

AURORA Group s.r.o.
nota bene

www.aurora-group.eu
www.nbpublish.com
ISSN 4253-613X



Philharmonica
International Music Journal

spring

Выходные данные

Номер подписан в печать: 14-08-2025

Учредитель: Даниленко Василий Иванович, w.danilenko@nbpublish.com

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Азарова Валентина Владимировна, доктор искусствоведения,
azarova_v.v@inbox.ru

ISSN: 2453-613X

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php

Publisher's imprint

Number of signed prints: 14-08-2025

Founder: Danilenko Vasiliy Ivanovich, w.danilenko@nbpublish.com

Publisher: NB-Media Ltd

Main editor: Azarova Valentina Vladimirovna, doktor iskusstvovedeniya, azarova_v.v@inbox.ru

ISSN: 2453-613X

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php

Редакция и редакционный совет

Главный редактор журнала:

АЗАРОВА Валентина Владимировна – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, azarova_v.v@inbox.ru

Редакционный Совет:

АКОПЯН Левон Оганесович – доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания МК РФ, член Союза композиторов Российской Федерации. 125000, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5. E-mail: hakopian@practica.ru

ДЕ САНТИС Мила – доцент кафедры истории, археологии, географии и исполнительского искусства, отделение теории и истории музыки, университет Флоренции. Университет Флоренции, пл. Сан-Марко, 4–50121, Флоренция, Италия. E-mail: mila.desantis@u

ДЕНИСОВ Андрей Владимирович - доктор искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, профессор кафедры истории зарубежной музыки, 191104, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Белинского, 5, кв. 90, denisow_andrei@mail.ru

ДИСТАСО Леонардо – доцент факультета философии, неаполитанский университет имени Фридриха II. Корсо Умберто I, 40–80138, Неаполь, Италия. E-mail: leonardo.distaso@unina.it

КАСПАРОВ Юрий Сергеевич – профессор по классам композиции и инструментовки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, композитор, председатель Российской секции Международного общества современной музыки (ISCM). Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Россия. Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: yuri.kasparov@gmail.com

КИРНАРСКАЯ Дина Константиновна – доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор Российской академии музыки им. Гнесиных, научный руководитель продюсерского факультета РАМ им. Гнесиных, президент АНО «Таланты-XXI век». 121069, Москва, ул. Поварская, 30/36. E-mail: kirnarskiy@gmail.com

КЬЯНТИ, Джованни – доцент кафедры философии, коммуникаций и сценического искусства университета Рим-III. Остьенсе, 159–00154, Рим, Италия. E-mail: giovanni.guanti@uniroma3.it

ЛАВРОВА Светлана Витальевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования, член Союза композиторов России, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, дом 2. E-mail: science@vaganovaacademy.ru

ПАНОВ Алексей Анатольевич - доктор искусствоведения, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»., Профессор, 198504, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Халтурина, д. 15, к. 3, кв. 120, a.panov@spbu.ru

РИККО Ренато — музыковед и преподаватель университета Салерно. Джованни Паоло II, 132–84084. г. Фирано, провинция Салерно, Италия. E-mail: renato.ricco@yahoo.it

САПОНОВ Михаил Александрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки, заведующий Научно-исследовательским центром Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: msapopov@ya.ru

СТОЯНОВА Иванка — доктор музыковедения, профессор университета Париж VIII. 2, rue de la Liberte, 93526 Saint-Denis, Paris 8, France. E-mail: istoianova@univ-paris8.fr

ТОРТОРА Даниэла — профессор истории и эстетики музыки неаполитанской консерватории Сан-Пьетро Маджелла, профессор истории современной музыки филологического факультета университета Рима La Sapienza, руководитель Музея-лаборатории современной музыки MLAC (Laboratory Museum Of Contemporary Art) того же университета. Сан-Пьетро Маджелла, 35-80138, Неаполь, Италия. E-mail: mar.tora@email.it

УМНОВА Ирина Геннадьевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыказнания и музыкально-прикладного искусства факультета музыки ФГБОУ ВО "Кемеровский государственный институт культуры", член Союза композиторов РФ, член-корреспондент Российской Академии Естествознания. 650056, Кемерово, ул. Ворошилова, 17. E-mail: umnova@kuzbass.net

ФАБРИС Динко — профессор консерватории Сан-Пьетро Маджелла-ди-Наполи. Преподаватель истории музыки в консерватории Бари, руководитель кафедры музыки ранних периодов и Центра музыкальных исследований «Casa Piccinni». Представитель Италии в Правлении Международного музыковедческого общества. Сан-Пьетро Маджелла, 35-80138, Неаполь, Италия. E-mail: dinkofabris@gmail.com

ЧИНАЕВ Владимир Петрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: tchinaev@mail.ru

Тищенко Наталья Викторовна — доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отчества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17, mihailovan@inbox.ru

Ирхен Ирина Игоревна — доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 irkhen67@gmail.com

Каминская Елена Альбертовна — доктор культурологии, АНО ВО «Институт современного искусства», проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, 121309, Центральный федеральный округ, г. Москва, ул. Новозаводская, д. 27А, kaminskaya@mail.ru

Рылева Анна Николаевна — доктор культурологии, главный научный сотрудник и руководитель Центра непрерывного культурологического образования Российского института культурологии. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

Грибер Юлия Александровна - доктор культурологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный университет», профессор, директор Лаборатории цвета, 214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. 2-я Линия Красноармейской Слободы, 9, кв. 10, Y.Griber@gmail.com

Лисенкова Анастасия Алексеевна - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край край, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, [Oskar46@mail.ru](mailto>Oskar46@mail.ru)

Митасова Светлана Алексеевна - доктор культурологии, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусства, профессор, 660030, Россия, Красноярский край, г. Красноярск, бул. Ботанический бульвар, 15, кв. 228, mitasvet@mail.ru

Пермиловская Анна Борисовна - доктор культурологии, ФГБУН Федеральный исследовательский центр комплексного изучения Арктики имени академика Н.П. Лаверова УрО РАН, ,заведующая, главный научный сотрудник научного центра традиционной культуры и музейных практик, 163009, Россия, Архангельская обл. область, г. г Архангельск, Архангельская обл., наб. Сев.Двины, 23, оф. 314, annaper@fciarctic.ru

Council of Editors

Editor-in-chief of the magazine:

Valentina Vladimirovna Azarova – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11. E-mail: azarova_v.v@inbox.ru

Editorial Board:

Levon Hovhannesovich Hakobyan – Doctor of Art History, Head of the Music Theory Sector of the State Institute of Art Studies of the MK of the Russian Federation, member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125000, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5. E-mail: hakopian@practica.ru

Mila De Santis – Associate Professor of History, Archaeology, Geography and Performing Arts, Department of Music Theory and History, University of Florence. University of Florence, San Marco Square, 4-50121, Florence, Italy. E-mail: mila.desantis@uni.it

Andrey Vladimirovich Denisov – Doctor of Art History, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Professor of the Department of History of Foreign Music, 191104, Russia, St. Petersburg, ul. Belinsky, 5, sq. 90. E-mail: denisow_andrei@mail.ru

Leonardo Distaso – Associate Professor at the Faculty of Philosophy, Friedrich II University of Naples. Corso Umberto I, 40-80138, Naples, Italy. E-mail: leonardo.distaso@unina.it

Yuri Sergeevich Kasparov – Professor of Composition and Instrumentation at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Composer, Chairman of the Russian Section of the International Society of Contemporary Music (ISCM). Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Russia. Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: yuri.kasparov@gmail.com

Dina Konstantinovna Kirnarskaya – Doctor of Art History, Doctor of Psychological Sciences, Professor, Vice-Rector of the Russian Academy of Music. Gnesinykh, Scientific Director of the Production Faculty of the Russian Academy of Sciences. Gnessinykh, President of ANO "Talents-XXI Century." 30/36 Povarskaya str., Moscow, 121069. E-mail: kirnarskiy@gmail.com

Giovanni Chianti – Associate Professor of Philosophy, Communications and Performing Arts at the University of Rome-III. Ostiense, 159-00154, Rome, Italy. E-mail: giovanni.guanti@uniroma3.it

Svetlana V. Lavrova – Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music Education, member of the Union of Composers of Russia, Vice-Rector for Research and Development of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2, Zodchego Rossi str., Saint Petersburg, 191023. E-mail: science@vaganovaacademy.ru

Alexey Anatolyevich Panov – Doctor of Art History, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education, St. Petersburg State University Professor, 198504, Russia, St. Petersburg, ul. Khalturina, 15, room 3, sq. 120. E-mail: a.panov@spbu.ru

Renato Ricco – Musicologist and Lecturer at the University of Salerno. Giovanni Paolo II, 132-84084. g. Fischano, province of Salerno, Italy. E-mail: renato.ricco@yahoo.it

Mikhail Alexandrovich Saponov – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of History of Foreign Music, Head of the Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: msaponov@ya.ru

Ivanka Stoyanova – Doctor of Musicology, Professor at the University of Paris VIII. 2, rue de la Liberte, 93526 Saint-Denis, Paris 8, France. E-mail: istoianova@univ-paris8.fr

Daniela Tortora – Professor of the History and Aesthetics of Music at the San Pietro Majella Conservatory of Naples, Professor of the History of Modern Music at the Faculty of Philology of the University of Rome La Sapienza, head of the MLAC (Laboratory Museum of Contemporary Art) Museum of Contemporary Music of the same university. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: mar.tora@email.it

Irina Gennadievna Umnova – Doctor of Art History, Professor of the Department of Musicology and Applied Music of the Faculty of Music of the Kemerovo State Institute of Culture, member of the Union of Composers of the Russian Federation, corresponding member of the Russian Academy of Natural Sciences. 17 Voroshilova str., Kemerovo, 650056. E-mail: umnova@kuzbass.net

Dinko Fabrice – Professor at the San Pietro Majella di Napoli Conservatory. Professor of Music History at the Bari Conservatory, Head of the Department of Early Music and the Casa Piccinni Music Research Center. Representative of Italy on the Board of the International Musicological Society. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: dinkofabris@gmail.com

Vladimir Petrovich Chinaev – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of History and Theory of Performing Arts of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: tchinaev@mail.ru

Tishchenko Natalia Viktorovna – Doctor of Cultural Studies, Saratov State Technical University named after Gagarin Yu. A., Professor of the Department of History of Patronymic and Culture, Saratov, 410004, Politehnicheskaya str., 17. E-mail: mihailovan@inbox.ru

Irhen Irina Igorevna – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Head of Graduate School, St. Petersburg, 191023, Architect Rossi str., 2. E-mail: irkhen67@gmail.com

Kaminskaya Elena Albertovna – Doctor of Cultural Studies, ANO VO "Institute of Contemporary Art", Vice-rector for Educational and Methodological work, Professor of the Department of Directing theatrical performances and holidays, 121309, Central Federal District, Moscow, Novozavodskaya str., 27A. E-mail: kaminskayae@mail.ru

Ryleva Anna Nikolaevna – Doctor of Cultural Studies, Chief Researcher and Head of the Center for Continuing Cultural Education of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

Griber Yulia Aleksandrovna – Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10. E-mail: Y.Griber@gmail.com

Lisenkova Anastasia Alekseevna – Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm,

ul. 25-October, 4, sq. 43. E-mail: Oskar46@mail.ru

Mitasova Svetlana Alekseevna – Doctor of Cultural Studies, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and History of Art, Professor, 660030, Russia, Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, blvd. Botanical Boulevard, 15, sq. 228. E-mail: mitasvet@mail.ru

Permilovskaya Anna Borisovna – Doctor of Cultural Studies, Academician N.P. Laverov Federal Research Center for the Integrated Study of the Arctic, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Head, Chief Researcher of the Scientific Center for Traditional Culture and Museum Practices, 163009, Russia, Arkhangelsk Region, Arkhangelsk, Arkhangelsk Region, nab. Sev.Dvina, 23, of. 314. E-mail: annaperm@fciaarctic.ru

Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикатором можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

Структура статьи должна соответствовать жанру научно-исследовательской работы. В ее содержании должны обязательно присутствовать и иметь четкие смысловые разграничения такие разделы, как: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы и научная новизна.

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или докторских диссертаций работ оппонентов.

Не превращайте научную статью в публицистическую: не наполняйте ее цитатами из газет и популярных журналов, ссылками на высказывания по телевидению.

Ссылки на научные источники из Интернета допустимы и должны быть соответствующим образом оформлены.

Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну.

Не принимаются к публикации избранные части из докторских диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях.

В случае отправки статьи одновременно в разные издания автор обязан известить об этом редакцию. Если он не сделал этого заблаговременно, рискует репутацией: в дальнейшем его материалы не будут приниматься к рассмотрению.

Уличенные в плагиате попадают в «черный список» издательства и не могут рассчитывать на публикацию. Информация о подобных фактах передается в другие издательства, в ВАК и по месту работы, учебы автора.

Статьи представляются в электронном виде только через сайт издательства <http://www.enotabene.ru> кнопка "Авторская зона".

Статьи без полной информации об авторе (соавторах) не принимаются к рассмотрению, поэтому автор при регистрации в авторской зоне должен ввести полную и корректную информацию о себе, а при добавлении статьи - о всех своих соавторах.

Не набирайте название статьи прописными (заглавными) буквами, например: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ...» — неправильно, «История культуры...» — правильно.

При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше).

При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов:

- [ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.](#)
- [ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления](#)

В каждой ссылке должен быть указан только один диапазон страниц. В теле статьи ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1]. Может быть указана ссылка на источник со страницей, например, [1, с. 57], на группу источников, например, [1, 3], [5-7]. Если идет ссылка на один и тот же источник, то в теле статьи нумерация ссылок должна выглядеть так: [1, с. 35]; [2]; [3]; [1, с. 75-78]; [4]....

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]
[2]
[3]
[4]....

Постраничные ссылки и сноски запрещены. Если вы используете сноски, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноски в текст статьи.

После процедуры регистрации необходимо прикрепить аннотацию на русском языке, которая должна состоять из трех разделов: Предмет исследования; Метод, методология исследования; Новизна исследования, выводы.

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются углками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (“ ”).
- Тире между датамидается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаяхдается длинное (Ctrl, Alt и минус).
- Даты в скобках даются без г.: (1932–1933).
- Даты в тексте даются так: 1920 г., 1920-е гг., 1540–1550-е гг.
- Недопустимо: 60-е гг., двадцатые годы двадцатого столетия, двадцатые годы XX столетия, 20-е годы ХХ столетия.
- Века, король такой-то и т.п. даются римскими цифрами: XIX в., Генрих IV.
- Инициалы и сокращения даются с пробелом: т. е., т. д., М. Н. Иванов. Неправильно: М.Н. Иванов, М.Н. Иванов.

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

По вопросам публикации и финансовым вопросам обращайтесь к администратору Зубковой Светлане Вадимовне
E-mail: info@nbpublish.com
или по телефону +7 (966) 020-34-36

Подробные требования к написанию аннотаций:

Аннотация в периодическом издании является источником информации о содержании статьи и изложенных в ней результатах исследований.

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

содержание документа, определить его релевантность и решить, следует ли обращаться к полному тексту документа; используется в информационных, в том числе автоматизированных, системах для поиска документов и информации.

Аннотация к статье должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной;
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

- предмет, цель работы;
- метод или методологию проведения работы;
- результаты работы;
- область применения результатов; новизна;
- выводы.

Результаты работы описывают предельно точно и информативно. Приводятся основные теоретические и экспериментальные результаты, фактические данные, обнаруженные взаимосвязи и закономерности. При этом отдается предпочтение новым результатам и данным долгосрочного значения, важным открытиям, выводам, которые опровергают существующие теории, а также данным, которые, по мнению автора, имеют практическое значение.

Выводы могут сопровождаться рекомендациями, оценками, предложениями, гипотезами, описанными в статье.

Сведения, содержащиеся в заглавии статьи, не должны повторяться в тексте аннотации. Следует избегать лишних вводных фраз (например, «автор статьи рассматривает...», «в статье рассматривается...»).

Исторические справки, если они не составляют основное содержание документа, описание ранее опубликованных работ и общеизвестные положения в аннотации не приводятся.

В тексте аннотации следует употреблять синтаксические конструкции, свойственные языку научных и технических документов, избегать сложных грамматических конструкций.

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

Если вы использовали ChatGPT или другие инструменты искусственного интеллекта в своем исследовании, опишите, как вы использовали этот инструмент, в разделе «Метод» или в аналогичном разделе вашей статьи. Для обзоров литературы или других видов эссе, ответов или рефератов вы можете описать, как вы использовали этот инструмент, во введении. В своем тексте предоставьте prompt - командный вопрос, который вы использовали, а затем любую часть соответствующего текста, который был создан в ответ.

К сожалению, результаты «чата» ChatGPT не могут быть получены другими читателями, и хотя невосстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

Таким образом, цитирование текста ChatGPT из сеанса чата больше похоже на совместное использование результатов алгоритма; таким образом, сделайте ссылку на автора алгоритма записи в списке литературы и приведите соответствующую цитату в тексте.

Пример:

На вопрос «Является ли деление правого полушария левого полушария реальным или метафорой?» текст, сгенерированный ChatGPT, показал, что, хотя два полушария мозга в некоторой степени специализированы, «обозначение, что люди могут быть охарактеризованы как «левополушарные» или «правополушарные», считается чрезмерным упрощением и популярным мифом» (OpenAI, 2023).

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Вы также можете поместить полный текст длинных ответов от ChatGPT в приложение к своей статье или в дополнительные онлайн-материалы, чтобы читатели имели доступ к точному тексту, который был сгенерирован. Особенno важно задокументировать созданный текст, потому что ChatGPT будет генерировать уникальный ответ в каждом сеансе чата, даже если будет предоставлен один и тот же командный вопрос. Если вы создаете приложения или дополнительные материалы, помните, что каждое из них должно быть упомянуто по крайней мере один раз в тексте вашей статьи в стиле APA.

Пример:

При получении дополнительной подсказки «Какое представление является более точным?» в тексте, сгенерированном ChatGPT, указано, что «разные области мозга работают вместе, чтобы поддерживать различные когнитивные процессы» и «функциональная специализация разных областей может меняться в зависимости от опыта и факторов окружающей среды» (OpenAI, 2023; см. Приложение А для полной расшифровки). .

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat> Создание ссылки на ChatGPT или другие модели и программное обеспечение ИИ

Приведенные выше цитаты и ссылки в тексте адаптированы из шаблона ссылок на программное обеспечение в разделе 10.10 Руководства по публикациям (Американская психологическая ассоциация, 2020 г., глава 10). Хотя здесь мы фокусируемся на ChatGPT, поскольку эти рекомендации основаны на шаблоне программного обеспечения, их можно адаптировать для учета использования других больших языковых моделей (например, Bard), алгоритмов и аналогичного программного обеспечения.

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

Давайте разберем эту ссылку и посмотрим на четыре элемента (автор, дата, название и

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

Дата: Дата — это год версии, которую вы использовали. Следуя шаблону из Раздела 10.10, вам нужно указать только год, а не точную дату. Номер версии предоставляет конкретную информацию о дате, которая может понадобиться читателю.

Заголовок. Название модели — «ChatGPT», поэтому оно служит заголовком и выделено курсивом в ссылке, как показано в шаблоне. Хотя OpenAI маркирует уникальные итерации (например, ChatGPT-3, ChatGPT-4), они используют «ChatGPT» в качестве общего названия модели, а обновления обозначаются номерами версий.

Номер версии указан после названия в круглых скобках. Формат номера версии в справочниках ChatGPT включает дату, поскольку именно так OpenAI маркирует версии. Различные большие языковые модели или программное обеспечение могут использовать различную нумерацию версий; используйте номер версии в формате, предоставленном автором или издателем, который может представлять собой систему нумерации (например, Версия 2.0) или другие методы.

Текст в квадратных скобках используется в ссылках для дополнительных описаний, когда они необходимы, чтобы помочь читателю понять, что цитируется. Ссылки на ряд общих источников, таких как журнальные статьи и книги, не включают описания в квадратных скобках, но часто включают в себя вещи, не входящие в типичную рецензируемую систему. В случае ссылки на ChatGPT укажите дескриптор «Большая языковая модель» в квадратных скобках. OpenAI описывает ChatGPT-4 как «большую мультимодальную модель», поэтому вместо этого может быть предоставлено это описание, если вы используете ChatGPT-4. Для более поздних версий и программного обеспечения или моделей других компаний могут потребоваться другие описания в зависимости от того, как издатели описывают модель. Цель текста в квадратных скобках — кратко описать тип модели вашему читателю.

Источник: если имя издателя и имя автора совпадают, не повторяйте имя издателя в исходном элементе ссылки и переходите непосредственно к URL-адресу. Это относится к ChatGPT. URL-адрес ChatGPT: <https://chat.openai.com/chat>. Для других моделей или продуктов, для которых вы можете создать ссылку, используйте URL-адрес, который ведет как можно более напрямую к источнику (т. е. к странице, на которой вы можете получить доступ к модели, а не к домашней странице издателя).

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

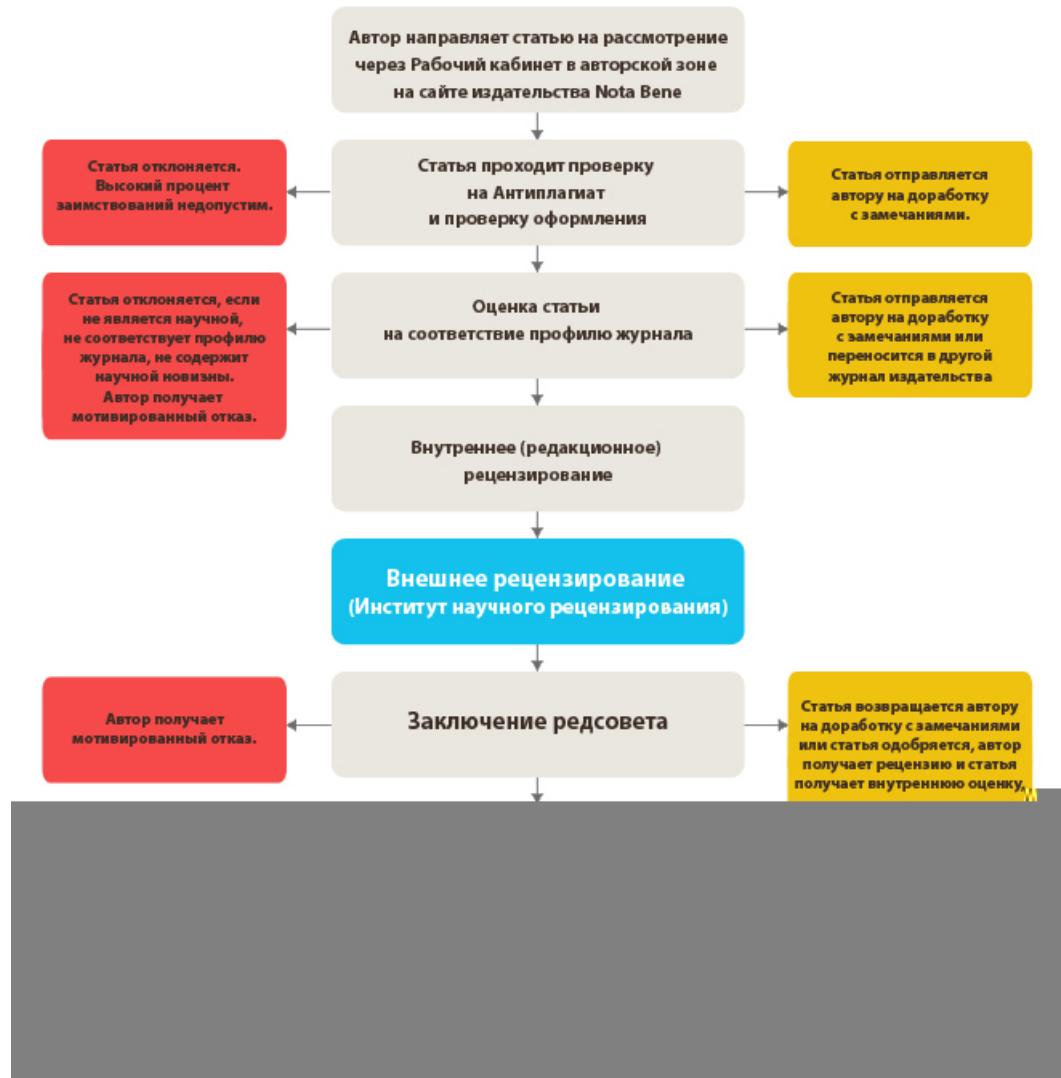
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, не настоящая статья; идентификатор цифрового объекта, указанный для этой ссылки, принадлежит другой статье, и мне не удалось найти ни одной статьи с указанием авторов, даты, названия и сведений об источнике, предоставленных ChatGPT. Авторам, использующим ChatGPT или аналогичные инструменты искусственного интеллекта для исследований, следует подумать о том, чтобы сделать эту проверку первоисточников стандартным процессом. Если источники являются реальными, точными и актуальными, может быть лучше прочитать эти первоисточники, чтобы извлечь уроки из этого исследования, и перефразировать или процитировать эти статьи, если применимо, чем использовать их интерпретацию модели.

Материалы журналов включены:

- в систему Российского индекса научного цитирования;
- отображаются в крупнейшей международной базе данных периодических изданий Ulrich's Periodicals Directory, что гарантирует значительное увеличение цитируемости;
- Всем статьям присваивается уникальный идентификационный номер Международного регистрационного агентства DOI Registration Agency. Мы формируем и присваиваем всем статьям и книгам, в печатном, либо электронном виде, оригинальный цифровой код. Префикс и суффикс, будучи прописанными вместе, образуют определяемый, цитируемый и индексируемый в поисковых системах, цифровой идентификатор объекта — digital object identifier (DOI).

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

Калицкий В.В. Начальный этап формирования французской концертмейстерской школы: от итальяно-немецкого влияния до самоидентичности	1
Вишневский Б.А. Поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс	15
Чжоу Ч. Роль Московской консерватории в судьбе «матери китайского хора» У Линфэн	36
Бурматов М.А. Сочетание разнородных философских начал в творчестве А.Н. Вертиńskiego	44
Серов Ю.Э. Аккомпанемент в камерно-вокальной музыке как самостоятельная ветвь в истории фортепианного искусства	56
Англоязычные метаданные	69

Contents

Kalitzky V.V. The initial stage of the formation of the French accompanist school: from Italian-German influence to self-identity.	1
Vishnevsky B.A. The poetics of chamber instrumental works by composer Margarita Ivanovna Kuss.	15
ZHOU Z. The role of the Moscow Conservatory in the fate of "the mother of the Chinese choir" Yu Linfen	36
Burmatov M.A. The combination of heterogeneous philosophical principles in the work of A.N. Vertinsky	44
Serov Y.E. Accompaniment in chamber vocal music as an independent branch in the history of piano art	56
Metadata in english	69

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Калицкий В.В. Начальный этап формирования французской концертмейстерской школы: от итальяно-немецкого влияния до самоидентичности // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.2.73785 EDN: SGVKUV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73785

Начальный этап формирования французской концертмейстерской школы: от итальяно-немецкого влияния до самоидентичности

Калицкий Виталий Валерьевич

кандидат философских наук

профессор; кафедра инструментального исполнительства; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская государственная специализированная академия искусств»

121165, Россия, г. Москва, пр-д Резервный, 12

 kalitzky@yandex.ru



[Статья из рубрики "История и теория исполнительского искусства"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.2.73785

EDN:

SGVKUV

Дата направления статьи в редакцию:

22-03-2025

Дата публикации:

31-03-2025

Аннотация: Формирование европейских концертмейстерских школ началось последовательно – в Германии (с XV века) и Италии (с XVI века). В этих двух школах были кристаллизованы основные принципы будущей профессии пианиста-концертмейстера. Они существенным образом влияли на становление других национальных школ – прежде всего, французской. Объект исследования – концертмейстерское искусство. Предмет статьи – французская концертмейстерская школа. Цель статьи – раскрытие процесса формирования исполнительских особенностей французской концертмейстерской школы. В рамках представленной работы подробно раскрывается вопрос влияния искусства итальянских *maestro al cembalo* и немецких

Korrepétitor на французскую концертмейстерскую культуру. Прослеживается непростой путь обретения национальной самоидентичности французской концертмейстерской школы – от преклонения перед немецкой и итальянской до обретения самостоятельного статуса и, более того, формирования обратного процесса – влияния на специфику немецкого коррепетиторства в области балета. В качестве основных автором были выбраны следующие методы: текстологический, сравнительно-аналитический, комплекс подходов для осуществления исполнительского анализа музыкальных произведений. В статье впервые осуществляется попытка реконструкции начального периода становления и развития французской концертмейстерской школы. Автором предлагаются уточнения типов использования сопровождения (прежде всего, *ad libitum* и *obligato*) в сочинениях для совместного музицирования французских композиторов эпохи барокко, указывается на объективно существующие разногласия в этом вопросе. На основе анализа архивных документов в музыковедческий оборот вводятся новые данные о деятельности французских *maestro al cembalo* и коррепетиторов. Также архивные данные позволяют сделать вывод о владении Ж.-Б. Люлли-исполнителем клавишными инструментами. Анализ методической литературы приводит нас к заключению о наличии во французской музыкальной культуре XVII-XVIII вв. разветвленной системы подходов у музыкантов-практиков к совместному исполнительскому процессу с участием клавира, наличия интенсивных поисков в области обучения детей искусству сопровождения. Проведенное исследование позволяет сделать вывод об эклектичности процесса формирования и развития французской концертмейстерской школы, питавшей в себя лучшие традиции итальянской и немецкой в XVII-XVIII вв. и обретшей собственный стиль к началу XIX века.

Ключевые слова:

концертмейстерская школа, Франция, *maestro al cembalo*, коррепетитор, *ad libitum*, *obligato*, трактат, клавир, исполнительство, музыкальная педагогика

Реконструкция истории становления французской концертмейстерской школы – процесс сложный и многоаспектный. Основные трудности в его изучении составляет противоречивость сведений о его начальном этапе. Объединим эти причины в три группы:

1. композиторские;
2. исследовательские;
3. культурно-исторические.

Рассмотрим их отдельно.

1. Данные противоречия, как «бомба замедленного действия», были отчасти заложены и ее «отцами», среди которых Ф. Куперен (1668-1733) и Ж.-Ф. Рамо (1683-1764). Их роль в этом процессе заключается, прежде всего, в авторских комментариях к исполнению собственных ансамблевых сочинениях с участием клавесина, а также в текстах трактатов, где ими нередко синонимируются типы клавирного сопровождения *ad libitum*, *basso continuo*, *General-Baß* и *obligato*.
2. Не вносит ясности в осмысление истоков французской концертмейстерской школы и информация из исследований музыковедов XX-XXI веков, ряд которых ставит не только

весьма различные временные отрезки истоков французского клавирного искусства, но и вовсе утверждают, что совместное исполнительство с участием клавира начало формироваться в 1740-е годы [1] или даже во второй половине XVIII века [2]. Нам представляется такая позиция спорной по двум причинам. А) Наличие корпуса сочинений для совместного исполнения с участием клавишных инструментов выдающихся композиторов – Жака Шамбоньера (1601(1602)-1672), Ж.-Б. Люлли (1632-1687), Ж.-Б. Лелли (1660-1728), Ф. Куперена, Ж.-Ф. Дандрие (1681-1738), А.-Ф. д'Агенкур (1684-1758), Л.-К. Дакена (1694-1772) и многих других. Все они также работали *maestro al cembalo* при королевском дворе, высокой знати, капеллах. Б) Издание теоретических трактатов, в которых излагаются принципы совместного исполнительства с участием клавира. Прежде всего, назовем работы: Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» 1696 года; М. Сен-Ламбера «Трактат об аккомпанементе на клавесине, органе и других инструментах» 1702 года и «Принципы игры на клавесине» 1709 года; Ж.-Ф. Дандрие «Принципы сопровождения на клавесине» 1719 года; Ж.-Ф. Рамо «Рассуждение о различных способах аккомпанемента...» 1732 года. Для дополнительного подтверждения нашей позиции обратимся к авторитетному мнению А. Д. Алексеева, который в ходе анализа работы А. Дени «Трактат о настройке спинета» 1650 года справедливо отмечает, что во Франции клавирное искусство «к этому времени достигло уже значительной самостоятельности» [3, с. 23].

Эти факты красноречиво говорят о том, что во второй половине XVI века французское клавирно-ансамблевое исполнительство находилось в высокой стадии развития, а в первой трети XVII века появились развернутые труды по его теоретическому обоснованию.

3. Процесс формирования французской концертмейстерской школы начался в первой трети XVII века, т. е. позже немецкой (XV век) и итальянской (начало XVI века) и находилась под их влиянием, особо сильным – последним. В частности, об этом свидетельствует Ж.-Ф. Рамо в своем трактате «Рассуждение о различных способах аккомпанемента...»: «Какого уровня достигли знания об искусстве совместной игры в Германии! Без них мы бы не имели тщательно разработанных принципов и комбинаций рожденная этой науки, которая имеет свои тайны <...>. Без знания их мы [французы – В. К.] легко теряемся <...>, так как не знаем их очень хорошо» [4]. Приведем еще один факт. Напомним, что Ж.-Б. Люлли был итальянцем, выросшим и обучившимся у себя на родине, что непосредственно сказалось на формировании не только французской оперы, родоначальником которой он является, но и на способах написания и исполнения ансамблей с участием клавира.

Выделим две стратегические линии влияния немецкой и итальянской концертмейстерской школ на формирование французской. Первая касается существующей в то время в Европе практики инструментального сопровождения *ad libitum*, *basso continuo* и *General-Baß*. Вторая – образования во французском музыкальном театре позиции музыканта, участника в изучении оперных партий и музыкальном оформлении балетных репетиций – *corrépétiteur*.

Итак, разберем более подробно каждое из указанных нами обстоятельств и на основе их анализа попытаемся реконструировать начальный период формирования французской концертмейстерской школы.

Искусство итальянских *maestro al cembalo* [см. подробнее: 5] захватило музыкальные круги высшей французской аристократии в начале XVII века. Приглашение этих

музыкантов, как правило, носило в себе две задачи. Первая – обеспечение регулярной работы музыкальных коллективов, сформированных при дворе; вторая – обучение членов семьи (как детей, так и взрослых) игре на клавишных инструментах и совместному музицированию. Среди таких *maestro al cembalo* были: Джованни дель Турко (1577-1647), Антонио Чести (1623-1669), Карло Паллавичино (1630-1688), Антонио Сарторио (1630-1680) и, наконец, Джованни Баттиста Лулли (1632-1687), более известный нам как Жан Батист Люлли.

Общеизвестно, что Ж.-Б. Люлли был помимо композитора гитаристом и скрипачом. Тридцатилетний период, на протяжение которого он царил во главе французской оперы, сыграли свою роль и в становлении процесса проведения репетиций спектаклей. Он самостоятельно подбирал певцов и музыкантов оркестра, участвовал в разработке и изготовлении костюмов и декораций, дирижировал представлениями со скрипкой в руках. Под сопровождение скрипкой он проводил и занятия с музыкантами по разучиванию партий. Однако, нам удалось обнаружить в архиве бывшей Королевской академии оперы, на сцене которой было дано большинство премьер композитора, ценную информацию: «<...> был заключен контракт с <...> Люлли, по которому он обязуется выполнять работу главного придворного музыканта и учить с музыкантами <...> партии опер и балетов, сопровождая их игрой на скрипке и клавесине» [6, с. 19]. То есть в его обязанности входила работа *maestro al cembalo*. Более того, сам композитор сделал не менее двенадцати переложений арий из своих опер для клавесина и голоса. Эти факты, на наш взгляд, представляет особую ценность, так как они проливают свет на ранее неизвестный факт владения Ж.-Б. Люлли игрой на клавесине.

Безусловно, развитая музыкальная жизнь при дворе Людовика XIV не могла быть полностью организована и реализована самим Ж.-Б. Люлли. Для обеспечения бесперебойной работы театра и капеллы он лично подбирал французских клавесинистов, прошедших подготовку у их итальянских коллег *maestro al cembalo*, которые «прививали им итальянский вкус в игре сопровождения и импровизациями с различными украшениями» [6, с. 5]. Архив Парижской национальной оперы сохранил некоторые их имена. На театральных подмостках трудились: Жан-Анри д'Англебер (1629-1691), Жан-Батист-Анри д'Англебер (1661-1738), Франсуа Куперен (1668-1733), Мишель-Ришар Делаланд (1657-1726). В Королевской часовне: Жан-Батист Бютерн (1678-1721), Франсуа Куперен (1693-1730). В Королевской капелле служили: Жак-Дени Томелен (работал с 1678 по 1693 гг.), Гийом-Габриэль Ниверс (работал с 1678 по 1708 гг.), Габриэль Гарнье (работал с 1702 по 1721 гг.), Николя-Антуан Лебег (работал с 1678 по 1702 гг.), Луи Маршан (работал с 1708 по 1713 гг.). Особого внимания в этом перечне заслуживает личность Ф. Куперена, композиторский и исполнительский стили которого формировались под сильным влиянием итальянцев А. Корелли и Ж.-Б. Люлли.

Ф. Куперен проработал придворным клавесинистом и *maestro al cembalo* более тридцати пяти лет (с 1694 по 1730 гг.), передав эту должность своей дочери Маргарите-Антуанетте. По воспоминанию современника Ф. Куперена, в качестве *maestro al cembalo* «он существенно разнообразил подходы к работе с певцами, <...> позволяя им петь более свободно, по-итальянски, используя всевозможные украшения и динамику. Особенностью его работы репетитором оперы были установки для соединения складного вокального ансамбля. Франсуа [Куперен – В. К.] никогда не собирает весь ансамбль в начале работы [над партиями – В. К.], так как считал это пустой тратой времени. Он учит каждого певца в отдельности, особо работает над интонацией, показывая ее точность игрой на клавесине. И только когда каждая партия отлично сделана, собирает весь состав» [6, с. 21]. Приведенная цитата говорит о применении Ф. Купереном важного

приема выучки материала оперной партии – дублирование ее элементов на утойчиво-темперированном инструменте. Такой способ значительно улучшает вокальное интонирование, позволяет лучше и точнее запомнить материал.

В наше время Ф. Куперен известен, прежде всего, как композитор – автор огромного количества сольных и ансамблевых клавирных сочинений. В этой связи отметим, что французская ансамблевая клавирная музыка XVII века также формировалась под воздействием музыки итальянского барокко. Как правило, ее фактура содержит в своем строении одну или несколько зафиксированных в нотном тексте партий, которые можно разделить на две группы:

1. сопровождение сольных клавесинных произведений мелодическими инструментами;
2. замена одной из скрипичных партий в трио-сонате правой рукой партии клавира.

Какой же тип фактуры при этом использовался композиторами и исполнителями? Долгое время этот вопрос оставался в тени исследовательской мысли, однако, ее интенсификация в исследованиях последних лет не вносит ясность в принципиальный вопрос: сопровождение *ad libitum* или *obligato* доминировало в то время?

Д. Фуллер считает этот вопрос неразрешимым и характеризует его как «одну из головоломок истории музыки» [7, с. 167]. В этой связи обратимся к первому ансамблевому французскому изданию – нотному сборнику Ж.-Ж. Мондевиля «Pièces de clavecin en sonates» («Пьесы-сонаты для клавесина»), вышедшему в свет в Париже в 1634 году [8]. Сборник состоит из шести сонат для скрипки и клавесина, партия которого досконально выписана автором. Более того, ремарка клавесинной партии в начале первого сочинения гласит: «Исполнение партии скрипки должно быть равноправным исполнению партии клавесина» [8]. Эти факты без тени сомнений указывают на то, что в данном случае партия сопровождения написана *obligato*. Заметим, что композитор в названии своего цикла совершает интересную попытку объединить в одном сочинении французские и итальянские жанры. Его решение начать с французской увертюры и закончить итальянским концертом, очевидно, согласуется с его намерением найти новые стилистические решения тех жанров, которые в то время были на острие популярности в этих странах. Очевидно, что использование Ж.-Ж. Мондевилем такого «гибридного» подхода потребовало пристальной нотной фиксации своих композиторских намерений, что также сказалось на использовании облигатного типа фактуры. Однако, в вопросе использования типа фактуры сопровождения младшими современниками Ж.-Ж. Мондевиля такой определенности нет. Прежде всего, это утверждение касается ансамблевого наследия Ж.-Ф. Рамо. По его словам «эти пьесы [«Pièces de clavecin en concert» («Концертные произведения для клавесина со скрипкой или флейтой и альтом или второй скрипкой») – В. К.], исполненные только на клавесине, не оставляют желать ничего лучшего; даже не возникает подозрения, что они способны на дальнейшее украшение» [9]. Современные исследователи неоднозначно оценивают данный комментарий композитора. Так, К. Гердлстоун находит предложение Ж.-Ф. Рамо не вполне уместным и предлагает интерпретировать партию клавесина *ad libitum*, ссылаясь на то, что «современные аранжировки Рамо для клавесина значительно выигрывают по сравнению с оригиналом» [10, с. 167]. Действительно, искусно сымпровизированная фактура не позволяет согласиться с композитором в том, что его зафиксированный нотный текст «ничего не теряет».

Р. Неер, утверждающий, что ансамблевые сочинения Ж.-Ф. Рамо сохраняют все

элементы его сольных клавесинных сочинений, использует это же высказывание композитора в качестве доказательства намерения «сделать клавесин центром композиции ансамбля» [11, с. 2]. У. Ньюман придерживается иного мнения. Он утверждает, что «в качестве [аккомпанирующей – В. К.] партии у Рамо часто используется только партия клавесина, а иногда ее просто дублируют [другие инструменты ансамбля – В. К.]» [12, с. 663]. С нашей точки зрения, данное замечание У. Ньюмана справедливо для отдельных фрагментов из «*Pièces de clavecin en concert*», однако детальное изучение этого цикла демонстрирует, что дублирование партий клавесина струнными инструментами или скрипкой и флейтой представляет всего лишь один из способов композитора создать более плотное фактурное звучание. Таким образом, подход У. Ньюмана к анализу роли сопровождения в данной цикле Ж.-Ф. Рамо носит односторонний характер и не учитывает того, как оно используется в контексте звучания всей фактуры. Также этот исследователь утверждает: «На самом деле, всего за одиннадцать лет с момента появления оп. 3 Мондонвиля можно заметить эволюцию в сторону необязательного сопровождения [*ad libitum* – В. К.]» [12, с. 622]. Изучение французского ансамблевого репертуара, опубликованного между 1735 и 1760 годами, ставит это заявление под сомнение и показывает, что французские композиторы того времени в композиции таких произведений не придерживаются какого-то одного способа написания партии сопровождения. Следовательно, утверждение о том, что стиль *ad libitum* «стал преобладающим после 1760-х годов, развившись из [сочинений] Рамо и Гиймена» [12, с. 610], является, на наш взгляд, неточным.

Обратим внимание, что к середине XVIII века о музыкантах-clavecinистах, работающих в содружестве с другими музыкантами, сложилось весьма невысокое мнение. Красноречиво об этом свидетельствует статья «Сопровождение» во французской энциклопедии 1751 года, написанная знаменитым Ж.-Ж. Руссо: «Нет ничего более неприятного, чем те певческие черты, те рулады, те украшения, которые многие компаньоны [*accompagnateurs*] вносят в аккомпанемент [/’accompagnement]. Они заглушают голос, портят гармонию, путают голосоведение; часто только по незнанию они совершают хитрые злодеяния из-за неумения найти гармонию, подходящую для фрагмента музыки. Настоящий компаньон ради блага дела будет всегда просто сопровождать. Даже в тех местах пьесы, где написаны паузы, партнер может заполнить их своей игрой: но необходимо, чтобы это было уместным и всегда соответствовало характеру предмета» [13, с. 77]. Созвучно с этим утверждением и мнение Ж. Лакомба, высказанное им в опубликованном в 1752 году «Малом словаре изящных искусств». В статье «Сопровождение» он подчеркивает, что «партнер должен быть всецело подчинен воле мелодии» [14, с. 11].

При подготовке своего «Музыкального словаря», опубликованного в 1768 году, Ж.-Ж. Руссо расширяет свое мнение о клавирном сопровождении. В частности, автор исключает из него предложение о необходимости простого сопровождения ради общего дела и добавляет следующее: «Итальянцы иногда играют всю песню вместо аккомпанемента; и это вполне подходит для их представлении об этом жанре музыки. Но что бы они ни говорили, невежества в этом зачастую больше, чем правды и вкуса в этом способе сопровождения. Тот, кто аккомпанирует на концерте, должен сосредоточиться только на утверждении других. Как только он переключает внимание на себя, он портит исполнение; чем больше он думает, что им восхищаются, тем более смешным он себя выказывает. Как только он добавляет в игру сопровождения силу громкости или неуместные украшения, то это сразу же отвлекает внимание от основной части пьесы. Если аккомпаниатор демонстрирует талант, то он показывает свое тщеславие и дурной

вкус. Во время сопровождения надо думать только о поддержке и утверждении партий и выполнять свою собственную работу очень искусно, чтобы эффект ощущался, не выходя за его пределы» [\[15, с. 15\]](#). Заметим важную деталь: Ж.-Ж. Руссо в своей оценке деятельности такого музыканта прибегает к сопоставлению итальянской и французской манеры игры сопровождения, разделяя ее на возможный и предпочтительный вариант. Этот небольшой, но, на наш взгляд, показательный факт говорит о постепенной трансформации культурного фона Франции того времени, формировании собственных представлений о ее содержании и специфике.

Возвращаясь к личности Франсуа Куперена, заметим, что он ставит под сомнение позицию Ж.-Ж. Руссо к клавиристам, исполняющим партию сопровождения. Более того, попытка воспитания должного уважения к этим музыкантам осуществлена им в трактате «Искусство игры на клавесине» (1696). Работа, содержащая ценные указания относительно игры *basso continuo*, носит ярко выраженный практический характер. Очертив роль клавесина и органа в качестве ансамблевых инструментов, сравнивая их с «фундаментом, который поддерживает весь дом» [\[16, с. 103\]](#), автор акцентирует внимание на значимости партии сопровождения и в то же время на важной роли совместного взаимодействия с солистом, которого можно достичь только на уровне человеческого взаимного контакта.

Существенное место в трактате занимает изучение вопроса о подходах к начальному этапу обучения искусству семиместного исполнительства с участием клавесина. Отмечая необходимость владения игрой на инструменте, Ф. Куперен утверждает: «<...> не стремитесь изучать аккомпанемент раньше, чем через два-три года после начала занятий музыкой, по трем причинам. Во-первых, *basso continuo*, имеющие мелодические последовательности (*progres chantant*), надо исполнять левой рукой так же чисто, как пьесы; поэтому левая рука должна быть хорошо развита; во-вторых, правая рука, занятая при аккомпанементе только аккордами, находится всё время в состоянии растяжения, в результате чего может стать очень жесткой; в-третьих – если слишком рано начинать играть по нотам, туте может сделаться жестким и тяжеловесным» [\[16, с. 31\]](#). Особый интерес представляет последнее утверждение, идущее вразрез с современными представлениями многих пианистов-концертмейстеров об «уртекстовом снобизме». В попытке придания фигуре клавесиниста-ансамбlistа должного уважения Ф. Куперен отмечает: «<...> нет ничего приятнее, чем быть хорошим аккомпаниатором, ничто не сближает нас так с другими музыкантами. Но какая несправедливость! Аккомпаниатора хвалят в концерте последним. <...> О нем почти никогда не говорят, хотя на нем лежит вся тяжесть конструкции, а все внимание, все аплодисменты аудитории принадлежат всецело исполнителю пьес» [\[16, с. 31-32\]](#). Констатируем, что Ф. Куперен в конце XVII века описывает распространенную ситуацию с отношением к профессиональному и социальному статусу пианиста-концертмейстера в XXI веке!

Являясь выдающимся музыкантом-ансамблистом, владея искусством *basso continuo*, Ф. Куперен в своем трактате делает акцент на отсутствие репертуара для начинающих музыкантов-ансамблистов. Как было сказано выше, фактура на основе *basso continuo* требует основательной технической подготовки, большой руки, уверенного владения контрапунктом, что недоступно для детей. Такое положение создает серьезные трудности на начальном этапе овладения искусством ансамблевого исполнительства и требует специального решения. В качестве основного методического решения Ф. Куперен предлагает создавать специальный детский ансамблевый репертуар.

Несмотря на то, что «Искусство игры на клавесине» включает в себя раздел об

искусстве совместной игры, впоследствии Ф. Куперен написал отдельный трактат, посвящённый этой проблематике. К сожалению, до нас дошел только эскиз его труда из нескольких страниц, хотя работа была опубликована целиком и ее упоминает Ж.-Ф. Рамо в своем «Трактате о гармонии».

Отметим, что содержащееся в этом трактате отсылка Ф. Куперена как исследователя искусства сопровождения *basso continuo* не всегда коррелирует с указаниями Ф. Куперена как автора-исполнителя на обозначения в соответствующих собственных сочинениях, где партия клавира нередко обозначается *ad libitum*, при этом она достаточно скрупулезно выписана в нотном тексте. Допускаем, что в таких примерах Ф. Куперен предлагает клавесинистам самим решать, какой вариант представлять публике – зафиксированный композитором или сымпровизированный. Выскажем еще одно предположение. На наш взгляд, такой подход мог быть продиктован педагогическими соображениями, указанными выше. Если ансамблевое сочинение изучалось ребенком с небольшой рукой, то его учитель, ориентируясь на ее размер и особенности строения, мог соответствующим образом трансформировать партию сопровождения. Тем не менее, отмечаем, что неоднозначность обозначений в типах сопровождения и отсутствие авторских комментариев по этому поводу вызывает определенную путаницу и разногласие в суждениях.

Дальнейшее утверждение значения клавирного сопровождения и роли клавесиниста-ансамбlistа происходит в методических работах последователей Ф. Куперена.

В трактате «*Traite de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue etc.*» («Трактат об аккомпанементе на клавесине, органе и других инструментах», 1702 год) [\[17\]](#) и «*Principes du clavecin*» («Принципы игры на клавесине», 1709 год) [\[18\]](#). Мишеля Сен-Ламбера рассматривается методика обучения игре на клавесине, даются советы по исполнению разнообразных штрихов, украшений и импровизаций, определение ансамблевого исполнительства как искусства игры *basso continuo* на клавесине.

В 1719 году вышла в свет работа по искусству ансамблевой игры Ж.-Ф. Дандрье «*Principes de l'Acompagnement du Clavecin*» («Принципы сопровождения на клавесине») [\[19\]](#). В ней автор проводит теоретический анализ основных гармонических принципов *basso continuo*, делая особый акцент на необходимости изучения основ теории музыки. В 1725 году вышел трактат И. Фукса «*Gradus ad Parnassum*» [\[20\]](#). Он также, как и Ж.-Ф. Дандрье, настаивает на необходимости выработки практических умений игры (в том числе и ансамблевой) на основе фундаментальных теоретических знаний. Отметим, что этот трактат пользовался большой популярностью на протяжении более века: она являлась практическим учебником для М. и Й. Гайднов, Л. и В.-А. Моцарта, Л. Керубини, Ф. Шуберта и др.

В 1732 году опубликовано исследование Ж.-Ф. Рамо «*Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue: avec le plan d'une nouvelle méthode, établie sur une mechanique des doigts, que fournit la succession fondamentale de l'harmonie et à l'aide de laquelle on peut devenir savant compositeur, et habile accompagnateur, même sans savoir lire la musique*» («Рассуждение о различных способах аккомпанемента на клавесине или органе с планом новой методы, основанной на механике пальцев, выведенной из исследования основных басов, с помощью которой даже не умеющий читать музыку может сделаться сведущим композитором и искусственным ансамбллистом») [\[4\]](#). Интересно, что в самом пространном названии работы композитор и ансамбллист следуют в одном ряду, что можно объяснить следующим обстоятельством. В

указанных выше трудах М. Сен-Ламбера, Ж.-Ф. Дандрие, И. Фукса и, собственно, Ж.-Ф. Рамо, намечается отчетливая тенденция к теоретизации совместного исполнительского процесса (включающая подробный анализ гармонического языка, ладов, тональностей и проч.). Данные авторы практически или вовсе не указывают на способы игры, принципы партнерского взаимодействия, ссылаясь на то, что «об этом было уже очень много написано» [21]. Вместе с тем, такая отсылка, на наш взгляд, свидетельствует о другом важном обстоятельстве. Заканчивалась эпоха барокко, сменялись музыкально-эстетические парадигмы, быстрыми темпами эволюционировал клавишный инструментарий. В этих обстоятельствах старые мастера пытались найти новые формы и приемы – как написания и исполнения музыки, так и ее методического обобщения. Те из них, кто не сумел противостоять новым тенденциям, остались в меньшинстве. Новая же классическая музыкальная эстетика и ее крупнейшие композиторы не были склонны к работе над теоретическими трактатами, поэтому в последующее столетие во Франции практически не выпускались работы по искусству совместного исполнительства.

Обратимся к другому важнейшему аспекту формирования французской концертмейстерской школы. Он связан с привлечением музыкантов-инструменталистов к работе во французских музыкальных театрах. Первое упоминание о них мы находим в книге М. Бенуа «Версаль и королевские музыканты 1661-1733 гг.». По утверждению автора, в феврале 1654 года «один из двадцати четырех камерных скрипачей французского короля был назначен на должность дирижера и репетитора [*répétiteur*] балета». Какую же роль они играли? Эти исполнители на струнных инструментах, состоявшие на службе у французского короля, отвечали, помимо прочего, за игру балетной музыки. В феврале 1654 года одному из них, Мишелю Леже, было поручено «повторение и руководство балетами» [22, с. 34], что указывает на существование в то время потребности в музыкальном оформлении репетиций соответствующими музыкантами.

Отметим, что на балетный театр Франции большое влияние оказывала немецкая музыкальная культура, что не могло не отразиться и на используемом в его работе тезаурусе. Так, использование термина «*Corrépétiteur*», которое сформировалось в Германии и Австрии в середине XVII века для обозначения музыканта, исполняющего сопровождение спектакля, было задокументировано в 1766 году [23, с. 111]. Поскольку немецкоязычные источники последней четверти XVIII века часто содержат специфические дефиниции, такие как «*Correpétitor beym ballet*» [24, с. 76] или «*Korrepétitor der Pantomime und Balletts*» [25, с. 222] с одной стороны, и «*Korrepétitor des Gesanges*» [26, с. 122], «*Korrepétitor der Oper*» [25, с. 222] или «*Repetitor für die Operetta*» [27, с. 34] – с другой, можно предположить, что использование термина «*corrépétiteur*» закрепилось при французском королевском дворе не позднее конца XVIII века. Немалый интерес об артистическом составе Парижской оперы представляет статья «Краткая история и статистика парижских театров», опубликованная в 1805 году. Она содержит следующую классификацию работников Парижской оперы: «Артистов можно разделить на три класса: певцы, танцовщицы, музыканты. Численность первого класса составляет 79 человек; в этот класс входят 4 коррепетитора [*corrépétiteur*]. <...> Класс танцовщиц состоит из 102 человек; сюда также входят <...> 5 коррепетиторов [*corrépétiteur*] <...>» [28, с. 55].

Заметим интересную деталь. Если на протяжение XVI-XVIII вв. Франция в процессе формирования своей концертмейстерской школы находилась под серьезным влиянием Италии и Германии, то в XIX веке мы можем наблюдать обратный процесс. В частности,

на это указывает то, что самое позднее с 1802 года французская форма «*corrépétiteur*» указывалась как самостоятельное наименование должности в заявлении музыканта о приеме на работу [29, с. 2450] в Германии наряду с «Кантором» и «Органистом». Этот факт зафиксирован в «Музыкальном лексиконе» Г.-К. Коха: «В труппе коррепетитором [*corrépétiteur*] называют музыканта, который в частном порядке репетирует или повторяет роли опер с актерами, балеты с танцовками или репетирует роли новых опер с певцами» [30, с. 396]. При этом в данном издании не указывается, музыкант какой специальности выполняет такую работу. И это вполне объяснимо, так как эти обязанности, в зависимости от конкретных обстоятельств, мог выполнять как скрипач, так и пианист [см. подробнее: 31]. Если это был пианист, то он, как правило, всецело посвящал себя работе по разучиванию партий и участию в качестве коррепетитора в постановочном процессе. У скрипачей ситуации складывалась несколько сложнее. Так, скрипач, работавший в Парижской опере в 1814 году, получил «двойную квалификацию коррепетитора балета и артиста оркестра, оплата при этом осуществлялась обычной, с небольшой надбавкой» [32, с. 356]. Даже в 1885 году в «Историческом и изобразительном словаре театра и современных искусств» А. Пужена говорилось, что функции «коррепетитора балета во всех французских музыкальных театрах выполняет один из скрипачей оркестра» [33, с. 647]. Таким образом, во Франции к началу XIX века направление совместного музенирования в разных формах в значительной степени приобрело самостоятельность и стало задавать тон активно формируемому в европейском музыкальном пространстве концертмейстерскому искусству. Красноречиво об этом говорит следующая запись из «Городской книги» Лиона: «Не прошли зря все те усилия, которые приложили наши [французские – В. К.] знаменитые музыканты в деле прославления страны. В последние годы они дали бесчисленное множество ансамблевых выступлений в истинно французской манере, которая теперь не похожа ни на немецкую, ни на итальянскую, ни на какую-либо другую. Особенно смело играют в таких ансамблях клавесинисты. Они не боятся играть французские украшения, они диктуют стиль нашего времени. Жаль, что мы не можем слышать, как выступают коррепетиторы лионского и других крупных музыкальных театров. Посторонним запрещено приходить на их оперные и балетные репетиции, а ведь они показывают истинное французское мастерство работы с певцами и танцовками» [34].

Подведем итоги. Французскую концертмейстерскую школу можно характеризовать как явление эклектическое. Она формировалась под влиянием немецких *Korrepétitor* и, в особенности, итальянской культуры *maestro al cembalo*. На это указывают как те жанры, в которых работали французские композиторы, занимавшиеся концертмейстерской деятельностью, так и принципы использования в совместной музыкальной практике сопровождения *ad libitum* и *basso continuo*. В них очевидны подходы, применяемые итальянскими мастерами. Не менее сильно в XVII-XVIII вв. влияние итальянского искусства совместного исполнительства на формирование французской научно-методической мысли о концертмейстерской профессии. В манускриптах того периода, включая трактаты Ф. Куперена и Ф. Рамо, отчетливо прослеживается линия пиетета перед итальянским исполнительством и музыкально-ансамблевой педагогикой. Столь сильная зависимость, связанная в том числе, со становлением оперного и балетного жанров под непосредственным влиянием итальянца Ж.-Б. Люлли стала ослабевать к концу XVIII века, когда французский музыкальный театр стал обретать национальную самобытность. Прежде всего, это касается балета, в развитии которого не последнюю роль сыграли французские *corrépétiteur*. Несмотря на то, что большинство из них были скрипачами (однако, нередко, и скрипачами, и пианистами одновременно), а традиции привлечения исполнителей на скрипке к участию в репетициях и музыкальном

оформлении балетных представлений сохранялась во французском музыкальном театре вплоть до начала XX века, их влияние на европейский балет было значительным. Об этом красноречиво свидетельствует как приглашение этих специалистов для работы в музыкальных театрах других стран, так и внедрение французского профессионального тезауруса в творческий, научно-методический и юридический оборот этих стран (в частности, Германии).

Библиография

1. Nga-Hean Ong. French Accompanied Keyboard Music (1738-1760): A Study of Texture and Style Mixture. PhD Dissertation. Washington, 2009. – 399 p.
2. Verwaerde C. La pratique de l'accompagnement en France (1750–1800): de la basse continue improvisée à l'écriture pour clavier dans la sonate avec violon. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'université. Paris, 2023. – 1151 s.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства / изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1988. – 414 с.
4. Rameau J.-Ph. Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue: avec le plan d'une nouvelle méthode, établie sur une mechanique des doigts, que fournit la succession fondamentale de l'harmonie et à l'aide de laquelle on peut devenir sçavant compositeur, et habile accompagnateur, même sans sçavoir lire la musique [электронный ресурс]. URL: <https://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP82753-PMLP168566-Dissertation.pdf> (дата обращения: 01.05.2024).
5. Калицкий В.В. К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство maestro al cembalo // Культура и искусство. 2025. № 3. С. 1-9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.3.73373 EDN: OZGRIM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73373
6. Архив Парижской национальной оперы. Ф. 24/4/13, ед. хр. 1.
7. Randall Fulle Dr. French Harpsichord Music of the Eighteenth Century. PhD Dissertation. Harvard, 1965. – 267 p.
8. Ж.-Ж. Мондевиль. "Pièces de clavecin en sonates" ("Пьесы-сонаты для клавесина") [электронный ресурс]. – URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP334848-PMLP322823-mondonville_pieces_de_clavecin_op3_mastersofviolin05walt.pdf (дата обращения: 02.08.2024).
9. Pièces de clavecin en concert ("Концертные произведения для клавесина со скрипкой или флейтой и альтом или второй скрипкой") [электронный ресурс]. – URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP26469-PMLP19240-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_en_Concerts.pdf (дата обращения: 02.08.2024).
10. Girdlestone K. Jean-Philippe Rameau, His Life and Works. – London: Cassell, 2024. – 514 p.
11. Neher R. Recollections of the Claviklein and Accompanying Instruments in the Concert Performances of Claviklein Pieces by Jean-Philippe Rameau. DMA Document Indiana University, 1974. – 12 p.
12. Newman W. Sonata in the Classical Era. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1963. – 897 p.
13. Rousseau J.-J. "Accompagnement", dans Diderot, Denis, et Alembert, Jean Le Rond d', Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. – Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, tome I, 422 p.
14. Lacomb J. Dictionnaire portatif des beaux-arts. – Paris: Estienne, 1752. – 131 p.
15. Rousseau J.-J. "Accompagnement", dans Diderot, Denis, et Alembert, Jean Le Rond d', Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. – Paris:

- Briasson, David, Le Breton, Durand, 1768, tome I, 318 р.
16. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. – М.: Классика-XXI, 2013. – 163 с.
17. Saint-Lambert M. de. Nouveau traité de l'accompagnement [электронный ресурс]. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP23224-PMLP53044-dandrieu_continuo.pdf (дата обращения: 01.06.2024).
18. Saint-Lambert M. de. Principes du clavecin [электронный ресурс]. URL: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP176112-PMLP268029-Saint_Lambert.pdf (дата обращения: 16.11.2024).
19. Dandrieu J.-F. Principes de l'Acompagnement du Clavecin [электронный ресурс]. URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP23224-PMLP53044-dandrieu_continuo.pdf (дата обращения: 11.05.2024).
20. Fux J.-J. Gradus ad Parnassum [электронный ресурс]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/2/22/IMSLP286170-PMLP187246-gradusadparnassu00fuxj_0.pdf (дата обращения: 11.05.2024).
21. Saint-Lambert M. de. Nouveau traité de l'accompagnement [электронный ресурс]. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP23224-PMLP53044-dandrieu_continuo.pdf (дата обращения: 16.11.2024).
22. Massip C. La vie des musiciens parisiens au temps de Mazarin 1643–1661. Essais d'études sociales. – Paris: A. et J. Picard, 1976. – 186 р.
23. Исторический архив города Кельна, протоколы городского совета от 18 июля 1766 г., пункт 10Б, А 213, 109 об, с. 111.
24. Theaterzeitschrift Deutschlands. Fünfter Teil, 1778. – S. 76.
25. Theaterkalender für das Schaltjahr 1784. – S. 222.
26. Engel J.-J. Korrespondenz von 1765 bis 1802 / hrsg. und Kommentare von Alexander Koshenin. – Würzburg: Königshausen & Newmann, 1992. – S. 122.
27. Martersteig M. Protokolle des Nationaltheaters Mannheim unter der Leitung Dahlbergs von 1781 bis 1789. – Mannheim: Mannheim Bensheimer, 1890. – S. 34.
28. Collection française. v. 10. – Tübingen, 1805. – P. 53-68.
29. Allgemeine Nachrichtenzeitung zum Besten der Justiz, Polizei und des bürgerlichen Handels im Deutschen Reich, 1803, Bd. 2. – 2633 s.
30. Koch H.-Ch. Musikalisches Lexikon. – Frankfurt: August Hermann der Jüngere, 1802. – 918 s.
31. Калицкий В.В. Особенности клавирного сопровождения *ad libitum* и General-Ваß в свете становления немецко-австрийской концертмейстерской школы // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 5. С. 28-41. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.5.73620 EDN: MVGSDL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73620
32. Roche G., Félix Lebon F. Recueil général des arrêtés, décrets, arrêts et résolutions du Conseil d'État rendus sur des questions controversées jusqu'à l'année 1839, tome 6. – Paris: Recueil général des lois, 1844. – 395 р.
33. Pougin A. Entraineur de ballet // Arthur Pougin: Dictionnaire historique et pédagogie du théâtre et des arts qui s'y rattachent. – Paris: Firmin-Didot, 1885. – 775 р.
34. Городская книга Лиона. Архив г. Лиона. Ф. 11/31/2, ед. хр. 05, с. 8-9.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале

«PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор обозначил в заголовке («Начальный этап формирования французской концертмейстерской школы: от итальяно-немецкого влияния до самоидентичности»), является начальный этап формирования французской концертмейстерской школы, который автор понимает как исторический процесс, спровоцированный культурным влиянием на французских музыкантов итальянских и немецких концертмейстерских школ в XVII-XVIII вв. и приведший к профессиональной самоидентичности французской концертмейстерской школы и росту её влияния на музыкальное искусство Европы к началу XX в. Соответственно, в качестве объекта исследования автор рассматривает исторический процесс развития концертмейстерского мастерства в европейской музыкальной культуре XVII-XX вв., хотя отдельно о том и не заявляет.

Автором тщательно подобран и проанализирован эмпирический материал в виде эпистолярных опубликованных и архивных источников, позволяющий реконструировать сложный и многоаспектный исторический процесс становления французской концертмейстерской школы. Вполне уместно автор предварительно анализирует причины затруднений уточнения начального этапа формирования французской концертмейстерской школы, обуславливающие противоречивость сведений о нем и теоретические разнотечения. Исследование, таким образом, направлено на реконструкцию исторического процесса становления французской концертмейстерской школы на основе анализа заслуживающих доверия документов.

Автор приходит к выводу, что «французскую концертмейстерскую школу можно характеризовать как явление эклектическое. Она формировалась под влиянием немецких *Korrepetitor* и, в особенности, итальянской культуры *maestro al cembalo*». Но, тем не менее, к началу XX в. мастерство французских *corrépétiteur* несмотря на то, что большинство из них были скрипачами, достигло общеевропейского признания, что, в частности, подтверждается практикой приглашения французских специалистов для работы в музыкальных театрах других стран и «внедрение французского профессионального тезауруса в творческий, научно-методический и юридический оборот этих стран (в частности, Германии)».

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном издании.

Методология исследования, хотя автор и не останавливается отдельно на разъяснении её основных принципов, опирается на историко-библиографический метод, подкрепленный тематической и перекрестной выборкой эпистолярных источников, а также сравнительно-текстологическими и сравнительно-историческими приемами. Авторский методический комплекс релевантен решаемым в исследовании научно-познавательным задачам. Полученные результаты заслуживают доверия. Цель исследования, реконструкции исторического процесса становления французской концертмейстерской школы, достигнута. Программа исследования, хотя и не formalизована автором в дополнительном методическом разделе, ясно просматривается в логичной структуре статьи.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что в научной литературе существуют существенные разнотечения относительно определения начального этапа формирования французской концертмейстерской школы, не позволяющие восстановить логику достижения французскими специалистами вершины мастерства.

Научная новизна, заключающаяся в реконструкции исторического процесса становления французской концертмейстерской школы, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержал научный. Структура статьи хорошо раскрывает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография в полной мере раскрывает проблемную область исследования, критических погрешностей в оформлении списка нет.

Апелляция к оппонентам вполне корректна, автор вносит существенный вклад в актуальную научную дискуссию.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Вишневский Б.А. Поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.2.74084 EDN: IBFUQO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74084

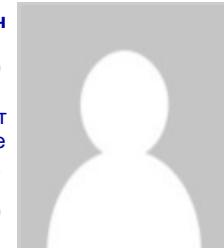
Поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс

Вишневский Борис Александрович

ORCID: 0009-0005-5133-8380

преподаватель; кафедра Оркестрового дирижирования; Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке
аспирант; Академия хорового искусства имени В.С. Попова

123060, Россия, г. Москва, р-н Щукино, ул. Маршала Соколовского, 10



✉ vishnevsky.borris@yandex.ru

[Статья из рубрики "Герменевтика, семантика и содержание музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.2.74084

EDN:

IBFUQO

Дата направления статьи в редакцию:

13-04-2025

Дата публикации:

05-05-2025

Аннотация: В статье впервые исследуются особенности стиля камерно-инструментальных сочинений Маргариты Ивановны Кусс (1921-2009), произведения которой исполнялись на различных концертных площадках в России и за рубежом. Ведущие отечественные композиторы и музыканты – Г. Свиридов, Д. Шостакович, Б. Чайковский, Н. Пейко, А. Эшпай, Р. Леденёв, Е. Светланов, В. Федосеев, М. Мирошникова – высоко ценили творческое наследие М. Кусс. Однако на настоящее время существует только одна работа, посвящённая её творчеству; она принадлежит Ю.Б. Абдокову. В настоящей статье представлено обзорное рассмотрение камерно-инструментальных опусов композитора – Первой и Второй сонаты для скрипки и фортепиано, а также детальный анализ Третьей сонаты для скрипки и фортепиано.

Исследование базируется на теоретико-аналитическом подходе, позволяющем провести системное изучение музыкальных произведений с акцентом на характерных приемах композиторской техники, включая анализ мелодических, гармонических и инструментальных средств выразительности. Статья представляет собой первое масштабное исследование особенностей камерно-инструментальных сочинений М.И. Кусс. В научный оборот впервые вводятся воспоминания и размышления известных современников Маргариты Ивановны, что позволяет по-новому взглянуть на специфику её творчества. Проведенный анализ камерно-инструментальных сочинений выявляет уникальные особенности композиторского стиля автора. Исследование вносит существенный вклад в изучение отечественного музыкального искусства второй половины XX – начала XXI веков, расширяя представление о развитии камерной музыки в этот период. Полученные результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях творчества М.И. Кусс и отечественного музыкального наследия в целом, а также в возможности использования материалов статьи в рамках вузовских курсов, таких как «История русской музыки», «Анализ музыкальных произведений».

Ключевые слова:

Маргарита Кусс, камерно-инструментальная музыка, поэтика, скрипка и фортепиано, неоромантизм, стиль, композиторские техники, художественный поиск, музыкальная форма, фактура

В мире искусства, где границы между различными его формами постоянно стираются, а новые течения и направления возникают с поразительной частотой, вопрос о том, как именно создаются музыкальные произведения, остаётся актуальным. В частности, в музыкальной сфере, где пересекаются традиции и новаторство, важно понять, что такое поэтика для композитора.

Поэтика — это не просто набор правил или формул, это скорее философия творчества, которая определяет, как композитор воспринимает мир и как он выражает свои идеи через музыку. Она связана с эстетикой, философией, литературой и другими областями знания, формируя уникальный взгляд на искусство.

В этой статье будет рассмотрена поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс, которая является одним из представителей Московской композиторской школы второй половины XX века. Её творчество, которое является одним из многих неизвестных «знаков» музыки этого периода, отличается глубоким философским содержанием, эмоциональной насыщенностью и мастерским использованием средств музыкальной выразительности. Композитор, народный артист РФ, профессор МГК им. П.И. Чайковского Роман Семёнович Леденёв «любил её музыку за подлинность, естественность и за уважительное отношение к традициям русской». Он

^[1] считал, что Маргарита Ивановна «говорила своим языком». Заслуженный деятель искусств РФ, искусствовед и сценарист документального кино Андрей Андреевич Золотов вспоминал: «Я как один из её современников, который имел радость общения с ней... Не близкого, не буду преувеличивать... Но она вошла в мою жизнь. Мы часто виделись у Георгия Васильевича Свиридова, и я свидетельствую, что Свиридов очень её уважал. Очень. И уважал её музыку, уважал её как личность. Нередко как-то ждал какого-то её отклика на свои сочинения. Вот это я вам могу доверительно сказать, я много раз был свидетелем этого. Как, впрочем, и Роман Семёнович Леденёв и Владимир Ильич Рубин —

все они говорили: «Рита Кусс».^[2]

Эскиз личности

Композитор, член Союза композиторов РФ, Заслуженный деятель РФ Маргарита Ивановна Кусс (1921-2009) получила образование в Музыкальном училище при Московской консерватории и в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Профессиональные занятия в пору консерваторской учебы с А.Ф. Гедике (орган), В.Я. Шебалиным (сочинение) и Д.Д. Шостаковичем (оркестровка) оказали заметное влияние на формирование её стиля и тембрового мышления. Так, в её камерно-инструментальных сочинениях песенное начало как нельзя лучше позволяет подчеркнуть красоту струнного тембра и его звуковые краски, а также богатую инструментальную природу, ярко ощущаемую с первых тактов сочинений. Не обращаясь к конкретному цитированию фольклорных источников, не занимаясь стилизацией и реконструкцией, композитор в полной мере передает национальный характер своей музыки. Достигается это благодаря концентрации на структуре мелодии, поиске яркой национально окрашенной интонации. Владимир Федосеев, вспоминая о М. Кусс, утверждал: «она писала музыку, которая отражала наш быт, народные традиции русского человека... она знала и любила это».^[3]

В творческом багаже Маргариты Ивановны Кусс представлены произведения для симфонического и народного оркестра, камерная и вокальная музыка, а также обработки народных песен.

Среди исполнителей произведений Маргариты Кусс были легендарные музыканты, признанные мастера отечественной исполнительской школы, ставшие гордостью отечественной сцены. Это дирижёры Е. Светланов и В. Федосеев, скрипачи Н. Школьникова, Е. Чугаева, И. Бочкова, пианисты М. Ермолаев, Д. Галынин, А. Шелудяков, Т. Рубина, Ю. Муравлёв, певцы А. Ведерников, З. Долуханова, М. Мирошникова, Рузанна и Карина Лисициан. При жизни композитора её сочинения исполнялись в Большом и Малом залах Московской консерватории, транслировались по радио, звучали на концертах Союза композиторов, в рамках фестиваля «Московская осень», а также входили в обязательные программы международных конкурсов имени М.И. Глинки и П.И. Чайковского. Произведения композитора были востребованы и за рубежом — в Германии, США, Венгрии, Швейцарии, Австрии, Испании, Нидерландах и других странах.

Камерно-инструментальные сочинения Маргариты Кусс представляют собой особый интерес для исследователей и ценителей музыки. Они отражают её уникальный стиль и творческую манеру, которые сформировались под влиянием различных факторов, включая личные переживания, культурные традиции и современные тенденции в музыке. Сфера камерного инструментального творчества Маргариты Ивановны представлена тремя скрипичными сонатами (написаны в 1963, 1974, 2002 годах), трио для фортепиано, скрипки и виолончели (2001) и поэмой для скрипки и фортепиано (2004 г.).

На сегодняшний день камерно-инструментальные сочинения Кусс не становились объектом музыковедческого исследования даже в общих чертах.

Поэтика: нить, соединяющая с традицией

И.Ф. Стравинский, говоря о музыкальной поэтике, подчеркивал, что «мы не рассматриваем музыку как предлог для приятных мечтаний» ^[8, с. 172]. Поэтика для композитора — это совокупность принципов и приёмов, которые определяют его

творческий метод и стиль. Она включает в себя выбор жанров, форм, тем, образов, выразительных средств и технических приёмов. Поэтика отражает его мировоззрение, эстетические взгляды и художественные предпочтения. Она проявляется в особенностях музыкального языка, гармонии, мелодии, ритма, фактуры и других элементов композиции. В начале XX века, когда многие композиторы стали воспринимать язык традиционной музыки как исчерпавший свои выразительные возможности, начался процесс формирования новых эстетических парадигм. Это привело к трансформации музыкальной традиции и к переосмыслению роли «классического» музыкального языка. В последующие десятилетия круг авторов, критически относящихся к новым художественным «нормам», значительно расширился. Среди них — Г. В. Свиридов, Б. И. Чайковский, Р. К. Леденёв, В. Я. Рубин, М. С. Кусс.

Необходимо подчеркнуть, что как ранние, так и зрелые произведения композитора полностью свободны от влияния стиля Шостаковича, несмотря на их близкое общение и искреннее восхищение талантом своей ученицы со стороны Дмитрия Дмитриевича.^[4]

Шостакович «был человеком исключительного обаяния». Не каждый композитор сумел сохранить свою индивидуальность и не поддаться его влиянию, а также торжественно «повесить» эту «тогу» влияния живого гения в «шкаф». Но несмотря на то, что она не была Борисом Чайковским, Свиридовым, Эшпаем, ей это удалось.^[5]

Камерная музыка Кусс отличается синтезом традиционных форм и современных композиторских техник. Она обращается к элементам неоклассицизма, экспрессионизма и постминимализма, сохраняя при этом уникальную лирическую интонацию.

Главной чертой музыки Кусс является её глубокий лиризм. Даже в сложных, многослойных композициях сквозь плотность звуковых текстур проступает эмоциональная выразительность. К примеру, в её Сонате для скрипки и фортепиано (1963) можно услышать тонкий диалог двух инструментов, где скрипка символизирует «голос» человеческой души, а фортепиано — звуковую среду, отражающую её переживания и окружающий эмоциональный пейзаж. Композитор мастерски создаёт музыкальные образы, в которых сочетаются противоречивые чувства: нежность и тревога, радость и меланхолия. Она нередко использует лейтмотивы, чтобы подчеркнуть внутреннюю драматургию своих произведений.

М. Кусс уделяет большое внимание тембру как важному выразительному средству. В её камерной музыке инструменты нередко «разговаривают» друг с другом, создавая уникальные тембровые сочетания. Например, в её Трио для фортепиано, скрипки и виолончели фортепиано используется для создания своеобразного «звукового кружева», где каждый инструмент сохраняет свою индивидуальность, но при этом органично вписывается в общую ткань. Инновации Кусс заключаются также в её подходе к фактуре. Она часто использует глиссандо и другие расширенные способы звукоизвлечения. Эти приёмы не являются самоцелью, а служат для усиления эмоционального воздействия.

Форма камерных произведений Кусс нередко оказывается неожиданной. Композитор активно экспериментирует с традиционными жанровыми канонами, обогащая их современными идеями. В её произведениях можно встретить как строгие классические формы, так и свободные, ассоциативные структуры.

Например, во Второй сонате для скрипки и фортепиано (произведение одночастное) смешиается сонатная, сложная трёхчастная, контрастно-составная форма, где традиционная структура трехчастности служит основой для развития уникального

музыкального повествования. Здесь композитор органично соединяет строгую форму и богатую палитру эмоциональных состояний.

Ещё одной важной чертой камерной музыки Маргариты Кусс является влияние фольклорных традиций. В её произведениях слышны отголоски русских народных песен, а также интонации, характерные для других этнических культур (Соната № 1). Кусс мастерски переосмысливает фольклорные мотивы, превращая их в часть современного музыкального языка. Она не просто цитирует народные мелодии, но интегрирует их в свою оригинальную музыкальную ткань.

Вспоминая о поздних камерно-инструментальных произведениях М. Кусс, профессор кафедры композиции РАМ им. Гнесиных, композитор Андрей Иванович Головин свидетельствовал: «...сейчас я скажу, может быть, самое главное, что меня просто стало поражать в её позднем творчестве. Она достигла какой-то неслыханной мелодической утончённости. Я сейчас об этом расскажу, я не боюсь этого, и я уверен, даже в том, что я ей это говорил. Она достигла какой-то шубертовской пронзительности в своих мелодиях... Я бы сказал, что с началом нового века, возникла новая ветвь, которую каждый художник ощущает по-своему. Это творческое развитие привело к таким... просто откровениям творческим. Это была большая привилегия и счастье попасть в творческую лабораторию Маргариты Ивановны... Представьте себе, начинается сочинение, звучит сольный голос, звучит другой сольный голос, потом вступает рояль. А с чем он должен вступить? Это очень важно, потому что на сцене три главных актера... Какое лицо он нам продемонстрирует? Что он приносит? Он играет... какие-то очень деликатные «та-ра-та-ра». Как бы ничего, а в то же время да, это такое скромное слово. Дверь просто приотворяется. И это вот ощущение пространства музыкального, в котором эти голоса взаимодействуют, чрезвычайно огромное пространство, и очень прозрачно всё. И в то же время это наполнено каким-то удивительным мерцанием и смыслом, и очень содержательно. Вот это – поздняя Маргарита Ивановна. Повторяю, это особенно подчеркиваю, что это её инструментальные вещи с фортепиано».[\[6\]](#)

Сонаты для скрипки и фортепиано

Соната для скрипки и фортепиано № 1 ми минор состоит из трёх частей. Соната впервые прозвучала в Малом зале консерватории (см. рис. 1) на вечере скрипичной музыки Евгения Чугаева (1964 г.). В 1965 г. соната была с успехом исполнена в Большом зале Московской консерватории (Нелли Школьникова – скрипка, Любовь Едлина – фортепиано), а также и за рубежом (см. рис. 2).



Рисунок 1. - Афиша концерта. Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые.

Предоставлено В. И. Куус



Рисунок 2. - Программка концерта. University of California, San Diego. 1966 winter chamber music series. Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус

В контексте музыкальной поэтики композитор изначально опирается на классические формы, используя традиционные структуры, присущие сонате. Эти каноничные формы становятся основой для создания музыкальной ткани, в рамках которой Кусс осознаёт и перерабатывает устоявшиеся традиции. Однако, несмотря на соблюдение традиционных структур, композитор не ограничивается их точным воспроизведением, а сознательно открывает пространство для дальнейших изменений и гибкости формы. Это даёт возможность раскрыть более личные и оригинальные музыкальные идеи, что особенно ярко проявляется в её будущих камерно-инструментальных произведениях, где форма становится не только структурой, но и инструментом для глубокого выражения индивидуальности.

Первая часть – *Moderato* – лирическая. Часть небольшая, лаконичная; главная и побочная партии однотипны. За экспозицией следует небольшая разработка и сжатая реприза. Вторая часть – *Allegro molto* – написана в форме рондо-сонаты. Музыка этой части весёлая, жизнерадостная. Третья часть – *Andante* – идёт без перерыва после второй части. Она написана в форме свободных вариаций. Характер её музыки – сдержанный, задумчивый. В конце финала начинается своеобразная смысловая реприза всей сонаты. Так, перед кодой возникает кульминация из первой части, которая звучит теперь более драматично. После неё следует очень тихая кода, перекликающаяся по своему настроению с началом первой части. Она углублена и сосредоточенна. Некоторые темы этого сочинения интонационно близки к городским песням.

Вторая соната для скрипки и фортепиано была написана в 1974 г. Впервые прозвучала Малом зале Московской консерватории в 1975 г. Впоследствии также исполнялась за рубежом (см. рис. 3). Первые исполнители – Е. Чугаева (скрипка), Ю. Муравлев (фортепиано).

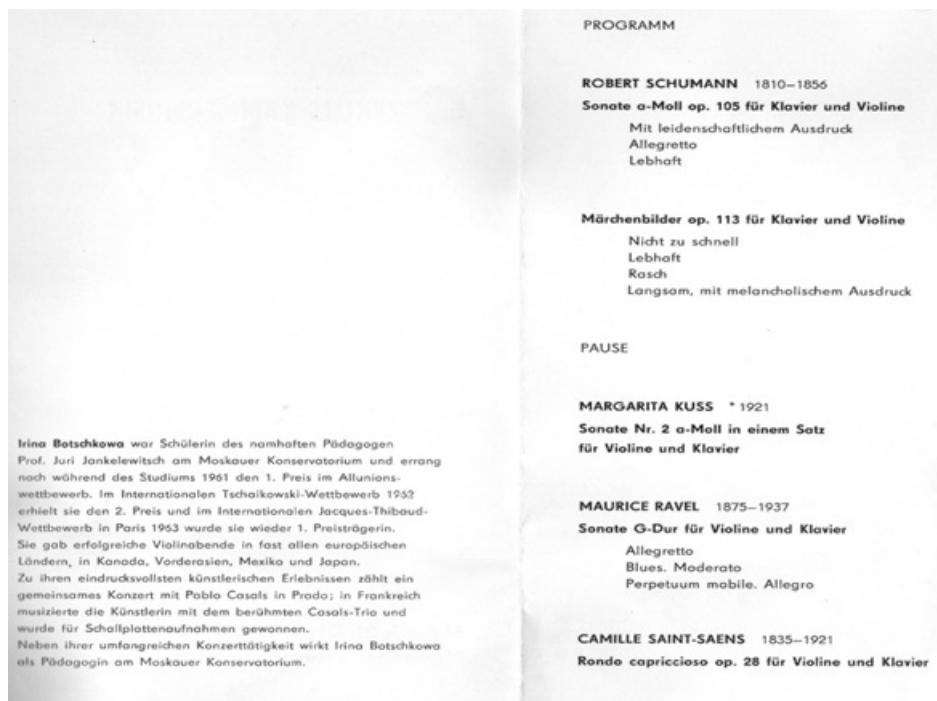


Рисунок 3. - Программка концерта. Mittwoch, 21. Oktober 1981. Maxim Gorki Theater. Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые. Предоставлено В. И. Куус

В музыкальной поэтике Второй сонаты прослеживается продолжение философско-эстетических и идеально-образных поисков, присущих неоромантизму как музыкальному направлению, которое, в отличие от раннего романтизма, ориентировано на переосмысление и трансформацию традиций в контексте современных культурных и эстетических реалий. Неоромантизм стремится к интеграции эмоциональной экспрессии и герменевтической глубины, одновременно интегрируя элементы модернизма и экспериментирования с формой и звуковым материалом, что позволяет композитору осваивать новые горизонты выразительности, оставаясь верным романтической идее субъективного переживания и эстетической рефлексии. Вторая соната является ярким примером такого синтеза, где традиционные формы и жанры преобразуются в соответствии с поисками нового синтеза искусств.

Одним из главных структурных принципов произведения является одноглавая форма, которая, тем не менее, сохраняет элементы комплексной драматургии, характерной для цикла, и является осознанным отказом от классической многочастной структуры. Одноглавая форма здесь выступает как средство создания драматической динамики, где кардинальные преобразования тематизма в процессе разработки обеспечивают ощущение непрерывного развития и сюжетной эволюции.

Соната №2 для скрипки и фортепиано (a-moll). Соната – одноглавая, создана в 1974г., написана в форме свободно трактуемой автором. Непрерывно-эмодиональное развитие передается с лирико-созерцательными эпизодами. Соната посвящена первому исполнению Е. Чугаевой.

Рисунок 4. - М. И. Кусс. Заметки. Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые.

Предоставлено В. И. Куус [7]

Это позволяет отойти от стереотипов традиционной формы, сохраняя при этом внутреннюю логичность и напряжённость. В рамках одного музыкального блока происходят значительные изменения тембрового и гармонического материала, а музыкальные образы обособляются в самостоятельные разделы, что можно рассматривать как проявление принципов многоголосия и контрапункта.

Данный подход является характерным для лирико-драматического подвида одночастной сонаты, сохраняющего основные драматургические принципы, заложенные в произведениях Листа, но адаптированного под новые требования неоромантической эстетики. В отличие от более строгих канонов классической сонаты здесь выявляется склонность к лаконичности, камерности и, вместе с тем, к определённой структурной стройности. Эти характеристики придают сонате подлинную интимность и психологическую насыщенность; при этом её музыкальные образы подвергаются глубокой психологической интерпретации, что в полной мере соответствует тенденции психологизации музыкального материала, характерной для неоромантической музыки.

Соната насыщена контрастами, которые создают напряжение и многозначность. Преобладание партии скрипки над фортепиано служит важным индикатором её ведущей роли в контексте экспрессивной и виртуозной музыкальной линии. Партия скрипки обладает высокой технической сложностью и виртуозностью, демонстрируя не только мастерство исполнения, но и глубокое эмоциональное содержание. Эта виртуозность соотносится с жанровыми характеристиками концерта, где солист получает возможность продемонстрировать свои технические и художественные возможности, в частности, в каденции, предшествующей репризе. Этот момент, отсылающий к концертной традиции, подчёркивает форму диалога между солистом и сопровождением, который является неотъемлемым элементом музыкальной драматургии.

Особое внимание стоит уделить оркестровому мышлению, которое прослеживается в партии фортепиано. Несмотря на камерный состав, фортепиано выполняет не только роль аккомпанемента, но и активно участвует в создании контекста произведения, реализуя многослойные гармонические структуры и сложные текстуры. Взаимодействие фортепиано и скрипки носит характер взаимопроникновения, где фортепиано предоставляет богатую гармоническую палитру, а скрипка раскрывает эту палитру через виртуозное исполнение. Оркестровая фактура фортепиано, с её насыщенной гармонией и динамическими контрастами, создаёт ощущение глубины и широты звучания, свойственного большому оркестровому составу.

Таким образом, Вторая соната для скрипки и фортепиано представляет собой значительный образец неоромантической музыкальной поэтики, где синтез традиционной формы и инновационных элементов создаёт произведение, которое одновременно является результатом трансформации классических жанров и поиска новых выразительных средств. Композитор, обращаясь к одночастной структуре и концертным приёмам, демонстрирует высокий уровень драматургической напряжённости, виртуозности и психологической глубины, свойственные неоромантизму как направлению, которое стремится к новым формам выражения через гармоническую, структурную и тематическую трансформацию.

Третья соната для скрипки и фортепиано была написана в 2002 г. Впервые прозвучала в Концертном зале союза композиторов (см. рис. 5). Первые исполнители –

профессора Московской консерватории И. Бочкова (скрипка), Г. Ширинская (фортепиано).

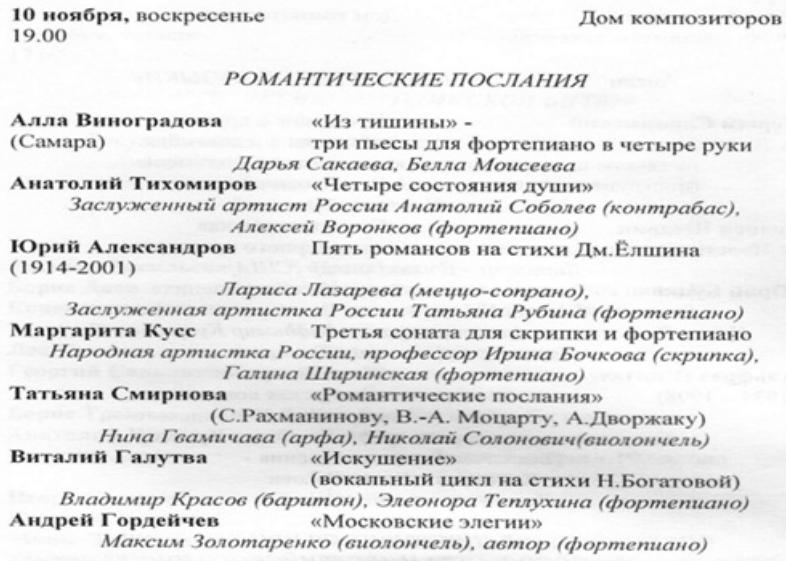


Рисунок 5. - Программка концерта Дома композиторов. Публикуется впервые.

Предоставлено В. И. Куус

Произведение состоит из трёх частей, каждая из которых имеет свои особенности с точки зрения музыкальной поэтики. В системе образов заметно преобладание личностно-психологического начала, что в первую очередь раскрывается в партии скрипки, которая занимает доминирующее положение в ансамбле, а её роль в произведении можно считать ведущей. В контексте соотношения традиционного и новаторского в Сонате необходимо выделить не только сохранение классической основы, но и обновление романтических концепций. В этом произведении романтизм проявляется в острой психологизации, которая находит своё воплощение в интерпретации партии скрипки: её выразительное и тематическое господство над фортепиано создаёт особую эмоциональную атмосферу, которая сочетает в себе как элементы индивидуалистичной трактовки, так и романтическую эмоциональную насыщенность.

Помимо стандартного выбора тонального центра, в структуре сонаты можно выявить принципы конкретизации музыкальных образов. Так, примеры солирующих эпизодов, напоминающих микро-каденции, особенно выражены в III части произведения, где «партитура» приобретает особую текстурную и гармоническую насыщенность. Это наблюдается в многочисленных сольных пассажах, которые создают эффект непрерывного обновления музыкальной ткани.

Цикличность композиции реализуется через стройную тональную структуру: первая часть в g-moll, вторая часть в H-dur, а третья снова в g-moll. Дополнительным объединяющим фактором является *attacca* между частями, где материал предшествующего раздела не только плавно перетекает в следующий, но и подготавливает его, создавая органичный переход и усиливая ощущение целостности. Это способствует укреплению восприятия единства всех частей произведения, несмотря на их структурную вариативность.

С точки зрения формообразования произведение можно считать уникальным, поскольку оно отходит от канонических норм и стандартных музыкальных схем. Переход от трёхчастной формы в первой части, с элементами сонатной формы, к одночастной второй, а затем к синтетическому объединению первых двух частей в третий раздел,

создаёт новые условия для восприятия музыкальной логики. Первая часть может быть воспринята как сонатная форма с атипичными (ненормативными) сокращениями (пропуск главной темы в репризе), или как сложная трёхчастная форма, сочетающая элементы сонатной формы и контрастно-составных структур [\[10, с. 354\]](#). Вторая часть по своей сути является сквозной формой с варьированным развитием, в то время как третья представляет собой переработанную сонатную форму с исключением главной темы в репризе.

При этом произведение можно рассматривать как редкое сочетание смешанных форм, где *attacca* между частями в комбинации с «коротким» хронометражом (около 14 минут) создаёт ощущение структурной целостности. В этом контексте соната становится «большой сонатной формой» (ABA), где реприза третьей части представляет собой нечто среднее между главной темой и подготовительным материалом первой части. Этот приём способствует стилистической и структурной слаженности всего произведения, создавая ощущение органичности.

Подход композитора к музыкальной ткани произведения в целом обогащает его поэтичностью и эмоциональной насыщенностью. Свободная трактовка эпизодов и их развитие, отсутствие строгих рамок композиторской техники и ремесленного подхода создают живую, подлинную атмосферу, наполненную чувственностью и искренностью. Каждая часть произведения выражает активное творческое начало и живое, реальное чувство, что является основой музыкальной поэтики всего произведения.

Мелодический и ритмический материал в партиях обоих инструментов развивается сквозным образом, где элементы соединяются и дробятся на мелодические фрагменты, особенно в кульминационных точках произведения. Это создаёт напряжённость и глубину, характерные для полифонической ткани, которая раскрывается в тонких контрапунктических взаимодействиях. С точки зрения формообразования, Кусс создаёт музыкальное полотно, которое воспринимается как целостная и устойчивая структура, в которой мелодический тематизм наполнен отголосками песенности, в чём нашёл своё отражение её опыт работы в вокальной музыке.

Для исполнителя важно подметить, что внешне простая, но глубоко структурированная соната требует тщательной проработки, поскольку её смысловая целостность и музыкальная структура изменяются в зависимости от взаимосвязи элементов. Структурное развитие произведения часто бывает неочевидным, и элементы, экспонированные в начале, обретают новое значение по мере их связи с другими частями композиции. Таким образом, содержание произведения не сводится к простому суммированию частей, а постоянное обновление материала реализует динамическую, бесконечно развивающуюся мелодическую линию.

В конечном итоге, в III сонате Маргариты Ивановны Кусс происходит интеграция классических форм и композиторской фантазии, что приводит к созданию произведения, которое не только сохраняет структурные традиции, но и реализует их в новом контексте. Свободная трактовка форм, эмоциональная напряжённость и стилистическая гибкость превращают сонату в яркий пример музыкальной поэтики неоромантизма, отражающего новые художественные поиски и творческие идеи композитора.

Анализ поэтики Третьей сонаты для скрипки и фортепиано

I часть. Основная эмоциональная окраска сонаты № 3 — это ярко выраженный романтизм, который пронизывает произведение с первых тактов, точнее, с первого монологического вступления скрипки. Этот фрагмент звучит как призыв, как своего рода

музыкальный жест, который интуитивно подготавливает вступление фортепиано и появление главной темы (см. рис. 6).

Рисунок 6. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. Фрагмент: тт. 1-15

Лиризм скрипки в главной партии выражен в приглушенной динамике, с оттенками песенности, где на передний план выходят интонации, напоминающие опевание терцового тона. Мелодия, вращаясь вокруг этой оси, создаёт ощущение бесконечных попыток разорвать замкнутый круг. Музыка, таким образом, является метафорой мучительного ощущения, стремящегося к разрешению, но постоянно возвращающегося к исходной точке. Особое внимание заслуживает тот факт, что главная партия звучит исключительно на тоническом органном пункте соль, что подчёркивает концептуальное ограничение и фокусирование тематического материала. Всё произведение оказывается завязано на этой музыкальной оси, и тематический контент сосредоточен исключительно в партии скрипки. Здесь возникает парадокс: ограничения в тональном и фактурном плане, на первый взгляд, сковывающие свободу композиционного мышления, на самом деле усиливают выразительность. Как в философии, так и в музыке, глубина свободы напрямую зависит от тесноты рамок и тяжести барьеров, что раскрывается через напряжённое и виртуозное преодоление этих ограничений. Чем жёстче ограничения, тем более полноценно и полноценно проявляется свобода музыкальной мысли. «Функция творца — просеивание элементов, доставляемых ему воображением, ибо необходимо, чтобы человеческая деятельность сама определяла свои границы. Чем больше искусство проконтролировано, лимитировано, проработано, тем оно свободнее» [8, с. 201].

Рояль на протяжении I и II частей произведения выполняет функцию сопровождения (изредка в фортепиано перетекают интонации и обороты из скрипичной партии, наподобие диалога), фона, на котором солирует скрипка, раскрывая её смысловую картину. Тем не менее, фортепиано является равноправным участником диалога, создавая гармоническую глубину и текстурное богатство.

В ц. 2, где начинается развитие второго предложения, тема главной партии поднимается на терцию, что служит как бы развитием первичной идеи, расширяя диапазон её звучания за пределы первой октавы. Завершается эта фраза на *b*, который композитор энгармонически трактует как *ais*, создавая тем самым связку к гармонии Fis-dur, в

рамках которой разворачивается подготовка к побочной партии. Она воспринимается как мимолетный, светлый эфемерный образ. В музыке формируется атмосфера глубокого лирического переживания, пронизанного философско-созерцательными настроениями и утонченными поэтическими нюансами. Тема побочной партии раскрывается в верхнем регистре, сопровождаясь аккомпанементом фортепиано, состоящим из шестнадцатых нот, который также претерпевает «подъём» в своём звучании, как бы стремясь войти в образную сферу, обозначенную скрипкой. Она демонстрирует свою структурную неоднородность, обусловленную периодической сменой метра, переходя от двудольности к трёхдольности. Этот метаморфоз может быть интерпретирован как выразительный элемент, подчеркивающий неустойчивость и эфемерность лирико-поэтического настроения, заключённого в музыкальном тексте.

Разработка начинается с гармонической связки, в которой dis энгармонически приравнивается к es, что сопровождается соответствующей сменой ключевых знаков на два bemоля. Важным аспектом является то, что в аккомпанементе фортепиано возникает аллюзия (почти что цитата) на один из эпизодов связующего раздела последней симфонической композиции М. Кусс «Потаённый край», где этот фрагмент звучал в исполнении струнных инструментов. Эта перекличка между произведениями создаёт дополнительную текстурную и стилистическую связь, подчёркивая контекстуальные пересечения в музыкальном повествовании. Более ярко и отчетливо эта связь проявляется в связующей партии третьей части сочинения, где подобные элементы находят своё продолжение и развитие, углубляя взаимодействие между различными композиционными слоями (см. рис. 7, 8, 9).



Рисунок 7. - М. Кусс. Симфоническая поэма «Потаённый край». Фрагмент: ц. 31, пт. 5-7



Рисунок 8. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. 1 часть. Фрагмент из начала разработки: ц. 6, пт. 6-7



Рисунок 9. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. 3 часть. Фрагмент из С.П: ц. 28, тт. 5 - 7

Разработка характеризуется тональной неустойчивостью, при этом она строится на ритмических и мелодических элементах, заимствованных из экспозиции. Партия скрипки утрачивает свою мелодическую чёткость, трансформируясь в драматическую подвижную фигуру из восьмых нот, что в сочетании с последующим исчезновением аккомпанемента фортепиано создаёт образ глубокой изоляции, насыщенной эмоциональной окраской отчаянного стремления к разрешению. Эта музыкальная трансформация выражает не только потерю определённости, но и драматическую напряжённость, передаваемую через элементы ритмической фрагментации и исчезновение гармонической поддержки.

Реприза восстанавливает тональный центр g-moll и целиком основана на тематическом материале главной партии, мелодические обороты которой органично проникают в текстуру партии фортепиано. Тем не менее, партия рояля в репризе в значительной степени сохраняет свою идентичность с тем, что было представлено в экспозиции, практически повторяя первоначальный аккомпанемент. Важно отметить, что, как и в экспозиции, реприза полностью раскрывается на тоническом органном пункте, что усиливает её связность с исходной гармонической структурой и подчеркивает возвращение к первоначальному стабильному состоянию.

Кoda в ц. 14 развивается исключительно в g-moll. Скрипка, повторяя секундовую исходящую интонацию, постепенно приходит к пятой ступени тонического трезвучия, создавая ощущение завершённости и усталости. Нота *fis*, возникшая в аккомпанементе фортепиано, приобретает роль своего рода «набата», предвосхищающая последующий хоральный эпизод, который через принцип *attacca* органично переходит в следующую часть, тем самым создавая смысловую и гармоническую преемственность.

II часть. Вторая часть произведения представляет собой сквозной раздел, полностью написанный в тональности H-dur. Драматургия этой части строится на характерном для автора контрасте между динамической активностью и состоянием внутреннего равновесия. Вторая часть полярно противоположна первой по своему эмоциональному и звуковому содержанию. Медленно разворачивающееся вступление, величественные и торжественные хоральные аккорды, обладающие глубокой благородностью и звуковой изысканностью, задают не только тон, но и гармоническую организацию всего раздела. Эти аккорды создают атмосферу умиротворённости и духовной сосредоточенности, словно погружая в пространство внутренней тишины.

Вариативный принцип развития, применённый композитором, служит для внесения ярких драматических оттенков в музыкальную ткань, ощущаемых в усиливающихся динамических акцентах. Аккомпанемент постепенно расширяется, изменяя свою метрико-ритмическую структуру, что создаёт эффект замедления времени, словно музыкальное пространство растягивается в некоем медитативном покое. Заставляя слушателя вслушиваться в каждый аккорд, композитор углубляет концепцию медитативности (см. рис. 10).

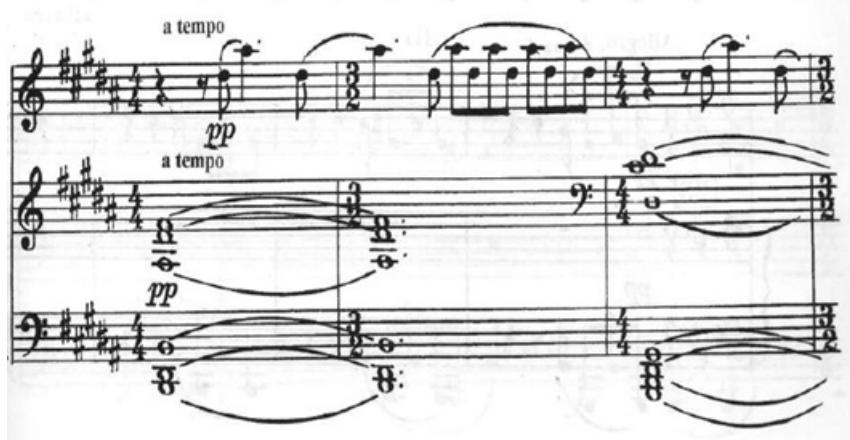


Рисунок 10. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. 2 часть. Фрагмент: ц. 22, тт. 2-4

Далее рояль перенимает движение и звуковую ткань солирующей скрипки, которая излагает квинтовые фигурации, включающие ноты *ais* и *dis*. Применяя энгармоническую замену этих нот на *b* и *es*, композитор плавно и бесшовно уводит слушателя в третью часть сонаты, создавая эффект «цветовой палитры», где музыкальные изменения становятся не только гармоническим, но и смысловым продолжением.

III часть. В финале Сонаты № 3 солирующие скрипка и фортепиано сливаются в неразделимое единство, создавая целостное, гармоничное звучание. Третья часть представляет собой калейдоскопическое переплетение узнаваемых эпизодов и мотивов из первых двух частей (тема главной партии второй части, кода первой части, а также элементы разработки). Эмоциональная насыщенность усиливается за счет выразительного манипулирования регистрами, их контрастного противопоставления, а также смены фактурных решений, что создает динамическую глубину и богатство текстуры.

Главная партия представляет собой остинатную фигурацию, разворачивающуюся в партиях скрипки и фортепиано, создавая динамическую и тембровую напряженность, которая словно закручивает музыкальное пространство, формируя устойчивую континуальную структуру. Эти фигурационные мотивы периодически подрывают метрико-ритмическую стабильность, придавая развитию элемент непредсказуемости. После связующей партии, основанной на синтаксисе начала разработки и ритмических фигураций, в ц. 30 вступает побочная, звучащая в *gis-moll*. Подготовка этого эпизода состоит из восьмитактового вступления, основанного на остинатных фигурациях главной партии, где фактура фортепиано постепенно утяжеляется, увеличивая свою текстурную плотность.

Тема побочной партии вступает в высшем регистре скрипки, излучая пронизывающее и экспрессивное звучание, которое, словно разрывая утяжеленное акустическое пространство рояля, создает контрастный и яркий образ. Она является модификацией материала главной партии I части, сохраняя с ней общие тематические и ритмические элементы. Этот процесс слияния текстур и мотивов можно охарактеризовать как диалектическое объединение музыкальных образов, создающее гармоничное и тембровое единство.

Заключительная партия предстает как ослабление фактуры. Её музыкальное движение вырисовывается через солирующую скрипку, которая от остинатных фигураций плавно модулирует через общий аккордовый звук *e* в *C-dur*, что становится отправной точкой

для начала разработки. Этот ход символизирует переход от ритмической напряженности к образу некой духовной высоты, погружая музыку в состояние трансцендентной свободы и выразительности.

Разработка, построенная на материалах второй части, воссоздаёт знакомые «хоральные» аккорды, вновь звучащие в низкой tessitura, что создаёт атмосферу глубокой контрастности. Метрическая структура преобразуется в трёхдольность, что подчеркивает новую динамическую окраску. Когда скрипка вступает в нижнем регистре, аккомпанемент рояля резко перемещается в верхнюю tessitura, темброво и пространственно меняя рельеф звучания, словно высокие ангельские хоры, нисходящие с небес. Этот контраст заставляет воспринимать эпизоды как воплощение эквириитических образов хоровых молитвословий. Мелодическая линия и аккордовые фигуры воспринимаются как волны звучности, которые восходят или ниспадают, будто вытягиваясь из перспективной глубины, или парят в проекциях, создавая иллюзию многослойности. В этом контексте музыка не только передаёт художественное чувство, но и отсылает к религиозной концепции — ощущению вездесущего Божьего присутствия, вне зависимости от времени и пространства, что также подчеркивает её медитативную и трансцендентную природу (см. рис. 11).



Рисунок 11. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. 3 часть. Фрагмент из разработки: ц. 36, тт. 1-5

В ц. 32 аккомпанемент претерпевает значительные изменения, погружаясь в нижний регистр, где звучат октавные унисоны, повторяющие фрагменты мелодической линии скрипки, что создаёт контраст и усиливает глубину звучания. Эти остинатные фигурации, возвращаясь к материалу экспозиции, медленно, но уверенно подводят композицию к каденции, нагнетая драматическую напряжённость и подготавливая слушателя к кульминации. Здесь вновь возникает чередование метров, контраст между трёхдольной и двухдольной ритмическими структурами, что добавляет элемент динамической нестабильности. Партия скрипки насыщается двойными нотами, а синтезированное развитие материала приводит к кульминационному моменту — яростной секундовой вершине в третьей октаве на *as* и *b*. Этот момент подобен драматическому взрыву, когда внутреннее напряжение наконец прорывается наружу. Эмоциональная интенсивность, заложенная в этих звуках, ощущается как мощный психологический кризис, в котором музыка обостряет каждую эмоцию. На этом нервно насыщенном пике обрушаются два мощных аккорда фортепиано (*fff*), подобно удару грома, который врывается в пространство звучания, разрушая прежний баланс. Их тянущаяся гармония производит эффект замедленного времени, в котором каждое звучание врезается в сознание, как молниеносный удар. После этого композитор прописывает отдельную строчку для последнего удара — си-бемоль первой октавы, добавляя тем самым «контрапункт» к предыдущей буре и создавая эффект долгожданной разрядки, словно последняя искра,

которая гаснет в затаённой тишине, оставляя след мощного звучания, оседающего в гармоническом резонансе.

Реприза, полностью построенная в основной тональности g-moll как воплощение архетипичной гармонии, погружает слушателя в непрерывный звуковой поток. В этом контексте возвращается тема побочной партии (или главной партии из первой части), но теперь она звучит иначе — как образ одинокого странника, блуждающего в пространстве утраченного смысла. Скрипка, звучащая *sul tasto*, словно становится бесплотным голосом, ускользающим в зыбкой акустической среде. Её звучание придаёт всей фактуре эфемерность и лёгкость, словно звуки теряются на границе слышимого. Несмотря на прозрачность звуковой ткани, возникает ощущение нарастающей пустоты, ритмическая упорядоченность которой создаёт эффект расплывающегося времени и расширяющегося пространства. Консонирующие аккорды, собранные пролонгированным звучанием французских лиг, придают палитре произведения более глубокую и многоуровневую окраску, насыщая её новыми смыслами и контекстами.

Мелодический контекст коды (ц. 51) повторяет основные мотивы, звучавшие в первой части, однако без прежней динамики фортепианных фигураций. Они представлены как единичные, тщательно артикулированные звуки, формирующие звуковое пространство, наполненное ощущением отстранённости. Фортепиано обретает роль созидателя этой вселенной, постепенно собирая эти разрозненные звуки в гармоничное и задумчивое единство, уходя в пространство вечного прощания. В центре музыкальной драмы обостряются секундовые интонации, чье развертывание звучит как бесконечная гармоническая пульсация, непрерывно разрешающаяся в квинтовый тон. «Меланхолические» акценты на *fis*, едва заметно окрашивающие последний аккорд фортепиано, становятся своего рода тембровым фокусом, собирающим воедино всю лирико-драматическую картину произведения, которая в своем finale стремится к завершению, как уход в незримую тень, откуда не возвращаются (см. рис. 12).



Рисунок 12. - М. Кусс. Соната №3 для скрипки и фортепиано. 3 часть. Кода. Фрагмент: ц. 51, пт. 1-13

Сей мир, туманною и тесной

Волнений и сует обвитый пеленой, —

Исchez! — Как солнца луч златой,

Коснулся вежд эфир небесный...

И свеял прах земной... [\[9, с. 50\]](#)

Заключение

Одна из главных задач настоящей статьи – привлечь внимание к творчеству Маргариты Ивановны Кусс, имя которой заслуживает более широкой известности как в научном, так и в исполнительском сообществе.

Анализ её трёх сонат для скрипки и фортепиано позволяет выявить ключевые черты авторской поэтики, в которой сочетаются приверженность классическим традициям, ярко выраженная индивидуальность и стремление к художественным экспериментам.

Произведения М. И. Кусс демонстрируют органичное соединение классических формообразующих принципов с выразительными средствами музыки XX–XXI веков. Традиционная сонатная форма в её сочинениях никогда не используется догматически: она адаптируется к конкретной художественной задаче, подвергается трансформациям, варьируется, включает элементы одноточных и трёхчастных структур, а также черты концертной драматургии. В результате сонаты Кусс выходят за рамки традиционного камерного жанра, становясь развернутыми драматургическими повествованиями, насыщенными внутренней логикой и смысловой глубиной.

Особое внимание композитор уделяет интонационной выразительности, мелодике и тембровой организации. Даже в сложных по фактуре и гармоническому языку эпизодах Кусс сохраняет ясность интонационного высказывания и тонкость психологических характеристик. Её индивидуальность проявляется в использовании характерных интонационных формул, в введении принципа диалогичности инструментов, в способах организации музыкального пространства, где каждый голос автономен, но одновременно включён в единую художественную ткань.

Существенной составляющей поэтики Кусс является глубокий лиризм, нередко окрашенный философскими рефлексиями. Этот лиризм лишён поверхностной эмоциональности и носит характер внутреннего монолога. Через него раскрываются сложные душевные состояния, что придаёт музыке композитора значительную психологическую глубину. Элементы фольклорного интонирования, особенно в ранних сочинениях, не представлены в виде прямых цитат, а органично интегрированы в современный авторский язык.

Практическая значимость анализа Третьей сонаты заключается в возможности более глубокого осмыслиения неоромантических тенденций в отечественной музыке конца XX – начала XXI века, а также в вывлении способов интеграции традиционных и новаторских выразительных средств. Одним из ключевых аналитических результатов стало открытие новых принципов сонатного цикла, где каждая часть не только продолжает, но и концептуально переосмысливает материал предыдущей, развивая образы и усиливая драматургию. Это проявляется как на интонационно-тематическом уровне (возвращение и трансформация мотивов), так и в общей архитектуре формы (движение от замкнутости к условному трансцендентному разрешению). Здесь особенно ярко прослеживается зрелость композиторского мышления, соединяющего опыт, художественную свободу и силу выразительного высказывания.

С теоретической точки зрения проведённый анализ способствует расширению представлений о типологии музыкальной формы, уточнению понятия лирико-

драматической одночастной структуры, а также осмыслению взаимосвязи формы и содержания. Кроме того, он позволяет проследить эволюцию авторского музыкального языка на основе принципа тематической трансформации.

Таким образом, камерное наследие Маргариты Кусс представляет собой значимый вклад в развитие отечественной музыки второй половины XX — начала XXI века. Её произведения иллюстрируют, с одной стороны, диалог с традицией, а с другой — поиск новых выразительных решений, демонстрируя, каким образом индивидуальный композиторский стиль способен переплавлять жанровые и формальные схемы, наполняя их новым содержанием. Музыка Кусс является не только предметом академического интереса, но и полноценным художественным феноменом, сохраняющим актуальность и воздействие на современного слушателя.

^[1] Слова Р.С. Леденева о М.И. Кусс, записанные ее племянником и хранителем архива — В.И. Куус (написание фамилии у членов семьи разнилось). Из архива М.И. Кусс.

^[2] Из интервью автора статьи с А.А. Золотовым (21.01.2025 г.). Публикуется впервые.

^[3] Из интервью дирижера Мариинского театра Ю.И. Демидовича с В.И. Федосеевым в марте 2021 г.

^[4] По воспоминаниям коллег и современников, знаяших её десятилетиями, Шостакович относился к ней с особой теплотой и вниманием. В архиве М.И. Кусс хранится более пятидесяти писем Д.Д. Шостаковича, адресованных ей, а также его нотные издания с дарственными надписями.

^[5] Из интервью автора статьи с А.А. Золотовым.

^[6] Из интервью автора статьи с А.И. Головиным (30.06.2023). Публикуется впервые.

^[7] М.И. Кусс писала: «Соната № 2 (a-moll) – одночастная, созданная в 1974 г., написана в форме, свободно трактуемой автором. Непрерывное-эмоционально развитие чередуется с лирико-созерцательными эпизодами. Соната посвящена первому исполнителю Е. Чугаевой». Из архива М.И. Кусс. См. рис. 4.

Библиография

1. Абдоков Ю.Б. Потаенный край Маргариты Кусс: оркестровый стиль и тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 62-78. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78. EDN: ETHELZS.
2. Кусс М.И. Первая соната для скрипки и фортепиано. М.: Всесоюзное издательство "Советский композитор", 1969. 42 с., партия скрипки 14 с.
3. Кусс М.И. Вторая соната для скрипки и фортепиано. М.: Всесоюзное издательство "Советский композитор", 1977. 36 с., партия скрипки 12 с.
4. Кусс М.И. Соната № 3 для скрипки и фортепиано. М.: "Композитор", 2006. 32 с., партия скрипки 11 с.
5. Рогачёв Н. Маргарита Кусс. М.: "Советский композитор", 1959. 7 с. (серия "Молодые композиторы Советского Союза").
6. Сайт "Композитор Маргарита Кусс" [электронный ресурс]. URL: <http://www.margaritakuss.ru/> (дата обращения 31.03.2025).
7. Слово композитора и о композиторе: Хрестоматия / Ред. и сост. Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. 208 с.

8. Стравинский И.И. Хроника. Поэтика. М.: "Центр гуманитарных инициатив", 2012. 368 с. (Серия "Российские Пропилеи").
9. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А.А. Николаева. Л.: Сов. писатель, 1987. 448 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
10. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство "Лань", 2001. 496 с. EDN: TIGNZN.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор обозначил в заголовке («Поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс») и обстоятельно пояснил в вводной части, является поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс (1921-2009). Объект исследования — камерно-инструментальные сочинения композитора, — по справедливому замечанию автора, до последнего времени даже в общих чертах не был представлен в музыковедческих исследованиях. Учитывая последнее обстоятельство, вполне уместно представление автором объекта исследования в контексте краткой общей характеристики творческой биографии композитора посредством обращения к оценке её творчества выдающимися современниками.

Авторский методологический ракурс исследования хорошо обоснован. Выборка анализируемого эмпирического материала отличается комплексной оценкой места корпуса камерно-инструментальных сочинений в творчестве композитора и качественным анализом особенностей музыкального языка, гармонии, мелодии, ритма, фактуры и других элементов композиции. По качеству преподнесения автором результатов исследования статья могла бы претендовать на участие в конкурсе издательства «ТОП-5 статей месяца», но, к сожалению, по неизвестной причине автор не резюмирует полученные им результаты в итоговых выводах. От чего исследование не выглядит завершенным. Это обстоятельство не позволяет обосновано верифицировать представленные результаты и рекомендовать статью к публикации в авторитетном академическом журнале, поскольку сохраняется вероятность, что представленный материал является формально вырезанным фрагментом более обширного исследования (монографии, диссертации).

Таким образом, в отсутствии такого функционально необходимого раздела как заключение обоснованная оценка рецензируемой статьи невозможна. Рецензент рекомендует автору завершить представленный материал обобщающим выводом, не оставляющим сомнений в практической и теоретической ценности полученных результатов.

Методология исследования опирается на принципы комплексности анализа музыкальных произведений (В. Н. Холопова) и на трактовку музыкальной поэтики И. Ф. Стравинским. Автор подчеркивает, что для композитора музыкальной поэтикой является «совокупность принципов и приёмов, которые определяют его творческий метод и стиль», включая трактовку и выбор жанров, форм, тем, образов, выразительных средств и технических приёмов. Соответственно, по мысли автора, музыкальная поэтика отражает мировоззрение композитора, его эстетические взгляды и художественные предпочтения, и «проявляется в особенностях музыкального языка, гармонии, мелодии, ритма, фактуры и других элементов композиции». В целом методический комплекс релевантен научно-

познавательным задачам анализа камерно-инструментальных сочинений М. И. Кусс, решение которых преследует цель характеристики поэтики композитора. Между тем, несмотря на блестящий обстоятельный анализ эмпирического материала (авторской выборки камерно-инструментальных сочинений М. И. Кусс), автор не резюмирует представленные доводы, словно прерывает излагаемую мысль на полуслове. Отсутствие итогового вывода о характере поэтики камерно-инструментальных сочинений Кусс обесценивает результаты проведенных исследований, исключая возможность их логической верификации.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает слабой изученностью творчества М. И. Кусс и, в частности, корпуса её камерно-инструментальных сочинений. Тезис вполне уместен и в достаточной степени развернуто обоснован в представленном материале. Жаль только, что к итоговому выводу автор так и не пришел.

Научная новизна исследования обеспечена обращением автора к анализу слабо изученного эмпирического материала, но она не подкреплена авторской оценкой достижения исследованием своей цели.

Стиль текста автор выдержал научный, но есть и незначительные упущения: 1) российские стандарты оформления научно-технической информации предполагают только два типа иллюстративного материала («Рисунок» и «Таблица»); в статье автор хорошо иллюстрирует свою мысль рисунками, требующими стандартизации подписей к ним (например, «Рисунок 1. — Афиша концерта. Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые. Фото автора», «Рисунок 2. — Программка концерта. University of California, San Diego. 1966 winter chamber music series. Из архива М. И. Кусс. Публикуется впервые. Фото автора», не «Пример 1», а «Рисунок 6. — М. Кусс. Соната № 3 для скрипки и фортепиано. Фрагмент: тт. 1– 15» и т. д.); 2) встречаются обидные описки (например, в первом же абзаце: «... важно понять...» или лишняя запятая в выражении «Но, несмотря на то, что она не была...», правильнее так «Но несмотря на то, что она не была...»).

Структура статьи не соответствует логике изложения результатов научного исследования: нет заключения.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования.

Апелляция к оппонентам в статье ярко не выражена; автор, по мнению рецензента, напрасно избегает открытой дискуссии с российскими и зарубежными коллегами, существенно ограничивая теоретическую ценность и дискуссионную привлекательность запланированной публикации.

Интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» к статье гарантирован. Автору осталось лишь логично завершить изложение своей мысли уместным заключением и исправить оформительские оплошности.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Поэтика камерно-инструментальных сочинений композитора Маргариты Ивановны Кусс» представляет собой неоднозначное обращение к творческому наследию советского и российского композитора М.И. Кусс. Неоднозначность заключается в двух разных задачах, которые автор ставит перед собой: первая заявлена в названии статьи (т.е. анализ конкретных камерно-инструментальных композиций М.И. Кусс), вторая обнаруживается уже в самом конце

текста: «Одна из главных задач настоящей статьи – привлечь внимание к творчеству Маргариты Ивановны Кусс, имя которой заслуживает более широкой известности как в научном, так и в исполнительском сообществе». Представляется, что задача привлечения внимания к творчеству М.И. Кусс требует несколько иного формата статьи, то есть развернутой и доступной по стилю изложения биографии, охватывающей весь творческий путь композитора, указывающей на наивысшие творческие достижения, оценки критики и т.д. Собственно в таком ключе и начинается рецензируемый текст (раздел Эскиз личности, с развернутыми комплиментарными цитатами, журнальным стилем изложения и т.д.), но очень быстро заканчивается, в итоге аргументация необходимости обращения к наследию М.И. Кусс довольно поверхностна, она мало чем отличается от содержания титульной страницы мемориального сайта <http://www.margaritakuss.ru/>. Затем автор приступает к рассмотрению поэтики камерно-инструментальных сочинений, т.е. работа превращается в музыковедческое исследование трех сонат для скрипки и фортепиано, стилистика текста существенно меняется. Относительно этой (основной) части работы тоже возникают вопросы: автор не поясняет выбор именно этих трех сонат для музыковедческого анализа, предшествующая разбору цитата профессора кафедры композиции РАМ им. Гнесиных Головина комплиментарна неназванным «поздним» сочинениям Кусс, но первые две сонаты датированы 1964 и 1974 гг., т.е. формально к поздним работам не относятся – в любом случае в работе отсутствует подробная творческая биография Кусс, соответственно отсутствует деление на ранний, зрелый, поздний или еще какие-то периоды ее творчества, нам просто сообщают, что «В творческом багаже Маргариты Ивановны Кусс представлены произведения для симфонического и народного оркестра, камерная и вокальная музыка, а также обработки народных песен», без временных привязок. Вынося в заглавие работы термин «поэтика» автору стоило уделить больше внимания этому термину, тем более что музыковедение допускает его различные трактовки. Библиографическая основа работы выглядит довольно скромно и включает опять-таки мемориальный сайт (с ссылкой на титульную страницу, но не на какие-то опубликованные там документы или материалы). В то же время в сносках автора упоминаются взятые им интервью и ссылки к архиву М. Кусс; эти, наиболее ценные источники работы, в библиографическом списке не отражены. В целом работа состоятельна именно как музыковедческий анализ конкретных произведений, актуальность же обращения к этим произведениям, аргументация места М. Кусс в советской/российской музыке, привлечение внимания к ее творчеству и т.д. – эти аспекты в статье требуют доработки или даже иного формата. Рекомендуется к доработке.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Чжоу Ч. Роль Московской консерватории в судьбе «матери китайского хора» У Линфэн // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.2.74871 EDN: SXADQX URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74871

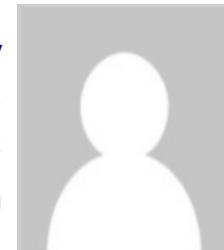
Роль Московской консерватории в судьбе «матери китайского хора» У Линфэн

Чжоу Чжоу

аспирант; Академия хорового искусства имени В.С. Попова

125565, Россия, г. Москва, ул. Фестивальная, 2

✉ jojoinrussiaaa@mail.ru



[Статья из рубрики "Проблемы теоретического музыкоznания"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.2.74871

EDN:

SXADQX

Дата направления статьи в редакцию:

12-06-2025

Дата публикации:

19-06-2025

Аннотация: Предметом данного исследования выступает важный этап профессионального становления выдающегося китайского дирижера У Линфэн, связанный со стажировкой в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского в 1986-1987 годах. Объектом исследования является рассмотрение влияния русской и советской хоровой культуры на становление китайской школы хорового дирижирования. Целью настоящей статьи является изучение путей формирования профессии хорового дирижера в Китае и определение роли Московской консерватории в данном процессе. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы как культурное взаимодействие СССР и КНР в XX и XXI веке, прослеживая историю влияния крупнейшего музыкального ВУЗа России на формирование в Китае школы хорового дирижирования. Выявляется ряд ключевых фигур советских и российских

музыкантов, внесших в указанный процесс наибольший вклад. Автор констатирует, что дирижерско-хоровое образование в России отличается философско-эстетической углубленностью, смысловой концентрацией, технической оснащенностью. Школа хорового дирижирования Московской консерватории оказывает огромное влияние на становление национального дирижерского искусства современного Китая, чем подчеркивает столь важные для нашего времени межкультурные связи между двумя странами. Методология заключается в синтезе историко-теоретического и вербально-коммуникативного метода. На основе архивных материалов выявлена история обучения У Линфэн в Московской консерватории. Исследовательский опыт направлен на установление взаимосвязей между русской школой хорового дирижирования и развитием современного китайского хорового искусства. Основным выводом проведенного исследования становится парадигма глубокого взаимовлияния и взаимообогащения в музыкальном искусстве России и Китая. В частности, такая позиция стала определяющим фактором музыкального образования китайских студентов в Московской консерватории. Особым вкладом автора в раскрытие темы является изучение ранее не выступающего объектом специального исследования пути профессионального становления У Линфэн. Новизна исследования заключается в том, что впервые представлены архивные материалы об обучении ныне выдающегося хорового деятеля Китая У Линфэн в Московской консерватории. Акцентируется внимание на необходимости изучения исторических аспектов становления национальной школы хорового дирижирования в Китае, связанным с традиционным для Китая музыкальным мышлением и поворотом к освоению русской дирижерско-хоровой традиции.

Ключевые слова:

Московская консерватория, китайская музыка, русская музыка, музыкальное мышление, национальное искусство, хоровое искусство, хоровая музыка, хоровое исполнительство, хоровое дирижирование, хоровой коллектив

Китайское хоровое искусство XX столетия – одна из малоизученных областей мировой культуры, которая в последние десятилетия начинает всё больше представлять интерес для музыковедческих исследований. [8, 9, 19]. В центре внимания искусствоведов – в основном общие тенденции и особенности развития китайской дирижерской школы в целом [20]. Данный интерес аргументирован яркими достижениями в сфере хорового исполнительства в Китае XX столетия, а также развитием национальной композиторской школы как части мировой музыкальной культуры, имеющей свой индивидуальный облик и оригинальное звучание.

Между тем, к настоящему моменту предметом специального исследования не становилась деятельность выдающихся хоровых дирижеров, оказавших значительное влияние на формирование новых принципов исполнительства в современном Китае. Цель данной статьи – изучение становления национальной школы хорового дирижирования на примере одной из крупных фигур в истории китайской музыки XX столетия – У Линфэн (吴灵芬, р. 1945), внесшей в данный процесс исключительный вклад.

В Китае У Линфэн широко известна как «мать китайского хора». В настоящее время У Линфэн занимает пост профессора Китайской консерватории, заслуженного профессора Пекинского педагогического университета, а также вице-председателя Китайской

хоровой ассоциации. Кроме того, она руководит хором Китайского национального центра исполнительских искусств, является членом одного из экспертных советов Министерства образования КНР и вице-председателем Всемирной ассоциации музыкального и художественного образования.

До настоящего времени в научно-исследовательской литературе наблюдается существенный недостаток исследований монографического характера, посвящённого изучению жизни и творчества У Линфэн. Немногочисленные работы об У Линфэн, написанные китайскими исследователями – в России не опубликованы. Одним из наиболее фундаментальных исследований, посвящённых методическим аспектам вокально-хоровой работы У Линфэн, является магистерская диссертация Чжоу Тао «Исследование практики обучения хоровому пению профессора У Линфэн» (2019) [16]. Она состоит из нескольких разделов, каждый из которых подробно освещает основные факты из биографии дирижера. Особое внимание в данной работе отведено годам обучения У Линфэн в средней школе при Центральной консерватории и периоду зарождения ее интереса к музыкальному искусству. Краткие упоминания об У Линфэн в контексте обучения в Московской консерватории находим в статье Чжэн Лиша «К вопросу о влиянии Московской консерватории на развитие музыкальной культуры Китая» [18]. Ценные сведения о своих профессиональных взглядах излагает сама У Линфэн в статьях. Однако на русском языке опубликована лишь одна – «Незабываемое зрелище: размышления после просмотра выступления Краснознаменного ансамбля песни и пляски Российской Армии им. Александрова» [15]. Данное исследование актуально, так как вводит в научный обиход факты творческой биографии педагога и популяризатора хоровой музыки У Линфэн. Новизна заключается в том, что впервые на основе архивных материалов Московской консерватории [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7] и личного интервью с У Линфэн [17] подробно освещается путь профессионального становления выдающегося китайского дирижера.

Таким образом, объект данного исследования – влияние русской и советской хоровой культуры на становление китайской школы хорового дирижирования. Предмет исследования – период обучения У Линфэн в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. В 1986-1987 годах она стажировалась в Московской консерватории, где и освоила новую для себя специальность «хоровое дирижирование».

Поставленная цель определила следующие задачи работы: уточнить факты личной и творческой биографии У Линфэн; выявить особенности работы педагогов Московской консерватории с китайскими студентами и аспирантами; изучить опыт преломления У Линфэн полученных навыков в самостоятельной профессиональной дирижерской деятельности.

Начало профессионального пути

У Линфэн родилась в 1945 году в приморском городе Циндао в религиозной семье. Одним из первых музыкальных впечатлений её детства стал церковный хор. В 14 лет будущая основоположница китайского хорового образования поступила в среднюю школу при Центральной консерватории, а затем и в саму консерваторию. После окончания ВУЗа У Линфэн десять лет проработала в пекинском театре местной музыкальной драмы хэбэйский банцзы, популярной в Северных и Северо-Восточных провинциях Китая (обязательный элемент звукового сопровождения хбэйских банцзы – деревянная колотушка, отбивающая так). С тех пор она глубоко привязалась к пению,

декламации, актерской игре и постановкам китайской традиционной драмы, а также к традиционной музыке, которую изучала в течение многих лет. Кроме того, она глубоко усвоила особенности вокализации в китайских хоровых произведениях [\[16, с. 1\]](#).

В 1963 году У Линфэн, будучи студенткой второго курса консерватории, работала преподавателем в молодёжном хоре Центрального радио. К годам работы в этом коллективе относится яркое художественное впечатление У Линфэн, связанное с русской культурой. В 1965 году ей с хором довелось участвовать в гала-концерте в Столичном театре Пекина, на котором также выступал Краснознамённый Ансамбль песни и пляски Советской Армии имени А.В. Александрова. Великолепное пение русского хора вызвало в душе У Линфэн восторженный отклик [\[15, с. 45\]](#).

После окончания Культурной революции У Линфэн в 1977 году начала преподавать на дирижёрском факультете Центральной консерватории: она вела чтение партитур и оркестровое дирижирование. В этот период она как дирижёр исполнила множество симфоний, опер, и других произведений разных жанров и стилей. С 1983 году У Линфэн руководила оперным факультетом Центральной консерватории, а также работала в Центральном оперном театре. В частности, она дирижировала китайской премьерой оперы Моцарта «Свадьба Фигаро».

Стажировка в Московской консерватории

В 1986 году при финансовой поддержке Министерства культуры КНР У Линфэн поступила в Московскую консерваторию на специальность «оперно-симфоническое дирижирование» [\[10, 12\]](#). Примечательно, что в анкете на обучение У Линфэн указала, что помимо оперного дирижирования хочет овладеть специальностью дирижера детского хора [\[1\]](#). Таким образом, хоровое искусство стало предметом её системного изучения именно в годы учебы в СССР.

Перед поездкой ректор Центральной консерватории, китайский композитор У Цзуюян (сам выпускник класса по композиции профессора Е.О. Месснера Московской консерватории 1958 года) поставил перед У Линфэн обширную задачу – помимо собственно обучения, ознакомиться с педагогическим опытом советских исполнителей и дирижеров.

Восстановленные добрососедские отношения между СССР и КНР распространялись на все сферы культурного сотрудничества двух стран, и потому позволяли У Линфэн решить поставленную задачу в полной мере. Китайские студенты обращали на себя особое внимание со стороны Министерства культуры СССР и руководства Московской консерватории [\[3\]](#).

На прослушивании У Линфэн успешно продирижировала Увертюру из оперы «Оберон» К.М. Вебера. Получив положительную оценку, она была зачислена в консерваторию в качестве стажера. Поскольку У Линфэн требовалось в короткий срок овладеть устным и письменным русским языком, с сентября 1986 года она поступила на подготовительный языковой курс [\[7\]](#). Московская консерватория не выплачивала китайским студентам и стажерам стипендию, однако предоставляла ряд бесплатных услуг (медицинское обслуживание, бесплатное общежитие, оплата командировок) [\[5, 6\]](#).

Поступив в Московскую консерваторию, У Линфэн энергично приступила к обучению. В письме ректору Б.И. Куликову она чётко очертила широкий круг своих интересов. В него вошло не только освоение дирижёрской профессии, но и глубокое изучение русской

культуры [4].

По специальности «оперно-симфоническое дирижирование» У Линфэн училась в классе профессора Леонида Владимировича Николаева. Под его руководством она дирижировала исполнением «Травиаты» в Институте имени Гнесиных. У Линфэн посещала занятия и репетиции в Большом театре. Огромную помощь в организации этого ей оказали ректор Б.И. Куликов, а также выдающийся советский дирижер Г.Н. Рождественский [17]. Организация и масштаб оперного дела в СССР произвели на У Линфэн неизгладимое впечатление. Помимо Г.Н. Рождественского весомый вклад в образование У Линфэн внесли пианист М.С. Воскресенский, главный дирижер Большого театра М.Ф. Эрмлер, и особенно Е.Ф. Светланов, к которому У Линфэн еженедельного ходила на занятия.

Поступив в Московскую консерваторию на специальность «оперно-симфоническое дирижирование», У Линфэн уже в ходе стажировки изъявила желание изучать хоровое дирижирование. Хотя в её анкете в числе изначальных целей была указана «организация детского хора», приступить к целостному освоению специальности хорового дирижёра китаянке помогло яркое художественное впечатление.

Заведующий кафедрой хорового дирижирования, профессор В.Г. Соколов пригласил У Линфэн на лекции дирижерско-хорового курса. Она искренне восхищаясь тем, как поставлено хоровое дело в Московской консерватории [17]. С тех пор У Линфэн с особой теплотой вспоминает дружеские отношения с прославленными дирижёрами Б.Г. Тевлиным и В.С. Поповым.

В то время в Московской консерватории для стажеров, проявивших незаурядный талант, была предусмотрена особая возможность. Они могли выезжать в другие города на два месяца в творческие командировки. В 1987 году У Линфэн съездила на неделю в Грузию, а затем на месяц – в Ленинград. Целью поездок было знакомство с методами обучения в различных учебных заведениях СССР и педагогическим опытом советских дирижёров. Полученные сведения планировалось применить при организации дирижёрско-хорового образования в Китае.

Советские педагоги не жалели сил и времени для обучения иностранных студентов, стараясь разными путями приобщить их к русской культуре [11]. Так профессор Л.В. Николаев часто возил студентов в небольшой городок на берегу Волги, чтобы они познакомились с народными обычаями [17]. Хотя в 1980-е годы дружественные отношения между СССР и КНР ещё не восстановились до конца, китайские студенты ощущали доброжелательное к себе отношение.

Программы стажировки У Линфэн завершалась дирижированием оперой «Травиата» в Институте имени Гнесиных в апреле 1987 года. Репетиции «Травиаты» прошли стремительно! Потребовалось всего пять дней: два дня на репетиции с солистами, один день – с хором, ещё по одному – групповая и общая репетиции, а на шестой день – выступление. По тем временам спектакль был небывало грандиозным: приехали руководители посольства, зрителей было много. Высокая скорость работы над постановкой заставила У Линфэн задуматься о том, почему русские оперные певцы так быстро читают партитуры, а русские дирижёры так качественно дирижируют. Обобщая опыт стажировки в Москве, У Линфэн сделала вывод о том, что развитие дирижёрского образования в Китае тормозит нехватка учебной практики. В России каждый студент – дирижёр хора – имеет возможность непрерывно практиковаться, репетируя и выступая с

курсовым или сводным хором, а также работая с детскими или любительскими хорами. Об этом, в частности свидетельствует художественный руководитель Камерного хора Московской консерватории, профессор А.В. Соловьёв [\[13, 14\]](#).

В июле 1987 года срок стажировки У Линфэн в Московской консерватории подошёл к концу. Пытливая китаянка написала письмо ректору с просьбой продлить срок обучения, в котором ссыпалась на «несколько невыполненных задач» и желание «побольше посмотреть, побольше научиться» [\[2\]](#). Её просьба была удовлетворена, и срок обучения продлили сначала до 1 сентября 1987 года, а затем до 1 января 1988 года [\[17\]](#).

Заключение

Исследовательский интерес по отношению к У Линфэн проявляется в ряде следующих аспектов. У Линфэн – одна из первых китайских дирижеров, чья деятельность связала многовековые традиции европейского и русского исполнительства с национальной китайской практикой. Освоив принципы и методы дирижерского образования у педагогов Московской консерватории, она начала интегрировать их в китайскую национальную исполнительскую школу, что стало неотъемлемой и узнаваемой чертой хорового образования в Китае.

Проведённое исследование показало, что период обучения У Линфэн в Московской консерватории оказался исключительно продуктивным для формирования ее творческой личности. Перенимая накопленный несколькими поколениями русских музыкантов опыт, стажер из Китая повышала профессионализм сразу в нескольких направлениях – как исполнитель, педагог и активный слушатель. Важную роль в этом процессе сыграли творческие контакты У Линфэн за пределами Московской консерватории (творческие поездки в другие города СССР, знакомство с театральной культурой и народной традицией), однако они стали возможны именно благодаря обучению в Московской консерватории.

Закономерно, У Линфэн сохранила глубокую благодарность к московским педагогам и всем, кто помог ей в годы учебы в Советском Союзе, а затем и передала уважение к великой хоровой культуре России своим китайским ученикам. По пути, проложенному У Линфэн, идут новые поколения китайских хоровых дирижёров, получивших и получающих сегодня образование в стенах Московской консерватории. Дирижерская деятельность У Линфэн отразила тенденции, характерные для китайской хоровой культуры второй половины XX – начала XXI столетия, связанные с активным освоением китайскими музыкантами педагогических принципов российского дирижерско-хорового образования.

Библиография

1. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров и стажеров. Личное дело У Линфэн. Анкета для иностранных граждан, поступающих на обучение в научные учреждения, высшие и средние специальные учебные заведения СССР.
2. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров и стажеров. Личное дело У Линфэн. Личное заявление. 17.06.1987.
3. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров и стажеров. Личное дело У Линфэн. Письмо из Управления внешних сношений Министерства высшего и среднего специального образования СССР

№96-17-1752/9 от 28.08.1986.

4. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров и стажеров. Личное дело У Линфэн. Письмо ректору МГК. Октябрь 1986.
5. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров и стажеров. Личное дело У Линфэн. Приказ № 165 от 14.04.1987. Приказ № 206 от 25.05.1987.
6. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров и стажеров. Личное дело У Линфэн. Приказ № 572 от 15.10.1986.
7. Архив МГК имени П.И. Чайковского. Опись личных дел иностранных аспирантов, ассистентов-стажеров и стажеров. Личное дело У Линфэн. Характеристика. 22.06.1987.
8. Ван Е. Обзор биографий китайских композиторов, оставшихся в Советском Союзе в 1950-е годы [Текст] / Ван Е. // Художественный форум. - 2015. - № 3. - С. 40-41.
9. Гайдай П.В. Развитие профессионального музыкального образования в контексте межкультурного взаимодействия: Россия - Китай, XX век [Текст] / П.В. Гайдай // Педагогический журнал Башкортостана. - 2018. - № 3 (76). - С. 50-56. EDN: XXIEOL
10. Глушкова О.Р. Об учебно-педагогической работе Московской консерватории Русского музыкального общества [Текст] / О.Р. Глушкова // Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории: Материалы Международной научно-практической конференции / отв. ред. Е. Е. Погоцкая. Урал. гос. консерватория имени М. П. Мусоргского. - Екатеринбург: УГК, 2019. - С. 126-132. EDN: JELXHS
11. Глушкова О. Р. Особенности контингента учащихся Московской консерватории РМО [Текст] / О.Р. Глушкова // История музыкального образования: новые исследования: Материалы международного семинара пятой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования / ред.-сост. В.И. Адищев, М.Г. Долгушина; Научн. совет по проблемам истории муз. образования; Вологод. гос. ун-т, Перм. гос. гуманит.-пед. ун-т. - Вологда, Пермь: Сад-огород, 2019. - С. 108-118. EDN: WCQKMJ
12. Глушкова О.Р. К вопросу становления образовательной деятельности Московской консерватории Русского музыкального общества [Текст] / О.Р. Глушкова // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. - 2020. - Т. 8. - № 1. - С. 131-148. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-1-131-148 EDN: CDWDDO
13. Камерный хор Московской консерватории. Формула успеха. К 80-летию Бориса Тевлина [Текст] / ред.-сост. Е.Д. Кривицкая. - М: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2012. - 200 с.
14. Кошкарёва Н. Александр Соловьёв: Студенты со всего мира по-прежнему стремятся учиться в России [Текст] / А.В. Соловьёв. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://amjcm.ru/events/aleksandr-solovyov-studenty-so-vsego-mira-po-prezhnemu-stremyatsya-uchitsya-v-rossii/> (дата обращения: 08.05.2025).
15. У Линфэн. Незабываемое зрелище: размышления после просмотра выступления Краснознаменного ансамбля песни и пляски Российской Армии им. Александрова [Текст] / У Линфэн // Народная музыка. - 1997. - № 7. - С. 45-46.
16. ЧжАО Тао. Исследование практики обучения хоровому пению профессора У Линфэн. Магистерская диссертация [Текст] / Т. ЧжАО. - Пекин, Китайская консерватория, 2019. - 43 с.
17. Чжоу Чжоу. Интервью У Линфэн [Текст] / Ч. Чжоу. - Ноябрь 2022 года.
18. Чжэн Лиша. К вопросу о влиянии Московской консерватории на развитие музыкальной культуры Китая [Текст] / Л. Чжэн // Подготовка музыканта-педагога: Исторический опыт, проблемы, перспективы: Материалы междунар. науч. конф. Седьмой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. - М., 2019. -

С. 136-144.

19. Чжэн Сяоин. Нерушимая китайско-советская дружба: вспоминая моих наставников [Текст] / С. Чжэн // Художественное обозрение. - 2009. - № 6. - С. 32-40.
20. Чэнь Сицзэ. Становление профессии дирижера в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Чэнь Сицзэ; [Место защиты: Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки]. - Москва, 2021. - 27 с. ""

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Роль Московской консерватории в судьбе «матери китайского хора» У Линфэн» относится к категории историко-биографических исследований, в центре работы – судьба известного деятеля китайской музыкальной культуры, дирижера, музыканта, профессора У Линфэн, причём автор сосредотачивает свое внимание на периоде обучения У Линфэн в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Таким образом исследование представляет собой рассмотрение частного случая межкультурного взаимодействия СССР/России и КНР, в данном случае в музыкальной сфере (хоровое дирижирование). Работа безусловно актуальна в силу малой изученности данного сегмента китайской музыкальной культуры XX века и конкретных судеб наиболее выдающихся ее представителей. С другой стороны вероятно стоило все же поместить персональную судьбу У Линфэн хотя бы в самый общий контекст динамики межгосударственных отношений СССР и КНР во второй половине XX века или даже собственно китайской истории этого периода, без этого в биографии У Линфэн возникают пробелы («В 1965 году ей с хором довелось участвовать в гала-концерте в Столичном театре Пекина,Великолепное пение русского хора вызвало в душе У Линфэн восторженный отклик... После окончания Культурной революции У Линфэн в 1977 году...») и сама логика событий может быть не до конца понята читателем. Собственно находящаяся в центре повествования почти трехлетняя (1986-1988 гг.) стажировка У Линфэн в Московской государственной консерватории представлена как важный эпизод в формировании творческой личности героини статьи, в известной степени продолживший прерванные в начале 1960-ых гг. традиции обучения китайских студентов у советских преподавателей. Стилистика работы выдержана преимущественно в описательном ключе, что соответствует жанру исторической биографии. Выводы довольно очевидные и прямолинейные («У Линфэн сохранила глубокую благодарность к московским педагогам и всем, кто помог ей в годы учебы в Советском Союзе, а затем и передала уважение к великой хоровой культуре России своим китайским ученикам. По пути, проложенному У Линфэн, идут новые поколения китайских хоровых дирижёров, получивших и получающих сегодня образование в стенах Московской консерватории...»). В то же время сама специфика материала делает его довольно интересным для читателя, автор привлекает в качестве источников мемуары, архивные материалы МГК имени Чайковского, интервью, статьи китайских авторов (большинство из которых на русский язык не переводились) и пр. Тематика работы довольно оригинальна и актуальна в силу развивающего межкультурного взаимодействия России и КНР, рецензируемый текст рекомендуется к публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Бурматов М.А. Сочетание разнородных философских начал в творчестве А.Н. Вертина // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.2.37906 EDN: LXSYHN URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37906

Сочетание разнородных философских начал в творчестве А.Н. Вертина

Бурматов Максим Андреевич

независимый исследователь, генеральный директор ООО "Группа компаний Рино Лэнс", магистр вокального искусства

119049, Россия, г. Москва, р-н Якиманка, ул. Мытная, д. 28 стр. 3, помещ 1/1

✉ maksim_burmatov@bk.ru



[Статья из рубрики "Колонка главного редактора"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.2.37906

EDN:

LXSYHN

Дата направления статьи в редакцию:

18-04-2022

Аннотация: Гений А.Н. Вертина, озаривший российскую эстраду в начале прошлого столетия, вплоть до настоящего момента продолжает вызывать широкий интерес у представителей экспертного сообщества. Специфика творчества столь разноплановой личности остается по-прежнему не до конца изученной, а трактовки ученых часто страдают противоречивостью. Между тем, ряд особенностей его творчества нуждается в дальнейшем рассмотрении и анализе, в частности, философские начала его поэзии. Методологической базой исследования явился комплексный подход, содержащий в себе описательный, сравнительный и контент анализ. При написании работы были также продуктивно использованы синхронистический метод и метод обобщения. Эмпирической базой послужили художественные произведения А.Н. Вертина. В статье говорится о непревзойденном исполнительском мастерстве, ярко выраженной интонационно-пластической партитуре исполнителя собственных песен, которые и стали залогом его успеха на эстрадных подмостках. Автор охарактеризовал основные философские начала поэзии А.Н. Вертина, на обширном творческом материале проследил синкретизм его поэзии, музыки и исполнительского мастерства. Кроме того, выявлена роль связей

между разнородными философскими началами, определяющими особенности мира искусства, конструируемого маэстро. Отмечается непреходящая ценность интеллектуального наследия кумира эстрады первой половины XX века для отечественной культуры.

Ключевые слова:

Александр Вергинский, философские начала, поэзия, синкретизм, творчество, артистизм, образ, сценическая игра, эстрадная песня, русская культура

Введение

Феномен творческого мира А. Н. Вергинского, несмотря на широкую популярность артиста в начале ХХ в., на сегодняшний день продолжает оставаться недостаточно изученным. Исследовательский интерес к его творчеству начал развиваться с 1980-х гг., что стало подтверждением, по сути, пророческих слов поэта о том, что его гений начнет привлекать к себе внимание спустя лишь 30-40 лет [4, с. 110; 14, с. 90]. Не причисляя себя исключительно к артистам эстрады, но, в первую очередь, к литературной богеме, А.Н. Вергинский был истинно талантливым человеком, оказывавшим сильнейшее воздействие на публику [19, с. 69; 20, с. 180; 23, с. 103]. Слушателей притягивали как оригинальное содержание создаваемых А. Вергинским вокальных миниатюр (он автор музыки и текстов многих своих песен), так и неповторимый исполнительский стиль певца – грим, своеобразная вокальная манера, полёт рук, грассирование [3, с. 104]. Этим было обусловлено и восхищение его даром многих известных современников. Так, А.А. Ахматова отождествляла Вергинского с эпохой [16, с. 537], а Д.Д. Шостакович утверждал, по воспоминаниям режиссера Л. Трауберга, что артист был гораздо музыкальнее, нежели многие известные композиторы его времени [8]. Он неизменно поражал разноплановостью своей натуры, почти фантастическим искусством, в котором соседствовали безграничный артистизм, поэтический и песенный талант, любовь к кино и театральной сцене. Синкретизм творчества А.Н. Вергинского определялся многогранностью его дара. В частности, как театр, так и кинематограф играли большую роль в становлении и развитии его творческого гения. Этим объясняется практика использования А.Н. Вергинским кинематографа на рубеже 20-х-30-х гг. минувшего века в целях глубокого познания своего внутреннего состояния [5, с. 167].

Именно синкретизм творчества артиста позволяет исследователям выявлять и анализировать все новые грани его дара. Его гений вызывал неподдельный интерес в силу глубоко индивидуального характера деятельности А.Н. Вергинского. С окончательным оформлением школы по исследованию авторской песни заинтересованность ученых его работами только возросла. В то же время, в творчестве артиста продолжает присутствовать немало аспектов, оставленных без внимания исследователями. К их числу следует отнести, в том числе, особую философию А.Н. Вергинского, реализующуюся посредством тех смыслов, которые автор развивал в своих произведениях.

Самые первые характеристики творчества артиста, встречавшиеся на страницах периодических изданий, не включали глубинного анализа присутствовавших в нем философских начал. Стандартные упоминания о А.Н. Вергинском в отечественной прессе сменялись противоречивыми отзывами деятелей искусств о его таланте [2, с. 151-167; 10, с.

[\[204-208; 11, с. 330-332; 13, с. 244-246; 21, с. 40-41; 22, с. 67\]](#). Многообразие творческого мира артиста, его собственная философия формировались в результате непрерывного и постоянного поиска истинного «Я», собственного неповторимого стиля, который конструировался А.Н. Вергинским в результате его обращения ко многим известным в его время художественным направлениям и школам. Как следствие, творческий мир артиста, по справедливому замечанию А.С. Макарова, формировался за счет того, что новые веяния эпохи А.Н. Вергинского пропускал через терзания маленького человека, который, с одной стороны, был одержим стремлением к славе, с другой – был обречен реализовывать свой талант в заведениях, где собиралась далеко не всегда интеллигентная публика [\[12, с. 45-46\]](#).

Именно благодаря глубокой внутренней работе А.Н. Вергинского достиглось неповторимое своеобразие его персонажей. Так, например, для печального образа Пьера – широко известного героя итальянской народной комедии, была характерна трансформация не только в целом в российском поэтическом и театральном искусстве исследуемого периода, но также и в творчестве А.Н. Вергинского. Талантливому артисту удалось создать и воплотить на сцене образ, отличавшийся от всех остальных постановок. Его герою была уже не свойственна аффектация игры И. Северянина, а также исключительно декадентские черты В.Э. Мейерхольда [\[9, с. 12\]](#). В свою очередь, Пьера в исполнении А.Н. Вергинского, неизменно верного простоте формы, – это уже не просто марионетка на сцене, но в первую очередь – реальная личность, человек, который повествует зрителям о переживаниях, терзающих его душу от неразделенного чувства. В.Г. Бабенко особо подчёркивает тот факт, что Вергинский уважает своих героев, он обращается к ним на Вы, он всегда рядом с ними [\[1, с. 207\]](#). Как следствие, такая особая манера исполнения А.Н. Вергинского влияла на восприятие зрителя, которые видели в Пьере уже не просто балаганного персонажа, театральный образ, но самодостаточного героя со своим внутренним миром, что было бы невозможным без глубокой внутренней работы самого актера.

Это объяснялось неизменным стремлением А.Н. Вергинского к воплощению в сценической игре своего собственного видения героя. Именно поэтому он подходил к конструированию их образов, как с поэтической, так и с артистической точки зрения. Артисту нравился сам процесс подбора соответствующей речи персонажа, а также его «одевание» на основании личных мотивов [\[4, с. 585\]](#).

Основная часть

Как и любой актер, А.Н. Вергинский творил свою собственную, творческую реальность, основу которой составляли не только близкие и понятные для зрителя и слушателя мотивы, но также и глубокие философские темы, которые он развивал в своем творчестве. Анализ последнего, обладавшего синкретизмом разнородных начал, позволяет выделить несколько основных философских начал, в частности, смерти, судьбы и счастья.

Отталкиваясь от идеи о том, что «начала» в философии предполагают самопознание и являются высшей целью философского исследования, следует понимать их как наиболее значимые вопросы, поиском ответа на которые озадачена каждая личность и, в первую очередь, личность творческая. В работах А.Н. Вергинского это, прежде всего, тема смерти, скоротечности бытия, которая не могла не волновать поэта, отдающего скоротечность своего бытия публике. К.Л. Рудницкий пишет, что тема смерти не всегда присутствует в творчестве А.Н. Вергинского самостоятельно: в достаточно ранних

работах автора уже звучал призыв наслаждаться жизнью, которая, увы, не вечна. В этом призывае К.Л. Рудницкий усматривал практически гедонистические идеи [\[17, с. 8-9\]](#).

Важно отметить, что со временем философские начала творчества А.Н. Вертина развиваются, они становятся самостоятельными и завершенными. Тема смерти, как и иные в творчестве артиста, приобретают «философскую законченность», по выражению Б.А. Савченко, после его возвращения из эмиграции в Россию [\[18, с. 34\]](#). Материалы творчества А.Н. Вертина представляются обширным полем для исследования философских начал в работах исполнителей Серебряного века. В первую очередь, необходимо отметить, что саму тему смерти в его творчестве следует рассматривать контекстно, с тесной взаимосвязи с христианскими и фольклорными мотивами, темами святости и жизни. Исследование исключительно темы смерти как одного из философских начал, способно привести к его изоляции от других, не менее знаковых аспектов творчества А.Н. Вертина. Подобный подход не позволит понять всю глубину последнего, приведет к его ошибочной контрастной трактовке, без оттенков и полутона, свойственных миру творческой личности.

В частности, философские размышления о смерти тесно связаны с отражением в работах А.Н. Вертина авторского понимания той реальности, которая ожидает человека в загробной жизни. В стихотворении «Панихида хрустальная» автор погружает читателя в мир вечного покоя души, имеющего тесную связь с пониманием смерти, традиционным для христианства. Атмосфера тишины, торжественности, отсутствия желаний и дальнейшего смысла, кроме вечного покоя, которыми пронизано авторское понимание смерти, реализуются через образ тихо сходящего к усопшим Христа, соловьев, поющих «беспечальной весной» и хрустальных панихид. В комплексе они создают особую философию смерти, для которой характерны, с одной стороны, отсутствие перспектив и возможностей, значимых для человека в земной жизни (например, земной любви, которая заканчивается со смертью человека), с другой – идея смерти как мягкого и светлого перехода в особый мир, где царствует любовь Христа над всеми усопшими.

Философские размышления А.Н. Вертина о смерти в данной работе реализуются посредством сочетания простого и патетичного, «нелепого печального конца» и «бально-больной души» [\[4, с. 281\]](#). В свою очередь, в конце стихотворения читателю передается авторское понимание смерти за счет контраста, совмещения, казалось бы, несовместимых символов христианской веры – погребальных и венчальных свечей. Для них, согласно логике изложения, характерно отождествление и своего рода переход, когда венчальные свечи объекта стихотворения превращаются в погребальные для самого автора:

«... И когда догорят Ваши свечи венчальные,

Погребальные свечи мои,

Отплюют надо мной панихиды хрустальные

Беспечальной весной соловьи» [\[4, с. 281\]](#).

В свою очередь, образ догорающей свечи в тексте также является не только знаком истинной веры человека, но и символом завершения его земного пути, вознесения к Богу. Логика исхода, завершения жизни выстраивается автором на контрасте: панихида поется в весеннее время, символом которого является соловей – частый герой песен о любви и юности. Под пение этих птиц, ассоциирующихся с беззаботным временем,

радостью жизни, автор прощается со своей любовью [15, с. 22]. Таким образом, смерть в контексте данного произведения не понимается автором исключительно как переход души из земной жизни в вечную. Он говорит о смерти чувств, конец которых был «нелепым» и «печальным». Значимым в данном случае является факт отождествления автором смерти любви и окончания земной жизни: главный герой, будучи не наполненным внутренне светлым чувством, которое даровано Богом, не имеет более силы жить. Творец забирает его на небеса, чтобы подарить ему любовь вечную, восполнив недостаток любви в земной жизни.

Таким образом, на примере данного произведения можно заключить, что на философское начало смерти в творчестве А.Н. Вертина бесспорное влияние оказала христианская традиция. Вместе с тем, нельзя исключить влияние на отображение темы смерти в текстах автора русской культуры, а также «философии безнадежности» или декаданса.

Влияние на творчества автора традиций русской культуры прослеживается не только в стихотворениях А.Н. Вертина, но также в его воспоминаниях, в частности, о смерти родителей. В данном случае, это влияние сочетается с уже упоминаемым воздействием христианской традиции. Сам образ церкви производил глубокое впечатление на автора, ее сакральность завораживала его. Как следствие, можно заключить, что восприятие смерти А.Н. Вертина тождественно тому значению, которым наделяет уход из земной жизни человек религиозный. В стихотворении «Последняя Дама» (1941) [28] посвященном размышлению о смерти и ее значении, автор вновь, следуя принципу противопоставления, раскрывает свое отношение к этому феномену. От традиционного образа смерти в культуре «с котомкой и косой» А.Н. Вертина возносит ее до «Дамы Прекрасной», которая способна увести героя в другой мир, избавить его от бессмыслицы жизни. Неотвратимости смерти не может противостоять даже любовь. Здесь автор выстраивает собственную логику понимания данной философской проблемы:

«...А ты и спорить не будешь!

Отдашь ей меня, забудешь

И где-нибудь раздобудешь

Себе другого «меня» [28].

В этих строках А.Н. Вертина звучит не только торжество «Дамы» над жизнью человека, но и над любовью.

Следует отметить также, что сочетание мотивов русской культуры с христианской традицией рождает в сознании автора представление об ином мире не просто как о месте, где каждая душа способна обрести умиротворение, но и как о существовании «без огня», без внутренней искры, свойственной живому человеку:

«...Но она верней, эта Дама,

Что уводит в мир без огня» [28].

Значимой особенностью культуры русского человека в русле христианских представлений является отнюдь не физическая, а духовная смерть. Согласно христианской традиции, духовная гибель человека тождественна жизни без Бога и против его воли. В свою очередь, только в обращении к Богу, устремлении души к нему

автор усматривает подлинное торжество жизни над смертью.

Тема смерти в произведениях А.Н. Вертина тесно связана с другим философским началом – идеей судьбы. После того, как артист покинул родину, в его творчестве получила развитие идея зависимости человека от невидимых сил, оказывающих влияние на его жизнь. Мысль о том, что человеческая жизнь предрешена, прослеживается и в более ранних произведениях автора. Так, стихотворение «Пей, моя девочка, пей моя милая» (1917) А.Н. Вертина начинает и завершает фразой «счаствия нам не дано», подтверждающей, что человеческая судьба имеет определенную, заранее известную линию развития [27]. Совместная участь героев мыслится поэтом как результат умысла высших, при этом злонамеренных сил:

«... Чьей-то жестокой рукою мы брошены

В эту большую кровать» [27].

Идея невозможности изменить обстоятельства, беспомощности человека перед силами судьбы находит отражение в стихотворении А.Н. Вертина «Личная песенка» (1934) [25]. Герой отмечает жестокость рока по отношению к нему, неотвратимость тех событий, что уже свершились в его жизни:

«... И, звеня погремушкою,

Был я только игрушкою

У жестокой судьбы на пути» [25].

Образ судьбы как таковой сменяется образом «жесткого шарманщика», заставляющего вечно танцевать артиста, уставшего от публики. Он не способен более продолжать свое представление с шарманкой, а его усталость сменяется болезнью, излечение от которой, увы, невозможно.

Образ шарманки вновь встречается в произведении А.Н. Вертина «Сумасшедший шарманщик» (1931), где идея неотвратимости судьбы встречается с авторскими размышлениями о бессмыслице земного существования, которое в масштабах вселенной не самоценно и является, по сути, «бегом по кругу», уже установленной практикой смены одних поколений другими:

«... А высоко вверху Время - старый обманщик,

Как пылинки с цветов, с них сдувают года...

Замолчи, замолчи, замолчи, сумасшедший шарманщик,

Этой песни нам лучше не знать никогда, никогда!» [4, с. 300].

Авторский взгляд говорит о зависимости человека от судьбы, при этом в ней неизменно присутствуют как добрые, так и злые силы, и, как следствие, их борьба. В стихотворении «Злые духи» (1925) замысел поэта реализуется посредством двух противопоставленных друг другу образов – скрипки, как инструмента Бога, и шарманки, как олицетворения бесовских сил. Звуки скрипки наделены в стихотворении поистине чудодейственной, целебной силой, способной «распеть» грусть и «растанцевать» тоску и печаль [4, с. 294]. В свою очередь, мелодия шарманки именуется автором даже не звуками, а стонами, под которые он вынужден плясать вечно. При этом герой осознает призрачность своих

иллюзий и, вместе с тем, бесперспективность страданий. Он скован влиянием недобрых обстоятельств, из которых не имеет возможности выбраться.

Тема влияния судьбы на человека находит отражение в стихотворении А.Н. Вертинаского «Дансинг-герл» (1937) [24], в котором автор, обращаясь к проблеме несбыточных мечтаний, охватывающих человека в юности, связывает отрицательные перемены в жизни героини с влиянием силы судьбы. Так, жизнь молодой гимназистки, наполненная первым любовным чувством и сладкими грезами, вдруг во второй части стихотворения сменяется реалиями работы в кабаках, среди наглых улыбок нетрезвой публики. В последних строках произведения автор винит судьбу в таком повороте событий, однако, прямо не указывает, какие именно силы управляют жизнью человека:

«... Это бред! Это сон! Это снится!

Это чей-то жестокий обман!

Это Вам подменили страницы

И испортили нежный роман!» [24].

По мнению В.М. Жирмунского, в данном произведении А.Н. Вертинаского переплетаются два противоположные друг другу движения, одно из которых идет от первой строфы и является дополнением к ней, а другое, своего рода, подготавливает читателя к возвращению в начало, в результате чего обе части стихотворения становятся симметричными [7, с. 66]. Именно возвращение к началу, развитие действия по кругу определяет философский посыл данного стихотворения. Внутреннюю замкнутость композиции произведения, в результате, можно рассматривать как символ вечности, пусть и не в прямом, а в переносном значении. Фраза, трижды повторяющаяся в произведении, «Это бред! Это сон! Это снится!» [24] возвращает героиню к началу ее страданий, которое, оказывается, было положено ею самой: она отпустила «Белую птицу» юности, оказавшись тем самым во власти дурной приметы.

Наконец, третьим философским началом, присутствующим в творчестве А.Н. Вертинаского, является тема счастья. Особенно остро душу поэта волновала невозможность совмещения женской доли, реализации женщины, прежде всего, как жены и матери, со стремлением отдать свою жизнь искусству: театру, кино, эстраде. В произведении А.Н. Вертинаского «Маленькие актрисы» (1945) [26] поэт подчеркивает, что стремление подарить свой талант и свою жизнь публике не может сочетаться с простым женским счастьем. В то же время, и полноценная самореализация женщины только на сцене не всегда способна, по мнению автора, привести к желаемой популярности. Именно поэтому поэт замечает, что знает «этих маленьких актрис». Мир искусства при этом является своего рода вымыслом, куда они сбегают от удручающей реальности, в результате чего по-настоящему не живут ни на сцене, ни в мире:

«...От ревности, от этой жгучей боли

Они стареют раз и навсегда

И по ночам оплакивают роли,

Которых не играли никогда» [26].

Размышления поэта о женском счастье присутствуют также в его поэтическом

произведении «Мыши ...» (1949) [\[4, с. 379\]](#), посвященной женщине, отдавшей свою жизнь театру и, как следует из содержания стихотворения, проживавшей за границей. Среди многочисленных сыганных ею ролей в жизни, не нашлось места для истинной любви и детей, что, по мнению автора, является худшим наказанием для пожилой и одинокой женщины:

«... Впрочем, Вы бездетны. И грустнее

Что же может быть для женщины сейчас?» [\[4, с. 379\]](#).

Основной философский посыл автора состоит в том, что чувства приносят свои плоды в том случае, если они настоящие. Как следствие, для героини, которая только играла в любовь, они обернулись пустотой и одиночеством. Единственное, что осталось от страстей ее юности, это письма, в которых были заключены воспоминания поэта о его музе. В контексте данного стихотворения время является беспощадным к героине: оно не только отдалило ее от поэта, но и уничтожило последнее свидетельство некогда яркой жизни и отношений:

«... Скоро полночь, звуки в доме тише,

Но знакомый шорох узнаю.

Это где-то доедают мыши

Ваши письма – молодость мою» [\[4, с. 379\]](#).

В то же время, образ мышей, возникающий в последнем четверостишии, имеет метафоричный смысл, а именно: суетливость, постоянное движение, свойственные этим животным, не приводящие, однако, к каким-либо результатам. Так, мечты юности героини обратились прахом и не дали ей возможности обрести женское счастье.

Однако, счастье, которое часто являлось предметом философских размышлений А.Н. Вертиńskiego, что следует из анализа его текстов, не обязательно понималось автором через призму творчества. Как правило, о связи женского счастья и сцены поэт рассуждал в тех работах, которые были объединены образом женщины, положившей свою жизнь на алтарь искусства. Такие произведения сквозили сожалением по отношению к изломанной судьбе несчастных актрис. Однако, у А.Н. Вертиńskiego есть и стихотворение, пусть и единственное, о чистоте любви, о семейном счастье, посвященное жене поэта – Лилии Вертиńskiej [\[4, с. 381\]](#). Жене Лиле (1951). Превращение в произведении лебедей как символа верности в уходящие корабли свидетельствует о скоротечности времени. Поэт сожалеет о той стремительности, с которой летят годы их счастливого брака. В работе нет и тени сомнения в правильности и судбоносности решения повенчаться именно с этой женщиной:

«... Но сознаюсь тебе наконец:

Если б все начиналось сначала,

Я б опять с тобой стал под венец!» [\[4, с. 381\]](#).

Философские размышления о счастье семейной жизни переплетаются в данной работе А.Н. Вертиńskiego со свойственной ему глубокой религиозностью, которая прослеживается в стремлении вновь сочетаться с женой таинством венчания. Несмотря на намек, присутствующий в тексте, на тему смерти, когда поэт замечает, что его «клонит

уже ко сну», стихотворение завершается на оптимистической ноте: поэт не желает умирать и хочет «еще послужить для народа» [\[4, с. 382\]](#).

Заключение

Таким образом, анализ поэзии А.Н. Вертина показал, что в его творчестве присутствует одновременно несколько философских начал: смерти, судьбы и счастья. Их органическое переплетение, равно как и стремление самого А.Н. Вертина правдиво играть для публики, позволяет говорить об уникальности его творчества, справедливо отождествляемого с эпохой. В произведениях А.Н. Вертина нашли отражение не просто философские, но риторические философские вопросы, волнующие каждого человека: способна ли судьба оказывать влияние на жизнь, в чем заключается счастье и проч. Мастер сумел творчески развить эти философские начала в своем творчестве и заслужить искреннюю любовь публики.

Как констатирует В.Ю. Григорьев, концертное выступление становится «лакмусовой бумажкой» для исполнителя, ибо здесь впервые он обязан подняться над обычным уровнем ремесленного искусства – стать истинным Художником, открывающим слушателям путь в Творчество, в определенной мере быть сверхчеловеком, который обладает особыми способностями и возможностями, только и представляющими интерес на эстраде [\[6, с. 12\]](#). Будучи разноплановым, влюбленным в свое дело поэтом, актером, певцом А.Н. Вертина именно таким Творцом и запомнился многочисленным почитателям его сценического таланта.

Библиография

1. Бабенко В.Г. Арлекин и Пьеро: Н. Евреинов, А. Вертина: Материалы к биогр. Размышления. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 350 с.
2. Бабенко В.Г. Риск таланта: К столетию со дня рождения А.Н. Вертина // Урал. 1988. № 12. – С. 151-167.
3. Бурматов М.А. Песенная эстрада русского зарубежья в период 1920–1930 годов как предмет освоения в системе музыкально-исторического образования // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2018. № 4 (24). – С. 96-109.
4. Вертина А.Н. Дорогой длинною ... Мемуары, стихи и песни, рассказы и зарисовки, письма, фотографии / Сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского. – М.: Астрель, 2009. – 607 с.
5. Горелова О.А. Александр Вертина и ироническая поэзия Серебряного века / Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – 187 с.
6. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. – М.-Магнитогорск: Магнитогорская гос. консерватория, 1998. – 156 с.
7. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений. – Пб.: Опояз, 1921. – 109 с.
8. Замостьянов А. Умный Пьеро: зачем Александр Вертина сочинил песню о Сталине // Известия. 2019. 21 марта.
9. Зиновьева Э.Н. Синкретизм творчества А.Н. Вертина и формы его реализации. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Ульяновск, 2012. – 20 с.
10. Иофьев М.И. Вертина // Иофьев М.И. Профили искусства. – М.: Искусство, 1965. – С. 204-208.
11. Кузнецов Е.М. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки / Предисловие Н.П. Смирнова-Сокольского. – М.: Искусство, 1958. – 368 с.
12. Макаров А.С. Александр Вертина: портрет на фоне времени. – М.: Астрель: Олимп, 2009. – 413 с.
13. Малюченко Г. Первые театральные сезоны новой эпохи // У истоков. – М.: ВТО, 1960. – С. 244-246.

14. Плотникова А.А. К вопросу об исследовании творчества А.Н. Вертина // Приволжский научный вестник. 2015. № 11 (51). – С. 90-94.
15. Плотникова А.А. К вопросу о фольклорных элементах в творчестве А.Н. Вертина // Lingua mobilis. 2015. № 2 (53). – С. 20-26.
16. Роскина Н. «Как будто прощаюсь снова ...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. – М.: Советский писатель, 1991. – 732 с.
17. Рудницкий К.Л. Любимцы публики. – Киев: Мистецтво, 1990. – 368 с.
18. Савченко Б.А. Александр Вергинский. – М.: Знание, 1989. – 56 с.
19. Савченко Б.А. Кумиры российской эстрады. – М.: Панорама, 1998. – 432 с.
20. Секачева Е.Р. Вергинский Александр Николаевич (1889–1957) // Новый исторический вестник. 2001. № 3 (5). – С. 178-189.
21. Соболева Г.Г. Русский советский романс. – М.: Знание, 1985. – 112 с.
22. Утёсов Л.О. Записки актера. – М.-Л.: Искусство, 1939. – 152 с.
23. Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон / Рук. проекта и отв. ред. Е.Д. Уварова. – М.: РОССПЭН, 2000. – 784 с.
24. Вергинский А.Н. Дансинг-герл (1937) // Сайт РуСтих: <https://rustih.ru> [Электронный ресурс]. – URL: <https://rustih.ru/aleksandr-vertinskij-dansing-gyori/> (дата обращения: 14.04.2022).
25. Вергинский А.Н. Личная песенка (1934) // Сайт РуСтих: <https://rustih.ru> [Электронный ресурс]. – URL: <https://rustih.ru/aleksandr-vertinskij-lichnaya-pesenka/> (дата обращения: 14.04.2022).
26. Вергинский А.Н. Маленькие актрисы (1945) // Сайт РуСтих: <https://rustih.ru> [Электронный ресурс]. – URL: <https://rustih.ru/aleksandr-vertinskij-malenkie-aktrisy/> (дата обращения: 14.04.2022).
27. Вергинский А.Н. Пей, моя девочка, пей, моя милая ... (1917) // Сайт РуСтих: <https://rustih.ru> [Электронный ресурс]. – URL: <https://rustih.ru/aleksandr-vertinskij-pej-moya-devochka-pej-moya-milaya/> (дата обращения: 14.04.2022).
28. Вергинский А.Н. Последняя Дама (1941) // Сайт РуСтих: <https://rustih.ru> [Электронный ресурс]. – URL: <https://rustih.ru/aleksandr-vertinskij-ty-skazala-chto-smert-nosit/> (дата обращения: 14.04.2022).

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Философия и культура» автор представил свою статью «Сочетание разнородных философских начал в творчестве А.Н. Вертина», в которой проведено исследование выразительных средств, применяемых знаменитым артистом первой половины XX века для передачи своих внутренних переживаний и возврений.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что А.Н. Вергинский являлся многогранной, разносторонне одаренной творческой личностью, проявившей себя во многих направлениях искусства. Феномен его популярности автор объясняет оригинальным содержанием исполняемых и создаваемых произведений, уникальным исполнительским стилем, артистизмом, искренней любовью к своей деятельности. Кроме того, чувствительность натуры Вертина заставляла его переживать и остро реагировать на любые социокультурные изменения и острые экзистенциональные проблемы.

Актуальность данного вопроса определяется неугасающим вниманием к творчеству А.Н. Вертина, его таланту. Научная новизна заключается в исследовании творчества

артиста с позиции развития в своих произведениях философских идей, познания своего внутреннего состояния, отношениях к важным экзистенциальным проблемам. Методологическую базу исследования составил библиографический метод и художественный анализ произведений. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей биографии и творчества А.Н. Вергинского как Бабенко В.Г., Горелова О.А., Зиновьева Э.Н. и др. Эмпирическим материалом явились произведения самого поэта и исполнителя.

Цель данного исследования заключается в анализе особой философии А.Н. Вергинского, реализующейся посредством тех смыслов, которые автор развивал в своих произведениях.

Проведя библиографический анализ и исследовав научную обоснованность изучаемой проблематики, автор отмечает довольно обширное количество трудов, посвященных творчеству и личности знаменитого артиста. Однако, как констатирует автор, в творчестве артиста продолжает присутствовать немало аспектов, оставленных без внимания исследователями, включая и глубинный анализ присутствовавших в нем философских начал.

Для достижения цели исследования автор определяет для изучения три основных философских направления, особенно ярко проявившихся в произведениях Вергинского: это тема смерти, судьбы и счастья. Особое внимание автор уделяет анализу поэзии А.Н. Вергинского, в которой переживания поэта и его философские воззрения проявились особенно ярко.

Как отмечает автор, на философское начало смерти в творчестве А.Н. Вергинского бесспорное влияние оказала христианская традиция. Вместе с тем, нельзя исключить влияние на отображение темы смерти в текстах автора русской философской мысли, а также декаданса. В стихотворении «Панихида хрустальная» автор погружает читателя в мир вечного покоя души, имеющего тесную связь с пониманием смерти, традиционным для христианства. В произведении «Последняя Дама» смерть предстает в женском образе, способном увести героя в другой мир, избавить его от бессмысленности жизни. По мнению автора, А.Н. Вергинский остро переживал идею о неотвратимости конца жизни, но вместе с тем страшился смерти не физической, а духовной.

Тема смерти в произведениях А.Н. Вергинского тесно связано с другим философским началом – идеей судьбы. Мысль о том, что человеческая жизнь предрешена, прослеживается и в более ранних произведениях автора («Пей, моя девочка, пей моя милая»). Идея невозможности изменить обстоятельства, беспомощности человека перед силами судьбы находит отражение в стихотворении А.Н. Вергинского «Личная песенка».

Третьим философским началом, присутствующим в творчестве А.Н. Вергинского, является тема счастья. Особенно остро поэта волновала невозможность совмещения женской доли, реализации женщины, прежде всего, как жены и матери, со стремлением отдать свою жизнь искусству: театру, кино, эстраде («Маленькие актрисы», «Мышки...»). Как отмечено автором, А.Н. Вергинский убежденно полагал, что только искренне переживаемые, а не исполняемые на сцене чувства способны принести настоящее счастье. В стихотворении «Жене Лилии», посвященном жене поэта, поднимается тема о чистоте любви, о семейном счастье, о быстротечности счастливых совместно прожитых лет.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам, отмечая, что в произведениях А.Н. Вергинского нашли отражение не просто философские, но риторические философские вопросы, волнующие каждого человека: способна ли судьба оказывать влияние на жизнь, в чем заключается счастье. Мастер сумел талантливо развить эти философские начала в своем творчестве и заслужить искреннюю любовь публики.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение влияние на творчество художника переживаемого им экзистенциального опыта и его отражение в произведениях, в уникальном авторском исполнении представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 26 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Серов Ю.Э. Аккомпанемент в камерно-вокальной музыке как самостоятельная ветвь в истории фортепианного искусства // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.2.75166 EDN: LYXXAZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75166

Аккомпанемент в камерно-вокальной музыке как самостоятельная ветвь в истории фортепианного искусства

Серов Юрий Эдуардович

доктор искусствоведения

доцент; кафедра концертмейстерского мастерства; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова
дирижер студенческого симфонического оркестра; Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Мховая, 36



[✉ serov@nflowers.ru](mailto:serov@nflowers.ru)

[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.2.75166

EDN:

LYXXAZ

Дата направления статьи в редакцию:

15-07-2025

Аннотация: Статья посвящена вопросам развития фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальном репертуаре в контексте пятисотлетней истории клавирной музыки. Клавир появился на свет в качестве альтернативы лютне как инструмент более пригодный и удобный для аккомпанемента пению и танцам. «Внедрение» клавира в хоровую и сольную вокальную музыку преобразовывало стиль и характер музикации, создавало дополнительные художественные и технологические возможности, меняло вектор развития камерно-вокального репертуара. Возрастанию роли клавира в музыкальной практике способствовало серьезное улучшение качественных характеристик клавишных инструментов. Автор статьи отмечает самые существенные вехи в развитии фортепианного сопровождения к песням и романсам, рассматривает аккомпанемент как самостоятельную и самодостаточную ветвь в истории фортепианного исполнительства. Произведения Шуберта и Шумана, Дюпарка и Вольфа,

Шнитке и Шостаковича становятся предметом исследования и, одновременно, яркими примерами, подтверждающими основные выводы статьи. В статье использованы сравнительно-аналитический, структурно-функциональный и культурологический методы исследования. Автор привлекает литературно-текстологический и музыкально-текстологический методы, а также опирается на фундаментальные положения общеисторической методологии научного исследования, в частности, – социокультурного, историко-хронологического, биографического. Работа со словом, с большой поэзией и литературой требовала от композиторов, работающих в жанре камерно-вокальной музыки, синтетических технологических решений, свежих пианистических и художественных приемов. Поиск, продолжавшийся несколько столетий, принес обильные творческие результаты. Новизна исследования заключается в историческом подходе к искусству фортепианного аккомпанемента, художественные явления рассматриваются на всем пятисотлетнем пути развития клавирной музыки. Конечно, в России и за рубежом история клавирного аккомпанемента в камерно-вокальной музыке изучается достаточно давно, поскольку тесно переплетена с педагогикой концертмейстерского мастерства. Автор статьи рассматривает вопросы пианистической трансформации вокального репертуара в контексте развития культуры сольного исполнительства. Именно здесь, по мнению автора, имеются научные лакуны, содержится материал для дальнейших исследований.

Ключевые слова:

фортепиано, вокальная музыка, романс, песня, аккомпанемент, Шуберт, Шуман, Дюпарк, Вольф, Шостакович

История фортепианного исполнительства насчитывает более пятисот лет. Своему появлению на свет клавир (обозначим этим собирательным словом все многообразие ранних клaviшных инструментов) обязан мощным социально-политическим изменениям, случившимися в странах Европы в эпоху позднего Средневековья. Зарождающиеся буржуазно-капиталистические отношения стремительно меняли быт городов, возникали новые культурные потребности. Домашнее музицирование стало неотъемлемой частью повседневной жизни общества, а главный инструментальный выразитель такого времяпровождения — лютня — уже не в полной мере отвечал запросам времени. Клавир родился как альтернатива лютне (значительно более совершенная) и заимствовал у нее важнейшую функцию — музыкальное сопровождение песням и танцам. Первые клaviшные инструменты, таким образом, создавались для аккомпанемента.

Нет никаких сомнений в том, что «внедрение» клавира в хоровую и сольную вокальную музыку преобразовывало стиль и характер музицирования, создавало дополнительные художественные и технологические возможности, меняло вектор развития камерно-вокального репертуара. Упоминание клавира как исключительно сопровождающего инструмента мы находим в нескольких важных для истории клавирного искусства работах испанцев Диего Ортиса (1553), Хуана Бермудо (1555) и Томаса де Санта-Мария (1565), других ранних исследователей. Во Франции на рубеже XVII–XVIII веков эти трактаты так и назывались: «Принципы аккомпанемента на клавесине». Среди авторов — именитые композиторы и исполнители Дандрие, Буавен, Клеман, Сен Ламбер [\[1, с. 37\]](#).

В своем труде 1735 года немецкий музыкальный критик и теоретик Иоганн Маттезон высказался вполне определенно: клавир должен служить «поддержкой для согласного, величественного, гармоничного, полнозвучного сопровождения (аккомпанемента)

главной мелодии и всех тех, кто принимает участие в исполнении...» [\[1, с. 38\]](#). Широко известный «Опыт правильного способа игры на клавире» (1753–1762) Филиппа Эмануэля Баха не представляет в этом отношении исключения — учение об аккомпанементе здесь на первом плане.

Бах-сын создал большое количество песен (их у него более 100, как светских, так и духовных), используя тексты, в том числе, своих гамбургских друзей-поэтов («сентименталистов» Ф.Г. Клопштока, М. Клаудиуса, И.Г. Фосса или «штурмера» Г.В. Герстенберга). Клавирные произведения создателя галантного («чувствительного») стиля оказали решающее влияние на композиторов венской классической школы — они полны непредсказуемости и изобретательности, широкого спектра эмоций, чувств, образов, технических новинок. Знакомство с клавирными аккомпанементами песен К.Ф.Э. Баха попросту обескураживает. В подавляющем большинстве это лишь простая и незамысловатая гармоническая поддержка голоса.

Непрерывное совершенствование (ни один инструмент в истории человечества не претерпел в своей эволюции подобных революционных изменений) вывело клавир, а затем и фортепиано, на ведущую роль в духовной жизни общества. Роялю стали доверять глубокие мысли и чувства, фортепианская литература оказалась ареной борьбы за самое серьезное искусство, сосредоточением экспериментов с формой, гармонией, ритмом, фактурой. Сольный фортепианный репертуар — безбрежен, большинство выдающихся композиторов отметились созданием ярких опусов. Концерты прославленных пианистов собирают полные залы, ряды желающих попробовать себя на поприще фортепианного мастерства с каждым годом множатся.

Но какой путь прошел за пятьсот лет существования собственно фортепианный аккомпанемент? Явился ли он самостоятельной ветвью в развитии инструмента? Каков вклад вокальной литературы в обновление и развитие пианизма, исполнительских принципов и приемов игры? Как эволюционировали родовые черты фортепиано, связанные с задачей поддержки «согласного, величественного, гармоничного, полнозвучного сопровождения главной мелодии и всех тех, кто принимает участие в исполнении»?

Песни К.Ф.Э. Баха мы уже упоминали, камерно-вокальные сочинения И. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. ван Бетховена и по количеству, и по положению в творческом процессе выглядят, скорее, спутниками основных усилий, связанных с квартетным, симфоническим, оперно-ораториальным искусством, с произведениями для сольного фортепиано. Но их творчество оказалось важной вехой в деле становления немецкой песни, в подготовке рождения на музыкальном небосклоне звезды Франца Шуберта (упомянем также его непосредственных песенных предшественников: И.Ф. Райхардта, К.Ф. Цельера, И.Р. Цумштега). Шуберт появился на свет как раз тогда, когда реформа песенного жанра полностью назрела. Добавим, что фортепианный стиль Шуберта на новом этапе претворяет, в том числе, и бетховенские пианистические традиции.

Песни Шуберта являются безусловной вершиной, а партия фортепиано в них, на наш взгляд, еще более примечательна, чем вокальная. Известный отечественный исследователь творчества венского мастера Ю. Хохлов справедливо полагал, что между фортепианными партиями песен Шуберта и его фортепианной музыкой «всегда существовала тесная связь, и эволюция его фортепианного стиля находила непосредственное отражение в его песнях» [\[2, с. 186\]](#). Нам бы хотелось поставить вопрос в иной плоскости: развитие фортепианного стиля Шуберта стимулировалось его

песенным творчеством. Объем вокальных произведений, глубинный синтез музыки и поэзии, отчетливое желание не повторяться, прижизненная востребованность песенного творчества композитора, позволяющая ему сочинять вокальную музыку непрерывно, приводили его к постоянному поиску и, соответственно, к многочисленным гениальным находкам. Шуберт обогащает фортепианную партию в песнях всеми доступными ему современными инструментальными возможностями, чтобы поделиться накопленным опытом с его собственными сольными пьесами и сонатами.

Аккомпанемент становится у Шуберта основным носителем содержания, типы фактуры глубоко индивидуализированы, а музыкальная изобразительность выходит на новый уровень обобщения. Шуберт привносит в фортепианное сопровождение чуть ли не весь мир (прежде всего — мир природы). Немецкий исследователь Ф. Краус опубликовал во второй половине XX века обширный труд, посвященный классификации видов музыкальной изобразительности в фортепианном сопровождении песен Шуберта, он насчитал более 100 предметов и явлений, «живописуемых» в песнях, и список это не является исчерпывающим. Голоса и шумы природы, крики птиц, подражание разнообразным музыкальным инструментам, журчание воды и шаги человека — звуковое пространство, не сравнимое ни с чем.

Особого внимания заслуживает фортепианская фактура в вокальных сочинениях мастера. В одной песне у него могут соединяться разноплановые типы фактур, что усложняет задачу аккомпаниатора, но делает сопровождение значительно более гибким и разнообразным. Композитор уходит от прямолинейности всеми возможными способами. Фактура у Шуберта постоянно усложняется, приобретает индивидуальные черты, но всегда отвечает характеру песни, ее художественным и поэтическим смыслам.

Путь Шумана-композитора уникален. Первые десять лет творческой жизни он сочинял музыку для сольного фортепиано, затем оставил это поприще и принялся создавать песни. В песнях он выработал новый пианистический стиль, неповторимо «шумановский» по духовному наполнению, но более тонкий, детализированный, более сложный и в гармоническом, и в фактурном отношении. Большая романтическая поэзия обогатила круг художественных образов немецкого гения, добавила многообразия средствам их воплощения.

В аккомпанементе у Шумана, по сути, сосредоточивается психологический подтекст стихотворения. Все, что нельзя выразить словами — доказывает пианист. Многие песни, а иногда и целые циклы завершаются развернутыми фортепианными постлюдиями, подводящими важнейшие поэтические и музыкальные итоги. Законченность, индивидуализация, психологическая глубина — характерные черты аккомпанементов Шумана, требующие новой фортепианной стилистики и продуманных пианистических решений.

«Литературные» черты песенного стиля Шумана получили дальнейшее развитие в немецкой вокальной лирике XIX столетия, достигнув в творчестве Гуга Вольфа подлинной театрализации. Вольф был равнодушен к сольному фортепиано, но аккомпанементы его песен поражают тщательной пианистической выделкой и подчас виртуозным блеском. Рояль в «стихотворениях для голоса и фортепиано» Вольфа бескомпромиссно берет на себя лидерские функции. Здесь сосредоточен основной тематический материал, по-вагнеровски напряженные альтерированные гармонии, внезапные тональные сдвиги, интоационная изощренность. Именно в партии рояля осуществляется сквозное развитие тематизма, «роялю отдана объединяющая, архитектоническая функция» [3, с. 67]. Исключительное разнообразие форм и жанровых

типов в песнях Вольфа также опирается на фортепианной фундамент.

В аккомпанементах своих вокальных сочинений композитор не оглядывается на законы какой-либо пианистической школы (Вольф, по сути, самоучка), но создает свою собственную традицию и доводит пианистическую сферу песен до подлинного совершенства. Исполнение песен Вольфа для аккомпаниатора — «высший пилотаж», артист должен быть хорошо подготовлен для подобной работы и технологически, и музыкантски. И нет типовых формул, каждая песня — новый вызов, задача, требующая свежего, оригинального подхода.

Анри Дюпарк соединил в своей камерно-вокальной музыке, казалось, несовместимое: трепетную любовь к Вагнеру, к французской романтической поэзии и символизму Ш. Бодлера. Наследие Дюпарка невелико (страдая от психического заболевания он последовательно уничтожал свои произведения), но сохранились семнадцать изумительных песен, в которых рояль предвосхищает многое из завоеваний рубежа XIX–XX веков, а напряженные хроматизмы и сложные гармонические структуры заставляют вспомнить творчество Дебюсси.

Дюпарк называл свои вокальные сочинения *mélodie*. Выдающийся французский баритон и вокальный педагог Пьер Бернак посвятил интерпретации *mélodie* значительный по объему литературный труд (*The Interpretation of French Mélodies*, 1970). В книге Бернак рассматривает вокальные сочинения Берлиоза, Гуно, Дюпарка, Шоссона, Форе, Дебюсси, Равеля, Сати, Пуленка и проводит четкую стилевую границу между французской *chanson*, немецкой *Lied* и, собственно, *mélodie*. По мнению автора, *mélodie* свойственна ясность выражения, точность и концентрация формы («французский вкус не приемлет преувеличений и ценит краткость и разнообразие» [\[4, с. 115\]](#)), в издании дается значительный по объему материал, связанный с проблемами произношения французского языка в *mélodie*. В этой специфически французской идее (не лишенной определенного национального сnobизма) нам важно другое: *mélodie* — это направление камерно-вокального искусства, в котором необычайно тесная связь музыки и поэзии, голоса и фортепианного сопровождения становятся самодостаточным художественным явлением. Дюпарк, создавший выдающиеся образцы *mélodie*, не сочинял для сольного фортепиано, но пианистический язык его аккомпанементов в высшей степени самобытен, изыскан, самодостаточен, в нем — чистота стиля.

Фортепианская партия у Дюпарка призвана раскрыть поэтические тексты, их глубинные смыслы, она полна интересных гармонических деталей, она образна, красива, подчас сложно устроена фактурно, удобна в пианистическом плане, но, вместе с тем, разнообразна и глубоко индивидуальна. В каждой из вокальных миниатюр автор находит необычное фортепианное решение, тщательно и тонко работая над неповторимостью своих сочинений. Рояль в песнях Дюпарка — его собственное музыкантское открытие, не имеющее аналогов в окружающем композиторском мире, и это важное для нас знание в контексте развития искусства аккомпанемента.

Начало XX века открыло новую страницу в западноевропейской вокальной музыке, укажем на произведения К. Дебюсси и М. Равеля, Э. Сати и Ф. Пуленка во Франции, Э. Гранадоса и М. де Фальи в Испании, О. Респиги и А. Казелло в Италии, Я. Сибелиуса в Финляндии (соинения для сольного фортепиано Сибелиуса не вызывают серьезного интереса ни со стороны исполнителей, ни со стороны слушателей, но аккомпанементы в его многочисленных песнях поражают богатством пианистических идей, разнообразием фактуры, интонационной и мелодической отточенностью). В области фортепианной выразительности вокальная миниатюра проходит путь непрерывной трансформации,

впитывает широкие достижения авангардного искусства, откликается на вызовы времени.

А что русская романсная традиция? Мы знаем, что еще в 1803 году М. Клементи отправил своего любимого ученика Дж. Фильда в Москву и Санкт-Петербург с важной коммерческой миссией — продемонстрировать богатым русским самые современные рояли его лондонских фабрик. Эпоха клавесина в России немного задержалась, но фортепиано быстро входило в моду, искусство игры на нем начало развиваться, благодаря значительным улучшениям качественных характеристик инструментов. В первой половине XIX века русские музыканты отметились сочинением замечательных образцов вокальной музыки, основывая одновременно и школу отечественного аккомпанемента.

А. Верстовский, не проявлявший интереса к созданию пьес для сольного фортепиано, зарекомендовал себя подлинным мастером драматического, разнообразного по фактуре, оригинального и тщательно отшлифованного в пианистическом плане фортепианного аккомпанемента. В балладе «Черная шаль» он поднимается на подлинные высоты: неистовая скачка, погребальные колокола, красочные, подчас предельно напряженные *tremoli*, игра двойными нотами, стремительные октавные движения, подголосочная полифония и упругие пунктирные ритмы, использование широких регистровых контрастов, продолжительные фортепианные проигрыши, несущие серьезную драматургическую нагрузку — автор популярной оперы «Аскольдова могила» далеко выходит здесь за пределы салонного аккомпанемента, трактует рояль в ярко театральной манере, ищет свежие звучания. Конечно, все это у него идет от оперы, но важна тенденция, импульс, важен пример подлинно романтического облика инструмента.

Рояль в романсах Глинки и Даргомыжского — эпоха в развитии русского фортепианного искусства: детализированный, красочный, точный, несущий серьезную психологическую нагрузку, мелодически щедрый, лаконичный и предельно разнообразный одновременно. Сочинения для сольного фортепиано и Глинки, и Даргомыжского наполнены бытовой танцевальностью, салонным изяществом, они очаровательны, по-своему виртуозны, но бытуют в границах своего времени, отражают вкусы и предпочтения окружающей культурной среды. В романсах рояль у них из этих границ выходит, разрушает сложившуюся традицию и, одновременно, закладывает и развивает новую. Тематическая и интонационная наполненность, характерная для романской литературы Глинки и Даргомыжского, открывает незнакомую еще страницу в русском фортепианном искусстве, именно отсюда тянутся незримые нити к вокальному творчеству П. Чайковского.

М. Мусоргский славился своим искусственным аккомпанементом певцам. Солистка Мариинского театра Дарья Леонова, с которой он много работал, совершила концертные турне, вспоминала, что «он довел „аккомпанемент“ до той степени художественного совершенства, до той виртуозности, о которых до него не имел представления ни один музыкант, выступавший на концертной эстраде. Он своим аккомпанементом сказал действительно „новое слово“ и показал, как велико его значение в отношении цельности художественного исполнения. Аккомпанировать после него сделалось трудным, серьезным делом, и вот почему артисты преимущественно всегда желали петь в концертах с сопровождением М.П. Мусоргского, и потому-то ни один мало-мальски серьезный концерт не обходился без его участия» [\[5, с. 303\]](#).

Автор «Хованщины» возвышал фортепианное сопровождение и как композитор, и как пианист-исполнитель. Рояль в «Песнях и плясках смерти», в «Детской», во многих других

романсах не просто реагирует на происходящее оригинальной интонацией или гармонией, но откликается новой фактурной формулой, свежим чисто пианистическим решением. Поражает фортепианная фантазия Мусоргского, его изобретательность. Мир его аккомпанемента — абсолютно самобытное художественное явление, в котором изощренная деталь служит глубокому художественному замыслу. Аккомпанементы Мусоргского — значительное творческое достижение, но в их основе — пианистические решения: глубокое знание автором природы инструмента, эксперименты с фактурой, тесное взаимодействие фортепианного и вокального начал, интонационная содержательность высшего порядка, тембровая красочность.

В конце XIX века на отечественную сцену выходят выдающиеся композиторы-пианисты, камерно-вокальная музыка получает мощные фортепианные импульсы. Аккомпанемент в романсах А. Аренского, С. Рахманинова, Н. Метнера — большое искусство, которому трудно найти аналоги в западноевропейской традиции. В пианистическом плане необычайно трудны и в высшей степени оригинальны многие ранние опусы С. Прокофьева, романсы Ю. Шапорина, Ан. Александрова, других советских авторов. Корневая связь русской музыки с вокальным началом и достижения отечественного пианизма принесли богатые романесные дары: музыканту-аккомпаниатору теперь требуется недюжинное мастерство, время выдвигает его деятельность в отдельную профессию, ему необходимо серьезное погружение в вокальную литературу.

Во второй половине XX века в отечественной музыке начинается время эксперимента, сонористика выходит из тени социалистического реализма вместе с молодым поколением композиторов-«шестидесятников». Вокальные произведения, камерно-вокальный цикл — на передовой линии новой музыки. Через открытые хрущевской «оттепелью» «шлюзы» сложная современная поэзия заполняет собою музыкальное пространство, открывает небывалые возможности, дает интересные опыты, строит необычные модели. А. Шнитке прилагает к партитуре своих «Трех стихотворений Марины Цветаевой» десяток страниц авторских пояснений и указаний, регламентируя работу пианиста самым тщательным образом: «Одной рукой играть по клавиатуре, другой очень крепко прижимать соответствующую струну. В результате — сухое отрывистое звучание», «Щипать струны», «Тремоло двумя пальцами по струнам», «Глиссандо по одной басовой струне от демпфера к колку». Рояль резонирует с голосом, «хрипит», «плачут» вместе с Цветаевой как некий живой организм, совмещающий функции ударного, клавишного и струнного инструмента. Эмоциональный накал и искренность цветаевской лирики, ее «рваные» ритмы, ее жесткость требовали нового облика фортепианного сопровождения, и Шнитке находит единственно необходимые интонации и приемы звукоизвлечения. Нотная запись — предельно авангардная.

А. Кнайфель — мастер иного плана, он — бескомпромиссный создатель новых звуковых миров. В вокальном цикле «Глупая лошадь» на тексты В. Левина (1980) композитор необычайно строг к аккомпаниатору, расставляя авторские ремарки практически под каждой нотной строчкой. Пианист не только должен извлекать необычные звуки, но даже петь с закрытым ртом «подражая далекой валторне», в определенные моменты ритмично захлопывать крышку клавиатуры или громко стучать ногами по педалям. Рояль становится частью общего театрального действия, а пианист — одним из актеров. Ему, без сомнения, «необходимо пройти серьезную подготовку прежде чем решиться сесть за рояль с исполнением музыки Кнайфеля. Сам же рояль здесь удивительно поэтичен. Его партия, словно Рождественская песенка, наполнена звучаниями разнообразных колокольчиков, дышит теплом наивного и сказочного детского мира (цикл посвящен дочери Анне), освежает слух причудливыми тембровыми сочетаниями» [\[6, с. 8\]](#).

Но обратимся к позднему камерно-вокальному творчеству Д. Шостаковича, именно здесь наша гипотеза об особом пути развития фортепианного аккомпанемента находит свое подтверждение. В 1957 году, завершив Второй концерт для фортепиано с оркестром, Шостакович покинул область сольного фортепиано. В последние десятилетия жизни он сочинял для рояля лишь в камерно-вокальном жанре. Композитор непрестанно усложнял свой язык, аккомпанементы в его самых значительных циклах последних лет несут на себе печать стилевых изменений, нового взгляда на роль и задачи фортепиано в вокальной музыке.

В. Васина-Гроссман, в связи с первым пушкинским циклом композитора, созданным в далеком 1936 году, отмечала особую концентрацию «музыкально-образного содержания в инструментальной партии и в самом типе тематизма. За вокальной же партией сохраняется лишь функция напевного интонирования поэтического слова, а в музыкальном отношении она является только одним из голосов, далеко не всегда главным» [\[7, с. 251\]](#). Это — ключевые слова в ответе на вопрос о роли фортепианного аккомпанемента в вокальном творчестве Шостаковича. Рояль становится здесь главной действующей силой, аккумулирующей и образность, и становление тематизма, и направление развития.

В юмористических романсах на слова из журнала «Крокодил» (1965) рояль все время произносит текст «от автора», то «подыгрывая» незадачливым героям повествования, то вставляя свои едкие реплики-характеристики, то делая разного рода «намеки». Он очень живой, очень «разговорчивый», очень «человеческий», иногда настырный, требовательный, уничтожающий. Об аккомпанементе речь не идет — фортепиано становится полноправным действующим лицом спектакля, принимая непосредственное участие в действии или довольствуясь ролью комментатора, стоящего немного в стороне от сцены. Совсем нет «лишних» нот, нет фактурных заполнений, нет никакой избыточности, все работает на сюжет, на образ, на характер. Вероятно, эти качества необходимо признать самоограничением, экономией средств выразительности, лапидарностью, но это будет не совсем верно — рояль в романсах из «Крокодила» абсолютно полнокровен в фортепианном значении этого слова, иногда даже виртуозен, он все время в самой гуще музыкальных событий, в центре внимания слушателя. Рояль в романсах на тексты из «Крокодила» — «это сам Дмитрий Дмитриевич со своим изумительно ясным, точным пианизмом, насмешливостью, зорким взглядом на окружающий мир и потрясающим мастерством. Именно его личное присутствие и поднимает все эти ерундовые тексты графоманов на уровень серьезного художественного обобщения» [\[8, с. 160–161\]](#).

В сатирических стихотворениях капитана Лебядкина (1974, на тексты Ф. Достоевского из «Бесов») «рояль, следя абсурдным воплям отставного капитана, наполняет звуковое пространство какими-то бессвязными виртуозными элементами — скачками, гаммообразными пассажами, октавными ходами. Все возможные приемы игры на этом инструменте включены в партитуру, перемешаны между собой и „выпленуты“ на слушателя» [\[8, с. 168\]](#). Абсурдным выглядит даже унисонное «пробегание» расстояния в две октавы между двумя примитивно чистыми мажорными аккордами: это обязательно серия из двенадцати неповторяющихся нот. Намек на дodeкафонию? «Избегание возвратов» и мелодическая новизна по любопытной теории Л. Мазеля [\[9, с. 79\]](#)?

Некоторые элементы пианизма явно указывают на Первый концерт для фортепиано с оркестром, на сочинение, с которого, по сути, молодой Шостакович начинал свой большой пианистический путь: круг исследования возможностей инструмента, таким

образом, замкнулся в последнем вокальном цикле композитора.

В цикле на слова Марины Цветаевой (1973) рояль бесконечно разнообразен. В первом романсе «Мои стихи» Л. Данилевич насчитал аж двенадцать видов разной фортепианной фактуры [10, с. 250]. Красной нитью через весь цикл проходит колокольность («Я знала тайны всех растений // и песни всех колоколов» — поэзия Цветаевой полна колокольных звонов). Иногда она сродни звонам «Хованщины», в мощных виртуозных октавных пассажах, заполняющих все звуковое пространство («Поэт и царь»). Она — в жестком, даже «злом» марше, похожем на другие марши композитора (из Пятой или Седьмой симфоний) в «Нет, был барабан...», с его «одноруким» инструментализмом, предельно лаконичным, отрешенным, имитирующим барабанную дробь, строевую поступь; в сумрачном колорите похоронных мерных аккордов, бескрасочных и безнадежных («Диалог Гамлета с совестью»); в безразличных и холодных цепочках кварт («Откуда такая нежность»). В фортепианном сопровождении достаточно много дodeкафонной концентрированности, иногда совсем немного нот, но каждый атом музыкальной ткани несет свою, только ему предназначеннуу смысловую нагрузку [11, с. 49].

Сочетание тонкой, предельно детализированной мотивной работы, полифонических сплетений голоса и фортепиано и почти оперной, ариозной стилистики становится яркой приметой Сюиты на слова Микеланджело (1974). У фортепиано очень много вертикальной игры, и в этом плане Шостакович возвращается к классическим формам взаимоотношений солиста и аккомпанемента. Помимо моноинтонаций автор активно использует монофактурные принципы у аккомпанирующего фортепиано, которые работают на слитность, цельность восприятия. Октавный унисон становится главным действующим лицом, выходит на авансцену могучими пассажами, стихийно эмоциональными отыгрышами, вдалбливает, подчеркивает важную мысль, провозглашенную солистом. Немало эпизодов и вовсе стилизованы под ренессансный речитатив. В воспоминаниях Б. Тищенко мы находим упоминания о знакомстве Шостаковича с творчеством ансамбля «Мадrigал», о большом впечатлении, произведенном на него образцами старинной музыки [12, с. 43]. Микеланджело и Ренессанс, можно ли быть ближе друг к другу?

Рояль в поздних вокальных циклах Шостаковича находится в прямом диалоге даже не с поэтическим текстом, но с подтекстом, с отдельными словами-символами, он намекает и подсказывает, объясняет и проповедует. Фортепианская ткань насыщена сочным «бытовым» началом или едва уловимыми аллюзиями, «низкими» страстями или обращением к самым высоким проявлениям человеческого духа. Композитор пользуется богатейшими возможностями современного инструмента ровно настолько, насколько это необходимо для воплощения идеи, образа, смысла (подчас тайного). Авторская фантазия безгранична, инструментальные решения свободно и гибко, без видимых усилий следуют за ней. В камерно-вокальных циклах 1960–1970-х годов Шостакович создает новый жанр — камерно-вокальный театр, в котором аккомпанирующему фортепиано доверены роли сценариста, режиссера, дирижера, симфонического оркестра, хора и большинства солистов-певцов.

Рамки статьи не позволяют более подробно рассмотреть историю становления фортепианного сопровождения в камерно-вокальной музыке — тема эта достойна солидного диссертационного исследования. Выделим главное: фортепианный аккомпанемент в вокальной музыке — самостоятельная ветвь в широкой традиции пианизма. Развиваясь по своим собственным законам, в которых поэтическое наполнение, театрализация, психологическая глубина, интонационная изощренность,

детализация фактуры оказались важнейшей составляющей, определившей вектор движения, впитав все лучшее, передовое из достижений пианистических школ и направлений, рояль в вокальной музыке обогатил фортепианное искусство новыми инструментальными идеями и красками, художественными приемами, особым духовным содержанием. Работа со словом, с большой поэзией и литературой требовала от композиторов синтетических технологических решений.

Целый ряд выдающихся композиторов (Шуберт, Шуман, Брамс, Рахманинов, Метнер, Дебюсси, Пулленк, Шостакович) обогащали аккомпанемент в своих песнях и романсах новой пианистической стилистикой, отличной от их собственных сочинений для сольного фортепиано. Другие значительные создатели — Вольф, Дюпарк — работали исключительно в камерно-вокальном жанре. Не скованные принадлежностью к определенным пианистическим школам, они шли непроторенными тропами, изобретали иные звуковые миры, смело экспериментировали со стремительно возрастающими технологическими возможностями современных фортепиано. Свежие инструментальные краски, разнообразные фактурные приемы в их аккомпанементах является подлинными открытиями в области фортепианного искусства.

Библиография

1. Друскин, М.С. Собрание сочинений в семи томах. Том первый. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – 786 с.
2. Хохлов, Ю.Н. Песни Шуберта: черты стиля. – Москва: Музыка, 1987. – 302 с.
3. Коннов, В.П. Гуго Вольф. Жизнь и творчество. – Санкт-Петербург: Петербург XXI век, 2005. – 324 с.
4. Bernac, P. The Interpretation of French Mélodies. – New York: Praeger, 1970. – 326 p.
5. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. – Москва: Музыка, 1988. – 415 с.
6. Шкиртиль Л.В. Новый «звучящий образ» фортепиано в отечественном «женском» вокальном цикле 1960–1970-х годов // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 6. С. 1-12. DOI: 10.7256/2453-613X.2022.6.39459 EDN: UHXYFO URL: https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=39459
7. Васина-Гроссман, В.А. Русский классический роман XIX века. – Москва: 1956. – 350 с.
8. Серов, Ю.Э. Автор и его время в камерно-вокальном творчестве Д.Д. Шостаковича: диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2020. – 277 с.
9. Мазель, Л.А. Наблюдения над музыкальным языком Д. Шостаковича // Этюды о Шостаковиче: Статьи и заметки о творчестве. – Москва: Советский композитор, 1986. – С. 33-82.
10. Данилевич, Л.В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. – Москва: Советский композитор, 1980. – 304 с.
11. Серов, Ю.Э. Поздние камерно-вокальные циклы Дмитрия Шостаковича: учебное пособие. – Санкт-Петербург: Наукоемкие технологии, 2025. – 64 с.
12. Тищенко, Б.И. Размышления о 142-м и 143-м опусах // Советская музыка. – 1974. – № 9. – С. 40-46.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор заявил в заголовке («Аккомпанемент в камерно-вокальной музыке как самостоятельная ветвь в истории фортепианного искусства»), является эволюция клавирно-фортепианного аккомпанемента (в объекте исследования) в камерно-вокальной музыке. Автор в заголовке отразил и проблему, которой посвящена статья, — необходимость рассматривать искусство клавирно-фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальной музыке как самостоятельную линию истории фортепианного искусства. Собственно, обоснованию этой позиции и посвящены авторские обобщения на основе добротного обзора научной литературы по выбранной теме. Единственno, чего избегает автор, так это конкретики в постановке проблемы: из текста так и не ясно, считает ли автор, что он впервые обозначил необходимость рассматривать искусство клавирно-фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальной музыке как самостоятельную линию истории фортепианного искусства или же он развивает уже существующие в российском и зарубежном музыковедении позиции? Сейчас авторская позиция выглядит как претензия на изобретение нового направления в музыковедении, хотя, конечно, это не так. И было бы уместно отметить, что в России и за рубежом история клавирно-фортепианного аккомпанемента изучается не первое столетие, поскольку тесно переплетена с дидактикой концертмейстерского искусства. Другой вопрос, что нового привносит автор в историческое музыкознание клавирно-фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальной музыке? И здесь, безусловно, хорошо аргументированный вывод автора располагает отчасти научной новизной.

Автор, в частности, утверждает, что история «фортепианный аккомпанемент в вокальной музыке — самостоятельная ветвь в широкой традиции пианизма», что «развиваясь по своим собственным законам, в которых поэтическое наполнение, театрализация, психологическая глубина, интонационная изощренность, детализация фактуры оказались важнейшей составляющей, определившей вектор движения, впитав все лучшее, передовое из достижений пианистических школ и направлений, рояль в вокальной музыке обогатил фортепианное искусство новыми инструментальными идеями и красками, особым духовным содержанием». Тем самым, автор на основе сделанных им обобщений подтверждает уже сложившиеся в музыкознании представления об эволюции фортепианного аккомпанемента в вокальной музыке (Хохлов, Мазель, Цуккерман и др.). А новизну предпринятого автором исследования составляет как раз историческая логика аргументации известной позиции и, соответственно, авторская выборка и периодизация исторического материала.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на достойном публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне, но рецензент рекомендует автору точнее сформулировать в чем именно он видит свой вклад в развитие отечественного музыковедения, чтобы избежать неоднозначности прочтения его позиции.

Методология исследования опирается на историко-биографический метод с элементами деконструкции исторической эволюции фортепианного аккомпанемента в вокальной музыке на основе авторской тематической выборки проанализированной литературы. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам, но, по мнению рецензента, автору следует отдельно подчеркнуть научную новизну полученных им результатов.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что «нет никаких сомнений в том, что “внедрение” клавира в хоровую и сольную вокальную музыку преобразовывало стиль и характер музицирования, создавало дополнительные художественные и технологические возможности, меняло вектор развития камерно-вокального репертуара». Тезис, безусловно, заслуживает внимания и в достаточной мере раскрыт в

статье.

Научная новизна исследования, заключающаяся в деконструкции исторической эволюции фортепианного аккомпанемента в вокальной музыке на основе авторской тематической выборки проанализированной литературы и эмпирического материала (отдельных упомянутых опусов), заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный. Стремление автора совместить научные и дидактические функции запланированной публикации следует считать сильной стороной авторского стиля.

Структура статьи в основном раскрывает логику проведенного научного исследования. Хотя итоговый вывод, по мнению рецензента, следует усилить за счет однозначной характеристики научной новизны достигнутых автором результатов.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования, хотя и слабо отражает степень изученности выбранной автором темы в современном музыковедении (мало упомянуто работ российских и зарубежных коллег за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам отсутствует. Автор, по мнению рецензента, напрасно не вступает в теоретическую дискуссию с российскими и зарубежными коллегами. Отчего складывается превратное впечатление, что кроме автора статьи никого в мире не интересует историческая эволюция фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальной музыке.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации. Хотя качество запланированной публикации будет значительно выше, если автор однозначно заявит, в чем именно он видит научную новизну своего исследования.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Аккомпанемент в камерно-вокальной музыке как самостоятельная ветвь в истории фортепианного искусства», в которой проведено исследование роли музыкального сопровождения в исполнении вокальных произведений.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что фортепианный аккомпанемент в вокальной музыке — самостоятельная ветвь в широкой традиции пианизма. Развиваясь по своим собственным законам, в которых поэтическое наполнение, театрализация, психологическая глубина, интонационная изощренность, детализация фактуры оказались важнейшей составляющей, определившей вектор движения, впитав все лучшее, передовое из достижений пианистических школ и направлений, рояль в вокальной музыке обогатил фортепианное искусство новыми инструментальными идеями и красками, художественными приемами, особым духовным содержанием.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью научного анализа развития фортепианного искусства аккомпанемента в самостоятельный вид искусства. Цель данного исследования заключается в обзоре процесса становления фортепианного искусства на примере творчества немецких и русских композиторов. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: рассмотрение истории развития фортепианного аккомпанемента в качестве самостоятельной ветви в развитии инструмента; изучение вклада вокальной литературы в обновление и развитие пианизма, исполнительских принципов и приемов игры.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также историко-культурный и сравнительный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких отечественных музыковедов как Ю.Э. Серов А.Д. Алексеев и др. Эмпирическим материалом послужили произведения зарубежных и российских композиторов.

На основе библиографического анализа автор отмечает, что с момента своего зарождения около пятисот лет назад фортепианное исполнительское искусство всегда привлекало внимание искусствоведов и музыкальных критиков. Научная новизна данного исследования заключается в анализе роли фортепианных партий вокальных произведений, написанных выдающимися русскими и зарубежными композиторами.

Автором детально проанализированы произведения как немецких и французских (Ф. Шуберт, Р. Шуман, А. Дюпарк), так и российских композиторов (А. Верстовский, М. Глинка, М. Мусоргский, Д. Шостакович), создававших музыкальные партии для романсов и других произведений камерно-вокального жанра. По мнению автора, аккомпанемент в их творениях становится основным носителем содержания, типы фактуры глубоко индивидуализированы, а музыкальная изобразительность выходит на новый уровень обобщения.

Особое внимание автор уделяет анализу вокальных циклов Д. Шостаковича и дает им высокую оценку. По его мнению, композитор пользуется богатейшими возможностями современного инструмента ровно настолько, насколько это необходимо для воплощения идеи, образа, смысла. Авторская фантазия безгранична, инструментальные решения свободно и гибко, без видимых усилий следуют за ней.

В завершении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала. Перспективы исследования автор видит в подробном рассмотрении истории становления фортепианного сопровождения в камерно-вокальной музыке.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение процесса становления всемирной музыкальной культуры представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшей проработки.

Следует заметить, автор достиг поставленной цели. Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Библиографический список исследования состоит из 12 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору было бы желательно проанализировать и добавить в библиографический список более современные научные труды и публикации, посвященные изучаемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Англоязычные метаданные

The initial stage of the formation of the French accompanist school: from Italian-German influence to self-identity.

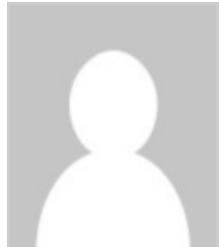
Kalitzky Vitaly Valer'evich

PhD in Philosophy

Professor of the Department of Instrumental Performance at Russian State Specialized Academy of Arts

12 Reserve Ave., Moscow, 121165, Russia

 kalitzky@yandex.ru



Abstract. The formation of European concertmaster schools began sequentially – in Germany (from the 15th century) and Italy (from the 16th century). In these two schools, the basic principles of the future profession of the pianist-concertmaster were crystallized. They significantly influenced the development of other national schools, primarily the French one. The object of research is concertmaster artistry. The subject of the article is the French concertmaster school. The aim of the article is to reveal the process of forming the performance characteristics of the French concertmaster school. The presented work details the influence of the artistry of Italian maestro al cembalo and German Korrepetitor on the French concertmaster culture. It traces the complex path of the French concertmaster school in acquiring national identity – from reverence for the German and Italian traditions to achieving an independent status and, furthermore, the formation of a reverse process – influencing the specifics of German Korrepetitor in the field of ballet. The author chose the following methods: textual analysis, comparative-analytical, and a complex of approaches for performing analysis of musical works. The article attempts for the first time to reconstruct the initial period of the formation and development of the French concertmaster school. The author proposes clarifications on the types of accompaniment used (primarily, ad libitum and obligato) in the compositions for joint music-making by French composers of the Baroque era, pointing to objectively existing disagreements on this issue. Based on the analysis of archival documents, new data about the activities of French maestro al cembalo and Korrepetitors are introduced into musicological discourse. Archival data also allow us to conclude that J.-B. Lully was proficient in keyboard instruments. The analysis of methodological literature leads us to conclude that there existed an elaborate system of approaches among practicing musicians in French musical culture of the 17th-18th centuries regarding the collaborative performance process involving the clavier, and there were intensive searches in the field of teaching children the art of accompaniment. The conducted research allows us to conclude about the eclecticism of the process of formation and development of the French concertmaster school, which absorbed the best traditions of the Italian and German schools in the 17th-18th centuries and achieved its own style by the beginning of the 19th century.

Keywords: treatise, obligato, ad libitum, corrépétiteur, maestro al cembalo, France, concertmaster school, keyboard, performance, music pedagogy

References (transliterated)

1. Nga-Hean Ong. French Accompanied Keyboard Music (1738–1760): A Study of Texture and Style Mixture. PhD Dissertation. Washington, 2009. – 399 p.
2. Verwaerde S. La pratique de l'accompagnement en France (1750–1800): de la basse continue improvisée à l'écriture pour clavier dans la sonate avec violon. Thèse pour

- obtenir le grade de Docteur de l'université. Paris, 2023. – 1151 s.
3. Alekseev A. D. Istorija fortepiannogo iskusstva / izd. 2-e, dop. – M.: Muzyka, 1988. – 414 s.
 4. Rameau J.-Ph. Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue: avec le plan d'une nouvelle méthode, établie sur une mechanique des doigts, que fournit la succession fondamentale de l'harmonie et à l'aide de laquelle on peut devenir scavant compositeur, et habile accompagnateur, même sans scavoir lire la musique [elektronnyi resurs]. URL: <https://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP82753-PMLP168566-Dissertation.pdf> (data obrashcheniya: 01.05.2024).
 5. Kalitskii V.V. K istokam professii pianista-kontsertmeistera: iskusstvo maestro al cembalo // Kul'tura i iskusstvo. 2025. № 3. S. 1-9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.3.73373 EDN: OZGRIM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73373
 6. Arkhiv Parizhskoi natsional'noi opery. F. 24/4/13, ed. khr. 1.
 7. Randall Fulle Dr. French Harpsichord Music of the Eighteenth Century. PhD Dissertation. Harvard, 1965. – 267 p.
 8. Zh.-Zh. Mondevil'. "Pièces de clavecin en sonates" ("P'esya-sonaty dlya klavesina") [elektronnyi resurs]. – URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP334848-PMLP322823-mondonville_pieces_de_clavecin_op3_mastersofviolin05walt.pdf (data obrashcheniya: 02.08.2024).
 9. Pièces de clavecin en concert ("Kontsernye proizvedeniya dlya klavesina so skripkoi ili fleitoi i al'tom ili vtoroi skripkoi") [elektronnyi resurs]. – URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP26469-PMLP19240-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_en_Concerts.pdf (data obrashcheniya: 02.08.2024).
 10. Girdlestone K. Jean-Philippe Rameau, His Life and Works. – London: Cassell, 2024. – 514 p.
 11. Neher R. Recollections of the Claviklein and Accompanying Instruments in the Concert Performances of Claviklein Pieces by Jean-Philippe Rameau. DMA Document Indiana University, 1974. – 12 p.
 12. Newman W. Sonata in the Classical Era. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1963. – 897 p.
 13. Rousseau J.-J. "Accompagnement", dans Diderot, Denis, et Alembert, Jean Le Rond d', Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. – Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, tome I, 422 p.
 14. Lacomb J. Dictionnaire portatif des beaux-arts. – Paris: Estienne, 1752. – 131 p.
 15. Rousseau J.-J. "Accompagnement", dans Diderot, Denis, et Alembert, Jean Le Rond d', Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. – Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1768, tome I, 318 p.
 16. Kuperen F. Iskusstvo igry na klavesine / F. Kuperen // Alekseev A. D. Iz istorii fortepiannoj pedagogiki. – M.: Klassika-XXI, 2013. – 163 s.
 17. Saint-Lambert M. de. Nouveau traité de l'accompagnement [elektronnyi resurs]. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP23224-PMLP53044-dandrieu_continuo.pdf (data obrashcheniya: 01.06.2024).
 18. Saint-Lambert M. de. Principes du clavecin [elektronnyi resurs]. URL: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP176112-PMLP268029-Saint_Lambert.pdf (data obrashcheniya: 16.11.2024).

19. Dandrieu J.-F. Principes de l'Acompagnement du Clavecin [elektronnyi resurs]. URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP23224-PMLP53044-dandrieu_continuo.pdf (data obrashcheniya: 11.05.2024).
20. Fux J.-J. Gradus ad Parnassum [elektronnyi resurs]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/2/22/IMSLP286170-PMLP187246-gradusadparnassu00fuxj_0.pdf (data obrashcheniya: 11.05.2024).
21. Saint-Lambert M. de. Nouveau traité de l'accompagnement [elektronnyi resurs]. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP23224-PMLP53044-dandrieu_continuo.pdf (data obrashcheniya: 16.11.2024).
22. Massip C. La vie des musiciens parisiens au temps de Mazarin 1643–1661. Essais d'études sociales. – Paris: A. et J. Picard, 1976. – 186 p.
23. Istoricheskii arkhiv goroda Kel'na, protokoly gorodskogo soveta ot 18 iyulya 1766 g., punkt 10B, A 213, 109 ob, s. 111.
24. Theaterzeitschrift Deutschlands. Fünfter Teil, 1778. – S. 76.
25. Theaterkalender für das Schaltjahr 1784. – S. 222.
26. Engel J.-J. Korrespondenz von 1765 bis 1802 / hrsg. und Kommentare von Alexander Koschenin. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992. – S. 122.
27. Martersteig M. Protokolle des Nationaltheaters Mannheim unter der Leitung Dahlbergs von 1781 bis 1789. – Mannheim: Mannheim Bensheimer, 1890. – S. 34.
28. Collection française. v. 10. – Tübingen, 1805. – P. 53-68.
29. Allgemeine Nachrichtenzeitung zum Besten der Justiz, Polizei und des bürgerlichen Handels im Deutschen Reich, 1803, Bd. 2. – 2633 s.
30. Koch H.-Ch. Musikalisches Lexikon. – Frankfurt: August Hermann der Jüngere, 1802. – 918 s.
31. Kalitskii V.V. Osobennosti klavirnogo soprovozhdeniya ad libitum i General-Baß v svete stanovleniya nemetsko-avstriiskoi kontsertmeisterskoi shkoly // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 5. S. 28-41. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.5.73620 EDN: MVGSDL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73620
32. Roche G., Félix Lebon F. Recueil général des arrêtés, décrets, arrêts et résolutions du Conseil d'État rendus sur des questions controversées jusqu'à l'année 1839, tome 6. – Paris: Recueil général des lois, 1844. – 395 p.
33. Pougin A. Entraîneur de ballet // Arthur Pougin: Dictionnaire historique et pédagogie du théâtre et des arts qui s'y rattachent. – Paris: Firmin-Didot, 1885. – 775 p.
34. Gorodskaya kniga Liona. Arkhiv g. Liona. F. 11/31/2, ed. khr. 05, s. 8-9.

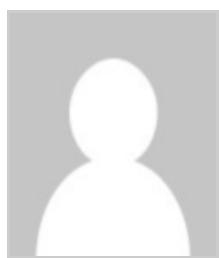
The poetics of chamber instrumental works by composer Margarita Ivanovna Kuss.

Vishnevsky Boris Aleksandrovich

lecturer; Department of Orchestral Conducting; Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke
postgraduate student; Academy of Choral Art named after V.S. Popov

123060, Russia, Moscow, Shchukino district, Marshal Sokolovsky str., 10

 vishnevsky.borris@yandex.ru



Abstract. The article explores for the first time the characteristics of the style of chamber instrumental works by Margarita Ivanovna Kuss (1921–2009), whose compositions were

performed in various concert venues both in Russia and abroad. Leading domestic composers and musicians - G. Sviridov, D. Shostakovich, B. Tchaikovsky, N. Peiko, A. Eshpai, R. Ledenev, E. Svetlanov, V. Fedoseev, M. Miroshnikova - highly valued the creative legacy of M. Kuss. However, to date, there is only one work dedicated to her oeuvre, authored by Yu.B. Abdokov. This article presents an overview of the composer's chamber instrumental opuses - the First and Second Sonatas for violin and piano, as well as a detailed analysis of the Third Sonata for violin and piano. The research is based on a theoretical-analytical approach that allows for a systematic study of musical works, focusing on characteristic features of the composer's techniques, including the analysis of melodic, harmonic, and instrumental means of expression. The article represents the first large-scale study of the characteristics of M.I. Kuss's chamber instrumental compositions. For the first time, the memories and reflections of well-known contemporaries of Margarita Ivanovna are introduced into scientific circulation, offering a new perspective on the specifics of her creative work. The conducted analysis of chamber instrumental compositions reveals the unique features of the author's compositional style. The study makes a significant contribution to the understanding of domestic musical art in the second half of the 20th - early 21st centuries, expanding the knowledge of the development of chamber music during this period. The results obtained can be used in further research on the work of M.I. Kuss and on domestic musical heritage as a whole, as well as in the possibility of utilizing the article's materials within university courses such as "History of Russian Music" and "Analysis of Musical Works."

Keywords: musical form, composing techniques, artistic search, style, neo-romanticism, violin and piano, poetics, chamber instrumental music, Margarita Kuss, texture

References (transliterated)

1. Abdokov Yu.B. Potaennyi krai Margarity Kuss: orkestrovyy stil' i tembrovaya poetika // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2023. № 3. S. 62-78. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-62-78. EDN: ETLZS.
2. Kuss M.I. Pervaya sonata dlya skripki i fortepiano. M.: Vsesoyuznoe izdatel'stvo "Sovetskii kompozitor", 1969. 42 s., partiya skripki 14 s.
3. Kuss M.I. Vtoraya sonata dlya skripki i fortepiano. M.: Vsesoyuznoe izdatel'stvo "Sovetskii kompozitor", 1977. 36 s., partiya skripki 12 s.
4. Kuss M.I. Sonata № 3 dlya skripki i fortepiano. M.: "Kompozitor", 2006. 32 s., partiya skripki 11 s.
5. Rogachev N. Margarita Kuss. M.: "Sovetskii kompozitor", 1959. 7 s. (seriya "Molodye kompozitory Sovetskogo Soyuza").
6. Sait "Kompozitor Margarita Kuss" [elektronnyi resurs]. URL: <http://www.margaritakuss.ru/> (data obrashcheniya 31.03.2025).
7. Slovo kompozitora i o kompozitore: Khrestomatiya / Red. i sost. N.S. Gulyanitskaya, Yu.N. Panteleeva. M.: RAM im. Gnesinykh, 2020. 208 s.
8. Stravinskii I.I. Khronika. Poetika. M.: "Tsentr gumanitarnykh initiativ", 2012. 368 s. (Seriya "Rossiiskie Propilei").
9. Tyutchev F.I. Polnoe sobranie stikhov vorenii / Sost., podgot. teksta i primech. A.A. Nikolaeva. L.: Sov. pisatel', 1987. 448 s. (B-ka poeta. Bol'shaya seriya).
10. Kholopova V.N. Formy muzykal'nykh proizvedenii: Uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr. SPb.: Izdatel'stvo "Lan", 2001. 496 s. EDN: TIGNZN.

The role of the Moscow Conservatory in the fate of "the

mother of the Chinese choir" Yu Linfen

ZHOUZHOU

Postgraduate student; Victor Popov Academy of Choral Art

125565, Russia, Moscow, Festivalnaya str., 2

✉ jojoinrussiaa@mail.ru



Abstract. The subject of this study is an important stage in the professional development of the outstanding Chinese conductor Wu Linfeng, associated with his internship at the Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky in 1986-1987. The object of the research is to examine the influence of Russian and Soviet choral culture on the formation of the Chinese school of choral conducting. The goal of this article is to explore the pathways of the choral conductor profession development in China and to determine the role of the Moscow Conservatory in this process. The author discusses various aspects of the topic, such as the cultural interaction between the USSR and the PRC in the 20th and 21st centuries, tracing the history of the influence of Russia's largest music institution on the establishment of the choral conducting school in China. A number of key figures among Soviet and Russian musicians who contributed significantly to this process are identified. The author notes that choral conducting education in Russia is characterized by philosophical and aesthetic depth, semantic concentration, and technical proficiency. The choral conducting school of the Moscow Conservatory has a profound influence on the formation of the national conducting art in contemporary China, thereby highlighting the vital intercultural connections between the two countries that are important in our time. The methodology consists of a synthesis of historical-theoretical and verbal-communicative methods. Based on archival materials, the history of Wu Linfeng's education at the Moscow Conservatory is revealed. The research experience is aimed at establishing connections between the Russian school of choral conducting and the development of modern Chinese choral art. The main conclusion of the conducted research is the paradigm of deep mutual influence and enrichment in the musical arts of Russia and China. In particular, this position has become a determining factor in the musical education of Chinese students at the Moscow Conservatory. A special contribution of the author to the topic is the study of the professional development of Wu Linfeng, which has not previously been the subject of special research. The novelty of the research lies in the fact that archival materials about the education of the now prominent choral figure in China, Wu Linfeng, at the Moscow Conservatory are presented for the first time. Attention is drawn to the need to study the historical aspects of the establishment of the national school of choral conducting in China, related to the traditional Chinese musical thinking and the shift towards mastering the Russian conducting and choral tradition.

Keywords: choral performance, choral music, choral art, national art, musical thinking, Russian music, Chinese music, Moscow Conservatory, choral conducting, choral ensemble

References (transliterated)

1. Arkhiv MGK imeni P.I. Chaikovskogo. Opis' lichnykh del inostrannykh aspirantov, assistentov-stazherov i stazherov. Lichnoe delo U Linfen. Anketa dlya inostrannykh grazhdan, postupayushchikh na obuchenie v nauchnye uchrezhdeniya, vysshie i srednie spetsial'nye uchebnye zavedeniya SSSR.
2. Arkhiv MGK imeni P.I. Chaikovskogo. Opis' lichnykh del inostrannykh aspirantov,

assistentov-stazherov i stazherov. Lichnoe delo U Linfen. Lichnoe zayavlenie.

17.06.1987.

3. Arkhiv MGK imeni P.I. Chaikovskogo. Opis' lichnykh del inostrannykh aspirantov, assistentov-stazherov i stazherov. Lichnoe delo U Linfen. Pis'mo iz Upravleniya vneshnikh snoshenii Ministerstva vysshego i srednego spetsial'nogo obrazovaniya SSSR №96-17-1752/9 ot 28.08.1986.
4. Arkhiv MGK imeni P.I. Chaikovskogo. Opis' lichnykh del inostrannykh aspirantov, assistentov-stazherov i stazherov. Lichnoe delo U Linfen. Pis'mo rektoru MGK. Oktyabr' 1986.
5. Arkhiv MGK imeni P.I. Chaikovskogo. Opis' lichnykh del inostrannykh aspirantov, assistentov-stazherov i stazherov. Lichnoe delo U Linfen. Prikaz № 165 ot 14.04.1987. Prikaz № 206 ot 25.05.1987.
6. Arkhiv MGK imeni P.I. Chaikovskogo. Opis' lichnykh del inostrannykh aspirantov, assistentov-stazherov i stazherov. Lichnoe delo U Linfen. Prikaz № 572 ot 15.10.1986.
7. Arkhiv MGK imeni P.I. Chaikovskogo. Opis' lichnykh del inostrannykh aspirantov, assistentov-stazherov i stazherov. Lichnoe delo U Linfen. Kharakteristika. 22.06.1987.
8. Van E. Obzor biografii kitaiskikh kompozitorov, ostavshikhsya v Sovetskem Soyuze v 1950-e gody [Tekst] / Van E. // Khudozhestvennyi forum. – 2015. – № 3. – S. 40-41.
9. Gaidai P.V. Razvitie professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeistviya: Rossiya – Kitai, KhKh vek [Tekst] / P.V. Gaidai // Pedagogicheskii zhurnal Bashkortostana. – 2018. – № 3 (76). – S. 50-56. EDN: XXIEOL
10. Glushkova O.R. Ob uchebno-pedagogicheskoi rabote Moskovskoi konservatorii Russkogo muzykal'nogo obshchestva [Tekst] / O.R. Glushkova // Muzyka v sisteme kul'tury: nauchnyi vestnik Ural'skoi konservatorii. Vyp. 17. Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo: na perelomakh istorii: Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii / otv. red. E. E. Polotskaya. Ural. gos. konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo. – Ekaterinburg: UGK, 2019. – S. 126-132. EDN: JELXHS
11. Glushkova O. R. Osobennosti kontingenta uchashchikhsya Moskovskoi konservatorii RMO [Tekst] / O.R. Glushkova // Istoryya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya: Materialy mezhdunarodnogo seminara pyatoi sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovaniya / red.-sost. V.I. Adishchev, M.G. Dolgushina; Nauchn. sovet po problemam istorii muz. obrazovaniya; Vologod. gos. un-t, Perm. gos. gumanit.-ped. un-t. – Vologda, Perm': Sad-ogorod, 2019. – S. 108-118. EDN: WCQKMJ
12. Glushkova O.R. K voprosu stanovleniya obrazovatel'noi deyatel'nosti Moskovskoi konservatorii Russkogo muzykal'nogo obshchestva [Tekst] / O.R. Glushkova // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie / Musical Art and Education. – 2020. – T. 8. – № 1. – S. 131-148. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-1-131-148 EDN: CDWDDO
13. Kamernyi khor Moskovskoi konservatorii. Formula uspekha. K 80-letiyu Borisa Tevlina [Tekst] / red.-sost. E.D. Krivitskaya. – M: Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaya konservatoriya", 2012. – 200 s.
14. Koshkareva N. Aleksandr Solov'ev: Studenty so vsego mira po-prezhnemu stremyatsya uchit'sya v Rossii [Tekst] / A.V. Solov'ev. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <https://amjcm.ru/events/aleksandr-solovyov-studenty-so-vsego-mira-po-prezhnemu-stremyatsya-uchitsya-v-rossii/> (data obrashcheniya: 08.05.2025).
15. U Linfen. Nezabyvaemoe zrelishche: razmyshleniya posle prosmotra vystupleniya Krasnoznamennogo ansambla pesni i plyaski Rossiiskoi Armii im. Aleksandrova [Tekst] / U Linfen // Narodnaya muzyka. – 1997. – № 7. – S. 45-46.

16. Chzhao Tao. Issledovanie praktiki obucheniya khorovomu peniyu professora U Linfen. Magisterskaya dissertatsiya [Tekst] / T. Chzhao. – Pekin, Kitaiskaya konservatoriya, 2019. – 43 s.
17. Chzhou Chzhou. Interv'yu U Linfen [Tekst] / Ch. Chzhou. – Noyabr' 2022 goda.
18. Chzhen Lisha. K voprosu o vliyanii Moskovskoi konservatorii na razvitiye muzykal'noi kul'tury Kitaya [Tekst] / L. Chzhen // Podgotovka muzykanta-pedagoga: Istoricheskii opyt, problemy, perspektivy: Materialy mezhdunar. nauch. konf. Sed'moi sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovaniya. – M., 2019. – S. 136-144.
19. Chzhen Syaoin. Nerushimaya kitaisko-sovetskaya druzhba: vspominaya moikh nastavnikov [Tekst] / S. Chzhen // Khudozhestvennoe obozrenie. – 2009. – № 6. – S. 32-40.
20. Chen' Sitsze. Stanovlenie professii dirizhera v Kitae: vliyanie rossiiskoi shkoly, obretenie samobytnosti: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Tekst] / Chen' Sitsze; [Mesto zashchity: Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M.I. Glinki]. – Moskva, 2021. – 27 s.

The combination of heterogeneous philosophical principles in the work of A.N. Vertinsky

Burmatov Maksim Andreevich

Independent researcher, CEO of Reno Lance Group of Companies LLC, Master of Vocal Arts

119049, Russia, Moscow, Yakimanka district, Mytnaya str., 28, building 3, room 1/1

✉ maksim_burmatov@bk.ru



Abstract. The genius of A.N. Vertinsky, who illuminated the Russian stage at the beginning of the last century, continues to arouse wide interest among representatives of the expert community up to the present moment. The specifics of the creativity of such a diverse personality remains still not fully understood, and the interpretations of scientists often suffer from inconsistency. Meanwhile, a number of features of his work need further consideration and analysis, in particular, the philosophical principles of his poetry. The methodological basis of the study was an integrated approach containing descriptive, comparative and content analysis. The synchronistic method and the method of generalization were also productively used when writing the work. The empirical basis was the artistic works of A.N. Vertinsky. The article talks about the unsurpassed performing skills, the pronounced intonation-plastic score of the performer of his own songs, which became the key to his success on the stage. The author characterized the main philosophical principles of A.N. Vertinsky's poetry, traced the syncretism of his poetry, music and performing skills on extensive creative material. In addition, the role of connections between heterogeneous philosophical principles that determine the features of the art world constructed by the maestro is revealed. The enduring value of the intellectual heritage of the pop idol of the first half of the twentieth century for the national culture is noted.

Keywords: Alexander Vertinsky, philosophical beginnings, poetry, syncretism, creativity, artistry, image, stage play, pop song, Russian culture

References (transliterated)

1. Babenko V.G. Arlekin i P'ero: N. Evreinov, A. Vertinskii: Materialy k biogr. Razmyshleniya. – Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 1992. – 350 s.
2. Babenko V.G. Risk talanta: K stoletiyu so dnya rozhdeniya A.N. Vertinskogo // Ural. 1988. № 12. – S. 151-167.
3. Burmatov M.A. Pesennaya estrada russkogo zarubezh'ya v period 1920–1930 godov kak predmet osvoeniya v sisteme muzykal'no-istoricheskogo obrazovaniya // Vestnik kafedry YuNESKO «Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie». 2018. № 4 (24). – S. 96-109.
4. Vertinskii A.N. Dorogoi dlinnoyu ... Memuary, stikhi i pesni, rasskazy i zarisovki, pis'ma, fotografii / Sost. i vstup. st. Yu. Tomashevskogo. – M.: Astrel', 2009. – 607 s.
5. Gorelova O.A. Aleksandr Vertinskii i ironicheskaya poeziya Serebryanogo veka / Diss. ... kand. filol. nauk. – M., 2006. – 187 s.
6. Grigor'ev V.Yu. Ispolnitel' i estrada. – M.–Magnitogorsk: Magnitogorskaya gos. konservatoriya, 1998. – 156 s.
7. Zhirmunkii V.M. Kompozitsiya liricheskikh stikhhotvorenii. – Pb.: Opoyaz, 1921. – 109 s.
8. Zamost'yanov A. Umnyi P'ero: zachen Aleksandr Vertinskii sochinil pesnyu o Staline // Izvestiya. 2019. 21 marta.
9. Zinov'eva E.N. Sinkretizm tvorchestva A.N. Vertinskogo i formy ego realizatsii. Avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. – Ul'yanovsk, 2012. – 20 s.
10. Iof'ev M.I. Vertinskii // Iof'ev M.I. Profili iskusstva. – M.: Iskusstvo, 1965. – C. 204-208.
11. Kuznetsov E.M. Iz proshlogo russkoi estrady. Istoricheskie ocherki / Predislovie N.P. Smirnova-Sokol'skogo. – M.: Iskusstvo, 1958. – 368 s.
12. Makarov A.S. Aleksandr Vertinskii: portret na fone vremeni. – M.: Astrel': Olimp, 2009. – 413 s.
13. Malyuchenko G. Pervye teatral'nye sezony novoi epokhi // U istokov. – M.: VTO, 1960. – S. 244-246.
14. Plotnikova A.A. K voprosu ob issledovanii tvorchestva A.N. Vertinskogo // Privolzhskii nauchnyi vestnik. 2015. № 11 (51). – S. 90-94.
15. Plotnikova A.A. K voprosu o fol'klornykh elementakh v tvorchestve A.N. Vertinskogo // Lingua mobilis. 2015. № 2 (53). – S. 20-26.
16. Roskina N. «Kak budto proshchayus' snova ...» // Vospominaniya ob Anne Akhmatovoi. – M.: Sovetskii pisatel', 1991. – 732 s.
17. Rudnitskii K.L. Lyubimtsy publik. – Kiev: Mistetstvo, 1990. – 368 s.
18. Savchenko B.A. Aleksandr Vertinskii. – M.: Znanie, 1989. – 56 s.
19. Savchenko B.A. Kumiry rossiiskoi estrady. – M.: Panorama, 1998. – 432 s.
20. Sekacheva E.R. Vertinskii Aleksandr Nikolaevich (1889–1957) // Novyi istoricheskii vestnik. 2001. № 3 (5). – S. 178-189.
21. Soboleva G.G. Russkii sovetskii romans. – M.: Znanie, 1985. – 112 s.
22. Utesov L.O. Zapiski aktera. – M.–L.: Iskusstvo, 1939. – 152 s.
23. Estrada Rossii. Dvadtsaty vek. Leksikon / Ruk. proekta i otv. red. E.D. Uvarova. – M.: ROSSPEN, 2000. – 784 s.
24. Vertinskii A.N. Dansing-gerl (1937) // Sait RuStikh: <https://rustih.ru> [Elektronnyi resurs]. – URL: <https://rustih.ru/aleksandr-vertinskij-dansing-gyor/> (data obrashcheniya: 14.04.2022).
25. Vertinskii A.N. Lichnaya pesenka (1934) // Sait RuStikh: <https://rustih.ru> [Elektronnyi

- resurs]. – URL: <https://rustih.ru/aleksandr-vertinskij-lichnaya-pesenka/> (data obrashcheniya: 14.04.2022).
26. Vertinskii A.N. Malen'kie aktrisy (1945) // Sait RuStikh: <https://rustih.ru/aleksandr-vertinskij-malenkie-aktrisy/> (data obrashcheniya: 14.04.2022).
27. Vertinskii A.N. Pei, moya devochka, pei, moya milaya ... (1917) // Sait RuStikh: <https://rustih.ru/aleksandr-vertinskij-pej-moya-devochka-pej-moya-milaya/> (data obrashcheniya: 14.04.2022).
28. Vertinskii A.N. Poslednyaya Dama (1941) // Sait RuStikh: <https://rustih.ru/aleksandr-vertinskij-ty-skazala-chto-smert-nosit/> (data obrashcheniya: 14.04.2022).

Accompaniment in chamber vocal music as an independent branch in the history of piano art

Serov Yuri Eduardovich

Doctor of Art History

Associate Professor; Department of Concertmaster; St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
Conductor of the Student Symphony Orchestra; St. Petersburg Mussorgsky Music College

36 Mokhovaya Street, Saint Petersburg, Russia, 191028



✉ serov@nflowers.ru

Abstract. The article is dedicated to the issues of the development of piano accompaniment in chamber-vocal repertoire in the context of the five-hundred-year history of keyboard music. The clavier emerged as an alternative to the lute as an instrument more suitable and convenient for accompanying singing and dancing. The "introduction" of the clavier into choral and solo vocal music transformed the style and character of musical performance, created additional artistic and technological opportunities, and changed the vector of development of the chamber-vocal repertoire. The growing role of the clavier in musical practice was facilitated by significant improvements in the qualitative characteristics of keyboard instruments. The author of the article notes the most significant milestones in the development of piano accompaniment for songs and romances and considers accompaniment as an independent and self-sufficient line in the history of piano performance. The works of Schubert and Schumann, Duparc and Wolf, Schnittke and Shostakovich become the subject of study and at the same time vivid examples that confirm the main conclusions of the article. The article employs comparative-analytical, structural-functional, and cultural methods of research. The author utilizes literary-textual and musical-textual methods and relies on fundamental principles of general historical methodology in scientific research, in particular, sociocultural, historical-chronological, and biographical approaches. Working with words, with great poetry and literature, required composers working in the genre of chamber-vocal music to find synthetic technological solutions and fresh pianistic and artistic techniques. The search, which lasted several centuries, yielded abundant creative results. The novelty of the research lies in the historical approach to the art of piano accompaniment, with artistic phenomena examined throughout the entire five-hundred-year path of keyboard music development. In this work, the author draws on years of experience as a collaborative pianist, their lecture experience in the subject of "History of Piano Art," and the works of our outstanding scholars engaged in research in the field of chamber-vocal music. This article is only the beginning of a larger conversation about the history of piano accompaniment, which we hope will continue in further discussion. It is evident that more and more young pianists are choosing the profession of

accompanist as their primary focus, writing graduation theses on this topic.

Keywords: Shostakovich, Wolf, Duparc, Schumann, Schubert, Lied, piano accompaniment, mélodie, vocal music, piano

References (transliterated)

1. Druskin, M.S. Sobranie sochinenii v semi tomakh. Tom pervyi. Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI-XVIII vekov / red.-sost. L.G. Kovnatskaya. – Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2007. – 786 s.
2. Khokhlov, Yu.N. Pesni Shuberta: cherty stilya. – Moskva: Muzyka, 1987. – 302 s.
3. Konnov, V.P. Gugo Vol'f. Zhizn' i tvorchestvo. – Sankt-Peterburg: Peterburg XXI vek, 2005. – 324 s.
4. Bernac, P. The Interpretation of French Mélodies. – New York: Praeger, 1970. – 326 p.
5. Alekseev, A.D. Iстория fortepiannogo искуства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. – Moskva: Muzyka, 1988. – 415 s.
6. Shkirtil' L.V. Novyi «zvuchashchii obraz» fortepiano v otechestvennom «zhenskom» vokal'nom tsikle 1960–1970-kh godov // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 6. S. 1-12. DOI: 10.7256/2453-613X.2022.6.39459 EDN: UHXYFO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39459
7. Vasina-Grossman, V.A. Russkii klassicheskii romans XIX veka. – Moskva: 1956. – 350 s.
8. Serov, Yu.E. Avtor i ego vremya v kamerno-vokal'nom tvorchestve D.D. Shostakovicha: dissertatsiya ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – Rostov-na-Donu, 2020. – 277 s.
9. Mazel', L.A. Nablyudeniya nad muzykal'nym yazykom D. Shostakovicha // Etyudy o Shostakoviche: Stat'i i zametki o tvorchestve. – Moskva: Sovetskii kompozitor, 1986. – S. 33-82.
10. Danilevich, L.V. Dmitrii Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo. – Moskva: Sovetskii kompozitor, 1980. – 304 s.
11. Serov, Yu.E. Pozdnie kamerno-vokal'nye tsikly Dmitriya Shostakovicha: uchebnoe posobie. – Sankt-Peterburg: Naukoemkie tekhnologii, 2025. – 64 s.
12. Tishchenko, B.I. Razmyshleniya o 142-m i 143-m opusakh // Sovetskaya muzyka. – 1974. – № 9. – S. 40-46.