

Казанская
государственная
консерватория
имени Н.Г. Жиганова



Н.Г. Жиганов
исемендәге
Казан дәүләт
консерваториясе

СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУКА КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ--2026

СБОРНИК ТЕЗИСОВ

Казань 2026

Министерство культуры Российской Федерации

Казанская
государственная
консерватория
имени Н.Г. Жиганова



Н.Г. Жиганов
исемендәге
Казан дәүләт
консерваториясе

СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУКА КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ – 2026

Сборник тезисов

Казань 2026

УДК 78(082)

ББК 85.31

С88

*Печатается по решению библиотечно-издательского совета
Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова*

Составитель

Д. Ф. ХАЙРУТДИНОВА

Рецензенты

САЛИХОВА Л. И., кандидат искусствоведения, доцент кафедры этнохудожественного творчества и музыкального образования Казанского государственного института культуры

ГУМЕРОВА А. Т., кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой теории и истории музыки Казанской консерватории

Редакционная коллегия

ХАЙРУТДИНОВА Д. Ф., кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой менеджмента и медиатехнологий музыкального искусства, профессор, директор Департамента науки, информационных технологий и просветительской деятельности Казанской консерватории, заслуженный работник культуры Республики Татарстан (общая редакция)

ГИРФАНОВА М. Е, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории и истории музыки Казанской консерватории

Студенческая наука Казанской консерватории – 2026: Сборник тезисов / Сост. Д. Ф. Хайрутдинова; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2026. – 121 с.

В сборник вошли тезисы докладов конференций, состоявшихся в период 13–24 апреля 2026 года в рамках Декады студенческой науки Казанской консерватории.

УДК 78(082)

ББК 85.31

© Казанская государственная консерватория, 2026

© Д. Ф. Хайрутдинова, составление, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ МЕНЕДЖМЕНТА ИСКУССТВА – К ИСКУССТВУ МЕНЕДЖМЕНТА

Хасанзянова А. М. Савва Мамонтов – меценат и менеджер	8
Гулявцева А. О. Рекламные стратегии «Русских сезонов» Дягилева	10
Амирханова А. Р. Творческий труд как экономический ресурс: «экономический человек» А. Смита в системе современных культурных индустрий	11
Габитова Р. Р. Национальный музыкальный продукт: подходы к определению и изучению	12
Салахова А. Р. Базовые понятия теории текста	13
Кузнецова А. Р. Фактчекинг в работе современного журналиста	14
Лягин М. П. Грантовое финансирование как инструмент реализации проектов в сфере музыкального искусства: возможности и особенности	15
Гармаева Т. Б. Маркетинг и реклама в музыкальной индустрии КНР: сравнительный анализ бизнеса Китая и России	16
Култышева К. А. Бренд-менеджмент: основные понятия и этапы развития	17
Сигова О. В. Инфографика и смежные виды графического дизайна	18
Галимулина А. В. Применение инструментов краудфандинга в реализации музыкальных проектов	19

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА В ЛИЦАХ И ОБРАЗАХ

Лескина И. К. Сказы П. П. Бажова как выражение культурного кода Урала	20
Лаврентьева П. О. Музыка в романе «Убийство командора» Харуки Мураками как ключ к пониманию скрытых смыслов	21
Ядне Т. Н. Отражение жизни коренных народов Севера в творчестве Анны Неркаги (на примере повести «Белый ягель»)	22
Уткузова А. Б., Бадретдинов Т. Р. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского в постановках Мариуса Петипа – Льва Иванова и Матса Эка	23
Цыбулько Д. С. Роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» на балетной и мюзикловой сцене: три эпохи – три прочтения	25
Никольская М. Н. Явление скоморошества в русской опере XIX века (на примере оперы А. Н. Серова «Вражья сила»)	26
Веретельная А. О. Космическая тематика в творчестве композиторов XX века	27
Укурчинова Г. А. Карнавальность как средство отражения национального колорита в творчестве Дариуса Мийо	28
Абдрахманова Л. И. Визуальные символы в структуре современного письма	29

ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ ПОВОЛЖЬЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

Федотова-Яканаева Э. Ю. Гостевые песни мари Кукморского района Республики Татарстан: этнографический контекст, стилевые особенности	31
Мустафина И. Р. Кораническая речитация татар Поволжья в этномузыкологических исследованиях	32
Куулар К. С. Скотоводческие заговоры тувинцев Сут-Хольского ко-жууна	33
Рябинина Е. С. Традиционная музыкальная культура мари Советского рай-она Республики Марий Эл: итоги музыкально-этнографической экспе-диции	34
Садовникова М. Н. Особенности этнографического контекста и музыкаль-ной стилистики хороводно-игровых песен завятских удмуртов (Кук-морский район Республики Татарстан)	35
Муллашева М. И. Думбра в музыкальной культуре татар Сибири: современная исполнительская практика	36
Носкова А. А. Песенная традиция русских сел Бугульминского и Ленино-горского районов Республики Татарстан	37
Гилязов С. Р. Сценические формы развития вокально-инструментальных традиций татар в творчестве фольклорно-этнографического ансамбля «Сорнай»	39
Давыдов А. Ш. Кыл-кубыз в музыкальной культуре Татарстана: к вопросу фор-мирования современной практики исполнительства на традиционных инструментах	40

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Грижанова А. Ю. Роль репетиционного процесса над речевой декламацией в оперетте «Севастопольский вальс» в постановке оперной студии Ка-занской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова	42
Шайдуллин Н. Ф. Соотношение музыкально-смысловых ритмических рисунков и орфоэпических норм акцентуации в татарских народных и композиторских песнях	43
Багаутдинова А. Р. Образ Шамаханской царицы в опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок»	45
Костюк А. Р. Творчество солиста Большого театра Владимира Атлантова (1967–1988)	46
Кошмитко М. О. Театральный мир Венеры Шариповой	48
Каримов Р. Р. Фахри Насретдинов: символ татарской оперы	49
Закирова А. Н. Партия Асылкош в одноименном мюзикле З. Рауповой	50
Ниязов А. Д. Первая национальная татарская опера «Сания»	50
Давлетшина Д. Ф. Гульшад Ибрагимовна Сайфуллина и ее вклад в развитие вокального искусства Татарстана	52
Цяо Чжао. Азат Аббасов: от оперы до музыкальной драмы	53

Аубакирова З. Ф. Образ Алтынчач в опере Н. Г. Жиганова «Алтынчач» ...	54
Шарафутдинов В. А. Жизнь и творчество Дмитрия Хворостовского – голос, покоривший мир	54
Лебедева М. Д. «Плач Дидоны» Г. Пёрселла в мировом музыкальном искусстве	55
Данилова Э. Р. Стилистические особенности партии Сильвы в оперетте И. Кальмана «Сильва»	57
Круглова П. Г. Актерские пластические приемы в спектакле «Сказка о царе Салтане»	58
Осколков И. М. Удмуртская национальная опера	59
Слепцов К. С. Якутская национальная опера	61

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Стефинова М. Д. «Чичестерские псалмы» Л. Бернстайна: история и современность	63
Шарапова Д. И. Хоровое пение как инструмент музыкальной терапии	64
Лежнина А. И. Камерно-фортепианное творчество Карла Рейнеке	65
Попова К. С. «Zoo caprices» Майкла Наймана как проявление минимализма в скрипичном искусстве	67
Добрынина О. В. Исполнительский аппарат альтиста: влияние миофасциального релиза и йоги на профессиональную деятельность музыканта	68
Ма Бэйвэй. Особенности исполнения сюиты Линь Цзиньчэна «Калейдоскоп» для маримбы соло	69
Ли Нинъюань. Творчество А. Н. Скрябина в исследованиях китайских музыковедов	70
Лю Жубинь. Особенности музыкального языка сюиты для скрипки с оркестром «Стиль Яньхуан» Бао Юанькая	71
Хоу Чэнкунь. Исполнительские интерпретации Рапсодии № 1 для кларнета с фортепиано (или оркестром) К. Дебюсси: сравнительный анализ трактовок Фань Лэя, Сабины Майер, Никола Бальдейру и Франклина Коэна	72
Чжу Госэнь. Каприччиозо для фортепиано Фань-Лин Су: вопросы стиля и исполнения	73
Чжу И. Роль фортепиано в камерно-вокальном творчестве А. Н. Александрова (на примере цикла «Из "Александрийских песен" М. Кузьмина»)	74
Шайдуллина Э. В. Фортепианное трио ре мажор А. Бородина (1860): исполнительские особенности партии виолончели в контексте камерного ансамбля	75
Камалов Р. А. Соната для кларнета и фортепиано № 1 As-dur op. 49 Макса Регера: исполнительские особенности партии фортепиано в контексте камерного ансамбля	76

Ахматнурова Д. С. Авторские каденции солиста в Концерте № 4 для фортепиано с оркестром G-dur op. 58 Л. Бетховена: особенности исполнительской интерпретации выдающимися пианистами	77
Цун Болин. Художественные песни в творчестве современных китайских композиторов	78
Чжан Минь. Особенности камерно-вокальных сочинений современного китайского композитора Луань Кая	79
Сметанник А. А. Образно-стилистические особенности хорового концерта Д. В. Смирнова «Благовещение»	80
Бочкарёва Я. Р. Матильда Маркези: певица и педагог	81
Ян Ли. Партия Цзинь Хуань из оперы «Дикое пламя и весенний ветер в древнем городе» Ван Цзунзе и Чжан Чжоя: особенности исполнения	82
Чэнь Мао. Исполнительские особенности партии Васкова из оперы Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие»	83
Лю Хан. Интерпретация оперы «Волшебная флейта» в театрах Китая	85
Се Хаожань. Романс П. Чайковского «Хотел бы в единое слово»: к вопросу работы над произношением с китайскими студентами	86
Чжоу Ци. Интерпретация выдающимися певицами канцоны Le Violette из оперы «Пирр и Деметрио» А. Скарлатти	87
Любчак И. В. Виктор Калинин. «Блажен муж»: особенности стиля в контексте традиций Новой московской школы	88
Задорожнова В. О. Проблемы зажимов дирижерского аппарата и способы их устранения	89
Белкина Т. В. Людмила Юрьевна Наумова – дирижер и педагог	90
Белинская П. М. Цикл «Отражения» М. Равеля: особенности фортепианного стиля	92
Алексеева П. В. «Дух радости» О. Мессиана: художественно-исполнительские особенности претворения концепции «божественного присутствия»	93

ТРАДИЦИОННЫЕ РОССИЙСКИЕ ЦЕННОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА

Монетова А. С., Карпов Д. А. «Народ прав»: М. И. Глинка и рождение русской музыкальной идентичности	94
Кузнецова А. Р., Салахова А. Р. Образы национального единства в симфоническом наследии Д. Д. Шостаковича: между трагедией и патриотизмом	95
Панкова А. А. Династия Корепановых: служение, семья, преемственность	96
Габитова Р. Р. Патриотизм в творчестве Константина Васильева	97
Биюшев П. С. Патриотизм в советском кино о Великой Отечественной войне	98
Садовникова М. Н. Традиционные российские ценности в кинематографе Великой Отечественной войны	98
Абдрашитов Г. Д. От Глинки до Прокофьева: героика русской оперы	99

КОНСАИКС–2026

Полозова А. Г. «Моцартиана» и моцартианство П. И. Чайковского	101
Севастьянов А. О. Классический стиль в опере Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери»	102
Корнилова Р. А. Фарадж Караев в диалогах с Моцартом	103
Скучаева М. А. Камерно-вокальное творчество Полины Виардо: к проблеме изучения	104
Полозова А. Г. Артур Лурье: личность и творчество	105
Скурихин М. Ю. Три хора а cappella Э. Кшенека в исполнительской и педагогической практике хоровых дирижеров	106
Укурчинова Г. А. Влияние историко-культурных процессов советской эпохи на формирование личности и творческого пути В. В. Щербачёва	107
Колесникова Ю. В. Вокальная лирика в творческом наследии Бориса Чайковского	108
Полозова А. Г. Театральность в вокальных циклах Валерия Гаврилина	109
Ахмаева А. Э. Эмотивный план монооперы «Ванька Жуков» Анатолия Лупова	110

ПЕНТАТОНИКУС

Татаринова Е. В. Духовные кантаты Кристофа Граупнера	113
Сметанина О. С. Симон Зехтер: композитор, теоретик музыки и педагог ...	114
Веретельная А. О. Феномен «Soundscape» в музыке второй половины XX – начала XXI века (на примере «Miniwanka» Р. М. Шейфера)	115
Скучаева М. А. Египетские истоки электронной музыки Халима эль-Даба	116
Колесникова Ю. В. Вклад Ф. Мендельсона в празднование 400-летия книгопечатания (1840) в Лейпциге	117
Насыбуллина Р. Р. А. С. Фаминцын и петербургская научно-музыкальная среда	118
Ямщикова А. А. Симфония как сакральное пространство: воплощение принципов буддистской эстетики в «Мандале» Маюдзуми Тосиро	119

САВВА МАМОНТОВ – МЕЦЕНАТ И МЕНЕДЖЕР

А. М. Хасанзянова

*Научный руководитель – О. В. Усова,
кандидат искусствоведения, доцент*

В 2026 году исполняется 185 лет со дня рождения известного русского предпринимателя и мецената Саввы Ивановича Мамонтова. Поразительно разносторонняя, масштабная личность, Савва Мамонтов оказал большое влияние на русскую культуру рубежа XIX–XX веков, подарив возможность талантливым деятелям искусства заявить о себе, а также создав инфраструктуру, в которой это заявление становилось возможным – от художественных мастерских в Абрамцево до сцены Частной оперы в Москве. Кроме того, его усилиями были возрождены забытые народные промыслы и заложены основы музейного дела в русской провинции.

В железнодорожном деле, принесшем ему основной капитал, Мамонтов проявил качества стратегического чуткого менеджера: благодаря Савве Ивановичу были построены первые магистрали на север, которые в годы Первой мировой войны окажутся для России «дорогами жизни».

Новаторство Мамонтова заключается и в появлении первой в России Арт-резиденции для художников в усадьбе Абрамцево. Создание всех необходимых материально-технических условий, творческой атмосферы поспособствовало появлению «неорусского» стиля в живописи, возрождению традиционных ремесел. В кружке раскрыли себя такие живописцы, как Валентин Серов, Константин Коровин, Виктор Васнецов, Михаил Врубель и другие. Мамонтов не только

предоставлял художникам условия для творчества, но и помогал с заказами и поддерживал их инициативы.

В 1885 году Мамонтов основал Московскую частную русскую оперу, в рамках которой применил продюсерскую модель, основанную на творческой свободе и синтезе искусств. В театре впервые были поставлены 13 новых опер русских композиторов, включая шесть опер Н. А. Римского-Корсакова. Ключевым управленческим решением стало приглашение молодого Фёдора Шаляпина, обеспечение его административной и творческой поддержкой, что позволило певцу раскрыть свой потенциал и получить всероссийскую известность.

С 1899 года Мамонтов совместно с княгиней Марией Тенишевой поддерживал журнал «Мир искусства». Более того, многие идеи публикаций для того журнала были инициированы Мамонтовым, который стремился во всем поддерживать и продвигать русских деятелей искусства.

После финансового краха 1899 года Мамонтов продемонстрировал способность к антикризисному управлению, переориентировавшись на производство майоликовой керамики с привлечением художников своего кружка. Он создал в Абрамцево гончарную мастерскую, позже он перевел ее в Москву и преобразовал в керамический завод. Изделия мамонтовской мастерской украшали арбатские особняки, доходные дома и административные здания Москвы. Продукция завода получила признание на международных выставках, а высокая лояльность творческих кадров, поддержавших Мамонтова после оправдательного приговора, свидетельствует о высоком авторитете и эффективности предпринимательской деятельности.

Современники отмечали, что Мамонтов обладал «электрической струей», которая зажигала энергию окружающих, вдохновляла мастеров на творческие свершения. Мамонтов ценил талант и независимость художников, стремился к тому, чтобы они могли свободно выражать себя. Его деятельность в сфере искусства сочетала предпринимательские усилия с социально значимой миссией – поддержкой культурного развития. Тем самым он выполнял функцию продюсера для многих музыкантов, художников, писателей, а также для культурных проектов. Его вклад в развитие русской культуры и как мецената, и как менеджера в сфере искусства остается значительным.

РЕКЛАМНЫЕ СТРАТЕГИИ «РУССКИХ СЕЗОНОВ» ДЯГИЛЕВА

А. О. Гулявцева

*Научный руководитель – Ж. В. Мельникова,
преподаватель*

«Русские сезоны» Сергея Дягилева – один из самых известных культурных феноменов в истории театрального искусства. Стратегии продвижения «Сезонов» интересны для осмысления и применимы в современной практике.

После успеха «Русской художественной выставки» 1906 года и «Исторических русских концертов» 1907 года Дягилев приходит к проведению театральных «Русских сезонов», где представляет парижской публике «Бориса Годунова», «Клеопатру», «Шехеразаду», «Половецкие пляски» и другие оперы и балеты. На европейских сценах блистают А. Павлова, В. Нижинский, Т. Карсавина, с улиц разбирают, как произведения искусства, афиши проекта, созданные Л. Бакстом, А. Бенуа, В. Серовым.

Ошеломительному успеху «Русских сезонов» способствовали различные рекламные стратегии Дягилева, в числе которых:

– **яркая визуальная презентация проекта.** Афиши были не просто сообщением информации: в воплощении передовых художников они становились произведениями искусства. Известно, что «голубые афиши» с изображением Анны Павловой парижане за ночь разобрали, желая оставить на память работу художника;

– **акцент на экзотичность.** Русская культура была малоизвестна европейской публике. Желая «показать настоящую Русь», Дягилев не жалел средств – для спектаклей создавались роскошные костюмы с расшитыми воротниками. В балетах были представлены и образы Востока, также вызывающие большой интерес у европейцев;

– **кампании по повышению узнаваемости артистов.** Дягилев создавал из ведущих артистов своей труппы настоящих «звезд», детально выстраивая их медийные образы. Он устраивал закрытые выставки, встречи с художниками и танцовщиками в салонах, создавая флер исключительности и элитарности.

**ТВОРЧЕСКИЙ ТРУД КАК ЭКОНОМИЧЕСКИЙ РЕСУРС:
«ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ЧЕЛОВЕК» А. СМИТА
В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ**

А. Р. Амирханова

*Научный руководитель – О. В. Скепнер,
кандидат искусствоведения, доцент*

Сегодня культурные индустрии превращают искусство в объект экономических расчетов, а творца – в «экономического субъекта», менеджера личного бренда. В основе этой модели лежит концепция Адама Смита об «экономическом человеке», движимом личным интересом. Хотя экономист-классик относил творчество к «непроизводительному» труду, в XXI веке оно стало стратегическим ресурсом, сопоставимым с природными ископаемыми.

Благодаря цифровизации творческий акт перестал исчезать в момент исполнения, превратившись в долговечный актив – файлы и лицензии, доступные для бесконечного тиражирования. В этой системе художник выступает как предприниматель, управляющий маркетингом и дистрибуцией. Платформы трансформировали вдохновение в поток данных, сделав творчество измеримым товаром. Современный «экономический человек» в культуре проявляется в трех ипостасях: это художник-бизнесмен, рационально распоряжающийся талантом; субъект, зависимый от алгоритмов, вынужденный подстраиваться под цифровые стандарты; и торговец «симпатией». Потребность в одобрении, описанная Смитом, сегодня оцифрована: лайки и охваты стали финансовым ресурсом, встроенным в бизнес-логику.

Однако искусство не сводится к прибыли. Подлинное творчество руководствуется поиском смыслов, что часто противоречит рыночному расчету. Смит предупреждал, что узкая специализация притупляет ум; в индустрии культуры это ведет к стандартизации и потере уникальности. Полное подчинение художника законам рынка превращает искусство в аттракцион, лишенный сути.

В результате всех этих процессов рождается новый субъект – *Homo creator oeconomicus*. Он балансирует между вдохновением и расчетом, используя инструменты рынка, но сохраняя автономию и «живую душу» внутри цифровых метрик. Модель Смита напоминает нам: экономический интерес важен, но он не исчерпывает человеческую природу.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРОДУКТ: ПОДХОДЫ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ И ИЗУЧЕНИЮ

Р. Р. Габитова

*Научный руководитель – Д. Ф. Хайрутдинова,
кандидат искусствоведения, доцент*

Актуальность темы обусловлена отсутствием универсального определения *национального музыкального продукта*. Ученые обсуждают природу национального в музыке, способы его проявления в произведениях и существующие подходы к изучению этого явления. Культура выступает основой для формирования национальной и этнической идентичности, поэтому понятия «национальность» и «культура» тесно связаны. Энциклопедии определяют культуру как исторически обусловленный уровень развития общества и творческих способностей человека. Национальность в этническом контексте ассоциируется с общим происхождением, языком, культурой и религиозными традициями.

Рассмотрим подходы к пониманию *национального музыкального продукта* (НМП) в контексте гуманитарных научных направлений. Этномузыкология рассматривает это понятие как образцы народной музыкальной культуры, отражающие специфику этноса. Музыковедение относится к НМП сквозь призму фольклорных истоков, культурных особенностей и менталитета народа. Философия определяет НМП как символическое выражение уникального духа нации, ее мифологии, истории и ценностей. Эстетика «понимает» его как музыкальное творчество, отражающее мировоззрение, характер и эстетические ценности народа. Культурология видит в нем результат творческой деятельности, реализованной через жанры фольклора, академической или популярной музыки. Менеджмент трактует этот продукт как культурный актив, объединяющий фольклорные коды с бизнес-технологиями для продвижения.

Распознать национальное в музыке можно по формальным, функциональным и содержательным признакам. Формальные признаки включают ладовые структуры (например, пентатонику), ритмические формулы и тембровую окраску национальных инструментов. Функциональные признаки отражают связь музыки с календарно-обрядовым циклом и трудовыми процессами. Содержательные признаки проявляются в тематике, образах природы и истории, а также в передаче национального колорита.

Одной из проблем современного изучения НМП является упрощение сложных традиций из-за стереотипизации и коммерциализации. Рыночные механизмы превращают народную музыку в товар, лишая ее глубинных смыслов и контекста. Другая проблема связана с процессами глобализации и локальности. Глобализация стирает национальную окрашенность через смешение стилей и обмен культурными элементами. Локальность, напротив, сохраняет специфику местных традиций и требует комплексного подхода к изучению музыкальных культур. Таким образом, единая научная парадигма НМП в настоящее время отсутствует. Вместе с тем НМП представляет собой результат творческой деятельности, обусловленной музыкальными традициями, языком и эстетикой конкретного народа.

БАЗОВЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕОРИИ ТЕКСТА

А. Р. Салахова

*Научный руководитель – Н. В. Арсёнова,
старший преподаватель*

Теория текста как направление сложилась во второй половине XX века на пересечении нескольких наук – информатики, психологии, лингвистики, риторики, прагматики, семиотики, герменевтики, книговедения и социологии. Она изучает внутренние закономерности и логику строения текста, что для современного журналиста, работающего в письменных жанрах, является бесспорным подспорьем.

Текст представляет собой объединенную по смыслу последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связанность и цельность.

Восприятие текста обеспечивается еще и общим фондом знаний, накопленных читателем. Поэтому восприятие связано с пресуппозицией. Пресуппозиция – это предварительное знание, дающее возможность адекватно воспринять текст.

Любое высказывание всегда имеет два компонента, являющихся базовыми для теории текста, – это тема и рема. Тема – это нечто исходное, рема – нечто новое, искомое. Порядок следования темы и ремы всегда прямой. На базе

высказывания строятся межфразовые единства – объединенность двух и более высказываний.

Новую информацию несет именно рема, а тема фиксирует имеющиеся данные, скрепляет. Через тема-рематическую последовательность шаг за шагом нарастает сообщаемая информация.

Помимо этого, в теории текста для характеристики высказываний используются и понятия диктума и модуса. Диктум передает основную, содержательную информацию; модус – дополнительную, оценочную, интерпретирующую.

Отныне благодаря применению тема-рематической последовательности существует связность текста: предыдущее переходит в последующее. Таким образом, для журналиста и редактора работа над текстом превращается в осознанный контролируемый процесс.

ФАКТЧЕКИНГ В РАБОТЕ СОВРЕМЕННОГО ЖУРНАЛИСТА

А. Р. Кузнецова

*Научный руководитель – Н. В. Арсёнова,
старший преподаватель*

В современных реалиях, когда журналист и читатель фактически в равных условиях сталкиваются с целым массивом сфабрикованной информации, зачастую сгенерированной нейросетью, навыки применения фактчекинга становятся как никогда актуальны. Именно поэтому фактчекинг, что в переводе с английского означает проверку фактов на достоверность, так важен в работе.

От умения работать с проверкой фактов зависит репутация как журналиста, так и издания. Кроме того, достоверность информации защищается законом. Так, в уголовном кодексе Российской Федерации № 63-ФЗ от 13 июня 1996 года есть статья 128.1 «Клевета», согласно которой клеветник может быть наказан штрафом в размере до 500 тысяч рублей либо даже обязательными работами на срок до 160 часов. А за клевету публичную, в СМИ или интернете обидчику грозит штраф до 1 миллиона рублей или даже арест на срок до двух лет.

Таким образом, клевета – это преступление, но и за фейки положены штрафы. Например, в ГК РФ есть статья 152 «Защита чести, достоинства и

деловой репутации», согласно которой наказания предусмотрены за нарушение неприкосновенности частной жизни и тайны переписки.

Журналисту в работе с фактчекингом крайне необходимо соблюдать целый ряд пунктов чек-листа, среди которых – поиск первоисточника, проверка имен, названий, дат, должностей, статистики, цитат и непосредственно фактов.

Таким образом, главное оружие фактчекера – это сомнения, журналисту ни в коем случае нельзя доверять слухам и следовать стереотипам. Крайне важно развивать критическое мышление, возведя фактчекинг в род научной деятельности.

ГРАНТОВОЕ ФИНАНСИРОВАНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ВОЗМОЖНОСТИ И ОСОБЕННОСТИ

М. П. Лягин

*Научный руководитель – О. В. Усова,
кандидат искусствоведения, доцент*

Грантовое финансирование в сфере музыкального искусства в России представляет собой важный инструмент для поддержки творческих проектов. Это безвозмездная финансовая поддержка государства или организации, которую предоставляют на реализацию конкретных проектов, инициатив или задач.

Примерами таких программ могут послужить государственные гранты, научные гранты, частные гранты. У каждого из таких грантов имеются свои требования для получения, они часто требуют прохождения конкурсного отбора, где комиссия изучает бизнес-планы и проекты. В разных грантовых программах имеются ограничения по возрасту, сфере деятельности, региону и другим параметрам. Обязательным пунктом является полная отчетность выделенных денежных средств, куда и на что они были потрачены.

Грант предполагает конкурсное мероприятие для его получения. Они доступны как для государственных, так и для независимых организаций, что способствует развитию некоммерческого сектора. Благодаря такой поддержке, без которой не смогут развиваться новые проекты, каждый год появляются новые фестивали, гастрольные проекты и новые концертные программы. Это говорит о большом разнообразии поддерживаемых инициатив. Государственной

грантовой поддержкой проектов в сфере музыкального искусства занимается министерство культуры.

Грантовое финансирование в сфере музыкального искусства в России предоставляет значительные возможности для реализации творческих проектов, однако требует от участников высокой степени подготовки и соответствия современным культурным запросам. Успех в получении грантов зависит от способности артистов и организаций адаптироваться к требованиям и ожиданиям грантодателей.

МАРКЕТИНГ И РЕКЛАМА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНДУСТРИИ КНР: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ БИЗНЕСА КИТАЯ И РОССИИ

Т. Б. Гармаева

*Научный руководитель – О. В. Скепнер,
кандидат искусствоведения, доцент*

Объектом рассмотрения в заявленной теме является музыкальная индустрия Китая и России в сегменте коммерческого шоу-бизнеса, а именно цифровые платформы – стриминговые сервисы и социальные сети, лейблы, каналы дистрибуции и модели продвижения артистов. При детальном исследовании вопросов музыкального бизнеса следует особое внимание уделить маркетинговым стратегиям в музыкальной индустрии: это рекламные коммуникации, способы монетизации и функции лейблов, а также влияние государственной политики в сфере авторских прав и регулирования цифрового рынка на формирование маркетинговых моделей в России и Китае.

Согласно данным IFPI за 2025 год и за начало 2026 года, Китай занимает 5-е место в мире по доходам от записанной музыки благодаря «укрепленной» модели. Весь цикл продукта – от релиза трека до продвижения и продажи билетов – замкнут внутри локальных приложений Tencent Music и NetEase Cloud Music. Эти платформы являются социальными сетями с комментариями, прямыми эфирами, виртуальными подарками и рейтингом артистов.

Гипотеза исследования проблематики музыкального бизнеса двух названных стран состоит в том, что адаптация указанных китайских маркетинговых инструментов в России позволит повысить вовлеченность аудитории, а также может предоставить российским исполнителям доступ к нишевым сообществам

Китая. В качестве возможных интеграционных решений для России можно рассматривать внедрение рейтинга артистов по примеру китайского «индекса музыканта» и перераспределение части маркетинговых бюджетов в пользу коротких видео по модели Douyin. Наиболее перспективным каналом выхода российских исполнителей на рынок КНР является работа через нишевые сообщества NetEase Cloud Music, где доля некитайских треков достигает около семидесяти процентов.

БРЕНД-МЕНЕДЖМЕНТ: ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ

К. А. Култышева

*Научный руководитель – Д. Ф. Хайрутдинова,
кандидат искусствоведения, доцент*

Существует множество определений понятия «бренд-менеджмент». В Большой российской энциклопедии приводится определение В. Н. Домнина: «Бренд-менеджмент – это управленческая деятельность организации по долгосрочному развитию идентичности бренда и совершенствованию марочной политики».

Бренд-менеджмент оперирует различными понятиями, из которых выделяются основные — бренд и брендинг. «Бренд – это название, термин, знак, символ, рисунок или их сочетание, предназначенные для идентификации товаров или услуг поставщика или группы продавцов и их дифференциации от товаров или услуг конкурентов» (Ф. Котлер). «Брендинг – это целенаправленная деятельность по созданию, позиционированию и продвижению бренда на рынке для формирования потребительских предпочтений брендовых товаров и их индивидуализации за счет положительного имиджа бренда» (М. Н. Николаева).

В истории развития бренд-менеджмента определяются четыре этапа. Первый этап связан с формированием системы бренд-менеджмента (1930–1940 гг.). Второй этап – это эпоха управления имиджем бренда (1950–1980 гг.). Третий этап связан с утверждением основных компонентов идентичности бренда (1980–1990 гг.). С 1990 годов по настоящее время протекает четвертый этап, в котором центральным объектом управления является капитал бренда.

ИНФОГРАФИКА И СМЕЖНЫЕ ВИДЫ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

О. В. Сигова

*Научный руководитель – А. А. Сокольская,
кандидат искусствоведения, профессор*

Визуальная коммуникация сопровождает развитие человеческой культуры с древнейших времен – от наскальных изображений до современных цифровых медиа. Ее основная задача – передача информации в наглядной и доступной форме.

Инфографика является важным направлением визуальной коммуникации и представляет собой графическое отображение информации, данных и связей между ними. Она усиливает восприятие вербального сообщения и способствует его более эффективному пониманию, поэтому активно используется в современной журналистике.

Согласно подходу, основанному на системе ключевых вопросов («что?», «где?», «когда?», «сколько?», «как?», «почему?»), принадлежащему Д. Роэму¹, инфографика реализуется через различные визуальные структуры: изображения, диаграммы, карты, временные шкалы, блок-схемы и графики. Эти элементы могут использоваться как отдельно, так и в комплексе.

Наряду с инфографикой в современной медиасреде применяются смежные форматы – комиксы и карточки. Они могут включать инфографические элементы. Комикс может быть и полноценной инфографикой в случае, если информация в нем структурирована, упрощена и сопровождается визуальными символами, облегчающими восприятие. Карточки могут включать инфографические элементы, помогающие интерпретировать содержание. Комиксы и карточки могут быть отнесены к смежным форматам инфографики, поскольку допускают использование инфографических элементов.

Таким образом, инфографика выступает эффективным инструментом визуализации информации, обеспечивающим ее структурирование и наглядность, тогда как смежные форматы расширяют возможности ее применения.

¹ Роэм Д. Визуальное мышление. Как «продавать» свои идеи при помощи визуальных образов / Дэн Роэм; пер. с англ. О. Медведь. М.: Манн, Иванов, Фербер, Эксмо, 2013. 300 с.

ПРИМЕНЕНИЕ ИНСТРУМЕНТОВ КРАУДФАНДИНГА В РЕАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ

А. В. Галимулина

*Научный руководитель – О. В. Усова,
кандидат искусствоведения, доцент*

В современном музыкальном мире, где финансовые трудности часто становятся непреодолимым препятствием для реализации творческих идей, краудфандинг выступает в роли мощного катализатора. Этот инновационный подход, основанный на коллективном финансировании, открывает перед музыкантами совершенно новые горизонты, позволяя им напрямую взаимодействовать со своей аудиторией и получать необходимую поддержку для воплощения самых смелых замыслов.

Краудфандинговые платформы предоставляют артистам уникальную возможность обойти традиционных посредников, таких как лейблы и продюсерские центры, и получить полную творческую свободу. Это не только способствует реализации новаторских идей, которые могли бы быть отвергнуты в рамках консервативной индустрии, но и формирует глубокую, прочную связь с поклонниками. Аудитория перестает быть пассивным слушателем, превращаясь в активного участника творческого процесса, соинвестора и соавтора успеха.

Применение краудфандинга в музыкальной сфере – это не просто модное веяние, а стратегически важное направление, способное кардинально изменить ландшафт индустрии. Оно открывает новые перспективы для развития артистов, позволяя им сохранять контроль над своим творчеством и напрямую получать вознаграждение за свой труд. В конечном итоге, это путь к созданию более прозрачной, демократичной и ориентированной на слушателя музыкальной индустрии, где каждый талант, независимо от его коммерческого потенциала, имеет реальный шанс быть услышанным, поддержанным и реализованным. Краудфандинг становится мостом между артистом и его аудиторией, строящимся на взаимном доверии и общей страсти к музыке.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА В ЛИЦАХ И ОБРАЗАХ

СКАЗЫ П. П. БАЖОВА КАК ВЫРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО КОДА УРАЛА

И. К. Лескина

*Научный руководитель – Л. Г. Сафиуллина,
кандидат филологических наук, профессор*

В сборнике сказов Павла Петровича Бажова «Малахитовая шкатулка» (1936–1945) художественно воплотился культурный код Урала. Этот код включает в себя язык, символы, ценности и модели поведения, формирующие региональную идентичность. Уроженец Сысертского завода, Бажов с детства знал быт горнозаводских рабочих и местный фольклор. В жанре сказа писатель мастерски соединил достоверность с мифом, а речь рассказчика наполнил уральскими диалектизмами и профессиональной лексикой, передавая языковую самобытность края.

Особенности уральской культуры нашли отражение во множестве символов, занимающих в сказах Бажова важное место. Камни (малахит, изумруд, хризолит) воспринимаются не как материальное богатство, а как «тайная сила», испытывающая характер.

Зооморфные образы также характерны для уральской культуры: ящерица выступает проводником в подземный мир, филин оберегает клады от недобрых намерений, а горный козел Серебряное копытце щедро одаряет самоцветами праведников.

Люди в сказах отражают уральский менталитет. В характере прежде всего ценятся совесть, честь и нравственная стойкость. Ключевым образом становится мастер, для которого труд есть духовное служение и путь к гармонии. Женские образы символизируют интуицию, живую связь с традицией и землей. В отношении социальных слоев присутствует четкая граница между «своими»

(горняки, старатели, мастера, их семьи) и «чужими» (приказчики, управители, чиновники). Народ здесь проявляет себя как истинная и неподкупная сила.

Таким образом, горнозаводская культура Урала была художественно осмыслена и запечатлена в сказах П. П. Бажова.

МУЗЫКА В РОМАНЕ «УБИЙСТВО КОМАНДОРА» ХАРУКИ МУРАКАМИ КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ СКРЫТЫХ СМЫСЛОВ

П. О. Лаврентьева

*Научный руководитель – Л. Г. Сафиуллина,
кандидат филологических наук, профессор*

Харуки Мураками – один из самых известных современных японских писателей, сочетающий магический реализм, сюрреализм и глубокий психологизм. Среди известных работ – «Охота на овец», «1Q84», «Норвежский лес», «Хроники Заводной Птицы» и «Убийство командора». Роман «Убийство командора» (2017) состоит из двух частей («Возникновение замысла» и «Ускользающая метафора») и рассказывает о безымянном художнике, который после измены жены и развода уезжает в горы и поселяется в доме художника Томохико Амады.

Особую роль в романе Мураками играет музыка. Она служит способом погружения в состояние героя и проекцией сюжетных событий. Музыкальная аллюзия, заключенная в названии, отсылает к первому действию оперы Моцарта «Дон Жуан» – к сцене убийства командора.

На протяжении романа выбор музыки отражает личностную трансформацию героя. В сцене отъезда герой слушает блюзовый альбом «Pyramid» группы MJQ, что обнажает грусть из-за развода. В доме Амады он слушает оперы Пуччини и квартет Шуберта – музыку, резонирующую с любовной тоской и одиночеством. Для абстрагирования от реальности герой выбирает «Гольдберг-вариации» Баха в исполнении Гленна Гульда. Бах, символизирующий порядок, и Гульд – архетип художника-отшельника, создают двойное символическое значение.

Ключевой момент – переход от пассивного слушания чужих пластинок к активному выбору музыкальных произведений. После произошедших в романе событий герой покупает альбом Брюса Спрингстина «The River», что является актом восстановления субъектности. Название отсылает к метафорической реке,

преодолеваемой против течения, а текст песни перекликается с духовным развитием героя.

Особого внимания заслуживает эпизод с песней The Beatles «Fool on the Hill». Герой слушает ее струнную аранжировку и становится воплощением «дурака на холме» из оригинальной версии песни: то же уединение в горах, звон колокольчика, слышимый только ему.

Как видим, музыка играет важную роль в творчестве Мураками. Писатель признавался, что практически все, что знает о писательстве, он почерпнул из музыки. В романе «Убийство командора» музыка встраивается в литературное произведение, задавая ритм, структуру и психологию персонажей. Автор достигает тем самым глубокого взаимодействия литературы и музыки.

ОТРАЖЕНИЕ ЖИЗНИ КОРЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ НЕРКАГИ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «БЕЛЫЙ ЯГЕЛЬ»)

Т. Н. Ядне

*Научный руководитель – Л. Г. Сафиуллина,
кандидат филологических наук, профессор*

Повесть «Белый ягель» ненецкой русскоязычной писательницы Анны Неркаги (р. 1951) рассказывает о жизни коренного населения Севера, раскрывает конфликт традиционной и индустриальной цивилизаций. Примечательно, что автор родилась и воспитывалась в семье оленевода, поэтому хорошо знает и кочевой образ жизни, и обычаи, воззрения, верования пастухов – обитателей тундры. За вклад в сохранение культуры малочисленных народов края и традиционного уклада ненцев Неркаги называют «апостолом тундры». Ее произведения четырежды номинировались на Нобелевскую премию.

Героиня повести «Белый ягель» Илне уезжает в город, бросая больного отца Пэтко и любящего ее Алёшку. В ответ старик проклинает дочь. Схожая ситуация возникает с детьми Хасавы, которые приходят к отцу не как помощники, а как «стервятники», требующие раздела оленьего стада. Неркаги показывает: уход из тундры часто ведет к разрыву родовых связей и утрате нравственных ориентиров.

Алёшка вынужден жениться на нелюбимой ради исполнения долга перед предками. Сам герой называет себя «солнцелизом» (кузнечиком, который только греется в чужом тепле, но не создает его сам). Метафора точно передает состояние человека, живущего прошлым. Мудрость тундры воплощена в образе старика Пэтко, принимающего уход близких как отражение закономерного круговорота природы и жизни: «Смерть дорогих людей – не смерть солнца».

Художественный мир Неркаги строится на персонификации природы и мифологических кодах. Сквозные образы – птица, волк, камень, огонь – выступают как носители сакрального смысла. Ключевой символ – белый ягель. Ягель – основа жизни в тундре, корм для оленей; белый цвет в ненецкой культуре – цвет чистоты и надежды. Таким образом, название повести выражает идею нравственной чистоты как условия выживания народа.

Слог Неркаги отличается предельной метафоричностью, рожденной не литературной выучкой, а самой логикой образного мышления «человека тундры».

«Белый ягель» – не этнографический очерк, а философская проза о выборе пути. Неркаги не идеализирует тундру и не демонизирует город, но предельно честно показывает цену утраты корней.

В «Белом ягеле» Анна Неркаги создала художественную модель противостояния двух миров, вписав трагедию малой этнической группы в общечеловеческий контекст – проблему сохранения идентичности в эпоху глобализации.

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ПОСТАНОВКАХ МАРИУСА ПЕТИПА – ЛЬВА ИВАНОВА И МАТСА ЭКА

А. Б. Уткузова, Т. Р. Бадретдинов

*Научный руководитель – Л. Г. Сафиуллина,
кандидат филологических наук, профессор*

«Лебединое озеро» – знаменитый балет П. И. Чайковского, с которого начинается эра балетного симфонизма. Композитор создал драматическую партитуру с лейтмотивами героев. Музыка в спектакле становится важнейшим элементом драматургии, а не только фоном для танцевальных движений. Первая версия балета в постановке Вацлава Рейзингера в 1877 году не имела успеха по причине

слабой хореографии и неудачного подбора исполнителей. Подлинное рождение шедевра произошло в 1895 году в постановке Мариуса Петипа и его ученика Льва Иванова.

Петипа отвечал за «земные» акты (I и III). Хореограф показал блеск двора, выстроив сложную иерархию классического танца от характерных национальных танцев (венгерский, испанский, мазурка) до виртуозного *Grand Pas de Deux* Черного лебедя. Именно Петипа создал образ Одиллии как роковой обольстительницы, чей танец стал триумфом техники (знаменитые 32 фуэте). Иванов поставил «лебединые» сцены (II и IV). Ориентируясь на музыку, он внес в балет гибкость, выразительность, текучесть, отказался от бутафорских крыльев у балерин. Его «Танец маленьких лебедей» и строгие линии кордебалета стали визуальным воплощением музыки Чайковского.

В 1987 году швед Матс Эк совершил «покушение» на классику, перенес действие в пространство подсознания. Его лебеди – лысые, босые, агрессивные и неуклюжие, они шипят и переваливаются вместо парения. Это «гибриды» человека и лебедя, отражающие двойственную природу человеческой души. Главный конфликт – эдипов комплекс: забитый принц Зигфрид борется с тираничной матерью-королевой. Вместо пуантов – тяжелый шаг, согнутые колени и сокращенная стопа. Одетта превращается в галлюцинацию героя. Ротбарт не злой волшебник, а двойник принца или врач из психиатрической клиники. Финал трагичен: герой остается наедине с безумием и разбитыми иллюзиями.

У Петипа и Иванова утверждается красота как высшая истина. В их постановке белый лебедь – символ чистоты, а вся сказочная история иллюстрирует романтические оппозиции света и тьмы, добра и зла, верности и предательства. У Эка на первый план выходят гротеск и пародия, происходит деромантизация героев. Его спектакль имеет отсылки к теории психоанализа Фрейда.

Как видим, «Лебединое озеро» Чайковского допускает не только классические постановки, но и альтернативные версии, затрагивающие острые проблемы современности. Способность произведения к исторической и индивидуальной вариативности свидетельствует о его непреходящей художественной ценности.

**РОМАН В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»
НА БАЛЕТНОЙ И МЮЗИКЛОВОЙ СЦЕНЕ:
ТРИ ЭПОХИ – ТРИ ПРОЧТЕНИЯ**

Д. С. Цыбулько

*Научный руководитель – Л. Г. Сафиуллина,
кандидат филологических наук, профессор*

Роман Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» на протяжении вот уже почти двух столетий вдохновляет деятелей музыкального театра. Три знаменитые музыкально-сценические версии – балеты Цезаря Пуни и Жюля Перро, Мориса Жарра и Ролана Пети, а также мюзикл «Нотр-Дам де Пари» Риккардо Коччанте – демонстрируют, как менялось восприятие трагедии в зависимости от избранного жанра и времени.

«Эсмеральда» (1844, музыка Ц. Пуни, постановка и либретто Ж. Перро) – первый балет по роману, созданный в эстетике романтического балета. Главное расхождение с Гюго – счастливый финал (спасение Эсмеральды), продиктованный вкусами публики. Хореографической инновацией стало развитие *рас д'акшн*, где танец и пантомима сливаются в единое повествование. Балет сохраняется в репертуаре мировых театров благодаря переработкам М. Петипа и А. Вагановой.

«Собор Парижской Богоматери» (1965, музыка М. Жарра, хореограф-постановщик и автор либретто Р. Пети) – философская хореографическая версия, глубоко раскрывающая трагический смысл романа Гюго. Центральный герой – Квазимодо, в образе которого показывается трагедия «собора внутри человека». Создатели спектакля отказались от исторических костюмов и декораций, сделав акцент на жесткой, угловатой пластике и авангардной музыке. Смелые костюмы Ив Сен-Лорана, вдохновленные витражами Нотр-Дама и геометрическими формами Мондриана, усилили экспрессию.

Мюзикл «Нотр-Дам де Пари» (1998, музыка Р. Коччанте, либретто Л. Пламодона) – мировой хит, сохранивший трагическую развязку романа. Финальная сцена гибели Эсмеральды и Квазимодо позволила передать всю силу роковой страсти и безысходности, заложенных Гюго. Музыка представляет собой стилизованный микст: оперы, блюза, рок-баллады, цыганских мотивов, эстрадных песен. У каждого персонажа своя узнаваемая вокальная характеристика. Мюзикл доступен массовой аудитории при сохранении высокого этического содержания первоисточника.

Три постановки демонстрируют разные стратегии интерпретации классики: от романтического смягчения (Пуни) через авангардный психологизм (Пети) к синтезу жанров в мюзикле. Великая литература продолжает диалог с новыми поколениями, меняя форму, но не утрачивая своей художественной значимости.

ЯВЛЕНИЕ СКОМОРОШЕСТВА В РУССКОЙ ОПЕРЕ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ А. Н. СЕРОВА «ВРАЖЬЯ СИЛА»)

М. Н. Никольская

*Научный руководитель – Л. Г. Сафиуллина,
кандидат филологических наук, профессор*

Скоморошество – важный пласт русского народного музыкального искусства и смеховой культуры. Образы скоморошества находят свое воплощение в русской музыке конца XVIII века в операх М. М. Соколовского, В. А. Пашкевича, Е. И. Фомина. В XIX веке к теме скоморошества обращаются А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, А. Н. Серов, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков и П. И. Чайковский.

Александр Николаевич Серов – композитор и музыкальный критик 50–60-х годов XIX века. Его музыкальное наследие включает три оперы («Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила»), кантаты, хоровые, оркестровые и вокальные произведения, а также обработки народных песен.

Опера «Вражья сила» – одно из наиболее значимых композиторских достижений А. Н. Серова. Это реалистическая бытовая драма на либретто А. Н. Островского по пьесе «Не так живи, как хочется».

В опере скоморошество получает многоплановое воплощение – в сценах народных гуляний в качестве выражения колорита и через образ конкретного персонажа – кузнеца Ерёмки.

Образ скомороха имеет двоякое толкование: сочетает комическое начало – скоморох-затейник, запевала, актер и балалаечник – с демоническим началом, приписываемым скоморохам-кромешникам. Каждая из сторон образа получает исчерпывающую характеристику и имеет свою кульминацию. Песня Ерёмки с хором «Широкая масленица» становится наивысшей точкой развития комического начала образа. Песня представляет собой театрализованную сценку, близкую к скоморошескому представлению.

Демоническое начало раскрывается на фоне комической характеристики. Наиболее развернуто и ярко оно проявляется в третьем действии, а кульминацией становится сцена убийства Даши в пятом действии.

Русская опера XIX века демонстрирует разнообразные трактовки скоморошества. Особую художественную глубину и многогранность этот фольклорный пласт получает через образ скомороха-кромешника Ерёмки в опере «Вражья сила».

КОСМИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

А. О. Веретельная

*Научный руководитель – Л. Г. Сафиуллина,
кандидат филологических наук, профессор*

Космическая тема существует в музыкальном искусстве на протяжении всей истории человечества. Уже в античной философии возникает идея «гармонии сфер» как музыкально-математического устройства мира, отражающая раннее осмысление связи звука и мироздания. Космос, в свою очередь, выступает как универсальная категория культуры, выражающая стремление человека осмыслить свое место во Вселенной и установить связь с ее законами. Позднее в музыкальной культуре складываются устойчивые семантические модели, связанные с образом космоса, реализуемые на различных уровнях художественного языка: вербальном (идеи вечности, цикличности бытия), пространственно-визуальном (симметрия, масштабность, архитектоника формы) и звуковом (темброво-акустические характеристики, эффекты света и вибрации, создающие ощущение пространственности).

Особый импульс развитию космической тематики в искусстве оказал XX век, когда достижения науки и космонавтики усиливают интерес к Вселенной и способствуют ее активному художественному освоению. Идея космоса получает новое воплощение в различных жанрах, включая электронную музыку и кино-музыку.

Космическая образность занимает значительное место в творчестве композиторов XX века. Каждый автор по-своему трактует данную тему: А. Скрябин и П. Хиндемит разрабатывают философско-метафизическую концепцию,

отраженную в «Прометее» и «Гармонии мира»; О. Мессиан и Д. Лигети воплощают космос через звуковые «медитации» и микрополифонические «атмосферы»; К. Штокхаузен и Ч. Айвз моделируют Вселенную путем пространственного рассредоточения исполнителей и выхода за пределы темперированного строя. Особое место занимает симфоническая сюита Густава Холста «Планеты», в которой космическая тема получает яркое художественное воплощение через систему образов, соотносимых с астрологическими и мифологическими представлениями о планетах Солнечной системы.

Изучение космической тематики позволяет проследить эволюцию музыкального мышления: как искусство осваивает новые философские и научные горизонты, становясь инструментом познания бесконечности.

КАРНАВАЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ОТРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА В ТВОРЧЕСТВЕ ДАРИУСА МИЙО

Г. А. Укурчинова

*Научный руководитель – Л. Г. Сафиуллина,
кандидат филологических наук, профессор*

Творчество Дариуса Мийо, одного из ярких представителей французской музыки XX века, привлекает внимание исследователей своей многогранностью и смелостью художественных решений. Сущностной чертой мироощущения композитора является карнавальность, усвоенная им через бразильскую культуру. В его произведениях представлены французские, латиноамериканские, афроамериканские фольклорные элементы, а карнавальность становится важнейшим средством создания национального колорита.

В произведениях Мийо карнавальность проявляется через калейдоскопичность образов, театральность и буффонаду. Наиболее развернуто карнавальность реализуется в сочинениях «Карнавал в Эксе», «Карнавал в Лондоне», «Карнавал в Новом Орлеане», отражающих богатство и разнообразие музыки Франции, Англии и Америки.

«Карнавал в Эксе» (1926) – это фантазия для фортепиано с оркестром, в которой воскрешаются персонажи комедии дель арте, чередуются танцевальные и жанровые сцены. Отдельные номера отсылают к героям и целым эпизодам из балета Мийо «Салат». Фантазия передает дух праздников, проводимых в городе

Эксе – столице Прованса, родине Мийо. Использование подлинных провансальских мелодий подчеркивает связь композитора с родным краем, отражает его неофольклорные устремления.

«Карнавал в Лондоне» (1936) – оркестровое произведение, созданное на темы из «Оперы нищего» Дж. Гэя и И. К. Пепуша. Это сюита, состоящая из 26 частей. Произведение воссоздает атмосферу лондонского карнавала с его пестрыми масками, уличными сценками и танцами. Обращение к английской музыке XVIII столетия свидетельствует о влиянии неоклассицизма.

В «Карнавале в Новом Орлеане» (1949) для двух фортепиано (или фортепиано с оркестром) композитор живописует американский карнавал, в частности знаменитый праздник Mardi Gras («Жирный вторник»), который ежегодно проходит в Новом Орлеане. Сюита вдохновлена американской культурой, искусством джазовых исполнителей. Это неслучайно: в 1940-х годах Мийо жил и преподавал в США.

Важной чертой карнавальной эстетики Мийо является опора на сюитные принципы, что позволяет запечатлеть разнообразие костюмированного действия, динамичную смену участников и номеров. При этом внутри цикла наблюдается миниатюризация формы: отдельные части отличаются предельной лаконичностью (их продолжительность порой составляет около минуты).

В карнавальных произведениях Мийо используется политональность и полиметрия. Эти приемы передают сумятицу, гам, радостное волнение толпы. Смешение разных стилей и жанров, среди которых преобладают песенно-танцевальные, доступность, «общительность» интонаций помогает передать колорит народных празднеств, массовых маскарадных шествий. К карнавальным образам Мийо обращался на протяжении всей жизни, что характеризует его как композитора оптимистического склада.

ВИЗУАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ПИСЬМА

Л. И. Абдрахманова

*Научный руководитель – Л. Г. Сафиуллина,
кандидат филологических наук, профессор*

Эмодзи – графические символы для выражения эмоций и объектов в цифровой коммуникации, ставшие частью визуальной культуры XXI века. Они активно

используются в мессенджерах, соцсетях и даже в деловой переписке. Созданные в Японии в конце 1990-х годов Сигэтакой Куритой (первоначальный набор – 172 символа размером 12×12 пикселей), эмодзи вошли в стандарт Unicode в 2010 году, а их популярность резко выросла после внедрения в iOS в 2011-м.

Эмодзи преобразуют письменную речь в устно-письменный формат: передают интонацию, имитируют жесты и мимику, заполняют паузы в переписке. У них три основные функции: эмотивная, фатическая и метаязыковая. Применение эмодзи ускоряет общение, создает нужную атмосферу и даже активно используется в маркетинге. При этом их значение зависит от культуры: по данным исследования SwiftKey, французы чаще отправляют сердечки, в арабских странах популярны эмодзи цветов, а австралийцы больше всего любят праздничные смайлики и эмодзи с едой.

С точки зрения семиотики эмодзи сочетают иконичность (сходство с объектом) и символическое значение, закрепленное культурной конвенцией. Однако они не могут стать полноценным языком из-за отсутствия грамматики, неоднозначности значений и невозможности выразить абстрактные понятия без слов.

Имеются различия в использовании эмодзи людьми разных возрастов: поколение X применяет их как иллюстрации («смеющееся лицо со слезами» – когда смешно), миллениалы вкладывают дополнительный смысл («огонь» – «круто»), а поколение Z активнее переосмысливает значения («обезьяна, закрывающая глаза» – реакция на что-то стыдное).

Таким образом, эмодзи – динамичный инструмент современной коммуникации. Они не заменяют язык, а дополняют его, создавая гибридную систему. Их осознанное использование делает общение эффективнее, но требует учета контекста и культурных различий. В XXI веке эмодзи стали важной частью визуальной культуры и помогают людям лучше понимать друг друга в цифровом мире.

ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ ПОВОЛЖЬЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

ГОСТЕВЫЕ ПЕСНИ МАРИ КУКМОРСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН: ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ, СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Э. Ю. Федотова-Яканаева

*Научный руководитель – Л. И. Сарварова,
кандидат искусствоведения, профессор*

Кукморский район Республики Татарстан известен своим полиэтническим и поликонфессиональным составом населения. Здесь автохтонно расселены татары, русские, удмурты, марийцы. Последние, составляющие чуть более 1% населения района, проживают в пяти населенных пунктах: деревнях Синерь, Чигайка, Княгор, Старая Кня, Починок-Кучук. Песенная культура местного марийского населения, относящегося к этнографической группе луговых мари, определяется как общетипологическими свойствами, характерными для разных локальных групп марийской общности, так и специфическими качествами, которые обнаруживаются в этнографическом контексте бытования песенных образцов, жанровом составе традиции, музыкальной стилистике образцов.

Одно из ведущих мест в жанровой системе мари Кукморского района занимают гостевые песни, которые в местной среде бытуют под названием *уна муро*. В целом традиция гостевания в марийской культуре представляет собой развитую систему, основанную на общении родственников во время съезжих праздников, семейных обрядов (прежде всего свадебного обрядового комплекса). Содержание поэтических текстов гостевых песен связано с мотивами почтения к старшим родственникам, радости встречи, благодарностью хозяевам. Характеризуя *уна муро* кукморских мари с точки зрения музыкальной организации, следует отметить, что распеваются они чаще всего на типовые многослоговые

напевы (*кужу муро*), бытующие в данной местности, исполняются в неторопливом темпе в коллективной форме.

КОРАНИЧЕСКАЯ РЕЧИТАЦИЯ ТАТАР ПОВОЛЖЬЯ В ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

И. Р. Мустафина

*Научный руководитель – Л. И. Сарварова,
кандидат искусствоведения, профессор*

Традиция речитации Корана представляет собой значимый пласт в татарской духовной культуре. Это явление является частью как собственно татарско-мусульманской культуры, так и общемировой исламской практики. Однако степень изученности коранической речитации в татарской культуре с этномузыкологической точки зрения сложно признать удовлетворительной.

Одно из первых упоминаний об этой традиции в контексте музыкально-фольклорного исследования относится к концу XIX века. В известной работе этнографа С. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман» (1896) традиция чтения нараспев Корана (наряду с байтами и мунаджатами) отнесена к мусульманской традиции, которой владеет наиболее образованная часть населения. Свидетельства о бытовании традиции коранической речитации в среде татарско-мусульманского населения зафиксированы в трудах этнографов и миссионеров XIX века (Г. Саблуков, Е. Малов, Б. Зорин). В XX веке специальное изучение традиции коранической речитации у татар по известным причинам практически не велось. Исключение составляют упоминания о бытовании чтения Корана в статьях Р. Исхаковой-Вамба и М. Нигмедзянова. В 80-е годы появляются первые крупные работы русскоязычных исследователей, посвященные проблеме специфики чтения Корана в мусульманской культуре; материалами для изучения стали традиции мусульман Поволжья, и прежде всего татар (И. Хисамутдинов, З. Имамутдинова, В. Юнусова).

Первым специальным исследованием традиции речитации Корана на материале волжских татар стала монография Г. Сайфуллиной «Музыка священного Слова. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре» (1999). В 2007 году была защищена кандидатская диссертация А. Софийской «Музыкальные аспекты религиозных праздников татар-мусульман Поволжья»,

в которой наряду с жанрами книжного пения рассмотрена стилевая специфика образцов коранической речитации. Отметим, несмотря на существование целого ряда работ, посвященных изучению коранической речитации в культуре татар Поволжья, говорить о достаточной степени изученности проблемы сложно. Широта и объем данного явления указывают на необходимость его дальнейшего изучения.

СКОТОВОДЧЕСКИЕ ЗАГОВОРЫ ТУВИНЦЕВ СУТ-ХОЛЬСКОГО КОЖУУНА

К. С. Куулар

*Научный руководитель – Л. И. Сарварова,
кандидат искусствоведения, профессор*

Скотоводческие заговоры сут-хольских тувинцев представляют собой архаичный жанр обрядового фольклора, обозначаемый термином мал алзыры («приучение скота»). В отличие от других форм устного народного творчества, данные тексты обладают строго утилитарной функцией, направленной на коррекцию поведения животных в критических хозяйственных ситуациях (отказ самки кормить детеныша). Сут-Хольский кожуун является ключевым ареалом бытования западно-тувинской традиции скотоводческих заклинаний. Полевые исследования 2022–2024 годов подтвердили сохранение обрядовой практики в отдаленных чабанских стоянках (адыр), что свидетельствует о высокой устойчивости традиции несмотря на процессы урбанизации.

Обрядовая система демонстрирует строгую корреляцию между видом животного и исполнителем. Женская сфера: заклинания для овец (*хоотпалаар*), коз (*чучуулаар*) и коров (*хөөглээр*). Мужская сфера: заклинания для лошадей (*курийлээр*) и верблюдов (*тоорлаар*). Такое разделение восходит к традиционному кочевому укладу, где закрепление видов скота за определенным полом носило хозяйственно-бытовой характер. Основу вербального кода составляют звукоподражательные элементы: «чу-чуу» (коза), «хөөг» (корова), «тоор» (верблюд). Мелодически заговоры представляют собой импровизационные речитации, органично включающие элементы благопожеланий (*йөрээл*) и ласковых обращений. Критерием качества исполнения выступает эстетическая категория аян тудар – способность создать гармоничную, успокаивающую мелодию. В отличие от

обрядов, связанных с мелким рогатым скотом, верблюдоводческие заклинания (тоорлаар) в Сут-Хольском районе зафиксированы в комплексе с инструментальной музыкой. Исполнение на смычковых инструментах (игил, бызаанчы) усиливало психологический эффект воздействия на животное, что является уникальной чертой локальной традиции.

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА МАРИ СОВЕТСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ МАРИЙ ЭЛ: ИТОГИ МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ

Е. С. Рябинина

*Научный руководитель – Е. М. Смирнова,
доктор искусствоведения, профессор*

В феврале 2024 года Фольклорно-этнографическим кабинетом Казанской консерватории была организована экспедиция в Советский район Республики Марий Эл. Целью экспедиционного выезда стал сбор музыкально-этнографического материала луговых мари, компактно расселенных на территории района. В Советском районе компактно проживают представители двух этнографических подгрупп луговых мари – *сорокан мари* (букв.: «мари, носящие *сороку*»), *шымакиан мари* («мари, носящие *шымаки*»). Основную часть зафиксированного в ходе экспедиции материала составили образцы, репрезентирующие традицию *сорокан мари*, которые проживают в д. Энгерсола, д. Кельмаксола, д. Лайсола, д. Люперсола, с. Кужмара, пгт. Советский.

В ходе экспедиции был записан обширный этнографический материал, а также песенные образцы, приуроченные к различным обрядам и праздникам, и неприуроченные напевы. Из календарных праздников в памяти исполнителей сохранились воспоминания о проведении Рождества, Масленицы, Пасхи, Ильина дня. При этом музыкальное оформление, по словам информаторов, получили только Рождество и Масленица, во время их празднования исполнялись поэтические тексты специальной приуроченности на напевы такмаков.

Семейно-обрядовый этнографический комплекс у *сорокан мари* представлен свадьбой, проводами в рекруты и похоронно-поминальным циклом, элементы которых продолжают бытовать в местной среде по настоящее время. Свадьбы, проводящиеся по исконным, местным традициям, сами носители называют «марийскими». В некоторых деревнях удалось записать свидетельства о

существовании в прошлом родильных обрядов. Все семейные обряды у *сорокан мари* сопровождаются исполнением песен. Все они распеваются на два типовых напева: *кужу муро* (многослоговой, «длинный напев»), *кўчык муро* («короткий напев»), *такмак*. В рамках похоронного обряда, по воспоминаниям исполнителей, песни не пелись, исполнялся лишь напев *кужу муро* на гармонии. Кроме того, в местной среде особое место занимают так называемые *ойган муро* («горестные песни») – исполняющиеся на типовой многослоговой напев неприуроченные песни печального содержания. Инструментальная традиция представлена сегодня исполнительством на гармонике и барабане. В прошлом (в советское время) в местных селах были распространены традиции исполнения на балалайке и волынке. При этом этнофоры особо отмечают, что на волынке играли только на свадьбе.

**ОСОБЕННОСТИ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА
И МУЗЫКАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ ХОРОВОДНО-ИГРОВЫХ ПЕСЕН
ЗАВЯТСКИХ УДМУРТОВ
(КУКМОРСКИЙ РАЙОН РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН)**

М. Н. Садовникова

*Научный руководитель – Л. И. Сарварова,
кандидат искусствоведения, профессор*

Доклад основан на материалах музыкально-этнографической экспедиции в Кукморский район Республики Татарстан, предпринятой Фольклорно-этнографическим кабинетом Казанской консерватории в ноябре 2025 года. Целью экспедиции стала запись образцов музыкальной традиции завятских удмуртов, расселенных в районе.

Как известно, важным маркером специфики фольклорной традиции является ее жанровый состав. Отметим, что при существовании в рамках песенной культуры южных удмуртов (к которым и относятся завятские удмурты Кукморского района) общих жанровых компонентов, распространенность последних в локальных традициях различна. Во время экспедиции 2025 года к кукморским удмуртам большую часть зафиксированного материала составили образцы хороводно-игровых песен – музыкально-поэтические формы, исполняемые в коллективной форме с различными типами движений и приуроченные чаще всего

к молодежным игрищам, которые в свою очередь могут включаться в акциональную структуру календарных или семейных обрядов.

В среде кукморских удмуртов хороводно-игровые песни бытуют под названием *возь был шудонъёс* (букв.: «луговые игры»). Сама традиция генетически связана с вождением хороводов, которые являлись неотъемлемой частью весенне-летнего цикла кукморских удмуртов: от *Акашки* (весеннего праздника, посвященного началу сева) до Петрова дня. Нами были записаны два типа хороводов – круговые и фигурные. Круговые хороводы водили по кругу, взявшись под руки или за руки. Фигурные хороводы могли иметь разный рисунок, но наиболее распространенным среди них был «ручеек». Репертуар круговых хороводно-игровых песен обширен: «Ой, шаль кышет» («Ой, платок шали»), «Байкал су» («Воды Байкала»), «Возьвыл шудон» («Луговая игра»), «Ойдо, эшьес» («Поедемте, друзья»), «Петя, Петя» (мужское имя), «Зайнабей» (женское имя), «Исаськыса шудон» («Играть, дразня»), «Юмшан» (по названию танца). Среди песен, сопровождавших фигурные хороводы: «Лёг пыд шорам гынэ» («Топни передо мной»), «Лег али но лег али» («Топни сейчас»), «Луэ со» («Бывает это»), «Келялоз-а, уз-а» («Проводит ли, нет ли»). В докладе предпринято последовательное рассмотрение хореографической структуры круговых и фигурных хороводов, а также музыкальной стилистики хороводно-игровых напевов.

ДУМБРА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТАТАР СИБИРИ: СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА

М. И. Муллашева

*Научный руководитель – Л. И. Сарварова,
кандидат искусствоведения, профессор*

Думбра – традиционный музыкальный инструмент, двух-, трехструнный хордофон с округлым, трапециевидным или треугольным корпусом с деревянной декой. Бытует у различных тюркских этносов. Согласно мнению исследователей, инструмент был известен различным этнографическим группам татар Поволжья. При этом никаких исторических свидетельств о существовании думбры у татар Сибири на данный момент не обнаружено, что вместе с тем не служит однозначным доводом, указывающим на отсутствие инструмента в прошлом. Изучение инструментария сибирских татар практически не велось вплоть до

настоящего времени. Единственным исключением здесь предстает статья Ш. Монасыпова и Ф. Ахметовой-Урманче, основанная на экспедиционных изысканиях 1960-х годов.

Несмотря на отсутствие исторических, этномузыкологических работ по изучению думбры (как и прочих традиционных музыкальных инструментов), сегодня в различных ареалах компактного расселения татар в Сибири мы наблюдаем активный процесс включения инструмента в сценическую практику в рамках системы досуговых учреждений – в фольклорных ансамблях районных и сельских домов культуры. Среди них: детский фольклорный ансамбль «Шатыр-шатыр» (руководитель – Г. В. Габдуллин; дер. Чикча Тюменского района Тюменской области), фольклорный ансамбль «Сузге» (руководитель – Н. Ф. Хакимова; г. Тобольск Тобольского района Тюменской области), этнофольклорный ансамбль «Амаль» (руководитель – А. Х. Миннибаев; г. Ялуторовск Ялуторовского района Тюменской области). Во всех данных коллективах присутствует инструментальная группа, которая включает баян или гармонь, думбру, кыл-кубыз, курай, кубыз, шумовые инструменты и др. В докладе предпринято последовательное рассмотрение особенностей функционирования думбры в контексте фольклорного ансамбля, подразумевающего коллективный тип исполнительства. Предпринятый анализ показал, что игра на думбре в указанных коллективах существует в рамках традиции бытового музицирования: безнотного обучения «с рук», простотой исполняемых партий, унификации приемов игры (выразительных и технических). Данные характеристики, отвечающие специфике устной традиции, вместе с тем в значительной степени препятствуют выходу инструмента за рамки любительских, бытовых форм исполнительства.

ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ РУССКИХ СЕЛ БУГУЛЬМИНСКОГО И ЛЕНИНОГОРСКОГО РАЙОНОВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

А. А. Носкова

*Научный руководитель – Е. М. Смирнова,
доктор искусствоведения, профессор*

Изучение русского фольклора в регионе, охватываемом современными административными границами Республики Татарстан, началось в XIX веке. В 1856 году выходит в свет «Исследование об инородцах Казанской губернии»

В. С. Сбоева, в котором говорится о взаимовлиянии русских и татарских фольклорных традиций. В 1860 году появляется «Сборник русских духовных стихов» В. Г. Варенцова, где представлены духовные стихи, записанные в Казанской губернии.

На протяжении XX века в русские села, расположенные на территории современного Татарстана, неоднократно проводились отдельные фольклорные экспедиции. Значимыми являются труд Н. А. Бачинской «Русские хороводы и хороводные песни» (1951), работы С. И. Пушкиной «Русские народные песни, напетые М. Ф. Малкиной» (1963). С 1990-х годов фольклористика переживает новый подъем. Весомыми для изучения песенного фольклора русских сел Республики Татарстан являются сборники Н. П. Кузьминой «Свадьба-свадебка...» (2010) и «На серебряной реке...» (2014).

Начиная с 1990 года Казанской государственной консерваторией имени Н. Г. Жиганова было предпринято более 10 экспедиций в места проживания русских на территории Республики Татарстан. С целью продолжения данного направления деятельности в 2023–2024 годах были организованы экспедиции в Бугульминский и Лениногорский районы – районы республики, где русское население составляет большинство.

Как показало предпринятое экспедиционное обследование, музыкальная традиция русского населения Бугульминского и Лениногорского районов находится в состоянии постепенного исчезновения. Традиционный пласт песенности продолжает помнить только старшее поколение. В жанровом отношении комплекс песен, бытующих в русских селах, предстает явлением многосоставным. В него входят жанры, приуроченные к календарно-обрядовому и семейно-обрядовому циклам: весенние заклички, троицкие, весенне-летние хороводно-игровые, вечерочные, свадебные, рекрутские, солдатские, духовные и поминальные стихи. Также были записаны неприуроченные жанры: исторические, лирические, частушки, плясовые и игровые. Репрезентативность каждого из обозначенных жанров, представляющих традицию русских сел Лениногорского и Бугульминского районов, различна. Календарно-обрядовые песни сегодня являются редкостью, их удалось зафиксировать всего в количестве 8 образцов. Столь же скромным по материалу оказывается жанровый блок семейно-обрядовых песен. Исключение составляют поминальные стихи: их удалось зафиксировать в количестве 18 образцов. Такой жанровый «перекос» оказался инспирирован интересами участников экспедиции, «нацеленной» на поиски и фиксацию духовных и поминальных стихов, бытующих в русских селах исследуемого ареала.

В сравнительно лучшей степени сохранности оказались жанровые комплексы песен неприуроченных, количественный приоритет здесь принадлежит песням лирическим – их число достигает 18 образцов.

СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ТАТАР В ТВОРЧЕСТВЕ ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО АНСАМБЛЯ «СОРНАЙ»

С. Р. Гилязов

*Научный руководитель – Г. М. Макаров,
кандидат искусствоведения, доцент*

«Сорнай» – известный в Республике Татарстан фольклорно-этнографический ансамбль. Его художественным руководителем на протяжении более 40 лет является музыкант, этномузыколог Ринат Гарифович Гилязов. Одним из первых в середине 1980-х годов – он начал подвижническую деятельность по воссозданию традиционных форм исполнительства, адаптированных при этом к сценическим условиям. Важно, что он нашел эффективный метод представления традиционных фольклорных форм, что в конечном итоге способствовало их популяризации и признанию у широкой публики.

Главным достижением ансамбля стала реконструкция утраченных музыкальных инструментов, общее число которых достигает 60 единиц (думбра, ятаган, кыл-кубыз, шаманский бубен и др.). Работа по включению традиционного инструмента в сценическую практику сопровождалась серьезными научными изысканиями: консультациями с этнографами, изучением музейных коллекций, экспедициями в отдаленные села. Результатом этой деятельности стал изданный альбом-каталог «Татарские национальные музыкальные инструменты», ставший важным методическим пособием для исследователей народной музыки и музыкантов-практиков. Репертуар ансамбля включает более 200 народных песен, которые звучат в оригинальной манере, но с учетом современных представлений. Особой популярностью пользуются масштабные театрализованные постановки на основе народных обрядов – «Болгар хәтирәсе», «Нардуган», «Туй йоласы», где музыка органично сочетается с хореографией и драматическим действием. Несмотря на небольшой состав ансамбля (всего 8 человек), каждый участник

является универсальным исполнителем, владеющим десятками инструментов, вокалом и хореографией. Это позволяет коллективу одинаково успешно выступать как на больших концертных площадках, так и в камерной обстановке, сохраняя при этом высокий уровень исполнительского мастерства.

КЫЛ-КУБЫЗ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТАТАРСТАНА: К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

А. Ш. Давыдов

*Научный руководитель – Г. М. Макаров,
кандидат искусствоведения, доцент*

Практика профессионального исполнительства на традиционных инструментах в Татарстане находится на стадии становления. В силу целого ряда причин в течение долгого времени татарские традиционные музыкальные инструменты находились вне активной исполнительской практики. Исключение здесь составляло лишь исполнительство на курае и гармониках различных разновидностей. С начала XXI века благодаря подвижнической деятельности целого ряда исследователей и музыкантов-практиков в данном направлении наметился очевидный прогресс. Традиционные инструменты вошли в составы крупных коллективов, стали частью образовательных программ в детских музыкальных школах и высших учебных заведениях. Одним из инструментов, исполнительство на котором развивается наиболее активно, стал кыл-кубыз. Этот инструмент, имеющий глубокие корни в татарской этнической культуре, привлекает современное поколение музыкантов своим специфическим тембром, близким человеческому голосу, и богатыми выразительными возможностями.

На формирование полноценной сложившейся практики исполнительства на том или ином инструменте указывают два основных фактора: наличие собственного репертуара, а также включенность инструмента в существующую концертно-исполнительскую практику и образовательную систему (на уровне начального среднего и высшего звеньев музыкального образования).

Основу репертуара для кыл-кубыза составляют, как правило, переложения произведений для академических инструментов (скрипка, альт и другие) или близких по конструкции и звучанию традиционных инструментов других

народов России. За последние несколько лет было создано лишь два оригинальных сочинения для кыл-кубыза: Концерт для кыл-кубыза с оркестром «Чатыр-Тау» Э. М. Галимовой и «Бию» для кыл-кубыза с оркестром И. Ф. Камалова, прозвучавшие на Фестивале татарской музыки «Мирас» в исполнении Дины Закировой и Ильяса Камала. Отметим высокий технический уровень данных сочинений, который достижим только для исполнителей высокого уровня. Дальнейшее продвижение кыл-кубыза, несомненно, связано с необходимостью поэтапного и последовательного обучения на инструменте, начиная с детской музыкальной школы и заканчивая вузом. На текущий момент полностью отсутствует какое-либо методическое обеспечение обучения на кыл-кубызе в системе начального и среднего профессионального образования (репертуарные списки, методики и т. д.). Развитие данного направления, на наш взгляд, должно стать приоритетным в становлении исполнительства на кыл-кубызе.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

РОЛЬ РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА НАД РЕЧЕВОЙ ДЕКЛАМАЦИЕЙ В ОПЕРЕТТЕ «СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ ВАЛЬС» В ПОСТАНОВКЕ ОПЕРНОЙ СТУДИИ КАЗАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. Н. Г. ЖИГАНОВА

А. Ю. Грижанова

Научный руководитель – Л. М. Загидуллина, доцент

Научный консультант – А. И. Заппарова, профессор

Речь в театральных постановках играет ключевую роль, выступая одним из основных средств выразительности. Она связывает актера со зрителем, передает эмоции, мысли, характер персонажа и смысловую нагрузку текста.

Оперетта – это жанр, где слово, музыка и сценическое действие равноправны. Именно слово доносит до зрителя сюжет и характеры героев. Чередование разговорных диалогов и музыкальных номеров – ключевая особенность оперетты. Речь создает необходимый контраст, подготавливая и оттеняя появление музыкальных тем.

Работа над постановкой всегда начинается с анализа текста, поиска «речевых поступков» персонажей, которые раскрывают их внутренние мотивы и конфликты. Достижение четкости произношения текста – это неотъемлемая часть в работе.

В оперетте «Севастопольский вальс» речь и музыка находятся в постоянном взаимодействии. Речитатив служит основным связующим звеном между разговорными сценами и завершенными музыкальными номерами.

Речь становится основой для создания убедительных характеров, инструментом воплощения режиссерского замысла и важнейшим элементом вокально-технической подготовки студентов.

СООТНОШЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-СМЫСЛОВЫХ РИТМИЧЕСКИХ РИСУНКОВ И ОРФОЭПИЧЕСКИХ НОРМ АКЦЕНТУАЦИИ В ТАТАРСКИХ НАРОДНЫХ И КОМПОЗИТОРСКИХ ПЕСНЯХ

Н. Ф. Шайдуллин

*Научный руководитель – Г. С. Нуриев,
доктор филологических наук*

Напевность, задумчивость татарских песен ни у кого не вызывает сомнения. Этот феномен существует не только благодаря мелодизированной фонетике татарского языка: наличию девяти гласных звуков, одного дифтонга (ый), шести сонорных (м, н, л, р, ң, w), но и из-за соответствия орфоэпических норм акцентуации речи и ритмических рисунков мелодий (музыкального материала) татарских мелодий. В песне «Мэк чэчэгэ» проявляется эта тенденция.

Ударение в слове, фразе – это выделение одного из слогов силой или высотой звучания. По сравнению с некоторыми другими языками ударение в татарском языке сравнительно слабое. В татарском литературном языке слог под ударением звучит протяжнее. В многосложных словах или словосочетаниях, имеющих ударение на последнем слоге, появляется еле заметное дополнительное ударение (такое дополнительное ударение приходится на первый слог). Примеры: Өммөгөлсём Сөёмбикә.

В именах существительных и прилагательных словесное ударение падает на последний слог, за исключением тех случаев, когда слово имеет аффиксы, неопределенности или вопросительную частицу: -дыр/ -дер; -тыр /-тер; -мы/-ме;

В песне «Бер алманы бишкә бүләк».

Бакчалардан. Көзләр. Алмагачка. Башка. В этих словах музыкальное и речевое соответствие.

В слове кайгыны, приходится на сильную долю такта, (хотя продолжительность ноты восьмая

Бер алманы бишкә бүләк «зэнгәр күктә» ударный слог -гәр приходится на четвертную долю.

Глагол повелительного наклонения имеет ударение на первом слоге. В 1-м и 3-м лице единственного и множественного числа повелительное наклонение глагола произносится с ударением на последнем слоге.

В песне «Бер алманы бишкә бүләк» в словах *тисә, качса, төшсә, бүләк* наблюдается также соответствие орфоэпических норм акцентуации речи с музыкальным материалом.

В именах числительных ударение – на последнем слоге.

В народной песне (стихи Р. Валеева) «Бер алманы бишкә бүләк» в слове *бишкә* слоги приходятся на одинаковые длительности, но слог -кә приходится на относительно сильную долю.

В местоимениях вопросительных, определительных, отрицательных, а также указательных местоимениях «энә», «менә», «мондый», «андый», «вот там», «вот тут», «такой как здесь», «такой, как там» ударение падает на первый слог. В указательных местоимениях «теге», «шушы», «тот», «этот» ударение падает на последний слог.

В песне «Сөембикә» (Р. Ахиярова, Р. Валиев) в слове *сине* наблюдается соответствие словесной и музыкальной акцентуации

В песне, исполняемой Р. Ибрагимовой, неопределенное местоимение *алла ниҗә* берет и словесную, и музыкальную акцентуацию на второй слог в слове *алла*. В функциональном отношении наречия подразделяются на несколько видов и ударение в них может быть как на первом, так и последнем слоге местоимения может меняться в зависимости от разных аффиксов.

Во вспомогательных, модальных словах ударение приходится на последний слог, за исключением слов: «һичшиксез», «мөгаен», «бәлки», «бәлкем», «гаять», «хәер». В словах «әлбәттә», «ниһаять», «гомумән», «башлыча» и при присоединении других аффиксов ударение остается на втором слоге: «гомумәнлекме», «башлычагача».

В словосочетаниях *хужа булып кайтчы, зинһар, Сөембикә* («Сөембикә». Р. Ахиярова, Р. Валиев) – полное соответствие длительностей нот и словесного ударения.

В татарской литературной речи в плане акцентуации имеются понятия проклитика и энклитика. В словосочетаниях с именами существительными, числительными, местоимениями частицы -гына/-генә, -кына/-кенә имеют более

сильное ударение, тем самым усиливают смысл фразы. Этот случай относится к проклитике.

В татарской народной песне «Дулкын» на стихи Р. Валеева в словосочетании *шунда гына* частица *гына* имеет сильное ударение.

В татарской народной песне «Ай, матур гөл генә» в словосочетании «су өсте күбек кенә» частица *-кенә* выражена более длительной нотой, усиливает значение слова «күбек». В словосочетании «бер генә» по сравнению с числительным «бер» частица «генә» звучит выше интонационно.

В случае энклитики под одним ритмическим ударением с именами прилагательными, глаголами, наречиями частицы *-гына/-генә*, *-кына/-кенә* остаются без ударения, тем самым усиливая значение частей речи.

В народной песне «Кара урман» в словосочетании «Кара да гына урман» имя прилагательное «кара» звучит сильнее в речевом и в музыкальном отношении. В татарской народной песне «Һаман истә» в словосочетании «йомшак кына» частица с наречием равносильны по длительностям, тем самым в исполнительском искусстве певцу требуется учитывать языковые особенности и сделать смысловую нагрузку на наречие. Тут к месту следует привести высказывания К. С. Станиславского: «...музыкальная мелодия не должна забивать логический смысл фразы. Пойте, чтобы сказать мысль; слово должно быть орудием мысли и действия» (К. С. Станиславский. 1955. Т. 3. С. 59).

Знание языковых особенностей акцентуации татарской литературной речи помогает создавать всенародно признанные шедевры вокального искусства.

Итак, певческая орфоэпическая культура помогает исполнителям в создании наполненного подлинным смыслом образа.

ОБРАЗ ШАМАХАНСКОЙ ЦАРИЦЫ В ОПЕРЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»

А. Р. Багаутдинова

Научный руководитель – С. М. Киямова, доцент

Образ Шамаханской царицы в опере «Золотой петушок» – сложный и многогранный, сочетающий в себе черты загадочности, чувственной красоты, коварства и демонизма. Этот образ занимает центральное место во втором акте оперы.

У Пушкина образ Шамаханской царицы менее яркий.

Характеристика образа

Красота и очарование. Шамаханская царица описывается как загадочная женщина, чья красота привлекает внимание всех вокруг. Она сияет ярче золота и блестит как драгоценный камень, обволакивая своим очарованием окружающих.

Коварство и соблазн. В образе сочетаются томная страсть Востока, чувственная красота и «хищный, то выпускающий, то прячущий когти демонизм». Царица использует свою привлекательность, чтобы манипулировать царем Додоном.

Жестокость. В опере жестокость царицы не просто черта характера, а часть ее роли в сюжете. Она участвует в карательной функции: с помощью Звездочета карает смертью Додона.

Трагическая нота. За исключением «выходной» арии царицы «Ответь мне, зоркое светило», остальная ее музыка вызывает неосознанное, но неуклонно растущее чувство напряжения, которое делает ожидаемой трагическую развязку.

Музыкальные особенности

Образ Шамаханской царицы создается глубоким мягким звучанием струнных и деревянных духовых инструментов. В музыке присутствуют мелизмы, а гармонические лады в сопровождении придают восточный колорит. Высокий регистр в партии царицы – способ изображения ее загадочности, неоднозначности и эмоциональности.

Таким образом, образ Шамаханской царицы в опере – это квинтэссенция гармонических новшеств Римского-Корсакова, приближающаяся к стилистике музыкального модерна.

ТВОРЧЕСТВО СОЛИСТА БОЛЬШОГО ТЕАТРА ВЛАДИМИРА АТЛАНТОВА (1967–1988)

А. Р. Костюк

Научный руководитель – М. С. Соколов, профессор

Феномен «Царя-тенора»: встреча уникальной школы и природного дара. Наследственность и школа: Атлантов – представитель легендарной петербургской вокальной династии (сын солистов Мариинского и Малого театров). Это предопределило его путь, но главным стало соединение строгой русской школы

с итальянской техникой бельканто. Стажировка в «Ла Скала» (1963–1965) – ключевой этап, на котором под руководством маэстро Дженнаро Барра он отшлифовал вокальную технику. Это позволило ему органично соединить славянскую «душевность» и экспрессию с итальянской кантиленой и мощью.

Расцвет в Большом театре (1967–1988): от лирики к трагедии. Дебют и репертуарный диапазон: начав с лирических партий (Ленский, Альфред), Атлантов быстро перешел к драматическим ролям. За 21 год он создал 18 уникальных образов, доказав, что его голос (лирико-драматический тенор) способен на все. Коронные партии: Герман («Пиковая дама») и Отелло («Отелло») стали вершиной его творчества. В Германе он показал не просто безумца, а трагическую фигуру, «человека идеи»; в Отелло – ревность, выраженную через колоссальное вокальное напряжение.

Новаторство: синтез «Москва – Милан». Стиль «Атлантова»: он разрушил стереотип о том, что русский певец поет «только душой, но не телом». Атлантов первым в СССР продемонстрировал западную вокальную «форму» (ровное звуковедение, мощные верхние ноты) без потери русского психологизма. Влияние на оперный стиль: его искусство сдвинуло стиль Большого театра от условного академизма к более современной, драматически насыщенной манере исполнения.

Золотой состав: партнеры и дирижеры. Ансамбль: творчество Атлантова неразрывно связано с «золотым веком» Большого театра. Его партнерами были Ирина Архипова, Елена Образцова, Тамара Милашкина (супруга), Евгений Нестеренко. Это было состязание равных, поднимавшее спектакли на недостижимую высоту. Работа с мастерами: сотрудничество с дирижерами Евгением Светлановым и Марком Эрмлером позволило добиться симфонического звучания голоса и оркестра.

Мировое признание и уход. Признание: став народным артистом СССР (1976) и получив Госпремию, он оставался востребованным на Западе, получив звание австрийского камерзенгера (1987). Трагедия ухода (1988): в 1988 году, будучи на пике славы, Атлантов эмигрировал. Причина – конфликт с администрацией и творческая несвобода. Его уход стал символической потерей для советской культуры, но позволил ему петь на лучших сценах мира (Мет, Ковент-Гарден).

ТЕАТРАЛЬНЫЙ МИР ВЕНЕРЫ ШАРИПОВОЙ

М. О. Кошмитко

Научный руководитель – С. В. Решетникова,

кандидат искусствоведения, доцент

Научный консультант – Н. П. Варшавская, профессор

Творчество Венеры Гареевны Шариповой (1927–1989), обладательницы обворожительного лирико-колоратурного сопрано, отличалось органичным сочетанием национальных традиций с безупречной классической вокальной школой.

Она получила прекрасное музыкальное образование, обучаясь сначала в Казанском музыкальном училище, а затем в оперной студии при Московской консерватории. По окончании учебы певица вернулась в Казань и была принята на работу в качестве солистки в Татарский театр оперы и балета им. М. Джалиля, где проработала более двадцати лет.

Певица обладала чистым, подвижным голосом и ярким артистическим талантом, что позволило ей с самого начала оперной карьеры исполнять главные партии. Так, дебютировав в партии Маргариты в «Фаусте» Ш. Гуно, она впоследствии исполнила множество значимых ролей, среди которых Маша в «Дубровском» Э. Направника, Виолетта в «Травиате» Дж. Верди, Лейла в «Искателях жемчуга» Ж. Бизе, Иоланта в одноименной опере П. Чайковского.

Блистала она и в национальных спектаклях, исполняя партии Алтынчэч в одноименной опере Н. Жиганова, Сарвар в «Башмачках» Дж. Файзи, Гульюзум в «Наемщике» С. Сайдашева. В исполнении этих партий ее европейская манера пения, привитая педагогами Московской консерватории, обретала новое дыхание, переплетаясь с пентатоникой и тончайшей орнаментикой татарского мелоса.

В представлении оперетт «Летучая мышь» И. Штрауса (Адель), «Фиалка Монмартра» И. Кальмана (Виолетта) образ певицы сочетал техническое совершенство с женским кокетством и обаянием.

Венере Шариповой удавалось воплощать сложнейшие характеры, избегая шаблонности и предсказуемости; ее игра всегда оставалась самобытной и органичной. Оперное творчество Венеры Гареевны – это не просто страница в истории музыки, а настоящий культурный код, заложивший фундамент современного исполнительского искусства.

ФАХРИ НАСРЕТДИНОВ: СИМВОЛ ТАТАРСКОЙ ОПЕРЫ

Р. Р. Каримов

Научный руководитель – С. В. Решетникова,

кандидат искусствоведения, доцент

Научный консультант – А. И. Заппарова, профессор

Фахри Хусаинович Насретдинов (1911–1986) – выдающийся оперный певец, лирический тенор, чей голос стал одним из символов татарского классического вокального искусства. Он стоял у истоков становления профессионального оперного театра в Татарстане и внес неоценимый вклад в популяризацию национальной музыки.

Он начинал свой творческий путь в Московском передвижном театре, а с 1934 года начал обучаться в Московской консерватории имени П. И. Чайковского (класс В. И. Садовникова). Солистом Татарского государственного театра оперы и балета Фахри Хусаинович стал с момента его основания и проработал там более сорока лет.

Фахри Насретдинов обладал редким по красоте тенором, который отличался мягкостью звучания, гибкостью, богатством тембра, широчайшим диапазоном. Нельзя не отметить его огромный вклад в развитие национальной оперы ввиду того, что он стал первым исполнителем ряда знаковых партий, создав образ Джика в опере «Алтынчач», Нияза Уралова в опере «Поэт» и Тюляка в опере «Тюляк и Су-Слу» Н. Жиганова, Галимжана в «Башмачках» Дж. Файзи, Халила в «Галиябану» М. Музафарова и других. Он прославился также как ведущий исполнитель ролей лирического плана: Ленский в опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, Лыков в опере «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, Назар в опере «Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского.

Творчество Фахри Насретдинова явилось фундаментом татарского оперного исполнительства. Он стал одним из первых национальных певцов, сумевших соединить европейскую классическую школу пения с традиционным татарским мелодизмом. За многолетний труд на театральной сцене Фахри Хусаинович Насретдинов не только получил высокие звания народного артиста ТАССР и РСФСР, но и стал кумиром для целого поколения, сформировав эстетические вкусы казанского зрителя XX века.

ПАРТИЯ АСЫЛКОШ В ОДНОИМЕННОМ МЮЗИКЛЕ З. РАУПОВОЙ

А. Н. Закирова

Научный руководитель – Е. Ю. Шигаева,

кандидат искусствоведения, доцент

Научный консультант – А. И. Заппарова, профессор

Мюзикл «Асылкош» был написан по мотивам повести Каюма Насыри «Абугалисина». Эта увлекательная лирическая история о двух братьях, увлекающихся чтением книг. Однажды, пребывая в волшебной пещере, они были настолько захвачены новой историей, что попали в волшебный мир и встретили там сказочную птицу – Асылкош. Вместе с ней братья проходят через невероятные приключения.

Центральным образом мюзикла является Асылкош – сказочная птица. Именно она станет для братьев «проводником» в сказочный мир, воплощением добра в сказочном повествовании.

В опере «Асылкош» образ дивной птицы приобретает многоликую трактовку: символ Родины и верности – героиня является олицетворением татарской земли; воплощение любви к миру людей: это чувство выступает в качестве активной и самоотверженной силы, которая противостоит обстоятельствам.

Таким образом, образ Асылкош является одним из заглавных в опере. Она представлена замкнутыми номерами. Композитор пыталась объединить в образе героини черты лирического персонажа и сказочного существа. Это определило особенности стиля вокальной партии и специфику ее интерпретации.

ПЕРВАЯ ТАТАРСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА «САНИЯ»

А. Д. Ниязов

Научный руководитель – А. З. Яруллин, доцент

25 июня 1925 года в дни празднования пятой годовщины ТАСССР состоялось знаковое событие в истории становления татарского национального музыкального искусства – премьера первой татарской оперы «Сания».

Опера была создана коллективом музыкантов: композитором, дирижером и музыковедом Султаном Хасановичем Габаши (1891–1942), певцом и композитором Газизом Салиховичем Альмухаметовым (1895–1938), композитором, скрипачом и преподавателем музыкально-теоретических предметов Василием Ивановичем Виноградовым (1874–1948).

Инициаторами создания оперы были Г. Альмухаметов и С. Габаши, написавшие либретто и основной мелодический материал. В процессе написания оперы активно использовался фольклорный материал (татарские и башкирские народные песни) с органичным вплетением авторской музыки. В. И. Виноградов главным образом писал музыку в связках между вокальными номерами или в местах активного сценического действия, выполнял гармонизацию и оркестровку.

Постановка была осуществлена силами артистов Татарского драматического театра и преподавателей, учащихся, симфонического оркестра и хора Казанского Восточного музыкального техникума. Возглавил постановку директор и дирижер симфонического оркестра Казанского Восточного музыкального техникума – Александр Александрович Литвинов (1861–1933). Он практически переинструментировал весь материал, придав ему вид законченной партитуры.

Вокальные партии в опере в разное время исполняли Разия Садыкова, Сара Садыкова (1906–1986), Зюгра Байрашева (1906–1984), Газиз Альмухаметов, Галия Кайбицкая (1905–1994), А. А. Хисамов и др.

Режиссером оперы стал известный татарский театральный деятель Газиз Валитов-Айдарский (1898–1933), художник – П. Т. Сперанский (1890–1964). Танцы в опере поставил балетмейстер Юлий Адольфович Муко. Большую помощь в работе над либретто оперы оказал известный татарский писатель Фатих Амирхан (1886–1926).

Постановка оперы «Сания» вызвала большой общественный резонанс как у нас в стране, так и за рубежом: материалы об опере были опубликованы в Берлинском музыкальном еженедельнике и журнале Итальянского восточно-европейского института. Клавир оперы и фотографии авторов и исполнителей демонстрировались на международной музыкальной выставке в Германии.

«Сания» явилась для татарской музыкальной культуры первым творческим опытом освоения столь сложного музыкально-сценического жанра, как опера, практически способствовала выявлению и росту новых исполнительских и творческих сил, наметив путь для становления национального музыкального театра.

ГУЛЬШАД ИБРАГИМОВНА САЙФУЛЛИНА И ЕЕ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ТАТАРСТАНА

Д. Ф. Давлетшина

Научный руководитель – Г. Р. Мурзиева, доцент

Творческий путь Гульшад Ибрагимовны Сайфуллиной представляет собой яркую и значимую страницу в истории развития профессионального вокального искусства Татарстана второй половины XX века.

В 1950 году Г. И. Сайфуллина дебютировала на сцене ТАГТОиБ им. М. Джалиля в роли Татьяны Лариной из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. С этого момента началась ее блистательная оперная карьера, вершиной которой стала роль Катерины Измайловой в одноименной опере Д. Д. Шостаковича. Премьера состоялась 29 февраля 1965 года в присутствии композитора. С 1950 по 1979 год Г. Сайфуллина исполняла в театре все партии лирико-драматического сопрано. Помимо оперного репертуара, певица успешно исполняла и камерную вокальную музыку. Она была первой исполнительницей многих произведений композиторов Татарстана.

С 1975 по 2007 год Г. И. Сайфуллина преподавала камерное пение и вокальный ансамбль в КГК им. Н. Г. Жиганова. В 1987 году стала профессором камерного пения. Ее основными педагогическими принципами были аккуратность, точность в прочтении музыкального текста, глубокое проникновение в смысл и интонацию поэтического слова, освоение драматургии и формы вокального произведения. Программа подбиралась исходя из индивидуальных способностей студентов. Среди ее выпускников: народная артистка России и Татарстана В. Ганеева, народный артист Чувашии В. Гордеев, народный артист Татарстана и заслуженный артист Башкортостана Р. Маликов, народные артисты Татарстана Г. Ибушев, М. Якупов, А. Файзрахманов, заслуженная артистка Удмуртии А. Шулятьева, заслуженная артистка РТ Г. Мурзиева.

Заслуги Г. И. Сайфуллиной были высоко оценены государством и общественностью: в 1956 году ей было присвоено звание заслуженной артистки ТАССР, в 1964 году – народной артистки ТАССР, а в 1957 году она была награждена орденом «Знак Почета» за участие в Декаде татарского искусства в Москве.

АЗАТ АББАСОВ: ОТ ОПЕРЫ ДО МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Цзяо Чжао

*Научный руководитель – С. В. Решетникова,
кандидат искусствоведения, доцент*

Научный консультант – З. Д. Сунгатуллина, профессор

Творчество Азата Зиннатовича Аббасова (1925–2006) – это целая эпоха в истории татарского оперного искусства. Как выдающийся лирико-драматический тенор, он стал первым татарским певцом, удостоившимся звания народного артиста СССР (1977).

Он родился в небольшом городке Татарстана, в Елабуге. Его отец обладал басом приятного тембра и нередко с упоением пел народные песни, что, несомненно, наложило неизгладимый отпечаток на его восприятие родных истоков. Важной вехой в жизни Азата Аббасова стало обучение в Московской консерватории (в Татарской оперной студии), где готовили молодых талантливых оперных певцов для республики. Так, вернувшись в Казань, Аббасов стал солистом оперного театра.

Певец обладал редким по красоте и силе голосом, позволявшим ему блестяще исполнять сложнейшие партии как в классических операх: «Борис Годунов» М. Мусоргского (Шуйский), «Травиата» Дж. Верди (Герцог), «Евгений Онегин» П. Чайковского (Ленский), «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича (Сергей), так и в национальных: «Тюляк и Су-Слу» (Тюляк), «Джалиль» (Муса Джалиль) и «Алтынчэч» (Джик) Н. Жиганова. Он органично чувствовал себя не только в опере, но и в оперетте («Цыганский барон» И. Штрауса, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Севастопольский вальс» К. Листова) а также в музыкальной драме («Голубая шаль» С. Сайдашева, «Башмачки» Дж. Файзи, «Самат» Х. Валиуллина).

Уникальность исполнительского творчества Азата Аббасова состояла в том, что за годы работы в театре он сумел воплотить образы лирических, комических, драматических и даже героических персонажей, достиг высочайшего уровня музыкальной культуры в своем творчестве, задав высокую планку для следующего поколения исполнителей.

ОБРАЗ АЛТЫНЧАЧ В ОПЕРЕ Н. Г. ЖИГАНОВА «АЛТЫНЧАЧ»

З. Ф. Аубакирова

Научный руководитель – К. А. Хайрутдинова, профессор

Фольклорно-мифологические корни и сюжетная эволюция. Образ Алтынчач восходит к татарской мифологии (дух-хранительница, женщина-воительница). В опере героиня проходит путь от лирической красавицы до активной спасительницы, проявляющей самопожертвование в борьбе с захватчиками.

Музыкальная характеристика. Партия Алтынчач решена в светлых, «акварельных» тонах с прозрачной оркестровкой; ее лейтмотив символизирует любовь и надежду. В драматических сценах музыка обретает силу, контрастируя с эпическим образом Тугзак (символом Родины).

Сценическая история и значение. Первая исполнительница – Г. Кайбицкая (1941). Опера ставилась в Казани, Москве (1957), возобновлялась в 1990-е и в 2011 году. Образ Алтынчач стал национальным эталоном женской верности, мужества и красоты.

Итог. Благодаря синтезу народно-песенных истоков и оперной драматургии, Н. Г. Жиганов создал многогранный символ, занявший почетное место в отечественной музыкальной классике.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО – ГОЛОС, ПОКОРИВШИЙ МИР

В. А. Шарафутдинов

Научный руководитель – Н. П. Варшавская, профессор

Данный доклад посвящен жизни и творчеству выдающегося российского оперного певца Дмитрия Александровича Хворостовского, чье имя стало символом высокого уровня отечественного вокального искусства на мировой сцене. В работе рассматриваются основные этапы его творческого пути – от становления в России до международного признания.

Особое внимание уделяется анализу исполнительского стиля певца, его репертуару, а также роли в популяризации русской музыкальной культуры за рубежом. Планируется раскрыть значение его победы на международном конкурсе

ВВС в Кардиффе как отправной точки мировой карьеры, а также осветить сотрудничество с ведущими оперными театрами мира.

Актуальность выбранной темы обусловлена значительным вкладом Хворостовского в развитие современного вокального искусства и его влиянием на формирование представлений о русской оперной школе на международной арене. Кроме того, интерес к личности артиста связан с его яркой творческой индивидуальностью и силой художественного воздействия на слушателя.

Выбор темы обусловлен личным интересом к оперному искусству и стремлением более глубоко изучить творческое наследие певца, чей голос и сценическое мастерство оказали большое влияние на восприятие классической музыки широкой аудиторией.

«ПЛАЧ ДИДОНЫ» Г. ПЁРСЕЛЛА В МИРОВОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

М. Д. Лебедева

*Научный руководитель – Е. Ю. Шигаева,
кандидат искусствоведения, доцент*

Ария Дидоны из Третьего действия оперы Пёрселла «Дидона и Эней» раскрывает сложный психологический портрет главной героини. По сюжету оперы в Карфаген прибыл Троянский царь Эней, который знал о героической правительнице Карфагена и полюбил ее. Дидона также наслышана о героизме и подвигах Энея, поэтому его образ уже очаровал ее. Наконец встретившись, они полюбили друг друга. Но злые силы – ведьмы, ненавидящие Дидону, решают разрушить их союз и чувство любви. Ведьмы подсылают к Энею духа в виде бога Меркурия, который приказывает герою в этот же день отплыть из Карфагена и выполнить свое предназначение – основать город Рим. Оставленная троянским воином, Дидона находится в состоянии одиночества и обреченности.

Образ Дидоны – это соединение трагизма и величия. Ее чувства лишены чисто внешнего проявления, вся ее тоска находится внутри нее. Монолог Дидоны в финальной сцене оперы является тихой кульминацией не только лирико-трагического образа Дидоны, но и всей оперы. Эта сцена является и развязкой конфликта всего сюжета.

Ария написана в тональности g-moll. Темп монолога Дидоны Largetto (Медленно, широко), размер 3/2. Трагический образ Дидоны создается за счет многих средств выразительности, но наибольшее значение имеет скорбный жанр пассакалии. В начале арии композитор проводит оголенную нисходящую линию оstinатного баса по хроматизмам (5 тактов). В музыкальной риторике эпохи барокко этот сакрально-мистический ход назывался *Pasus duriusculus*, он воплощает скорбь, страдания и сошествие в ад. Неизменная басовая фигура *basso continuo* сохраняется на протяжении всей арии, а фактура средних голосов и вокальная линия берут истоки из этой темы. Интонации *la mento* пронизывает всю партию Дидоны, что придает образу цельность и глубинный психологизм, имитируя вздохи и стоны героини.

Вокальная линия Дидоны развивается от мягкой кантилены в начале монолога, где героиня еще держит боль в себе, к кульминации, где ее вокальная линия переходит на речитативную декламацию, выражающую высшую точку боли. Кульминацией всей арии становятся слова «Помни меня, но судьбу мою забудь», которые приходятся на самую высокую ноту арии. После кульминации мелодия плавно опускается вниз и стихает: Дидона умирает, не в силах пережить боль.

Для исполнения арии Дидоны певица должна продумать эмоциональную составляющую своего исполнения. Эмоции нельзя выдавать открыто, они должны по нарастающей открываться на протяжении всего монолога Дидоны. Для исполнения арии у певца должно хорошо быть развито дыхание, атака звука мягкая. Помимо этого важно выделять секундовые интонации микроакцентом на первый звук для выразительной передачи скорби. Динамически арию следует петь на *p* и *mf*, не форсируя звук. Важно динамически выделить кульминационную фразу «Помни меня».

Даже спустя три века после создания предсмертный монолог Дидоны вдохновляет и трогает сердца композиторов и исполнителей. Так, Плач Дидоны исполняется не только оперными певцами, но и артистами эстрадного направления: Клаусом Номи, Эн Брун и другими. Существует множество аранжировок этой арии.

Клаус Номи – американский певец немецкого происхождения. Известен своей необычной интерпретацией оперного репертуара. Ему свойственны свои театральные прочтения арий. Его интерпретация Плача Дидоны интересна уже тем, что мужской вокал здесь звучит в женской тесситуре, что дает необычное тембральное звучание арии. Также Клаус Номи использует электронные

инструменты, более свойственные рок-музыке. Такая эклектика создала мистичное прочтение арии, усилив драматизм.

Эн Брун – норвежская певица, работающая в жанрах инди-фолк и альтернативной музыки. В интерпретации Плача Дидоны она уходит довольно далеко от оригинала. Она создает стилистический синтез, соединяя барокко и инди-фолк. Также она поет в неклассической оперной манере. Эн Брун обновляет инструментальный состав, добавляя акустические гитары, скрипки, виолончели, кроме того, значительно варьирует инструментальную фактуру.

Помимо вокальных обработок, существуют переложения для различных инструментов. Все это говорит о том, что Плач Дидоны в современном музыкальном искусстве обрел собственную жизнь и стал источником вдохновения для множества музыкантов по всему миру.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПАРТИИ СИЛЬВЫ В ОПЕРЕТТЕ И. КАЛЬМАНА «СИЛЬВА»

Э. Р. Данилова

*Научный руководитель – Е. Ю. Шигаева,
кандидат искусствоведения, доцент*

Научный консультант – А. И. Заппарова, профессор

Партия Сильвы является одной из самых сложных в истории мировой оперетты. Музыкальные номера с участием главной героини характеризуются ярко выраженным национальным звучанием, решены в духе танцев. В то же время музыка вокальной партии Сильвы характеризуется необычайной простотой и искренностью в передаче чувств.

На протяжении всех трех актов оперетты в сольных номерах и сценах раскрывается образ главной героини, ее трепетные чувства и переживания. Например, выходная ария «Хейя» решена в духе чардаша с характерным для жанра темповым изменением: проникновенно-лирический монолог сменяется огненной и пылкой пляской. В такой музыкальной характеристике предстает двойственность образа героини: под ее нежной и ранимой натурой кроется страстная и пылкая женщина.

Дуэт Сильвы и Эдвина из I действия «Много женщин есть на свете» раскрывает зарождающиеся чувства между главными героями. Экспрессивной и

страстной манере пылкового высказывания Эдвина, охваченного своими чувствами, противостоит грациозная и игривая Сильва.

Дуэт Сильвы и Эдвина из II действия «Помнишь ли ты» является одним из ярких номеров партитуры Имре Кальмана. Герои встречаются после разлуки во время помолвки графа. На них накатывает волна воспоминаний. В дуэте передана горечь влюбленных от ушедших чувств и сложившихся обстоятельств. Данный номер представляет собой развернутую и мастерски выстроенную с точки зрения драматургии сцену.

Дуэт из II действия «Счастьем этот день увенчан». После того как все перипетии героев оказываются позади, они исполняют свой заключительный совместный номер, преисполненный счастья. Можно сказать, что данный номер является завершением развития любовной линии героев. Вновь лейтжанром совместного номера главных героев выступает жанр вальса.

АКТЕРСКИЕ ПЛАСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В СПЕКТАКЛЕ «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

П. Г. Круглова

Научный руководитель – Р. М. Фаткуллин, доцент

Научный консультант – А. И. Заппарова, профессор

В музыкальном театре пластика актера является важным выразительным средством наряду с вокалом и сценической речью. Через систему движений, жестов и поз раскрывается характер персонажа, его эмоциональное состояние и сценическое взаимодействие с другими героями. Особенно значима пластика в сказочных постановках, где она помогает создать условный, художественно обобщенный мир.

Спектакль «Сказка о царе Салтане» по произведению Александра Сергеевича Пушкина, поставленный оперной студией консерватории как дипломная работа студентов-выпускников IV курса 2025 года, представляет собой яркий пример использования пластических приемов. В нем активно применяются контрастные движения для характеристики персонажей: величественная и сдержанная пластика царя, плавные и текучие движения Царевны-лебеди, а также гротескные и преувеличенные жесты комических персонажей.

Особое значение имеет пластическая организация массовых сцен, где синхронность движений создает целостное сценическое пространство. Даже при небольшом участии в спектакле наблюдение за репетиционным процессом позволяет отметить важность точности, выразительности и согласованности движений с музыкальным материалом.

Таким образом, пластические приемы играют важную роль в создании художественного образа спектакля и являются неотъемлемой частью музыкально-театрального действия.

УДМУРТСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА

И. М. Осколков

Научный руководитель – А. З. Яруллин, доцент

Одной из важных составляющих культурного наследия Удмуртской республики является удмуртская национальная опера.

Первой полноценной удмуртской национальной оперой является опера «Наталь» (1960) композитора Германа Корепанова (1924–1985) на либретто артиста Русского драматического театра (г. Ижевск) Александра Симанова. Для либретто была использована повесть «Катя» удмуртского писателя, поэта и педагога советского периода Филиппа Кедрова. Автор описывает нелегкую судьбу девушки-удмуртки в годы Первой мировой войны и Октябрьской революции. Социалистическая идеология повлияла на трактовку образа главной героини. В первом действии описываются события летнего отдыха молодежи на окраине села. Молодые парни и девушки собрались попеть, повеселиться. Среди них и Наталь – сирота, одинокая девушка. Звучит лирическая сцена Наталья и любящего ее Максима. Действие прерывается появлением пьяной ватаги сынков богатеев, задумавших похитить Наталь. Максим пытается ее защитить, но Педор с друзьями избивает Максима, главную героиню насильно увозят.

Во втором действии описываются события революции: село под громкий плач провожает новобранцев – среди них и Максим. Война не тронула лишь богатые семьи. Третье действие открывает хор сельчан, собравшихся на сход. Учитель, Иван Кузьмич Шестериков, сообщает о переходе власти в руки рабочих и крестьян. Известие об этом сопровождается возвращением возлюбленной Максима Наталь. Деревенские богачи пытаются расправиться с Шестериковым

и Максимом. Опера завершается гибелью Наталь от руки Педора, сопровождаемой гневным апофеозом хора, в отличие от счастливой концовки в книге Ф. Кедрова, в которой главные герои, пройдя через испытания войны, празднуют воссоединение.

В опере национальный удмуртский колорит органично сочетается с традициями русской классической оперы и глубоким психологизмом образов. Премьерный показ (1961) получил положительные отзывы присутствовавших на премьере композиторов Т. Хренникова и А. Хачатуряна.

В 1963 году композитором Геннадием Корепановым-Камским была написана национальная опера «Чипчирган» (в пер. с удм. – «свирель»). Либретто композитор составил в творческом содружестве с удмуртским поэтом Василием Садовниковым. В основе либретто лежит удмуртская народная легенда-сказка «Туганай и Зара». Успешная премьера оперы состоялась в 1964 году в Государственном музыкально-драматическом театре Удмуртской АССР (г. Ижевск). Партию главного героя исполнил сам композитор.

В опере «Чипчирган» гармонично сочетаются оперное и хореографическое начало, это позволило ярко раскрыть как хоровые эпизоды, так и танцевальные сцены. Главный герой, Туганай, показан мужественным человеком, сплотившим удмуртский народ для противостояния жестокому колдуну Пери. Образ героини Зангари выстроен по канонам народных легенд – светлый девичий персонаж. Раскрытие образа происходит через хореографию: композитор передал характер Зангари с помощью мелодических интонаций, свойственных народным хороводным и лирическим песням.

Опера «Мятеж» была написана композитором Германом Корепановым совместно со своим сыном Александром в 1980 году. Либретто к опере написала жена композитора – Людмила Николаевна Корепанова. На постановку были приглашены выдающийся оперный режиссер О. Т. Иванова (г. Москва) и театральный художник Н. А. Абдулаева (г. Ленинград).

В августе 1918 года в Ижевске во время гражданской войны объявляется мобилизация в Красную армию, а «Союз фронтовиков» готовит мятеж. Любовная линия заглавных героев – Алексея и Даши разворачивается на фоне происходящих событий: Даша узнает о заговоре офицеров и предупреждает большевиков. В финале Азинская дивизия штурмует Ижевск, Алексей возвращается после неудачной попытки побега, а победа над мятежом символизирует торжество революции.

Опера «Мятеж» получила ошеломительный успех, была поставлена около сорока раз. Положительные отклики о постановке были опубликованы в журналах «Музыкальная жизнь» и «Театральная жизнь», газетах «Комсомольская правда» и «Советская Россия».

ЯКУТСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА

К. С. Слепцов

Научный руководитель – А. З. Яруллин, доцент

Историю музыкального театра Якутии можно проследить начиная с 30-х годов XX века. В 1936 году в Якутске при Национальном театре был образован хор, на основе которого впоследствии был создан первый Якутский музыкальный театр-студия.

Среди выдающихся деятелей якутской национальной культуры, способствовавших формированию якутского музыкального театра, следует упомянуть основоположника якутской музыкальной культуры, первого якутского композитора Марка Николаевича Жиркова (1892–1951). В 1936 году он окончил композиторское отделение Московской консерватории. 17 октября 1936 года при Якутском драматическом театре был создан Якутский государственный национальный хор, руководителем которого стал М. Н. Жирков. В то же время он был заведующим музыкальной частью театра. В 1944 году по его инициативе был создан музыкальный театр-студия.

Важными вехами в становлении музыкального театра в Якутии стали написанные М. Н. Жирковым совместно с Г. И. Литинским первые якутские оперы «Нюргун Боотур» (Якутск, 1947) и «Сыгый Кырынаастыыр» (Якутск, концертное исполнение в 1948-м) и первый якутский балет «Полевой цветок» (Якутск, 1947) и балет «Алый платочек» (1949; поставлен в 1967-м). Либретто для этих произведений написал выдающийся якутский драматург и писатель Дмитрий Кононович Сивцев – Суорун Омоллоон (1906–2005). В 1957 году в рамках Декады якутской культуры и искусства в Москве с огромным успехом была исполнена опера «Нюргун Боотур» в новой редакции.

7 октября 1971 года Якутский государственный музыкально-драматический театр им. П. А. Ойунского был реорганизован в два самостоятельных коллектива: Якутский государственный драматический театр им. П. А. Ойунского и

Якутский государственный музыкальный театр. В 2001 году последний был переименован в Государственный Театр оперы и балета Республики Саха (Якутия) имени Д. К. Сивцева-Суоруна Омоллоона.

В последующие годы театром были осуществлены следующие постановки: опера «Лоокут и Нюргусун» Григоряна (1959), его же оперетта «Цветок Севера» (1962), опера «Песнь о Манчары» Г. Н. Комракова и Э. Е. Алексеева (1967), опера «Красный шаман» Г. И. Литинского (1967), опера «Неугасимое пламя» Н. С. Берестова (1974); балеты «Камень счастья» Григоряна (1961), «Радость Алтана» Г. И. Литинского (1963), балет-сказка «Чурумчуку» бурятского композитора Ж. А. Батуева (1964), балет «Сияние Севера» В. М. Бочарова (1970), балет «Орлы летят на Север» (1971) и балет «Подвиг» (1976) Г. Н. Комракова, балет «Священный Ильмень» Д. Ф. Салиман-Владимирова (1977). 15 июня 2017 года на сцене театра была представлена первая якутская музыкальная комедия «Ти-этэйбит» современного якутского композитора В. Ксенофонтова, 18 декабря 2019 года – первая юкагирская опера Н. Михеева «Юоко и Анеке».

Наряду с национальным репертуаром театром на постоянной основе осуществляются постановки шедевров русской и мировой оперной и балетной классики. Театр осуществляет постоянную гастрольную деятельность по республике. За последние годы проведены гастролы на сценах Большого и Мариинского театров, по городам России и Дальнего Востока.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

«ЧИЧЕСТЕРСКИЕ ПСАЛМЫ» Л. БЕРНСТАЙНА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

М. Д. Стефинова

*Научный руководитель – О. В. Усова,
кандидат искусствоведения, доцент*

Леонард Бернштейн является выдающимся американским дирижером XX века, его называют достойным преемником Г. Караяна. Помимо дирижерской деятельности, он широко известен как композитор. Среди самых ярких произведений можно выделить мюзикл «Вестсайдская история», симфонию № 3 «Кадиш», «Чичестерские псалмы». Сочиняя в разных жанрах, Леонард Бернштейн старался популяризировать классическую музыку для широких масс, доказывая, что понимания элитарного искусства достоин каждый. Свидетельством этого служат «Концерты для молодежи» в Карнеги-холл, объединяющие множество самых разных слушателей.

«Чичестерские псалмы» (1965) занимают особое место в творчестве Бернштейна. Они воплощают в себе свободу композиторской мысли благодаря сочетанию разных стилей, но при этом строго следуют тональной определенности. Основой текста являются псалмы царя Давида из священной книги Псалтирь. Написанное в жанре хорового концерта для хора, солиста и оркестра, по заказу Уолтера Хасси в 1965 году к фестивалю трех соборов в г. Чичестер (Англия), произведение до сих пор остается самым исполняемым сочинением, имеющим несколько редакций, включая исполнение с органом. В 2018 году в рамках празднования столетия со дня рождения Бернштейна хоры Чичестерского, Винчестерского и Солсберийского соборов снова исполнили это произведение в Чичестерском соборе. Особенностью «Чичестерских псалмов» является исполнение на

иврите, от чего напрямую зависят ритмические фигуры и дальнейшее развитие музыкальной ткани.

Глубина идеи диалога человека с Богом в XX веке обрела новую музыкальную конфигурацию. Композиторские искания в духовной музыке не всегда воплощались, следуя традиционным церковным канонам. Музыка обретала новые стили и формы, именно таким примером и служит произведение Леонарда Бернстайна, ставшее значимым образцом сочетания библейских текстов и современной музыки.

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ

Д. И. Шарапова

*Научный руководитель – О. В. Усова,
кандидат искусствоведения, доцент*

Хоровое пение является одним из эффективных инструментов музыкальной терапии – метода, который использует музыку как лечебное средство. Пение в хоре оказывает положительное влияние на разные стороны личности человека – физическое и эмоциональное состояние, когнитивные характеристики, социальную составляющую. О пользе воздействия хорового пения писали еще в древности такие философы, как Платон, Аристотель и другие. В XX веке этим вопросом занимались Ева Весселиус, В. М. Бехтерев, С. В. Шушарджан, научно подтвердив эффективность музыкотерапии.

Хоровое пение аккумулирует в себе разные эффекты, которые способны произвести музыка на человека. Отметим наиболее существенные.

1. Пение в хоре способствует выражению разных чувств человека через музыку, что способствует эмоциональной разгрузке и внутреннему спокойствию.
2. Музыка оказывает активное воздействие на выработку в организме человека гормонов радости – эндорфинов, что помогает бороться с депрессией, а коллективное пение усиливает этот эффект через общение и дружескую поддержку.
3. Хоровое пение требует от участников коллектива слушать друг друга, и это способствует отработке навыков общения и взаимопонимания, развивает эмпатию, понимание ценности вклада каждого участника в общее дело. Кроме того, коллективное творчество снижает чувство одиночества и повышает самооценку.

4. Необходимость запоминания слов и музыкальных мелодий, своих партий способствует развитию памяти и внимания, а непосредственно пение требует навыка самоконтроля.

5. Хоровое пение производит положительный эффект и на физическое состояние человека – развивается дыхательная система, стимулируется иммунная система, происходит активизация головного мозга за счет улучшения кровообращения во время занятий.

Для подтверждения данных выводов нами было проведено эмпирическое исследование, которое было нацелено на изучение влияния хорового пения в любительских коллективах на физическое и эмоциональное состояние участников. В исследовании принимали участие два молодежных любительских хоровых коллектива – «Хоровая капелла им. Л. Е. Усцова КФУ» (руководитель Э. Данилова) и хоровой коллектив «Ладья» (руководитель Е. Медведева). Результаты подтвердили положительный эффект хорового пения на физическое и эмоциональное состояние участников, что позволяет утверждать, что оно помогает современной молодежи поддерживать физическое и эмоциональное здоровье, поэтому рекомендуется как инструмент музыкотерапии.

Таким образом, хоровое пение – многофункциональный инструмент, который может способствовать улучшению физического и психического здоровья, развитию творческих и социальных навыков.

КАМЕРНО-ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАРЛА РЕЙНЕКЕ

А. И. Лежнина

*Научный руководитель – О. В. Усова,
кандидат искусствоведения, доцент*

Карл Рейнеке (1824–1910) является одним из крупнейших немецких композиторов своего времени, дирижером, пианистом и выдающимся педагогом, воспитавшим множество известных музыкантов, таких как И. Альбенис, М. Брух, Э. Григ, Ф. Дилиус, Н. Лысенко, А. Салливан, М. Чюрлёнис, Л. Яначек и др. Однако в России Рейнеке не является популярным композитором, и его произведения исполняются достаточно редко.

Карл Рейнеке большую часть жизни работал в Лейпциге, занимал должность главного капельмейстера Гевандхауса в течение 35 лет – с 1860 по 1895 год. Как педагог и композитор, он придерживался консервативных традиций, очагом которых была Лейпцигская консерватория. Рейнеке не отличался яркой самобытностью, его творчество находилось под большим влиянием Роберта Шумана, а также других композиторов-романтиков – Фредерика Шопена, Иоганнеса Брамса, Феликса Мендельсона.

На счету Карла Рейнеке более 300 произведений практически во всех жанрах: оперы, симфонии, концерты, оратории и кантаты, камерная музыка – октеты, секстеты, квинтеты, квартеты, трио, сонаты, вокальные циклы, песни, хоровая музыка и др.

Будучи пианистом, Карл Рейнеке уделял немало внимания фортепианным сочинениям: для фортепиано соло, для четырех рук, для двух фортепиано, концерты для фортепиано с оркестром. Также не стоит забывать о его каденциях для концертов Моцарта, Бетховена, Баха, Вебера, а также обработках различных оркестровых произведений. Еще одним важным аспектом в творчестве композитора является репертуар для детей и юношества – помимо собственных пьес и циклов, Рейнеке делал обработки других произведений.

Большую роль в творчестве Карла Рейнеке играла камерная музыка: струнные квартеты, фортепианное трио, квинтет, сонаты для виолончели и фортепиано, скрипки и фортепиано, духовой октет и др. Всех их можно считать интересными образцами романтической музыки.

Одним из самых популярных произведений Карла Рейнеке является Соната е-moll соч. 167 для флейты и фортепиано «Ундина». Взяв за основу популярную у романтиков историю о русалке, композитор создал интересную композицию повествовательного характера, где каждая часть последовательно раскрывает развитие сюжета, с многообразием страстных эмоций, присущих этой сказке. Это произведение стало классикой репертуара для флейты благодаря лирической красоте и программным элементам.

Карл Рейнеке не был ни революционером, ни смелым новатором. Его музыка – дань классическим традициям в сочетании с чувственностью романтизма. Его индивидуальность – в безупречном чувстве формы, строго выверенных гармониях в сочетании с прекрасными мелодическими линиями, качества, которые мы находим в его камерных сочинениях для фортепиано.

«ZOO CAPRICES» МАЙКЛА НАЙМАНА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ МИНИМАЛИЗМА В СКРИПИЧНОМ ИСКУССТВЕ

К. С. Попова

*Научный руководитель – М. Е. Гирфанова,
доктор искусствоведения, профессор*

Широкие возможности скрипки, арсенал исполнительских приемов игры на которой простирается от академических, «традиционных» техник до новых, «нетрадиционных» способов звукоизвлечения (вплоть до шумовых и ударных эффектов), делают этот инструмент востребованным во многих стилистических течениях современной музыки.

С точки зрения претворения минималистской эстетики, скрипка – музыкальный инструмент, идеально подходящий для данного художественного направления, в котором тонкая работа со звуком (обертонами, тембрами и проч.) и делящимся музыкальным континуумом выступает способом передачи «нового мировоззрения, где бесконечная повторяемость элементарной структуры обретает статус метафизического основания, творящего гармонию всего сущего»¹.

В этом отношении особенно очевидны достижения английского композитора Майкла Наймана, чей вклад в развитие минимализма имеет особое значение: именно Найман ввел термин для обозначения данного направления – «*minimal music*» (англ. «минимальная музыка»).

Анализ инструментальных сочинений композитора, в том числе для струнно-смычковых инструментов, представлен в научной литературе крайне скудно. Что касается цикла «*Zoo Caprices*», то комплексного исследования, рассматривающего цикл в контексте кинематографического проекта Питера Гринюэ – фильма «*A Zed & Two Noughts*» («Зед и два нуля»; 1985), минималистской эстетики и скрипичного исполнительства, на данный момент не существует.

Цикл «*Zoo Caprices*» представляет собой реинтерпретацию жанра каприза, отсылающую к аналогичным опусам П. Локателли, П. Роде, Н. Паганини, но наполненную минималистской эстетикой. Каждая пьеса строится на сверхограниченном тематическом материале – одном-двух коротких паттернах, варьируемых посредством минималистских техник (таких как репетитивность, аддитивность, субтракция, фазовые сдвиги).

¹ Курленя К. М. Репетитивные техники и смысловые метаморфозы повтора // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 1 (49). С. 51.

Особенностью пьес цикла в плане скрипичного исполнительства является применение приемов скрипичной техники, которые принадлежат академической традиции, но используются для реализации присущих минимализму Ноймана форм организации музыкального материала, что приводит к заметному обновлению их звучания.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ АЛЬТИСТА: ВЛИЯНИЕ МИОФАСЦИАЛЬНОГО РЕЛИЗА И ЙОГИ НА ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАНТА

О. В. Добрынина

*Научный руководитель – М. Е. Гирфанова,
доктор искусствоведения, профессор*

Свобода игрового аппарата имеет важнейшее значение в профессиональной деятельности музыканта. С самого начала освоения профессии педагогу важно привить обучающемуся понимание работы своего тела. Если подобные навыки не сформированы в должной степени, то в более позднем возрасте могут возникнуть определенные профессиональные проблемы. Не придавая значения перенапряжению игрового аппарата и игнорируя болевые симптомы, молодой музыкант в результате может столкнуться с серьезными последствиями и даже в некоторых случаях будет вынужден завершить свою профессиональную карьеру.

Методике обучения игре на скрипке посвящено большое количество трудов, в них свобода игрового аппарата декларируется как неотъемлемое качество игры на инструменте. Однако мало где можно найти конкретные сведения о том, как предупредить профессиональные заболевания и что делать, если музыкант уже ощутил неприятные симптомы. Эти вопросы поднимаются в книгах Иегуди Менухина «Скрипка. Шесть уроков с Иегуди Менухиным» (2009, изд. на англ. языке – 1971), «Возвращение к творческой жизни» В. А. Гутерман (1994). Отметим, что Иегуди Менухин, известнейший скрипач, сам столкнулся с профессиональными заболеваниями и благодаря долгой осознанной работе над своим телом смог продолжить профессиональный путь.

Здесь может помочь индивидуально подобранный комплекс для снятия напряжения, который включает в себя йогу, адаптивную физическую культуру

(АФК), миофасциальный релиз (МФР), набор упражнений из каждого направления. В частности, йога является идеальным средством развития гибкости и осознания своего тела, миофасциальный релиз – эффективным способом профилактики профессиональных заболеваний через воздействие на мышцы и фасции. Комплексный подход включает в себя правильную постановку тела, осознанное управление мышцами, профилактические упражнения, а также дыхательную гимнастику.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ СЮИТЫ ЛИНЬ ЦЗИНЬЧЭНА «КАЛЕЙДОСКОП» ДЛЯ МАРИМБЫ СОЛО

Ма Бэйвэй

*Научный руководитель – Л. А. Садыкова,
кандидат искусствоведения, доцент*

Линь Цзиньчэн (р. 1984) – исполнитель на маримбе и композитор. Он написал более пятидесяти сольных произведений для маримбы. Сюита для маримбы соло «Калейдоскоп» была написана для Музыкального фестиваля Международной недели ансамблей ударных инструментов IPFW.

Линь Цзиньчэн отходит от привычного для себя жанра сольной пьесы. Сюита состоит из трех частей: «Молись о желании», «Кафе без сахара», «Свежие ожидания». В предисловии композитор уточняет, что исполнителям можно свободно выбирать порядок частей или исполнять одну часть отдельно. Эта «открытая структура» отражает акцент, который постмодернистская музыка делает на участии в процессе творчества исполнителя и аудитории. С точки зрения эстетического восприятия различные варианты порядка исполнения частей могут порождать дифференцированную эмоциональную логику. С другой стороны, последовательность, отраженная в нотах – «Молись о желании» → «Кафе без сахара» → «Свежие ожидания», имеет ряд особенностей, которые делают ее довольно логичной и художественно выверенной. В этом случае создается классическая схема быстро – медленно – быстро.

«Калейдоскоп» требует от исполнителя хороших технических навыков. С точки зрения смены палочек вариант соотношения пьес, предложенный самим композитором, позволяет создать логичную структуру, а именно от четырех палочек (первая часть) до шести палочек (вторая часть) и затем снова до четырех палочек (третья часть). Так образуется цикл «простое – сложное – простое». Для

сюиты характерна частая смена молоточков даже внутри одной пьесы, применение техники приглушения звука ладонями, а также использование тела для создания различных звуковых эффектов.

ТВОРЧЕСТВО А. Н. СКРЯБИНА В ИССЛЕДОВАНИЯХ КИТАЙСКИХ МУЗЫКОВЕДОВ

Ли Нинъюань

*Научный руководитель – Л. А. Садыкова,
кандидат искусствоведения, доцент*

В Китае до начала политики реформ и открытости отношение к творчеству А. Н. Скрябина было сдержанным. В тот период исследования о композиторе ограничивались редкими переводными материалами из СССР. Скрябин рассматривался лишь как неотъемлемая часть истории современной гармонии.

Самое раннее открытое исследование творчества Скрябина в Китае восходит к статье композитора, музыкального теоретика, профессора Шанхайской консерватории Ван Чэньюна (1938–2015) «"Мистик" Скрябин и краткий анализ его гармонических приемов», опубликованной в 1982 году в журнале «Музыкальное искусство» (Music Art).

В 1980–1990-е годы китайские исследования творчества Скрябина были сосредоточены преимущественно на гармонии, играя просветительскую роль. В этот период начали активно переводить и публиковать советскую музыковедческую литературу. Особенно важными для закладки фундамента в распространении современной русской гармонической теории в Китае стали работы Ю. Н. Холопова, которые были переведены на китайский язык в большом количестве. Начиная с 1990-х годов китайские музыковеды обратили внимание на жанровое разнообразие, вопросы формы и философские основы творчества Скрябина.

После 2000 года наблюдается экспоненциальный рост числа исследований, охватывающих не только гармонию, но и исполнительские методики, стилевые сравнения, а также культурно-исторический контекст.

В 2009 году Сун Лили опубликовала монографию «Исследование поздних музыкальных концепций и творчества А. Н. Скрябина». В книге демонстрируется эволюция позднего стиля композитора на основе комплексного анализа его

произведений. Автор обобщает гармонические, тематические, ладовые, ритмические, тембровые особенности, дает историческую оценку влияния Скрябина.

Ван Вэнь в своем труде «Гармоническое исследование А. Н. Скрябина» (2012), опираясь на работы Ван Чэньюна и Ю. Н. Холопова, систематизировал позднюю гармоническую систему Скрябина. Исследование охватывает развитие гармонического мышления, логику атональной гармонии, ее связь с традиционной гармонией и включает краткий анализ пяти последних фортепианных сонат. Автор творчески использует теорию множеств Аллена Форта, классифицируя типы главных аккордов в поздней гармонии Скрябина по формуле «количество звуков – интервальный состав».

Таким образом, китайские музыковеды не только наследуют опыт русских исследователей, но и сами активно изучают различные аспекты творчества Скрябина.

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА СЮИТЫ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ «СТИЛЬ ЯНЬХУАН» БАО ЮАНЬКАЯ

Лю Жубинь

*Научный руководитель – Л. А. Садыкова,
кандидат искусствоведения, доцент*

Сюита «Стиль Яньхуан» – одно из самых известных произведений Бао Юанькая. Оно было написано в 1990 году с целью пропаганды китайской народной музыки. Композитор переработал свои ранние сочинения и создал новые на основе китайских народных песен разных регионов Китая: провинций Хэбэй, Юньнань, Шэньси, Сычуань, Цзянсу, Шаньси. В каждой группе было по четыре пьесы, посвященные разным сторонам жизни народа. Первоначальная версия предназначалась для симфонического оркестра

Сюита «Стиль Яньхуан» значительно обогатила репертуар китайских национальных оркестровых произведений. На премьере в 1991 году сюита прозвучала в исполнении Тяньцзиньского оркестра и имела огромный успех.

С 1995 года, после одобрения Государственной комиссии по образованию, сюита «Стиль Яньхуан» была включена в учебники начальных и средних школ по всему Китаю. Произведение вошло в репертуар студенческих оркестров многих городских начальных и средних школ, а также дворцов детского творчества.

В настоящее время существуют переложения произведения для различных составов. Мы обратились к переложению для скрипки и оркестра, написанному Бао Юанькаем, и выделили ряд особенностей, характерных для пьес в целом.

Композитор использует преимущественно простые формы – период, простая двух- и трехчастная формы. В основу каждой из 24 пьес легли популярные китайские народные песни, которые Бао Юанькай развивает преимущественно вариационно и при помощи оркестровых средств. С целью объединения цикла он меняет тональности оригинальных мелодий. В партии скрипки обращают на себя внимание штрихи, характерные для игры на китайских народных инструментах – «китайское» вибрато, глиссандо, пиццикато. В сюите «Стиль Яньхуан» органично сочетаются европейские и китайские приемы композиции и исполнения, что делает произведение популярным не только в Китае, но и за рубежом.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАПСОДИИ № 1
ДЛЯ КЛАРНЕТА С ФОРТЕПИАНО (ИЛИ ОРКЕСТРОМ) К. ДЕБЮССИ:
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТРАКТОВОК ФАНЬ ЛЭЯ,
САБИНЫ МАЙЕР, НИКОЛЯ БАЛЬДЕЙРУ И ФРАНКЛИНА КОЭНА**

Хоу Чэнкунь

*Научный руководитель – А. Т. Гумерова,
кандидат искусствоведения, профессор*

Рапсодия № 1 для кларнета с фортепиано (или оркестром) Клода Дебюсси – одно из востребованных сочинений композитора, созданное в период его творческого расцвета (1910). Рапсодия входит в репертуар ведущих кларнетистов мира и является обязательной частью программ большинства международных конкурсов. Указанные факторы обуславливают актуальность сравнительного анализа различных исполнительских интерпретаций данного сочинения.

Материалом исследования послужили аудиозаписи Рапсодии Дебюсси в исполнении кларнетистов Фань Лэя, Сабины Майер, Николя Бальдейру и Франклина Коэна. В ходе сравнительного анализа выявлены различия в темповом решении, динамической драматургии и образном наполнении произведения.

Сабина Майер демонстрирует строгий, сбалансированный стиль. Ее умеренный общий темп сочетается с яркими динамическими контрастами и пронзительной манерой звукоизвлечения. Исполнительнице свойственны непре-

рывность музыкальной фразы (легато) и плавные, естественные переходы между разделами формы.

Николя Бальдейру предлагает наиболее быструю по темпу интерпретацию. Мягкое, легкое звучание кларнета, безупречный контроль интонации и подвижная артикуляция сочетаются со сдержанным динамическим диапазоном. Артист удерживает внимание слушателя за счет «элегантного», плавного переключения между эпизодами композиции.

Франклин Коэн использует свободную смену темпа и динамики, ярко демонстрирует тембровое богатство инструмента. Его манера исполнения отличается страстностью, раскованностью и выраженной индивидуальностью.

Фань Лэй в своей интерпретации сочетает ощущение свободы с точным следованием авторскому тексту. Яркий, живой звук, деликатные переходы между фразами и явные контрасты между *forte* и *piano* создают рельефную и динамичную версию рапсодии.

Сравнительный анализ интерпретаций Рапсодии № 1 Дебюсси позволяет выделить как общие стилевые закономерности (внимание к фразировке, тембровая нюансировка), так и индивидуальные исполнительские решения. Полученные результаты могут быть полезны для исполнительской практики кларнетистов.

КАПРИЧЧИОЗО ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ФАНЬ-ЛИН СУ: ВОПРОСЫ СТИЛЯ И ИСПОЛНЕНИЯ

Чжу Госэнь

*Научный руководитель – А. Т. Гумерова,
кандидат искусствоведения, профессор*

Фань-Лин Су (р. 1955) – тайваньский композитор, чье творчество формировалось на пересечении восточной и западной культур и отражает уникальный синтез традиций и новаторских поисков. Ее фортепианные сочинения представляют значительный интерес как с точки зрения композиционной техники, так и в исполнительском отношении.

Произведение «Каприччиозо» написано в свободно-атональной системе, в его основе – интонационная модель уменьшенной квинты, играющая роль центрального элемента сочинения. Она становится скрепляющим компонентом всей семичастной композиции (ABCDCBA), получает различные звуковысотные, ритмические, темповые, регистровые, тембровые преломления, что является

показателем детальной проработки композитором всего нотного текста, подчиненной реализации одной идеи.

В исполнительском отношении «Каприччиозо» предъявляет к пианисту комплекс требований, среди которых центральное место занимают ритмическая точность, координационная сложность, владение разнообразными штрихами и динамическими градациями, а также умение выстраивать драматургию семичастной зеркальной формы. Сочинение достаточно виртуозное. Быстрые хроматические гаммы параллельными интервалами, секстоли, тридцать вторые ноты, трели – все это требует от пианиста беглости и выносливости, особенно в финальных разделах. В тактах с ускорениями и многократными повторениями аккордовых фигур необходима развитая мелкая техника и умение сохранять свободу мышц при высокой плотности нотного текста.

«Каприччиозо» представляет собой произведение, ставящее перед исполнителями целый ряд задач. Успешная интерпретация требует от пианиста не только технической беглости, но и аналитического подхода к структуре, а также тонкого чувства ритма, тембра и драматургии.

РОЛЬ ФОРТЕПИАНО В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

А. Н. АЛЕКСАНДРОВА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ИЗ "АЛЕКСАНДРИЙСКИХ ПЕСЕН" М. КУЗЬМИНА»)

Чжу И

*Научный руководитель – А. Т. Гумерова,
кандидат искусствоведения, профессор*

Вокальный цикл «Из "Александрйских песен" М. Кузьмина», состоящий из четырех тетрадей (1915–1929), занимает особое место среди ранних сочинений А. Н. Александрова (1888–1982). Цикл стал для Александрова творческой лабораторией. Именно здесь сложился его уникальный тип вокальной декламации, свободной от метрической скованности, но сохраняющей кантиленность, что позволило композитору преодолеть «ритмическую скованность» раннихopusов. По справедливой оценке Н. Мясковского, вторая тетрадь цикла знаменует собой важную веху не только в творчестве самого Александрова, но и во всей русской вокальной литературе того времени.

В «Александрйских песнях» фортепиано перестает быть аккомпанементом. Оно наделяется функциями симфонического оркестра: создает живописные

фоны (шум моря, звуки флейт и труб, колыбельное покачивание), проводит лейтмотивные «арки» (например, возвращение «шелестящей» фактуры сумерек), объединяя четыре тетради в единую композицию. Наличие оркестровых версий шести романсов подтверждает масштабность инструментального мышления композитора.

Цикл демонстрирует отход от традиционной куплетности в сторону сквозных, нерепризных форм, что создает значительные исполнительские трудности, но придает музыке особую драматургическую гибкость. Гармонический язык насыщен импрессионистическими красками (бифункциональные созвучия, остинатные фигуры, использование тритона), требующими от исполнителя не только технической точности, но и глубокого образного прочтения.

Александров предъявляет особые требования к ансамблю: фортепианная партия часто не дублирует вокальную линию, а ведет самостоятельное повествование, что заставляет концертмейстера и вокалиста выстраивать единое образно-выразительное мышление. Редкая исполняемость цикла в наши дни, вероятно, связана именно с этой комплексной сложностью, как технической, так и интерпретационной.

Приемы, найденные в «Александрийских песнях» (свободная декламация, лейтмотивная организация, симфоническая трактовка фортепиано), получили развитие в поздних вокальных циклах Александра – от «Трех кубков» до романсов на стихи Ахматовой и Пастернака. Таким образом, цикл стал фундаментом, на котором выросла зрелая камерно-вокальная эстетика композитора.

ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО РЕ МАЖОР А. БОРОДИНА (1860): ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПАРТИИ ВИОЛОНЧЕЛИ В КОНТЕКСТЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Э. В. Шайдуллина

*Научный руководитель – Т. С. Сергеева,
доктор искусствоведения, доцент*

Трио D-dur для скрипки, фортепиано и виолончели относится к раннему периоду творчества Бородина и отражает переход в нем от стилистики европейских романтических традиций в инструментальной музыке (связанных прежде всего с влиянием Ф. Мендельсона) к проявлению черт национального колорита. Последние нашли свое выражение в опоре на широкую песенность и канти-

ленность, в использовании красочных гармонических созвучий, в воспроизведении традиций игры на народных инструментах.

Трио представляет собой типичный образец романтической трактовки камерно-инструментального жанра, в котором три участника обладают равноправием в создании образов. Партия виолончели весьма разнопланова с точки зрения исполнительских задач, первая из которых заключена в работе над звуком, поскольку поиск выразительного тембрового звучания – основа интерпретации произведений композиторов-романтиков. Кроме того, виолончелисту следует постоянно находиться в состоянии концентрации, чтобы следить за сменой штриховой палитры, динамики, нюансами фразировки и мелодического развития. Тем более что в партии виолончели проходят основные темы каждой части, что делает ее весьма энергозатратной и требует от виолончелиста исполнительской выносливости и опыта.

Относительно ансамблевого исполнения, одной из главных во всех частях Трио выступает задача синхронного звучания партии виолончели и скрипки, включая стремление к ритмической четкости, единому дыханию в выстраивании фраз, унификации штриховой палитры, единству динамического развития. При интерпретации данного произведения следует мыслить глобально как образами, так и жанровыми пластами, представленными песенной и танцевальной сферами. Воплощение каждой из них предполагает свой арсенал игровых приемов, определенный динамический и ансамблевый баланс.

СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО № 1 AS-DUR OP. 49 МАКСА РЕГЕРА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПАРТИИ ФОРТЕПИАНО В КОНТЕКСТЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Р. А. Камалов

*Научный руководитель – Т. С. Сергеева,
доктор искусствоведения, доцент*

Соната для кларнета и фортепиано № 1 (As-dur) op. 49 была создана в 1900 году, в период ранней зрелости Регера, и занимает промежуточное положение между традицией позднего романтизма и тенденциями перехода к расширенным тонально-гармоническим моделям XX века. Для сонаты характерна общая установка композитора на то, что камерная музыка для него стала местом реализации идеи «симфонизма в малой форме», выразившейся в насыщенной гармонии,

плотности тематического и мотивного развития и усложненной метрико-ритмической организации. Таким образом, Регер стремился преобразовать жанр камерной сонаты на основе традиционных форм, но с использованием новых гармонических принципов.

Данное произведение ставит перед пианистом разноплановые задачи: владение плотной и насыщенной аккордовой фактурой (широкие многозвучные созвучия, двойные ноты, последовательности различных интервалов, хроматические пассажи); умение воплощать широкую динамическую амплитуду партитуры: от *pppp* до *fff* (в постепенном нарастании и в контрастном сопоставлении); владение техникой контрапунктического развития многоголосной фактуры, особенно в разработочных эпизодах; преодоление сложностей ритмического характера (полиритмия, синкопы, частая смена размера).

В сонате проявилось то, как композитор активно работал над расширением жанра инструментального дуэта и совершенствованием «камерной полифонии». Регер, будучи сам великолепным пианистом, стремился углубить роль фортепиано, создавая равноправный ансамбль, где задачи баланса становятся частью исполнительской проблематики. В целом данная соната Регера представляет собой весьма экспрессивное и эмоционально-насыщенное произведение за счет выразительных мелодических построений партии кларнета и благодаря гармонической красочности фактуры в партии фортепиано.

**АВТОРСКИЕ КАДЕНЦИИ СОЛИСТА В КОНЦЕРТЕ № 4
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ G-DUR OP. 58 Л. БЕТХОВЕНА:
ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ВЫДАЮЩИМИСЯ ПИАНИСТАМИ**

Д. С. Ахматнурова

*Научный руководитель – Т. С. Сергеева,
доктор искусствоведения, доцент*

Из венских классиков именно Бетховен в большей мере повлиял на изменение роли каденции в концерте. Его каденции отличаются логичностью мышления, стройностью формы, отсутствием внешней виртуозности, предвосхищением романтических каденций. Кроме того, Бетховен первым настаивал на «закреплении» авторского текста каденции и невозможности его изменения.

Среди фортепианных концертов с различными вариантами каденций Четвертый концерт для фортепиано с оркестром G-dur op. 58 Бетховена самый показательный. К его первой части написано около 15 каденций композиторами и пианистами последующих эпох; сам Бетховен, будучи великолепным импровизатором, написал две. Несмотря на такое многообразие, большинство выдающихся музыкантов XX века играют бетховенские каденции, следуя авторскому «завещанию», а также в связи с актуализацией аутентичного (исторически информированного) исполнительства произведений прошлых столетий.

Анализ некоторых интерпретаций каденций в Четвертом фортепианном концерте Бетховена позволил сделать вывод о том, что зарубежные пианисты, особенно австро-немецкие (А. Шнабель, В. Бакхауз, Д. Баренбойм, к ним примыкает А. Шифф), демонстрируют особое уважение к авторскому тексту, включая все агогические, штриховые и темповые нюансы партитуры. Для отечественных пианистов (Э. Гилельс, М. Плетнёв, В. Фельцман), также проявлявших дань уважения к авторскому тексту, характерна бóльшая свобода прочтения бетховенских каденций, трактовка которых соответствует манере индивидуального исполнительского стиля каждого музыканта.

Показательно, что и у зарубежных, и у отечественных пианистов присутствует философско-интеллектуальный подход к осмыслению бетховенских каденций, при котором данный раздел формы становится органичным продолжением музыкальной драматургии всего произведения. Этому способствует сама трактовка каденции Бетховеном: введение тематического начала, принципов разработки материала, ее наполнение новым образно-художественным содержанием – всё это свидетельствует о переходе каденции из категории импровизационной формы в категорию композиторского творчества.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Цун Болинь

*Научный руководитель – Е. В. Зеленкова,
кандидат педагогических наук, профессор*

Во второй половине XX века китайскими композиторами создается большое количество художественных песен. Очень известны в настоящее время вокальные сочинения таких композиторов, как Лу Цзайи, Чжао Цзипин, Ху Тинцзян,

которые включаются в концертный и учебный репертуар китайских вокалистов. Одним из известных современных китайских композиторов является Лу Цзайи, который создал много вокальных сочинений, пользующихся большой популярностью в Китае. Многие китайские певцы выступают с исполнением вокальных сочинений Лу Цзайи. Например, в 2018 году выдающийся певец Ляо Чанъюн на Шанхайском международном фестивале концерт назвал «Посвящение классике – концерт произведений Лу Цзайи». В этом концерте в блестящем исполнении Ляо Чанъюна прозвучали известные вокальные произведения композитора. Особенно яркое впечатление оставляет глубоко лиричное и эмоционально насыщенное исполнение певцом песни «Мост».

Развитие жанра художественной песни в XXI веке осуществляется многими китайскими композиторами. Современный китайский композитор Лю Цин создал большое количество художественных песен. Одна из них, написанная в 2013 году, особенно полюбилась слушателями и исполнителями. Это сочинение, которое называется «Песня лодочника Юэ» (иногда переводится – «Песня о любви»), очень часто звучит в исполнении многих китайских вокалистов. Эта песня очень поэтичная и создает особую лирическую атмосферу, передает глубокое чувство любви. Это состояние подчеркивает тонкий и выразительный аккомпанемент, аранжировку которого выполнил известный пианист и композитор Дэн Яо. Создание современными китайскими композиторами вокальных сочинений в жанре художественной песни является самобытным опытом творческого развития камерно-вокальных жанров.

ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ЛУАНЬ КАЯ

Чжан Минь

*Научный руководитель – Е. В. Зеленкова,
кандидат педагогических наук, профессор*

Одним из наиболее известных современных китайских композиторов является Луань Кай. Он родился в 1973 году в городе Цзинань провинции Шаньдун. Композитором созданы две масштабные оперы – «Гора Имэн» и «Узел солидарности». Также Луань Кай написал ряд крупных симфонических произведений. Значительный вклад внес Луань Кай в развитие камерно-вокального искусства

Китая. Вокальные сочинения Луань Кая, такие как «Моя глубокая любовь ждет тебя», «Мы родом из Гутиана», «Начнем сначала», «Долгая дорога», «Зов» и другие, включаются в концертный репертуар известных китайских вокалистов. Его произведения исполняют Янь Вэйвэнь, Сун Цзуин, Тань Цзин, У Бися, Люй Вэй, Лю Хэган.

В вокальном творчестве Луань Кая в последние годы появляются новые тенденции, связанные с обогащением традиций народного пения. С именем композитора китайские музыковеды связывают термин «неоклассицизм народной песни». В этих сочинениях композитора выявляется его понимание классической поэзии. К примеру, в известном произведении «Пионовый павильон» раскрывается безграничность значения красоты и гуманизма, искреннего чувства любви. В музыкальном языке, основанном на пентатонике, заложены также и элементы рэпа, свойственного поп-музыке. В инструментальном сопровождении композитор использует и электронный синтезатор, электрогитару и традиционные национальные инструменты: гучжэн, пипа, флейта, колокольчики. В вокальном творчестве композитора развиваются традиции китайского музыкального искусства и создаются перспективы для дальнейших новаторских поисков.

ОБРАЗНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО КОНЦЕРТА Д. В. СМЕРНОВА «БЛАГОВЕЩЕНИЕ»

А. А. Сметанник

*Научный руководитель – А. В. Сахарова,
кандидат искусствоведения, старший преподаватель*

Дмитрий Валентинович Смирнов (р. 1952) – яркое имя в современной Санкт-Петербургской композиторской школе. Он является продолжателем национальных традиций русских композиторов, таких как Валерий Гаврилин и Георгий Свиридов. Его авторству принадлежит оперная и камерно-инструментальная музыка, музыка для театра и кино, обработки романсов и русских народных песен. Но особое место занимает хоровая музыка, в особенности жанр хорового концерта а саррелла, который сыграл ключевую роль в процессе становления композиторского стиля.

Хоровой концерт Д. Смирнова «Благовещение» на ст. П. Яворова для женского хора а саррелла был написан в 1984 году. В данном сочинении проявляется

характерная музыкальная тенденция конца XX века – соединение традиций русской хоровой школы и современных композиторских техник.

Концерт «Благовещение» можно назвать «неканоничным» – это светский концерт духовной тематики и философской направленности. Музыкальная ткань концерта, основанная на современных композиторских приемах, достаточно сложна и самобытна. Смирнов трактует хор как «вокальный оркестр», в котором каждый голос играет самостоятельную, но взаимодополняющую (комплементарную) роль. Благодаря многообразию стилистических особенностей, определенным средствам музыкальной выразительности и авторской установке исходить в выразительности из поэтического текста, Смирнов точно передает сложное душевное состояние лирического героя. Через звуковые метафоры отображаются религиозные образы, психологизм отношений мужчины и женщины и тонкие движения человеческой души.

МАТИЛЬДА МАРКЕЗИ: ПЕВИЦА И ПЕДАГОГ

Я. Р. Бочкарёва

*Научный руководитель – Д. Р. Загидуллина,
кандидат искусствоведения, доцент*

Вокальное искусство XIX века – эпоха расцвета оперного театра и формирования новых исполнительских идеалов, предначертанная появлением плеяды выдающихся певцов и педагогов. Среди них особое место занимает Матильда Маркези (1821–1913) – прославленная оперная дива, чье имя стало синонимом высокого вокального мастерства и новаторской педагогической системы.

Матильда Маркези прошла впечатляющий путь от ученицы великого Мануэля Гарсиа до признанного педагога Европы. Ее творческий путь начался в Вене, продолжился в Париже, где она обучалась у основоположника современной вокальной методики, а затем развивала своё мастерство в Лондоне, Кёльне и снова в Вене.

Как певица Маркези отличалась исключительным владением техникой бельканто, способностью создавать яркие сценические образы и органично соединять виртуозность с выразительностью. Ее выступления в крупнейших оперных театрах Европы получили высокую оценку как критиков, так и публики.

В основе педагогической системы Маркези лежали три ключевых принципа: индивидуальный подход к ученикам, естественное звукоизвлечение и сохранение традиций итальянского бельканто. Особое внимание уделялось

постановке дыхания, выравниванию регистров, развитию легато и формированию чёткой дикции.

Современные исследования подтверждают физиологическую обоснованность принципов школы Маркези. Анализ работы дыхательной системы и резонаторных механизмов демонстрирует, что ее методы соответствуют естественным процессам голосообразования и обеспечивают безопасное развитие вокальных навыков.

Методика Маркези получила широкое распространение благодаря ее выдающимся ученикам, среди которых Эмма Кальве, Нелли Мельба, Евгения Мравина, Этелка Герстер, Франческа Альда и другие.

Ее педагогические принципы были интегрированы в учебные программы ведущих консерваторий Европы и нашли отражение в российской вокальной школе. Методика Маркези сохраняет свою актуальность в современном вокальном обучении благодаря научному обоснованию, универсальности применения, эффективности в различных вокальных стилях, системе упражнений, адаптируемой к современным требованиям. Принципы школы Маркези нашли свое место в современной вокальной педагогике, что подтверждается многочисленными научными исследованиями и успешной практикой применения ее методики.

ПАРТИЯ ЦЗИНЬ ХУАНЬ ИЗ ОПЕРЫ «ДИКОЕ ПЛАМЯ И ВЕСЕННИЙ ВЕТЕР В ДРЕВНЕМ ГОРОДЕ» ВАН ЦЗУЦЗЕ И ЧЖАН ЧЖОЯ: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Ян Ли

*Научный руководитель – Д. Р. Загидуллина,
кандидат искусствоведения, доцент*

Опера «Дикое пламя и весенний ветер в древнем городе» – современная национальная опера, созданная по одноименному роману известного писателя Ли Инжу (李英儒, 1914–1989). В период Войны сопротивления Китая японским захватчикам и Второй мировой войны китайский народ с конца 1942 по начало 1943 года развернул подпольную антифашистскую деятельность. Роман лег в основу оперы известных китайских композиторов Ван Цзущэ (王祖皆, р. 1949) и Чжан Чжоя (张卓娅, р. 1952) – авторов нескольких опер («Душа ароматных трав» («芳草心»), «Дочь партии» («党的女儿»), «Неисчезающие радиоволны» («永不消逝的电波»), «Яшмовая птица на заставе» («玉鸟“兵站”»)). Премьера оперы

состоялась в 2007 году в Пекинском театре НОАК в исполнении Оперной труппы Главного политического управления.

В опере «Дикое пламя и весенний ветер в древнем городе» восемь главных героев, каждый со своими особенностями и индивидуальностью. Среди них – сестры-близнецы Цзинь Хуань и Инь Хуань – важнейшие женские образы, обе партии написаны для сопрано. По сравнению со своей младшей сестрой Инь Хуань, Цзинь Хуань изображается решительной, отважной и находчивой женщиной-революционеркой, которая жертвует собой ради страны и народа.

Персонаж Цзинь Хуань имеет две ключевые арии: «Вечная цветущая молодость» (кит. «永远的花样年华») и «Услышать аромат цветов в час победы» (кит. «胜利时再闻花儿香») из 9-й картины.

Ария «Вечная цветущая молодость» написана в трехчастной форме. Мелодия сочетает в себе народные интонации с оперными оборотами. Тема разворачивается в среднем и нижнем регистрах, основана на поступенном движении и узких интервалах. Во второй половине арии происходит переход от лирической глубины к страстной патетике и героическому пафосу, что раскрывает негибкую духовную сущность персонажа. Исполнение требует постоянного внимания к управлению и сохранению дыхания, обеспечивая легкость и полетность звучания, а также четкую, но неутяжеленную артикуляцию смысловых опорных слов.

В арии «Услышать аромат цветов в час победы» использованы музыкальные элементы хэбейской оперы банцзы и традиционного театра.

Художественное построение образа Цзинь Хуань представляет собой эталонный пример исследования «национальной специфики» в современной китайской опере.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПАРТИИ ВАСКОВА ИЗ ОПЕРЫ ТАН ЦЗЯНЬПИНА «А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ»

Чэнь Мао

*Научный руководитель – Д. Р. Загидуллина,
кандидат искусствоведения, доцент*

Тан Цзяньпин (р. 1955) – известный китайский композитор. Опера «А зори здесь тихие» занимает особое место в его творчестве. Премьера состоялась в 2005 году в Китайской национальной опере в Пекинском театре Поли, а в 2018

году опера была представлена на сцене Мариинского театра в Петербурге. Постановка Национального центра исполнительских искусств Китая (НСРА) объединила традиционный европейский оперный стиль с китайским колоритом и советскими военными мелодиями, создав уникальный музыкальный язык. В основе оперы – одноименная повесть Б. Васильева. Музыка Тан Цзяньпина демонстрирует тройное слияние музыкального стиля: российские элементы, китайская традиция и западные современные технические приемы. Тан Цзяньпинь не цитировал напрямую мелодии российских народных или военных песен, а извлекал их «ключевые особенности» для реконструкции.

Васков – центральный персонаж оперы. В его музыкальном образе Тан Цзяньпинь сохранил прочный фундамент советского военного, свойственный оригиналу, а также наделил его сложной человеческой глубиной посредством межкультурного музыкального языка; исполнителю же необходимо реализовать двойное выражение «воинской обязанности» и «индивидуальных эмоций» через точную вокальную технику и тонкое сценическое воплощение. Васков не является «символом героя» в традиционном военном повествовании, а представляет собой «сложного индивида», реконструированного Тан Цзяньпином с межкультурной точки зрения: он одновременно военный, несущий ответственность, и обычный человек, полный чувства вины и нежности.

Партия написана для баритона. Музыкальная тема Васкова включает «мотив решимости» и «мотив сострадания», каждый из которых соответствует своей логике обработки регистров: 1) выражение силы на основе грудного регистра (например, на словах «Я клянусь честью военного»); 2) освобождение эмоций через включение головного регистра; 3) непрерывное соединение регистров.

Партия Васкова сочетает хрупкость русского языка и лирическую ритмику китайского; при исполнении необходимо придерживаться двойного принципа: «логика ударений русского языка + ритм артикуляции китайского». В оперной версии Тан Цзяньпина образ Васкова представляет собой глубокий синтез культурных кодов, в котором ярко отражается «восточный гуманитарный взгляд» – исполнение не только сохраняет «прочный русский военный фундамент», но и органически интегрирует «сдержанные китайские эмоции», что особенно ярко проявляется в финальных сценах.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРЫ «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» В ТЕАТРАХ КИТАЯ

Лю Хан

*Научный руководитель – Н. Г. Агдеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

Постановки европейских опер на сценах театров Китая – важная часть культурной жизни страны. Крупные театры – Пекинский оперный театр, Шанхайский Большой театр и другие – регулярно включают в свой репертуар западную классику. Они стараются точно следовать европейской музыкальной традиции. При этом театры часто добавляют в спектакли национальные элементы, понятные китайской публике.

«Волшебная флейта» – одна из самых любимых опер В. А. Моцарта в Китае. В современных китайских постановках «Волшебной флейты» обычно сохраняют оригинальную музыку и основной сюжет. Но в оформление сцены, костюмы и декорации часто добавляют элементы китайской культуры. Например, можно увидеть мотивы китайской живописи, национальные орнаменты. Иногда даже используют местные диалекты в разговорных диалогах. Это не искажает замысел композитора, а помогает зрителям лучше понять оперу. Такие постановки показывают, что китайский театр переходит от простого копирования западных образцов к созданию своих оригинальных интерпретаций. Среди них в Китае наиболее интересными считаются постановки оперы «Волшебная флейта» в Национальном центре исполнительских искусств в Пекине (2012), где использовались театр теней, живопись эпохи Тан, искусство вырезания из бумаги, национальный костюм Папагено, напоминающий одежду уличного торговца эпохи Мин, и экспериментальная постановка с элементами пекинской оперы и драмы куницы Шанхайского оперного театра (2020), с переводом разговорных диалогов на шанхайский диалект китайского языка и игрой Папагено на пипе.

В китайских версиях персонажи иногда соотносятся с традиционной культурой, декорации – с китайским изобразительным искусством, в оркестр иногда добавляют китайские инструменты: гуцинь, пипа, шэн, в речитативах и диалогах звучит китайский язык.

РОМАНС П. ЧАЙКОВСКОГО «ХОТЕЛ БЫ В ЕДИНОЕ СЛОВО»: К ВОПРОСУ РАБОТЫ НАД ПРОИЗНОШЕНИЕМ С КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ

Се Хаожань

*Научный руководитель – Н. Г. Агдеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

При освоении романсов русских композиторов китайские певцы сталкиваются с рядом специфических трудностей, обусловленных различиями в музыкальной, языковой и культурной традициях. Это делает актуальным поиск эффективных методик преподавания, которые могли бы учитывать эти особенности и способствовать лучшему освоению китайскими исполнителями романсов русских композиторов.

Произведения П. И. Чайковского пронизаны богатым русским национальным колоритом, демонстрируя многообразие и сложность национального характера. Романс Чайковского «Хотел бы в единое слово» основан на стихотворении русского поэта-романтика Льва Мэя. Эмоциональный тон этого стихотворения представляет собой смесь подавленной грусти и безнадежности, отражая глубокую меланхолию, типичную для русской поэзии.

При изучении русских романсов китайские студенты, как правило, испытывают проблемы с произношением и пониманием русского языка и языковых нюансов, таких как мягкие/твердые согласные, гласные и ударение.

В Китае большинство произведений Чайковского представляет собой адаптации с переводом поэтического текста на китайский язык, часто со значительными изменениями в тексте, потенциально искажающими их смысл. Эти адаптации делаются для лучшего соответствия правилам произношения китайского языка, тем самым теряются эмоции, которые композитор намеревался выразить, приподнято-воодушевленное настроение в произведениях Чайковского и оригинальный стиль композитора. Китайские студенты, не владеющие кириллицей, часто неправильно интерпретируют текст, тем самым разрушая связь между музыкой и текстом песни. Китайским студентам необходимо глубоко знать русскую литературу, чтобы по-настоящему понять, что хочет выразить этот текст. При подготовке к исполнению рекомендуется: предварительно прочитать

поэтический текст, преувеличивая, удлинняя ударные слоги, чтобы почувствовать ритм языка. Анализируя мелодию, сопоставить ударный слог каждого слова и мелодические вершины, ладовые опоры. Это поможет учащимся осмысленно подойти к замыслу композитора.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВЫДАЮЩИМИСЯ ПЕВИЦАМИ КАНЦОНЫ LE VIOLETTE ИЗ ОПЕРЫ «ПИРР И ДЕМЕТРИО» А. СКАРЛАТТИ

Чжоу Ци

*Научный руководитель – Н. Г. Агдеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

Творчество Алессандро Скарлатти (1660–1725) занимает одно из центральных мест в истории западноевропейской музыки. Являясь основоположником Неаполитанской оперной школы, он сыграл решающую роль в становлении жанра оперы-серия. Его оперное наследие насчитывает более ста произведений, среди которых особое место занимает опера «Пирр и Деметрио» (1694), написанная в период расцвета творчества композитора. Именно из этой оперы происходит канцона «Le Violette» – одно из наиболее известных сочинений Скарлатти, которое на протяжении нескольких столетий сохраняется в репертуаре вокалистов и входит в число обязательных произведений в педагогической практике.

Исполнение вызывает ряд трудностей, связанных с передачей ритмической гибкости, импровизационного характера украшений и риторической выразительности, присущих музыке барокко. В барочных ариях от певцов требуется высокий профессиональный уровень владения навыком исполнения мелизматика. Личный опыт исполнения вызвал интерес к изучению разнообразия интерпретаций произведения. При сравнении интерпретаций Эдиты Груберовой, У Бися, Терезы Бергансы, Ренаты Тебальди, Натали Дессей, Чечилии Бартоли, Симоны Кермес, Эллены де ла Мерсед обнаружены значительные различия в их обращении с орнаментацией, передаче ритмического разнообразия и тембра.

ВИКТОР КАЛИННИКОВ. «БЛАЖЕН МУЖ»: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ НОВОЙ МОСКОВСКОЙ ШКОЛЫ

И. В. Любчак

*Научный руководитель – Н. Г. Агдеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

Духовная музыка конца XIX – начала XX века представляет собой уникальное явление в истории русской культуры. В этот период происходит активное взаимодействие традиций и новаторства, поиски новых выразительных средств и обновление жанровой системы. В контексте этого процесса особое место занимает творчество Виктора Сергеевича Калининкова (1866–1901), выдающегося представителя Новой Московской школы. Его хоровое наследие, отмеченное глубиной духовного содержания и высоким художественным мастерством, до настоящего времени привлекает внимание исследователей и исполнителей.

Так называемое «Новое направление» (термин С. А. Рачинского, 1881), или «московская школа», «школа Синодального училища», в русской духовной музыке, начинает формироваться на рубеже XIX–XX веков. В рамках этого направления происходит внутренняя реформа церковной музыки, соединяющая древние богослужебные традиции с современными художественными средствами. Движение возникло на фоне национального подъема и поиска национальной с целью обновления церковного пения с учетом требований современного искусства и духовной жизни народа.

Хоровое сочинение «Блажен муж» (1917) является одним из наиболее ярких произведений Калининкова. Оно демонстрирует характерные черты его стиля, такие как мелодичность, гармоническая ясность, эмоциональная выразительность и глубокое проникновение в духовное содержание текста. Произведение основано на тексте первого псалма Давида из Всенощного бдения, предназначено для смешанного хора *a cappella* и используется в православном богослужении. Первый псалом Псалтири начинается со слов «Блажен муж», отсюда и его название. Изучение особенностей стиля этого произведения позволяет лучше понять творческий метод композитора и его вклад в развитие русской хоровой музыки.

Интерес к духовной музыке в современном обществе неуклонно растет. Исполнение и изучение хоровых сочинений русских композиторов, в том числе и

произведений В. С. Калинникова, способствует духовному и нравственному воспитанию, приобщению к богатейшему культурному наследию России.

ПРОБЛЕМЫ ЗАЖИМОВ ДИРИЖЕРСКОГО АППАРАТА И СПОСОБЫ ИХ УСТРАНЕНИЯ

В. О. Задорожнова

*Научный руководитель – Е. Ю. Шигаева,
кандидат искусствоведения, доцент*

Вопрос свободы дирижерского аппарата один из ключевых в дирижерской практике. Жест дирижера – главное средство управления коллективом и передачи ему художественного замысла. На практике у студентов нередко наблюдаются мышечные зажимы, проявляющиеся как болевые ощущения, которые приводят к потере пластичности, скованности движений, что в дальнейшем провоцирует исполнителей на форсирование звука и зажимы в голосовых связках. Причиной таких проблем становится физиологический или психологический фактор.

В рамках подготовки данного доклада нами был проведен опрос студентов дирижерско-хоровых отделений российских музыкальных вузов. Результат опроса среди молодых дирижеров показал высокую распространенность проблемы мышечных зажимов. Больше всего опрошенные выделяют спазмы в области плеч, предплечья, спины и шеи. Среди вредных привычек в дирижировании подмечают активное движение корпусом, сутулость, большую амплитуду рук и отсутствие опоры. Для мышечного расслабления предпочитают физические разминки, массаж, специальные упражнения и занятия спортом.

Анализ психологического раздела указывает, что большая часть респондентов испытывает нервозность перед выступлениями и имеет проблемы с самооценкой. Стресс и сильные эмоциональные потрясения существенно влияют на процесс исполнения анкетированных, но лишь малая часть из них обращается за психологической помощью. В то же время немалое количество среди них пользуется знаниями психологии для снижения волнения перед выступлениями.

Участники исследования предложили собственные методы борьбы с напряжением: ароматерапия, ведение дневника, медитации, телесные практики. Также они подчёркивают необходимость введения в учебные программы отдельных

занятий, направленных на мышечную релаксацию, в том числе отмечая важность правильной постановки аппарата на раннем этапе обучения и психологической поддержки со стороны преподавателей.

Таким образом, можно сделать вывод о злободневности рассматриваемой проблемы и необходимости комплексного подхода при ее решении.

ЛЮДМИЛА ЮРЬЕВНА НАУМОВА – ДИРИЖЕР И ПЕДАГОГ

Т. В. Белкина

*Научный руководитель – Е. Ю. Шигаева,
кандидат искусствоведения, доцент*

В год 80-летия Казанской консерватории много говорилось о ее роли в развитии профессиональной вокально-хоровой школы, однако не менее важен опыт выпускников, работавших с самодеятельными хорами. Доклад посвящен Людмиле Юрьевне Наумовой, выпускнице дирижерско-хорового факультета Казанской консерватории 1980 года, ученице Алевтины Владимировны Булдаковой. Людмила Юрьевна – заслуженный учитель Республики Татарстан, победитель конкурса «Учитель года – 2000». Ее педагогическое и дирижерское наследие показывает, как традиции казанской хоровой школы претворяются в работе с непрофессиональными коллективами.

Родившись в поселке Юдино под Казанью, Людмила Юрьевна с детства тянулась к музыке. В Казанском музыкальном училище она училась у Люции Шигаповны Мингазовой, пела в студенческом хоре (партия альтов), была старостой хора, получив первый организационный опыт. Главная школа ждала Наумову в консерватории. Алевтина Владимировна Булдакова – выпускница Семёна Абрамовича Казачкова, человек волевой и преданный профессии – стала ее наставницей. Людмила Юрьевна вспоминает: «Все, что я в жизни умею, это только Алевтина Владимировна».

Принципиальное различие между Казачковым и Булдаковой позже определило собственный метод Наумовой. Казачков был скуп на слова, оперировал только профессиональными терминами, никогда не показывал голосом. Булдакова же, много работавшая с самодеятельными хорами, использовала образные сравнения, которые впоследствии помогали работать с непрофессиональными хорами и позволяли добиваться высоких результатов.

После окончания консерватории и нескольких лет работы в музыкальной школе Людмила Юрьевна в 1992 году пришла в Казанское педагогическое училище № 2 (ныне – педагогический колледж). Это учебное заведение представляло собой уникальный феномен: здесь готовили учителей начальных классов и воспитателей дошкольных учреждений, но при этом огромное внимание уделялось музыкально-творческому развитию. Каждая группа имела своего музыкального куратора-дирижера, существовали микрогруппы по интересам: хореография, народно-шумовой оркестр, вокальные ансамбли. Педагоги создавали атмосферу, в которой музыка была стержнем воспитания будущего учителя. Хор официально не входил в расписание – занятия проходили после основных пар, один раз в неделю по 45 минут. Несмотря на ограниченное время, репертуар был разнообразен и серьёзен: произведения Баха, Гайдна, Перселла, Бриттена, Гершвина, Бородина, народные песни, а *carrella* и с сопровождением, на нескольких языках. Особой формой работы стали постановки «маленьких опер» – музыкальных сказок «Мойдодыр», «Айболит», где студенты сами создавали декорации и костюмы.

Секрет успеха Людмилы Юрьевны складывается из трех взаимосвязанных принципов. Первый – любовь как главная движущая сила: «Первое – это ваша любовь. Второе – желание влюбить их. И третье – образность, только образность». Вместо «высокая позиция» – «поем в потолок», вместо «ровное ведение звука» – «идет по линеечке», вместо «диафрагмальная опора» – «после каждого звука должна быть тишина, а не хвост, как у кометы».

Итогом работы становится не только профессиональная подготовка, но и то, что выпускники продолжают заниматься музыкой после окончания учебы, ходят на концерты, в театры, отдают своих детей в музыкальные школы, посвящают стихи своему учителю. Любовь к вокальному искусству побудила Людмилу Юрьевну объединить вокруг себя коллег-музыкантов – так возник вокальный ансамбль «Элегия», который записал аудиодиск и выступал на престижных площадках города. Сама она не раз участвовала в профессиональных конкурсах («Лучший преподаватель», «Образцовая семья»), о ней сняты репортажи казанского телевидения, а ее коллективы – победители многочисленных конкурсов, порой выступавшие наравне с профессионалами.

Последние годы перед уходом на пенсию Людмила Юрьевна работала в обычной средней школе Авиастроительного района, где вела хор и вокальные ансамбли, а также создала хор учителей «Лира», который стал визитной карточкой «самой поющей школы» Казани.

Таким образом, в творческой деятельности Людмилы Юрьевны нашли прямое отражение традиции Алевтины Владимировны Булдаковой и всей казанской хоровой школы.

ЦИКЛ «ОТРАЖЕНИЯ» М. РАВЕЛЯ: ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ

П. М. Белинская

*Научный руководитель – О. В. Скепнер,
кандидат искусствоведения, доцент*

Фортепианный цикл «Отражения» Мориса Равеля занимает особое место в наследии композитора, знаменуя подход к зрелому периоду творчества. Цикл отличается программной образностью, кристальной ясностью фактуры и стройностью формы при внешней импрессионистической зыбкости, преобладанием колористических гармоний и виртуозностью.

На примере двух пьес цикла рассмотрим некоторые особенности фортепианного стиля композитора. «Печальные птицы» (№ 2) представляют собой новаторский образец статичной звукописи: оstinатный фон создает эффект «застывшего времени», а диссонирующие крики птиц рисуют живую картину природы. В противовес камерности этой пьесы, «Лодка в океане» (№ 3) трактуется как симфоническая поэма, где фортепиано имитирует оркестровую мощь через сложные арпеджированные фигуры и переменные метры.

В результате музыковедческого и исполнительского анализов приведем некоторые выводы, касающиеся особенностей фортепианного стиля Равеля: это сильное воздействие неоклассической тенденции, что сказывается и на формально-жанровых решениях, и на приемах фортепианного письма, а также можно отметить развитие и трансформацию некоторых сторон листовского пианизма.

Цикл «Отражения» представляет собой полную картину импрессионистического фортепианного письма Равеля, где программная образность, новаторская гармония и виртуозная фактура образуют неразрывное единство, открывшее новые пути для развития фортепианной музыки первой половины XX столетия.

**«ДУХ РАДОСТИ» О. МЕССИАНА:
ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ПРЕТВОРЕНИЯ КОНЦЕПЦИИ «БОЖЕСТВЕННОГО ПРИСУТСТВИЯ»**

П. В. Алексеева

*Научный руководитель – О. В. Скепнер,
кандидат искусствоведения, доцент*

Фортепианный цикл Оливье Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944) представляет собой уникальный феномен в музыкальном искусстве XX века, где богословская концепция находит воплощение в новаторских средствах музыкального языка. Пьеса «Дух радости», занимающая центральное положение в цикле, является кульминационной точкой, в которой идея «божественной радости» раскрывается не как статичное созерцание, а как экстатическое действие.

Концепция «Духа радости» основывается на идее радости как неотъемлемого свойства Божества, что нашло отражение в авторской программе пьесы, описывающей ликование Святого Духа при виде младенца Христа.

Ключевой проблемой интерпретации является воплощение сложнейшей ритмической структуры, включающей элементы индийских ритмов, греческой метрики и авторских ритмических рисунков. Ритм в исполнительской интерпретации в первую очередь необходимо рассматривать не как техническую задачу, а как первооснову музыкальной драматургии, формирующую ощущение «естественного» и «живого» времени. Роль педали в названной пьесе выходит за рамки гармонической связи, становясь инструментом создания «сияющего» резонанса, смешивающего обертоны и формирующего то самое акустическое пространство, которое композитор уподоблял «витражному свечению».

Практическая задача для исполнителя заключается в помощи решения технических и претворения художественных замыслов пьесы, то есть достижения разными средствами богословской концепции Мессиана. К их числу отнесены: технические сложности в сочетании с необходимостью сохранения ритмической пульсации; исполнение широких скачков и октавных пассажей; баланс и дифференциация голосов в насыщенной аккордовой фактуре; координация педализации с артикуляционными задачами.

Пьеса «Дух радости» является не просто виртуозным концертным сочинением, а глубоко религиозно-философским, где техническое мастерство пианиста становится средством передачи особого сакрального значения.

ТРАДИЦИОННЫЕ РОССИЙСКИЕ ЦЕННОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА

«НАРОД ПРАВ»: М. И. ГЛИНКА И РОЖДЕНИЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

А. С. Монетова, Д. А. Карпов

*Научный руководитель – Р. Р. Исхакова,
доктор педагогических наук,
кандидат исторических наук, профессор*

Михаил Иванович Глинка – великий русский композитор, основоположник русской классической музыки. Важную роль в формировании его творчества сыграла война 1812 года. Победа над Наполеоном способствовала сплочению народа и появлению общенациональной идентичности. Впервые в истории русской музыки «простой крестьянин» становится народным героем, воплощая в себе лучшие качества нации. Искусство начинает воспевать простого человека через призму профессионального взгляда, выводя русскую культуру на мировую арену.

Михаил Иванович подвергает преобразованию фольклорное творчество. Народная песня становится олицетворением глубоких лирических и трагических образов. Композитор глубоко погружается в изучение народного быта, природы, преданий и сказок, народной фантастики.

Глинка создал два типа русской классической оперы: 1) героическую народную – Иван Сусанин, где прославлен подвиг простого крестьянина, отдавшего жизнь за Родину. Музыка оперы основана на фольклорных мотивах, а массовые хоровые сцены показывают роль народа; 2) сказочно-эпическую оперу «Руслан и Людмила» – «большую волшебную оперу», где воплощаются идеи верности, любви, используются образы русского фольклора и Востока. В симфоническом

творчестве композитор обращается к народной песне и танцу. В Фантазии на две русские темы «Камаринской» М. И. Глинка достигает непрерывности движения благодаря объединению двух разнохарактерных народных тем подголосочным варьированием и интонационными преобразованиями. Фантазия стала основой для развития русской симфонической музыки.

Глинке удалось создать самобытный национальный стиль. Он, как и великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин, в своем творчестве прославляет лучшие порывы человеческой души: героизм, дружбу, преданность отчизне, любовь.

ОБРАЗЫ НАЦИОНАЛЬНОГО ЕДИНСТВА В СИМФОНИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ШОСТАКОВИЧА: МЕЖДУ ТРАГЕДИЕЙ И ПАТРИОТИЗМОМ

А. Р. Кузнецова, А. Р. Салахова

*Научный руководитель – Р. Р. Исхакова,
доктор педагогических наук,
кандидат исторических наук, профессор*

Творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975) отражает эпоху, где переплетаются трагедия и героизм, страх и надежда.

Цель анализа – выявить, как в его симфониях воплощается идея национального единства и взаимодействуют трагическое и патриотическое начала. Композитор творил во время войн, революции и репрессий, и традиционные ценности – соборность, жертвенность, стойкость – проявляются у него через драматургию, а не лозунги.

Седьмая симфония («Ленинградская», 1941) стала символом сопротивления блокадного Ленинграда: ее премьера в 1942 году – акт духовного единения. В ней «тема нашествия» воплощает угрозу, сплывающую над народом, а контраст лирических, народно-песенных тем с «нашествием» подчеркивает человечность и связь с Родиной; финал – изнурительная победа, оплаченная страданиями.

Восьмая симфония (1943) говорит не о парадном героизме, а о цене победы: единство здесь – через сострадание и разделение общей боли (например, реквием в четвертой части с соло альтовой флейты и виолончели).

Одиннадцатая («1905 год», 1957) обращается к Первой русской революции, используя революционные песни («Варшавянка», «Вы жертвою пали») как символы единства. Двенадцатая («1917 год», 1961) посвящена Октябрьской революции: в ней преобладает оптимизм, но в кульминациях слышны отзвуки тревоги.

Вывод: у Шостаковича национальный дух – это драматургия страдания и преодоления, а подлинное единство требует памяти о жертвах и осмысления истории.

ДИНАСТИЯ КОРЕПАНОВЫХ: СЛУЖЕНИЕ, СЕМЬЯ, ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ

А. А. Панкова

*Научный руководитель – Р. Р. Исхакова,
доктор педагогических наук,
кандидат исторических наук, профессор*

Династия Корепановых занимает значимое место в истории музыкальной культуры России, особенно в контексте удмуртского народного искусства. Их творчество и деятельность не только обогатили музыкальную палитру региона, но и стали важным звеном в передаче культурных традиций от поколения к поколению. Введение в эту тему позволяет глубже понять, как семейные связи и преемственность влияют на развитие искусства, а также осознать важность личностей, стоящих за этими традициями.

Герман Афанасьевич Корепанов, основатель династии, заложил основы музыкального образования и создал уникальную атмосферу для развития талантов. Его сын и внучки продолжили дело, привнося новые идеи и сохраняя при этом уважение к наследию предков. Исследование династии Корепановых открывает перед нами не только яркие страницы их биографий, но и целую эпоху, когда семья становилась опорой для творческого самовыражения и сохранения культурного богатства. В данном докладе мы рассмотрим ключевые моменты жизни и творчества членов этой династии, а также их влияние на музыкальную культуру Удмуртии и России в целом.

ПАТРИОТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ КОНСТАНТИНА ВАСИЛЬЕВА

Р. Р. Габитова

*Научный руководитель – Р. Р. Исхакова,
доктор педагогических наук,
кандидат исторических наук, профессор*

Введение: художник как «певец русского духа». Константин Васильев (1942–1976) – выдающийся русский художник-философ, мифотворец, чье творчество стало символом любви к Родине. Несмотря на короткую жизнь (34 года), он оставил более 400 произведений, пронизанных идеями патриотизма, чести, достоинства и готовности к самопожертвованию.

Художник называл себя «сыном войны»: он родился в оккупированном Майкопе. Детское увлечение былинами, сагами и историей Древней Руси легло в основу его творчества. Получив академическое образование, Васильев прошел путь от сюрреализма к собственному стилю — «символическому реализму» — и полностью обратился к национальным истокам.

Патриотизм в цикле «Русь былинная». Вершина творчества – картины о русских богатырях (Илья Муромец, Добрыня Никитич, Садко, Микула Селянинович). Художник создал не просто иллюстрации, а обобщенные образы защитников Отечества. Особое место занимают женские образы (Настасья Микулична, Авдотья Рязаночка), демонстрирующие силу духа русских женщин.

Военная серия: память о Великой Отечественной войне. В 1972–1976 годах Васильев создал цикл полотен о войне («Нашествие», «Парад 41-го года»). Центральное место занимает триптих: «Прощание славянки», «Тоска по Родине» и портрет маршала Жукова. Последний не просто портрет, а символ победы: полководец попирает знамена поверженного рейха на фоне очищающего огня Сталинграда.

Художественные средства выражения патриотизма. Васильев использовал три главных жанра: былинно-мифологический, батальная живопись, портрет и пейзаж.

Заключение: значение наследия. Константин Васильев (псевдоним – Константин Великоросс) создал целостный, величественный образ России, основанный на духовной силе народа. Признание пришло после трагической гибели в 1976 году. Его картины сегодня – национальное достояние. Герои Васильева

часто гибнут, но всегда побеждают нравственно. В этом главная воспитательная сила его искусства, которое продолжает затрагивать сердца новых поколений.

ПАТРИОТИЗМ В СОВЕТСКОМ КИНО О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

П. С. Биюшев

*Научный руководитель – А. П. Федяев,
доктор философских наук, профессор*

Советское кино о войне не просто фиксировало события, а формировало образ Родины, героя и долга. Патриотизм здесь не лозунг, а экранная правда, прожитая зрителем. Кино начинает показывать не только подвиг, но и цену победы – усталость, страх, потери. Появляется новый герой – простой солдат, воевавший не за награды, а за товарищей и Родину. Патриотизм становится исповедальным. Кино возвращается к масштабу: война как судьба народа, а не только отдельных людей. Патриотизм осмысливается через страдание, покаяние и память. Война – это рана, которая не заживает. Советское кино о войне прошло путь от агитки до притчи. Но патриотизм оставался неизменным: **Родина – это не власть, а земля, дом, мать, товарищи.** Это чувство не нуждалось в громких словах – его показывали крупным планом: глаза солдата, руки медсестры, тишина после боя.

ТРАДИЦИОННЫЕ РОССИЙСКИЕ ЦЕННОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

М. Н. Садовникова

*Научный руководитель – А. П. Федяев,
доктор философских наук, профессор*

Великая Отечественная война – это не просто исторический период, но и глубочайший пласт национальной памяти, формирующий идентичность и мировоззрение народа. Кинематограф как мощнейшее средство воздействия на

массовое сознание сыграл колоссальную роль в осмыслении и передаче этого опыта последующим поколениям.

Фильмы, снятые во время войны и непосредственно о войне, предлагают уникальный взгляд на традиционные русские ценности, которые были усилены и испытаны на полях сражений. Патриотизм, коллективизм, мужество, самопожертвование, справедливость, гуманизм – эти ценности, ярко воплощенные в образах героев и в их словах, продолжают оставаться актуальными и сегодня. Изучение этих фильмов позволяет нам не только вспомнить подвиги предков, но и осознать, что именно эти ценности являются основой национальной идентичности и залогом устойчивости общества перед лицом любых вызовов.

Кинематографическое наследие Великой Отечественной войны, в частности фильмы, созданные во время конфликта и о нем, служили мощным свидетельством непреходящей силы традиционных русских ценностей. Эти фильмы, рожденные в горниле войны, продолжают служить пронзительным напоминанием о ценностях, которые могут объединить нацию и дать ей силы преодолеть даже самые грозные вызовы. Это не просто исторические документы, а непреходящие повествования о человеческом духе и коллективной воле.

ОТ ГЛИНКИ ДО ПРОКОФЬЕВА: ГЕРОИКА РУССКОЙ ОПЕРЫ

Г. Д. Абдрашитов

*Научный руководитель – А. П. Федяев,
доктор философских наук, профессор*

Русская опера на протяжении XIX–XX веков стала не просто искусством, а национально значимым явлением, сформировавшим представление о патриотизме, воинской доблести и единении народа.

Глинка заложил основу национальной оперы, сделав сюжетом реальный исторический подвиг самопожертвования. Драматургия строится на музыкальном контрасте: певучие народные мелодии и хоры (русский мир) противопоставлены танцевальным ритмам полонеза и мазурки (польский мир). Кульминационный личный героизм (ария «Ты взойдешь, моя заря») перерастает в национальное торжество (хор «Славься»), превращая жертву одного человека в гимн единству страны.

Бородин продолжает традицию, переводя героику из рамок личной трагедии в масштабный эпос, основанный на исторической памяти. Героизм показан

многогранно: через воинскую честь князя Игоря и нравственную стойкость Ярославны. Благодаря эпической широте музыки и мощным хоровым сценам героизм приобретает общенародный, коллективный характер.

В XX веке традиция переосмысливается как прямое сопротивление агрессии, актуальное накануне войны. Конфликт добра и зла передан чисто музыкальными средствами: певучесть и человечность русских тем против механистичной, бездушной музыки врага. Хор «Вставайте, люди русские!» выполняет роль прямого призыва и объединяет слушателей в едином патриотическом порыве.

Эволюция героической темы в русской музыке идет по пути укрупнения образа: от жертвы конкретного человека (Глинка) – к эпосу всего народа (Бородин) и к монументальному символу национального единства перед лицом внешней угрозы (Прокофьев). Эта традиция (память о самопожертвовании, верность Родине) актуальна вне времени, так как формирует духовное наследие нации.

«МОЦАРТИАНА» И МОЦАРТИАНСТВО П. И. ЧАЙКОВСКОГО

А. Г. Полозова

*Научный руководитель – Е. Н. Хадеева,
кандидат искусствоведения, профессор*

Музыка В. А. Моцарта во все времена была интересна слушателям, музыкантам-исполнителям, привлекала композиторов, а жизнь и загадочная смерть Моцарта – литераторов. Со временем культ Моцарта и его музыки перерос в культурно-философский феномен – моцартианство.

В России XIX века именно П. И. Чайковский стал главным приверженцем Моцарта, который был для русского композитора «идеалом», олицетворением прекрасного в искусстве и что наиболее важно – первым наиболее ярким музыкальным откровением детства. Чайковский не раз обращался к сочинениям Моцарта на протяжении всей жизни, особенно в поздние годы.

Написанная в 1887 году к 100-летию премьеры оперы Моцарта «Дон Жуан», четвертая оркестровая сюита «Моцартиана» явилась первым симфоническим циклом, полностью основанным на заимствованных пьесах. Бережно сохранив текст моцартовских сочинений, композитор достиг более существенной и выразительной дистанции, чем «оригинал» и «аранжировка». Эту дистанцию как задачу художественную и определил сам композитор в словах «старина» и «современная обработка».

В отборе пьес угадывается логика одной из разновидностей моцартовского дивертисмента, представлявшего собой подобие танцевальной сюиты с весьма свободным последованием частей. Примечательно, что в каждой из четырех частей кроме Моцарта и Чайковского присутствует некто третий. Так, 1-я ч. «Gigue» у Моцарта является своеобразной данью Баху; 2- ч. «Menuet» у Моцарта

была без трио и закончил ее М. Штадлер; 3-я ч. «Preghiera (D'après une transcription de F. Liszt)» была написана Чайковским по фортепианной транскрипции моцартовского мотета Листом; 4-я ч. «Thème et variations» – тема была взята Моцартом из оперы Глюка.

Кроме того, «Моцартиана» отражает разные исторические разновидности сюитного цикла: старинная (1-я ч.), классическая (2-я ч.), романтическая (3-я ч.) и национальная (4-я ч.).

Сама идея сюиты Чайковского, афористически сформулированная как «старина в современной обработке», впоследствии привлекала к себе многих выдающихся композиторов: «Моцартиана» оказалась у истоков такой ветви музыки XX века как неоклассицистская сюита.

КЛАССИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В ОПЕРЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»

А. О. Севастьянов

*Научный руководитель – Е. Н. Хадеева,
кандидат искусствоведения, профессор*

Опера Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» по маленькой трагедии А. С. Пушкина – пример камерной оперы, построенной на основе принципов классицизма: единство места, времени и действия. Созданная между двумя капитальными полотнами («Садко» и «Царской невестой»), она необычна не только своими размерами, но и опорой на модели западноевропейского барокко и классицизма при полном отсутствии русского национального элемента – характерной стилевой черты всех опер композитора.

Новым оказывается и доминирование речитативно-декламационного письма. В партии Сальери почти нет распевов, господствует речитативно-ариозный стиль, с признаками «домоцартовской» эпохи, интонационно-жанровыми элементами «серьезного», «высокого» стиля – тема в духе сарабанды из оркестрового вступления, полифонический эпизод из первого монолога Сальери («Когда высоко звучал орган...»).

В партии Моцарта постоянно возникают фрагменты его музыки, стилизованные черты венского классицизма. Для сравнения: в партии Сальери цитировано лишь два такта из его «Тарара», и поет эти такты не автор, а Моцарт. Однако Сальери был для Моцарта образцом композиторского мастерства,

поэтому на музыкально-стилевом уровне образы композиторов не противопоставляются, а скорее, напротив, являются взаимодополняющими.

«Строгий стиль» Сальери в соседстве со «свободной» музыкой Моцарта создает определенный драматургический контраст. Кроме того, партитура обладает симфоническим единством, которое обнаруживается в сквозном развитии комплекса тритоновых интонаций.

«Новый стиль, – говорил Римский-Корсаков, – можно было бы охарактеризовать словом "пластический", и этот тип музыки особенно ясно сказался в романсах, а также в ариозном стиле речитативов "Садко" и "Моцарта и Сальери"».

ФАРАДЖ КАРАЕВ В ДИАЛОГАХ С МОЦАРТОМ

Р. А. Корнилова

*Научный руководитель – Е. Н. Хадеева,
кандидат искусствоведения, профессор*

Караев Фарадж Кара оглы (р. 1943) – российский и азербайджанский композитор, педагог и профессор, сын одного из самых известных азербайджанских композиторов Кара Абульфаз оглы Караева (1918–1982). Родился в городе Баку (Азербайджан). В 1966 году с отличием закончил Азербайджанскую государственную консерваторию им. Узеира Гаджибекова, в 1971 году – аспирантуру по классу композиции своего отца Кара Караева. В настоящее время композитор живет в Москве и преподает в МГК им. П. И. Чайковского.

Фарадж Караев – один из ведущих композиторов постсоветского пространства. Хронология его творческих поисков охватывает самые разнообразные эпохи и присущие им стили: неоклассицизм и серийность, пуантилизм и сонорика, коллажность и модальность, неоромантика и «мугамность», постмодернизм и джаз, европейский инструментальный театр инструментов национальных, концептуальность и электроника...

В своем творчестве композитор находится в диалоге с музыкальными стилями всех эпох. Ему удалось создать свою собственную композиционную систему, которая сочетает в себе элементы разных техник и методов.

В рассматриваемом сочинении (Серенада для большого симфонического оркестра «1791») композитор использует метод заимствования (в данном случае – цитирование фактурно-гармонического комплекса из «Lacrimosa» В. А. Моцарта. Суть цитирования у Ф. Караева – интеграция в авторскую речь

«иностелевого» фрагмента. Все вытекающие в ходе работы с материалом трансформации ведут к тому, что данный метод можно назвать «псевдоцитированием» или «quasi-цитированием». Мы имеем дело с цитатой-аллюзией, причем роль аллюзии «перевешивает» роль цитирования, поскольку авторское истолкование здесь достаточно радикально. За основу взят первый двутакт из «Lacrímosa» В. А. Моцарта, работа с ним является синтезом различных техник (сонористика, полифония и др.).

Таким образом, композитор находится в музыкальном диалоге с Моцартом сквозь века, в настоящем переосмысливая то, что было сказано за несколько столетий до него.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ПОЛИНЫ ВИАРДО: К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ

М. А. Скучаева

*Научный руководитель – Е. Ю. Шигаева,
кандидат искусствоведения, доцент*

Имя Полины Виардо (1821–1910) известно широкой публике прежде всего благодаря ее блестящей карьере оперной певицы. Она покорила всю Европу, а также снискала славу в кругах российской интеллигенции. Певица исполняла ведущие роли в оперных театрах Парижа, Лондона, Дрездена и Санкт-Петербурга. Однако менее известной остается другая сторона ее творческой жизни – еще с юных лет Полина Виардо начала сочинять музыкальные произведения. Ее наследие насчитывает около 250 сочинений в самых различных жанрах.

Полина Виардо выросла в музыкальной семье, члены которой безусловно сыграли значимую роль в воспитании таланта будущей певицы. Ее отец – известный испанский певец и педагог Мануэль Гарсиа, сестра – легендарная певица Мария Малибран, брат – известный в Испании певец и педагог Мануэль Патрицио Гарсиа-мл. Фортепиано Полина Виардо осваивала под руководством Ференца Листа, теорию композиции изучала у Антона Рейхи. Это образование позволило ей не только прекрасно интерпретировать чужие сочинения, но и создавать собственные.

Первый композиторский опыт Виардо относится к 1838 году, когда певица опубликовала два романса на стихи немецкого поэта Людвиг Уланда – «Песня горного пастушка» и «Часовня». В 1840–1850-е годы вышли два песенных альбома: *Album de Mme Viardot-Garcia* и *10 Mélodies par Pauline Viardot. Album de*

Chant pour. Вершиной композиторского творчества Виардо стали три салонные оперетты, либретто для которых написал Иван Тургенев: *Trop de femmes* («Слишком много женщин», 1867), *Le Dernier Sorcier* («Последний колдун», 1869) и *L'Ogre* («Людоед», 1868). Эти произведения ставились в домашнем театре Виардо в Баден-Бадене, где певица не только сочиняла музыку, но и сама инсценировала оперетты. Особое место в наследии Виардо занимают романсы на стихи русских поэтов – всего 37 сочинений, из которых 16 написаны на тексты Александра Пушкина. Кроме того, певица создала камерные инструментальные сочинения, пьесы для фортепиано и обработки для голоса произведений других композиторов, в частности «Мазурок» Ф. Шопена.

Проблематика изучения творчества основывается на том, что Полина Виардо никогда не считала себя профессиональным композитором и воспринимала свое увлечение сочинительством как хобби. Отсюда следует малое количество сохраненных нотных образцов, что препятствует всестороннему изучению ее композиторского наследия. Однако именно в сочинении музыки певица нашла свое второе призвание, поэтому творчество Полины Виардо является интересным объектом для изучения.

АРТУР ЛУРЬЕ: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

А. Г. Полозова

*Научный руководитель – Е. Н. Хадеева,
кандидат искусствоведения, профессор*

Среди композиторов начала XX века встречается много тех, чьи имена были отнесены на второй план или вовсе забыты. К таким композиторам относится и А. С. Лурье, воскресший для современного слушателя лишь благодаря Гидону Кремеру в 1990-е годы. Тем не менее Лурье был весьма яркой фигурой в художественной жизни Петербурга 1910-х годов.

Композитор «горел» новыми философско-эстетическими и музыкальными идеями своего времени. Лурье был одним из авторов манифеста 1914 года «Мы и запад», авторы которого претендовали на создание эстетики, опережающей новое искусство. Композитор не просто был вхож, а фактически исполнял обязанности музыкального руководителя в «Бродячей собаке», чей круг общения не мог не влиять на творчество Лурье. Он был «будетлянином», футуристом.

В музыке Лурье также стремился в будущее. Он придерживался принципов «свободной» музыки, не ограниченной тонами и полутонами, а использовавшей

и четверть, восьмые доли тона. Это требовало новой нотной системы, нового устройства рояля.

Лурье перевел на язык музыки многие эксперименты своих друзей художников. В атональных сочинениях (Первом струнном квартете, фортепианных циклах «Синтезы», «Дневной узор», «Формы в воздухе. Звукопись П. Пикассо») музыкальные знаки свободно расположены на нотном пространстве подобно геометрическим фигурам кубистов – Лурье предвосхитил позднейшие искания Шёнберга, Кейджа и Крамба в области свободного обращения со звуковым пространством и временем. В своей теории «Театр действительности» Лурье во многом предугадал рождение конкретной, электронной музыки.

Музыка А. Лурье являет собой причудливую смесь воздействий самых разных художественных эпох и стилей. Его раннее творчество несет в себе следы влияния Дебюсси и особенно Скрябина. Творческая эволюция Лурье совершенно нетипична для европейских композиторов XX века. Он начал как вдумчивый теоретик-радикал, а затем, пройдя через неоклассицизм в духе Стравинского, выступил против серийной техники и агитировал за возврат в искусстве к субъективной лирике, к тональности и мелодии.

ТРИ ХОРА А CARPELLA Э. КШЕНЕКА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ХОРОВЫХ ДИРИЖЕРОВ

М. Ю. Скурихин

Научный руководитель – Е. В. Порфирьева

кандидат искусствоведения, профессор

Научный консультант – С. В. Устюгова, доцент

Одним из ярких представителей музыкальной культуры XX века является австро-американский композитор Эрнст Кшенек (Ernst Krenek, 1900–1991). Наиболее известны в России его оперы «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает». Изучив материалы о жизни и творчестве Э. Кшенека, можно заметить, что ценным вкладом в развитие хоровой музыки XX века стало его хоровое наследие, но при этом хоровые произведения до сих пор остаются в России менее изученными по сравнению с творчеством других его современников. Существующие научные работы, ему посвященные, зачастую носят общий характер. В отдельных статьях исследуется музыкальный язык композитора, связь с экспрессионизмом и неоклассицизмом, а также особенности его бытования в России. Но

специальные исследования, посвященные именно хоровым произведениям Э. Кшенека и их практическому применению в работе хоровых дирижеров, в отечественной науке практически отсутствуют.

Кшенек активно работал в разных вокально-хоровых жанрах. К ним можно отнести вокальные циклы, хоровые миниатюры (преимущественно а cappella). Своеобразным образцом хорового стиля Кшенека являются Три хора а cappella на стихи М. Клаудиуса op. 22. Несмотря на то, что данный цикл – одно из ранних его сочинений, в нем мы уже можем наблюдать наполненность атональностью, драматизм, экспрессивность, использование диссонантной гармонии и свободу ритмики. Анализ этого хорового цикла показывает многообразие различных технических оттенков и хоровой фактуры.

Таким образом, можно сделать вывод, что детальное изучение хорового творчества Э. Кшенека и его внедрение в педагогическую практику хоровых дирижеров будет полезным и поможет расширить исполнительский репертуар хоровых коллективов.

ВЛИЯНИЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ В. В. ЩЕРБАЧЁВА

Г. А. Укурчинова

*Научный руководитель – Е. Н. Хадеева,
кандидат искусствоведения, профессор*

Владимир Владимирович Щербачёв (1889–1952) – один из ярких представителей ленинградской композиторской школы, чья биография и творчество неразрывно связаны с историческими и культурными процессами своего времени.

Советская эпоха стала временем кардинальных перемен во всех сферах жизни, в том числе и в искусстве. Для композиторов, чье становление пришлось на 1920–1950-е годы, этот период был особенно сложным. Октябрьская революция 1917 года и последующие годы Гражданской войны коренным образом изменили социальный и культурный ландшафт страны. Для творческой интеллигенции это означало необходимость поиска новых форм выражения, а также адаптации к новым идеологическим требованиям.

В. Щербачёв, подобно многим своим современникам, искал гармонию между творческим новаторством и стремлением к понятности для широкой аудитории, между личной художественной позицией и запросами коллективистского общества.

В этот период он был активным участником Ленинградской ассоциации современной музыки (ЛАСМ), а в 1926 году вместе с Б. В. Асафьевым руководил Кружком современной музыки. Щербачёв пропагандировал музыку ведущих композиторов XX века: С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, И. Ф. Стравинского, а также западноевропейских мастеров: А. Берга, А. Шёнберга, А. Веберна, Б. Бартока, П. Хиндемита. Особое внимание он уделял поддержке молодых авторов, среди которых были Г. Н. Попов, Б. А. Арапов, П. Б. Рязанов, А. С. Животов, Ю. В. Кочуров, В. В. Волошинов и другие, способствуя их творческому становлению и популяризации их музыки.

Годы Великой Отечественной войны композитор провел в эвакуации, в разных городах Сибири, а возвратившись в Ленинград, продолжил активную музыкально-общественную и преподавательскую деятельность. В условиях советской эпохи преподавание стало формой сохранения традиций, передачи опыта и формирования нового поколения музыкантов, способных работать в сложных условиях.

ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО

Ю. В. Колесникова

*Научный руководитель – Е. В. Порфирьева,
кандидат искусствоведения, профессор*

В современном отечественном музыковедении все чаще начинает осмысливаться наследие композиторов XX века с точки зрения не только новаторства в области музыкального языка, но и их роли в культурно-историческом контексте советской эпохи. Именно в таком ключе заслуживает рассмотрения творчество Бориса Александровича Чайковского (1925–1996), чье имя справедливо стоит в ряду наиболее крупных мастеров поколения 1960-х. Однако в отличие от многих своих современников, для которых были характерны прежде всего

стилистические эксперименты, Чайковский оставался верен традициям, проявляя при этом глубокую оригинальность художественного мышления.

Творчество Бориса Александровича Чайковского прежде всего известно своими выдающимися достижениями в симфонической и камерно-инструментальной музыке. Вместе с тем его вокальное наследие занимает не менее значимое место в художественном пути композитора. Именно в жанре камерно-вокальной музыки наиболее ясно проявились его эстетические убеждения: высокая требовательность к искусству, стремление отстаивать его нравственные и духовные идеалы, а также размышления о природе творчества.

Вокальное наследие композитора включает пять вокальных циклов (и один незавершенный), создававшихся на протяжении более чем сорока лет. Сам композитор подчеркивал: «Произведение, как мне кажется, должно волновать, трогать, нести в себе высокий нравственный тонус, а не просто быть хорошо, профессионально сделано, хотя, и это важно».

Развитие вокальной лирики композитора характеризуется значительной эволюцией: от ранних опусов, отмеченных влиянием русской романтической традиции, к зрелым сочинениям, в которых кристаллизовались индивидуальные черты его стиля. Для них характерны психологическая глубина, декламационная точность, лаконизм выразительных средств и философская насыщенность музыкального высказывания. Подобное жанрово-стилевое своеобразие определяется органичным синтезом традиции и новаторства, где опора на классическую тональность сочетается с тонкой аллюзивной техникой, циклическая организация перерастает в сквозную драматургию, а камерность высказывания обогащается симфоническим мышлением.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ **ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА**

А. Г. Полозова

*Научный руководитель – Е. В. Порфирьева,
кандидат искусствоведения, профессор*

В. А. Гаврилин – композитор большого театрального дарования. Считая человеческий голос «царем музыки», он стал автором выдающихся вокальных и хоровых произведений, вошедших в золотой фонд русской музыки. Игровая

природа вокального театра в его творчестве нашла воплощение прежде всего в жанре действия. При этом и вокальные циклы стали областью, где со всей яркостью и выразительностью проявилось театральное мышление композитора. Неслучайно некоторые его вокальные циклы («Вечерок», «Военные письма») ставятся в музыкальном театре.

Театральность – одна из основных черт творческого мышления композитора. Тяготение Гаврилина к театральности проявляется на всех уровнях музыкально-поэтического синтеза: в особенностях драматургии, в передаче характерности речи героев, в строении текстов и особенностях музыкальной интонации, в элементах актерской игры.

Разнообразие образов и сюжетов Гаврилина всякий раз требует оригинального драматургического решения. Большинство циклов-монотрагедий Гаврилина тяготеет к лирико-драматическому типу. В драматургии произведений сочетаются принципы трех жанровых разновидностей музыки со словом: монооперы, последовательно сюжетного и обобщённо-программного типов вокального цикла.

Из театральных приемов, которыми пользуется Гаврилин в вокальных циклах, можно выделить эффект присутствия зрителя, прием монтажа, резкого переключения временных планов, контрастного сопоставления жанров и связанных с ними образов.

Тяготение Гаврилина к театральности проявилось и в характерной для его музыкального стиля персонификации интонаций. Узнаваемость и запоминаемость гаврилинских интонаций (как единства всех сторон звучания) во многом обуславливаются их рельефностью. Изобразительности как одному из свойств персонажной интонации отвечает неотъемлемая черта театрального действия – зрелищность.

ЭМОТИВНЫЙ ПЛАН МОНООПЕРЫ «ВАНЬКА ЖУКОВ» АНАТОЛИЯ ЛУПОВА

А. Э. Ахмаева

*Научный руководитель – Д. Ф. Хайрутдинова,
кандидат искусствоведения, профессор*

Моноопера является разновидностью камерной оперы. Первым образцом монооперы за рубежом считается «Ожидание» А. Шёнберга, создана в 1909 году.

Несмотря на относительную «молодость» (активное развитие приходится на XX век), моноопера заняла прочное место в репертуаре современных композиторов. В отечественной музыке интерес к этому жанру стал развиваться с 60-х годов прошлого века. Одна из первых моноопер – «Записки сумасшедшего» Юрия Буцко, исполненная в 1964 году в Москве. Ключевой ориентир определения смысловых ареалов монооперы – наличие в ней только одного персонажа, с которым так или иначе связаны все пласты действия монооперы. Главный герой монооперы оказывается в необычных обстоятельствах или в сложной психологической ситуации, потому неизбежна монологичность высказывания.

Моноопера, ставшая актуальной в отечественной музыке в середине XX века, в татарскую музыку проникла лишь в последней четверти XX века. Первая татарская моноопера – «Неотосланные письма» Анатолия Луппова по одноименной повести Аделя Кутуя (1979) – открыла страницу камерных опер композитора. В последующие годы им были созданы «Любовь, любовь...» (1988) на стихи Марины Цветаевой и Александра Блока и «Незнакомка и поэт» (1992) на стихи Александра Блока.

Вторая моноопера А. Луппова – «Ванька Жуков» по мотивам одноименного рассказа А. П. Чехова, написанного в 1886 году. Впервые опера прозвучала в авторском концерте композитора 16 сентября 2009 года в исполнении Г. Мурзиевой и Государственного симфонического оркестра Республики Татарстан под управлением Ф. Мансурова.

Рассказ Чехова представляет повествование от первого лица – мальчика-сироты, параллельно существующего в двух мирах. Первый можно признать идеальным, который ассоциируется с прошлым. В нем фигурирует дед Константин Макарыч, воспоминания о поездке с ним в лес за елкой, о праздновании Рождества и добрейшей барышне Ольге Игнатьевне, кормящей Ваньку леденцами. Этой почти сказочной реальности прошлого противопоставлен настоящий мир, для которого закономерностью становятся постоянная и неблагодарная работа, жестокие подмастерья и хозяева.

Первичный сюжет монооперы демонстрирует интенсивность смены эмоциональных переживаний Ваньки Жукова в процессе написания письма своему дедушке, и составляет собственно основное действие монооперы. Его анализ на основе эмотивного плана позволяет выстроить хронологически линейную последовательность психологических событий внутреннего мира персонажа, и определить принцип организации текста монооперы. Эмотивный план выявляет рондообразную структуру, где различные по эмотивному содержанию эпизоды

связываются рефренными построениями обращения к дедушке (милый дедушка).

В моноопере определяются три эмотивные сферы – письма, жалобы и Москвы. Сферы письма и жалобы реализуются как драматургические линии, имеющие собственную динамику преобразований. При этом очевидно превалирование сил действия (эмотивная сфера письма) над силами контрдействия (жалобы).

Эмотивному плану соответствует построение хронотопа монооперы (структура временной организации эмотивного плана), основанного на событиях парциального настоящего: мечты, реальные действия, воспоминания, контакты с виртуальными и действительными собеседниками образуют единую непрерывную последовательность событий внутреннего мира персонажа.

ПЕНТАТОНИКУС

ДУХОВНЫЕ КАНТАТЫ КРИСТОФА ГРАУПНЕРА

Е. В. Татаринова

*Научный руководитель – М. Е. Гирфанова,
доктор искусствоведения, профессор*

Кристоф Граупнер (1683–1760) – крупная фигура в истории немецкого барокко. Между тем она остается неизученной в отечественном музыкознании – нам не известно ни одно специальное исследование, в котором бы освещались жизнь и творчество этого немецкого композитора. Иная ситуация – в западном музыкознании. Существует солидная диссертация американского музыковеда Р. Шмидта (1992), в которой подробно освещаются факты биографии композитора, имеются публикации таких авторов, как О. Билл, Э. Ноак, функционирует Общество Кристофа Граупнера.

Отечественному читателю Кристоф Граупнер известен прежде всего тем, что он наряду с И. С. Бахом претендовал на должность кантора школы при церкви Святого Фомы в Лейпциге (именно из-за отказа в последний момент Граупнера Лейпцигский магистрат сделал свой выбор в пользу Баха, причем Граупнер настоятельно рекомендовал вместо себя Баха).

Жизнь и творчество Граупнера можно разделить на три периода: лейпцигский, гамбургский и дармштадский. Композитор прожил интенсивную творческую жизнь, оставив большое количество сочинений: это 1418 церковных и 24 светские кантаты, 12 опер, около 100 симфоний, 44 концерта и 38 сонат для различных инструментов, множество клавирных партит, почти шесть тысяч канонов.

Одним из центральных в творчестве Граупнера является жанр церковной кантаты. Этот жанр представлен у многих современников композитора – от Готфрида Грюневальда, коллеги Граупнера по Дармштадту, до самого Баха, поэтому закономерен вопрос, каковы особенности жанра у Кристофа Граупнера. Если ограничиться годовым циклом церковных кантат 1726/1727 годов, а композитор

писал подобные циклы с завидной регулярностью на протяжении многих лет своей службы в Дармштадте, то только в четырех из кантат обнаружатся полифонические формы. Граупнер опирается на сквозную мотетную форму, которую реализует в каждом из четырех случаев по-разному. Возрастание в его кантатах роли гомофонного изложения является следствием того, что жизнь композитора пришлась на пересечение двух исторических эпох – конца барокко и начала раннеклассического периода.

СИМОН ЗЕХТЕР: КОМПОЗИТОР, ТЕОРЕТИК МУЗЫКИ И ПЕДАГОГ

О. С. Сметанина

*Научный руководитель – М. Е. Гирфанова,
доктор искусствоведения, профессор*

Эпоха романтизма в музыке стала художественной революцией, когда на первый план вышел внутренний мир человека с его страстями и духовными поисками. Музыка превратилась в инструмент передачи открытых эмоций, классические жанры трансформировались, все более широко внедрялась программность. В Австрии наряду с великими романтиками в это время творил Симон Зехтер – композитор, который оставался верен классическим идеалам Моцарта и Гайдна, не стремясь к новаторству. Его наследие огромно: около 5000 фуг, 800 месс, 200 ораторий, множество симфоний и камерной музыки.

Прежде всего Зехтер известен как педагог, оказавший влияние на творческое становление многих выдающихся музыкантов. Среди его учеников – Сигизмунд Тальберг, Анри Вьётан, Мартин Густав Ноттебом, Антон Брукнер. В 1851 году Зехтер стал профессором гармонии и контрапункта в Венской консерватории. Его методика была строгой, но эффективной: она предполагала ежедневное сочинение четырехголосных хоральных обработок, фуг и канонов, еженедельную проверку заданий и критический их разбор.

Зехтер был выдающимся теоретиком музыки. Опираясь на идеи Рамо, он создал строгую систему, изложенную в трехтомном труде «Die Grundsätze der musikalischen Komposition» («Основы музыкальной композиции»; 1853–1854).

Главным жанром в композиторском творчестве Зехтера была fuga. Фуги написаны в основном для фортепиано, но есть и органные. Будучи профессором консерватории, Зехтер тщательно изучал с учениками фуги И. С. Баха как практический фундамент теории фуги. В 1852 году, штудировав первый том «Хорошо

темперированного клавира» Баха, он задумал собственный подобный цикл. В 1853 году вышли его «24 фуги для фортепиано в 4 руки» в четырех тетрадах.

Симон Зехтер является одной из ключевых фигур в истории австрийской музыкальной педагогики и теории музыки XIX века, он был блестящим мастером контрапункта и импровизации. Между тем его жизнь, композиторское и музыкально-теоретическое наследие остаются неизученными в отечественном музыкознании, что обуславливает актуальность обращения к данной теме.

ФЕНОМЕН «SOUNDSCAPE» В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ «MINIWANKA» Р. М. ШЕЙФЕРА)

А. О. Веретельная

*Научный руководитель – О. В. Скепнер,
кандидат искусствоведения, доцент*

Во второй половине XX века музыкальное искусство претерпевает значительные изменения, связанные с расширением представлений о звуке. На стыке музыки, акустики и экологии возник феномен звукового ландшафта («Soundscape»), предпосылками которого становятся кризис тональной системы и радикальное изменение звуковой среды в условиях индустриализации, где шум приобретает статус самостоятельного акустического феномена.

Существенный вклад в его определение внес композитор, педагог и теоретик Реймонд Мюррей Шейфер: он предложил рассматривать звуковой ландшафт как «совокупность всех звуков, воспринимаемых индивидом в данный момент из конкретной точки». В рамках его проекта «World Soundscape Project» были осуществлены масштабные экспедиции, лекции, мастер-классы на международном уровне. Шейфер также разработал классификацию звуковой среды, выделив *hi – fi* и *lo – fi* ландшафты, а также категории ключевых звуков. В дальнейшем его идеи использовались и в педагогической системе: они основывались на развитии активного слушания, импровизации и графической нотации, формируя у обучающихся способность осмысленно воспринимать и воспроизводить звуковую среду. Эти принципы находят отражение в хоровом творчестве композитора, в частности в произведении «Miniwanka», где звуковой ландшафт реализуется через сонорную фактуру, имитацию природных процессов и использование графической партитуры.

Музыкальный язык «Miniwanka» строится на работе с сонорикой: вертикаль представлена кластерами, создающими плотные, переливающиеся «водные» вертикали; горизонталь основана на микрополифонии, усиливающей ассоциации с природой; применяются элементы алеаторики и графической нотации. Пьеса демонстрирует, как хор может стать лабораторией для экспериментов со звуковой материей, а композитор – не «творцом форм», но «слушателем и организатором» акустических явлений.

ЕГИПЕТСКИЕ ИСТОКИ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ ХАЛИМА ЭЛЬ-ДАБА

М. А. Скучаева

*Научный руководитель – А. Н. Хасанова,
кандидат искусствоведения, доцент*

Область искусства, связанная с электронными технологиями обработки звука, уже на протяжении многих лет привлекает композиторов необычностью звучания и возможностью воплощения самых смелых творческих замыслов. Наиболее известными в этой области являются композиторы Европы, однако с момента рождения электроакустики в стороне от технического прогресса не оставались и авторы из восточных стран. Среди них – композитор Халим эль-Даб (1921–2017), творчество которого отличилось преломлением национальных традиций Египта.

Свои первые звуковые эксперименты Халим эль-Даб начал на радиостанции в Каире в 1944 году, где он взял напрокат проволочный магнитофон и начал обрабатывать записанные звуки. Таким образом он создал одно из первых известных произведений электронной музыки – «Выражение Заар», которое появилось на свет на четыре года раньше первых опытов в сфере электроакустики Пьера Шеффера. В своем произведении композитор отразил атмосферу традиционного египетского обряда Заар (целительного ритуала, связанного с погружением в транс). В качестве рабочего материала выступили запись женского ритуального пения, удары традиционных барабанов, а также звуки используемых в церемонии тамбура и мангура. Обработанные с помощью проволочного магнитофона звуки дополнялись готовыми сэмплами.

Уже позднее, в 1959 году, в результате работы в Колумбийско-Принстонском центре электронной музыки в Нью-Йорке появилась вторая электронная работа эль-Даба – «Лейла и поэт». Электронная драма была написана

композитором на собственный текст по мотивам средневековой ближневосточной народной сказки. В основу этого произведения легло противопоставление двух образов: Лейлы («внеземной» тембр, переданный звучанием сгенерированных с помощью синтезатора синусоидальных волн) и Поэта (человеческое начало, музыкальный материал которого основывается на обработанной записи человеческого голоса). Композитор также дополняет композицию записанными звуками традиционных египетских струнных и ударных инструментов. Это сочинение принесло композитору международное признание и до сих пор считается одним из ярких образцов того, как древняя поэтическая традиция может обрести новую жизнь через самые передовые технологии своего времени.

Халим эль-Даб был прекрасным знатоком музыкальных традиций Африки и Азии. Воплощая их через использование академических и, в том числе, реконструированных им традиционных инструментов, совмещая и/или противопоставляя им электронные звучания, композитор добивался рождения самых неожиданных и необычных звучаний.

ВКЛАД Ф. МЕНДЕЛЬСОНА В ПРАЗДНОВАНИЕ 400-ЛЕТИЯ КНИГОПЕЧАТАНИЯ (1840) В ЛЕЙПЦИГЕ

Ю. В. Колесникова

*Научный руководитель – М. Е. Гирфанова,
доктор искусствоведения, профессор*

Празднование 400-летия изобретения книгопечатания Иоганном Гутенбергом в 1840 году приобрело поистине общенациональный характер, объединив разрозненные земли Германской конфедерации. Особый масштаб оно получило в Лейпциге – одном из старейших центров университетской науки, книгопечатания и книжной торговли. Город подготовил юбилей с беспрецедентной торжественностью: мероприятия продолжались три дня, с 23 по 25 июня, и проходили при участии представителей всех сословий – от городских властей, духовенства и профессуры университета до ремесленников, студентов и рабочих.

Ключевую роль в музыкальном оформлении этого исторического события сыграл Феликс Мендельсон-Бартольди, занимавший с 1835 года пост музыкального директора оркестра Гевандхауза. Вклад композитора выразился в создании двух крупных произведений – «Festgesang» (известно как «Кантата Гутенберга») и «Lobgesang» («Хвалебный гимн» соч. 52, BWV A 18). Несмотря на устойчивое

внимание к творчеству Мендельсона в зарубежном и отечественном музыковедении, его произведения, написанные к 400-летию книгопечатания, остаются освещенными лишь частично. В русскоязычной музыковедческой литературе данные сочинения упоминаются преимущественно в биографическом контексте, без должного анализа их музыкального языка и целостного историко-культурного осмысления, что определяет актуальность специального изучения этих вопросов. Светская кантата «Festgesang» впервые прозвучала 24 июня на Рыночной площади, где завершилось грандиозное торжественное шествие по улицам города и при большом стечении народа состоялось открытие памятника Гутенбергу. Премьера симфонии-кантаты «Lobgesang» прошла 25 июня в церкви Святого Фомы в рамках праздничного концерта. Внешне различаясь по жанру и условиям исполнения, эти произведения связаны единством художественного замысла. В основе музыкальной драматургии «Хвалебного гимна» лежит восхождение от мрака к свету, оба опуса объединяет идея, перекликающаяся с главным посылом юбилея, – книгопечатание как дар, служащий просвещению народа и распространению слова Божьего.

Одним из важнейших объединяющих элементов обеих партитур выступил протестантский хорал «Nun danket alle Gott». Его использование в «Festgesang» и «Lobgesang» символически связало торжества на городской площади и в церкви, продемонстрировав взаимопроникновение светской и духовной музыкальных традиций, исторически присущее культурной жизни Лейпцига.

А. С. ФАМИНЦЫН И ПЕТЕРБУРГСКАЯ НАУЧНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ СРЕДА

Р. Р. Насыбуллина

*Научный руководитель – А. Л. Маклыгин,
доктор искусствоведения. профессор*

Александр Сергеевич Фаминцын (1841–1896) известен прежде всего как оппонент «Могучей кучки». Однако его реальная роль в петербургской научно-музыкальной среде второй половины XIX века была значительно шире. Он получил естественно-научное образование в Санкт-Петербургском университете и профессиональное музыкальное образование в Лейпцигской консерватории. Это определило особый синтез методов в его исследованиях: позитивистской систематики, филологической герменевтики и сравнительного анализа.

Как профессор Санкт-Петербургской консерватории (1866–1872, 1879–1882), Фаминцын ввел самостоятельный курс эстетики, перевел фундаментальные учебники Э. Ф. Рихтера и А. Б. Маркса, создав на русском языке систему учебных пособий по теории музыки. Он был членом Императорского Русского археологического общества (Большая серебряная медаль за труд «Гусли», 1890) и Этнографического отдела, сотрудничал с филологами И. В. Помяловским и В. Ф. Миллером. Его труды – «Божества древних славян» (1884), «Скоморохи на Руси» (1889), «Гусли» (1890), «Домра» (1891) – оказали значительное влияние на развитие отечественной этномузыкологии и этноинструментоведения. В работе «Древняя индокитайская гамма» (1889) он отказался от европоцентристской стадильной модели, трактуя пентатонику как самостоятельную и исторически завершенную ладовую систему.

Полемика с «Могучей кучкой» (памфлет Мусоргского «Раёк» и «Классик», а также единственный в истории русской музыкальной критики судебный процесс со Стасовым) закрепила за Фаминцыным образ «реакционера». Однако его публицистика, в частности «Музыкальная летопись Петербурга» (1878), демонстрирует взвешенный анализ сочинений Римского-Корсакова, Балакирева и Чайковского. Фаминцын был не «врагом» нового, а систематизатором, который обеспечил фундамент профессионального образования и сравнительного изучения народной культуры. Переоценка его наследия позволяет увидеть в нем одного из многогранных деятелей второй половины XIX века.

СИМФОНИЯ КАК САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО: ВОПЛОЩЕНИЕ ПРИНЦИПОВ БУДДИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ В «МАНДАЛЕ» МАЮДЗУМИ ТОСИРО

А. А. Ямщикова

*Научный руководитель – А. Н. Хасанова,
кандидат искусствоведения, доцент*

В буддийской традиции *мандала* (санскр. «круг», «диск») представляет собой сакральный инструмент трансформации сознания через медитацию и визуализацию. Моделируя вселенную в миниатюре, она выражает идеи целостности, гармонии и упорядоченности мироздания. В основе ее построения лежит константа числа четыре, нашедшая отражение в квадратах, вписанных в круг. Смысл

движения к центру мандалы заключается в обретении духовного ядра личности – точки, подтверждающей существование «Я есть» в божественной целостности.

В японском эзотерическом буддизме школы Сингон центральное место занимает система «Мандалы двух миров»: *Ваджра-дхату* («Алмазный мир») и *Гарбха-дхату* («Мир Чрева»). *Ваджра-дхату* символизирует мир эволюции, движение от множественного к единому. *Гарбха-дхату* олицетворяет мир инволюции, развитие от единого к множественному и изображается в виде восьмилепесткового лотоса. Обе мандалы воспринимаются как стороны одной реальности, выражая идею недвойственности между человеком и Буддой.

Идеи «Мандалы двух миров» нашли яркое воплощение в симфонии «Мандала» Маюдзуми Тосиро, созданной по заказу Симфонического оркестра NHK Японии в 1960 году. Основополагающая концепция произведения обусловлена его двухчастной структурой, напрямую соотносящейся с двумя типами мандал. Первая часть (*Ваджра-дхату*) воплощает принцип инволюции – движение от хаотичной множественности к единому центру. Условно делится на три раздела с сознательно стертыми границами, образующими сквозную форму. Начальный раздел характеризуется фрагментарностью, разновременным вступлением инструментов, звукоизобразительными «зарисовками», создающими ощущение внешнего, неупорядоченного мира. Во втором разделе начинается процесс интеграции: разрозненные реплики сливаются в оркестровые аккорды. Третий раздел представляет собой плотный звуковой пласт.

Вторая часть (*Гарбха-дхату*) разворачивает противоположный процесс – эволюцию, раскрытие единого начала в многообразии. Форма становится четко организованной и состоит из восьми ясно различимых разделов, что символически отсылает к восьмилепестковому лотосу. Структура выстроена вокруг трех колокольных эпизодов, выступающих как смысловые опоры. Границы четко ощутимы благодаря регулярной смене оркестровки, динамики и плотности фактуры.

Симфония «Мандала» Маюдзуми Тосиро представляет собой уникальный пример интеграции буддийской медитативной практики и симфонической музыки. Двухчастная форма точно отражает космологическую модель «Мандалы двух миров», где инволюция и эволюция, хаос и порядок, множественность и единство становятся категориями музыкальной драматургии.

СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУКА КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ – 2026

Сборник тезисов

Составитель
ХАЙРУТДИНОВА Диля Флюровна

Электронный ресурс

Подготовка оригинал-макета – *М. А. Андреева, А. А. Пьянова*

Подписано в печать 16.06.2026.
Формат 60х84 1/16. Печ. л. 7,6. Усл. печ. л. 7,0.

Казанская государственная консерватория
420015 Казань, ул. Б. Красная, 38