текстового файла.

Предоставляемый в редакцию текст должен содержать:

- индекс универсальной десятичной классификации (УДК);
- инициалы и фамилия автора (авторов);
- название статьи;
- аннотация к статье (150–200 знаков с пробелами);
- ключевые слова (5–7);
- текст статьи (возможно включение таблиц, нотных примеров, иллюстраций);
- список литературы;
- сведения об авторе (авторах): фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень и звание, должность и место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты (e-mail), сведения о научном руководителе (для аспирантов, докторантов, соискателей);
- количество необходимых экземпляров издания.

Через пробел указывается следующая информация на английском языке:

- инициалы и фамилия автора (авторов);
- название статьи;
- аннотация к статье (200–250 знаков с пробелами);
- ключевые слова (5–7);
- сведения об авторе (авторах): фамилия, имя, отчество полностью, ученые степень и звание, должность и место работы.

Материалы принимаются в течение года по эл. адресу:

*nngk.izdaniya@yandex.ru*

**Порядок рассмотрения и публикации статей**

Статьи, поступающие в редакцию в порядке естественной очередности, проходят процедуру рецензирования. Авторам направляется квитанция на оказание услуг по рецензированию, предпечатной подготовке статьи и другим услугам, лицензионный договор о безвозмездном предоставлении неисключительного права использования статьи.

Статьи включаются в очередной выпуск только после положительного решения редакционного совета журнала о публикации материала и предоставления автором сканкопии платежного документа в редакцию.

На стадии предпечатной подготовки автор (авторы) оказывает редакторам оперативную помощь в решении вопросов, связанных со статьей.

Доставка журнала автору осуществляется самовывозом или посредством услуг Почты России (отправление осуществляется по предварительной предоплате, учтенной в общей стоимости публикации статьи).

Адрес редакции журнала «Музыкальное образование и наука»:  
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки  
603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40  
Вопросы, связанные с публикацией материалов, можно уточнить по эл. адресу:  
*nngk.izdaniya@yandex.ru*