
2 (11) 2024

*агса
де
тга*

**музыкознание
исполнительство
педагогика**

сетевой электронный научный журнал

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Сетевой электронный научный журнал
Издаётся с ноября 2021 года
Выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель: федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Академия хорового искусства имени В.С. Попова»
И.о. ректора, профессор А.В. Соловьёв

Адрес редакции: 125565, город Москва,
улица Фестивальная, дом 2

Сайт журнала и режим доступа: <http://axu.ru/academia>

E-mail редакции: academia@axu.ru

Главный редактор — Ефимова Наталья Ильинична,
доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной
работе Академии хорового искусства имени В.С. Попова

Заместитель главного редактора —
Захаров Юрий Константинович, доктор искусствоведения,
доцент кафедры истории и теории музыки Академии хорового
искусства имени В.С. Попова

Редактор — Докучаева Римма Сергеевна

Ответственный секретарь, технический редактор —
Матвеева Алина Игоревна

Редактор-переводчик — Хрулева Ирина Александровна

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор),
свидетельство о регистрации СМИ ПИ № Эл № ФС77-80867 (09.04.2021 г.)



academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Члены редакционной коллегии:

А.С. Базиков, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: Российская академия музыки имени Гнесиных)

Л.В. Гаврилова, д-р иск., проф. (Красноярск, Россия: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского)

Л.А. Густова-Рунцо, д-р иск., проф. (Минск, Республика Беларусь: Белорусский государственный университет культуры и искусств)

Н.Г. Денисов, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

Т.А. Зайцева, д-р иск., проф. (Санкт-Петербург, Россия, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова)

Н.М. Зейфас, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Академия хорового искусства имени В.С. Попова)

Л.С. Зорилова, д-р культ., проф. (Москва, Россия: Российская академия музыки имени Гнесиных)

А.Б. Ковалев, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Академия хорового искусства имени В.С. Попова)

О.В. Комарницкая, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

А.Г. Коробова, д-р иск., проф. (Екатеринбург, Россия: Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского)

Е.Д. Кривицкая, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Государственный институт искусствознания)

Л.С. Майковская, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: МГИК)

В. Мелник, PhD (Musicology), проф. (Кишинев, Республика Молдова: Академия музыки, театра и изобразительных искусств)

Е.В. Панкина, д-р иск., проф. (Екатеринбург, Россия: Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского)

Л.Е. Слуцкая, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: МГК имени П.И. Чайковского)

Ю.Л. Фиденко, д-р иск., проф. (Владивосток, Россия: Дальневосточный государственный институт искусств)

А.И. Щербакова, д-р пед. наук, д-р культ., проф. (Москва, Россия: Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке)

А. Анжелини, PhD (Musicology) (Римини, Италия)

Дизайн Г.Д. Жуков

Верстка Д.А. Брадарская

Издательство КОМПОЗИТОР

www.kmpztr.ru

125009, г. Москва, Брюсов пер., д. 8–10, стр. 2

+7 (495) 232–52–11

© Академия хорового искусства им. В.С. Попова, 2024

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2024



АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
имени В. С. Попова



ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОМПОЗИТОР

academia:

MUSICOLOGY, PERFORMANCE, PEDAGOGY

Network electronic scientific journal
Published since November 2021
Published 4 times a year

Founder and Publisher:

Victor Popov Academy of Choral Arts

Acting rector, Professor Alexander Solovyev

Editor-in-chief — Natalia Efimova Dr. Sci (Art), Professor

Deputy chief Editor — Yuri Zakharov, Dr. Sci (Art), Professor

Proofreader Editor — Rimma Dokuchaeva

Technical editor — Alina Matveeva

Editor-translator — Irina Khruleva

Members of the Editorial Board:

Dr. Alexander Bazikov (Moscow, Russia: Russian Gnesins' academy of music)

Dr. Lyudmila Gavrilova (Krasnoyarsk, Russia: Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts)

Dr. Larisa Gustova-Runzo (Minsk, Republic of Belarus: Belarusian State University of Culture and Art)

Dr. Nikolay Denisov (Moscow, Russia: Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory)

Dr. Tatyana Zaitseva (St. Petersburg, Russia, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory)

Dr. Natalia Zeyfas (Moscow, Russia: Victor Popov Academy of Choral Arts)

Dr. Larisa Zorilova (Moscow, Russia: Russian Gnesins' academy of music)

Dr. Andrey Kovalev (Moscow, Russia: Victor Popov Academy of Choral Arts)

Dr. Olga Komarnitskaya (Moscow, Russia: Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory)

Dr. Alla Korobova (Yekaterinburg, Russia: Ural State Mussorgsky's Conservatoire)

Dr. Evgeniya Krivitskaya (Moscow, Russia: Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, State Institute for Art Studies)

Dr. Larisa Maykovskaya (Moscow, Russia: Moscow State University of Culture and Arts)

Dr. Victoria Melnic (Chisinau, Republic of Moldova: Academy of Music, Theater And Fine Arts)

Dr. Elena Pankina (Yekaterinburg, Russia: Ural State Mussorgsky's Conservatoire)

Dr. Larisa Slutskaya (Moscow, Russia: Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory)

Dr. Evgenia Fidenko (Vladivostok, Russia: Eastern State Institute of Arts)

Dr. Anna Shcherbakova (Moscow, Russia: Moscow A. Schnittke. Music Institute)

Dr. Andrea Angelini (Rimini, Italy)

Design Gregory Zhukov

Layout: Daria Bradarksaia

KOMPOZITOR Publishing House

www.kmpztr.ru

125009, Moscow, Bryusov Lane, 8–10, bd. 2

+7 (495) 232–52–11

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2024

© KOMPOZITOR Publishing House, 2024

The journal is registered with Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor). Registration Certificate: СМИ ПИ № Эл № ФС77-80867 (09.04.2021)

содержание

музыкознание

Захаров Ю.К.

Эстетическое обоснование додекафонии (по высказываниям А. Веберна) 7

Мошкин К.Ю.

«Новая теория постановки голоса» В.Л. Карелина: источники и их интерпретация 15

Хачатрян А.С.

П.Г. Чесноков. «Литургия Преждеосвященных Даров ор. 24»: особенности стиля и композиции» 22

исполнительство

Алюшина О.С.

Два русла одной реки: Дьёрдь Лигети и Дьёрдь Куртаг (о двух концепциях авторского стиля в контексте национального и общеевропейского) 30

Дианов Д.В.

Музыкальное наследие Глинки в органной интерпретации 41

Мрвич К.

Первый скрипичный концерт а-молл соч. 77 Д.Д. Шостаковича: история создания и эволюция исполнительских трактовок 49

Равикович Л.Л.

Концерт А. Киселёва «Времена года» (некоторые особенности хорового письма) 56

Сысоева А.А.

Хоровые краски в опере М. Равеля «Дитя и волшебство» 66

педагогика

Даль Н.В.

Рыцарская академия в Люнебурге: программа обучения на рубеже XVII–XVIII веков 83

Конторович Л.З.

Воспоминания о годах учёбы в Московском хоровом училище при Александре Свешникове 90

Лебедева О.И.

«Краткая метода пения» Г.Я. Ломакина, как одна из первых систематизированных и профессионально выстроенных методик обучения пению в России XIX века 94

Хрулева И.А.

Практические рекомендации по обучению вокалистов в трактате «Метод пения» Парижской консерватории 100

contents

musicology

Zakharov Y.

The aesthetic foundations of twelve-tone music (in the writings of A. Webern) 7

Moshkin K.

“New theory of voice production” V.L. Karelina: sources and their interpretation 15

Khatchatryan A.

Pavel Chesnokov’s “Liturgy of the Presanctified Gifts” (op. 24): features of style and composition 22

performance

Alyushina O.

Two streamways of the same river: György Ligeti and György Kurtág (on the two concepts of the author's style in the context of national and pan-European) 66

Dianov D.

Glinka’s musical heritage in the interpretation of the organ 66

Mrvich K.

First Violin Concerto in A minor (Op. 77) by Dmitry Shostakovich: history of creation and evolution of performance interpretations 66

Ravikovich L.

Anatoly Kiselyov’s concerto “The Seasons” (certain features of choral writing) 66

Sysoeva A.

Choral colors in the opera “L’enfant et les sortilèges” by Maurice Ravel 66

pedagogy

Dahl N.

The Knight Academy in Lüneburg: training program at the turn of the 17th–18th centuries 83

Kontorovich L.

Memories of the years of study at Moscow Choral College under the direction of Alexander Sveshnikov 90

Lebedeva O.

“A Concise Method of Singing” by Gavriil Lomakin as one of the first systematized and professionally built methods of teaching singing in Russia of the 19th century 94

Khruleva I.

Practical guidance on training of vocalists in the treatise “The Method of Singing” of Paris Conservatoire . . . 100

УДК 78.01
78.02

Ю.К. ЗАХАРОВ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

Эстетическое обоснование додекафонии (по высказываниям А. Веберна)

Y. Zakharov

The aesthetic foundations of twelve-tone music (in the writings of A. Webern)

Абстракт. Настоящая статья выросла из учебно-методических материалов, предоставляемых автором своим студентам по дисциплине «Музыкальная форма». Учащиеся, как правило, с трудом воспринимают додекафонную музыку, и один из способов преодоления такого неприятия — попытаться воссоздать творческие портреты её авторов и на основе их высказываний приблизиться к пониманию того, что им давала такая техника письма. Именно А. Веберну удалось «расслышать» в додекафонном материале скрытые в нём потенции для выстраивания фактуры и формы, и именно Веберн, будучи в том числе и музыковедом, смог найти словесное выражение для того, чтобы представить додекафонию как закономерную стадию на пути эволюции европейского музыкального языка. В статье также изложены эстетические и философские предпосылки, объясняющие природу додекафонной музыки и способствующие более глубокому её постижению. Большое внимание уделено текстовой основе вокальных опусов Веберна, выявлены особенности образного строя стихотворений Х. Йоне, послуживших этой основой.

Ключевые слова: додекафония; серия; музыкальная фактура; А. Веберн; Х. Йоне; «прарастение» (Urpflanze); эволюция музыкального языка; философия музыки.

Abstract: The present article has emerged from the education materials used by the author within the framework of the “Musical form” discipline. More often than not, it could be challenging for students to perceive twelve-tone music, and one of the ways to overcome the antagonism is to attempt to reconstruct the artistic images of its authors and, based on their statements, to come nearer to the comprehension of what this technique helped them express. It was A. Webern who first managed to “hear” the hidden potentials of the twelve-tone technique related to the arrangement of texture and forms. At the same time, while also being a musicologist, he provided a verbal description of dodecaphony as a logical development in the evolution of the European musical language. The article provides aesthetic and philosophic prerequisites that would explain the nature of twelve-tone music and be conducive to its deeper understanding. The author pays much attention to the textual basis of A. Webern’s vocal works, expanding on the features of the figurative style of H. Jone’s poems that served as their source.

Keywords: twelve-tone music, series, musical texture, Anton Webern, Hildegard Jone, “the original plant” (Urpflanze), evolution of musical language, philosophy of music.

Со времени изобретения додекафонной техники прошло ровно 100 лет, однако и в наши дни такая музыка, как правило, находится за пределами зоны интересов широкого слушателя. Очевидно, это связано со своего рода «элитарностью» додекафонии, с необходимостью воспитания особых слушательских навыков, необходимых для её восприятия.

Даже такие крупные композиторы, как, например, Эдисон Денисов, в молодости с трудом находили путь к пониманию додекафонной музыки.

Приведём фрагмент из воспоминаний Денисова, записанных Валерией Ценовой.

«Теперь я должен сказать о важном для меня узле. Я никогда не понимал и не принимал всерьёз музыки Шёнберга, Веберна и Берга. Из того, что я слышал Берга, мне кое-что нравилось. Шёнберга я не понимал и не принимал, а Веберна просто не знал. И вот меня судьба свела (я считаю, очень счастливо) с прекрасным музыкантом, очень тонким и умным — с прекрасным пианистом Жераром

Фреми, который оказался моим соседом в общности¹. Мы с ним дружили. И помню, как он мне показывал в записи Струнное трио Веберна, играл и убеждал. Я почти ничего не понимал, ругался с ним, говорил, что это очень плохо, что это всё придумано. И в конце концов постепенно, несмотря на такое внешнее сопротивление, я проникал, проникал в музыку и выяснил, что он прав, а я во всём не прав. И вот для меня открылся новый мир, и чем больше я в него погружался, тем больше я им восхищался» [6, с. 166].

Не менее тяжёлый путь к постижению додекафонной музыки прошёл и выдающийся пианист Генрих Нейгауз, о чём мы можем узнать из воспоминаний композитора Николая Каретникова. Во время отдыха в Коктебеле в доме Габричевских² устраивались ежедневные музыкальные вечера с прослушиванием разнообразных произведений на магнитофоне. Однажды Каретников предложил включить в программу одного из вечеров 5 пьес для квартета и струнный квартет Веберна. На это Нейгауз сказал: «да, кстати, и я хотел бы это послушать. Мне пробовали кое-что объяснить, но почему-то из этого ничего не вышло» [4, с. 59]. В конце вечера, по свидетельству Каретникова, произошло следующее: «На сей раз, после выражений удовольствия по поводу Шуберта и Малера, со стороны Генриха Густавовича было сделано следующее заявление: “Что бы ты, Саша, и вы, Коля, ни говорили, а всё же ваш Веберн абсолютное г...!” Генрих Густавович презрительно сморщил нос и повторил последнее слово ещё пару раз с различными интонациями» [4, с. 59]. Однако на следующий день Нейгауз выразил желание ещё раз послушать Веберна, потом ещё и ещё раз, и так продолжалось в течение целого месяца. Каждое из прослушиваний неизменно оканчивалась такой же характеристикой творчества Веберна, звучавшей из уст Генриха Густавовича.

Приведём и дальнейшие воспоминания Н. Каретникова. «А осенью в Москву приехал прекраснейший ансамбль под управлением Янигро,

и в их программе были все те же “Пять пьес для квартета”. Нейгауз был в концерте и вдруг совершенно влюбился в эту музыку. Он ни о какой другой музыке не желал в это время разговаривать, он говорил о ней где только было возможно — ученикам и не ученикам, педагогам, в различных собраниях и научных студенческих обществах, в разных городах и в Москве, — произошло чудо.

Сейчас понятно, как оно могло случиться: в течение месяца Генрих Густавович напряженно вслушивался в эти сочинения и старался проникнуть в их логику и интуитивный ряд. Он привык к новому для него языку и перестал воспринимать его как толпу китайцев. <...> Веберн открылся Генриху Густавовичу во всей своей кристаллической красоте и грандиозности» [4, с. 60].

* * *

Из троих представителей нововенской (или, как её называют на Западе, Второй венской) школы именно Антон Веберн в наибольшей степени интуитивно нащупал, расслышал особенности, имманентно присущие додекафонному музыкальному материалу. К тому же, Веберн был не только композитором, но и музыковедом (автором диссертации о музыке представителя Второй нидерландской (франко-фламандской) школы Генриха Изаака), и музыкальным просветителем. В 1932–1933 годах он прочёл в Вене два цикла лекций, в которых пытался объяснить закономерность возникновения додекафонии на историческом пути западноевропейской музыки. Поэтому логичным будет обратиться именно к веберновскому обоснованию эстетики додекафонии.

Веберн очень любил природу. Живя в предместьях Вены, в доме на окраине деревни, он писал: «это, может быть, самое спокойное место. Прямо в лесу. Это тупик, который ведёт нас к горному склону. Последний дом наш, мы счастливы» (цит. по: [5, с. 78]). Композитор часто ходил на прогулку в Альпийские горы и луга, созерцал леса, изучал цветы и другие растения. «Как много дала мне эта экскурсия. Эти горные ущелья с их соснами и загадочными растениями. Именно они особенно привлекают меня. Но не потому, что они так “красивы”. Не красивый ландшафт, не красивые цветы в обычном романтическом смысле слова трогают меня. Меня волнует глубокий, непостижимый, не-

1 Речь идёт о периоде обучения Э. Денисова в аспирантуре Московской консерватории.

2 Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968) — историк и теоретик пластических искусств, искусствовед, литературовед, переводчик, доктор искусствоведения; автор множества работ по истории и теории архитектуры, живописи, музыки и литературы.

исчерпаемый смысл, вложенный во все эти явления природы» [5, с. 124].

Созерцание гор для Веберна — это «поиск самого высокого, обнаружение в природе соответствий всему тому, что служит мне образцом, что я хотел бы иметь в себе» (из письма к А. Бергу от 01.08.1919 [2, с. 88]).

Надо отметить, что этот мотив — вслушивание и всматривание в природу — оказался значимым не только для Веберна, но и для других композиторов, в том числе не столь авангардных. Интуитивно чувствуя красоту и гармоничность строения растений, лесного или горного пейзажей, они как бы учились у природы создавать подлинные и жизнеспособные сочинения.

В один из моментов Веберн познакомился с работой Гёте «Метаморфоз растений»³, где нашёл созвучные себе мысли. Гёте рассматривал природу как самотворящее начало (*natura naturans*) и показывал это на примере «прарастения» (*Urpflanze*) как такого особенного, которое содержит в себе всеобщее.

Согласно и Гёте, и Веберну, суть идеи прарастения заключается в следующем: в семени содержится всё богатство форм, которые из него рождаются. «Корень — не что иное, как стебель, стебель — не что иное, как лист; лист опять-таки не что иное, как цветок — вариации одной и той же мысли» [2, с. 77] (закон отрицания отрицания в действии).

Гёте пишет более подробно: «Именно потому становится возможной гармония органического целого, что оно состоит из идентичных частей, которые модифицируются путём очень тонких уклонений. Родственные по своей глубочайшей природе, они кажутся по форме и назначению расходящимися крайне далеко, порой даже до противоположности» (цит. по: [5, с. 126]).

Конечно же, сама собой напрашивается аналогия с додекафонной серией: она, подобно семени, есть тот закон, согласно которому будут выстроены и стебель, и листья, и цветы, т. е. всё растение в его целостности. Веберн писал: «Этот же закон будет приложим ко всему живому вообще. — Разве не в этом сокровенный смысл нашего закона ряда?» [5, с. 127].

Чтобы глубже окунуться в познание законов органического мира, Веберн изучает учебники ботаники. Его интересуют подробности устройства цветов — в частности, симметрия, которая всегда присутствует на многих уровнях, но допускает мельчайшие отклонения, несимметричности.

В конце концов, Веберн приходит к странной, на первый взгляд, но вполне понятной в контексте композиторской философии идее: если скрупулёзно выстраивать звуковысотные структуры в своих произведениях, выводя всё из первичного закона — серии, то сама творящая сила природы будет вдыхать в них жизнь так же, как она вдыхает её в настоящие растения. Закон серии будет сообщать всем элементам ту связность, без которой произведение не может стать ясным и постижимым.

Как уже говорилось, в 1932–1933 годах Веберн прочёл два курса лекций, обращённых не к профессионалам, а к любителям музыки. Эти лекции проходили в одном из частных домов Вены. Первый курс назывался «Путь к композиции на основе двенадцати тонов» (15.01.1932 — 02.03.1932), а второй — «Путь к новой музыке» (20.02.1933 — 10.04.1933). Эти курсы были опубликованы на немецком языке в 1960 [8], а на русском (с небольшими сокращениями) — в 1975 году [2].

(В 1936 Веберн прочёл ещё один курс лекций — «О музыкальных формах. Учение о формах аналитически». В течение многих лет он не был опубликован. Его рукописные конспекты хранятся в фонде Пауля Захера в Базеле. Ю.Н. Холопов перевёл эти конспекты, и сейчас они опубликованы на русском языке [1].)

Основная идея лекций 1932–33 годов — сопоставление эволюции европейского музыкального языка с освоением новых интервалов и эволюцией гармонических систем. Согласно Веберну, эволюция музыки прошла через три этапа:

- 1) эпоха церковных ладов;
- 2) эпоха мажоро-минорной тональности;
- 3) эпоха 12-и звуков.

Это было связано с восприятием всё менее консонирующих (или более диссонирующих) интервалов как оптимальных. В соответствии с законом обертонового ряда, в историю музыки сначала вошли совершенные консонансы (октава, квинта, кварта — в органуме), потом несовершенные консонансы (XIV–XVI век), далее — мягкие диссонансы (септаккорд, трезвучие с добавленной секстой),

³ Работа И.В. Гёте «Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären» была опубликована в 1790 году.

и, наконец, резкие диссонансы — малая секунда и нона, большая септима.

По мысли Веберна, это говорит о том, что сам звуковой материал поставляется природой, а дело композитора — организовать этот материал, точнее — обнаружить скрытые в нём же самом законы его организации. В этом контексте становится понятной одна из главных мыслей Веберна: «музыка есть закономерность природы, воспринимаемая слухом» [2, с. 15].

В начале XX века, продолжает рассуждать Веберн, закономерная эволюция звукового материала ввела в употребление на равных правах все 12 звуков, причём полутоновые ходы стали восприниматься слухом как естественные и желаемые. В этих условиях опора на основной тон утрачивала смысл. Удалившись от первоначальной тональности, слух уже не испытывал желания вернуться к ней. По меткому выражению Веберна, «как спелый плод падает с дерева, так и музыка попросту отказалась от формального принципа тональности» [2, с. 65].

* * *

Додекафонии предшествовал период так называемой «атональности», или *свободной гемитоники*. Гемитоника — это звуковысотная система, в основе которой лежат *гемигруппы* — группы из трёх или четырёх звуков, хотя бы между двумя из которых есть полутон (например, *c-des-g* или *gis-h-c*). Некоторые теоретики выступают против термина «атональность», так как он будто бы отрицает наличие тонов («а-тонос»), а музыка без тонов (т. е. без звуков) невозможна. Я придерживаюсь мнения, что этим термином можно пользоваться, так как он говорит об отсутствии *тональности*.

Период свободной атональности у нововенцев длился с 1908 по 1923 год. Его начало символизируется появлением Второго струнного квартета Шёнберга, в третьей и четвёртой частях которого к струнным инструментам добавляется голос — сопрано. Символично звучит первая строка стихотворения, на которое написана четвёртая — собственно атональная — часть: «я ощущаю воздух с иной планеты» («Ich fühle Luft von anderem Planeten»).

Произведения атонального периода очень кратки — обычно от одной до трёх минут звучания. Это объясняется тем, что гармония в них уже не играла своей обычной формообразующей роли; в каждом

произведении выстраивались индивидуальные звуковысотные законы. Исключение составляют произведения с текстом — оперы Шёнберга «Ожидание» и «Счастливая рука»⁴, опера А. Берга⁵ «Воццек».

Первыми додекафонными произведениями Шёнберга являются «5 пьес для фортепиано» ор. 23 и Сюита для фортепиано ор. 25 (годы сочинения — с 1921 по 1923). Первый додекафонный опус Веберна — *Три народных (духовных) текста* для голоса, скрипки (также альты), кларнета и бас-кларнета (ор. 17, 1924–1925).

Основную идею додекафонии сам Веберн сформулировал в двух принципах:

1) не повторять взятый звук, пока не пройдут все 12 звуков;

2) повторять весь ряд как целое, сохраняя порядок следования звуков.

Путь к этим, на первый взгляд очевидным принципам занял, однако, 15 лет. До 1923 года композиторы нововенской школы интуитивно чувствовали, что не следует повторять звук определённой высоты, пока не пройдут все 12, но ещё не пришли к идее строгой фиксации порядка следования звуков. Когда же эта идея была достигнута, к ней присоединилась техника проведения серии в четырёх формах (первоначальная, инверсия, ракоход, ракоход-инверсия) от любого из 12-и звуков хроматической гаммы, что привело к порождению из каждой серии 48-и рядов. Выведение всей музыкальной ткани произведения всего лишь из одной серии обеспечивало, по мысли нововенцев, необходимую гармоническую и логическую связность.

* * *

Интересно, что из трёх «нововенцев» именно Веберну было дано расслышать в додекафонном материале те его свойства, которые способны были привести к радикальной трансформации представления о том, какой должна быть новая музыка и как её нужно слушать. Какие же это свойства?

4 Авторское обозначение жанров этих произведений: монодрама для сопрано и оркестра «Ожидание» (1909), драма с музыкой «Счастливая рука» (1913).

5 В отличие от Шёнберга и Веберна, Берг не был склонен к такому лаконизму: его «Три пьесы для большого оркестра» опус 6 (1912) довольно масштабны.

1) Полифоническая или пуантилистическая фактура: имитации, микроимитации, каноны (зеркальные, ракоходные, ритмические), quasi-имитации.

2) Афористичность; замена тем одно- двух- трёхзвучными мотивами (независимо от метра).

3) Интонация вне ладовых тяготений.

4) Отсутствие привычных продолжительных интонационных и динамических контуров, нарастающих и спадов.

5) Уплотнённое время.

6) Повышенное внимание к пространственной организации.

7) Склонность к симметричному выстраиванию рядов, образованию геометрических фигур (из нот).

8) Отношение к тембрам, регистрам, артикуляции как к самостоятельным параметрам, что ведёт к их *сериализации*.

Хотя Антон Веберн не дошёл до осознанного сериализма, в его музыке возникают дополнительные (помимо серии) факторы звуковысотной организации. Назовём некоторые из них.

1) определённый звук берётся только в определённой октаве (Симфония ор. 21, I часть); 2) вслед за взятым звуком появляется только его отражение относительно некоей оси; 3) звуки серии (не арушая своего порядка!) выстраиваются только в треугольники; 4) эти треугольники симметричны между собой; 5) направление мотивов ↓↑↑ ↓↑↑ etc.; 6) гемитоника.

Результатом такого подхода к композиции стал особый *творческий метод* Антона Веберна: все его произведения невелики по объёму, но чрезвычайно насыщены интонационными связями (имитациями, точными и неточными симметриями), не содержат ни одной случайной ноты и требуют крайне внимательного вслушивания, «искушённого уха». Так было и в «атональный период» (1908–1923), так осталось и после изобретения додекафонии.

* * *

Вернёмся к поэтическим мирам веберновских произведений. В 1926 году Веберн познакомился с семейной четой — скульптором Йозефом Хумпликом и его супругой — поэтессой и художницей Хильдегард Йоне. Их общение и переписка продолжались до самой смерти композитора. Теперь Веберн сочиняет свою вокальную музыку исклю-

чительно на стихи Йоне. Это два цикла по три песни (opus 23 «Viae inviae» и opus 25), кантата «Das Augenlicht» (opus 26), Первая и Вторая кантаты. Поэзия Х. Йоне имеет лирико-философский характер; в ней явления природы становятся символами философских понятий. Например:

Зажигающая молния жизни

Ударила из облака слова.

За ней следует гром — удар сердца,

Пока он не растворится в мире.

Тем, что мы в мире не одни,

Мы обязаны только свету.

Фрагмент из кантаты «Das Augenlicht» op. 26

Сквозь наши раскрытые глаза

Струится свет в сердце

И, окрасившись радостью, нежно течёт наружу.

Взгляд любви источает больше,

Чем проникает в него.

Что происходит, когда наши глаза излучают свет?

Это чудесное виденье: когда глубина души

Становится небом со столькими звёздами, озаряющими ночь,

С солнцем, пробуждающим день.

О, море взглядов с прибором слёз!

Капли, которыми оно искрится на стеблях ресниц,

Озаряемы сердцем и солнцем.

Мы видим, что Хильдегард Йоне ставит перед собой непростую задачу — облечь почти что философские мысли в красочные художественные образы. Веберну было близко ощущение явлений природы как поэтических символов философских идей.

Мало кто из современников Веберна (кроме, разумеется, Шёнберга, Берга и других авторов «новой музыки») мог постигнуть его музыку. Первый значительный успех ему принёс концерт в Англии, где в 1938 году на фестивале Международного общества новой музыки была исполнена его кантата «Das Augenlicht»⁶. Побывавший на этом концерте итальянский композитор Л. Даллапиккола (один из будущих авангардистов послевоенного време-

⁶ Сам Веберн не смог поехать на фестиваль, так как к этому времени Австрия уже находилась под властью фашистской Германии.

ни) так описывал свои впечатления: «При первом и, к сожалению, единственном прослушивании в кантате “Свет глаз” поражает качество звука. Веберн показывает нам, как ... два звука челюсты, или тихий удар колокольчиков, или едва слышимое тремоло мандолины могут быть достаточными, чтобы объединить бездны. ... Веберн избегает большой громкости, грубых переключек с реальностью, которые здесь непременно разрушили бы мечтательную атмосферу, наполняющую это высокопоэтическое произведение. Это произведение обогатило меня своим звучанием» (цит. по: [5, с. 99–100]).

Закончить повествование о поэтическом мире произведений А. Веберна мне бы хотелось рассказом о первой песне из опуса 25, которая называется “Wie bin ich froh!” Вот её текст:

Как я рад!

Ещё раз мне всё так зеленеет и светит!

Ещё цветёт цветами мне весь мир!

Ещё раз мне даровано существовать на земле!

В мае 1944 года Веберн по просьбе Йоне собственноручно переписал её стихи, использованные им в своих вокальных опусах. С одной стороны, поэтессе хотелось иметь свои произведения, записанные рукой её друга, положившего их на музыку. С другой, планировалось публичное чтение этих стихов на музыкальном вечере, посвящённом Йоне. Этот вечер действительно состоялся 29 ноября 1944 года в доме Венского архиепископа.

Рукопись Веберна [7] выявляет систему рифм, заключённых в стихах Йоне (см. пример 1). Ноты песни представлены в примере 2 на стр. 13.

Интересно, что существует песня Ф. Шуберта, поэтический мир которой близок данному стихотворению Йоне. Эта песня называется «Wehmuth» («Грусть»), и написана она на слова Маттеуса фон Коллина (поэта, драматурга и философа, современника Шуберта).

Wenn ich durch Wald und Fluren geh',
Es wird mir dann so wohl und weh
In unruhvoller Brust.

So wohl, so weh, wenn ich die Au
In ihrer Schönheit Fülle schau',
Und all die Frühlingslust.

Denn was im Winde tönend weht,
Was aufgetürmt gen Himmel steht,
Und auch der Mensch, so hold vertraut
Mit all der Schönheit, die er schaut,
Entschwindet, und vergeht.

Когда я иду по лесам и полям,
Мне становится так хорошо и больно
В беспокойной груди.

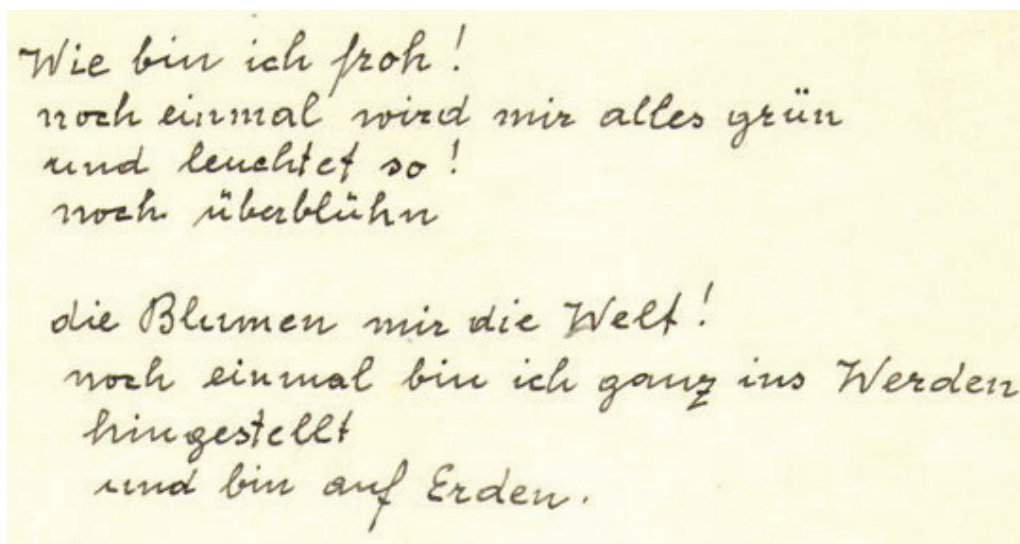
Так хорошо, так больно, когда я смотрю на эти луга
в их красоте и изобилии,
на всю эту радость весны.

Ибо то, что звучит на ветру,
Что возносится к небесам,

И сам человек, — которому столь близка
Вся красота, которую он созерцает, —
ускользает и преходит.

Однако в стихах Йоне та же мысль выражена в гораздо более лаконичной форме.

пример 1. Рукопись А. Веберна



5. **Холопова В.Н., Холопов Ю.Н.** Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М.: Советский композитор, 1984. — 319 с.
6. Эдисон Денисов о себе и своей музыке // Валерия Ценова. Жизнь на взлёте: Сб. статей / ред.-сост. Т.С. Кюрегян, М.В. Воинова. — М.: Музиздат, 2010. — С. 156–182.
7. **Reinhardt L.** Anton Webern's Jone Poems // Library of Congress. — URL: <https://www.loc.gov/collections/moldenhauerarchives/articles-and-essays/guide-to-archives/anton-webern-jone-poems/> (дата обращения 14.06.2024).
8. **Webern A.** Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen. — Wien: Universal Edition, 1960 — 73 S.

REFERENCES

1. Anton Vebern o muzykal'nykh formakh. Uchenie o forme, predstavlennoe v analizakh [Anton Webern on Musical Forms. The Doctrine of Form presented through the Analyses]. Translated and explained by Yuri Kholopov. Scientific editing by Tatiana Kyuregyan. M.: Scientific and publishing center «Moskovskaya konservatoriya», 2020. 192 p.
2. **Webern A.** Lektsii o muzyke. Pis'ma [Lectures on Music. Letters] / [transl. from German]. M.: Muzyka, 1975. 143 p.
3. **Goncharenko S.S.** Vizual'nye patterny dodekafonii [Visual Patterns of Dodecaphony]. In: Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. 2015. No. 4 (38). Pp. 35–40.
4. **Karetnikov N.N.** Temy s variatsiyami [Theme and Variations]. M.: All-Union Creative Production Association «Kinotsentr», 1990. 111 p.
5. **Kholopova V.N., Kholopov Yu.N.** Anton Vebern. Zhizn' i tvorchestvo [Anton Webern. Life and Works]. M.: Sovetskiy kompozitor, 1984. 319 p.
6. Edison Denisov o sebe i svoey muzyke [Edison Denisov about Himself and His Music]. In: Valeriya Tsenova. Life on the Ascent. Coll. of papers. Editors T.S. Kyuregyan, M.V. Voinova. M.: Muzizdat, 2010. Pp. 156–182.
7. **Reinhardt L.** Anton Webern's Jone Poems // Library of Congress. — URL: <https://www.loc.gov/collections/moldenhauerarchives/articles-and-essays/guide-to-archives/anton-webern-jone-poems/> (accessed at 14.06.2024).
8. **Webern A.** Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen. — Wien: Universal Edition, 1960. — 73 S.

ЗАХАРОВ ЮРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

(г. Москва)

кафедра истории и теории музыки

профессор

доктор искусствоведения

e-mail: n-station@yandex.ru

ZAKHAROV YURII K.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Department of History and Theory of Music

Professor

Doctor of Arts

e-mail: n-station@yandex.ru

УДК 784; 784.9

К.Ю. МОШКИН

Академия хорового искусства им. В.С. Попова (г. Москва)

«Новая теория постановки голоса» В.Л. Карелина: источники и их интерпретация

*Moshkin K.**“New theory of voice production” V.L. Karelina: sources and their interpretation*

Абстракт. Статья посвящена одному из интересных в истории отечественной вокальной педагогики труду — «Новой теории постановки голоса» В.Л. Карелина, оказавшемуся в центре дискуссий начала XX века, связанных с выбором пути развития национальной певческой школы. Труд маэстро, рассмотренный в фокусе характерного для рубежа XIX–XX столетий поиска качественно нового пути управления образовательным процессом с помощью открытого диалога с научными достижениями естествознания, раскрывает методы работы с источниками. Их изучение показывает, что автор следовал характерной тенденции своего времени: перенесению заимствованного у физиологов описания общей картины устройства голосового аппарата, его работы во время речевого процесса, на работу во время вокальной фонации. Такое отождествление явилось причиной множества противоречий и разночтений, которые наблюдаются в работе В.Л. Карелина. Анализ источников, на которые он опирался и его собственных рассуждений по поводу строения и механизма работы голосового аппарата непосредственно во время пения, убедительно доказывает, что автор слабо дифференцировал покойное состояние, речевую фонацию и вокальную фонацию. Сегодня «Новая теория постановки голоса» представляет интерес исключительно исторический, как образец попытки формулирования и осмысления национального пути развития вокальной школы. Карелин отрицал итальянский метод и пытался создать первую в истории русскую школу пения, «Новую теорию», основанную на физиологических особенностях носителей языка, сформированных русской фонетикой.

Ключевые слова: В.Л. Карелин, «большая наука» о голосе, междисциплинарное изучение голоса, теория постановки голоса, русская вокальная школа, интерпретация учений о голосе.

Abstract: The article is devoted to one of the most interesting works in the history of Russian vocal pedagogy, “The New Theory of Voice Production” by V.L. Karelin, who found himself at the center of discussions at the beginning of the twentieth century related to the choice of the path for the development of the national singing school. The work of the maestro, examined in the focus of the search for a qualitatively new way of managing the educational process, characteristic of the turn of the 20th century, through an open dialogue with the scientific achievements of natural science, reveals methods of working with sources. The study shows that the author followed the characteristic trend of his time: transferring the description of the general picture of the structure of the vocal apparatus, its work during the speech process, borrowed from the works of physiologists, to work during vocal phonation. This identification was the cause of many contradictions and discrepancies that are observed in the work of V.L. Karelina. An analysis of the sources on which he relied and his own reasoning regarding the structure and mechanism of operation of the vocal apparatus directly during singing convincingly proves that the author poorly differentiated the resting state, speech phonation and vocal phonation. Today, the “New Theory of Voice Production” is of purely historical interest, as an example of an attempt to formulate and comprehend the national vocal path. Karelin rejected the Italian method and tried to create the first Russian school of singing in history, the “New Theory”, based on the physiological characteristics of native speakers, formed by Russian phonetics.

Keywords: V.L. Karelin, “big science” of voice, interdisciplinary study of voice, theory of voice production, Russian vocal school, interpretation of teachings about voice.

В истории русской музыки XIX века имеется множество вокальных трактатов, которые являются прямыми свидетельствами становления национальной певческой школы. Начало теоретическому

осмыслению основ вокальной техники положила работа А.Е. Варламова «Полная школа пения» изданная в 1840 году и повторившая, через Огюста Андрада, архетипичную структуру «Метода пе-

ния»¹ Парижской консерватории (Б. Менгоцци², 1803/1804). Ориентированная на общеевропейское знание в области вокальной педагогики, «Школа» Варламова указала общее направление педагогической работы. С появлением в Европе во второй половине XIX в. тренда, направленного на включение в вокальные трактаты междисциплинарного знания, отечественные педагоги не остались в стороне, активно поддержав новые инициативы. Именно в рубежный период XIX–XX веков, согласно мнению Н.И. Ефимовой, наука о голосе, встав на путь сотрудничества с «большой наукой», помогающей «эмпирические наблюдения вокальных педагогов и певцов оформить в теоретические» [2, с. 8], стала активно обновлять содержание обучения, с целью поиска качественного нового пути управления образовательным процессом с позиций открытого диалога с научными достижениями естествознания. С развитием медицины, получением новых знаний о физиологии голосового аппарата, органов дыхания, отечественные вокальные педагоги все настойчивее включали это знание в свой арсенал. Так, например, Джакомо Гальвани³ в своей работе «Практические наблюдения за голосовым аппара-

том» (1882) активно ссылается на научное знание, изложенное в работах фонистра Франческо Беннати⁴, а «Теория постановки голоса» С.М. Сонки (1-ое издание: 1885, 8-ое: 1925) в продолжение заданного направления все глубже проникает в понимание процесса фонации с помощью медицины. Труд В.Л. Карелина «Новая теория постановки голоса» (1912) также ориентирован на внедрение в практику педагогической работы с голосом новейшего знания из естественных наук. Однако попытка автора выявить у русских певцов и обучающихся национальные лингвистическо-физиологические особенности отличает данную работу от трудов его соотечественников. Среди других важных размышлений В.Л. Карелина выделим те аспекты, которые касаются форм колебания голосовых связок, вопросов вокального дыхания, выявления разницы настройки резонанса ротовой полости в зависимости от национально-фонетических особенностей. Эти позиции представляют безусловный интерес, поскольку раскрывают авторские искания, не всегда совпадающие с мнением коллег, но зато обозначающие остроту поиска междисциплинарного взаимодействия для разработки эффективной методики постановки голоса.

Василий Львович Карелин (настоящая фамилия Педьков) артист Императорских оперных театров, русский певец и педагог, основатель и первый директор консерватории в Ташкенте (1917–1926). Стремясь освободиться от влияния иностранных школ и выделить основанный на национальных физиологических особенностях метод постановки голоса, он создал оригинальный вокальный трактат с опорой на актуальное знание. В своей работе «Новая теория постановки голоса», увидевшей свет в 1912 году в издательстве С.-Петербург, Карелин для прояснения своей индивидуальной позиции выбирает путь полемических рассуждений с авторами популярных в России тех лет вокальных работ: С.М. Сонки, И.П. Прянишниковым, О. Сефферри, К.И. Кржижановским. Во введении он прямо информирует читателя о том, что его работа призвана не только изложить собственную теорию, но также разобрать и выявить наличие или отсут-

- 1 «Метод пения Музыкальной консерватории, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, сольфеджио, взятые из лучших современных и старинных произведений» — официально утверждённое пособие для преподавателей и учеников на занятиях по вокалу в Парижской консерватории, основанной восемью годами ранее, считалось обязательным элементом соответствующего образовательного процесса на протяжении более чем 60 лет [9].
- 2 Бернардо Менгоцци (1758–1800) — певец и оперный композитор; ученик Паскаля Потенца в Венеции. Приобрел известность сначала на итал. сценах, выступал затем в концертах в Лондоне и Париже, где был одним из главных украшений "Théâtre de Monsieur". Менгоцци сам написал 13 опер и балет. С 1794 профессор пения в консерв.; изданная после его смерти Лангле "Méthode de chant du conservatoire" написана была, в сущности, самим Менгоцци.
- 3 Джакомо Гальвани (1825–1889) — итал. певец (тенор) и педагог. Учился в Муз. лицее Болоньи у Гамберини и Л. Дзамбони. В 1849 дебютировал в Сполето. Пел в разл. т-рах Италии, а также в Мадриде, Брюсселе, Льеже, Антверпене и др. городах. В 60-х гг. Г. оставил сцену. В 1869–1887 профессор Моск. консерватории (был приглашён Н.Г. Рубинштейном). Написал для Московской консерватории "Observations pratiques sur l'organe de la voix", Moscou, 1882.

- 4 Франческо Беннати (1798–1834) — ученый медик, посвятивший себя изучению болезней гортани. Лауреат премией по медицине Французской академии наук.

Таблица 1

1.	Г. Гельмгольц. Учение о слуховых ощущениях	1875 г., Санкт-Петербург, пер. 3-ого нем.изд. от 1870 г., (последующие 4-ое:1877, 5-ое: 1896, 6-ое: 1913)
2.	М. Дюваль. Основы физиологии	1900 г., Москва, пер. 8-ого фр.изд. 1897 г.
3.	Э. Брюкке. Учебник физиологии	1876 г., СПб: изд. И.И. Билибина, пер. 1-ого нем.издан. 1866 г. с прибавлениями и изменениями из 2-го изд. 1876 г.
4.	Л. Ландуа. Учебник физиологии человека	1910 г., Москва, перевод 12-го нем.изд.
5.	М. Шмидт. Болезни верхних дыхательных путей	1899 г., СПб: Глав. воен.-мед. упр., пер. 2-го нем.изд.

ствие научной основы в работах коллег. Он пишет: «Наибольшим влиянием и популярностью в обществе русских певцов пользуются сочинения Петербургских авторов: г.г. Сонки «Теория постановки голоса», Прянишникова — «Советы обучающимся пению» и Сеффери «Новая рациональная школа пения». Сочинение Московского педагога г. Кржижановского «Вокальное искусство»⁵, я ставлю в особую рубрику книг, не имеющих ничего общего с предыдущими. Приступая к изложению своей теории постановки голоса и к параллельному разбору вышеупомянутых сочинений, <...> каждая книга, посвященная вокальному искусству и особенно теории постановки голоса, должна прежде всего удовлетворять главному условию: всем положениям этой книги должны быть представлены доказательства, не расходящиеся с данными, выработанными наукой» [4, с. 12–13]. На страницах своей работы В.Л. Карелин резко и безосновательно критикует коллег, порой выходя за рамки академического стиля изложения. Выступая сторонником продолжающейся в русской музыке дискуссионной темы «италомании», характерной для времени становления национальной исполнительской школы, он «абсолютно отвергает применение итальянской школы пения для вокалистов русского происхождения» [6, с. 1]. Данная позиция автора не могла не вызвать широкий резонанс в профессиональном сообществе. Одним из первых оппонентов стало «Вокальное Общество», на котором по просьбе членов его Президиума 22 апреля 1912 года выступил профессор С.М. Сонки. Ученик Ламперти и горячий сторонник итальянской вокальной школы,

С.М. Сонки представил коллегам обстоятельный разбор-ответ на работу В.Л. Карелина. Позднее его доклад был опубликован на основании единогласного постановления Общего Собрания членов «Вокального общества».

В своем докладе С.М. Сонки обратил внимание на то, что В.Л. Карелин использовал преимущественно общие работы по физиологии, касающиеся вопросов ларингологии. Первые издания этих работ приходились на 70-е годы XIX века. В *Таблице 1* приведены труды, на которые ссылался автор «Новой теории постановки голоса» (см. *таблицу 1*).

Указывая на опору на устаревшее знание, проф. Сонки, к примеру, говорил о неактуальности работы Дюваля (*Таб. 1, п. 2*): «появилась же она, если не ошибаюсь, в конце семидесятых годов, т. е. более 30 лет тому назад» [6, с. 4], а также на вольность интерпретаций заимствованных В.Л. Карелиным сведений из привлеченных работ. В действительности, труд Дюваля «Cours de physiologie» переиздавался с 1872 по 1897 годы восемь раз. Соответственно, проф. Сонки мог иметь в виду первое издание, вышедшее за 40 лет до 1912 г., то есть года издания труда В.Л. Карелина. Однако перевод, которым пользовался Карелин, был выполнен с 8-ого, дополненного издания 1897 г., что означат 15-летнее, а не 30-летнее отставание работы Карелина и указывает на некорректность претензии оппонента. В своем докладе С.М. Сонки привел список работ по физиологии и ларингологии, которые, по его мнению, являются передовым научным знанием своего времени, но которые не попали в поле зрения труда В.Л. Карелина. Тем самым оппонент дал понять, что доказательность позиций В.Л. Карелина неубедительна. В *Таблице 2* дан перечень работ, которые Сонки привел в своем докладе.

⁵ Годы издания перечисленных работ: Прянишников (1889), Сеффери (1894), Кржижановский, (1909).

Таблица 2

1.	M. Rossbach. Physiologie und Pathologie der menschlichen Stimme; auf Grundlage der neuesten akustischen Leistungen, 1869	М. Росбах. Физиология и патология голоса человека; на основе новейших акустических характеристик
2.	C. Merkel. Der Kehlkopf oder die Erkenntniß und Behandlung des menschlichen Stimmorgans im gesunden und erkrankten Zustande, 1873	К. Меркель. Гортань, или знание и лечение голосового органа человека в здоровых и больных состояниях
3.	K. Stoerk. Laryngoscopische Operationen», 1870, 2-издан.1872 «Sprechen und Singen», 1881	К. Штерк. Ларингоскопические операции; Речь и пение
4.	L. Mandl. Hygiène de la voix parlée ou chantée: suivie du formulaire pour le traitement de la voix, 1876	Л. Мандль. Гигиена разговорного или певческого голоса: с последующей формой лечения
5.	M. Larmoyer. Physiologie de la voix et du chant, 1885	М. Лармойер. Физиология голоса и пения
6.	П. Гарно. Речь и пение	пер. на русс. яз. 1898
7.	Muzehold. Laryngologie, послед. изд. 1898	Музехольд. Ларингология
8.	W. Nagel «Phisiologie des Menschen», 1905	В. Нагель «Физиология человека»
9.	P. Bonnier. La voix, sa culture physiologique; théorie nouvelle de la phonation, 1907	П. Боннье. Голос, его физиологическая культура; новая теория фонации
10.	Beaunis. Nouveaux elements de Physiologie humaine, 1876	Новые основы физиологии человека в связи со сравнительной и общей физиологией Бони, т. 1 1881, т. 2 1884

Пытаясь понять суть полемики Карелина и Сонки, следует учесть, что данные авторы стояли на совершенно разных методологических позициях. В.Л. Карелин для аргументации своих рассуждений активно привлекал цитирование научных источников. С.М. Сонки, напротив, использовал эмпирический метод, который суммировал актуальное времени знание, но исключал конкретику цитирования источников. Это, однако, не мешало Сонки критиковать Карелина в контексте неактуальности используемых научных трудов.

Изучение методики работы Карелина с источниками, показывает, что он следовал характерной тенденции своего времени: перенесению заимствованного в трудах физиологов описания общей картины устройства голосового аппарата, его работы во время речевого процесса на работу во время вокальной фонации. Такое отождествление, по всей видимости, явилось причиной множества противоречий и разночтений, которые наблюдаются в том числе, в работе В.Л. Карелина, слабо дифференцировавшего речевую и вокальную фонации. К примеру, Карелин пишет: «...нормальное колебание голосовых связок необходимо рассматривать как движение свободных сторон треугольника, вершина которого находится в углу щитовидного хряща»

[4, с. 106]. Под «движением» автор понимает «колебание», что является искажением фактического механизма работы, основано на описании и иллюстрациях голосовых связок в состоянии покоя. С другой стороны, если бы под «движением» имелось ввиду «смыкание» голосовых связок и сопоставление их в линию, а потом уже «колебание», то такое описание соответствовало бы актуальному для того времени научному знанию. В вопросе описания работы голосовых связок при фонации у В.Л. Карелина также отсутствует точность, что порождает неопределенность и двусмысленность его интерпретации.

Интересно, что в 5-ом издании «Теории постановки голоса» (1907) С.М. Сонки более подробно описывает работу голосовых связок, учитывая позицию физиолога, акустика и врача Германа Гельмгольца: «Во время покойного вдыхания и выдыхания, голосовые струны почти неподвижны, а голосовая щель широко раскрыта. Когда же после вдыхания пожелаем дать звук, то сильным сокращением черпаловидных мышц, сближаются и соединяются края черпаловидных хрящей; перстнечерпаловидные боковые мышцы сокращаются, приводя в свою очередь в соприкосновение и голосовые отростки; перстнещитовидные мышцы поднимая перстневидный хрящ натягивают голосовые струны, удлиняя их;

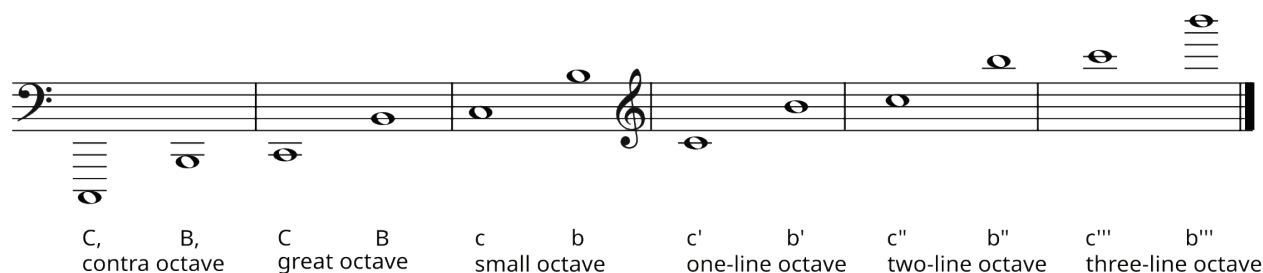
и таким образом «голосовые струны напрягаются соответственно высоте тона, сближаясь прямолинейно своими внутренними краями, но не ударяясь одна о другую». Эти движения подготовительные и необходимые для издавания звука. Благодаря этому напряжению и сближению голосовых струн, воздушная струя, выталкиваемая из легких силою выдыхательных мышц, не находя свободного выхода, ударяет на голосовые струны с известной силой. В этот момент голосовые струны отскакивают друг от друга и приводятся в колебательное движение. Во время вибрирования голосовых струн, концы их внутренними краями плотно соприкасаются, так, что голосовая щель представляется удлинённым эллипсоидом» [7, с. 31–32]. Подобное описание вполне конкретно представляет механику процесса. Неслучайно позиция Сонки-критика оказалась более убедительной для коллег.

Касаясь вопроса способа дыхания, Карелин также допускает неточность и некоторую вольность в интерпретации цитируемых трудов. Опираясь на формулировки из сочинений физиологов касательно глубокого дыхания вообще, он выводит тезис: «Глубоким вдыханием наука называет только такое, когда утилизируются все вдыхательные силы, причём оба типа дыхания, то есть диафрагматическое или ниже-рёберное и выше-рёберное совмещаются друг с другом и содействуют друг другу» [4, с. 37]. Здесь же он утверждает, что именно этот тип дыхания необходим для пения: «Дружное согласие знаменитых физиологов, цитируемых мною, в определении глубокого дыхания, необходимого для пения, облегчает нам разрешение этой задачи» [4, с. 37]. По этому поводу С.М. Сонки замечает: «В выписках из сочинений физиологов приводимых автором на страницах 33, 34, 35 и 36, нигде не упоминается чтобы, подобное дыхание рекомендовалось при пении; это уже личное мнение г. Карелина...» [6, с. 5]. Специальный анализ цитируемых Карелиным текстов о дыхании, приведенных им в качестве научной основы, действительно не подтверждает наличия никаких указаний на «дыхание необходимое для пения». Иными словами, Карелин ошибочно отождествляет определение обыденного «полного дыхания» и, так называемого, специального вокального. Здесь же С.М. Сонки приводит некоторые рассуждения касательно иррациональности и возможного вреда при подобном дыхании: «По принципам старо-итальянской школы,

которую впрочем г. Карелин находит для русских неприменимой, при пении — главную роль играет не количество воздуха накопленного в легких, но медленное выдыхание. Мне кажется, это большое количество воздуха требуемое г. Карелиным, особенно в начале занятий, может принести только вред учащимся; не умея справляться с накоплением в лёгких такого большого количества воздуха, им невозможно будет, особенно в начале учения, медленно выдыхать, вследствие чего, будут волей неволей, форсировать звук, что принесёт их головам большой вред» [6, с. 6]. Выдающийся итальянский педагог Энрико Делле Седье также в своем вокальном трактате «Эстетика пения и мелодраматического искусства» (*Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*. Milano, Napoli, Roma, Firenze: Regio Stabilimento Ricordi, 1885) имеет схожую с Сонки позицию относительно дыхания: «...для эмиссии певческого звука воздух должен входить в лёгкие без толчков, так, чтобы реализовать достаточно полное дыхание, избегая при этом излишнего увеличения объемов грудной клетки. Такое движение, в результате которого налицо чрезмерно увеличенная грудная клетка, заставляет органы дыхания прилагать дополнительные бесполезные усилия и провоцирует неограниченный выход воздуха, уменьшая его устойчивость, в то время как он должен всегда быть медленным и сдержанным» [5, с. 116–117].

Ключевой для Карелина вопрос поиска лингвистическо-физиологических особенностей у русских и европейских певцов, решается автором с помощью привлечения цитат из работ Г. Гельмгольца, раскрывающих различия настройки резонанса полости рта между северо-германскими и итальянскими народами. Ошибка автора «Новой теории постановки голоса» состоит в том, что в своем труде Гельмгольц рассматривает исключительно речевую фонацию: «...если, ударив камертон настроенный *b'*, поднести к ротовой щели в то время, когда говорят тихо *O*, или только ставя рот в такое положение как будто бы хотят сказать *O*, то слышат тон камертона отзвывающимся весьма полнозвучно и громко, так что его может слышать целая аудитория» [1, с. 149]. Устойчивое отсутствие дифференциации между речевой фонацией и певческой фонацией, делают выводы Карелина уязвимыми. Непосредственно само описание различия настройки в тексте Карелина таково: «Настройка полости рта в *b'* — пишет

пример 1. Система обозначений звуковысотности в работе Гельмгольца



Гельмгольц, отвечает северо-германскому А. Несколько более резкое А – итальянцев повышается до высоты b''' » [4, с. 77]. Но в оригинальной работе Гельмгольца мы можем прочесть: «Переводя постепенно полость рта из положения О через ОА и АО в положение А мы сообразно этому повысим постепенно на одну октаву до b'' и резонанс. Этот тон отвечает северо-германскому А; несколько более резкое А англичан и итальянцев повышается до высоты тона d''' », следовательно еще терцией выше» [1, с. 149]. Вольная интерпретация первоисточника, где вместо различия в терцию, описанного Гельмгольцем, Карелин утверждает различие в октаву, оставляет много вопросов. К ним же отнесем еще одну цитату из Карелина: «Гельмгольц, напр. указывает, что северо-германское А – звучит значительно ниже итальянского, настроенного на b''' » [4, с. 80] (см. пример 1).

Специальное изучение «Новой теории постановки голоса», представленной В.Л. Карелиным в качестве соответствующей передовому научному знанию, показывает, что работа содержит множество неточностей как в интерпретации источников, так и в утверждениях, основанных на подобной интерпретации. Данная работа, вне подробного анализа использования сторонних научных сведений по

физиологии, акустике способна ввести в заблуждение. Впрочем, вряд ли стоит особенно упрекать В.Л. Карелина в отсутствии специальных естественнонаучных знаний. Его стремление «использовать набор фактов как базис, как среду и объект для дальнейших научных исследований» [2, с. 10] уже говорит о ценности исторического опыта, служащего упражнением для профессионального мышления. Упрекать же автора следует в том, что в своем погружении в «большую науку» он пошел по пути усложнения и теоретизации практического знания. Перегруженность информационного поля его работы о певческом голосе, уводящая в области далекие от практики, ограничивала возможности восприятия информации рядовыми педагогами и, тем более, студентами. Сегодня «Новая теория постановки голоса» представляет интерес исключительно исторический как образец попытки формулирования и осмысления национального пути развития вокальной школы. Карелин отрицал итальянский метод и пытался создать первую в истории русскую школу пения, «Новую теорию», основанную на физиологических особенностях носителей языка, сформированных русской фонетикой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гельмгольц Г.** Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / СПб: Типография товарищества «Общественная польза», 1875. — 594 с.
2. **Ефимова Н.И.** Певческий голос: из истории российской теории междисциплинарного изучения его постановки // Голос и речь, 2012. — № 2(7). С. 7–11.
3. **Ефимова Н.И., Цыбулько О.А.** Метод пения Джакомо Гальвани, созданный для московской консерватории, в объективе научных тенденций XIX века. // СПб: Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. № 6 (89) 2023, — С. 107–118.
4. **Карелин В.Л.** Новая теория постановки голоса // СПб: типо-лит. Ныркина Н.Л. 1912. — 227 с.

5. **Политанская Ю.Н.** Вокальный трактат Энрико Делле Седье в контексте европейской культуры второй половины XIX века // Вестник АХИ, № 4 (2014). — С. 67–86.
6. **Сонки С.М.** Доклад председателя президиума Вокального общества профессора пения С.М. Сонки по научному разбору книги арт. Имп. театр. В.Л. Карелина «Новая теория постановки голоса» // СПб : Электронпеч. И.И. Шурухта, 1912. — 42 с.
7. **Сонки С.М.** Теория постановки голоса. Изд.: 5-е // СПб : 1907. — 208 с.
8. **Сонки С.М.** Теория постановки голоса. Изд.: 7-е // СПб : 1912. — 247 с.
9. **Хрулева И.А.** Бернардо Менгоцци и «Метод пения...» Парижской консерватории // Ростов-на-Дону : Южно-Российский музыкальный альманах 2016'2 (23). — С. 76–80.

REFERENCES

1. **Gel'mgol'ts G.** Uchenie o slukhovykh " oshchushcheniyakh" kak " fiziologicheskaya osnova dlya teorii muzyki / SPb: Tipografiya tovarishchestva "Obshchestvennaya pol'za", 1875. — 594 s.
2. **Efimova, N.I.** Pevcheskiy golos: iz istorii rossiyskoy teorii mezhdistsiplinarnogo izucheniya ego postanovki // Golos i rech'. — 2012. — № 2(7). — S. 7–11.
3. **Efimova N.I., Tsybul'ko O.A.** Metod peniya Dzhakomo Gal'vani, sozdannyi dlya moskovskoy konservatorii, v ob'ektive nauchnykh tendentsiy XIX veka. // SPb: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy. № 6 (89) 2023, — S. 107–118.
4. **Karelin V.L.** Novaya teoriya postanovki golosa // SPb : tipo-lit. N.L. Nyrkina, 1912. — 227 s.
5. **Politanskaya Yu.N.** Vokal'nyy traktat Enriko Delle Sed'e v kontekste evropeyskoy kul'tury vtoroy poloviny XIX veka //M. : Vestnik AKhI № 4 (2014). — S. 67–86.
6. **Sonki S.M.** Doklad predsedatelya prezidiuma Vokal'nogo obshchestva professora peniya S.M. Sonki po nauchnomu razboru knigi art. Imp. teatr. V.L. Karelina "Novaya teoriya postanovki golosa" // SPb : Elektropech. I.I. Shurukhta, 1912. — 42 s.
7. **Sonki S.M.** Teoriya postanovki golosa 5 izdanie // SPb : 1907. — 208 s.
8. **Sonki S.M.** Teoriya postanovki golosa 7 izdanie // SPb : 1912. — 247 s.
9. **Khruleva I.A.** Bernardo Mengotsti i «Metod peniya...» Parizhskoy konservatorii // Rostov-na-Donu : Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh 2016'2 (23). — S. 76–80.

МОШКИН КОНСТАНТИН ЮРЬЕВИЧ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

(г. Москва)

аспирант

РАМ имени Гнесиных (г. Москва)

кафедра сольного пения

преподаватель

e-mail: ya@konstm.ru

MOSHKIN KONSTANTIN Y.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Graduate student

Russian Gnesins' Academy of Music

department of solo singing

teacher

e-mail: ya@konstm.ru

УДК 781

А.С. ХАЧАТРЯН

Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

П.Г. Чесноков. «Литургия Преждеосвященных Даров op. 24»: особенности стиля и композиции

A. Khatchatryan

Pavel Chesnokov's "Liturgy of the Presanctified Gifts" (op. 24): features of style and composition

Абстракт. Статья посвящена анализу хорового цикла Литургии Преждеосвященных Даров op. 24 П.Г. Чеснокова. Рассматривается структура и особенности этого богослужения в отличие от Литургии св. Иоанна Златоуста. В музыкальной организации хорового цикла выделено три наиболее значимых аспекта: наличие и соотношение трех жанровых разновидностей песнопений; особенности интонационно-мелодической основы; особенности хорового письма, ладотональности. Интонационно-мелодическая основа связана с использованием в произведении различных жанровых разновидностей — гармонизации подлинного церковного напева, авторской композиции с аллюзией на церковный напев и свободной авторской композиции.

Важное место в структуре хорового цикла занимают песнопения «Во Царствии Твоем», «Ныне силы небесныя», «Вкусите и видите», которые своим расположением в начале, середине и заключении цикла «держат» его композицию, а интонационно характеризуются наличием признаков богослужебно-певческой традиции: псалмодирования, постепенности мелодического хода в пределах терции, элементов попевки «паук великий».

Особое внимание уделено свободным авторским композициям «Свете тихий» и «Да исправится молитва моя». Рассматривается музыкальное построение песнопений в соответствии со структурой и содержанием богослужебного текста, особенностями фактуры, ладогармонического языка. В песнопении «Да исправится молитва моя» анализируется роль диссонансов в создании эмоционального напряжения при подходе к кульминации, проводится параллель с первыми двумя тактами финала Шестой симфонии П.И. Чайковского, в связи с общностью мелодико-гармонического развития в тональности h-moll.

В заключении автор приходит к выводу об органичном взаимодействии молитвенной созерцательности с эмоциональной экспрессией в данном хоровом цикле, что характерно для творчества П.Г. Чеснокова в целом.

Ключевые слова: Литургия Преждеосвященных Даров, хоровой цикл, гармонизация роспева, свободная авторская композиция, великий прокимен, попевка, П.Г. Чесноков.

Abstract: The article is devoted to the analysis of the choral cycle "Liturgy of the Presanctified Gifts" ("Liturgia Prezhdeosvyashennykh Darov", op. 24) by Pavel Chesnokov. The structure and features of this divine service are considered in contrast to the Liturgy of St. John Chrysostom. In the musical organization of the choral cycle, three most significant aspects are identified: the presence and correlation of three various genres of chants, features of intonational and melodic basis, and features of choral writing and modal tonality. The intonational and melodic basis is associated with the use of genre variety: the harmonization of the authentic church chant, the author's original composition with an allusion to the chant, and the author's free original composition.

An important place in the structure of the choral cycle is occupied by the chants "In Thy Kingdom" ("Vo Tsarstvii Tvoem"), "Now the Powers of Heaven" ("Nyne sily nebesnyya"), "Taste and See" ("Vkusite i vidite"), which, by their location at the beginning, middle and conclusion of the cycle, "hold" its composition. In terms of intonation, they can be characterized as manifesting the features of the liturgical singing tradition: psalmody, the conjunct motion of the melody within the interval of a third, and elements of the motive ("popovka") "spider the great" ("pauk velikiy").

Special attention is paid to the free original compositions "Silent Light" ("Svete Tikhii") and "May My Prayer Be Corrected" ("Da ispravitsya molitva moya"). The author of the article considers the musical composition of the chants in accordance with the structure and contents of the liturgical text, as well as the features of the texture and the modal-harmonic language. In the chant "May My Prayer Be Corrected", the role of dissonances in creating emotional tension when approaching the climax is analyzed and a parallel with the first two bars of Tchaikovsky's Sixth Symphony finale is drawn, in connection with their common melodic-harmonic development in B minor.

The author concludes that the contemplativeness of prayer and emotional expression are smoothly interrelated in this choral cycle, which overall is characteristic of Pavel Chesnokov's work.

Keywords: Liturgy of the Presanctified Gifts, choral cycle, harmonization of rospev, free original composition, great prokeimenon, pop-evka, Pavel Chesnokov.

Духовно-музыкальное наследие Павла Григорьевича Чеснокова, огромно. Оно составляет около пятисот сочинений, относящихся к различным жанровым группам и разновидностям русской духовной музыки. Это хоровые циклы богослужений Литургии св. Иоанна Златоуста и Литургии Преждеосвященных Даров, Всенощного бдения, Панихиды, молебного пения. Это множество произведений на тексты отдельных песнопений, охватывающих практически все основные богослужбно-певческие книги: Октоих, Обиход, праздники, Постную и Цветную Триоди. Среди духовно-музыкальных произведений Чеснокова встречаются как гармонизации и обработки традиционных распевов и напевов, так и авторские свободные композиции, в том числе и духовные концерты.

Литургия Преждеосвященных даров как хоровой цикл по сравнению Литургией Иоанна Златоуста нечасто встречается в композиторском творчестве. Исследователь этого жанрового направления Н.С. Марьясина называет только три подобных примера в творчестве композиторов Нового направления. Наряду с хоровым циклом ор. 24 П.Г. Чеснокова упоминается ор. 23 А.В. Никольского и Страстная седмица ор. 58 А.Т. Гречанинова [3, с. 143]. Если состав песнопений циклов Чеснокова и Никольского полностью соответствует богослужению Литургии Преждеосвященных Даров, то в отношении масштабного сочинения Гречанинова следует отметить, что с данным богослужением соотносятся лишь четыре песнопения — «Во Царствии Твоем», «Свете тихий», «Да исправится молитва моя», «Ныне силы Небесная», которые можно представить как *малый цикл* песнопений Литургии Преждеосвященных Даров внутри макро-цикла «Страстной седмицы».

Несколько слов об особенностях богослужения Литургии Преждеосвященных Даров, отраженных в структуре авторского хорового цикла. Применение понятия *Литургия* к данному чинопоследованию в известной степени условное, так здесь отсутствует порядок освещения Святых Даров. Их освещение происходит *прежде* — во время совершения полной Литургии Св. Иоанна Златоуста или св. Василия Великого. После завершения

богослужения Дары сохраняются в особом сосуде на престоле. В связи с этим, в Литургии Преждеосвященных Даров отсутствует последование евхаристического канона (песнопения «Милость мира», «Тебе поем», «Достойно есть»).

Составление чина Литургии Преждеосвященных Даров приписывается Григорию Двоеслову Папе Римскому (VI в.), а согласно 52-му правилу Шестого Вселенского собора было утверждено «повсеместное совершение Преждеосвященной литургии в дни Святой Четырдесятницы, чтобы не лишать верующих таинственного общения с Господом и вместе с тем не нарушать поста и покаяния совершением торжественной полной литургии» [4, с. 268]. Согласно Студийскому уставу, употреблявшемуся в русской православной церкви до XIV века, совершение Литургии Преждеосвященных Даров, предполагалось во все будние дни Великого Поста [3, с. 142]. Однако введенный позднее Иерусалимский Устав предписывал совершать это богослужение по средам и пятницам Великого Поста начиная от первой седмицы и заканчивая шестой седмицей, а также в четверг пятой седмицы (Четверг Великого канона), в первые три дня Страстной седмицы, дни памяти полиелейных или бденных святых, и в дни храмовых праздников [3, с. 142].

Важной особенностью структуры этого богослужения, в частности современной практики его проведения, является включение в общее чинопоследование служб текущего суточного круга (третьего, шестого, девятого часов, изобразительных) Вечерни, относящейся к последующему суточному циклу. После одного из главных песнопений Вечерни «Свете тихий» и чтений отрывков из Священного Писания, предваряемых прокимнами, протяженно исполняется песнопение «Да исправится молитва моя», являющееся, по сути, переходом к самой Литургии.

В хоровом цикле ор. 24 П.Г. Чеснокова последование песнопений выглядит следующим образом:

1. Во Царствии Твоем
2. Великая ектения
3. Малая ектения
4. Свете тихий
5. Прокимны
6. Да исправится молитва моя

7. Вместо Херувимской песни. Ныне силы небесныя
8. Отче наш
9. Причастен. Вкусите и видите
10. Заключение.

Итак, рассматриваемым хоровым циклом охвачены все основные песнопения Литургии Преждеосвященных Даров, в том числе относящиеся к своего рода подготовительным разделам — службам текущего и последующего суточного круга.

Музыкальная организация этого хорового цикла включает в себя три наиболее значимых для данного сочинения аспекта:

- наличие и соотношение между собой трех жанровых разновидностей песнопений: гармонизации подлинного церковного напева, авторской композицией с аллюзией на церковный напев, свободной авторской композиции¹;
- особенности интонационно-мелодической основы;
- особенности хорового письма, ладотональности.

Первый аспект в значительной степени влияет на общее композиционное построение цикла, его архитектуру. Что касается наименования жанровых разновидностей, то понятие авторской композиции с аллюзией на церковный напев требует некоторого разъяснения. Обратимся к его трактовке А.Б. Ковалевым и А.С. Полторухиным: «здесь могут быть использованы отдельные контуры, интонационные и некоторые структурные элементы подлинных церковных напевов, но сама мелодия является авторской» [2, с. 73]. Три песнопения, относящиеся к этой жанровой разновидности, «держат» композицию всего хорового цикла. Это № 1 «Во Царствии Твоем», являющийся его начальным разделом; № 7 Вместо Херувимской песни. «Ныне силы небесныя», расположенный примерно в середине хорового цикла и, тем самым, являющийся его центральным песнопением; № 9 Причастен «Вкусите и видите» как один из его заключительных разделов.

Интонационно-мелодическая основа этих песнопений включает в себя отдельные обороты и приемы, характерные для церковного мелоса в целом — псалмодирование, поступенные ходы в пределах терции. Особо следует отметить интонационный

оборот, впервые встречающийся в № 1 «Во Царствии Твоем» на слове «Господи» в партии альтов и басов. Мелодическим контуром и ритмическим рисунком этот оборот напоминает попевку знаменного роспева *паук великий*, для которой характерно волнообразное движение мелкими длительностями между двух более крупных (см. *пример 1*).

пример 1



Эта же попевка в № 7 «Ныне силы небесныя» становится основой мотивного развития, проходя через все песнопение в различных голосах как целиком, так и в виде отдельных мелодико-ритмических элементов (см. *пример 2* на стр. 25).

В № 9 — Причастный стих «Вкусите и видите» — эта попевка также представлена в интонационном развитии как инвариант ее первого проведения в песнопении «Во Царствии Твоем» (см. *пример 3* на стр. 25).

В хоровом изложении названных песнопений также встречается немало признаков, характерных для жанровой разновидности гармонизация в творчестве композиторов Нового направления рубежа XIX–XX веков (монодийные проведения голосов на фоне выдержанного тона, обилие чистых интервалов — октав, квинт, параллелизмов).

К этой же жанровой разновидности — *авторской композиции с аллюзией на церковный напев* — также можно отнести № 8 «Отче наш», построенный на диалоге двух групп хора, где ведущее место занимают альты и баритоны, а роль хорового аккомпанемента в духе псалмодии согласно авторской ремарке выполняют сопрано, 1-е тенора и басы. Ведущая мелодия альтов и баритонов напоминает псаломную погласицу, представляющую собой «читок» на одном звуке с последующим мелодическим закруглением и незначительным интонационным развитием.

К жанровой разновидности *гармонизации подлинного церковного напева* относятся все входящие

¹ Такое дифференцирование жанровых разновидностей дано в монографии А.Б. Ковалева и А.С. Полторухина «Духовная музыка Н. С. Голованова» [2, с. 71].

пример 2

Музыкальный пример 2. Состоит из трех систем нот. Первая система — фортепиано (p) в 4/4 такте, с нотами «Ны» в верхнем и нижнем голосах. Вторая система — вокальный фрагмент с лириками: «- васт - ни - цы жжэ - ни вев - ны - я». Третья система — вокальный фрагмент с лириками: «тай - на - я до - ри - но - сит - ся; се». В третьей системе видна смена ритма с 3/8 на 4/4.

пример 3

Музыкальный пример 3. Состоит из одной системы нот. Вокальный фрагмент с лириками: «тай - на - я до - ри - но - сит - ся; се». Ритм 3/8, сменяющийся на 4/4.

в хоровой цикл ектении, представляющие собой ответы хора «Господи, помилуй», «Подай Господи» на различные прошения, возглашаемые священнослужителем. Кроме них, Чесноков также гармонизовал прокимны², обычно возглашаемые чтецом и поющиеся хором. после песнопения «Свете тихий», предваряя чтение Священного Писания.

2 Прокимном в православном богослужении называется стих (чаще всего из псалма), исполняющийся особым способом. Обычный (малый) прокимен звучит трижды: вначале он возглашается канонархом, а затем его исполняет хор. Второй раз прокимен поется хором после возглашения канонархом другого стиха. Третий раз канонарх обычно возглашает первое полустишие прокимна, а второе допеваает хор. Великий прокимен звучит пять раз, так как вместо одного здесь приводится три дополнительных стиха.

Для гармонизации различных видов ектении (Великой, малой, сугубой, просительной, располагающихся между основными песнопениями службы), Чесноков взял две строки обиходного напева с характерным нисходящим движением в пределах кварты. Этот напев, согласно сложившейся практике, поется на будничных службах в период Великого Поста. Гармонизация строк ектении выполнена в типичной для Нового направления опоре на аккорды субдоминантовой функции в минорной тональности. В первом варианте тема проходит в верхнем голосе, во втором — «расслаивается» между партиями сопрано и альтов (см. *пример 4* на стр. 26).

Обе рассмотренные жанровые разновидности в хоровом цикле Литургии Преждеосвященных Даров по своему стилю в совокупности важнейших

пример 4

элементов композиции (интонационно-мелодическая основа, фактура, гармония) в целом, тяготеют к клиросному исполнению, где музыкальная сторона соответствует молитвенной сосредоточенности и созерцательности. Хотя в гармонизации обиходного напева строк ектении можно ощутить также и драматическую напряженность, создаваемую диссонирующими созвучиями — II_2 и II_5^6 .

Жанровая разновидность *разновидность свободной авторской композиции* представлена двумя песнопениями «Свете тихий» и «Да исправится молитва моя». Данное понятие обычно связывается с отсутствием в мелодической линии подлинного роспева или устоявшейся модели гармонизации церковных песнопений, а также наличие драматической экспрессии, открытой чувственности [2, с. 73].

Песнопение «Свете тихий» согласно структуре и содержанию богослужебного текста состоит из трех частей [5, с. 558]. Первую часть можно считать вступительной: в ней воспевается Христос как благодатный вечерний свет, исходящий от «Отца Небесного». Вторая часть, начинающаяся со слов «Пришедше на запад жизни», обращена к людям, дожившим до заката солнца, видевшим «свет вечерний» и в благодарность воспевающим Трисвятую песнь («поем Отца, Сына и Святаго Духа Бога»). В заключительной третьей части «Достоин еси во вся времена...» содержится просьба удостоить нас «во вся времена» воспеть благодарственную песнь Богу.

Трехчастность, обусловленная богослужебным текстом песнопения, вполне соответствует его му-

зыкальной композиции, где в каждой из трех частей формы сквозного развития заметны характерные элементы выразительности. Первая вступительная часть представляет собой крешендирующее псалмодирование аккордами в тесном расположении, доходящее до кульминационного момента на словах «Иисусе Христе». Ладогармоническая окраска здесь занимает ведущее место. Характерно появление в хоровом цикле новой яркой тональности D-dur после преобладания бемольных тональностей d-moll и F-dur. Обращает на себя внимание и преобладание аккордов субдоминантовой функции, в том числе трезвучия VI ступени словно предвосхищающего тональность следующего крупного раздела цикла «Да исправится молитва моя» — h-moll. Аккордовое крешендирование первой части подобно бутону распускающегося цветка или постепенно заполняющему пространство благодатному свету сразу вводит в образное содержание данного песнопения.

Во второй части ярко просматривается контраст фактуры. Аккордовый склад уступает место полифоническому изложению темы, а в динамическом отношении здесь наступает новая крешендирующая волна, приводящая к кульминационной зоне песнопения — началу третьей части («Достоин еси»), построенному на канонических аккордовых переключках мужского и женского хоров в тональности H-dur (см. *пример 5* на стр. 27).

№ 6. «Да исправится молитва моя» относится к наиболее известным сочинениям П.Г. Чеснокова и является особо эмоционально впечатляющим разделом хорового цикла Литургии Преждеосвященных Даров. По своей структуре он напоминает великий прокимен, отличительная черта которого — наличие трех дополнительных стихов (вместо одного, как в обычном прокимне), возглашаемых после первого, основного стиха, который затем в качестве припева повторяется после возглашения каждого из стихов. Но в отличие от сложившейся практики исполнения прокимнов, где канонарх возглашает поочередно каждый из стихов, а хор после каждого из них повторяет первый стих как припев, «Да исправится молитва моя» как в древнерусской, так и в пореформенной традиции всегда исполняется исключительно силами певчих: стихи обычно запекает солист (или группа солистов), а припев поется всем хором.

Произведение Чеснокова написано для альта соло и смешанного хора, где особое место зани-

пример 5. (Переход от второй к третьей части «Свете тихий»)

The image shows a musical score for the hymn 'Свете тихий'. It consists of three systems of music. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are: '- чер - ний, по-емъ, по - емъ, ви - дев-ше свет ве-чер-ний, по-емъ От-ца, по-емъ и Сы -на, ви - дев-ше свет ве-чер-ний, по-емъ От-ца, поемъ и Сы-на,'. The second system continues the piano accompaniment with lyrics: 'и Свя-та- го Ду- ха Во- га. До-сто - инъ е - си'. The third system shows the piano accompaniment with lyrics: 'До- сто - инъ е - си во'. Dynamics markings include *f* and *ff*. There are also some performance markings like *v* and *tr*.

Таблица 1

Стихи, припевы	Исполнители
1. Стих прокимна «Да исправится молитва моя»	Альт соло с аккомпанементом мужского хора
2. Ответ хора «Да исправится молитва моя»	Мужской хор
3. Первый (дополнительный) стих «Господи, воззвах к Тебе»	Альт соло с аккомпанементом мужского хора
4. Ответ хора «Да исправится молитва моя»	Смешанный хор
5. Второй (дополнительный) стих «Положи, Господи»	Альт соло с аккомпанементом мужского хора
6. Ответ хора «Да исправится молитва моя»	Мужской хор
7. Третий (дополнительный) стих «Не уклони сердце мое»	Альт соло с аккомпанементом мужского хора
8. Ответ хора «Да исправится молитва моя»	Смешанный хор
9. Заключительное проведение стиха прокимна «Да исправится молитва моя»	Альт соло с подголосками мужского хора

мает пение мужской группы. Приводим общую структуру соотношения пения соло и хора (см. таблицу 1).

Как можно заметить, богослужбная структура, построенная по принципу респонсория (возглас солиста — ответ хора), помещена в контекст двухчастного музыкального произведения, где явно прослеживается динамическое развитие, постепенно подводящее к кульминации каждой из частей (ответ, поющий смешанным хором).

Стих прокимна, по слову свт. Иоанна Златоуста, «Стих сильный, заключающий в себе высокое уче-

ние»³, поет альт в низкой тесситуре (тональность *h-moll*), в спокойном размеренном ритме, Такой же размеренно звучащий аккордовый аккомпанемент способствует созданию характера величавого молитвенного настроения. Затем ответ мужского хора с *divisi* в каждой из партий исполняется в характере псалмодирования. Самые простые аккордовые сочетания трезвучий I — VI, I — IV — V с опорой на глубокие басы поданы композитором также очень впечатляюще.

3 Цит. по: Киприан Керн Литургика [1, с. 57].

пример 6

Adagio lamentoso (♩ = 54)

- пра - вит - ся мо - лит - ва мо - я,

Первый (дополнительный) стих «Господи, воззвах к Тебе» поначалу повторяет мелодико-гармонический материал стиха-прокимна, но в дальнейшем на словах «внегда воззвати ми» в партии солиста-альта впервые возникает скачок на малую сексту, эмоционально подчеркнутый нисходящей хроматической последовательностью мужского хора с использованием II_4^6 с повышенной терцией и квинтой, а затем с его дезальтерацией. А создающие чувственное напряжение уменьшенные септаккорды на слове «вонми», повторяющемся у хора дважды после произнесения этого слова солирующим альтом, где на второй слог приходится «стонущая» интонация малой секунды, подготавливают дальнейшую кульминацию. И она наступает со вступлением смешанного хора. После квинтового скачка в партиях верхних голосов наступает постепенное мелодико-гармоническое нисходящее движение с диссонирующими аккордами. Особую роль в создании эмоционального напряжения играют хроматические последовательности с альтерацией-дезальтерацией аккордов II ступени и умень-

шенным септаккордом. Все это невольно рождает ассоциации с художественным стилем П.И. Чайковского, и даже с аллюзией на финал его VI симфонии. В первых тактах ее финала и вступления смешанного хора в произведении П.Г. Чеснокова просматривается не только общность мелодической линии в тональности h-moll , но и гармонизации — практически точно совпадают два параллельных диссонирующих аккорда: $\text{V}_3^4 \rightarrow \text{I}^{\#1}\text{IV}_3^4$ (см. пример 6).

Таким образом, на примере данного раздела Литургии Преждеосвященных Даров ор. 24 наглядно представлено столь характерное для духовно-музыкального творчества П.Г. Чеснокова взаимодействие молитвенной созерцательности с эмоциональной экспрессией. Благодаря органичному сочетанию церковно-певческой традиции с авторским композиторским творчеством, рассматриваемый хоровой цикл можно считать одним из довольно значимых произведений, относящихся к Новому направлению.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Киприан (Керн)**, архим. Литургика. Гимнография и эортология. М.: Крутиц. Патриаршее Подворье, 1999. 150 с.
2. **Ковалев А.Б., Полторухин А.С.** Духовная музыка Н.С. Голованова: монография. Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2019. 160 с.

3. **Марьясина Н.С.** Богослужение Литургии Преждеосвященных Даров в творчестве композиторов Нового направления (рубеж XIX–XX вв.) // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства, 2017. Вып. 28. С. 141–158.
4. Настольная книга священнослужителя. Т. 1. Изд. 2. М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 1992. 704 с.
5. **Скабалланович М.Н.** Толковый типикон. 2-е изд. испр. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2008. 815 с.

REFERENCES

1. **Kiprian (Kern)**, arhim. Liturgika. Gimnografija i jeortologija [Liturgics. Hymnography and eortology]. Moscow: Krutitsky Patriarchal Compound, 1999.
2. **Kovalev A.B., Poltoruhin A.S.** Duhovnaja muzyka N.S.Golovanova: monografija [Spiritual music by N.S. Golovanov: a monograph]. Tambov: Museum-estate of S.V. Rachmaninov "Ivanovka", 2019.
3. **Mar'jasina N.S.** Bogoslužhenie Liturgii Prezhdeosvjashhennyh Darov v tvorčestve kompozitorov Novogo napravlenija (rubezh XIX–XX vv.) [Divine Service of the Liturgy of the Presanctified Gifts in the works of composers of a New direction (the turn of the XIX–XX centuries)]. Vestnik PSTGU. Serija V: Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva, 2017. Rel. 28. pp. 141–158.
4. Nastol'naja kniga svjashhennosluzhitelja [The clergyman's handbook.]. Vol. 1. Moscow: Publishing Department of the Moscow Patriarchate, 1992.
5. **Skaballanovich M.N.** Tolkovyj tipikon [Explanatory typicon]. Moscow: Publishing house of the Sretensky Monastery, 2008.

ХАЧАТРЯН АВЕТИК СУРЕНОВИЧ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

Аспирант

(Научный руководитель доктор искусствоведения,

профессор Ковалёв А.Б.)

e-mail: striker-10199710@yandex.ru

KHATCHATRYAN AVETIK S.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Graduate student

(Scientific supervisor, Doctor of Art History, Professor

Kovalev A.B.)

e-mail: striker-10199710@yandex.ru

УДК 78.071.1

О.С. АЛЮШИНА

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

Два русла одной реки: Дьёрдь Лигети и Дьёрдь Куртаг (о двух концепциях авторского стиля в контексте национального и общеевропейского)

*O. Alyushina**Two streamways of the same river: György Ligeti and György Kurtág (on the two concepts of the author's style in the context of national and pan-European)*

Абстракт. В статье сравниваются жизненные и творческие пути двух выдающихся современных венгерских композиторов — Дьёрдя Лигети и Дьёрдя Куртага. Рассматривается вопрос соотношения в их творчестве национального и общеевропейского, даются основные характеристики индивидуального стиля каждого, отмечаются схожие черты композиционного процесса в отношении таких параметров музыки, как время и пространственность, обозначаются приемы и способы работы с фольклорным материалом. Статья содержит некоторые биографические сведения, касающиеся творческой дружбы Лигети и Куртага, и высказывания композиторов о творчестве друг друга.

Ключевые слова: современная венгерская музыкальная культура, Дьёрдь Лигети, Дьёрдь Куртаг, национальное, авангард, музыкальное время, пространственная музыка, творческая дружба.

Abstract: The article compares the life and creative work of two outstanding contemporary Hungarian composers — György Ligeti and György Kurtág. The question of the correlation between the national and the pan-European in their work is considered, the main characteristics of each composer's individual style are given, similar features of the compositional process in relation to such parameters of music as time and spatiality are noted, as well as techniques and ways of working with folklore material are identified. The author of the article also provides some background information concerning the artistic friendship between Ligeti and Kurtág and the composers' statements about each other's work.

Keywords: modern Hungarian musical culture, György Ligeti, György Kurtág, national, avant-garde, musical time, spatial music, artistic friendship.

В современном музыкальном искусстве имена Дьёрдя Лигети и Дьёрдя Куртага неизменно ассоциируются с самобытным композиторским творчеством, в котором органично переплетены традиция и новаторство, черты родной венгерской культуры и западноевропейского авангарда, национального и интернационального.

Уроженцы Трансильвании (на протяжении веков не раз переходившей то к Венгрии, то к Румынии), оба композитора с детских лет впитали богатую культуру этого многоязычного региона. Д. Лигети (28.05.1923 — 12.06.2006) родился в Дичёсентмартоне, в центре Зибенбурга, вырос в Клау-

зенбурге (Клуже). Д. Куртаг (р. 19.02.1926) происхождением из Лугожа, небольшого города в Банате, учился в Тимишоаре. Оба имеют венгерско-еврейские корни и обучались в румынских школах.

Свое профессиональное музыкальное обучение они продолжают сразу после войны в Будапештской Академии музыки, считавшейся на тот момент одной из лучших в Европе и имеющей сильную композиторскую школу, опирающуюся на традиции Ф. Листа и Ф. Эркеля, Б. Бартока и З. Кодая. Оба будут учиться сначала у Шандора Вереша, затем Пала Ярданьи, а завершат свое обучение у Ференца Фаркаша.

Творческая симпатия между Лигети и Куртагом возникнет мгновенно при первой же встрече в стенах Академии музыки в сентябре 1945 года. Они найдут друг в друге единомышленников со схожими взглядами на современное искусство. Их дружба продлится до последних дней Лигети, несмотря на совершенно разные жизненные пути и абсолютно различные творческие устремления.

Свою композиторскую деятельность они начнут в стиле Бартока, имевшего колоссальное влияние на все последующие поколения венгерских композиторов. Впитав характерные ладовые, ритмические и жанровые черты его музыки, своими корнями уходящей в венгерский фольклор, Лигети и Куртаг творчески продолжают развиваться каждый в своем направлении, постепенно образуя, метафорически говоря, два русла одного источника.

Их студенческие годы придутся на послевоенное время — эпоху строительства нового мира. Их обоих «захлестнет» волной свежих прогрессивных художественных идей, витающих как в литературных, так и в музыкальных кругах того периода. Но всё изменится и в политической, и в культурной жизни страны после Будапештского восстания 1956 года и опущенного новым правительством Венгрии «железного занавеса».

В декабре 1956 года навсегда уезжает из страны Лигети, тайно перебираясь в Австрию, а затем переезжая в ФРГ. Окунувшись в современный музыкальный мир западноевропейского искусства, он полностью меняет свой стиль письма, сотрудничает вначале с Карлхайнцем Штокхаузеном, пробуя себя в Кёльнской студии электронной музыки, а затем применяет полученный опыт в совершенно новом способе организации звукового материала — микрополифонии. Оказавшись на чужбине, он достаточно быстро начинает преподавать на Дармштадтских курсах новой музыки, в качестве автора участвовать в публикациях в сборниках о современном музыкальном искусстве и уже в начале 60-х годов получает мировую известность после премьеры двух его произведений для оркестра *Apparitions* (1959) и *Atmosphères* (1961).

У Куртага биография складывается совсем иначе: в 1957 он уезжает на год в Париж для совершенствования своего профессионального мастерства у Дариуса Мийо и Оливье Мессиана. Там он посещает курсы психотерапевта Марианне Штейн, которая помогает выйти Куртагу из тяжелого твор-

ческого кризиса, кардинально меняя образ его композиторского мышления. Итогом парижских занятий становится посвященный именно Марианне Штейн *Струнный квартет* (1959), созданный в совершенно новом стилистическом ключе, который Куртаг обозначит как «opus 1», определяя этим сочинением некий рубеж раннего творческого этапа и начало нового этапа жизни в целом. Мировая известность приходит к Куртагу к началу 80-х годов после премьеры его вокального цикла «*Послания покойной Р.В. Трусовой*» (1976–1980).

На протяжении всего творческого пути внешняя стилистика музыки Дьёрдя Лигети неоднократно видоизменялась, «...менялись контуры, но не менялась суть: тончайшее ощущение звука и огромных возможностей преобразования звукового потока» [6, с. 2].

Оказавшийся в новой культурной среде западного авангарда Лигети, со свойственным ему от природы неутолимимым желанием познавать новое («я любопытный человек, меня интересует всё», — как отмечал он сам), кропотливо изучает сериальные методы П. Булеза и К. Штокхаузена, изобретения Я. Ксенакиса и А. Пуссера, сочинения А. Веберна. Свои суждения о музыке того времени, мысли о собственном, так называемом, *Лигети-стиле* (“*Ligety-style*”), а также авторской технике и художественной манере композитор высказывает в многочисленных статьях, беседах и аннотациях.

Став сам ярким представителем авангарда, он, однако, имел двойственное к нему отношение. Сериальную технику, глубоко проанализированную с теоретических позиций, композитор впоследствии отторгал, указывая на ее недостатки, выраженные в «эквивалентном статусе» всех музыкальных параметров, в «эрозии» «...интервальных связей, то есть гармонических отношений...», организации «...музыкальных элементов в пределах “унифицированного плана”, предопределяющего зависимость всей ткани от “базисной последовательности”...» [2, с. 96].

Однако еще в период венгерского десятилетия сам Лигети отмечал, что его «композиционный рабочий метод мог бы рассматриваться в самом общем смысле как сериальный, хотя серии и не включаются» [11, с. 131], подразумевая такой способ организации материала, при котором все элементы целого взаимосвязаны и взаимозависимы, но серии в прямом смысле нет.

Учитывая не только недостатки, но и достижения сериального мышления, взяв за основу от додекафонной техники принцип селекции и систематизации элементов, композитор создает свою «репертуар-систему», основанную на менее жестких закономерностях организации материала. Он находит возможным, «...отказываясь от униформной трактовки всех постулатов, ... строить композиционную структуру как состоящую из гетерогенного репертуара элементов» [11, с. 131], где вместо серии — набор избранных параметров, а связи заранее не детерминируются, и синтаксис оказывается независимым от «репертуара». Такой композиционный принцип делает возможным разделение творческого процесса «...на две фазы: выбор элементов и установление синтаксиса», — по мнению самого композитора [11, с. 134].

В основе звуковысотной организации Лигети лежит двенадцатитоновость с типичной для композитора несериальной хроматикой, которая функционирует в его сочинениях сначала как «гармоническое поле», а затем, выходя за пределы темперации, в виде микротоновости. Идея «репертуар-системы» проецируется композитором и на ритмический параметр, где между крайностями — наиболее короткими и наиболее длинными звуками — располагается определенное количество других величин.

Одной из характерных черт стиля Лигети является полифоничность мышления. «Плетение множества линий в музыкальной ткани, ...порождающих своеобразную трансформирующуюся сонорность» [2, с. 91], представляющую собой «...непроницаемую структуру, нечто в роде очень плотно сотканной паутины» [11, с. 15] является неким «стилистическим кодом» его музыки. Лигети пересматривает традиционные понятия «мелодия», «гармония», «полифония», воспринимая их как единую тон-структуру. Полифонический принцип его композиционного мышления управляет не только звуковысотностью и ритмом, но и фактурой в целом, а в поздний период творчества приведет к концепции, основанной на поливременной структуре пульсирующих ритмических линий (игре акцентов, не совпадающих в различных планах, создающих полиметрию).

В произведениях конца 1950-х — начала 60-х годов для Лигети первична тембровость музыкальной ткани, звукофонические эффекты, трансформация тембра через фактурные преобразования, воплощаемая посредством сверхмногоголосия, микрополи-

фонии, «в которой каждая отдельная партия, хотя и не воспринимается сама по себе, вносит свой вклад в целое, в общий характер звучания полифонической сетки» [2, с. 100]. А в более поздних сочинениях композитор, отказываясь от «нейтральности гармонии и ритма», акцентирует внимание в поисках выразительности на формообразующей и художественной функции элементов гармонии аккорда, так называемых «Лигети-сигналов» — формообразующих интервалов, погруженных в интервально нейтральный контекст («пустых» октав, тритонов, больших секунд или кластеров из двух больших секунд).

Богатейшее художественное воображение Лигети, рождающее чувственно-конкретные образы, способность переводить тактильные и визуальные ощущения в акустические, позволяло композитору придавать звучанию форму, плотность, цвет, что всегда и однозначно вызывало у слушателя четкие образные ассоциации, хотя сам композитор всегда отказывался от понимания его музыки как программной.

Дёрдь Куртаг на сегодняшний день является одним «...из самых влиятельных персонажей современной композиторской сцены. После смерти Лигети и Булеза он фактически — последний из “живых классиков” Европы, вплотную связанный с французской композиторской школой и детищем Булеза — IRCAM’ом» [5, с. 84]. Неослабевающий интерес к творчеству Куртага растет год от года, несмотря на столь позднее мировое признание его искусства.

Культ тишины, присущий его музыке, подчеркивает застенчивость и интровертный характер композитора. Он избегает любых дискуссий о своем творчестве, неохотно дает интервью, а если и делает это, то с присущим ему лаконизмом. Он никогда не преподавал композицию, как, например, Лигети, «чтобы не быть слишком влюбленным в письмо», но в свое время вел класс камерного ансамбля и фортепиано в Будапештской Академии, так как это давало возможность «лучше понимать музыку, когда работаешь над ней и пытаешься объяснить другим», — по мнению композитора [12]. Поэтому на сегодняшний день специфику творчества 98-летнего композитора лучше всего можно изучить, наблюдая за репетиционным процессом автора и исполнителей.

В период своего годичного пребывания в Париже Куртаг активно изучает всё, что связано с новым

в музыкальном искусстве, в особенности тщательно анализируя сочинения нонновенцев. В его работах отчетливо ощутимо влияние эстетики А. Веберна, что подчеркивается афористичностью форм, прозрачностью фактуры, хрустальной чистотой и лирической самоуглубленностью его опусов.

В партитурах Куртага можно увидеть различные приемы современных композиционных техник: серийности и пуантилизма, сонорики и алеаторики. Однако для композитора первичным является не столько технологический аспект творчества, сколько содержательно-смысловая составляющая его. Эмоциональность и экспрессивность, но одновременно с этим и некоторая строгость и аскетизм высказывания создают особую поэтику творчества Куртага. Безграничность и незащищенность человеческой личности, трагическое измерение музыки выражают его суть. «События, происшествя, даже банальные вещи вызывают во мне отклик, который я могу перевести на язык музыки легче, чем словами», — отмечает сам композитор [7].

В ранних сочинениях основополагающим в формообразовании для Куртага является додекафонный принцип организации музыкальной ткани, однако излюбленный композитором прием остинато и наличие центрального тона в композициях указывают на отход от строго серийного метода.

В зрелый период творчества для Куртага первичным становится качество исходного материала, а именно простота изначального материала, в котором было бы сконцентрировано зерно всей идеи произведения. «Я поддерживаю мысль о том, что одна нота это почти достаточно...Одна нота суммирует в себе сущность, эссенцию, стусток чувств, эмоций, событий, происшествий, крика, плача, рыдания, жеста. И даже одного инструмента может быть достаточно. Взяв за основу что-то одно простое, можно сделать музыку почти из ничего», — говорит композитор [7].

В условиях концентрированности материала и экономности музыкальных средств Куртаг уделяет особое внимание выразительности каждого звука, как бы его повышенной чувствительности, эмоциональной значимости, максимальной экспрессии в минимальных формах. А феномен тишины, присущий куртаговским партитурам, и уход в самую глубину текстов объясняется стремлением композитора к сокровенности и искренности самовыражения в творчестве.

Музыка Куртага, наполненная многочисленными посвящениями и посланиями (*hommage, omaggio, in memoriam*), сочетающая в себе пестрые стиливые аллюзии и музыкальные метафоры, дневниковый тон высказывания и особая неповторимая эстетика дают право говорить о неоромантической направленности творчества этого композитора. Следует здесь отметить, что и у Лигети, в целом всегда отрицательно реагирующего на ретро-течения в современном искусстве, имеются сочинения, указывающие на связь с традицией, которая ярче всего прослеживается в его опере *Le Grand Macabre*.

При всей разности принципов работы этих композиторов с музыкальным материалом можно, тем не менее, подчеркнуть схожие черты их композиционного мышления в отношении таких параметров, как пространственность и время.

Свойственная как для музыки Лигети, так и Куртага пространственность имеет в творчестве каждого различный аспект: для Лигети она является важнейшим качеством музыкальной ткани его композиций, дающим ощущение объемности и глубины, создаваемых средствами обычного симфонического оркестра; Куртагом идея пространственной музыки, к которой он обратился в конце 80-х годов, была подчерпнута от Штокхаузена и преломлена в творчестве соответственно собственным художественным воззрениям, опираясь в первую очередь на стереофонический аспект решения проблемы.

Время в их музыке теряет векторную направленность процессуальной композиции, оно как бы замыкается в круг, застывает, затормаживается или поворачивает вспять. У Лигети это происходит благодаря статической сонорной композиции, которая предусматривает «застывшее время», где на первый план выходит микромир — тайная жизнь предметов и процессов, главным становится не тембровая красочность как таковая, а «медленная постепенная трансформация “молекулярного состояния” звука...» [11, с. 39].

У Куртага «замороженность времени» обусловлена использованием больших циклических форм, состоящих из множества крошечных, лаконичных частей, которые сопоставляются друг с другом, как различные, несвязанные во времени «частички-осколки». На первом плане — жизнь внутри каждой краткой части, воспринимающейся как мгновение в разворачивающихся жизненных событиях, а главным источником развития композиции становится

контрастное сопоставление и столкновение микроуровней, равных по степени значимости и предельно концентрированных по материалу.

Время в концепциях этих двух композиторов приобретает разное качество: сжатого времени у Куртага, растянутого — у Лигети. Статический тип композиции Лигети, предусматривающий «...сбалансированность, “расширенное время”, “крайне деликатные внутренние изменения”, стационарность музыкальных идей...», не отрицает динамики [2, с. 97]. Сам композитор, указывая на динамический, или «расщепленный» (splintered¹), тип формы, для которого характерны «...фрагментарность, непрерывность, “коротко-живущие” части...», отмечает взаимосвязь статической и динамической форм [2, с. 97]. Композиции Куртага также наполнены движением как таковым, или мелькающими, как в калейдоскопе, резкими сменами материала. «Осколочность», фрагментарность является основополагающим типом куртаговского мышления². Автономность составных частей формы предполагает рассмотрение такой формы как сумму и структуру из отдельных моментов.

Таким образом, Лигети выстраивает бесконечную, «вневременную» форму на основе статической замкнутой структуры. Момент-форма композиций Куртага определяет концентрацию внимания на «теперь», где постоянное «теперь» означает вневременность, открытость потока.

Творчество обоих композиторов достаточно сложно назвать кардинально авангардным, в их музыке всегда будет ощутима черта «выходца из Восточной Европы», определяющая самобытный склад мироощущения и абсолютно неповторимую, легко узнаваемую собственную стилевую манеру письма. Во многом эта самобытность обусловлена особым «отбором средств из арсенала национальной и интернациональной культуры, их соотношением в творчестве композиторов», характеризующим «разные типы национальных авторских стилей» [1, с. 17]. Учитывая тот факт, что оба композитора родились в многоязычном регионе Европы, говорили по-венгерски, а обучались в румынских школах, и свои первые музыкальные впечатления черпали

из венгерских и румынских песен, можно предположить наличие огромного потенциала к интегрированию в их искусстве национального и интернационального опыта.

Несмотря на то, что оба композитора значительную часть своей жизни прожили за рубежом (Лигети — с 1956 года, Куртаг — с 1993 года, вернувшись обратно в Венгрию после 2019 года), найти в их музыке «венгерское» гораздо легче, чем «невенгерское».

Их обучение в Будапештской Академии музыки пришлось на период расцвета фольклорного направления и увлечения темой национального в искусстве. В студенческие годы оба композитора принимали активное участие в фольклорных экспедициях, являющихся обязательными для всех учащихся. Огромное влияние на новое поколение композиторов своим опытом работы ученого-фольклориста имел З. Кодай, в конце 40-х годов уже не преподававший в Академии.

В начале творческого пути Лигети ощущал себя «продолжателем национальной традиции — причем той ее ветви, которая была представлена школой Золтана Кодая с главенствующим в ней стремлением...к простоте и доступности музыкального языка» [3, с. 25]. Подробное изучение и глубокое знание народной музыки стало впоследствии для Лигети неким культурным щитом, «который защитил его против создания произведений в обязательном соцреалистическом стиле» [10].

Для Куртага, по его воспоминаниям, первоначальный опыт фольклорных экспедиций был достаточно печальным, где он «по иронии судьбы познакомился с низкими формами фольклора, а именно с миром вульгарной крестьянской культуры» [9, с. 116]. Но уже в 1973 году в Гимеше — районе Румынии, почитаемом исследователями архаичных пластов народной музыки — Куртаг знакомится с исполнителем такой музыки, скрипачом по имени Михай Халмаджи, манера игры которого вдохновила композитора на создание одной из своих пьес и пробудила живой интерес к венгерскому фольклору.

В целом, если проанализировать раннее творчество и Лигети, и Куртага, то можно заметить закономерную увлеченность каждого созданием музыки в бартоковском духе. Среди произведений Дьёрдя Лигети преобладают хоровые обработки венгерских народных песен и оркестровки для ка-

1 “Splinters” в переводе с английского — «осколки».

2 “Splinters” («Осколки») — название одного из фортепианных циклов Д. Куртага.

мерного ансамбля старинных венгерских танцев и румынских народных песен. Сюита для фортепиано в 4 руки (1950–1951) и Концерт для альты с оркестром (1953–1954) Дьёрдя Куртага пронизаны влиянием скорее традиций Бартока, нежели непосредственно фольклора, а хоровое произведение «Klárások» («Птицы») (1950–1951) для смешанного хора на слова венгерского поэта Аттилы Йожефа сделано в стиле «Двадцати семи» хоров Бартока («мой родной язык — Барток», как отмечает сам Куртаг).

В 1951 году, вдохновленный изучением румынской народной музыки в Институте фольклора в Бухаресте, Д. Лигети пишет «Румынский концерт». Но уже в этом же году, в поисках обновления своего музыкального языка, в результате экспериментирования с простыми структурами ритмов и звучаний, он создает цикл «*Musica ricercata*» (1951–1953) — произведение венгерского периода, в котором делает попытку создания новой музыки (по принципу построения цикла путем наращивание числа звуков от одного до двенадцати, на основе которых строятся 11 пьес). Однако Лигети создает авангардные пьесы по типу народно-жанровых зарисовок, близких характеру сюит Бартока и претворяющих народные истоки. Параллель подчеркивается композитором и в названии одной из пьес — «Памяти Бартока».

И даже в последующих, уже не ученических опусах Лигети, таких как, например, Первый струнный квартет, влияние Бартока в некоторых интонационных, фактурных и формообразующих приемах достаточно очевидно. Немалую роль в формировании микрополифонии Лигети «...сыграли и кластерные звучания, столь распространенные у Бартока» [3, с. 34], да и сама «вязь» лигетевской полифонии гораздо ближе по своей природе «...к подголосочной гетерофонии восточноевропейской музыки, чем к контрастному западному многоголосию» [6, с. 3].

После эмиграции композитора на Запад, он вновь обращается к венгерской тематике спустя десятилетие, но интегрирует народные элементы в свой уже коренным образом изменившийся стиль в ином ключе. Лигети не пользуется мелодическим материалом фольклора целиком, а вычленяет из него абстрактные элементы: отдельные интервалы либо ритмоформулы. Так, например, «*Венгерский рок*» (1978) представляет собой стилевую аллюзию, где строгий облик чаконы раскрашивается элементами джаза и венгерского фольклора: поли-

ритмическими соединениями, несовпадением ритмики мотива с основным метрическим акцентом, использованием любимого бартоковского болгарского ритма (см. *пример 1* на стр. 36).

И в двух произведениях для клавесина: «Венгерской пассакалии» и «Венгерском роке», написанных в 1978 году, и в более поздних сочинениях, таких как Три тетради этюдов (1985, 1988–1994, 1995–2001), Фортепианный концерт (1985–1988), Венгерские этюды для хора на слова Ш. Вёреша (1983), венгерская тематика зачастую синтезируется композитором с элементами других, в том числе и внеевропейских культур, что подчеркивает лишний раз умение Лигети «вбирать и переплавлять духовные искания разных эпох... — от Ренессанса до наших дней, создав при этом единственный в своем роде звуковой мир» [4, с. 111].

Обращение Д. Куртага к национальной тематике проявилось прежде всего в его вокальных опусах на венгерские тексты. Так, в одном из них — концерте для сопрано и фортепиано «*Изречения Петра Борнемисы*» (1963–1968) — композитор использует текст проповедей венгерского священника XVI столетия, облекая его в современный контекст атональной музыки.

В отличие от Лигети, который пользуется в отношении фольклора так называемой «техникой псевдоцитат», проявление национального в музыкальном языке зрелого периода творчества Куртага достаточно разнообразно. Это отражается не только в выборе составов ансамблей с использованием традиционных венгерских народных инструментов, например, цимбал или лиры («Восемь дуэтов для скрипки и цимбал» ор. 4, «13 пьес для двух цимбал», в том числе и в вокальных циклах на русскую поэзию «Послания покойной Р.В. Трусковой», «Сцены из романа»), но и в характерных жанровых элементах (от плача до чардаша) и качестве обработки фольклорного материала, точнее, степени его идентификации.

Следуя модели Бартока, в произведениях на русские тексты с использованием цимбал Куртаг «сознательно делает шаг к интернационализации музыкального стиля», добавляя «скрытый маркер венгерского в иностранный контекст» [9, с. 118].

В фортепианном цикле «*Игры*» (1973–*work in progress*), который первоначально задумывался Куртагом как художественно-методическая литература для детей (по типу «Микрокосмоса» или

пример 1

Hungarian Rock

(Chaconne)

György Ligeti
(Mai 1978)

Vivacissimo molto ritmico (Ein ganzer Takt = MM. 50)
(One whole bar = MM. 50)

2 Manuale*

sempre simile

«Детям» Бартока), но впоследствии превратился в многотомник посвящений различным значимым для композитора личностям, содержится ряд примеров, демонстрирующих особенность куртаговской работы с фольклорным материалом.

Так, например, пьеса-посвящение своему учителю Ференцу Фаркашу — *Hommage à Farkas Ferenc* — из III тома «Игр» иллюстрирует метод работы композитора с первоисточником — народной песней «Szerelem, szerelem, átkozott gyötrelém» («Любовь, любовь, проклятая тоска»), основанной на пентатонном звукоряде. Куртаг использует принцип сжатия подлинной мелодии, вычлняя из нее наиболее характерные интонации, и применяет прием, дающий битональное звучание, накладывая на белоклавишную мелодическую линию квинты,

расположенные на черных клавишах (см. пример 2 на стр. 37).

В пьесе *Hommage à Halmágyi Mihály* из IV тома «Игр» Куртаг обращается к воспоминанию об известном народном музыканте в Трансильвании — Михе Халмаджи. В данном случае композитора интересует не видоизменение подлинной народной мелодии, а стиль игры: особенность исполнения приема *vibrato* на скрипке, с опорой запястья играющей левой руки на корпус инструмента, игрой всей ладонью (см. пример 3 на стр. 38).

Лигети в отношении фольклорного материала интересует прежде всего интонационность. Имитация «ненастроенных» народных инструментов проявляется у него на микротональном уровне. В отличие от Лигети, с его подражательностью

Hommage à Farkas Ferenc (4)

(Szerelem, szerelem, játszott gyötirelem...)

(Liebe im Herzen, bittere Schmerzen)

(Adoration, adoration, accursed desolation...)

ossia:

Vi—

Parlando

Giusto

расстроеному звучанию народных инструментов, битональность Куртага добавляет мелодии лишь «сияющую напряженность», сохраняя при этом ее тональную определенность [10]. Тем самым композитор стремится расцветить изначальную простоту диатонического материала, придавая ему современный контекст.

Народное у Куртага не несет оттенка иронии, как подчас у Лигети, хотя само обращение к венгерской тематике и стилистике народной музыки вызывает у Лигети чувство ностальгии. Использование фольклора всегда и однозначно рождает ощущение ностальгического воспоминания в музыке Куртага. Его интересует не столько интонационная особен-

ность народной мелодии, сколько исполнительский стиль венгерской народной музыки — *parlando rubato*, указания на который можно часто встретить на страницах тех произведений, где композитор обращается к глубоко личному и сокровенному. При этом куртаговские аллюзии народной музыки «...зачастую представляют символ чистоты или сказочного образа исчезающей красоты» [10].

При всей непохожести творчества и судеб обоих композиторов их отношение друг к другу проникнуто неизменной теплотой.

«Мы оба начали с одного исходного пункта, — говорит Лигети в интервью к документальному фильму, приуроченному к 80-летию Куртага, —

Hommage à Halmágyi Mihály

но мы взяли различные направления... Что меня восхищает в Куртаге — это то, как он может выражать что-либо столь лаконичным, концентрированным способом. С этой точки зрения он очень близок Веберну. Он представляет венгерский вариант веберновского лаконичного письма. Кто-то однажды попросил меня описать музыку Куртага, и я исполнил одну из его пьес. Я сейчас могу ее исполнить. Вот она! (Делает глубокий восхищенный вздох! — О. А.)» [12].

Куртаг, мало склонный к словесному выражению чувств, своё почтение к соотечественнику выражает в музыкальных «посланиях». Одно из них — *Roaming in the Past* («Блуждание в прошлом») — написано к 100-летию Лигети и исполнено *Concerto Budapest* под руководством Андра-

ша Келлера в Будапештском музыкальном центре (ВМС), где Куртаг сейчас проживает. В интервью газете *The Guardian* в августе 2023 года по случаю переименования улицы Имре (Imre Utca), на которой находится Будапештский музыкальный центр, в улицу Лигети в честь 100-летия Мастера, Куртаг поделился воспоминанием своей юности: «Я прочитал его (Лигети. — О. А.) партитуры и понял, что это был не студент, а полноценный музыкант. С того момента я был его последователем, я был его спутником и вращался вокруг него, и такими были наши отношения на всю жизнь. Даже после его смерти я чувствую связь с ним, с его неослабевающим любопытством», и добавил, что «...доволен тем, что оставшееся ему время проживет на улице Лигети» [8].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гаврилова Н.** К проблеме национального в музыке XX века. // Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1. — М., 2003. С. 5–97.
2. **Гуляницкая Н.** Лигети о Лигети: композиторский самоанализ. // Процессы музыкального творчества. Вып. 5. — М., 2002. С. 88–105.

3. **Крейнина Ю.** Венгерское десятилетие: начало пути. // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. — М., 1993. С. 25–37.
4. **Крейнина Ю.** 80-е годы: новое прочтение традиции. // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. — М., 1993. С. 91–112.
5. **Садых-Заде Г.** Дьёрдь Куртаг: Жизнь, разомкнутая в вечность. // Музыкальная жизнь. 2016. № 3. С. 84–86.
6. **Сафронов А.** Сто метрономов в Атмосферах. // Музыкальная жизнь. 2023. № 6. С. 2–7.
7. **Beckles Willson R.** The Mind is a Free Creature. The music of György Kurtág. // Central Europe Review. Vol. 2, № 12. 2000. March, 27.
8. **Connoli K.** I compose to seek the truth: György Kurtág on depression, totalitarianism and his 73-year marriage. // The Guardian. 2023. August, 16.
9. **Dalos A.** Parlando Rubato György Kurtág and Hungarian Folk Music. // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 60 (1–4). 2020. P. 115–127.
10. **Farkas Z.** The influence of folk music in the oeuvre of G. Kurtag and G. Ligeti. // La musique et la creation de György Kurtág en l'honneur de son 80-e anniversaire. Paris, 2006. Conference Report.
11. György Ligeti in conversation... Eulenburg Books. London, 1983. 140 p.
12. The matchstick man. Documentation film. // France Supervision, ARTE, ZDF, Hunnia film Studio, RM Associates, Centre Georges Pompidou. Director Judit Kele, 1996.

REFERENCES

1. **Gavrilova N.** K probleme natsional'nogo v muzyke XX veka [On the problem of the national in the music of the XX century]. // Nauchnyye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. I. Chaykovskogo. Posobiya po istorii zarubezhnoy muzyki. Vyp. 1. — М., 2003. С. 5–97.
2. **Gulyanitskaya N.** Ligeti o Ligeti: kompozitorskiy samoanaliz [Ligeti about Ligeti: compositional introspection]. // Protsessy muzykal'nogo tvorchestva. Vyp.5. — М., 2002. С. 88–105.
3. **Kreynina Yu.** Vengerskoye desyatiletie: nachalo puti [The Hungarian Decade: the beginning of the road]. // D'yërd' Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo. — М., 1993. С. 25–37.
4. **Kreynina Yu.** 80-e gody: novoe prochtenie tradicii [The 80-s: a new reading of the tradition]. // D'yërd' Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo. — М., 1993. С. 91–112.
5. **Sadykh-Zade G.** D'yërd' Kurtag: Zhizn', razomknutaya v vechnost' [György Kurtág: A life open to eternity]. // Muzykal'naya zhizn'. 2016. № 3. С. 84–86.
6. **Safronov A.** Sto metronomov v Atmosferah [One hundred metronomes in Atmospheres]. // Muzykal'naya zhizn'. 2023. № 6. С. 2–7.
7. **Beckles Willson R.** The Mind is a Free Creature. The music of György Kurtág. // Central Europe Review. Vol. 2, № 12. 2000. March, 27.
8. **Connoli K.** I compose to seek the truth: György Kurtág on depression, totalitarianism and his 73-year marriage. // The Guardian. 2023. August, 16.
9. **Dalos A.** Parlando Rubato György Kurtág and Hungarian Folk Music. // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 60 (1–4). 2020. P. 115–127.
10. **Farkas Z.** The influence of folk music in the oeuvre of G. Kurtag and G. Ligeti. // La musique et la creation de György Kurtág en l'honneur de son 80-e anniversaire. Paris, 2006. Conference Report.
11. György Ligeti in conversation... Eulenburg Books. London, 1983. 140 p.
12. The matchstick man. Documentation film. // France Supervision, ARTE, ZDF, Hunnia film Studio, RM Associates, Centre Georges Pompidou. Director Judit Kele, 1996.

АЛЮШИНА ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА

Московская государственная консерватория имени

П.И.Чайковского (г.Москва)

Кафедра композиции научно-композиторского факультета

Преподаватель

Кандидат искусствоведения

e-mail: alyushina@mail.ru

ALYUSHINA OLGA S.

The Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow)

Composition Department of the Faculty of Musicology

and Composition

Teacher

PhD in Arts

e-mail: alyushina@mail.ru

УДК 785

Д.В. ДИАНОВ

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

Музыкальное наследие Глинки в органной интерпретации

*D. Dianov**Glinka's musical heritage in the interpretation of the organ*

Абстракт. Глинка не сочинял для органа, но испытывал к нему большой интерес, восхищался игрой мастеров, увлекался полифонией, великолепно импровизировал на инструменте. Статья повествует о приобщении композитора к органу и органной музыке, о попытках сочинять в полифоническом стиле. Автор пишет об органных транскрипциях произведений М.И. Глинки, композиторов Московской школы В.Г. Агафонникова, Л.Б. Бобылёва, Д.В. Дианова. Сочинения опубликованы в сборнике, посвящённом 200-летию со дня рождения классика русской музыки. Его клавирные фуги хорошо звучат на органе. В сборнике представлены органские версии широкого спектра оригинальных сочинений Глинки — «Херувимской песни» для хора, романсов «Жаворонок», «Rozmova», «Молитва», трёх фуг и «Тарантеллы» для фортепиано, фрагментов из оперы «Жизнь за царя», в том числе транскрипцию вариаций на тему «Песни Вани» В.Я. Шебалина, Д.Д. Шостаковича, Д.Б. Кабалевского, А.А. Эшпая, Р.К. Щедрина, выполненную Д.В. Диановым. В статье рассматриваются различные способы работы с первоисточниками — от переложения к авторской транскрипции, диалог современных композиторов с произведениями Глинки и музыкальным стилем его времени.

Ключевые слова: М. Глинка, орган, органная транскрипция, В. Агафонников, Л. Бобылёв, Д. Дианов, диалог стилей, полифония.

Abstract: Mikhail Glinka did not compose for the organ, but he experienced a great interest in it, admired the playing of the masters, was enthusiastic about polyphony, and improvised magnificently on the instrument. The article expands on how the composer first became familiar with the organ and organ music and attempted to compose in a polyphonic style. The author of the article considers organ transcriptions of Glinka's works created by the composers of the Moscow school — Vladislav Agafonnikov, Leonid Bobylev, and Daniyar Dianov. The works were published in a collection dedicated to the 200th birth anniversary of the great Russian composer. His piano fugues translate well to the organ. The collection contains organ versions of a wide range of Glinka's original compositions — "Cherubic Song" for choir, romances "Lark", "Rozmova" and "Prayer", the three fugues and "Tarantella" for piano, excerpts from the opera "A Life for the Tsar", including a transcription of the variations on the theme "Songs of Vanya" by Vissarion Shebalin, Dmitry Shostakovich, Dmitry Kabalevsky, Andrei Eshpai, and Rodion Shchedrin, executed by Daniyar Dianov. The article discusses various ways of working with primary sources — from an arrangement to an author's original transcription, which creates a dialogue of modern composers with Glinka's works and the musical style of his time.

Keywords: Mikhail Glinka, organ, organ transcription, Vladislav Agafonnikov, Leonid Bobylev, Daniyar Dianov, dialogue of styles, polyphony.

Михаил Иванович Глинка не сочинял для органа. Несмотря на это, его выдающийся творческий дар, безусловно, тесно связан с органной культурой России первой половины XIX столетия. Гениальный классик русской музыки оставил ощутимый след в педагогической деятельности — воспитал таких певцов как О.А. Петров, С.С. Гулак-Артемовский, М.М. Степанова, А.Я. Петрова-Воробьёва, Д.М. Леонова, и в исполнительском искусстве. Знаменитый на весь Петербург певец с тембром драма-

тического тенора, ученик виртуозных пианистов Дж. Фильда и К. Майера, скрипача Ф. Бёма Глинка прекрасно играл на рояле и владел игрой на скрипке, работал как капельмейстер в Придворной певческой капелле. Он также удивительно импровизировал на органе, что вызывало восхищение Ф. Листа, когда тот посетил Петербург в 1842–1843 годы.

Глинка всегда интересовался органной музыкой, высоко ценил виртуозность органистов, восхищался их педальной техникой. В Испании композитор

был дружен с органистом севильского собора Э. Гомесом (1847), в Варшаве — с местным органистом А. Фрейером (1849), о котором Глинка упоминает в «Записках»: «Он превосходно исполнял пьесы Баха, отчетливо действовал ногами, и орган его так был хорошо настроен, что в некоторых пьесах, а именно в фуге ВАСН и токкате E-dur, он доводил меня до слез» [4, 135].

В 1854 году в Берлине, посетив З. Дена, у которого ранее обучался контрапункту, Глинка слушает игру немецкого органиста К. А. Гаупта: «...вчера играл первый органист, может быть, первый в свете, — ногами вырабатывает такие штуки, что просто моё почтение — с тем и возьмите» [5, 484].

Из воспоминаний видного русского астронома В.П. Энгельгардта, близкого друга Глинки, впоследствии основателя глинкинского архива, известно об органной игре Глинки: «Помню однажды (в начале 50-х годов) после долгого пения в нашем доме, часу во втором утра, он перешел в мои комнаты и удивительно, великолепно импровизировал на моем маленьком органе работы известного Вирта. Лист очень любил импровизации Глинки» [20, 319]. В письме к В.В. Стасову он пишет: «Левою рукою он брал тонику и квинту в подражание колоколам, а правую стал выводить такие штуки, что (по его выражению) чертям стало тошно!» [21, 306].

Глинка также посещал субботние собрания знатока и почитателя органной музыки, известного литератора князя Владимира Федоровича Одоевского, имя которого связано, вероятно, с авторством первых в России оригинальных сочинений для органа. С органом Одоевский познакомился через А.С. Грибоедова, который свободно мог играть на нём. И.С. Бах и орган стали истинною страстью Одоевского: «Для меня Бах был почти первою музыкальною книгою, которой большую часть я знал наизусть» — писал он, вспоминая о своей юности [12]. Одоевский удивлял своих современников замечательной способностью к импровизации «канонов с весьма контрапунктическими штуками», в которых демонстрировал искусство проведения тем «через все таинства контрапункта» [11]. «Бахова музыка была ему как своя» — писал о нём музыкальный писатель В.Ф. Ленц (1808–1883) в «Приключениях Лифляндца в Петербурге». В 1824 году появилось первое органное сочинение композитора — *Andante*. Позднее А.Г. Рубинштейн характе-

ризует Одоевского как музыканта «выдающегося своими замечательными теоретическими познаниями», который «сочиняет органные фантазии, фуги, каноны и т.д. которые отвечают самым строгим требованиям искусства» [11].

В 1848–1849 годы осуществилась давняя мечта Одоевского — в его квартире в Петербурге в доме Румянцевского музея, директором которого он был, появился орган, созданный органным мастером Георгом Мельцелем (1807–1866), получивший имя «Себастианон»¹. Специально для этого органа была сочинена «Молитва без слов» («*Priere sans paroles*») Одоевского с демонстрацией возможностей органа исполнять *crescendo* и *diminuendo* (эффект *Espressivo* на верхней клавиатуре органа на регистре *Flauto traverso*) в зависимости от глубины нажатия клавиши. Помимо этого автор написал все включения и переключения регистров, капуляций и артикуляцию. Позже Одоевский добавил итальянский текст к «Молитве»: «*Forte di vita di verita...*» («Жизнью сильной истинной»).

П.И. Чайковский, вспоминая Одоевского, писал Н.Ф. фон Мекк (2/14 декабря 1878 г.): «Это одна из самых светлых личностей, с которыми меня сталкивала судьба. Он был олицетворением сердечной доброты, соединённой с огромным умом и всеобъемлющим знанием, между прочим, и музыки» [19], а о «Молитве» он отзывался так: «имеет много музыкальных достоинств, но лишена элементов успеха в публике»².

Известно, что Глинка любил играть на «Себастианоне» Одоевского, быстро освоив его технические возможности. Писатель В.А. Соллогуб описывает одно из глинкинских исполнений: «Он садился за орган и фантазировал задумчиво, плавно, величественно. Два-три человека слушали благоговейно эту задушевную импровизацию, которой и Бетховен бы позавидовал» [17, 626–627].

Позже, в 1862 году «Себастианон» был перевезен в Москву на квартиру Одоевского (на Смолен-

1 «Жуковский настаивал, чтобы дали два имени: когда на нем хорошо играют, то "Себастиана" (в честь Себастиана Баха), а когда дурно, то Савоська» [16].

2 Чайковский, просмотрев 26 сочинений Одоевского, признал состоявшимися лишь два из них — романс «Прости» и «Прелюдию». В остальных произведениях он отметил достоинства, интересные узкому кругу ценителей, однако не предвещал успеха у публики этим пьесам. См.: [19].

ском бульваре). Известно, что в 1867 году на нем играл Ф.К. Гедике — органист Московской католической церкви св. Людовика, отец композитора и органиста А.Ф. Гедике. Как пишет Л.И. Ройзман, автор фундаментального труда по истории русской органной музыкальной культуры — «так через многие десятилетия протянулась нить от ближайшего соратника Глинки к современной нам советской органной культуре» [15, 183].

Некоторые пьесы Глинки, в том числе «Полонез» из «Ивана Сусанина» и «Вальс-фантазия», перекладывались для органа при жизни композитора по инициативе Одоевского. В современной органной концертной практике музыка Глинки нечасто звучит на органе. В 2004 году к 200-летию композитора состоялся концерт органной музыки в Малом зале Московской консерватории, на котором впервые были исполнены несколько оригинальных

сочинений Глинки, а также транскрипции его произведений, специально созданные композиторами Московской школы XX–XXI веков к юбилею великого русского классика. Спустя некоторое время эти сочинения были опубликованы в сборнике оригинальных сочинений, редакций и транскрипций для органа, в который вошли «Херувимская песнь» Глинки в обработке В.Г. Агафонникова, фантазии для органа «Жаворонку» Л.Б. Бобылёва и «Rozmova» Д.В. Дианова, три клавирные фуги, «Молитва», «Тарантелла» Глинки, вариации на тему «Песни Вани» В.Я. Шебалина, Д.Д. Шостаковича, Д.Б. Кабалевского, А.А. Эшпая, Р.К. Щедрина в транскрипциях Дианова [8] (илл. 1).

Эти произведения раскрывают самые разные формы диалога композиторов с музыкой Глинки.

Три фуги для фортепиано (трёхголосные Es-dur и a-moll на две темы, четырёхголосная D-dur) созданы Глинкой, вероятно, осенью 1833 года — ранней весной 1834 года в Берлине во время занятий с известным теоретиком, педагогом, хранителем музыкального отделения Королевской библиотеки З.В. Деном (1799–1858), «первым музыкальным знахарем в Европе» [4, 60], как называл его Глинка. Сохранились конспекты этих уроков, записанные Глинкой по-немецки: «Lehre vom Kanon», «Lehre von der Imitation», «Über die Posaune», практические упражнения «науки гармонии» или генерал-баса.

Встречи с Деном в Берлине отозвались в композиторском творчестве Глинки, который стремился «связать фугу западную с условиями нашей музыки узам законного брака» [6, 636]. Помимо трёх фуг для фортепиано, опубликованных в 1860–80-е годы, Глинка сочинил множество других фуг и упражнений, вошедших в «Полифоническую тетрадь» (1828–1834), а также неоконченную четырёхголосную фугу для сопрано, альты, тенора и баса (1828).

Фуги представлены в органной версии с минимальными изменениями, также, как и «Херувимская песнь» (1837), переложение которой выполнено В.Г. Агафонниковым, где хоровая фактура оригинала переосмысливается в клавирном варианте со сменой тесситуры и добавлением дублировок. Сочинение написано во время работы Глинки на должности капельмейстера в Придворной певческой капелле (назначен в январе 1837 года импера-



илл. 1. Сборник «Музыка М.И. Глинки в зеркале органной интерпретации». Сост. Д.В. Дианов. Титульный лист.

тором Николаем I), возглавляемой А.Ф. Львовым³. Период службы в капелле ознаменован для Глинки освоением жанров духовной музыки, поиском новых средств музыкальной выразительности. Большое значение на творчество музыканта в этот период оказала встреча со святителем Игнатием, повлиявшим на этические взгляды композитора. В эти годы Глинка пишет «Херувимскую песнь» для шестиголосного хора и фугу с текстом (вероятно, церковное песнопение «Хвала, призову Господа», которое сохранилось только в отрывках).

В транскрипции «Молитвы» Глинки для голоса и органа также сохранена структура оригинала. Первоначально произведение написано для фортепиано 28 сентября 1847 года и посвящено другу Глинки, испанскому гитаристу, пианисту и композитору Фернандесу Неласко Сандино дон Педро. В «Записках» Глинка пишет: «Оставшись один в сумерки я почувствовал такую глубокую тоску, что, рыдая, молился умственно и выимпровизировал “Молитву” без слов для фортепиано» [4, 130]. Позже, в 1855 году Глинка сделал версию для голоса соло, четырехголосного хора и оркестра. К этой «Молитве» подошли слова М.Ю. Лермонтова «В минуту жизни трудную». Но исполнена она была в первый раз под аккомпанемент органа в прощальном перед отъездом в Петербург концерте известной певицы — контральто Дарьи Михайловны Леоновой в Малом театре в Москве 25 марта 1856 года. В таком варианте «Молитва» была долгое время в репертуаре И.С. Козловского. Примечателен ещё один момент: в автографе фортепианной версии «Молитвы» существует эпиграф, написанный не Глинкой, а возможно, Екатериной Ермоловой Керн — его «Далекой возлюбленной», дочерью известной красавицы А.П. Керн, покорившей А.С. Пушкина, — с которой, как известно, связана история создания фортепианной версии «Вальса-фантазии» и романса «Я помню чудное мгновенье» в 1839 году). Этот эпиграф заимствован из «Думы» А.В. Кольцова: «Горестны мне думы, сладостна молитва».

«Тарантелла» сочинена Глинкой в альбом своего друга, композитора-любителя К.А. Булга-

кова «Всяческая всячина», где находятся также автографы Ф. Листа, А.А. Алябьева, не ранее июня 1834 года⁴. В этой пьесе Глинка в модифицированном виде использовал русскую народную песню «Во поле береза стояла».

Транскрипция «Тарантеллы» представляет собой довольно свободное обращение с первоисточником, в частности, к пьесе добавляется вступление и в разделе перед репризой вводится тема русской народной песни «Во поле берёзка стояла». В оригинале данная вставка отсутствует и является некоторой вольностью по отношению к оригиналу, но, возможно, не противоречит замыслу Глинки, так как основная тема тарантеллы, написанной в нетипичном для своего жанра двухдольном размере, содержит фольклорный материал.

Две фантазии на темы Глинки «*Rozmowa*» и «*Жаворонку*» являются авторскими сочинениями, где исходный материал представлен лишь короткими мотивами. Данный тип фантазий свидетельствует о диалоге двух разных эпох, о взгляде на XIX век из XXI века.

Сочинение романса-признания на текст польского поэта А. Мицкевича «*Rozmowa*» («Разговор») связано с пребыванием Глинки в Варшаве осенью 1849 года. В «Записках» он пишет о том, как через полковника гусарского полка Кубаровского познакомился с семейством Ома, у хозяина которого были две дочери. Младшая, «по имени Эмилия, сокращенно Мица, была маленькая, стройненькая, живая, и вторая (воструха) девочка... я учил ее несколько на фортепиано и пению... Поэтическое чувство к милой Мице возбудило во мне музыкальную деятельность: я написал в течение осени романс «*Rozmowa*» Мицкевича по-польски и посвятил его Эмилии Ом» [4, 136]. Впервые романс был издан в 1850 году. На русском языке — в Петербурге в 1852 году. В переводе помимо Глинки участвовали А.С. Даргомыжский и А.Н. Серов:

О, милая дева, нет сил мне словами
Мученья любви передать без смущенья.
Зачем не могу я души моей пылкой
Излить в твою душу безмолвно и страстно! <...>
Не молвя ни слова, я с трепетом сердца

3 А.Ф. Львов (1798–1870), известный скрипач, композитор, дирижер, автор русского гимна «Боже, царя храни», сочиненного в 1833 г. на слова В. Жуковского по поручению Николая I.

4 В «Записках» указан период октябрь 1842 — июнь 1844 годов.

Предамся восторгам и пылким мечтаньям.
И пусть так проходят дни, месяцы, годы,
Пока не сойду я в могилу навеки.

Фантазия на тему романса Глинки «*Rozmova*» представляет собой такой тип диалога, в котором цитируемый материал комментируется автором другой эпохи и стилевой направленности. Вступает в силу парадигма «чужое — своё», диалог «Я и Ты» («*Ich und Du*») [3], сформулированный в известном философском труде М. Бубура (1922), в результате чего происходит рождение нового.

Возвращаясь к диалогу старого и нового, отметим, что традиция комментирования существовала с эпохи Возрождения, когда была распространена практика работы с первоисточником, с *cantus prius factus* (лат. «прежде созданный напев»). Этот вопрос постоянно находился в поле зрения исследователей. Отметим, в частности, работу Ю.К. Евдокимовой и Н.А. Симаковой «Музыка эпохи Возрождения: *Cantus prius factus* и работа с ним» [10]. В эпоху Барокко сохранялась традиция обработки протестантского или григорианского хора. Авторы развивали чужие темы в новой версии, находя в них новые грани. Вариации, фантазии, рапсодии, пастиччо, транскрипции и парафразы особенно были близки творчеству композиторов классико-романтической эпохи. Достаточно упомянуть многочисленные опусы, написанные в этих жанрах, в наследии Ф. Листа.

В XX веке эта диалогичность приобретает всё более концептуальный характер. Современное искусство как бы оглядывается назад, точнее, пытается смотреть на процесс развития культуры, как на историческое целое. Именно в это время в культурологии появляется термин «интертекстуальность», то есть включение в текст другого текста. Ю. Кристева впервые использует этот термин и подчёркивает, что понятия «диалог», «полифонический роман» в тексте предложены М.М. Бахтиным (1929) [1]. Эта проблема раскрывается также в философских работах Ж. Дарриды, М. Фуко и Р. Барта, который пишет: «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д.» [22, 36–37].

В музыкальном творчестве всё бóльшую роль стали играть аллюзии, цитаты, реминисценции,

что привело к появлению таким техникам музыкальной композиции, как полистилистика и коллаж, наиболее часто используемых в сочинениях А.Г. Шнитке. Все это вписывается в парадигму постмодернистского мышления. Так в одном из знаковых сочинений музыкального авангарда XX века Л. Берио, в III части его симфонии (1969) присутствует более двадцати цитат из сочинений разных эпох от И.С. Баха до П. Булеза и К. Штокхаузена.

Комментарий как разговор с другой эпохой и стилистикой представлен и в фантазии «*Rozmova*». Примечательно, что «*Rozmova*» в переводе с польского означает «разговор». В основу фантазии положены две темы романса, которые проводятся у Глинки в партии фортепиано во вступлении и в вокальной партии. Сама фантазия, состоящая из двух частей, включает в себя стилевую модуляцию. Если гармонический язык первого раздела близок романтической эпохе, где глинкинский музыкальный материал вполне узнаваем, но погружён в более сложные мелодико-гармонические процессы, то второй раздел начинается в совершенно чуждой Глинке стилистике. Это и есть некий отклик на текст. Так в музыкальном цитировании присутствуют обрывки, еле уловимые интонации первоисточника. Музыка как бы рассыпается на микроячейки, хроматические последовательности, окружённые драматической декламацией в верхних и нижних пластах фактуры. Возникает нечто подобное разрыву гармонических связей и устоев или потеря неких важных констант. Интерпретация текста первоисточника, как и музыкального так и стихотворного, предполагает широкий спектр объяснений тех или иных подтекстов, музыка словно выходит в другое пространство, расширяя содержательную сторону первоначального замысла Глинки. Чем значительнее текст, тем больше возможностей его расшифровок. Заканчивается фантазия кодой, где восстанавливается основная интонационная фабула первоисточника, но излагается она как реминисценция, смутное воспоминание. Вспоминается фраза из Первого послания к Коринфянам Апостола Павла, (глава 13, стих 12): «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно».

Романс «*Жаворонок*», посвященный А.П. Струговщикову, вошел в цикл из двенадцати романсов «Прощание с Петербургом» на слова Нестора Кукольника. Историю создания цикла (1840) Глинка передаёт в своих «Записках»: «В день моих именин, т. е. 21 мая, когда я шел из Ревельского подворья

к Степанову, где провел большую часть того дня, мне пришла мелодия болеро “О, дева чудная моя”. Я попросил Кукольника написать мне стихи для этой новой мелодии, он согласился, а вместе с тем предложил мне несколько написанных им романсов. По этому, кажется, поводу пришла Платону [Кукольнику] мысль о двенадцати романсах, изданных потом П.И. Гурскалиным под именем “Прощание с Петербургом”. У меня было несколько запасных мелодий, и работа шла весьма успешно... <...>. Я хотел уехать из Петербурга (поэтому и собрание романсов названо “Прощание с Петербургом”). Я был не то чтобы болен, не то чтобы здоров: на сердце была тяжелая осадка от огорчений, и мрачные неопределенные мысли невольно теснились в уме» [4, 96–97].

Примечательно то, что сочинение Л.Б. Бобылёва «Жаворонку» построено на свободном варьировании двух тематических образований, одно из которых вырастает из романса «Жаворонок», другое из интонаций арии Вани из оперы «Жизнь за Царя»; посвящение подчёркнуто мощным проведением в педали темы, звучащей в конце произведения по звукам:

Mi- ha - (i) — l(a) G- l(a) inka Cc.

Тема «*Песни Вани*» сочинена Глинкой в Берлине в 1833–34 годах, когда уже вынашивался замысел оперы «Иван Сусанин», посвящённой впоследствии Государю императору Николаю I и переименованной в «Жизнь за царя». В конце 1834–1835 годов был создан так называемый «первоначальный план» оперы, «нечто вроде сценической оратории» [14, 21; 11, 44-45, 49; 8, 7, 305–314]. На премьере оперы в Большом театре Санкт-Петербурга 27 ноября 1836 года партию Вани пела Анна Яковлевна Петрова-Воробьева. По её воспоминаниям, Глинка просил петь эту «песенку без всякого чувства»: «Ваня сирота сидит в избе один

за какой-нибудь легкой работой и напевает про себя песенку, не придавая никакого значения словам, а обращая внимание на свою работу» [13, 170].

В 1957 году к 100-летию со дня смерти Глинки несколько российских композиторов — В.Я. Шебалин, Д.Д. Шостакович, Д.Б. Кабалевский, А.Я. Эшпай, Р.К. Щедрин — в память о великом соотечественнике сочинили на тему «Песни Вани» из оперы Глинки вариации для фортепиано, оформившиеся в единый цикл. В полном объёме произведение издавалось в полном виде только один раз, как нотное приложение к журналу «Советская музыка» (1957, № 2).

Для органной транскрипции были выбраны несколько вариаций (в цикл не вошли вариации, написанные Э.А. Каппом, Ю.А. Левитиным, Г.В. Свиридовым для фортепиано), объединены в новую последовательность, соответствующую особой логике музыкального развёртывания. Выполнена переработка фактуры с добавлением новых подголосков, структурных вставок или сокращений, что отвечает необходимости создать бóльшую слитность материала. Но в целом весь материал сохранён, а допущенные изменения оправданы целью придать музыкальному сочинению в органной версии новый облик, новый ракурс, учитывающий всю специфику органного звукового пространства.

Заветы и мастерство Глинки всегда служили ориентиром и источником для вдохновения многих композиторов следующих поколений. Обращение современных авторов к материалу музыкальной классики, переосмысливая его, претворяя в иных звуковых структурных формах, есть залог преемственности, поиск новых путей развития тех великих русских и европейских традиций, которые даны нам в наследие от классиков. Сохранять эти традиции и развивать их дальше есть постоянная и ежедневная работа музыкантов наших дней.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.
2. **Бернандт Г.Б.** «В.Ф. Одоевский и Бетховен». Одоевский — музыкант (lit-info.ru)
3. **Бубер М.** Я и Ты : [Пер. с нем.] / Мартин Бубер; [Послсл. П.С. Гуревича]. Москва : Высш. шк., 1993. — 173,[2] с. : ил.; 21 см. — (Библиотека философа).; ISBN 5-06-002857-7 : Б. ц.
4. **Глинка М.И.** Записки. М., Музыка, 1988. 217 с.

5. **[Глинка М.И.]** Письмо М.И. Глинки к Л.И. Шестаковой от 7/19 апреля 1854 г. // М.И. Глинка. Литературное наследие. Т. 2. Письма и документы. Л., Музгиз, 1953. 892 с.
6. **[Глинка М.И.]** Письмо к К.А. Булгакову от 3/15 ноября 1856 г. // М.И. Глинка. Литературное наследие. Т. 2. Письма и документы. Л., Музгиз, 1953. 892 с.
7. **Кристева Ю.** Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
8. **М.И. Глинка.** Литературное наследие. В 2 т. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. Л.-М., Музгиз, 1952. 512 с.
9. Музыка М.И. Глинки в зеркале органной интерпретации / Сост. Д.В. Дианов. М., Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. 76 с. ISBN: ISMN 979-0-706360-43-0.
10. Музыка эпохи Возрождения : Cantus prius factus и работа с ним / Ю.К. Евдокимова, Н.А. Симакова. М., Музыка, 1982. 253 с.
11. **Одоевский В.Ф.** Избранные музыкально-критические статьи. М., Музгиз, 1951. 120 с.
12. **Одоевский В.Ф.** Себастиан Бах. Читать «Себастиан Бах» — Одоевский Владимир Федорович — Страница 1 — ЛитМир Club (litmir.club).
13. **Петрова-Воробьева А.Я.** К 500-му представлению «Жизни за царя» // Глинка в воспоминаниях современников. М., Музгиз, 1955. 432 с.
14. **Протопопов Вл.** «Иван Сусанин» Глинки. М., Изд-во Акад. наук СССР, 1961. 420 с.
15. **Ройзман Л.** Орган в истории русской музыкальной культуры. М., Музыка, 1979. 376 с.
16. **[Ростопчина Е.]** Письмо Е. Ростопчиной В.Ф. Одоевскому от 04.02.1858. <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/pisma-odoevskomu/letter-12.htm?ysclid=lxaj2agx7j348793835>
17. **Соллогуб В. А.** Воспоминания. М.-Л., Academia, 1931. 652 с.
18. **Чайковский П.И.** Письмо к Н.Ф. фон Мекк от 2/14 декабря 1878 года. Letter 997 — Tchaikovsky Research (tchaikovsky-research.net)
19. **[Чайковский П.И.]** О 26 музыкальных сочинениях В.Ф. Одоевского / Чайковский: Открытый мир / Спецпроект портала Культура.рф (culture.ru)
20. **Энгельгардт В.П.** Из писем к Н.Ф. Финдейзену // Глинка в воспоминаниях современников. Сост. А.А. Орлова. М., Музгиз, 1955. С. 319.
21. **[Энгельгардт В.П.]** Письмо В.П. Энгельгарда В.В. Стасову от 26 июня 1893 г. Цит. по: Ройзман Л.М. И. Глинка и органная культура России в первой половине 19 столетия // Памяти Глинки. 1857-1957. Исследования и материалы. М., АН СССР, 1958. 599 с.
22. **Barthes R.** Texte, Encyclopedia universalis. Vol. 15. P., 1973, p. 78. Цит. по: Степанов Ю.С. В мире семиотики // «Семиотика: Антология» сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп.. Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 36-37.

REFERENCES

1. **Bahtin M.M.** Problemy pojetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. М.: Sovetskij pisatel', 1963. 363 p.
2. **Bernandt G.B.** V.F. Odoevskij i Bethoven [V.F. Odoevsky and Beethoven]. URL: Бернандт Г.Б.: «В.Ф. Одоевский и Бетховен». Одоевский — музыкант (lit-info.ru)
3. **Buber M.** Ja i ty [Me and You] : [Per. s nem.] / Martin Buber; [Poslesl. P.S. Gurevicha]. Moskva : Vyssh. shk., 1993. — 173,[2] p. : il.; 21 sm. — (Biblioteka filosofa.); ISBN 5-06-002857-7 : B. с.
4. **Glinka M.I.** Zapiski [Notes]. М., Muzyka, 1988. 217 p.
5. **[Glinka M.I.]** Pis'mo M.I. Glinki k L.I. Shestakovej ot 7/19 aprelja 1854 g. [Letter of M.I. Glinka to L.I. Shestakova dated April 7/19, 1854] // M.I. Glinka. Literaturnoe nasledie [Literary heritage]. V. 2. Pis'ma i dokumenty [Letters and documents]. L., Muzgiz, 1953. 892 p.
6. **[Glinka M.I.]** Pis'mo k K.A. Bulgakovu ot 3/15 nojabrja 1856 g. [Letter to K. A. Bulgakov dated November 3/15, 1856] // M.I. Glinka. Literaturnoe nasledie [Literary heritage]. V. 2. Pis'ma i dokumenty [Letters and documents]. L., Muzgiz, 1953. 892 p.

7. **Kristeva Ju.** Bahtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin, word, dialogue and novel] // Francuzskaja semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu [French semiotics: From structuralism to poststructuralism] / Per. s franc., sost., vstup. st. G.K. Kosikova. — M.: IG Progress, 2000. P. 427–457.
8. **Glinka M. I.** Literaturnoe nasledie [Literary heritage]. V 2 v. V. 1. Avtobiograficheskie i tvorcheskie materialy [Autobiographical and creative materials]. L.-M., Muzgiz, 1952. 512 p.
9. Muzyka M.I. Glinki v zerkale organnoj interpretacii [M.I. Glinka's music in the mirror of organ interpretation] / Sost. D.V. Dianov. M., Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2018. 76 p. ISBN: ISMN 979-0-706360-43-0.
10. Muzyka jepohi Vozrozhdenija : Cantus prius factus i rabota s nim [Renaissance music: Cantus prius factus and work with it] / Ju. K. Evdokimova, N.A. Simakova. M., Muzyka, 1982. 253 p.
11. **Odoevskij V.F.** Izbrannye muzykal'no-kriticheskie stat'i [Selected musical and critical articles]. M., Muzgiz, 1951. 120 p.
12. **Odoevskij V.F.** Sebastian Bah. [Sebastian Bach] URL: Читать "Себастьян Бах" - Одоевский Владимир Федорович — Страница 1 — ЛитМир Club (litmir.club).
13. **Petrova-Vorob'eva A.Ja.** K 500-mu predstavleniju «Zhizni za carja» [] // Glinka v vospominanijah sovremennikov [To the 500th presentation of "Life for the tsar"]. M., Muzgiz, 1955. 432 p.
14. **Protopopov VI.** «Ivan Susanin» Glinki ["Ivan Susanin" by Glinka.]. M., Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1961. 420 p.
15. **Rojzman L.** Organ v istorii ruskoj muzykal'noj kul'tury [Organ in the history of Russian musical culture]. M., Muzyka, 1979. 376 p.
16. **[Rostopchina E.]** Pis'mo E. Rostopchinoj V.F. Odoevskomu ot 04.02.1858 [Letter from E. Rostopchina to V.F. Odoevsky dated 02/04/1858]. URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/pisma-odoevskomu/letter-12.htm?ysclid=lxaj2agx7j348793835>
17. **Sollogub V.A.** Vospominanija [Memoirs]. M.-L., Academia, 1931. 652 p.
18. **Chajkovskii P.I.** Pis'mo k N.F. fon Meck ot 2/14 dekabrja 1878 goda [Letter to N.F. von Meck dated December 2/14, 1878]. URL: Letter 997 — Tchaikovsky Research (tchaikovsky-research.net)
19. **[Chajkovskii P.I.]** O 26 muzykal'nyh sochinenijah V.F. Odoevskogo [About 26 musical compositions by V.F. Odoevsky]. URL: O 26 музыкальных сочинениях В.Ф. Одоевского / Чайковский: Открытый мир / Спецпроект портала Культура. рф (culture.ru)
20. **Jengel'gardt V.P.** Iz pisem k N.F. Findejzenu [From letters to N.F. Findeisen] // Glinka v vospominanijah sovremennikov [Glinka in memoirs of contemporaries]. Sost. A.A. Orlova. M., Muzgiz, 1955. P. 319.
21. **[Jengel'gard V.P.]** Pis'mo V.P. Jengel'garda V.V. Stasovu ot 26 ijunja 1893 g. [Letter from V.P. Engelgard to V.V. Stasov dated June 26, 1893.] Cit. po: Rojzman L. M.I. Glinka i organnaja kul'tura Rossii v pervoj polovine 19 stoletija [M.I. Glinka and the organ culture of Russia in the first half of the 19th century] // Pamjati Glinki [In Memory of Glinka]. 1857–1957. Issledovanija i materialy. M., AN SSSR, 1958. 599 p.
22. **Barthes R.** Texte, Encyclopedia universalis. Vol. 15. P., 1973, p. 78. Cit. po: Stepanov Ju. S.V mire semiotiki // «Semiotika: Antologija» sost. Ju.S. Stepanov. Izd. 2-e, ispr. i dop.. Akademicheskij Proekt; Ekaterinburg: Delovaja kniga, 2001. С. 36–37.
23. **Uryupin I. [Uryupin I.]** Russkaya istoriya i russskij mir v libretto M.A. Bulgakova «Minin i Pozharskij» [Russian history and the Russian world in the libretto by M.A. Bulgakov "Minin and Pozharsky"]. <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-istoriya-i-russskij-mir-v-libretto-m-a-bulgakova-minin-i-pozharskij> (date of access: 11.04.2024).

ДИАНОВ ДАНИЯР ВАЛИАХМЕТОВИЧ

Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского
кафедра композиции и кафедры органа и клавесина
Доцент
e-mail: dmdianovd@yandex.ru

DIANOV DANİYAR V.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Department of Composition and the Department
of Organ and Harpsichord
Associate Professor
e-mail: dmdianovd@yandex.ru

УДК 785

К. МРВИЧ

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

Первый скрипичный концерт a-moll соч. 77 Д.Д. Шостаковича: история создания и эволюция исполнительских трактовок

*K. Mrvich**First Violin Concerto in A minor (Op. 77) by Dmitry Shostakovich: history
of creation and evolution of performance interpretations*

Абстракт. В статье исследована история рождения Первого скрипичного концерта Д.Д. Шостаковича, прослежены связи сочинения с другими симфоническими и камерными опусами композитора, отражена реакция современников на премьерные исполнения. Изучена эволюция восприятия концерта в современной исполнительской практике. Подчёркнуто, что художественные смыслы, заложенные композитором в произведение, обладают способностью к бесконечной трансформации и непрекращающемуся развитию.

Ключевые слова: История музыки XX века, жанр скрипичного концерта, Д.Д. Шостакович, Д.Ф. Ойстрах, особенности современных исполнительских концепций.

Abstract: The article explores the creation history of the First Violin Concerto by Dmitry Shostakovich, traces its connection to the composer's other symphonic and chamber works, as well as reflects the reaction of the composer's contemporaries to its premiere performances. The evolution of the perception of the concerto in modern performance practice has been studied. It is emphasized that the artistic implications embedded by the composer into the work have ability for endless transformation and incessant development.

Keywords: history of 20th-century music, violin concerto, Dmitry Shostakovich, David Oistrakh, features of modern performing concepts.

Как известно, свой Первый скрипичный концерт a-moll соч. 77 Д.Д. Шостакович посвятил Д.Ф. Ойстраху. Однако история этого посвящения складывалась не просто. В статье рассматривается подробная последовательность событий, приведшая к появлению на свет одного из самых известных сочинений композитора. Исследуется историческая роль Д.Ф. Ойстраха как первого интерпретатора опуса, создателя исполнительской концепции, которая довлела в музыкально-артистическом мире в течении продолжительного времени и которая претерпела в настоящее время значительную трансформацию.

Шостакович работал над Первым скрипичным концертом в обычном своём стиле: он всегда писал быстро. Не стало исключением и данное произведение, созданное в конце 1947 — начале 1948 годов.

Время создания концерта приходится на драматические события в жизни композитора. И в этом плане история рождения сочинения перекликается с обстоятельствами появления Четвёртой симфонии. Как известно, она создавалась в дни выхода в свет статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» и последующей затем кампании по борьбе с формализмом, в которой первой мишенью несправедливой критики стала музыка Шостаковича. Скрипичный концерт во многом повторил судьбу Четвёртой симфонии. Первая и вторая части концерта были закончены 12 ноября и 6 декабря 1947 года. Над третьей он работал при драматических обстоятельствах. 10, 11 и 13 января состоялось собрание композиторов с руководителями страны в Кремле. На собрании выступал член Политбюро

ЦК ВКП(б) А.А. Жданов, отвечающий за культурную политику. Он подверг творчество лучших советских композиторов, в том числе и Шостаковича, разгромной критике [2, с. 272].

Шостакович отвечал на критику дважды. Он публично согласился с высказанными обвинениями, заметив, что «всегда прислушивался к критике, звучащей по моему адресу, и всячески старался работать больше и лучше» [2, с. 260]. Однако прозвучали в его выступлении 13 января и завуалированные мысли несогласия с мнением Жданова: «Мне кажется, наша музыка при большом количестве недостатков и неудачных произведений все-таки движется вперед и идет широким фронтом. Это — жанровая симфоническая, ораториальная, камерная, песенная, романсовая и так далее. Я не знаю [припоминаю] такого хода широким фронтом музыкального искусства в других странах, за рубежом нашего отечества. Нет этого там. Это возможно только у нас вот такое замечательное движение вперед» [2, с. 262].

Третья часть концерта была написана за один день 19 января, шесть дней спустя после описываемых событий. Последняя финальная часть сочинения создана в конце марта 1948 года — спустя полтора месяца после публикации постановления ЦК ВКП(б) «Об опере Великая дружба В. Мурадели», в разгар кампании по борьбе с формализмом.

Следует заметить, что эти документально подтвержденные сведения о времени работы Шостаковича над партитурой Первого скрипичного концерта впервые были опубликованы в статье «От редакции», напечатанной в 14-ом томе собрания сочинений композитора. Работа над ним началась сразу после его смерти. В статье уточнено, что Шостакович стал писать клавиры концерта 21 июля 1947 года. Зафиксирован и срок окончания партитуры — 24 марта следующего, 1948 года [11, с. 259]. В дальнейшем исследователи, обращаясь к творчеству композитора, ссылались именно на эти даты. В монографии Л.О. Акопяна были добавлены даты окончания каждой из четырех частей.

В постсоветское время издание «Полного собрания сочинений» Шостаковича было прекращено. Вдова композитора, И.А. Шостакович, начала свой издательский проект, основав издательство «DSCN». Были выпущены клавиры и партитура Первого и Второго скрипичных концертов под редакцией М.А. Якубова, опубликовавшего подробные комментарии к каждому из сочинений.

В статье исследователя, посвященной Первому скрипичному концерту, указывается, что Шостакович задумывался о создании Скрипичного концерта ещё в середине 1930-х годов, практически сразу после завершения Первого фортепианного концерта. Однако к практической реализации своего замысла композитор приступил спустя более чем 10 лет, находясь на отдыхе, как указывает Якубов, в дачном поселке Келломяки, расположенном под Ленинградом. «Вечером Д.Д. играл мне первую часть скрипичного концерта, — писал Гликман. — Перед тем как начать играть, он сказал мне: “Видишь ли, я давно не писал и, пожалуй, разучился это делать. Я ясно вижу все недостатки этой вещи, но не знаю, как их исправить. Может быть, Д. Рабинович прав, упрекая меня в дилетантизме”. Эта фраза меня сильно рассмешила» [5, с. 161].

Согласно дневнику Гликмана, фрагменты из которого приводит Якубов, первоначально композитор задумывал концерт в пяти частях. Однако, впоследствии он остановился на четырёхчастной структуре.

Ленинградский композитор В.Е. Баснер впоследствии вспоминал: «Помню день девятого марта 1948 года. Один из последних его уроков в консерватории перед тем, как его выгнали оттуда в связи с постановлением об опере В. Мурадели “Великая дружба”, — вспоминает Баснер. — Он только что закончил Первый скрипичный концерт и сыграл его нам на рояле. По нашей просьбе сыграл его дважды. Потом обратился ко мне с просьбой сыграть [на скрипке] некоторые места и, когда я это сделал, задал вопрос, всё ли удобно написано, в частности октавы в скерцо. Я, конечно, оробел, залепетал: “Всё удобно, исполнимо”. Он был очень доволен» [9, с. 190].

Основываясь на воспоминаниях Ойстраха, Якубов писал, что музыка концерта не сразу была им оценена по достоинству. «Каждый музыкант моего поколения знает и помнит, как это было не просто, особенно на первых порах “поспевать” за необыкновенной стремительной мыслью Шостаковича, постигать его новаторские идеи, — пишет Ойстрах. — <...> Этапными в моей музыкальной жизни были две непосредственные встречи с музыкой Шостаковича — участие в исполнении его трио и скрипичного концерта [Первого. — М.А. Якубов]. Скажу откровенно, оба произведения дались мне не сразу» [7, с. 86–88].

О мартовских днях 1948 года оставил свои воспоминания и Игорь Давидович Ойстрах: «Впервые мы с отцом услышали Первый скрипичный концерт в исполнении самого Шостаковича на фортепиано. Играл он по партитуре с виртуозностью, которая уже сама по себе производила сильное впечатление. До сих пор для меня остаётся секретом, как удавалось ему выигрывать в Scherzo всю фактуру, не пропуская ни единой ноты Скрипичной партии. Собственно же музыка — потрясла. Все внешнее сразу отошло куда-то в сторону. Трагедийность образов и в то же время лиричность покоряли с равной силой» [12, с. 489–490].

Новаторство концерта первоначально не было оценено даже искренне любящими композитора музыкантами. Помимо Ойстраха, Шостакович показывал концерт и К.П. Кондрашину. В.А. Юзефович отмечал следующее: «Кирилл Петрович вспоминал, что Ойстрах пригласил его к себе вскоре после того, как получил от композитора только что завершённую партитуру. Мы вдвоём сыграли концерт с листа и... ничего не поняли. Давид Федорович помолчал минутку и сказал: “Наверное мы ещё не доросли до этой музыки, действительно, давайте подождём до новых времён”» [12, с. 490]. Причём мнение Ойстраха о музыке концерта разделяли и дирижёр Е.А. Мравинский, и ученик Шостаковича — композитор Е.П. Макаров. Последний писал в своём дневнике: «Скрипачи, вероятно, не будут любить этого сочинения. Оно трудное по музыке и, может быть, недостаточно выигрышное в техническом отношении. Поразило меня обилие октав — очень, по-моему, малоинтересных в звучании скрипки <...> В целом концерт не произвёл на меня большого впечатления. По-моему, Дм. Дм. без нужды повторяется. Думается, что за этот концерт ему может ещё раз попасть. Жаль его!» [3, с. 45]. Как это обычно бывало с новыми произведениями Шостаковича, первая реакция на них даже самых доброжелательных к нему и близких ему людей была по большей части отрицательной.

То композитора обвиняли в качестве тематического материала, то в затянутости темпов в медленных частях его сочинений, то в «неуместных» жанровых истоках, то в громоздкости оркестра, в непропорциональности драматургических решений. Этим по большей части объясняются задержки премьерных исполнений его новых опусов, как случилось с Четвёртой симфонией. Однако Шоста-

кович всегда был внутренне убеждён в том, что он писал, и крайне редко и неохотно шёл на даже малейшие изменения текста.

Якубов приводит чрезвычайно любопытное мнение Шостаковича о музыке его концерта. «Я думаю, что на мой Первый концерт повлиял Первый скрипичный концерт Прокофьева. Там и первая, и вторая части имеют с моим концертом конкретное сходство: пасторально-элегический характер первой части и гротесковый характер второй части. Это сходство я почувствовал *post factum*, через три-четыре года после того, как сочинил концерт, и он был исполнен Д. Ойстрахом. Как-то Я прослушал Первый концерт Прокофьева и обнаружил: вот откуда это идёт» [5, с. 165].

Есть ещё один исток музыки Первого концерта. В 1925 году, параллельно с созданием своей Первой симфонии, молодой Шостакович работал над Двумя пьесами для струнного октета *op. 11* (1. Prelude. 2. Scherzo). Практика дважды повторенного двухчастного цикла была реализована много позднее в композиции концерта.

Премьеру сочинения пришлось отложить на семь лет. Своих премьер ждали не только Первый скрипичный концерт, но и написанный в том же 1948 году вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии». Кроме того, в то же время Шостакович начинает работать над своим «Антиформалистическим райком», сочинением, которое не имело премьеры при жизни композитора. Гротескные образы «Антиформалистического райка», надломленный и трагический настрой музыки концерта в некоторых своих эпизодах связаны с тем, что чувствовал композитор в те драматические дни зимы 1948 года. И в этом плане концерт можно считать автобиографическим произведением, что не удивительно для стилистики композитора. Достаточно вспомнить Четвёртую симфонию, над финальной, главной в концепции сочинения частью которой Шостакович работал в два следующих месяца после публикации статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь». Также автобиографичны Седьмой и Восьмой квартеты, Десятая и Пятнадцатая симфонии, Альтовая соната.

Следует заметить, что Первый концерт создавался во время длительного временного перерыва между появлением Девятой (1945) и Десятой (1953) симфониями. Если принять во внимание то обстоятельство, что крупных оркестровых кон-

цепций в это восьмилетие композитором создано не было, можно допустить, что концерт сыграл роль недостающего звена в чередовании значительных для композитора инструментальных композиций. Не случайно позднее исследователи называли сочинение концертом-симфонией.

Летом 1952 года у Шостаковича возникла мысль услышать свой опус. Для этой цели он купил магнитофон и обратился к Ойстраху с просьбой о записи концерта. Композитор специально сделал переложение оркестровой партии для рояля в четыре руки: «Хочу сделать такое переложение, в котором не пропала бы ни одна нота. И в таком виде, вместе с солирующей скрипкой, хочу это записать...» [12, с. 491]. Запись состоялась в доме композитора. Ойстраху аккомпанировали Шостакович и Оборин.

Акопян отмечал, что «из-за этой задержки с премьерой за концертом некоторое время значился номер опуса 99; впоследствии он был присвоен музыке к фильму «Первый эшелон» («Целина»), сочиненной в 1955–1956 годах» [1, с. 414]. За концертом же остался 77 номер [1, с. 414].

К. Мейер давал следующую интерпретацию опусным перестановкам: «новый номер опуса должен был создавать впечатление, что в результате осмысления событий 1948 года композитор написал новый вариант сочинения. В действительности оно оставалось тем же самым, и единственной переменной стала новая инструментовка начала финала, подсказанная Ойстрахом. Это была обоюдная игра: композитор дал понять, что переработал концерт, а критики (среди них и Кабалевский!) подчеркнули присутствие в нем совершенно новых, весьма положительных элементов стилистики Шостаковича. (Похожая вещь произошла с “Праздничной увертюрой”, сочиненной в 1947 году, но впервые исполненной лишь в 1954 году в качестве нового произведения, обозначенного, в соответствии с нумерацией сочинений того периода, как опус 96)» [4, с. 332].

Впервые сочинение было исполнено 29 и 30 октября 1955 года, спустя два с половиной года после смерти Сталина. Ойстраху аккомпанировал оркестр Ленинградской филармонии под управлением Е.А. Мравинского. Об этом событии ближайший друг Шостаковича И.Д. Гликман вспоминал: «В конце месяца предстояла премьера Первого скрипичного концерта, пролежавшего под спудом семь с половиной лет! В это нынче трудно поверить. Концерт был завершен 24 марта 1948 года — такова

дата на последнем листе партитуры, которую мне показывал Шостакович. Концерт не был допущен к исполнению в виду своей «формалистической зловредности». Д.Ф. Ойстрах, опасаясь огласки, учил его тайком, прекрасно понимая, что он имеет дело с гениальным произведением. (Об этом он говорил мне неоднократно.) Концерт был окутан тайной, словно в нем была заложена бомба замедленного действия. Но вот, наконец, тайное сделалось явным. 18 октября 1955 года Шостакович вместе с Д.Ф. Ойстрахом приехали в Ленинград, чтобы показать концерт Мравинскому, который сразу же принялся работать с оркестром, работать с той скрупулёзностью и тщательностью, которые свойственны этому замечательному дирижёру. 25 октября состоялась первая сводная репетиция. Дмитрий Дмитриевич вместе со мною присутствовал на ней» [10, с. 116].

В Москве концерт был исполнен в следующем году — Ойстрах исполнил его 4 и 5 февраля 1956-го. В связи с определённым смягчением общественной атмосферы Мравинский смог включить в гастрольный репертуар ленинградского оркестра в столице и ещё недавно осуждаемую как формалистический опус Шестую симфонию композитора. С середины 1950-х годов началась активная исполнительская жизнь концерта. И сегодня он является одним из самых востребованных среди скрипачей сочинений, созданных в XX веке.

Музыка концерта в процессе постижения его уникальной концепции оставила глубокое впечатление у Мравинского. Уже после успешных премьерных исполнения он продолжал работать над тонкостями исполнительских интерпретаций сочинения. Об этом свидетельствуют записи его дневника.

Первый критический отклик на ленинградскую премьеру концерта опубликовала корреспондент журнала «Советская музыка» М.Д. Сабина. Её рецензия, хотя и не претендует на аналитическую глубину, но, вместе с тем, весьма любопытна. Фактически, автор сформировала направление критических отзывов об этом сочинении. Сабина признала, что «концерт — одно из замечательных созданий Д. Шостаковича». Она отметила оригинальность драматургии сочинения, состоящего из четырёх частей, и установила интонационное родство между концертом и Десятой симфонией композитора (начальная мелодия третьей части симфонии — тема скерцо концерта). Кроме того,

Сабинина вступила в полемику с теми музыкантами, кто высказывал резкие замечания относительно Десятой симфонии. Сам же концерт Сабинина определила как «концерт-симфонию» [8, с. 90–91].

Спустя год после публикации статьи Сабининой, журнал опубликовал мнение о сочинении его первого исполнителя. Ойстрах замечал, что «вот уже полгода прошло с тех пор, как в Ленинграде и в Москве прозвучал Новый скрипичный концерт Д. Шостаковича. Однако до сих пор у нас не появилось ни одной работы, ни одной аналитической статьи об этом выдающемся произведении (если не считать небольших заметок М. Сабининой и И. Попова)» [6, с. 4]. Далее он взял на себя смелость критиковать руководство Союза композиторов. «Нельзя не удивляться странной позиции Секретариата Союза композиторов, делающего вид, будто новое сочинение Д. Шостаковича — это некий музыкальный миф, не существующий в природе. Конечно, замалчивание — это тоже своего рода критика. Но в данном случае такая позиция мне представляется глубоко ошибочной. Не так уж часто появляются яркие и значительные произведения, чтобы руководители Союза композиторов могли равнодушно отмахнуться от Концерта Д. Шостаковича. Непонятное хладнокровие в этом вопросе проявляет и наша профессиональная критика» [6, с. 4], — заключал выдающийся скрипач. Если учесть, что Ойстрах с 1948 года — времени создания сочинения — в течение семи лет не исполнял концерт, опасаясь обвинений в пособничестве формализму опального композитора, то данное выступление скрипача следует оценить исключительно высоко.

Роль Ойстраха в том, чтобы Первый скрипичный концерт Шостаковича был таким, каким мы его теперь знаем, исключительно велика. Исследователь искусства большого скрипача В.А. Юзефович пишет с его слов: «Первоначально у Шостаковича по окончании длинной и сложной каденции скрипка продолжала без всякой паузы играть в первых тактах финала. Перед премьерой Ойстрах взмолился, сказав, что это невозможно выдержать физически. Дмитрий Дмитриевич долго упирался, но в конце концов уступил — как известно, финал открывается оркестровым вступлением» [12, с. 494]. Далее Юзефович приводит фрагмент письма композитора, адресованный Ойстраху: «Посылаю Вам партитуру, — писал Шостакович перед премьерой Концерта, — ее прокорректировал, но не ручаюсь за

высокое качество этой работы. Во всяком случае, то, что заметил, — исправил. Не успел сделать переоркестровку начала финала. Но я думаю, что не будет особенно трудно для дирижёра продирижировать по имеющиеся партитуре (со скрипкой solo)» [12, с. 494]. Спустя много лет после описываемых событий сын Давида Федоровича, сам выдающийся скрипач Игорь Ойстрах вспоминал: «Мне кажется, что все скрипачи должны быть благодарны отцу! Хотя Максим Венгеров исполнял под управлением Мстислава Ростроповича Первый концерт в соответствии с первоначальным замыслом Шостаковича, большинство скрипачей по-прежнему предпочитает “ойстраховский” вариант» [12, с. 494].

Ойстрах исполнял концерт и за рубежом, в частности в Нью-Йорке. Свою бесконечную благодарность артисту композитор выразил в надписи подаренной Ойстраху партитуры сочинения: «Дорогому, бесценному Давиду Федоровичу Ойстраху от горячего почитателя его огромного таланта и горячо любящего и благодарного Д. Шостаковича. 21. IX. 1956, Москва» [12, с. 496–497].

В 1988 году был опубликован труд А. А. Ширинского «Скрипичные произведения Шостаковича». Это исключительно полезная книга, особенно для скрипачей, где, помимо разбора отдельных фрагментов и анализа Первого концерта, есть и дополнения-ремарки, принадлежащие Д.Ф. Ойстраху и Л.Б. Когану. Что характерно для исполнительской манеры того времени, мы видим частые рекомендации штриха *detache*, подчёркивается тяга к масштабу звучания, предпочтение отдается «прижато́му» штриху. Спустя 35 лет с момента написания данного труда не возникло работы, которая бы комментировала сегодняшнюю исполнительскую практику в интерпретации сочинения, ведь за такой период прочтение и трактовка музыки Д.Д. во многом изменились.

Русская скрипичная школа очень долго оставалась в русле старых исполнительских традиций, потому что первые интерпретаторы данного сочинения Ойстрах, а затем и Коган были и преподавателями-профессорами и передавали своим ученикам «школу» и манеру игры, сохраняя преемственность исполнительских трактовок с традициями, сложившимися в конце XIX — начале XX столетий. С другой стороны, прочтению оркестровых партитур Шостаковича такими фигурами, как Мравинский, Р. Баршай и в настоящее время нет равных.

Их интерпретации тем более ценны, что являются авторизованными, в них угадываются намерения самого композитора.

В исполнении Давида Федоровича Ойстраха во многом чувствуется следование канонам романтической концепции. Широта драматургического дыхания, как характерная черта искусства Шостаковича, непрерывность единого интонационного развития от части к части поначалу воспринимались не как достоинство, а как недостаток композиторского замысла. Этим и объясняются просьбы артиста дать возможность передохнуть солисту, сделав для него паузу.

Настоящее время отличается большой нервною и более стремительным темпом жизни, и соответственно, Первый скрипичный концерт Шостаковича открывается своими новыми образными и техническими возможностями. Концерт не потерял способность изменять свой облик вместе со временем, быть актуальным и независимым от его автора.

Сегодня концерт исключительно популярен среди молодых скрипачей. Однако исполнительские интерпретации его совершенно разнятся. Интерес к произведениям Д.Д. с каждым годом возрастает, его музыка актуальна и приобретает новые индивидуальные трактовки, образная многогранность музыки композитора практически неисчерпаема. Достаточно вспомнить переложение Скрипичной сонаты для камерного оркестра, принадлежащее М. Цинману и А. Пушкарёву (2005), которое открывает новые горизонты в понимании музыки Шостаковича.

Современные исполнители подчёркивают именно те качества, которые оказываются актуальными в многогранном стиле композитора. Это ускорение

по темпу быстрых частей, брутальность звукоизвлечения, подчёркнутая более утрировано. При этом артикуляционные акценты ещё более усиливаются и заостряются. Данные звуковые характеристики можно проследить на примере оригинальных интерпретаций скрипачей Хилари Хан, Франка Петера Циммермана, Ильи Калера.

Что касается западной манеры исполнения, то европейские скрипачи стали подчёркивать, даже заострять экспрессивность музыки новыми акцентами, графично очерченными штрихами — подобными живописной технике, для которой характерны быстрые стремительные мазки для создания яркой и нервной атмосферы произведения. Это подобно живописи, созданной крупными мазками, словно написанной «на скорую руку».

Подытоживая вышеизложенное, мы считаем, что в концерте намечены все черты самобытного подхода композитора к скрипке. Мы выделяем следующие важнейшие моменты:

1. предельная речитативность языка;
2. частое использование крайних регистров;
3. «кусающее» *spiccato*, режущие акценты, подчёркнутая брутальность и «яроность» звукоизвлечения.

В итоге Первый скрипичный концерт является поистине мужским концертом: помимо высоких художественных и технических задач, для исполнителя это серьёзное испытание на физическую силу, выносливость и выдержку. Это произведение, которое не перестает ставить перед артистом все новые и новые смысловые загадки. И остаётся современным в развивающемся и меняющемся времени, как это обычно происходит с гениальными созданиями высокого человеческого разума.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Акопян Л.О.** Феномен Дмитрия Шостаковича. — СПб: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018. — 756 с.
2. **Власова Е.С.** 1948 год в советской музыке: документированное исследование. — Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. — 456 с.
3. **Макаров Е.П.** Воспоминания о моём учителе Д.Д. Шостаковиче. — М., Композитор. — 1998. — 60 с.
4. **Мейер К.** Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время / Пер. Е. Гуляевой. — Санкт-Петербург: Композитор, 1998. — 559 с.
5. Новое собрание сочинений = New Collected Works: в 150 томах / Дмитрий Шостакович (Серия 3. Инструментальные концерты). Т. 42. Инструментальные концерты. Концерт № 1: для скрипки с оркестром: соч. 77 / поясн. ст. [и коммент.] М. Якубова. — Москва: DSCH, 2009. — 191 с. (эта вступительная статья на страницах 161–171).

6. **Ойстрах Д.Ф.** Воплощение большого замысла (О Скрипичном концерте Д. Шостаковича) // Советская музыка. — 1956. № 7 — С. 3-10.
7. **Ойстрах Д.Ф.** Наш великий современник // Дмитрий Шостакович / [Текст] : [сборник] / Сост. Г. Орджоникидзе; редкол.: Л.В. Данилевич, Д.В. Житомирский, Г.Ш. Орджоникидзе]. — Москва: Советский композитор, 1967. — 535 с.
8. **Сабина М.Д.** Из концертных залов // Советская музыка. 1955. № 12. — С. 90–91.
9. **Хентова С.М.** В мире Шостаковича. — М., Композитор, 1996. — 366 с.
10. **Шостакович Д.Д.** Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману. М. — СПб., 1993 — 336 с.
11. **Шостакович Д.Д.** Собрание сочинений. Т. 14. Концерт № 1 для скрипки с оркестром. / Подгот. Комарницкий О.М. (ред.), Шостакович И.А. (лит. ред.), Бязров Д.Г. (худож.); Предисл. изд-ва: В 42 т. / Ред. комис.: Хренников Т.Н. и др. — Москва: Музыка, 1981. — 259 с.
12. **Юзефович В.А.** Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом. — СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2017. — 1024 с., илл. — 510 с.

REFERENCES

1. **Акопян Л.О.** Fenomen Dmitriya Shostakovicha.[The phenomenon of Dmitry Shostakovich] — SPb: Izdatel'stvo Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii, 2018. — 756 s.
2. **Vlasova E.S.** 1948 god v sovetskoy muzyke: dokumentirovannoe issledovanie. [1948 in Soviet music: a documented study] — Moskva: Izdatel'skiy dom «Klassika–XXI», 2010. — 456 s.
3. **Makarov E.P.** Vospominaniya o moem uchitele D.D. Shostakoviche. [Memories of my teacher D.D. Shostakovich] — М., Kompozitor. — 1998. — 60 s.
4. **Meyer K.** Dmitriy Shostakovich: Zhizn', tvorchestvo, vremya [Dmitry Shostakovich: Life, creativity, time] / Per. E. Gulyaevoy. — Sankt-Peterburg: Kompozitor, 1998. — 559 s.
5. Novoe sobranie sochineniy = New Collected Works: v 150 tomakh / Dmitriy Shostakovich (Seriya 3. Instrumental'nye kontserty). T. 42. Instrumental'nye kontserty. Kontsert № 1: dlya skripki s orkestrom: soch. 77 / poyasn. st. [i komment.] M. Yakubova. — Moskva: DSCH, 2009. — 191 s. (eta vstupil'naya stat'ya na stranitsakh 161–171).
6. **Oystrakh D.F.** Voploshchenie bol'shogo zamysla (O Skripichnom kontserte D. Shostakovicha) [Embodiment of a big plan (About D. Shostakovich's Violin Concerto)] // Sovetskaya muzyka. — 1956. № 7 — S. 3–10.
7. **Oystrakh D.F.** Nash velikiy sovremennik [Our great contemporary] // Dmitriy Shostakovich / [Tekst] : [sbornik] / Sost. G. Ordzhonikidze; redkol.: L.V. Danilevich, D.V. Zhitomirskiy, G.Sh. Ordzhonikidze]. — Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1967. — 535 s.
8. **Sabinina M.D.** Iz kontsertnykh zalov [From concert halls] // Sovetskaya muzyka. 1955. № 12. — S. 90–91.
9. **Khentova S.M.** V mire Shostakovicha. [In Shostakovich's world] — М., Kompozitor, 1996. — 366 s.
10. **Shostakovich D.D.** Pis'ma k drugu: pis'ma D.D. Shostakovicha k I.D. Glikmanu. [Letters to a friend: letters from D.D. Shostakovich to I.D. Glikman] М. — СПб., 1993 — 336 s.
11. **Shostakovich D.D.** Sobranie sochineniy. T. 14. Kontsert № 1 dlya skripki s orkestrom. [Collected works. T. 14. Concert No. 1 for violin and orchestra] / Podgot. Komarnitskiy O. M. (red.), Shostakovich I. A. (lit. red.), Byazrov D.G. (khudozh.); Predisl. izd-va: V 42 t. / Red. komis.: Khrennikov T.N. i dr. — Moskva: Muzyka, 1981. — 259 s.
12. **Yuzefovich V.A.** David Oystrakh: Besedy s Igorem Oystrakhom. [David Oistrakh: Conversations with Igor Oistrakh] — SPb.: Izdatel'stvo im. N.I. Novikova, 2017. — 1024 s., ill. — 510 s.

МРВИЧ КАТАРИНА

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

Выпускница ассистентуры-стажировки

Класс профессора Э.Д. Грача

Артист Российского Национального оркестра

e-mail: katarinamrvic1012@gmail.com

MRVICH KATARINA

Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow)

Graduate of internship assistant

Student of professor E. Grach

Artist of the Russian National Orchestra

e-mail: katarinamrvic1012@gmail.com

УДК 784.1

Л.Л. РАВИКОВИЧ

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

Концерт А. Киселёва «Времена года» (некоторые особенности хорового письма)

*L. Ravikovich**Anatoly Kiselyov's concerto "The Seasons" (certain features of choral writing)*

Абстракт. Статья посвящена одному из ярких и самобытных произведений Анатолия Ивановича Киселёва, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, лауреата Всероссийских и международных конкурсов, талантливого композитора, музыканта, педагога, чьё творчество внесло значительный вклад в историю развития отечественной хоровой музыки второй половины XX — начала XXI века. Его перу принадлежит большое количество духовных и светских хоровых сочинений для разных исполнительских составов (детские, женские, мужские, смешанные), которые получили заслуженное признание у слушателей и прочно вошли в педагогический и концертный репертуар учебных и профессиональных коллективов. Вместе с тем творчество А.И. Киселёва в отечественном музыкознании еще недостаточно изучено, что является одним из обстоятельств, определяющих актуальность избранной темы. В данной работе рассматриваются приёмы хорового письма композитора на примере анализа концерта «Времена года», который представляет собой наиболее яркий и художественно совершенный материал для исследования стиля московского мастера. Автор статьи акцентирует внимание на таких вопросах, как взаимосвязь слова и музыки, интерпретация фольклорно-поэтического текста, композиция и драматургия произведения, его интонационно-мелодические и метrorитмические особенности, ладогармоническая и фактурная организация, разнообразные вокально-хоровые выразительные средства, формирующие образный строй и процесс развития в музыке.

Ключевые слова: Анатолий Иванович Киселёв, концерт, фольклорно-поэтический текст, композиция, гармония, фактура, приёмы хорового письма.

Abstract: The article is devoted to one of the bright and original works of Anatoly Ivanovich Kiselyov, Honored Artist of the Russian Federation, prizewinner of national and international competitions, a talented composer, musician, teacher, whose work made a significant contribution to the history of the development of Russian choral music in the second half of the 20th– early 21st centuries. He created a significant amount of spiritual and secular choral music for various performing groups (children's, women's, men's, and mixed choirs), which has received well-deserved recognition from listeners and has become part of pedagogical and concert repertoire of student and professional ensembles. At the same time, Anatoly Kiselyov's work in the field of Russian musicology has not yet been sufficiently studied, which is one of the circumstances determining the relevance of the chosen topic. The present article examines the techniques of the composer's choral writing in a case study of the concerto "The Seasons", which is the most vivid and artistically perfect example of the Moscow master's style. The author of the article is focused on such issues as the relationship between lyrics and music, the interpretation of folklore and poetic texts, the composition and dramaturgy of the work, its intonational, melodic and metrorhythmic features, modal-harmonic and textural organization, as well as a variety of vocal and choral expressive means that form the figurative system and the development process of the music.

Keywords: Anatoly Ivanovich Kiselyov, concerto, folklore and poetic text, composition, harmony, texture, choral writing techniques.

Анатолий Иванович Киселев (1948–2020) принадлежит к плеяде выдающихся деятелей современной музыкальной культуры. Воспитанник Московского государственного Хорового училища (ныне имени А.В. Свешникова в составе Академии хорового искусства имени В.С. Попова) и Мо-

сковской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, он стоит в ряду крупнейших отечественных композиторов рубежа XX–XXI веков.

Сфера музыкальных жанров, к которым обращался в своем творчестве А.И. Киселёв, чрезвычайно широка. Это симфонические и камерно-

вокальные произведения, сочинения для детей, электронные композиции, музыка для кино, мультфильмов и телевидения, песни. Вместе с композитором Э.А. Артемьевым А.И. Киселёв стал одним из создателей Ассоциации электро-акустической музыки России, вице президентом которой являлся многие годы, представляя АЭМ на Генеральных ассамблеях ICSEM в Стокгольме, Мадриде, Осло, Женеве.

Несмотря на разнообразие жанров, к которым обращался в своем творчестве композитор, преобладающими для него были различные формы хоровой музыки. Им написано большое количество духовных песнопений, среди которых «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение», Рождественские песни и Православные песнопения для детей, Гимн св. Кириллу и Мефодию (Гимн Православных народов), «Pater Noster», «Stabat Mater».

Неоценимый вклад внёс А.И. Киселёв и в другие хоровые жанры. Так, широкую популярность приобрели его хоровые циклы («Верь в великую силу любви» на стихи русских поэтов, «Элегии» на стихи Ф. Тютчева, «Седмины Александра Пушкина»), концерты («Русская свадьба» и «Времена года» на тексты народных песен, «Ожерелье Петербурга» на стихи Льва Дикарёва, написанный к 300-летию основания Санкт-Петербурга).

Особый интерес среди вокально-хоровых сочинений А. И. Киселёва представляет концерт для смешанного хора без сопровождения «Времена года», в основу которого были положены тексты подлинных народных песен, заимствованные композитором из книги Ю.Г. Круглова «Русские обрядовые песни» (1982). Созданный в 1986 году, данный опус относится к особой жанровой разновидности произведений крупной формы — фольклорному концерту (термин Ю.И. Паисова), который был представлен в творчестве В.Н. Салманова («Лебедушка», «Добрый молодец»), В.Ю. Калистратова («Русский концерт»), С.М. Слонимского («Тихий Дон»), Ю.А. Евграфова («Песни Пинежья») и др.

В концерт вошли четыре контрастные части, следующие без перерыва и образующие единое впечатляющее действо, пронизанное истинно народным духом: «Веснянка», «Купальская песня», «Жнивная песня», «Колядка». Его основу составили тексты календарно-обрядовых песен, связанных с хозяйственной деятельностью крестьян и приуроченных к временам астрономического года, а также к зимнему и летнему солнцевороту.

Так, в основу первого хора «Веснянка» было положено два разных текста старинных обрядовых песен календарного цикла. Первый из них лежит в основе речитативной темы-заклички:

Грачи-киричи,
Летите, летите.
Дружную весну
Несите, несите!

Второй текст воплощается в хоре вокальной, распевной темой:

Жаворонки, перепелушки,
Птички ласточки
Прилетите к нам!
Весну ясную, весну красную
Принесите нам:
На жердочке, на бороздочке,
И с сохой, и с бороной,
И с кобылой вороной,
С пряльцем, с донцем,
С кривым веретенцем!
Зима нам надоела,
Хлеб и соль поела.
Ручки-ножки познобила,
Скотинушку поморила!

Как видно, отличительной чертой этих закличек является использование императивных форм и повелительно-восклицательных интонаций. Большую композиционную роль в них также играет синтаксический параллелизм и, как следствие его, рифма.

Фольклорный текст, к которому обратился композитор, обусловил выбор формы, куплетно-вариационной с обрамлением, что можно представить следующим образом (см. *таблицу 1* на стр. 58).

В роли обрамления выступает речитативная тема-закличка «Грачи-киричи, / летите, летите» (а), а основу двух куплетов составляет естественно распетая, лирическая тема, охватывающая два такта (b).

Своеобразие данной формы заключается в миниатюрности масштабов повторяемой темы и в редком тональном постоянстве: весь хор выдержан в рамках одной тональности (d-moll) без единого отклонения. Эта деталь имеет определённый семантический смысл: обе темы (речитативная и песенная), многократно остигательно повторяясь, звучат в одной тональной сфере, что соответствует характеру обрядового действия — заклинанию весны.

Таблица 1
Форма хора

Вст.	В				В ₁			Кода	
a	b	b ₁	b ₂	b ₃	b ₄	b ₅	b ₆	a ₁	a ₂
9 т.	2 т.	2 т.	2 т.	4 т.	2 т.	2 т.	6 т.	8 т.	7 т.
d	d				d			d	

Так, вступление (т. 1–9) строится на терцовой попежке и не выходит за границы основной тональности. Тема первого куплета (т. 10–20), который также остается в рамках натурального d-moll, построена на предельно простой мелодико-ритмической формуле (плавное нисходящее движение от пятой ступени ко второй), секвентно повторяемой на секунду ниже. Натурально-ладовая гармония удачно вписывается в народно-песенный тематический материал: чередование трезвучий шестой и пятой ступеней, септаккорды и нонаккорды второй ступени (II₇ и II₉).

Во втором куплете (т. 21–30) тема передается из басов в партию сопрано и гармонически поддерживается как аккордами субдоминантовой сферы (VI₆₄, II₇, S₂), так и доминантовой (d_{6/4}, III_{5/3}). Лишь в такте 29 единожды встречается гармоническая доминанта (D_{5/3}).

В коде (т. 31–38) возвращается музыкальный материал вступления, что и создаёт своего рода обрамление хора. Причем в заключительных тактах автор использует технику речевого пения *Sprechgesang*, воспроизводящего говор людской массы и создающего эффект действенности, событийности.

Примечательна метроритмическая организация данного произведения, которая основана на постоянной смене размеров: $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$. Подобное использование переменного метра и нерегулярной ритмики (чередование дуольности и триольности) объясняется зависимостью мелодии от народного текста — 10-сложного стиха, который делится на два пятистишия. Все фразы начинаются из-за такта, что соответствует начальному безударному слогу. Принцип организации текста здесь силлабический, лишь эпизодически во втором куплете встречаются внутрислоговые распевы.

Фактурный план «Веснянки» весьма разнообразен и гибок, что связано с его жанровой основой. Именно за счет фактурных средств в основном создается картина народного обряда. Так, во вступлении используется монодийное изложение с при-

менением октавных удвоений и сопоставлением групп высоких голосов и tutti. Гомофонная фактура первого куплета, где тематический материал поручается партии басов, а остальные голоса выполняют функцию гармонического фона, сменяется в последних трёх тактах гетерофонией (т. 18–20).

Во втором куплете также наблюдается частая смена видов фактуры. В первых двух фразах, где тема поручена сопрано (т. 21–24), сохраняется гомофонный склад письма, который в дальнейшем сменяется полифонией — поочерёдным вступлением всех хоровых партий. В последних двух тактах фактура разделяется на два пласта: гетерофонный (параллельное движение трёх верхних голосов) и фоновый (доминантовый органнй пункт басов). В коде, как и во вступлении, используется монодия.

Отмеченные фактурные приёмы (расслоение хора на группы, выделение солирующих партий, имитации, чередование туттийных и ансамблевых эпизодов, ритмизованный говор), находясь в тесном взаимодействии с контрастной динамикой (от *f* до *p*), не только воссоздают атмосферу весеннего праздника, но и рождают выразительные тембродиффонические эффекты.

Во втором хоре «Купальская песня», текст которой связан с обрядами, способствовавшими созреванию урожая, представлена картина ритуального обхода и величания поспевающего хлебного поля участниками этого обрядового действия. Для изображения богатого урожая в фольклорно-поэтическом тексте используются художественные средства, обусловленные магической сущностью песни-заклинания — эпитеты, тавтология, гиперболы, синонимия:

Марья Ивана,
В жито звала:
— Пойдем, Иван,
Жито глядеть!
Чье жито
Лучше из всех?

Наше жито
Лучше из всех!
Колосисто,
Ядренисто.
Ядро в ведро,
Колос в бревно!

Строфическая структура текста сказалась на куплетно-вариационной форме хора (со вступлением и заключением), складывающейся из трех куплетов, каждый из которых представляет собой квадратный период повторного строения, состоящий из двух предложений (8 + 8) (см. таблицу 2).

Интересно вступление песни, которое включает в себя два раздела: вокальный (т. 1–4) и «инструментальный», где хор в остигатном ритме имитирует звучание народных инструментов (т. 5–12). Вокальный раздел выполняет функцию эпиграфа, который сразу вводит слушателя в образно-эмоциональную атмосферу летнего праздника: «Прошла весна ясная, встречай лето красное!». Восемитактовый инструментальный раздел носит изобразительный характер и подготавливает вступление солирующих голосов.

Мелодико-ритмическая организация данного хора довольно проста: в естественно распетой, ясно-диатонической мелодии претворены различные жанровые черты. В ней слышатся и интонации крестьянской песни, и отголоски старых городских песен, на что указывает квадратное строение фраз, трихордовые и опевающие обороты, движение половинными и четвертными длительностями в четырехдольном размере.

Тональность произведения была выбрана композитором не случайно: светлый, радостный G-dur помогает погрузиться в атмосферу ритуального действия. При этом, начиная со второго куплета, наблюдаются периодические отклонения в тональность параллели — e-moll (т. 29, 39, 49, 51).

Таблица 2
Форма хора

Вст.		А		А ₁		А ₂		Закл.	
а	б	с	с ₁	с ₂	с ₃	с ₄	с ₅	с ₆	а ₂
4 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	9 т.	8 т.	7 т.
G	G	G	G	e – G	G – e – G	G – e – G	G	G	G

Примечательна и фактура «Купальской песни», в которой А.И. Киселёв использует смешанный тип изложения. Так, в вокальном эпиграфе композитор применяет гетерофонию в сочетании с аккордикой (плавное расходящееся движение голосов, дублирование, вертикальные гармонические комплексы в кадансе).

Далее во втором разделе вступления фактура разделяется на два пласта: мужской хор (тенора, басы), образующий ритмизованный органнй пункт на тонической квинте, и женский хор, наслаивающийся на мужские голоса и изложенный в гетерофонно-подголосочной фактуре. В результате подобного расслоения, а также пения хора на слог «дум» и закрытым ртом возникает специфическое темброфоническое качество: собственно вокальное начало дополняется сонорно-фоновым, изобразительным (т. 5–12).

В последующих куплетах своеобразие содержания и жанра купальской песни нашло отражение в составе и дифференциации функций исполнителей. Два образа (Марья и Иван) персонифицированы в выразительном дуэте двух солистов (альт, баритон) на фоне смешанного хора (т. 13–28). Тема-рельеф периодически передаётся из голоса в голос, что создает образную двуплановость произведения (диалог двух персонажей). Со второго куплета (т. 29) солирующие голоса, объединяясь, звучат синхронно, образуя гетерофонный пласт, который наслаивается на аккомпанирующий фон хора. В третьем куплете (т. 45) тему, звучащую у альты и баритона, подхватывает хор, выдвигаясь на первый план и как бы досказывая начатую фразу солистов. В заключительных тактах используются приёмы, найденные в предыдущих куплетах: двуластовость, имитационность и гетерофония у солирующих голосов, гетерофонно-гармонический склад в кадансе.

Динамическое развитие хора также следует рассматривать в двух планах. Эпиграф, вводящий

Таблица 3
Форма хора

А			В		А ₁	
а	б	с	а ₁	с ₁	а ₂	с ₂
4 т.	4 т.	4 т.	4 т.	4 т.	7 т.	6 т.
е			е		е	

слушателя в обрядовое действо, исполняется в динамике *f* с постепенным усилением к *ff*. Хор в роли инструментального фона звучит в нюансе *mp*. Динамический профиль в мелодическом рельефе усиливается постепенно: от куплета к куплету. В заключительных тактах голоса, объединяясь в вертикаль, завершают произведение мощным хоровым *tutti* (*ff*) на радостной ликующей ноте.

В основу третьего хора «Жнивная песня» был положен текст народной песни, исполнявшейся в осеннее время года и выполнявшей строго определённую функцию — заклинание богатого урожая.

И говорило аржаное жито,
В чистом поле стоя:
— Не хочу я, аржаное жито,
Да в поле стояти,
Колосом махати!
А хочу я, аржаное жито,
Во пучок завязаться,
В засенку ложиться,
А чтоб меня, аржаное жито,
Во пучок взвязали,
З меня рожь выбирали!

Текст данной песни состоит из двух частей: повествовательной, в которой рассказ ведется со стороны, от третьего лица, невидимого повествователя («И говорило аржаное жито, / В чистом поле стоя»), и монолога-обращения, воспроизводящего прямую речь и предполагающего в ответ действия тех, к кому он обращен («Не хочу я, аржаное жито, / Да во поле стояти», / «Колосом махати»).

Содержание и особенности структуры фольклорного текста обусловили выбор музыкальной формы хора, которую можно трактовать как простую трехчастную с чертами вариантной строфичности (см. таблицу 3).

Её своеобразие проявляется в двойственности функции заключительного раздела (А₁): тематически обновляющего, с одной стороны, и замыкаю-

щего, структурно четко отграниченного от средней части, с другой.

Необычно также строение главной темы, представляющей собой период, состоящий из трех предложений, каждое из которых, в свою очередь, делится на две вариантно повторенные фразы (а а₁ б б₁ с с₁). Подобная структура соответствует общему характеру лирического высказывания (ремарка автора: «не спеша, напевно») с ноткой грусти, ясно ощущаемой в музыке как доминирующее настроение.

Интонационный строй мелодической линии коренится в стилистике народного песнетворчества. Тема вырастает из начальной фразы, охватывающей диапазон квинты и построенной на интонации опевания терцового тона и прилегающего к нему трихорда (*fis–e–c*). Варьируя и развивая её, композитор создает пластичную интонационную ткань, ассимилировавшую отдельные черты мелодики крестьянских и городских народных песен. Мелодия изливается из этой фразы, зиждется на ней, образуя каждый раз новые варианты (т. 1–12).

Гармония хора находится в пределах классической мажоро-минорной системы, не выходя за её рамки. Композитор использует краски эолийского и гармонического *e-moll*, элементы фригийского лада (II_b), простые гармонии, которые соседствуют с более наполненными, диссонирующими созвучиями. В этом отношении показательны заключительные такты партитуры, где автор вводит полигармонические аккорды, сначала совмещая гармонию II низкой ступени и тонический септаккорд, а затем тоническое трезвучие без терцового тона с трезвучием VII ступени (т. 32–33).

Фактурная организация произведения отличается большим разнообразием. Так, в экспозиции, как и во втором хоре, сохраняется принцип расслоения музыкальной ткани на рельеф (соло альта) и фон, в роли которого выступает трехголосный смешанный хор (сопрано, альты, басы). Причем фоновый пласт фактуры в свою очередь разделяется на два

слоя: верхний (сопрано, альты), гармонически поддерживающий вокальную линию в опорных точках (в некоторых случаях возникают элементы гетерофонии), и нижний — развитая басовая партия, которая противостоит верхним голосам (т. 1–12).

Смешанный тип фактуры наблюдается и во второй части, где исполнительский состав значительно меняется: количество голосов возрастает до шести, восьми за счёт подключения теноров и использования *divisi* буквально в каждой хоровой партии. Главная тема, порученная в экспозиции соло альту, здесь передаётся от басов к сопрано и расцвечивается «голосом из хора» (сопрано соло), который выделяется индивидуализированной манерой вокализации (пение на гласный звук *a*) и в сочетании с гетерофонно-гармонической фактурой хора ассоциируется с необъятным пространством русской равнины (т. 13–20).

Третья часть произведения, благодаря введению приемов имитационной полифонии, разительно отличается от предыдущих. Стреттное проведение мотивов, вычлененных из главной темы, оживление ритмической стороны в результате возникновения сдвигов во времени приводят к кульминации, на гребне которой все голоса сливаются в тонический квартсектаккорд, тем самым выделяя наиболее значимые слова вербального текста: «Во пучок завязали, / З меня рожь выбирали» (т. 21–33).

Динамический профиль хора носит волнообразный характер. Так, в экспозиции, динамика фактически не выходит за пределы *mp* за исключением интонационной вершины в нюансе *mf* в 9-ом такте. Во второй части нюансировка более гибкая: в каждой из трёх музыкальных фраз наблюдается равная протяженность фаз прилива и отлива (подъёма и спада), которая сочетается с направленностью мелодического развития. В заключительной третьей части также образуется чёткая линия замкнутой динамической волны, где все устремлено к центральной кульминации, выделенной мощным

звучанием хорового тутти в нюансе *f*. Завершающая музыкальная фраза — ответ предыдущей — вместе с соло альту, присоединяющегося к хору, вносит финальное успокоение. Последний аккорд, постепенно угасая, сливается с многозначительной тишиной.

Яркий финальный хор «Колядка» иллюстрирует древний обычай колядования, характерный для славянских народов, в ходе которого группы крестьян наряжались, обходили дворы, пели ритуальные песни, создавая настроение веселья и праздника. Однако эти действия имели также и сакральный смысл — призыв благополучия и плодородия.

— Пришла коляда
Накануне рождества!
Дайте коровку —
Масляну головку! —
— А дай бог тому,
Кто в этом доме:
Ему рожь густа,
Рожь ужиниста!
Ему с колосу осьмина,
Из зерна ему коврига,
Из полузерна — пирог!
Наделил бы вас господь
И житьем, и бытьем,
И богатством!
И создай вам, господи,
Еще лучше того!

Специфика содержания фольклорного текста, его структура не могли не сказаться на музыкальной форме хора, которую можно определить как куплетно-вариационную с чертами трехчастности и рондальности (см. таблицу 4).

Своеобразие данной композиции проявляется в необычных пропорциях её частей: некоторые разрастаются до 18 тактов, другие, наоборот, сокращаются. Пятикратное проведение главной темы скрепляет архитектуру хора прочным каркасом

Таблица 4
Форма хора

А		А ₁		А ₂		Закл.
а	а ₁	а ₂	б	а ₃	б ₁	а ₄
8 т.	18 т.	8 т.	12 т.	5 т.	10 т.	5 т.
Е — е	Е — е	Е	е	Е	е	Е — е

и вместе с тем вызывает при повторениях впечатлительные рондообразности.

Не менее интересна структура главной темы, изложенной в форме квадратного периода повторного строения (4 + 4), который, завершаясь на доминанте *e-moll*, носит разомкнутый характер. Начавшись как бодрая, энергичная песня (с широкого скачка на квинту с последующим заполнением: *e-h-gis-fis-e*), тема во втором предложении приобретает более печальный колорит за счет понижения терцового тона и интонации нисходящей малой секунды (*g-fis-g-fis*). Эта деталь имеет определённый семантический смысл: минорная перекраска темы служит символическим напоминанием о горестной поре человеческой жизни, сменившей время тепла и красоты.

Подчеркнём, что тема колядки является источником для всех последующих интонационно-мелодических образований. В хоре наблюдается постоянное интонационное движение, рождение новых тематических ответвлений и вновь возвращение к основному тематическому прообразу. При этом вариационные изменения особенно существенны во второй части (A_1), тематически несколько трансформируемой, что придаёт ей черты срединно-разработочного раздела (т. 27–46). Ощущение логического завершения композиции создаётся в третьей части (A_2), которая выполняет функцию своеобразной репризы. Оно возникает благодаря многократному повторению последней строки текста («Да, ещё лучше того!»), введению синкопированного ритма, усилению динамики, направленной к яркой финальной концовке (т. 46–66).

В отношении гармонии следует отметить использование гармонической и натуральной доминанты в *e-moll*, септаккордов двойной доминанты и субдоминантовой сферы. Периодические мажорно-минорные переливы, передавая смену оттенков радости и печали, создают эффект гармонической светотени.

Важную роль в произведении играет фактурная организация, которая в сочетании с ладотональными и мелодико-ритмическими средствами, с динамикой, структурой и тембрами формирует образный строй и процесс развития в музыке. Так, в первой части наблюдается периодическое чередование монодии и гетерофонии (параллельное движение голосов), что характерно для народного исполнительства. Во второй — также происходит

частая смена видов фактуры: монодия, гетерофония, имитационная полифония, разделение звуковой ткани на два пласта (органний пункт сопрано и басов, обрамляющий гетерофонный слой средних голосов). В третьей части, по аналогии со второй, вид фактуры гибко перетекает от монодии к гетерофонии и далее к двупластовости. Завершается хор монодийным изложением главной темы, что подчёркивает значимость итогового тезиса.

Динамика хора находится в тесной связи с тональным планом, построенным на сопоставлении одноименных тоник *E-dur* и *e-moll*. Кочующая из куплета в куплет ладовая переменность, расцветившая мелодию красками противоположных ладовых наклонов, подчеркивается контрастными нюансами: *forte* (мажор) и *piano* (минор).

В целом, помимо выделения гармонической светотени, динамический профиль хора образуют две волны: первая содержит кульминацию в экспозиции (т. 22–26), вторая, расположенная в конце третьей части (т. 57–61), несравненно более высокого уровня и размаха, является кульминацией не только четвертого хора, но и всего концерта. Она отличается предельным уровнем громкости (*ff*), достижением мелодической вершины произведения (a^2), синкопированной пульсацией нижнего слоя фактуры, сопровождающего главную тему, а также неуклонным нарастанием энергии, которая выплескивается в экстатическом возгласе «Хэй!», завершающем всю композицию.

Обобщая вышесказанное, подчеркнём, что концерт «Времена года» представляет собой цельное, художественно законченное произведение, которое отличает органичное соединение музыки и слова. Обратившись к текстам народных обрядовых песен и не прибегая к музыкальным цитатам, композитор создал в концерте целый ряд мелодий в русском народном стиле, приближая метод их развития, характер голосоведения, фактуру, гармонию к фольклорным образцам.

Так, все темы хоров пронизаны интонациями опевания опорных тонов лада (примы, терции, квинты), трихордовыми оборотами, которые приобретают значение сквозных. Например, с многократного повторения терцовой попевок начинается первый хор «Веснянка» ($d-f$), на интонации опевания строится его вторая тема ($g-f-e-g$), трихордовым оборотом, подчеркивающим терцовый тон лада, эта часть завершается ($c-d-f-d$).

Тема второго хора «Купальская песня» вырастает из интонационного зерна — трихорда в кварте ($g-fis-d$), проходящего в разных вариантах через всю композицию ($a-g-e-dis$, $h-c-a-g$, $d-e-g$). Аналогично строится тема «Живной песни», основу которой составляют интонации опевания и трихорды в кварте и квинте ($g-fis-g-fis-e-c$, $e-d-h$, $a-g-e$, $a-h-d-h$, $a-h-e$). Интонации опевания третьей и пятой ступеней пронизывают и главную тему «Колядки», при этом варьирование терции, которая то понижается, то повышается, ведёт к тому, что сквозь основной E-dur, как бы мерцая, «просвечивает» e-moll ($e-h-gis-fis-e$, $g-fis-g-fis$, $fis-a-e$, $a-h-e$).

Таким образом, опевания и трихордовые обороты используются в концерте в качестве ключевых интонаций (в начале, в кульминации, в заключении), образуя интонационные арки, связывающие все части произведения.

Единству целого способствует и ладотональный план концерта, в котором, прежде всего, обращает на себя внимание тональная разомкнутость крайних частей и замкнутость средних:

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4
d	G	e	E — e

Из схемы видно, что тональность e-moll (E-dur) объединяет три хора (параллельные G—e и одноименные e—E—e). Тональность первого хора d-moll, являющаяся минорной доминантой по отношению к G-dur, становится VII ступенью по отношению к тональности e-moll. Завершение концерта в этом строе символизирует его драматургически-смысловую неразрешенность. Такое окончание с секундовым тональным соотношением между крайними частями таит в себе некую загадку, символически заключает в себе вопрос, оставшийся до конца неразрешенным: что принесет с собой зима?

Кроме того, тоники четырех хоров образуют трихордовый оборот в кварте ($d-G-e$), являющийся сквозной интонацией концерта. Таким образом, в произведении возникает целая система интонационных и тональных связей, которые, корреспондируя между собой, способствуют его логической стройности и завершенности.

Целостность композиции придаёт и структура произведения (последовательность его частей), напоминающая тип классического симфонического цикла (I — Allegro, II — Allegro giocoso — скерцо,

III — Andante, IV — Allegro, жанрово-праздничный финал). Текстовая сторона песен образует сюжетный стержень концерта.

Отметим также, что тема «времена года» прошла в музыке буквально через века и трудно, казалось бы, сказать здесь что-либо новое, тем не менее, концерт А. И. Киселёва поистине новаторский. В этом сочинении, отмеченном талантом и мастерством композитора, проделан опыт воспроизведения старинных магических обрядов календарного цикла. Тексты народных песен автор интерпретировал исключительно тонко, глубоко, с выразительным мелодизмом разного плана — от кантилены до речитатива. Поэтический мир древних славян, уходящий вглубь веков, нашёл в концерте убедительное художественное воплощение.

В заключение подчеркнем, что хоры а cappella А. И. Киселёва вписали яркую страницу в историю развития отечественной хоровой литературы. Композитор умел писать для хора так, что при всей своей многогранности его музыка удобна и доступна для исполнения самыми разнообразными по уровню коллективами. Получив профессиональное хоровое образование, он прекрасно знал вокальные возможности певческих голосов, что нашло свое отражение в выборе исполнительских составов хоров, экономном использовании верхних регистров, мелодичности голосоведения и эффективном использовании вокально-тембровых красок.

Хоровой стиль композитора отличается мягкостью, простотой и лаконичностью средств выражения. Главенствующую роль в его произведениях играет пластичная, гибкая и выразительная мелодия. Темы его хоров всегда вокально удобны, просты, легко запоминаются. В них А.И. Киселёв органически претворяет существенные особенности русской народной песни — ладовые, интонационные, метrorитмические, приемы вариационного развития тематического материала.

Ладогармоническое мышление композитора, связанное с исконно русскими традициями, глубоко современно. Типична постоянная ладовая изменчивость и образование новых ладовых вариантов на основе синтеза элементов различных ладов (эолийского, фригийского, миксолидийского). При этом красочные модуляционные сопоставления и сдвиги служат ему для усиления психологической выразительности и тесно связаны с интонированием поэтического текста.

А.И. Киселёв мастерски владеет различными видами хоровой фактуры. Его произведения отличаются разнообразием приемов хорового изложения, которое всегда подчиняется глубоко продуманной логике развития художественного образа. Важнейшей чертой его хорового письма является постоянная смена видов фактуры в одном произведении, что характерно как для его крупных сочинений, так и для миниатюр. Композитор широко использует приемы интервального дублирования (в терцию, сексту, октаву, дециму), постепенного включения и выключения хоровых голосов, кратковременные и продолжительные *divisi* партий, разнообразные тембровые сочетания. При этом А.И. Киселёв чаще всего тяготеет к смешанному виду фактуры. Как правило, в его произведениях органично сочетаются

ся в одновременности разные виды изложения: гомофония с гетерофонией и полифонией, аккордика с гетерофонией и подголосочностью.

Нельзя не сказать и о разнообразных колористических средствах: композитор широко применяет пение с закрытым ртом, на гласные звуки, на фонически трактованные слоги (звукоподражание), ритмизованный говор, педали, звучание басов-октавистов.

Хоры А.И. Киселёва, отличаясь глубиной содержания, своеобразием музыкальных решений и органичным претворением тонкого ощущения специфики хорового звучания, несомненно, свидетельствуют об исключительном мастерстве композитора и представляют интерес как для исследователей, так и для исполнителей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Батюк И.В.** Современная хоровая музыка: теория и исполнение. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. 212 с.
2. **Григорьева Г.В.** Русская хоровая музыка 1970–80-х годов. М.: Музыка, 1991. 80 с.
3. **Лазутин С.Г.** Поэтика русского фольклора: Учеб. пособие. 2-е изд. М.: Высшая школа. 1989. 207 с.
4. **Лучкина М.** Анатолий Киселёв «Пока человек живёт — душа будет петь» / М. Лучкина // Городские новости. 2013. 11 апр. № 2754: [сайт]. — URL: <http://gornovosti.ru/tema/kultur-prospekt/anatolij-kiselev-poka-chelovek-zhivet-dusha-budet-pet36837.htm> / (дата обращения: 03.06. 2024).
5. **Маноров О.** Во дни Великого поста : о композиторе Киселёве Анатолии // Музыка и время. 2004. № 4. С. 19–20.
6. **Паисов Ю.** Современная русская хоровая музыка (1945–1980). Очерки истории и теории. — М.: Советский композитор, 1991. 280 с.
7. **Паисов Ю.** Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70–80-х годов) // Музыкальный современник. Вып. 6. Сб. статей / Сост. С.С. Зив. М.: Советский композитор, 1987. С. 201–242.
8. **Рыжинский А.С., Морозов Д.И., Чихачёв М.С.** Современная хоровая музыка: учеб.-метод. пособие. М.: Изд-во «Спутник+», 2022. 44 с.
9. **Холопова В.Н.** Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 6-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. 492 с.

REFERENCES

1. **Batyuk I.V.** Sovremennaya khorovaya muzyka: teoriya i ispolneniye [Batyuk I.V. Modern choral music: theory and performance]. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2021. 212 s.
2. **Grigor'yeva G.V.** Russkaya khorovaya muzyka 1970–80-kh godov [Grigorieva G.V. Russian choral music of the 1970s–80s]. M.: Muzyka, 1991. 80 s.
3. **Lazutin S.G.** Poetika russkogo fol'klora [Lazutin S. G. Poetics of Russian folklore]. Ucheb. posobiye. 2-e izd. M.: Vysshaya shkola. 1989. 207 s.
4. **Luchkina M.** Anatolij Kiselëv «Poka chelovek zhivët — dusha budet pet'» [Anatoly Kiselyov "As long as a person lives, the soul will sing"] / M. Luchkina // Gorodskiye novosti. 2013. 11 apr. № 2754: [sayt]. — URL: <http://gornovosti.ru/tema/kultur-prospekt/anatolij-kiselev-poka-chelovek-zhivet-dusha-budet-pet36837.htm> / (data obrashcheniya: 03.06. 2024)
5. **Manorov O.** Vo dni Velikogo posta : o kompozitore Kiseleve Anatolii [Manorov O. In the days of Great Lent : about composer Anatoly Kiselyov] // Muzyka i vremya. 2004. № 4. S. 19–20.

6. **Paisov Yu.** Sovremennaya russkaya khorovaya muzyka (1945–1980). Ocherki istorii i teorii [Paisov Yu. Modern Russian choral music (1945–1980). Essays on history and theory]. M.: Sovetskiy kompozitor, 1991. 280 s.
7. **Paisov Yu.** Novyy zhanr sovetskoy muzyki (zametki o khorovom kontserte 70–80-kh godov) [Paisov Yu. A new genre of Soviet music (notes on a choral concert of the 70s – 80s)] // Muzykal'nyy sovremennik. Vyp. 6. Sb. statey / Sost. S.S. Ziv. M.: Sovetskiy kompozitor, 1987. S. 201–242.
8. **Ryzhinskiy A.S., Morozov D.I., Chikhachëv M.S.** Sovremennaya khorovaya muzyka: ucheb.-metod. posobiye [Ryzhinsky A.S., Morozov D.I., Chikhachev M.S. Modern choral music: training method. allowance]. M.: Izd-vo «Sputnik+», 2022. 44 s.
9. **Kholopova V.N.** Formy muzykal'nykh proizvedeniy: uchebnoye posobiye [Kholopova V. N. Forms of musical works: a textbook]. 6-e izd., ster. SPb: Lan': Planeta muzyki, 2023. 492 s.

РАВИКОВИЧ ЛИДИЯ ЛЕОНИДОВНА

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск)

заведующая кафедрой хорового дирижирования

профессор

кандидат искусствоведения

e-mail: llravikovich@list.ru

RAVIKOVICH LIDIYA L.

Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky
(Krasnoyarsk)

Head of the Department of Choral Conducting of Choral
Conducting

Professor

PhD in Art History

e-mail: llravikovich@list.ru

УДК 782.91

А.А. СЫСОЕВА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

Хоровые краски в опере М. Равеля «Дитя и волшебство»

А. Sysoeva

Choral colors in the opera "L'enfant et les sortilèges" by Maurice Ravel

Абстракт. Статья посвящена анализу хоровых сцен оперы «Дитя и волшебство» с целью выявления новаторских приёмов, использованных Равелем в хоровой партитуре. Данное произведение занимает особое место среди опер первой четверти XX века, на что указывают уже его жанровые определения: опера-балет, музыкальная фантазия (*fantasie lyrique*), феерия. Композитор обращается к различным стилям и эпохам — от барочного танца до современного ему джаза. В хоровых эпизодах оперы автор использует звукоподражательные и сонористические приемы, хоровые педали, форшлаги, глissандо, выкрики без точной звуковысотности, остинатные повторения двузвучных фигур, необычные приёмы артикуляции. Исследование исполнительских особенностей хоровых партий позволяет выявить задачи, с которыми столкнётся хормейстер при работе над оперой.

Ключевые слова: М. Равель; импрессионизм; опера-балет; хоровая фактура; звукоподражание в музыке.

Abstract: The article is devoted to the analysis of the choral scenes of Maurice Ravel's opera "L'enfant et les sortilèges" with the aim to identify the innovative techniques used by the composer in the choral score. This work occupies a special place among the operas of the first quarter of the twentieth century, which can already be seen in its genre definitions: opera-ballet, musical fantasy (*fantasie lyrique*), extravaganza. The composer addresses various styles and eras: from baroque dance to contemporary jazz. In the choral episodes of the opera, Ravel uses onomatopoeic and sonoristic techniques, choral pedals, grace notes, glissandos, shouts without precise pitch, ostinato repetitions of two-sounding figures, as well as unusual techniques of articulation. The study of the performing characteristics of choral parts makes it possible to determine the tasks that a choirmaster would face when working on the opera.

Keywords: Maurice Ravel, impressionism, opera-ballet, choral texture, onomatopoeia in music.

Морис Равель, яркий представитель французского импрессионизма, оказал огромное влияние на последующие поколения композиторов XX века. Хотя многие годы личность музыканта находилась в тени знаменитого соотечественника Клода Дебюсси, открытия в оркестровом письме, мелодическая одаренность и яркая артистичность создали особый узнаваемый стиль композитора.

Тонкость и красочность музыкального языка, присущие раннему периоду творчества Равеля и связанная со стилистикой импрессионизма, подверглась изменениям в сочинениях военных и послевоенных лет. С 1920-х годов обозначилась тенденция к расширению круга музыкальных средств: в его сочинениях появились черты неоклассицизма,

особенно проявившиеся в сюите «Гробница Куперена» (1917) и Сонате для скрипки и виолончели (1920). Композитор не стал воспринимать все стороны внешнего динамизма европейского послевоенного искусства; интерес к политональности, ранней серийной технике оставался в его музыке в рамках строгих форм и классической тональности. Эстетика неоклассицизма у Равеля, в отличие от Игоря Стравинского, не означала отход от современности, а послужила обновлению музыкального языка в актуальной для композитора действительности.

Одно из важнейших сочинений этих лет — опера-балет «Дитя и волшебство» — показательна в контексте новаторских идей композитора. В рам-

ках театрального искусства особый интерес к этому сочинению возникает не столько с позиции оркестровки, сколько с точки зрения вокального и хорового письма. Обилие выразительных средств и художественных идей, направленных на раскрытие сценической характеристики персонажей, раскрывает главные тенденции в музыке Равеля позднего периода творчества. Среди вокальных партий именно хоровые сцены показательны своей оригинальностью и богатством примененных композиционных техник, поэтому их изучение актуально в контексте осмысления наследия композитора этих лет. Целью статьи является анализ хоровой музыки оперы и выявление главных тенденций в стилистике и образности сочинения.

Созданные в 1915 году «Три песни» для смешанного четырехголосного хора *a cappella* — единственное произведение композитора в жанре хоровой миниатюры. Его стилистика восходит к полифоническим французским песням XVI века — *chanson*. Первый хор — «Николетта» — яркое скерцо театрально-танцевального характера, в котором декламационные и речитативные эпизоды чередуются с выразительной кантиленой. Вторая миниатюра «Три прекрасные птицы рая» — лирический центр цикла. На фоне соло сопрано и тенора размеренно звучит хоровой вокализ, волнообразное движение сопровождающих голосов иллюстрируют полет птиц. Заключительный хор — «Рондо» — как и первый номер, подвижного скерцового характера, фактура миниатюры наполнена имитациями и отличается индивидуальной трактовкой каждой хоровой партии. Обилие пустых кварто-квинтовых созвучий, острая ритмика, особенно прослеживаемые в крайних частях цикла, — одни из признаков неоклассицизма Равеля, стиля, характерного для творчества послевоенного периода.

С другой стороны, Равеля всегда привлекал фантастический мир детских сказок, где сквозь призму волшебных явлений проступают черты глубокой человечности, любовь к природе, к животным. Композитор испытывал глубокую нежность к детям, выражая ее в своих известных сочинениях — цикле «Матушка гусыня», поэтичной «Паване на смерть инфанты», песне «Рождество игрушек».

Поэтому понятен живой интерес, проявленный автором к фееричной поэме Сидони-Габриэль Колетт «Дитя и волшебство», населенной целым сонмом птиц, зверей, насекомых и одушевленных

вещей. Композитор трудился над оперой-балетом несколько лет, параллельно завершив ряд крупных работ: Сонату для скрипки и виолончели, песни на стихи Ронсара, оркестровку «Картинок с выставки» Мусоргского. В Автобиографии Равель писал об этом периоде: «Соната для скрипки и виолончели (1920) ... знаменует поворот в моем творчестве. Лаконизм письма доведен в ней до предела. Полный отказ от обаяния гармонии ради преобладания мелодии. Совсем иного плана «Дитя и волшебства», лирическая фантазия в двух действиях, в которой преследуются, однако, те же цели. Мелодическое начало, господствующее в ней, опирается на сюжет, который мне хотелось трактовать в духе американской оперетты. Либретто г-жи Колетт позволяло подобную вольность в музыкальной феерии. Тут господствует пение. Оркестр, хотя и не лишенный виртуозности, остается на втором плане» [4, 196 с.].

«Маленькая повесть с моралью» — так характеризует свое либретто Колетт (1873–1953), сочинившая эту поэму для своей семилетней дочери с воспитательными целями. В основе поэмы лежат образы из сказок Перро, братьев Гримм, Андерсена и Метерлинка. По мотивам этой поэмы Колетт написала либретто «Дивертисмент для моей дочки» и предложила его парижской Grand Opera. Директор театра обратился к Равелю с просьбой написать музыку. Композитор, бывший тогда на фронте, заинтересовался предложением, но осуществление замысла было отложено до окончания Первой мировой войны. Лишь в 1920 году Равель начал работу над оперой, при чем либретто Колетт по просьбе композитора было существенно переработано.

Жанр оперы-балета «Дитя и волшебство» имеет синтетическую природу. Танец тесным образом переплетается с вокальными номерами и даже встраивается в них. Артисты не только поют, но и танцуют: таков менуэт, отсылающий к французским клавесинистам в дуэте Кушетки и Кресла, или фокстрот в дуэте Чайника и Чашки. Стихии танца противостоит Мальчик — единственное человеческое существо в опере, среди всех прочих действующих лиц (если не считать Маму, которая почти не появляется на сцене). Его реплики и речитативы имеют оперный генезис.

Помимо своего основного определения, как опера-балет, сочинение названо композитором «лирической фантазией». Само название «L'enfant et les sortilèges», которое дословно можно перевести

как «Ребенок и колдовство», подразумевает фантазийность на всех музыкальных уровнях: в сквозных формах сцен и структурной разомкнутости, в красочности и звукоподражательности оркестровки. Понятие «лирическая» можно связать с преобладанием распевных, выразительных и развитых вокальных номеров.

Смесь разных жанров характерна для творчества Равеля: например, авторское определение балета «Дафнис и Хлоя» — хореографическая симфония, в то время как «Болеро» — балет для оркестра. В жанровой палитре оперы «Дитя и волшебство» налицо черты следующих жанров: жанра феерии, для которого характерно обильное использование декораций и костюмов, а также волшебный сюжет; американской оперетты, которой характерно сочетание вокальных и танцевальных номеров; звучат регтайм, колоратурные арии; используется средневековый органум, контрапункт эпохи ренессанса.

В опере хоровому составу отданы следующие персонажи: скамья, диван, пуф, качалка в первом

действии, а также цифры (исполняет детский хор); пастухов и пастушек в первом акте и лягушек и животных во втором поет смешанный состав. Хор деревьев исполняет однородный мужской хор.

В скерцо первого действия, где Мальчик в ярости портит игрушки и вещи, использованы приемы политональной техники: диатоника, сочетание мажора и минора в секундовом соотношении (см. пример 1).

Веселое и задорное движение музыки увлекает контрастами кратких, быстро сменяющих друг друга эпизодов. И тут начинаются чудеса: остроумный дивертисмент вещей переключает действие в сказочную сферу. Простыми средствами Равель создаёт рельефные образы, не только внешне передающие облик животного или предмета, но и раскрывающие его характер и отношение к главному герою. Первое явление — Старинное кресло (бас-кантандо) и Кушетка (сопрано), танцующие немного неуклюжий менуэт. Частое использование увеличенных трезвучий, причудливых форшлагов в среднем регистре и другие детали придают номе-

пример 1

With the back of his hand he sweeps off the teapot and the cup which break into a thousand pieces.
Il balaie d'un revers de main la théière et la tasse, en mille morceaux.

пример 2

THE BERGÈRE
LA BERGÈRE

Nous voi - là donc débarrassés A jamais de cet En - fant.
Now we're a - bout to rid ourselves for ev - er of this Child.

THE ARMCHAIR
LE FAUTEUIL

Nous voi - là donc débarras - sés A jamais de cet En - fant Aux talons méchants.
Now we're a - bout to rid our - selves for ev - er of this Child with such wicked heels.

пример 3

1st H.

mf

Laissez-moi au moins pas-ser, Que j'ai-le ca-cher ma hon-te! Sonner ain-si à mon à-ge!
 Will you at least let me pass, That I may conceal my shame To strikethus oft-en at my age!

пример 4

1st T.

-râ, Ça-oh-râ, — Ça-oh-râ... Cas-ka-ra, ha-ra-ki-ri, Ses-sue Ha-ya-ka-

пример 5

1st T.

Ping, pong, ping... Pong,

1st Th.

I boxe you Ping, ping,

ff *mf*

ру комический характер. Примечательно также то, что здесь впервые используется лютеал, имитирующий клавесин, что определенно стилистически еще больше приближает номер к старинному танцу (см. *пример 2* на стр. 68).

Далее на сцену выходит другой персонаж — Часы (баритон), у которых злой Мальчик сломал маятник. Они отбивают удар за ударом и никак не могут остановиться. Мелодический и ритмический рисунок оркестра прост, все «разнообразие приёмов» и интонационная выразительность отдаётся вокальной партии (см. *пример 3*).

Следующий номер — знаменитый фокстрот Чайника (тенор) и Китайской Чашки (меццо-со-

прано). Равель не столько имитирует джаз, сколько свободно сочетает его ритмические и тембровые элементы, создавая отвлеченное от быта воплощение жанра. Слушателя привлекает изящество гротескного тембрового колорита колорита, при появлении Чайника, и оригинальность гармонического решения («китайская» пентатоника) в аккомпанементе Чашке во втором разделе (см. *пример 4*).

В заключение Равель соединяет оба мелодических элемента, достигая особой упругости ритма и завершая пьесу эффектным обменом репликами между Чашкой и Чайником (см. *пример 5*).

Фантастические персонажи — Огонь и Пепел — воплощены в музыке скерцо, идущего в ритме та-

рантеллы, переполненной острыми тембровыми звучаниями. В вокальной партии Огня, порученной колоратурному сопрано, выделяются легкие заключительные пассажи, вначале на звуках нонаккорда (f-a-c-e-g), затем на гаммообразных взлетах (см. пример 6).

Оригинальна небольшая сценка борьбы Огня с Пеплом, набрасывающим на Огонь серый покров, показанный оркестровыми восходящими половинными длительностями (см. пример 7).

Окруженный зверями и вещами, восставшими против маленького тирана, ребенок чувствует свое одиночество. Порвав обои, Мальчик разлучил пастухов и пастушек друг с другом, с их «румяными ягнятами» и «голубыми собаками» («agneaux roses», «chien bleu»). Впервые в первом акте на сцене появляется хор — в действие вступают фигуры, изображенные на старинных обоях — звучит волынка (гармония тоники с квартой в тональности a-moll), разворачивается изящная хоровая переключка, все в стиле игрушечной пасторали в ритме испанского болеро (см. пример 8 на стр. 71).

В музыке этой сцены явно представляется пластика движений пантомимы: две параллельные процессии на разорванных обоях, не имеющие воз-

можности воссоединиться, даны в виде двухорного состава: пастушки — женский однородный хор и пастухи — мужской однородный хор. Логика развития формы продиктована картиной движения процессии.

Номер написан в трехчастной форме: средняя часть представляет собой танцевальный эпизод фигурок на фоне хоровой педали на том же аккорде тоники с квартой, звучащем на протяжении всей сцены. Во втором периоде вступают солисты из хора (пастух и пастушка), рассказывающие свою грустную историю разлуки. Отдельно вызывают интерес новые интонационные обороты, озвученные сначала оркестром, затем солистами в дуэте: параллельные кварты приближают стилистику номера к восточной, есть отголоски фокстрота Чайника и Чашки, звучавшие ранее (см. пример 9 на стр. 71).

Вместе с постепенным замедлением темпа от *rallentando* до *piu lento* возвращается и основная тональность a-moll (реприза) с жалобными переключками женских и мужских голосов (партий теноров и сопрано). Как и в Прощальной симфонии Гайдна (осмелимся провести параллель), так и здесь прекращают звучать партия за партией, оставляя лишь ламентные интонации гармониче-

пример 6

1^{re} F.

p

Ah!

пример 7

1^{re} F.

*He laughs, escapes and dances.
Il rit, s'échappe, et danse.*

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Ah!

пример 8

p
 Pastoureaux, a - dieu! —
 Shepherd boys, fare - well!

p
 A - dieu, pas - tou - rel - les
 fare - well, Shep - herd - ess - es

Nous n'irons
 No lon - ger

пример 9

UN PÂTRE
p
 L'Eu - fant mé - chant a dé - chi - ré — No - tre tendre his - toi - re.
 The wick - ed Child has cru - el - ly de - stroyed our ten - der sto - ry.

ского минора (*gis-fis*) солирующего бас-кларнета (см. пример 10).

Растворившись, аккорд-основа хорового номера плавно переходит в сектаккорд (*gis-h-e*) духовых инструментов и нежные триоли арф, меняется размер, темп остается прежним. Смешанный хор в пасторальной сцене представлен партиями сопрано, альтов, теноров и басов, а также солистами — сопрано (пастушка) и тенор (пастух). Небольшой диапазон в средней тесситуре у низких голосов обусловлен хоровой педалью, проходящей через весь номер.

Выход на сцену Феи сказок (колоратурное сопрано) — первая лирическая кульминация: звучит плавная и спокойная мелодия, сопровождаемая арпеджио арф. Фея укоряет Мальчика за порванную книгу, малыш пытается найти среди разбросанных страниц финал сказки, но не успевает — на сцену внезапно врывается Старичок Задачник, или Учитель арифметики (тенор-альтино).

Сцена с Учителем арифметики, в сопровождении подвластных ему цифр, — великолепное скер-

цо, динамичное и остроумное. Маленький и горбатый старичок с длинной бородой диктует условия задач, а цифры разбегаются от него по сцене. Сцена идет в сжатом двухдольном ритме, в чередовании кратких реплик, она полна тембровых контрастов. Цифры (детский хор) то убегают от старика, то вторят ему, мелодика их коротких реплик очень эмоциональна. Детский хор представлен одногласным (*c¹-fis²*) с тройным *divisi* в хоре цифр (см. пример 11).

Помимо разнообразных штрихов (акценты, стаккато), автор пользуется декламацией на неопределенной высоте — выкриками (в партитуре также указывается «*même jeu*» — с той же активностью, как и солист) (см. пример 12 на стр 73).

Музыка разворачивается в ускоряющемся движении, сквозное развитие сцены приводит к заключительному галопу, где колоритно звучит череда параллельных трезвучий. Это несколько напоминает Прокофьева, и не случайно автор «Трех апельсинов» восхищался этим «арифметическим» скерцо.

пример 10

пример 11

пример 12

1e p. V. Quatre et quat' (same action) / four and four? parle (même jeu)

1es Ch. Dix - huit! / eight - een!

V. Vingt - cinq! / twen - ty!

пример 13

1e p. V. Vingt-cinq! / Fif - ty! / Trent'-sept! / Six - teen!

1es Ch. five and eight, five and eight, five and eight, five and eight, / Cinq et sept, cinq et sept, cinq et sept, cinq et sept, / Ah! / Ah!

V. qua...! / fo...!

Prestissimo
The Child becomes giddy and falls full length on the ground.
L'Enfant tombe, étourdi, tout de son long.

Безумный балаган цифр, Старика, сопровождаются оркестровые секундовые созвучия, параллельные аккорды, движение ускоряется до *prestissimo*, устремляясь к кульминационному выкрику всех участников сцены — Мальчик падает от головокружения и больно ударяется головой (см. пример 13).

Герой сетует на разболевшуюся голову и не замечает, как появляются Кот и Кошка, которых он не так давно таскал за хвост. Сам Равель больше всего любил этот дуэт-ноктюрн, переложенный им же в последствии для фортепианного дуэта. Построенная на глissандирующих интонациях, небольшая сценка примечательна тонким юмором, это не чистое звукоподражание, что легко могло быть подсказано текстом. Вокальные партии Кота (баритона) и Кошки (меццо-сопрано) полностью состоят из мягких «перекатов» *portamento*, им вторят оркестровые аккордовые переходы с акцентированными слабыми долями, создавая одно непрерывное движение (см. примере 14 на стр. 74).

Убаюкивающим пением животных завершается первое действие, плавно переходящее во второе, которое переносит главного героя в сад. Чередование в первом акте хоровых, сольных и танцевальных эпизодов, а также жанровое разнообразие (менуэт, гавот, ноктюрн, фокстрот и прочее) приближает его общее строение к сюитной форме. При чем стилистика каждого персонажа отличается особой оригинальностью.

Небольшое оркестровое вступление предвдваряет одну из самых феерических страниц партитуры — сцену лягушек и насекомых, равно живописную и по оркестровому, и по хоровому колориту: в ней нарисована звуковая картина, полная щебетания, шорохов, призрачных отзвуков, создающих поистине сказочную атмосферу. По изысканности колорита эта сцена напоминает импрессионистическую звукопись. В сплетении хоровых голосов возникает своеобразная полифония, в которой, как и в оркестре, важное место занимают элементы звукоподражания. Нижний пласт хоровой фактуры — гудящие

пример 16

TEN. *portando*

Nos bles-su . res... Nos bles-su . res... Et-les sont frai-ches, et saignent encor de sè . ve...
 Our _____ wounds... Our _____ wounds... They are still fresh and con - tin-ue to bleed with sap...

BAS. *port.*

Nos bles-su . res... Nos bles-su . res... Et-les sont frai-ches, et saignent encor de sè . ve...
 Our _____ wounds... Our _____ wounds... They are still fresh and con - tin-ue to bleed with sap...

68 THE OTHER TREES, *groaning and swaying*
 LES AUTRES ARBRES, *gémissant et se balançant.*

TEN. *portando*

Nos bles-su . res... Nos bles-su . res... Et-les sont frai-ches, et saignent encor de sè . ve...
 Our _____ wounds... Our _____ wounds... They are still fresh and con - tin-ue to bleed with sap...

BAS. *port.*

Nos bles-su . res... Nos bles-su . res... Et-les sont frai-ches, et saignent encor de sè . ve...
 Our _____ wounds... Our _____ wounds... They are still fresh and con - tin-ue to bleed with sap...

пример 17

71

1c.
R.

A a a a a a a A A

1a.
1i.

- guis...
SOPR. *pin - ing...*
Narines pincées. Pinched nostrils. Je te cher - che...
I look for you...

CONTRALTI *errr.*

Narines pincées. Pinched nostrils.
TENORI *pp* Cò . àc, cò . àc, còac, ké ké ké kék

BASSI *pp* Cò . àc, cò . àc, còac, ké ké ké kék cò . àc, cò . àc,

Hon.hin hon.hin hon. . hin hon.hin hon.hin hon.hin han.hin hon.hin hon. . hin

рано появляется стрекотание — терцовое и секундовое тремоло (см. пример 17 на стр. 75).

Стрекоза рассказывает о своей подруге, которую Дитя посадил на булавку, под аккомпанемент вернувшегося вальса — трехдольный метр как нельзя лучше подчеркивает ее прерывистые, плаксивые реплики (см. пример 18).

В эпизодах с лягушками и насекомыми автор делит партии на первых и вторых теноров и басов, тем самым усложняя фактуру в нижних регистрах. Варьированная структура частей выражена композитором не только в звукоподражательном, мелодико-ритмическом разнообразии и полифонической изобретательности, но и в комбинированном применении *divisi* в каждом из голосов. В целом все эти приемы служат созданию колористического пейзажа, а тесситурные условия для артистов отходят на второй план, уступая место особенностям артикуляции и сонорике.

Вальсовое движение танца обрастает все новыми и новыми созвучиями, усложняется метрическое движение — обиженные существа короткими восклицаниями то и дело припоминают Мальчику его

проделки. Он испуганно зовет Маму, надеясь, что его простят и забудут его проступки, но персонажи объединяются в грозном хоре. Зловещие завывания в начале хорового эпизода переходят к имитационным проведениям разных групп голосов, каждая партия демонстрирует свои страшные орудия: клыки, руки, зубы (см. пример 19).

Отдельные реплики партий сплетаются в кульминационном *tutti*, к ним прибавляется жуткое завывание Совы и плач белки. Нарастание драматизма в финале действия естественным образом повышает тесситуру, уплотняя хоровое звучание парным движением дублирующих голосов (см. пример 20 на стр. 77).

Вслед за очередным выкриком лесных жителей действие принимает неожиданный поворот. Раскаившийся Мальчик перевязывает раненую лапку белке, а звери понимают, что он исправился. Хоровая фактура постепенно трансформируется из имитационной в гомофонную и даже аккордовую: персонажи постепенно осознают произошедшее и объединяются уже в едином порыве прощения и принятия (см. пример 21 на стр. 77).

пример 18

1st Ch-S.
A. lors, nous... Tsk, tsk... Nous vo - lons, nous chas - sons... Nous tour...
And now, we... We must fly, we must chase... we must...

пример 19

S. Non! il faut châ - tier. He must suf - fer.
C. - chant au fi - let! Child with a net!
T. J'ai mes ai - les on - I have wings that can
B. J'ai mes dents! I have teeth!
J'ai mes grif - fes!

пример 22

A light appears at the windows of the house.
Une lumiere parait aux vitres, dans la maison.

Andante

S.
 G.
 T.
 B.

p Il est bon, l'Enfant, il est
He is good, the Child, he is

пример 23

Doux Kind et
Kind And

S. *p pp*
 - ge, il est doux,
 he is kind, *et*

C. *Doux pp Kind*
 - ge, si doux.
 so kind, *et*

T. *pp*
Doux Kind.
pp

B. Il est bon, l'Enfant, il est sage, bien
He is good, the Child, he is wise, so

Doux Kind pp

whom the animals called: "Mama!"
les Bêtes ont appelée: "Maman!"

THE CHILD, holding out his arms.
L'ENFANT, tendant les bras.

CURTAIN
RIDEAU

S. *p* Il est si doux, kind. Ma - man! Ma - ma!

C. *p* Il est si doux, kind.

T. *p* Il est si doux, kind.

B. *p* Unis Il est si doux, kind.

p *pp*

С последним проведением темы хор звучит а саррелла, еще отчетливее приближая это место к стилистике контрапункта Ренессанса. Возвращается центральная тональность оперы (G-dur) и варьированные интонации оркестрового вступления — параллельные квинты, создающие рамку для всего повествования (см. *пример 23* на стр. 78).

Своеобразный хорал на слова «Il est si doux» («Он так добр») венчает сцену, финальный квинтовый аккорд вторит интонации оркестрового сопровождения. И в аккомпанементе джазового T⁷ звучит тихий зов главного героя: «Мама» (см. *пример 24*).

Второе действие линейно по своей драматургии, в нем преобладает волнообразное развитие с чередами кульминационных всплесков. Новые герои сюжета, показанные в вальсе, в дальнейшем объединяются.

На протяжении всего произведения прослеживается удивительное разнообразие в художественном воплощении певческой тесситур, плотности или разреженности фактуры и даже в самом выборе хоровых составов. Диапазон мелодии, соотношения динамики и высоты звука служат созда-

нию пестрых и стилистически уникальных сценок феерии.

Исполнительский анализ следует проводить сразу с нескольких позиций, в первую очередь, с точки зрения профессии театрального хормейстера. Главным условием работы над оперным сочинением в данном случае является прочное освоение материала и свободное владение им в дальнейшей работе с режиссером и труппой театра. Другой немаловажной задачей должно стать общее погружение артистов хора в драматургию действия задолго до сценических репетиций, а именно — в работе с концертмейстером. Дирижеру-хормейстеру необходимо не только донести до певцов основную сюжетную линию и эстетическую ценность изучаемых нот, но и на практике иллюстрировать (играть или петь) ключевые моменты, связанные с хоровыми эпизодами. Сформировав представление о музыке, исполняемой во время сольных номеров, артисты будут комфортнее ощущать себя в процессе постановок и, конечно же, гораздо легче войдут в предлагаемые режиссером образы. В качестве примера такой работы можно привести сцену Пламени и Пепла из первого действия, которую необходимо показать

артистам, ведь после нее начинается пасторальный эпизод (см. *примеры 7, 8* на стр. 70–71).

Одной из главных задач в работе над оперой «Дитя и волшебство» следует назвать правильное произношение французского текста, если постановка в данном театре планируется на оригинальном языке. Для русского исполнителя произношение французских текстов, пожалуй, одно из самых сложных, а небрежность в работе над ним отразится на музыке жесткостью и разрушит всю тонкость сказочных образов. Основой для работы над языком может стать тренировка в произношении носовых звуков многих гласных во французском («en», «un», «dans») как наиболее дифференцированных в вокальном исполнении. Ответственный подход к правильному произношению облегчит решение проблем ритмического и дикционного ансамбля на последующих репетициях. К задаче подобного плана можно отнести и отдельно выписанное композитором указание «nasal», то есть «исполнение с назальным звуком», или же попросту с зажатым носом. Такая манера звукоизвлечения, примененная в хоровых отрывках из сцены лягушек и насекомых, осложняется секундовым остинато или же узкой интерваликой как таковой, поэтому перед хормейстером стоит задача научить певцов не только вовремя зажимать нос, но еще и пользоваться головным резонатором и узким смыканием связок во избежание небрежного интонирования (см. *пример 15* на стр. 74). Для этого в хормейстерской работе можно применить пение на слоги со звонкой согласной и узкой гласной, например, на «ри» или «ми».

Освоение технических нюансов можно базировать на жанрово-стилистическом разнообразии номеров. Например, в галопе Задачника и цифр детский хор предполагает смещение акцента с интонационной чистоты на эмоциональность и выразительность исполнения, недаром Равель так часто использует относительную звуковысотность и ускоряет без того стремительный темп. Жанр номера предполагает акцентированность сильных долей, упор на упругую ритмику, формирующую общую организованность исполнителей (см. *пример 13* на стр. 73).

Сцена раскаяния Мальчика — наиболее показательный пример соотношения стилистики и работы над исполнительскими трудностями. Полифония, близкая к работам старинных мастеров, подчеркивает индивидуализм каждого голоса, важность ка-

ждой интонации. Самым продуктивным способом работы над такой музыкой будет проработка главного мотива — темы. Она делится на две рельефные фразы, каждую из которых нужно наполнить смыслом и эмоциональностью. Через внутреннее напряжение и ощущение перспективы мелодии можно добиться филированного звучания затактовой верхней ноты (*e*), наполненность мелкими длительностями дальнейшего скачка на септиму вниз (*d-e*) сгладит разницу регистров. Синтез артистического и технического в этом эпизоде полностью возложен на личностные качества хормейстера, его способность как продемонстрировать, так и описать то, с какой выразительностью возможно исполнение этой темы (см. *пример 22* на стр. 78).

Дирижерские задачи в условиях жестких временных ограничений театральной действительности можно свести к предельной ясности жеста; особенно это касается работы с детским хором, задействованном в первом акте оперы. Качественно и грамотно показанные на репетициях ауфтакты могут стать гарантом хорошего выступления артистов в условиях сценической реальности — далеко не всегда дирижер за пультом успевает обозначить каждое вступление.

Рассматривая роль хоровых эпизодов в сочинении французского импрессиониста, невозможно не выделить их тесную интонационную связь с оркестром и солистами и полноценное участие в развитии сюжетной линии. Недаром, обобщая и замыкая всю сказочную феерию, автор отдает предпочтение масштабному (в рамках действия) хоровому эпизоду: в музыке именно этой партии возвращается центральная тональность G-dur, звучат цепочки параллельных квинт, взятые из оркестрового вступления к опере.

Начиная с пасторальной сцены, композитор выделяет из хора отдельных певцов, вручая им полноценные вокальные проведения с непростой мелодикой. В сцене лягушек и насекомых многочисленное деление партий и полифоническое богатство создают индивидуальные мелодические линии, распределенные между небольшими группами голосов. Смелое применение Равелем различных видов хоровой фактуры (аккордовой, полифонической, имитационной) и роль этого многообразия в образности и красочности музыкального действия, несомненно, делает партию оперного хора важным участником сценического развития.

Уникальным в своей импрессионистской стилистике является эпизод лягушек и насекомых из второго действия: приемы артикуляции, необычного звукоизвлечения, регистрово-тембровое наполнение голосов и оригинальность гармонического языка — все это служит художественным целям, а звукоподражание при этом является лишь средством к достижению колористических эффектов.

Другой пример использования хорового звучания в качестве выразительной детали — Сцена деревьев в той же второй картине. Архаичные «скрипящие» квинтовые созвучия мужских голосов поражают своей таинственностью, а в театральном воплощении еще экспрессивнее передают волшебную атмосферу, столь причудливо и изобретательно созданную Равелем.

Первый акт оперы «Дитя и волшебство» отличается сюитной структурой, здесь хор подчиняется различным танцевальным жанрам, будь то стремительный галоп Задачника и детей-цифр, вторящих таблицу умножения, или нежные меланхоличные интонации разлученных фигурок из пасторальной зарисовки-болеро. Плюрализм жанров — главная предпосылка к интонационному, гармоническому и тембровому многообразию музыкальной выразительности хоровых эпизодов. Сменяющие друг друга персонажи, каждый со своим характерным танцевальным оформлением — образец самого близкого соприкосновения Равеля с техническими приемами кинематографии.

Во многом опера близка к более ранним произведениям Равеля, но она и отличается от них — на ней

лежит печать другого времени; отсюда обилие политональных эпизодов, джазовые ритмы, необычные тембровые эффекты. Все это не является самоцелью, но подчинено художественному замыслу композитора, сумевшего передать поэтическое обаяние волшебной сказки.

Мировая премьера оперы «Дитя и волшебство» (21 марта 1925 года) состоялась через 25 лет после первой встречи Равеля и Колетт. Опера, исполненная при участии Русского балета Дягилева, была восторженно принята аудиторией, критикой и композиторами, присутствовавшими

на премьере.

Современные же постановки оперы-балета отличаются яркими сценическими решениями и, конечно же, остроумием, ведь сам сюжет позволяет режиссерам проявлять всю свою изобретательность. Из наиболее интересных, на мой взгляд, постановок, хотелось бы выделить запись Глайндборнского фестиваля (Англия) 2012 года, запись Nederlands Dans Theater 1986 года (Нидерланды), из самых эксцентричных — the Montclair State University Opera 2017 года (США). Отечественные постановки представлены сразу тремя столичными театрами: Государственным академическим Большим Театром (премьера состоялась

в 2013 году) под управлением Василия Синайского, Московским театром Новая Опера (премьера — 2012 год) под руководством Яна Латам-Кёнига

и Московским Государственным академическим детским музыкальным театром имени Н.И. Сац в 2004 году (постановка Валерия Меркулова).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бублик О.** Музыка М. Равеля как объект современных научных исследований // Творческие стратегии в современной музыкальной науке: материалы докладов Международной научно-практической конференции / Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского; ред.-сост.: М.В. Городилова. — Екатеринбург: УГК, 2010. — С. 529–536.
2. **Гагарина О.А.** Пасторальные образы в детских балетах Дебюсси и Равеля = Pastoral Images In Debussy`s And Ravel`s Children`s Ballets // Проблемы музыкальной науки. — 2017. — № 2 (27). — С. 42–50.
3. **Гагарина О.А.** Пасторальные традиции во французском балете и их отражение в балетной музыке Франции начала XX века : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Место защиты: Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки]. — Екатеринбург, 2018. — 246 с.
4. **Жерар М.** Равель в зеркале своих писем: [пер. с фр.] / Сост. М. Жерар и Р. Шалю; введение и заключение Р. Шалю; [Вступ. статья, ред. и примеч. Г. Филенко]. — Л.: Музгиз, 1962. — 243 с.

5. **Захарбекова И.С.** Музыкально-театральные произведения М. Равеля в контексте французской культуры начала XX в.: учебно-методическое пособие для преподавателей и студентов высших музыкальных учебных заведений / РАМ имени Гнесиных. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. — 149 с.
6. **Захарбекова И.С.** Художественный мир музыкально-театральных произведений Мориса Равеля: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. — Москва, 2013. — 180 с.
7. **Коломейцева М.С.** Морис Равель. Три песни для хора a cappella // Искусство глазами молодых: материалы XI научной конференции / Сибирский гос. институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; ред.: Н.В. Перепич, М.В. Саблина. — Красноярск: СГИИ, 2019. — С. 55–59.
8. **Логунова М.С., Логунова Е.П.** Традиции и новаторство в творчестве Мориса Равеля // Наука и образование. — 2020. — № 2 (3). — С. 95.

REFERENCES

1. **Bublik O.** Muzyka M. Ravelya kak ob"ekt sovremennyh nauchnyh issledovaniy // Tvorcheskie strategii v sovremennoj muzykal'noj nauke: materialy dokladov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii / Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.P. Musorgskogo; red.-sost.: M.V. Gorodilova. — Ekaterinburg: UGK, 2010. — P. 529–536.
2. **Gagarina O.A.** Pastoral'nye obrazy v detskih baletah Debyussi i Ravelya = Pastoral Images In Debussy`s And Ravel`s Children`s Ballets // Problemy muzykal'noj nauki. — 2017. — № 2 (27). — P. 42–50.
3. **Gagarina O.A.** Pastoral'nye tradicii vo francuzskom balete i ih otrazhenie v baletnoj muzyke Francii nachala XX veka : diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Mesto zashchity: Magnitog. gos. konservatoriya im. M.I. Glinki]. — Ekaterinburg, 2018. — 246 p.
4. **Zherar M.** Ravel' v zerkale svoih pisem: [per. s fr.] / Sost. M. Zherar i R. Shalyu; vvedenie i zaklyuchenie R. Shalyu; [Vstup. stat'ya, red. i primech. G. Filenko]. — L.: Muzgiz, 1962. — 243 p.
5. **Zaharbekova I.S.** Muzykal'no-teatral'nye proizvedeniya M. Ravelya v kontekste francuzskoj kul'tury nachala XX v.: uchebno-metodicheskoe posobie dlya prepodavatelej i studentov vysshih muzykal'nyh uchebnyh zavedenij / RAM imeni Gnesinyh. — M.: RAM im. Gnesinyh, 2018. — 149 p.
6. **Zaharbekova I.S.** Hudozhestvennyj mir muzykal'no-teatral'nyh proizvedenij Morisa Ravelya: diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Mesto zashchity: Ros. akad. muzyki im. Gnesinyh]. — Moskva, 2013. — 180 p.
7. **Kolomejceva M.S.** Moris Ravel'. Tri pesni dlya hora a cappella // Iskusstvo glazami molodyh: materialy XI nauchnoj konferencii / Sibirskij gos. institut iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo; red.: N.V. Perepich, M.V. Sablina. — Krasnoyarsk: SGII, 2019. — P. 55–59.
8. **Logunova M.S., Logunova E.P.** Tradicii i novatorstvo v tvorchestve Morisa Ravelya // Nauka i obrazovanie. — 2020. — № 2 (3). — P. 95.

СЫСОЕВА АНАСТАСИЯ АЛЕКСЕЕВНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

(г. Москва)

кафедра хорового дирижирования

ассистент-стажер

e-mail: sendw1ch.ja@yandex.ru

SYSOEVA ANASTASIA A.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Department of Choral Conducting

trainee assistant

e-mail: sendw1ch.ja@yandex.ru

УДК 7.071.1
378
37.013

Н.В. ДАЛЬ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

Рыцарская академия в Лüneбурге: программа обучения на рубеже XVII–XVIII веков

N. Dahl

The Knight Academy in Lüneburg: training program at the turn of the 17th–18th centuries

Абстракт. Статья обращает внимание на образование, которое предоставлялось способным юношам на рубеже XVII–XVIII веков в закрытой рыцарской академии, находившейся на территории монастыря Святого Архангела Михаила в Лüneбурге. В ней приведены обнаруженные в архивах Лüneбурга оригиналы документов об организации учебного процесса, изучаемых предметах и изменениях куррикулума, в соответствии не только с достижениями науки того времени, но и политической ситуацией в Европе. В 1686 году в Святом Михаиле по проекту барона Готфрида Вильгельма фон Лейбница была введена новая система обучения, целью которой было воспитание образованных единомышленников с благородными целями, определявшими весь их жизненный путь.

Изучение рукописей, обнаруженных автором статьи среди документов монастыря Святого Архангела Михаила, не вызывают сомнений в том, что Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) уже в апреле и мае 1700 года находился в Лüneбурге в этой закрытой рыцарской академии вместе с Георгом Эрдманом, так как анализ архивных материалов в сопоставлении с предшествующими исследованиями и публикациями приводит автора к выводу, что никаких иных учебных заведений на территории бывшего монастыря Святого Архангела Михаила в период с 1700 по 1703 год не было. Через три года после переезда в Лüneбург, Себастьян Бах получил в Веймаре место помощника герцога Иоганна Эрнста Саксонско-Веймарского, придворного органиста и скрипача. Статья содержит некоторые характерные примеры из досье на академистов, которые свидетельствуют о больших образовательных и карьерных возможностях, предоставляемых рыцарской академией Лüneбурга талантливым юношам вне зависимости от их происхождения и уровня достатка, а также о жёстких требованиях к этическим, нравственным, моральным нормам и усердию в приобретении знаний.

Ключевые слова: образование, Иоганн Себастьян Бах, Лüneбург, монастырь Свято Архангела Михаил в Лüneбурге, рыцарская академия, Георг Эрдманн.

Abstract: The article draws attention to the education that was provided to capable young men at the turn of the XVII–XVIII centuries in the closed knightly academy located on the territory of the monastery of St. Michael the Archangel in Lüneburg. It contains the original documents found in the archives of Lüneburg on the organization of the educational process, the subjects studied and changes in the curriculum, in accordance not only with the achievements of science at that time, but also the political situation in Europe. In 1686, a new educational system was introduced at St. Michael's, designed by Baron Gottfried Wilhelm von Leibniz, the purpose of which was to educate educated like-minded people with noble goals that determined their entire life path.

The study of the manuscripts discovered by the author of the article among the documents of the monastery of St. Michael the Archangel, there is no doubt that Johann Sebastian Bach (1685–1750) was already in Lüneburg in April and May 1700 in this closed knightly academy with Georg Erdmann, because the analysis of archival materials in comparison with previous research and publications leads the author to the conclusion that there were no other educational institutions on the territory of the former monastery of St. Michael the Archangel in the period from 1700 to 1703. Three years after moving to Lüneburg, Sebastian Bach received a position in Weimar as an assistant to Duke Johann Ernst of Saxony-Weimar, court organist and violinist. The article contains some characteristic examples from the dossiers on academicians, which indicate the great educational and career opportunities provided by the Lüneburg Knight Academy to talented young men, regardless of their origin and level of wealth, as well as strict requirements for ethical, moral, moral standards and diligence in acquiring knowledge.

Keywords: education, Johan Sebastian Bach, Lüneburg, the monastery Saint Michael the Archangel in Lüneburg, knight academy, Georg Erdmann.

Два бумажных листа расходов («Ausgabe») со списками фамилий и проставленной против каждой из них суммой денег, обнаружены автором статьи среди документов монастыря Святого Архангела Михаила в Городском архиве Люнебурга в оветшавшей папке F 103 № 1, вложенной в новую папку № 3700/2. Изучение этих рукописей не вызывает сомнений в том, что Иоганн Себастьян Бах в апреле и мае 1700 года находился в Люнебурге. На первом листе в списке из пятнадцати фамилий и из тринадцати на втором есть фамилии Себастьяна Баха и Георга Эрдмана. Автор статьи по записям в церковной книге XVII века, при обращении к пастору церкви деревни Лайна госпоже Майбаум, установлено, что Георг Эрдман¹, учившийся вместе с Себастьяном Бахом в III, и во II классе лицея в Ордруфе, был сыном многодетного крестьянина этой бедной деревушки герцогства Саксония-Гота. По ведомости от 24 июля 1699 года из документации «Ордруфского лицея» («Lyseo Ordruviensi») за 1686–1708 годы, хранящейся в закрытом архиве замка Эренштайн в городе Ордруф, содержащей список из одиннадцати лицеистов, обучавшихся во II классе, и пяти из них, переведённых в I класс, Бах был переведён в I класс с припиской о направлении с 15 марта 1700 года в Люнебург. Георг Эрдман по ведомости «простился» («valed.») с лицеем с припиской о направлении его также в Люнебург, но с 19 января 1700 года.

Святым Михаилом (St. Michaelis) или Михаилом назывались «неподчинённые власти города»² владения старинного бенедиктинского монастыря, включавшие, кроме церкви, старинную библиотеку, помещения для проживания и учебные заведения, в разные годы называвшиеся по-разному [7, с. 9–10, 61], [8, с. 313]. В 1700 году в нём размещалась, в со-

ответствии с принятым в 1692 году решением герцога Брауншвейга и Люнебурга, закрытая рыцарская академия³ в статусе благородно-гражданского института [10, с. 106]. На основании анализа архивных документов, сопоставления исследований и публикаций Людвиг Альбрехт Гебарди, Густова Фока, Вильгельма Юнгханса автор статьи приходит к выводу, что никаких иных учебных заведений на территории бывшего монастыря Святого Архангела Михаила в период с 1700 по 1703 год не было.

Ещё в 1655 году школа для послушников, находившаяся в течение столетий в этом монастыре, была преобразована в закрытую рыцарскую школу для благородного сословия. В год основания в неё было зачислено на полное обеспечение вне зависимости от достатка 12 человек со сроком обучения в три года. Все расходы взяли на себя герцоги Брауншвейга-Люнебурга династии Вельфов. Юношей называли «алюмнисты» («Alumni»), это «те, которых обеспечивают едой и питьём, и воспитывают в благочестии» [19, ст. 1620]. В школу, по разрешению наместника герцога, принимались и иностранцы благородного происхождения. Позже в школе был установлен вступительный взнос в фонд библиотеки, который составлял 10 рейхсталлеров⁴. В 1660 году рыцарская школа была дополнена II образовательной ступенью — гимназией, которая стоила монастырю больших расходов в период, когда финансирование из казны герцога временно прекратилось. Воспитанники носили на хорах⁵ и в монастыре такую же, как прежде послушники монастыря, фиолетовую одежду и участвовали по старому монастырскому обычаю во всеобщих и вечернях» [10, с. 99]. Им «разрешалось выходить за территорию монастыря только один раз в квартал» [10, с. 99]. С 1665 года обучающимся I ступени, под предлогом возможного переноса инфекционных заболеваний, было запрещено, ранее принятое, посещение некоторых предметов в городской партикулярной школе [10, с. 104]. «В городской партикулярной школе должны были старательно овладевать науками, чтобы быть при-

1 Георг Эрдман (1682-1736) — в 1714 году принят на российскую службу, «с 1718 года российский агент в Гданьске, в 1726 году был пожалован надворным советником. Эрдман играл немаловажную роль в осуществлении внешней политики России», вёл постоянную переписку с князьями Василием Долгоруким, Аникитой Репниным, Петром Бестужевым-Рюминым, Эрнстом Бироном, канцлером графом Головкиным, вице-канцлером Остерманом, был принят Петром I, Екатериной I, Анной Иоанновной [3, с. 178], [14, с. 86–92].

2 Из текста на гравюре Иоганна Штридбека младшего (около 1700 года) в Саксонской государственной городской и университетской библиотеке Дрездена.

3 Академиями (объединениями учёных, братствами) герцоги Брауншвейга и Люнебурга называли основанные ими высшие учебные заведения [6, с. 24, 73].

4 Рейхсталлер — монета весом в 25,98 г чистого серебра.

5 Место перед алтарём [Н. Д].

нятыми, «ожидаящие место» («Expectanten»), которые два года получали по 50 талеров, проживая на эти деньги в Люнебурге [за пределами монастыря — *Н. Д.*] [10, с. 99]. Но Бах и Эрдман, несмотря на своё происхождение, в Святом Михаи́ле были сразу приняты как полноправные «академисты» («Academici» или «Academiste»)⁶. Баху такая возможность была предоставлена с 15-тилетнего возраста. Запись о том, что Бах находится в Люнебурге, внесённая в ведомость выпускного класса от 14 августа 1700 года через полгода после его переезда, свидетельствует о непосредственных связях лица с рыцарской академией Люнебурга для возможного продолжения образования. В ведомостях лица за весь период обучения Себастьяна Баха нет примечаний со словом Люнебург ни у кого, кроме Баха и Эрдмана — этих двух очень разных юношей, ставших гордостью Германии [1].

Из документов, исследованных Людвигом Альбрехтом Гебарди, известно, что в Святом Михаи́ле только герцог и его Совет, принимали решения по приглашению и увольнению учителей, назначению жалования, по утверждению и изменениям учебных программ («Lectio-nis-Catalogus»), внутреннему распорядку и принципам воспитания, по выпуску учебников для академистов (на территории монастыря находилась собственная типография). Правила этикета, порядок приёма пищи и меню утверждались самим герцогом. Академисты посещали в монастыре церковные службы, порядок которых утверждал герцог. Проводить службу на латинском языке запрещалось [10, с. 101]. Некоторые академисты неблагородного происхождения, «жили у своих профессоров в городе, а в монастырь приходили лишь в лекционные залы» [10, с. 103]. Академисты изучали теологию, правоведение, философию, историю, географию, филологию, этику, политику, математику, физику, естествознание, комплекс наук под названием Humaniorum, латынь, риторику, а так же французский, итальянский, английский и испанский языки под руководством шпрахмейстеров (Sprachmeister), фехтование и танцы преподавали мастера экзерсисов (Exerzitiemeister), с академистами регулярно проводили тренировки по верховой езде. Профессорам щедро платили [10,

с. 103]. Программа была рассчитана, как и было с основания этого учебного заведения, на три года. Два раза в год академисты сдавали «открытые экзамены». Прилежание и усердие академистов поощрялось вознаграждениями. [10, с. 99]. В рыцарской академии служили два гофмейстера (Hofmeister), в обязанность одного из которых входил только надзор за академистами [10, с. 106] и адъюнкт (Adjunctus), который помогал академистам выполнять домашние задания и повторял с ними пройденные лекции [10, с. 104].

В академии постоянно находился её руководитель в «статусе наместника герцога», (которого называли до 1671 года «управляющим краем и смотрителем рыцарской школы», а с 1673 года — «директором края и оберсмотрителем рыцарской школы Люнебурга»). В период обучения Баха эту должность занимал Эрнст Вильгельм барон фон Шпорке [10, с. 105, 108]. Густав Фок привёл фрагменты Распоряжения от 1700 года по должностным обязанностям учителя танцев рыцарской академии, в котором указывается, что «учитель не имеет права без специального разрешения директора обучать на территории монастыря никого, кроме академистов» [8, с. 121].

Существование закрытого учебного заведения Святого Михаи́ла постоянно вызывало официальные протесты со стороны Шведского королевства и некоторых княжеств, усматривавших в нём угрозу своим политическим интересам [10, с. 101]. И не напрасно, с 1685 года, когда король Франции Людовиком XIV отменил Нантский эдикт, последствием которого стало гонение протестантов-гугенотов, число воспитанников благородного происхождения в этом учебном заведении резко увеличилось до тридцати. Для алюмнистов на территории монастыря Святого Михаи́ла был открыт манеж и приглашен мастер верховой езды Миссельхорн; его методическое пособие «Новый Люнебургский манеж или школа наездников» было напечатано в типографии герцога [13]. В 1686 году в Святом Михаи́ле была упразднена гимназия и введена новая система обучения [10, с. 105] по настоянию барона Готфрида Вильгельма фон Лейбница⁷. Аналогичная система обучения была введена Лейбницем,

6 В период с 1700 по 1703 гг. учебное заведение называлось академией.

7 «Нем. философ, математик, физик, языковед. По просьбе Петра I разработал проекты развития образования и гос. управления в России» [2, с. 705].

занимавшим должность тайного советника юстиции герцогов Брауншвейга-Люнебурга [16, с. 183], в учреждённой кузенами герцогов Брауншвейга-Люнебурга герцогами Брауншвейга-Вольфенбюттеля Рудольфом Августом и Антоном Ульрихом [20] Академии Рудольфа и Антона (*Academia Rudolph Antoniana*) в Вольфенбюттеле в 1687 году [11, с. 17]. В 1691 году Лейбниц вступил и в должность руководителя вольфенбюттельской библиотеки, предоставленной герцогами в распоряжение новой академии. Целью этих рыцарских академий было воспитание образованных единомышленников с благородными целями, определявшими весь их жизненный путь. Лейбниц, характеризуя проект вольфенбюттельского «Товарищества немецких взглядов», составленный герцогом Антоном Ульрихом, писал, что окончившие рыцарскую академию «воспитанники с радостью встанут под знамя герцога, достойно представляя “Товарищество немецких взглядов”» [15, с. 319–320].

В большом лекционном зале Святого Михаила академисты организовывали дискуссии, произносили речи. У академистов был собственный театр, в котором они выступали, представляя «оперы» и «зингшпили», как правило, специально ставившиеся к каждому дню рождения герцога или к его посещениям монастыря Святого Михаила. Сохранились документы 1662–1704 годов, из которых известно, что автором музыки неоднократно исполнявшейся академистами в разные годы «оперы “Балет великанов”», был кантор Святого Михаила Фридрих Эмануэль Преториус (*Friedrich Emanuel Praetorius*), либретто написал профессор рыцарской академии Ноттельман. В этой постановке участвовало восемь инструменталистов [10, с. 107, 104], [8, с. 124]. В рыцарской академии воспитанники обязаны были разговаривать между собой на французском языке. На французском «ставились и французские комедии Мольера» [7, с. 43], запрещённого в то время во Франции.

В 1700 году из девяти преподавателей академии четверо были французами. Среди них — учитель танцев Тома де ля Сель. В 1703 году герцог Георг Вильгельм «вызвал из Парижа» ещё и второго учителя танцев: сына Тома де ля Селя — Шарля [25, с. 115]. Сведения о том, что с 1695 по 1713 год в рыцарской академии должность кантора занимал выпускник академии Святого Михаила Август Браун, что он преподавал в рыцарской академии

ещё и латынь содержатся в исследовательской работе доктора Эрдманна Вернера Бёме, напечатанной на пишущей машинке в единственном экземпляре, который хранится в городском архиве Люнебурга [5, с. 9]. В тот же период Густав Фок в результате многолетних исследований пришёл к выводу, что «нигде нет сведений о деятельности и профессиональном мастерстве кантора Брауна» [7, с. 67]. Однако современный исследователь профессор Фрайбургского университета Конрад Кюстер считает, что «Август Браун, был солидным композитором», даже исходя из того, что «в библиотеке кантора» Святого Михаила «по протоколу от 1695 года находилось ... 24 произведения Брауна» [12, с. 110].

С 1701 года, с прибытием нового профессора [имя которого найти не удалось. — *Н. Д.*], в рыцарской академии Люнебурга стали изучать новейший предмет — «физику». Одновременно, этот же профессор занимал и должность шпрахмейстера французского языка. «Физика» была в учебном плане до кончины профессора в 1710 году, найти другого преподавателя физики смогли лишь в 1765 году. [10, с. 107]. В академию приглашались и высоко оплачивались лучшие педагоги и профессора (и протестанты, и католики, и иудеи), которые разрабатывали специальные программы обучения. Специально для рыцарской академии преподавателем французского языка в 1697 году был написан учебник. По заказу герцога специально для академистов были написаны многие книги, в том числе «Европейский рейх — историческое и генеалогическое исследование».

Через три года после переезда в Люнебург, семнадцатилетний Иоганн Себастьян Бах получил в Веймаре место «помощника герцога Иоганна Эрнста Саксонско-Веймарского» [18, с. 74–75], «скрипача в его капелле» [9, с. 6] и «придворного органиста» [4, с. 667]. Из чего следует, что Иоганн Себастьян Бах учился игре на скрипке и органе тоже в Люнебурге.

В церкви святого Михаила всегда был органист. С 1690 по 1707 год в этой должности состоял Фридрих Кристоф Морхард [12, с. 110, 114]. При нём в 1705–1708 годах старый заурядный орган заменили на новый [17, с. 86].

Изучая в архивах Люнебурга платёжные документы Святого Михаила, Густав Фок нашёл выплаты для «содержавшихся на службе собственных музы-

кантов» [8, с. 94-109], которые и сами играли, и академистов обучали. Зимой все академисты ежедневно во второй половине дня в течение часа занимались индивидуально с педагогом игрой на музыкальных инструментах [8, с. 34]. В сохранившихся рекомендациях Академии Рудольфа и Антона игру на музыкальных инструментах предлагают использовать в будущем «как пропуск в высшее общество» [7, с. 44]. Так, выпускник рыцарской академии, на российской службе надворный советник Георг Эрдман, который заключал договора о поставках и закупках оружия, налаживая контакты, преподносил в подарок музыкальные пьесы собственного сочинения [14, с. 92].

С 1661 года с целью ускорения процесса обучения в Святом Михаэле было запрещено в летнее полугодие петь в хоре [10, с. 104]. По-видимому, с этим связано разочарование Густава Фока, который «в учебном плане рыцарской академии не обнаружил ни одного упоминания о разучивании даже хоральных мелодий для богослужения» [7, с. 44]. Следовательно, верна версия, что в период пребывания Баха в рыцарской академии никакого хора в ней вовсе не было.

По расходным ведомостям монастыря Святого Михаила Люнебурга, которые приводит Фок, с 1683 года в рыцарской школе стали выделяться деньги на приобретение и ремонт теноровых скрипок (Tenor Geigen). С 1690 года — на ремонт скрипок (Geigen), на которых играли на хорах. В 1697 году рыцарская академия купила в Гамбурге две итальянские скрипки (Violine). В сведениях, относящихся к 1694 году, на одного из академистов уже указывается как на скрипача (Violinist) [8, с. 249–250, 252, 44].

Интерес представляют, хранящиеся в Городском архиве Люнебурга, написанные от руки документы рыцарской академии монастыря Святого Михаила за 1656–1850 годы в папке «Список благородных особ монастыря Святого Михаила», с разделами: «Ассистенты-стажёры (Famulus) при особах благородного происхождения» и «Помощники (Pedell⁸) благородных особ», некоторые из которых распознаны для чтения на современном языке Густавом Фоком, интересовавшимся «Музыкой люнебургского монастыря Михаила», которые были изданы через тридцать лет после его смерти [8].

⁸ Famulus, Famulatur, Pedell — эти термины не утрачены и сохраняют своё смысловое значение в современном немецком языке.

Из документов папки «Список благородных особ монастыря Святого Михаила» следует, что академистам после обучения в ассистентуре (Famulatur), предоставлялась возможность на несколько лет получить должность помощника, оставаясь на содержании монастыря, получая ежегодно значительную сумму наличных денег, а по окончании срока ещё и вознаграждение на месте службы. К академистам предъявлялись высокие требования и строго наказывались нарушения, в частности, не санкционированные отлучки из монастыря.

В досье раздела «Ассистенты-стажёры (Famulus) при особах благородного происхождения» приведена информация о принятом в академию «12 мая 1694 года Хенрикусе Бунке — сыне судьи вотчин монастыря, который будет помощником со 2 октября 1699 года, затем будет органистом в Бардовике с 28 октября 1703 года». В разделе «Помощники благородных особ» записано, что «Хенрикус Бунке вступил в должность 2 октября 1699 года, до этого был ассистентом-стажёром; 28 октября 1703 года получил место органиста в Бардовике».

В разделе «Ассистенты-стажёры» в досье на «Аугустуса Фридрикуса Квартьера — сына придворного трубача князя Гольштинии — Плёна» значится, что он был «принят 18 марта 1710 года, будет помощником с 15 марта 1711 года», а в разделе «Помощники благородных особ» записано, что он — ассистент-стажёр, принят помощником 15 марта 1711 года, 29 февраля 1712 года направляется в Киль».

Из досье раздела «Ассистенты-стажёры» известно, что «Христофорус Дитерикус Статиус Бергман, сын пастора в Натендорфе, принят 19 марта 1698 года, 21 апреля 1703 направлен в Брауншвейг, оттуда в 1704 году отправляется в университет в Хельмштеде, с 26 ноября 1709 года будет исполнять обязанности адъюнкта (Adjuncti) в монастыре Святого Михаила, с ноября 1712 году будет пастырем в Даленбурге».

В том же разделе в досье Аугустуса Йохана Шмеерзала написано, что он — «сын кантора в Данненберге, принят 19 января 1698 года, из-за скандала был отстранён от стажировки в ассистентуре, но, по просьбе инспектора, был оставлен на школьном довольствии 24 ноября 1699 года; служит кантором в Данненберге».

Фамилия Шмеерзала из распознанного Фоком досье раздела «Ассистенты-стажёры», есть в обоих

листа расходов со списками фамилий и Баха с Эрдманом: в списке за период с 3 апреля по 1 мая — седьмая, с 1 мая по 29 мая 1700 года — пятая.

В том же разделе в досье Иоганна Хайнриха Шее-ле написано, что он — «сын органиста в Хадельне принят 1 мая 1713 года, переехал 6 апреля 1714 года из монастыря к господину Кюхеншрайберу, чтобы учиться у него, выполняя его указания».

Из досье того же раздела Иоганна Хайнриха Бродхагена: «сын церковного служителя в Маршхате, принят 6 апреля 1710 года, 12 апреля 1712 года директором отправлен в отпуск, не служит, при этом оставлен на довольствии».

Из досье раздела «Помощники благородных особ» Бернхарда Хартунга: «сын кантора, был принят в 1706 году на Пасху, уволен со службы 28 марта 1707 года, как не соответствующий требованиям».

Из досье на Герхарда Биермана «сына кантора из Оснабрюка, принятого 29 февраля 1712 года»,

известно, что «2 января 1713 года за тайные неоднократные выходы из монастыря ему было назначено телесное наказание, заменённое немедленным изгнанием из города» [8, с. 76–78].

Приведённые отрывки из досье свидетельствуют о больших образовательных и карьерных возможностях, предоставляемым в рыцарской академии Люнебурга на рубеже XVII–XVIII веков талантливым юношам вне зависимости от их происхождения и уровня достатка, но и жёстких требованиях, высоким моральным, нравственным и этическим нормам и усердию в приобретении знаний.

Иоганн Себастьян Бах на вопросы о том, как он начинал свой путь, что смог достичь таких вершин в искусстве, «обычно отвечал: “Я должен был быть прилежным. Кто так же прилежен, тот сможет тоже далеко пойти”. Похоже, он не принимал в расчет свой незаурядный талант» [9, с. 45].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Даль Н.В.** А был ли И.С. Бах «самоучкой»? // Детство музыкантов: история и современность. Материалы всероссийского симпозиума шестой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. Москва-Пермь, 2017. — С. 109–122.
2. **Лейбниц.** // Советский энциклопедический словарь. — М.: «Советская энциклопедия», 1981. — С. 705.
3. **Пантиелев Г.Я.** Письма И.С. Баха в архивах СССР. // Русская книга о Бахе: Сб. статей / Сост. Ливанова Т.Н., Протопопов В.В. — М.: Музыка, 1985. — С. 176–182.
4. **Швейцер А.** Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1965. — 725 с.
5. **Böhme E.W.** 150 Lüneburger Musiker-Namen. Manuskript. Stadtarchiv Lüneburg. 1950. — 26 S.
6. Catalogue of Printed Books in the British Museum. — London: Order of the Trustees, 1841. Vol. 1. — 457 p.
7. **Fock G.** Der junge Bach in Lüneburg. — Hamburg.: Merseburger & Co., 1950. — 119 S.
8. **Fock G., Sarnighausen H.-C.** Zur Musik und Glasmalerei in St. Michaelis Lüneburg. — Husum: Husum Druck- und Verlagsgesellschaft, 2004. — 343 S.
9. **Forkel J.N.** Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. — Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. — 69 S.
10. **Gebhardi L.A.** Kurze Geschichte des Klosters St. Michaelis in Lüneburg. — Celle: Capaun-Karlowa'sche Buchhandlung, 1857. — 111 S.
11. **Hülsen.** Leibniz als Pädagoge und seine Ansichten über Pädagogik. // Königliches Gymnasium zu Charlottenburg. V. Jahresbericht. — Berlin: Trowitzsch und Sohn, 1874. — S. 1–31.
12. **Küster K.** Der junge Bach. — Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996. — 240 S.
13. **Misselhorn J.** Lüneburgische neu eröffnete Manege oder Reit-Schule. — Zelle: Fürstl. Buchdr., 1685. — 188 S.
14. **Pantijelew G.** Ja. Johann Sebastian Bachs Briefe an Georg Erdmann. Nebst Beiträgen zur Lebensgeschichte von Bachs Jugendfreund. // Bach-Jahrbuch. Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1985. Bd. 71. — S. 83–97.
15. **Pietsch P.** Leibniz und die deutsche Sprache. // Wissenschaftliche Beihefte zur Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins. Heft 29. Berlin: Verlag des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins, 1907. — S. 265–371.
16. **Prantl C.** von. Leibniz, Gottfried Wilhelm. // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 18. Leipzig: Duncker & Humboldt, 1883. — S. 172–209.

17. **Walter H.** Musikgeschichte der Stadt Lüneburg. — Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1967. — 330 S.
18. **Wolff C.** Johann Sebastian Bach. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. — 625 S.
19. **Zedler J.** Alumnus. // Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste. — Halle, Leipzig: Verlegts Johann Heinrich Zedler, 1732. Bd.1 — Sp. 1620.
20. **Anton Ulrich.** URL: <http://www.welfen.de/AntonUlr.htm> (Дата обращения: 01.07.2024).

REFERENCES

1. **Dal' N.V.** A byl li I.S. Bach «samouchkoj»? // Detstvo muzykantov: istoriya i sovremennost'. Materialy vserossijskogo simpoziuma shestoj sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovaniya. Moskva-Perm', 2017. — S. 109–122.
2. **Lejbnic.** // Sovetskij enciklopedicheskij slovar'. — M.: «Sovetskaya enciklopediya», 1981. — S. 705.
3. **Pantiev G.Ya.** Pis'ma I.S. Bacha v arhivah SSSR. // Russkaya kniga o Bahe: Sb. statej / Sost. Livanova T.N., Protopopov V.V. — M.: Muzyka, 1985. — S. 176–182.
4. **SHvejcer A.** Iochann Sebast'yan Bach. — M.: Muzyka, 1965. — 725 s.
5. **Böhme E.W.** 150 Lüneburger Musiker-Namen. Manuskript. Stadtarchiv Lüneburg. 1950. — 26 S.
6. Catalogue of Printed Books in the British Museum. — London: Order of the Trustees, 1841. Vol. 1. — 457 p.
7. **Fock G.** Der junge Bach in Lüneburg. — Hamburg.: Merseburger & Co., 1950. — 119 S.
8. **Fock G., Sarnighausen H.-C.** Zur Musik und Glasmalerei in St. Michaelis Lüneburg. — Husum: Husum Druck- und Verlagsgesellschaft, 2004. — 343 S.
9. **Forkel J.N.** Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. — Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. — 69 S.
10. **Gebhardi L.A.** Kurze Geschichte des Klosters St. Michaelis in Lüneburg. — Celle: Capaun-Karlowa'sche Buchhandlung, 1857. — 111 S.
11. **Hülsen.** Leibniz als Pädagoge und seine Ansichten über Pädagogik. // Königliches Gymnasium zu Charlottenburg. V. Jahresbericht. — Berlin: Trowitzsch und Sohn, 1874. — S. 1–31.
12. **Küster K.** Der junge Bach. — Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996. — 240 S.
13. **Misselhorn. J.** Lüneburgische neu eröffnete Manege oder Reit-Schule. — Zelle: Fürstl: Buchdr., 1685. — 188 S.
14. **Pantijelew G.** Ja. Johann Sebastian Bachs Briefe an Georg Erdmann. Nebst Beiträgen zur Lebensgeschichte von Bachs Jugendfreund. // Bach-Jahrbuch. Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1985. Bd. 71. — S. 83–97.
15. **Pietsch P.** Leibniz und die deutsche Sprache. // Wissenschaftliche Beihefte zur Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins. Heft 29. Berlin: Verlag des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins, 1907. — S. 265–371.
16. **Prantl C.** von. Leibniz, Gottfrie Wilhelm. // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 18. Leipzig: Duncker & Humboldt, 1883. — S. 172–209.
17. **Walter H.** Musikgeschichte der Stadt Lüneburg. — Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1967. — 330 S.
18. **Wolff C.** Johann Sebastian Bach. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. — 625 S.
19. **Zedler J.** Alumnus. // Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste. — Halle, Leipzig: Verlegts Johann Heinrich Zedler, 1732. Bd.1 — Sp. 1620.
20. **Anton Ulrich.** URL: <http://www.welfen.de/AntonUlr.htm> (Дата обращения: 01.07.2024).

ДАЛЬ НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА
 Академия хорового искусства имени В.С. Попова
 (г. Москва)
 преподаватель
 e-mail: nataliadahl@mail.ru

DAHL NATALIA V.
 Viktor Popov Academy of Choral Art (Moscow)
 Teacher
 e-mail: nataliadahl@mail.ru

УДК 783

Л.З. КОНТОРОВИЧ

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

Воспоминания о годах учёбы в Московском хоровом училище при Александре Свешникове

*L. Kontorovich**Memories of the years of study at Moscow Choral College under the direction of Alexander Sveshnikov*

Абстракт. В 2025 году исполнится семьдесят лет с момента поступления Льва Зиновьевича Конторовича, профессора, народного артиста РФ и заслуженного деятеля искусств РФ, художественного руководителя и главного дирижёра Академического Большого хора «Мастера хорового пения», в Хоровое училище имени А. В. Свешникова. Статья посвящена воспоминаниям дирижёра об учителях и наставниках, об особенностях обучения в училище и творческой жизни знаменитого коллектива — хора мальчиков. В этой истории много известных имён — знаменитые хормейстеры Свешников, Ровдо и Уланов, композиторы Флярковский и Агафонников, пианист Динор и музыковед Мюллер. Автор с благодарностью рассказывает о методах работы замечательных педагогов музыкальных и общеобразовательных предметов, воспитавших несколько поколений выдающихся хоровых дирижёров, вспоминает знаменательные концерты, интересные события и встречи.

Ключевые слова: Московское хоровое училище, хоровое образование, Свешников, Агафонников, Флярковский, Ровдо, Уланов, Ген. Гладков, Динор, Мюллер.

Abstract: In 2025, it will be seventy years since Lev Zinovievich Kontorovich, professor, People's Artist of the Russian Federation and Honored Artist of the Russian Federation, artistic director and chief conductor of the Academic Large Choir "Masters of Choral Singing", entered the A.V. Sveshnikov Choral College. The article is devoted to the conductor's memories of teachers and mentors, about the peculiarities of studying at the college and the creative life of the famous boys' choir. There are many famous names in this story — the famous choirmasters Sveshnikov, Rovdo and Ulanov, the composers Flarkovsky and Agafonnikov, the pianist Dinor and the musicologist Muller. The author gratefully talks about the methods of work of wonderful teachers of music and general education subjects who have educated several generations of outstanding choral conductors, as well as recalls significant concerts, interesting events and meetings.

Keywords: Moscow Choral College, choral education, Sveshnikov, Agafonnikov, Flarkovsky, Rovdo, Ulanov, Gennady Gladkov, Dinor, Muller.

Я поступил в Московское хоровое училище в 1955 году. До этого я учился один год в музыкальной школе, играл там на скрипке. Поэтому меня приняли во второй класс и сразу направили в старший хор.

Самые яркие впечатления — это знакомство с великим дирижёром Александром Васильевичем Свешниковым [6]. Свешников приезжал почти каждый день. Мы выстраивались в нижнем зале по пультам. В каждом пульте было несколько человек из разных классов, и был один старший опытный певец, который помогал и следил за теми, кто

помладше. Был всегда дежурный по хору, он стоял у окна и ждал, когда Свешников появится. Александр Васильевич приезжал на автомобиле, и дежурный сразу предупреждал: «...Он приехал, он приехал!». Все сразу затихали, стояли смирно, появлялся Свешников и дежурный говорил: «Александр Васильевич! Рапортует дежурный по хору. В хоре по списку числится столько-то, отсутствуют такие-то...». Я раньше не понимал, зачем это нужно, теперь, когда сам стал руководить хором, понимаю, что сразу становится ясно, в каких партиях кого не хватает, и на это надо обратить внимание [5].

Свешников очень много занимался распеванием, он следил, чтобы мы не поднимали плечи. У него была такая палка специальная, он подходил и, если кто-то поднимал плечи, он мог этой палкой постучать по плечам. Иногда, проходя мимо, мог этой палкой потыкать в живот, проверяя, крепко ли мы держим мышцы живота. Он считал, что это необходимо [3].

Александр Васильевич при распевании обращал внимание на формирование гласных, которые должны быть округлёнными. В специальных упражнениях переходили от круглых гласных к более открытым, но, чтобы сохранять округлость. Кроме того, он внимательно относился к ансамблю внутри партии, чтобы никто не выделялся и, конечно, к ритмическому ансамблю. Той же самой палкой он стучал по роялю ровно, чтобы метр был всем чётко слышен. И мы, конечно, старались, чтобы всё было вместе.

Надо заметить, что одним из приёмов работы Свешникова над чётким ритмом, был приём дробления. Обычно он не дробил от начала до конца, как потом делали некоторые дирижёры. Он дробил отдельные фрагменты, где особенно сложный ритм, пунктирный ритм или необычные ритмические сочетания. Так мы дробили, повторяя гласные. Если посмотреть потом на рояль, то было видно много следов от этих ударов, но что делать, надо было заниматься качеством пения.

Можно много рассказывать о приёмах Александра Васильевича. Он, конечно, мог сразу остановить и потребовать повторить ещё раз, ещё раз...какие-то небольшие фразы, так как он добивался необходимого звучания, к которому стремился [4].

Мы очень подолгу учили произведения, репертуар был обширный, в основном это были сочинения русских композиторов, зарубежных классиков, обработки народных песен. Но самым запоминающимся была работа над произведением Дж. Перголези «Stabat mater». Мы много репетировали, а затем исполняли эту кантату с оркестром студентов Московской консерватории и в Москве, в Большой зале, и в Ленинградской филармонии в Колонном зале. Это были очень яркие и успешные концерты [9].

Мне запомнились две поездки в Ленинград с Александром Васильевичем. Одна была, когда я учился в третьем классе. Мы жили в гостинице «Европейская», прямо напротив концертного зала филармонии и пели тогда музыку а сарпелла, самую разнообразную.

А второй раз «Stabat mater», как я уже говорил, тогда я учился в 6-м классе, и жили мы уже в гостинице «Астория». Один раз в ресторане нам дали крем-суп. Мальчики тогда не стали его есть, это было очень непривычно, но мне понравилось. Вот запоминаются какие-то такие мелочи.

Свешников очень много сделал для того, чтобы мы превращались в настоящих музыкантов. Он приезжал даже на выпускные экзамены и вручал нам дипломы. И он повлиял на развитие моей судьбы. Я поступил в консерваторию, где Александр Васильевич был ректором. Там мне с ним тоже приходилось встречаться. В весенние праздничные дни он проводил концерты. Студенты выстраивались перед памятником Чайковскому и весь студенческий хор пел под руководством Александра Васильевича, так что творческая связь с великим мастером не прерывалась [7; 8].

Конечно, мы очень уважали, но и побаивались его. Когда Свешников шёл по консерватории, мы старались как-то «прижаться к стенке», честно говоря, чтобы не вызвать каких-то неприятных моментов. Хотя, мы просто боялись, никаких неприятных моментов и не могло быть.

Как-то один раз зимой я перебежал из учебного корпуса в Белый зал (сейчас это зал Мясковского), я был без верхней одежды. Свешников шёл мне на встречу, конечно, он был в пальто, остановился и сказал мне: «Ну слушай, надо всё-таки оберегаться и только в пальто ходить», — очень так спокойно и доброжелательно заметил.

И самое главное, что после окончания консерватории Александр Васильевич Свешников направил меня в хоровое училище. Это было для меня очень важно, и я проработал тридцать лет в моём любимом учебном заведении.

Хормейстером у Свешникова работал Ровдо Виктор Владимирович. Это замечательный музыкант, в дальнейшем Народный артист СССР, руководитель Государственной академической хоровой капеллы в Минске. А в Москве он, только заканчивая аспирантуру в консерватории в классе Александра Васильевича Свешникова, уже работал с нами хормейстером.

Кроме того, в репетициях участвовал замечательный музыкант Александр Георгиевич Флярковский. Он блестяще играл на фортепиано, у него была великолепная техника. Я помню, мы пели какую-то песню Цфасмана, в которой были стре-

мительные пассажи, исполняемые Флярковским совершенно виртуозно!

Затем в хоровое училище пришёл Юрий Михайлович Уланов. Свешников приезжал всё реже, и Уланов работал самостоятельно. Великолепный хормейстер, большой знаток именно детского пения, пения мальчиков. Очень хорошо работал над детским вокалом, у него невероятно красиво и легко звучали голоса, без напряжения, просто совершенно! Юрий Михайлович Уланов запомнился как тонкий и глубокий музыкант.

Среди преподавателей музыкальных дисциплин хочется назвать первого моего учителя по гармонии Агафонникова Владислава Германовича. То, что он преподавал и как это было методически преподнесено, то есть все основные законы, которые существовали тогда в гармонии, когда мы учились, — всё было изложено чётко и у меня осталось в памяти на всю мою профессиональную деятельность. Уроки с ним были приятны, потому что это было всегда доброжелательно, активно рационально, и я очень благодарен Владиславу Германовичу за эти дни, когда я с ним мог общаться в качестве ученика. А теперь я счастлив, что могу сотрудничать с Владиславом Германовичем-композитором, как исполнитель его прекрасной музыки.

Следующим педагогом по гармонии был уже Геннадий Игоревич Гладков. Это яркий композитор, известный в песенном жанре и как автор музыки к популярным фильмам. Он, конечно, позволял нам преодолевать какие-то чёткие законы, чуть свободнее себя чувствовать, а главное, искать новые возможности и индивидуально подходить к тем задачам, которые стоят перед учащимися в области гармонии.

Наше общество мальчишек безусловно нуждалось в большой воспитательной работе [1; 2]. В связи с этим, я могу вспомнить прекрасных педагогов

общеобразовательных дисциплин, которые являлись именно мудрыми и глубокими воспитателями. Прежде всего, это наш классный руководитель Римма Григорьевна Эпштейн, преподаватель немецкого языка. И я честно скажу, когда встречался с иностранцами, у меня часто спрашивали, где я так хорошо выучил немецкий язык. Но самое главное для нас — это то, что Римма Григорьевна была нашей второй мамой. Ведь многие ребята жили в интернате, и родители были далеко, а у кого-то даже родителей не было. И всегда рядом был человек, который тепло и душевно к тебе относился. И это была Римма Григорьевна. Для нас, для нашего класса она была очень близким человеком, и мы ей сердечно благодарны.

Ещё хочется вспомнить Марию Петровну Меньшову, преподавателя русского языка и литературы. Это тоже был удивительно добрый и открытый человек, который прекрасно знал свой предмет, у неё была блестящая методика преподавания русского языка. И те, кто у неё учился добросовестно, стали грамотными людьми. Некоторые очень интересно проявлялись в области литературы, и я в юности писал стихи. Так что, мы очень благодарны этим педагогам.

Александр Васильевич Свешников поручал ведущим профессорам Московской консерватории поддерживать высокий уровень преподавания в училище. Так наставником педагогов по фортепиано был Григорий Михайлович Динор, а по теоретическим дисциплинам Фёдор Фёдорович Мюллер. У этих мастеров я учился потом в консерватории.

Всё вышесказанное позволило девяти моим одноклассникам успешно поступить в Московскую консерваторию, а ещё четыре человека так же поступили в другие музыкальные ВУЗы Москвы.

Я благодарен своему родному училищу за мою судьбу музыканта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Булгаков В.Д.** Перспективы хорового образования в современной России // Вестник Казанского гос. ун-та культуры и искусств. 2016. № 4. С. 119–121.
2. **Васильев В.А.** Современное хоровое искусство и вопросы совершенствования дирижерско-хорового образования // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2. С. 154–158.
3. **Дробышевская Н.С.** Специфика индивидуальной вокальной подготовки певца в профессиональном хоровом коллективе: из истории Придворной певческой капеллы: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2013. 196 с.
4. **Живов В.Л.** Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2003. 270 с.

5. **Конторович Л.З.** Учитель в классе и за дирижёрским пультом // Дирижерско-хоровое образование: традиции и современность: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Клавдия Борисовича Птицы (1911–1983) / [редкол.: А.В. Антипин (отв. ред.-сост.), С.С. Калинин]. М.: Моск. консерватория, 2014. 239 с. С. 223–227.
6. **Критский Б.Д.** А.В. Свешников — исполнитель и педагог: к 125-летию со дня рождения мастера // Вестник ПСТГУ. Сер. V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. Вып.2 (18). С. 146–156.
7. Памяти Александра Васильевича Свешникова: ст., воспоминания / Сост. С.С. Калинин; Предисл. Б.Г. Тевлина. М.: Музыка, 1998. 326 с.
8. **Птица К.Б.** Мастера хорового искусства в Московской консерватории. М.: Музыка, 1970. 120 с.
9. **Свешников А.В.** Искусство как потребность: анализ проблемы с точки зрения концепции Целостности. М.: Логос, 2011. 180 с.

REFERENCES

1. **Bulgakov V.D.** Perspektivy horovogo obrazovaniya v sovremennoj Rossii [Prospects of choral education in modern Russia] // Vestnik Kazanskogo gos. un-ta kul'tury i iskusstv. 2016. № 4. P. 119–121.
2. **Vasil'ev V.A.** Sovremennoe horovoe iskusstvo i voprosy sovershenstvovaniya dirizhersko-horovogo obrazovaniya [Modern choral art and issues of improving conducting and choral education] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013. № 2. P. 154–158.
3. **Drobyshevskaja N.S.** Specifika individual'noj vokal'noj podgotovki pevca v professional'nom horovom kollektive: iz istorii Pridvornoj pevcheskoj kapelly [The specifics of individual vocal training of a singer in a professional choral group: from the history of the Court singing chapel]: dis. ... kand. isk.: 17.00.02. SPb., 2013. 196 p.
4. **Zhivov V.L.** Horovoe ispolnitel'stvo: Teoriya. Metodika. Praktika [Choral performance: Theory. The methodology. Practice]: ucheb. posobie dlja studentov vuzov. M.: VLADOS, 2003. 270 p.
5. **Kontorovich L.Z.** Uchitel' v klasse i za dirizhorskim pul'tom [Teacher in the classroom and at the conductor's desk] // Dirizhersko-horovoe obrazovanie: tradicii i sovremennost': materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoi konferencii, posvjashhennoj 100-letiju so dnja rozhdenija Klavdija Borisovicha Pticy [Conducting and choral education: traditions and modernity: materials of the International scientific and practical conference dedicated to the 100th anniversary of the birth of Claudius Borisovich Ptitsa] (1911–1983) / [redkol.: A.V. Antipin (otv. red.-sost.), S.S. Kalinin]. M.: Mosk. konservatorija, 2014. 239 p. P. 223–227.
6. **Kritskij B.D.** A.V. Sveshnikov — ispolnitel' i pedagog: k 125-letiju so dnja rozhdenija мастера [A.V. Sveshnikov — performer and teacher: to the 125th anniversary of the birth of the master] // Vestnik PSTGU. Ser. V. Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva. 2015. Iss. 2 (18). P. 146–156.
7. Pamjati Aleksandra Vasil'evicha Sveshnikova: st., vospominaniya [In memory of Alexander Vasilyevich Sveshnikov: art., memoirs] / Sost. S.S. Kalinin; Predisl. B.G. Tevlina. M.: Muzyka, 1998. 326 p.
8. **Ptica K.B.** Mastera horovogo iskusstva v Moskovskoj konservatorii [Masters of choral art at the Moscow Conservatory]. M.: Muzyka, 1970. 120 p.
9. **Sveshnikov A.V.** Iskusstvo kak potrebnost': analiz problemy s tochki zrenija koncepcii Celostnosti [Art as a need: an analysis of the problem from the point of view of the concept of Integrity]. M.: Logos, 2011. 180 p.

КОНТОРОВИЧ ЛЕВ ЗИНОВЬЕВИЧ

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского
 Профессор, заведующий кафедрой хорового дирижирования
 Художественный руководитель и главный дирижёр Академического Большого хора «Мастера хорового пения»
 Народный артист Российской Федерации
 Заслуженный деятель искусств Российской Федерации

KONTOROVICH LEV Z.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory
 Professor, Head of the Department of Choral Conducting
 Artistic director and chief conductor of the Academic Large Choir "Masters of Choral Singing"
 People's Artist of the Russian Federation
 Honored Artist of the Russian Federation

УДК 7.071.2

О.И. ЛЕБЕДЕВА

Большой детский хор им. В. Попова (г. Москва)

«Краткая метода пения» Г.Я. Ломакина, как одна из первых систематизированных и профессионально выстроенных методик обучения пению в России XIX века

*O.I. Lebedeva**“A Concise Method of Singing” by Gavriil Lomakin as one of the first systematized and professionally built methods of teaching singing in Russia of the 19th century*

Абстракт. В статье обращено внимание на педагогическую работу знаменитого капельмейстера, преподавателя и композитора России XIX столетия Гавриила Якимовича Ломакина в контексте становления и развития отечественной методики обучения академическому пению. Анализируется пособие Ломакина «Краткая метода пения», структура и особенности ее содержания. Огромный опыт в области преподавания академического вокала позволил Г.Я. Ломакину написать и издать этот труд, особенностью которого стала профессионально выстроенная система обучения от теории к практике. В данном пособии даны главные правила музыки, упражнения и советы, сопровождающиеся нотными примерами. Статья раскрывает значимость «Краткой методы пения», как первого русского печатного труда по хормейстерской работе, комплексно нацеленного на обучение академическому вокалу не только одаренных учеников, но и учеников всех возрастов и уровня подготовки.

Ключевые слова: педагогическая работа, русская вокальная школа, методика обучения, Гавриил Якимович Ломакин, «Краткая метода пения», главные правила музыки.

Abstract: The article draws attention to the pedagogical work of the famous conductor, teacher and composer of 19th-century Russia Gavriil Yakimovich (Gabriel Joachimovich) Lomakin in the context of the formation and development of Russian methods of teaching singing. In the present article, Lomakin's manual "A Concise Method of Singing" is analyzed, the structure and features of its contents are discussed. Extensive experience in the field of teaching singing allowed Lomakin to write and publish this work, its distinctive feature being a professionally structured system of teaching from theory to practice. This manual contains general rules of music as well as exercises and tips accompanied by music examples. The article reveals the importance of "A Concise Method of Singing" as the first Russian printed work comprehensively aimed at teaching singing not only to gifted students, but also to students of various ages and skill levels.

Keywords: pedagogical work, Russian school of singing, teaching methods, Gavriil Yakimovich Lomakin, "A Concise Method of Singing", general rules of music.

В XVII веке в России, в связи с церковной реформой патриарха Никона, происходит трансформация музыкального искусства. Развивается хоровое пение, в котором увеличивается количество голосов (от четырёх и более), меняется мелодизм и фактура. Происходит секуляризация в вокально-хоровой музыке, она выходит за рамки богослужения,

становится светской и знаменный распев постепенно вытесняется партесным концертом. Возникает необходимость в профессиональной подготовке певцов и написании методических пособий и музыкальных грамот. Самыми первыми методическими музыкальными трудами в России были трактаты Николая Дилецкого «Грамматика

музыкальна», «Идея грамматики мусикийской» и глава в сборнике «Мусикия». Позже эти трактаты объединил в одно целое композитор, регент, педагог Степан Васильевич Смоленский с названием «Мусикийская грамматика Николая Дилецкого». В этой работе даны основные понятия музыки, как-то: гармония, переменность ладов и пр., как средства эмоциональной выразительности, гармонии, переменности ладов и пр. Акцентируется внимание на композиции, практических методах сочинения в партесном стиле.

Однако в Российской Империи, почти до середины XIX века, методическая литература по академическому пению практически отсутствовала. Обучение певцов основывалось на европейском опыте. Благодаря переводам на русский язык лекций, практических занятий и методической литературы великих итальянских мастеров того времени, таких как Джузеппе Тартини, Франческо Арайя, Доменико Чимароза, Джованни Паизелло и Винченцо Манфредини. Эти переводы и были своего рода учебно-методическим пособием для певцов и педагогов. Одним из ярких примеров подобных переводов стал труд Степана Аникиевича Дегтярёва — композитора, хорового дирижёра, руководителя Шереметевской капеллы. Он перевёл на русский язык работу своего учителя и теоретика Винченцо Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке», сопроводил её комментариями и нотными примерами. Таким образом, он сделал доступными знания В. Манфредини для широкого круга русских певцов и педагогов, что позволило заложить фундамент отечественной вокально-хоровой педагогической школы.

С середины XIX века в России появились свои собственные теоретики и педагоги, которые разработали оригинальные методы обучения вокалу. Среди плеяды талантливых музыкантов того времени, таких как М.И. Глинка, А.Е. Варламов, А.Д. Даргомыжский, П.И. Чайковский, незаслуженно забытым остался Гавриил Якимович Ломакин (1811–1885).

Основное музыкальное наследие Ломакина — это хоровая музыка. В его творчестве прослеживается глубокое понимание русской вокальной традиции, богатой мелодикой и гармонией. Он создал множество вокальных произведений светского характера и хоров для богослужений, которые отличались красотой звучания и духовной глубиной.



К сожалению, в советский период творчество Ломакина оставалось в забвении. Его музыка считалась «религиозной» и не соответствовавшей идеологическим установкам. Только в последние десятилетия произошло переосмысление наследия композитора, и его музыка вновь зазвучала в концертных залах.

Важно отметить, что влияние Ломакина на развитие русского вокального искусства огромно. Его методы и приёмы использовали многие выдающиеся вокалисты и педагоги XX века. Он заложил основы для развития русской вокальной школы, которая впоследствии получила мировую известность.

Сегодня наследие Гавриила Ломакина активно изучается музыковедами и широко исполняется. Возрождение интереса к творчеству Ломакина свидетельствует о том, что его музыка не просто исторический документ, а живое наследие, которое продолжает вдохновлять и воспитывать новые поколения музыкантов.

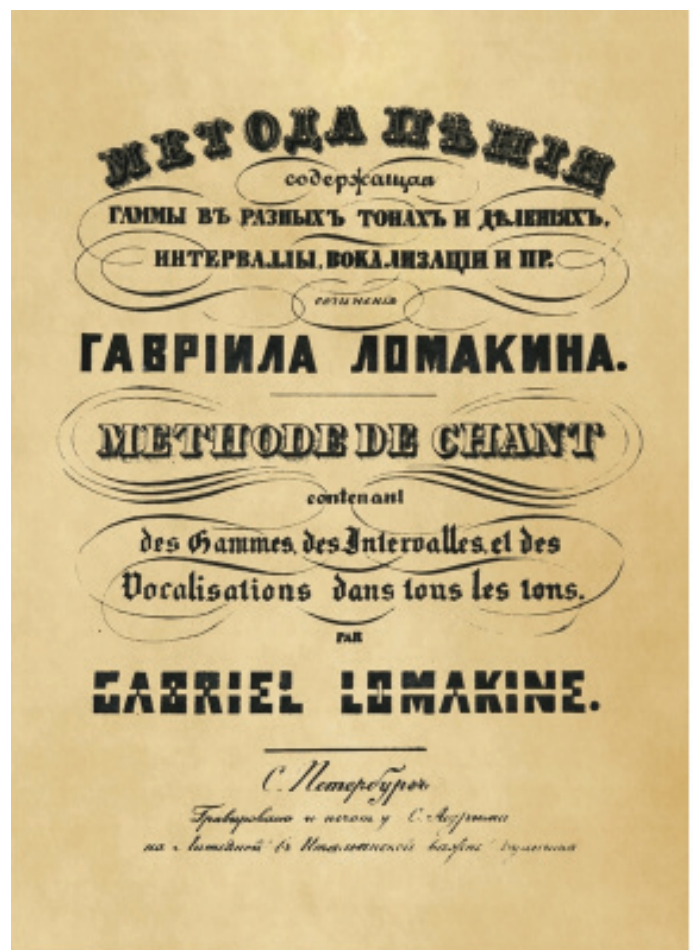
Творческий путь Г.Я. Ломакина начинался на клиросе Никольского храма в Борисовской слободе Курской губернии. Родители его были крепостными графа Дмитрия Шереметева, в хоровую капеллу которого и попал одарённый мальчик. Обучал мальчиков в то время музыкант-любитель, придворный певчий Фёдор Леницкий. Произведения разучивались на слух, музыкальной грамотой Леницкий не владел, поэтому Ломакин стал заниматься самостоятельно. Он читал много литерату-

ры о музыке и композиторах, с большим интересом изучал музыкальную грамоту, брал уроки игры на скрипке и фортепиано. Оценив целеустремленность, профессиональные навыки и талант юноши, в 1830 году Шереметьев, назначает девятнадцатилетнего музыканта учителем певчих классов в капелле, а затем и ее руководителем. В то же время, с разрешения графа, Ломакин начал преподавать Павловском и Пажеском кадетских корпусах, Смольном институте, Императорском училище правоведения, Петербургском театральном училище, а позднее был назначен главным капельмейстером Придворной певческой капеллы. За время руководства Г.Я. Ломакиным (1830–1872), Шереметевский хор стал известен не только в России, но и в Европе. В. Стасов писал: «...Тому, что мы видим Шереметевский хор в наше время, он обязан замечательному таланту нынешнего капельмейстера Г.Я. Ломакина, который хотя и получил своё музыкальное образование в России, но бесспорно стоит по своему знанию, таланту, а главное по глубине музыкального инстинкта, наравне с замечательнейшими современными капельмейстерами по части хоров ...». Два главных хоровых коллектива России возглавлял Гавриил Якимович, и оба, во время его руководства достигли расцвета во всех аспектах: по количеству обучающихся, по профессионализму обучения, по музыкальной грамотности учеников, по широкой палитре исполняемого репертуара.

Г.Я. Ломакин обладал большим педагогическим талантом. Об этом свидетельствует успешность и признание его учеников. Он преподавал не только музыкальную грамоту и хоровые дисциплины, но композицию и академическое пение. Среди выдающихся учеников Г.Я. Ломакина нам известны вокалисты: Д.Усатов (первый и единственный педагог Ф. Шаляпина), А.Я. Петрова-Воробьёва (первая исполнительница партий Вани в «Иване Сусанине» и Ратмира в «Руслане и Людмиле» М. линки), Л.И. Кармалина, И.А. Мельников (профессор, солист и режиссёр Мариинского театра, солист Его Императорского Величества), Ю.Ф. Абаза (одна из основателей, наряду с А.Г. Рубинштейном, Русского музыкального общества); композиторы и дирижёры: П.И. Чайковский, князь Ю.Н. Голицын, братья А.Н. и К.Н. Лядовы [см.: 6, с. 51]; музыкальные критики и общественные деятели, историки искусств: А.Н. Серов, В.В. Стасов. Последний ценил и любил в своём учителе «доброту,

любопытность, милое обращение, отсутствие учительски-деспотических приемов», «высокие музыкальные качества, любовь и понимание настоящей музыки», «умение управлять и двигать хором», достигая высокохудожественных эффектов [12, с. 266]

Развитие вокально-хорового искусства в России произошло во многом благодаря педагогической деятельности и невероятному таланту Г.Я. Ломакина. Его заслуга заключалась в том, что он тщательно выстроил систему хорового образования, детально продумал специфику и методы обучения певцов, а также сделал их доступными для всех желающих обучаться хоровому пению. Впервые ввёл профессиональное обучение хористов, включающее основы музыкальной грамоты, упражнения по сольфеджио, чтение с листа и практические занятия пением с использованием разнообразных вокальных техник. Свою систему обучения Ломакин изложил в ряде методических пособий, венцом которых явился труд «Краткая метода пения», первично опубликованный в 1837 году, а окончательная версия была издана в 1882 году.



В этом пособии отразился весь педагогический опыт, накопленный за годы преподавания в Шереметевском хоре, Придворной певческой капелле и Бесплатной музыкальной школе. Гавриил Якимович упражнял своих учеников в отгадывании интервалов, пении гамм поступенно, терциями, аккордами, различными вокальными приемами, эти же задания он включил в свой учебник [7, с. 16].

Ю.М. Рогачёва в своих исследованиях творчества и педагогической деятельности Г.Я. Ломакина [10, с. 2] пишет: «Ломакин создал уникальное методическое пособие по обучению элементарной теории музыки, хоровому пению и индивидуальному вокалу. Хормейстер совершенствовал свою «Краткую методику пения» десятилетиями: окончательный вариант увидел свет в 1882 году». Эта работа предназначалась для исполнителей всех возрастов и уровней подготовки. Как писал сам Ломакин во вступительном слове своего пособия: «Эти примѣры были уже примѣняемы къ дѣлу в продолженіи многихъ лѣтъ и постоянно производили успѣшное дѣйствіе на развитіе понятій и способностей какъ малолѣтнихъ, такъ и взрослыхъ учениковъ, нисколько не подготовленныхъ къ пониманію музыки» [8, с. 4].

В своем труде Гавриил Якимович опирается на преподавание теоретических знаний, как фундамента для практических навыков. Он предлагает начинать обучение с основ музыкальной грамотности, неразрывно связывая с методикой обучения пению. Ломакин считал, что невозможно обучать исполнительству без базовых знаний музыкальной грамоты. Чтобы приступить к практическим занятиям и овладеть вокальными навыками, необходимо было сперва сформировать у обучающихся определённый уровень теоретических знаний, научить сольфеджировать и петь с листа [2, с. 3].

«Краткая метода пения» состоит из двух разделов: теоретический — 21 тема — элементарная теория музыки; практический — 22 темы — образцы пения, включающие вокальные упражнения.

В теоретическом разделе последовательно даются понятия о всех музыкальных знаках, названиях нот, о размещении их на нотном стане, делении длительностей, гаммах, ритме, музыкальных ключах для разных голосов, о размерах, интервалах, знаках альтерации, средствах выразительности. Также Гавриил Якимович переводит и разъясняет итальянские музыкальные термины, обозначаю-

щие темповые и динамические оттенки, даёт понятие о голосе, регистрах, певческом дыхании, составах хоров.

В практическом разделе даны упражнения направленные на постановку певческого дыхания, на умение управлять своим голосом и сглаживать регистры, интонировать хроматизмы и скачки, на изучение орнаментики, использование динамических оттенков, формирование навыков вокализации, на расширение музыкального кругозора посредством нотных примеров интерпретированных музыкальных произведений, представленных в пособии.

Каждая тема включает, помимо теоретического объяснения, иллюстрации, схемы и таблицы, а также ремарки автора с указанием приёмов изучения и способов тренировки. Например, при изучении нот, составитель рекомендует читать их вслух в восходящем и нисходящем порядке до тех пор, пока учащийся не сможет безошибочно называть их вразброс. Изучение длительностей рекомендует закреплять письменными упражнениями. Тренировать ритм — с определением сильной доли и дирижированием.

С педагогической простотой Ломакин объясняет тему «О голосе, регистрах и вдыхании воздуха»: «Человѣческой голосъ происходитъ отъ сотрясенія воздуха въ гортани или голосовомъ органѣ. Произведенію голоса способствуютъ болѣе всего легкія, дыхательное горло и гортань, но измѣненію полноты звука, много содѣйствуютъ нѣбо, языкъ и губы» [8, с. 16]. Объясняя определение певческого дыхания, автор указывает, что данный процесс представляет собой «свободное выпускание голоса, исполнение им разных выражений, переход с постепенности от тихого к громкому и наоборот...» [8, с. 19].

Структура методики составлена таким образом, что на начальном этапе должен сформироваться навык управления своим голосом в удобном, среднем регистре вокального диапазона, не затрагивая звуков в верхнем и нижнем регистрах голоса. Последовательность упражнений направлена от простого к сложному. Сначала вырабатываются навыки пения legato, интонирования поступенных попевок и скачков, хроматизмов, акцентов и т. д. Затем добавляются приёмы вокализации, пение длинных фраз с динамическими оттенками, филированием звука, мелизмами и прочими «Знаками для выражения». Педагог рекомендует ученикам добиваться

упражнениями мягкого, круглого и звучного голоса с использованием палитры выразительных средств. Считает недопустимым «горловой», «носовой» и «удушливый» звук, объясняя отчего он образуется и как его избежать.

Совмещение теоретического и практического методов обучения в пособии значительно облегчило решение исполнительских задач, касающихся музыкальной фразировки, динамики, темпа, художественной выразительности и являющимися важнейшими для интерпретации хоровых сочинений. При этом способствовало развитию голоса ученика, выработке четкой артикуляции, постановке певческого дыхания, формированию навыков чтения с листа. Включение в методику фрагментов музыкальных произведений расширяло музыкальный кругозор и повышало уровень профессионального мастерства в области академического пения.

Изучение вокальных или хоровых музыкальных произведений с аккомпанементом, Ломакин разделял на два этапа: 1. разучивание произведения а саррелла. 2. разучивание с сопровождением. Это давало хороший результат, при работе с учениками с разными вокальными данными и уровнем подготовки.

До составления «Краткой методы пения» Г.Я. Ломакиным, по утверждению самого автора «въ Россіи нельзя было похвалиться успѣшнымъ

развитіемъ искусства пѣнія». Вопрос о введении обучения пению в программу общего образования неоднократно поднимался, но за неимением системы преподавания и недостатке квалифицированных преподавателей так и не был решён. Это и сподвигло Г.Я. Ломакина к написанию руководства по обучению пению для любой категории учеников. Педагог впервые подошёл к изучению пения, как форме искусства, требующей знаний физиологии звука, главных правил музыки, приёмов работы с дыханием и голосом. В «Методѣ» он обобщил достижения своих предшественников и кратко изложил главные правила музыки и примеры для пения, которые успешно применял и совершенствовал на протяжении многих лет преподавания в хоре Шереметьева, Придворной певческой капелле, а также в Бесплатной музыкальной школе, среди «малолѣтнихъ, такъ и взрослыхъ учениковъ, нисколько не подготовленныхъ къ пониманію музыки» [8, с. 4].

«Краткая метода пения» заложила методические основы хормейстерской работы над звукоизвлечением, фразировкой, художественной выразительностью, ансамблем, дыханием, тембральной окраской, что вызывает интерес к изучению хорового искусства того времени. Структура пособия доказывает эффективность его применения и в современной хормейстерской практике при работе с любым составом хора и уровнем подготовки певцов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Агаева Т.Н.** Очерк истории любительского хорового пения в России : Русское Хоровое Общество — 100 лет : сборник статей / Т.Н. Агаева ; [предисл. В.Г. Соколова]. — М. : Московский рабочий, 1979. — С. 16–39.
2. **Барсова Л.Г.** Из истории петербургской вокальной школы. Эверарди, Габель, Томарс, Ирецкая: учебное пособие / Л.Г. Барсова. — 2-е изд., доп. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2017. — 156 с.
3. **Горайнов Ю.С.** Гавриил Якимович Ломакин : [монография] / Ю.С. Горайнов. — Изд. 3-е, уточненное, доп. — Белгород : ЗАО Белгородская областная типография, 2012 — 80 с.: ноты, портр., факс.
4. **Горайнов Ю.С.** Гавриил Якимович Ломакин. 1811–1991 : к 180- летию со дня рождения / Ю.С. Горайнов. — Белгород : б. и., 1991.— 64 с. : ил., порт.
5. **Горайнов Ю.С.** Г.Я. Ломакин. Дирижер. Композитор. Учитель / Ю.С. Горайнов. — Москва: Музыка, 1984. — 231 с.
6. **Косовцов Н.Е.** Классическое вокальное образование в России в XIX веке. Теоретические основы и традиции / Н.Е. Косовцов // Ценности и смыслы. — 2018. — № 1 (53). — С. 45–64.
7. **Ломакин Г.Я.** Автобиографические записки (с примечаниями В.В. Стасова). Репринтное издание / Гавриил Якимович Ломакин. — Белгород: Региональный учебно-методический центр по художественному образованию БГИИК, 2012. — 78 с.
8. **Ломакин Г.Я.** Краткая метода пения для первоначального общего учения по цифрам и нотам / Г.Я. Ломакин. — Москва: Юргенсон, 1882. — 70 с.

9. **Никольская-Береговская К.Ф.** Развитие школы хорового пения в России / К.Ф. Никольская-Береговская. — Москва: Советская Россия, 1974. — 77 с.
10. **Рогачёва Ю.М.** Г.Я. Ломакин и отечественная хоровая культура: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 — музыкальное искусство: защищена 23.04.2013 / Ю.М. Рогачёва; Российская академия музыки им. Гнесиных; научный руководитель Т.Ю. Масловская. — Москва, 2013. — 532 с.
11. **Соловьёв А.А.** К вопросу о специфике хорового письма Г.Я. Ломакина; Ступени хорового мастерства (к 200-летию со дня рождения Гавриила Якимовича Ломакина) : Материалы III Всероссийской научно-практической конференции, 19 апреля 2012 года / А.А. Соловьёв ; [ред.-сост. Карачаров И.Н., Скворцова М.Ю]. — Белгород, 2012. — С. 35–40.
12. **Стасов В.В.** Предисловие к Автобиографическим запискам Г.Я. Ломакина / Статьи о музыке. Вып. 3: 1880–1886. М.: Музыка, 1977. 266 с.

REFERENCES

1. **Agueva T.N.** Oчерk istorii lyubitel'skogo khorovogo peniya v Rossii : Russkoe Khorovoe Obshchestvo — 100 let : sbornik statey / T.N. Agueva ; [predisl. V.G. Sokolova]. — M. : Moskovskiy rabochiy, 1979. — S. 16–39.
2. **Barsova L.G.** Iz istorii peterburgskoy vokal'noy shkoly. Everardi, Gabel', Tomars, Iretskaya: uchebnoe posobie / L.G. Barsova. — 2-e izd., dop. — Sankt-Peterburg: Planeta muzyki, 2017. — 156 s.
3. **Goryaynov Yu.S.** Gavriil Yakimovich Lomakin : [monografiya] / Yu.S. Goryaynov. — Izd. 3-e, utochnennoe, dop. — Belgorod : ZAO Belgorodskaya oblastnaya tipografiya, 2012 — 80 s.: noty, portr., faks.
4. **Goryaynov Yu.S.** Gavriil Yakimovich Lomakin. 1811–1991 : k 180-letiyu so dnya rozhdeniya / Yu.S. Goryaynov. — Belgorod : b. i., 1991. — 64 s. : il., port.
5. **Goryaynov Yu.S.** G.Ya. Lomakin. Dirizher. Kompozitor. Uchitel' / Yu.S. Goryaynov. — Moskva: Muzyka, 1984. — 231 s.
6. **Kosovtsov N.E.** Klassicheskoe vokal'noe obrazovanie v Rossii v XIX veke. Teoreticheskie osnovy i traditsii / N.E. Kosovtsov // Tsennosti i smysly. — 2018. — № 1 (53). — S. 45–64.
7. **Lomakin G.Ya.** Avtobiograficheskie zapiski (s primechaniyami V.V. Stasova). Reprintnoe izdanie / Gavriil Yakimovich Lomakin. — Belgorod: Regional'nyy uchebno-metodicheskiy tsentr po khudozhestvennomu obrazovaniyu BGIIK, 2012. — 78 s.
8. **Lomakin G.Ya.** Kratkaya metoda peniya dlya pervonachal'nogo obshchego ucheniya po tsifram i notam / G.Ya. Lomakin. — Moskva: Yurgenson, 1882. — 70 s.
9. **Nikol'skaya-Beregovskaya K.F.** Razvitie shkoly khorovogo peniya v Rossii / K.F. Nikol'skaya-Beregovskaya. — Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1974. — 77 s.
10. **Rogacheva Yu.M.** G.Ya. Lomakin i otechestvennaya khorovaya kul'tura: dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya: spetsial'nost' 17.00.02 — muzykal'noe iskusstvo: zashchishchena 23.04.2013 / Yu.M. Rogacheva; Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh; nauchnyy rukovoditel' T.Yu. Maslovskaya. — Moskva, 2013. — 532 s.
11. **Solovyov A.A.** On the issue of the specifics of choral writing G. Ya. Lomakina / A.A. Solovyov // Steps of choral skill (on the 200th anniversary of the birth of Gavriil Yakimovich Lomakin): Proceedings of the III All-Russian Scientific and Practical Conference, April 19, 2012. — Belgorod: BGIIK, 2012. — S. 35–40.
12. **Stasov V.V.** Predislovie k Avtobiograficheskim zapiskam G.Ya. Lomakina / Stat'i o muzyke. Vyp. 3: 1880–1886. M.: Muzyka, 1977. 266 s.

ЛЕБЕДЕВА ОЛЬГА ИГОРЕВНА

Большой детский хор им. В. Попова

Хормейстер, руководитель младшей группы

e-mail: kukolya@mail.ru

LEBEDEVA OLGA I.

Large Children's Choir named after V.Popov

Choirmaster, head of the junior group

e-mail: kukolya@mail.ru

УДК 784; 784.9

И.А. ХРУЛЕВА

Академия хорового искусства им. В.С. Попова (г. Москва)

Практические рекомендации по обучению вокалистов в трактате «Метод пения» Парижской консерватории

I. Khruleva

Practical guidance on training of vocalists in the treatise “The Method of Singing” of Paris Conservatoire

Абстракт. В статье рассмотрены практические рекомендации и упражнения, описанные в трактате Бернардо Менгоцци «Метод пения» Парижской консерватории (1803). Трактат, предназначенный для педагогов и учащихся консерватории, прежде не знакомых с принципами итальянской вокальной школы (так называемого старого итальянского бельканто), представляет собой подробное систематизированное описание метода старых итальянских мастеров (таких как П.Ф. Този и Дж. Манчини) и вводит его в качестве единого метода преподавания пения в консерватории. Содержание трактата не только следовало идеям бельканто XVIII века, но и учитывало новые веяния в области вокальной музыки, искусства и педагогики, оказав существенное влияние на авторов европейских трактатов первой половины XIX века. Четкая прозрачная структура, советы и пояснения, многочисленные нотные примеры и упражнения, а также хрестоматия, в которой даны актуальные для того времени итальянские арии и вокализы (сольфеджи) делают трактат ценным источником как для педагогов и исполнителей, работающих над репертуаром XVIII века, так и для исследователей в области истории вокальной педагогики. Трактат, опирающийся на школу старых итальянских мастеров, оказывается важным связующим звеном между трудами XVIII и XIX веков. Знание опыта адаптации итальянского учения во французской школе помогает реконструировать сходные процессы, имеющие место в становлении других европейских и русской национальных школ.

Ключевые слова: старое итальянское бельканто, «Метод пения» Парижской консерватории, Бернардо Менгоцци, техника пения, обучение пению, сольфеджи.

Abstract: The article considers practical recommendations and exercises provided in Bernardo Mengozzi's treatise "The Method of Singing" ("Méthode de Chant") of Paris Conservatoire (1803). The treatise, which was aimed at the teachers and students of the Conservatoire who were not yet familiar with the principles of the Italian school of singing (the so-called "old Italian bel canto"), presented a comprehensive and systematized description of the method of old Italian masters (such as Pier Francesco Tosi and Giambattista Mancini) and introduced it as the sole method of teaching singing at the Conservatoire. The contents of the treatise did not just follow the ideas of the 18th-century bel canto but also took into account the new trends in vocal music, art and pedagogy, exerting a significant influence on the authors of European treatises of the first half of the 19th century. Its consistent and transparent structure, tips and explanations, numerous music examples and exercises as well as a chrestomathy that contains Italian arias and vocalises (solfege or solfèges) relevant at the time make the treatise a valuable source for singing teachers and performers working on the 18th-century repertoire as well as for the scholars studying the history of vocal pedagogy. The treatise that is based on the school of old Italian masters turns out to be an important link between the treatises of the 18th and the 19th centuries. The knowledge of the experience in adaptation of the Italian learning within the framework of the French school helps reconstruct similar processes that took place when other European and Russian national schools were being established.

Keywords: old Italian bel canto, "The Method of Singing" of Paris Conservatoire, Bernardo Mengozzi, singing technique, teaching singing, solfege.

Эпоха старого итальянского бельканто XVIII века спустя более чем два столетия и до настоящего времени известна как «золотой век» в вокальном искусстве — певцы того времени славились как обладатели безупречной вокальной техники, способные исполнять сложнейшие мелодические фигуры. В этой связи особый интерес представляют принципы работы и практические рекомендации педагогов, владевших методом преподавания, позволявшем певцам блистать в репертуаре того времени. Среди школ, следовавших этому методу, особо выделяется так называемая Великая Болонская школа пения, основателями которой считаются певцы-кастраты Франческо-Антонио Пистокки и Антонио Бернакки [1, с. 18], а ярчайшими представителями, оставившими после себя письменные труды, — Пьер Франческо Този («Взгляды древних и современных певцов, или Размышления о колоратурном пении», 1723) [15] и Джамбаттиста Манчини («Размышления о колоратурном пении», 1774) [11].

На рубеже XVIII–XIX веков представитель этой же школы, певец Бернардо Менгоцци (ученик певца-кастрата Томмазо Гвардуччи — ученика Антонио Бернакки [13]) адаптирует итальянский метод для французской аудитории — педагогов и учащихся Парижской консерватории, основанной незадолго до этого в 1794 году. Принципы, описанные П.Ф. Този и Дж. Манчини, находят новое воплощение в трактате на французском языке, опубликованном около 1803 года под названием «Метод пения» Парижской консерватории [6] [14]. Описанный в трактате метод, основанный на принципах старой итальянской школы пения, как помогает устранить некоторые пробелы учений старых мастеров, так и дополняет их обширным дидактическим матери-

алом и практическими рекомендациями, созвучными новой эпохе и адаптированными для французской аудитории, ранее не знакомой с итальянским методом преподавания.

Основные указания мы находим во втором разделе трактата, «посвященному практической стороне метода» [14, с. 11] [6, с. 24]. В нем представлены советы педагогам при воспитании ученика и подробно рассмотрены различные аспекты вокальной техники и принципы работы над ними, снабженные многочисленными нотными примерами и упражнениями (которые отсутствовали в труде П.Ф. Този и почти не представлены у Дж. Манчини).

Трактат Б. Менгоцци описывает систематически выстроенный процесс работы с учеником. Первое и самое главное упражнение, на котором основывался весь фундамент будущей вокальной техники певца — это отработка приема *messa di voce* (не путать с *mezza voce*), заключающегося в удерживании ноты в течение 20 секунд с изменением динамики: расширение с нюанса **PP** до **forte** и затем обратное филерование до **PP** (см. пример 1).

В то время как начиная с середины XIX века (и этот подход сохраняется в современности) филерование звука уже предлагалось практиковать на более поздних этапах обучения, итальянская школа XVIII века считала его основополагающей для своего метода — с него начиналось воспитание голоса. По выражению Б. Менгоцци, певцы, которые не смогли освоить *messa di voce* в полной мере, представляют из себя «не более чем посредственность» [14, с. 13] [6, с.26].

Это самое базовое упражнение для итальянской школы бельканто XVIII века описывается не только у П.Ф. Този, Дж. Манчини и Б. Менгоц-

пример 1. «Упражнение на гамму» для отработки *messa di voce* [14, с.14] [6, с. 26]

The image shows a musical score for exercise No. 1. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line starts with a piano (*pp*) dynamic, moves to *forte*, and then returns to *pp*. The piano accompaniment features a bass line with fingerings (6, 6, 16, 6, 6) and a treble line with fingerings (6, 5, 16, 6, 5). The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

ци — оно появляется также в «Листке Н. Порпоры¹» и во многих других трактатах XVIII и начала XIX веков (среди них Д. Корри, В. Манфредини, Дж. Априле). И во всех случаях оно представлено как первое и самое главное упражнение для вокалиста. П. Барбье даже высказывает версию о том, что начинающему певцу, «прежде чем приступить к простейшей мелодии, приходилось месяцами отрабатывать *mesa di voce*» [2, с. 57].

Важность приема была не только в том, что он в дальнейшем использовался певцом на практике при исполнении произведений (Б. Менгоцци: «Одаренный певец <...> всегда будет <...> наделять все звуки своего голоса качеством *mesa di voce*; в особенности это касается длинных нот» [14, с. 13] [6, с. 26]), но конкретно в том, что упражнение на *mesa di voce* использовалось для работы над ключевыми аспектами вокальной техники: нахождением верной голосовой позиции («постановки голоса» — что в переводе и означает «*mesa di voce*»), «уверенности интонации» и, что стоит выделить особо, «усвоением искусства дыхания» [там же] — на это прямо указывает Б. Менгоцци.

Здесь необходимо отметить, что проблемам певческого дыхания «Метод пения» Парижской консерватории уделяет существенно больше внимания, чем это делалось в трудах предшественников (в трактате появляется отдельная небольшая глава, посвященная дыханию), и даже содержит высказывание, что «дыхание в пении — это всё» [14, с. 6] [6, с. 18]. Это является очевидным новшеством для вокальной педагогики того времени. И хотя описание техники дыхания в трактате пока еще слишком упрощенное — если сравнивать его с трактатами середины XIX века, — оно во многом подготавливает их появление и демонстрирует возрастающий интерес к этой проблеме. Классическое же учение итальянской школы XVIII века не рассматривало напрямую вопросы певческого дыхания, а сосредотачивалось на отработке *mesa di voce* на начальных этапах обучения — методика, которую перенимает и «Метод пения» Парижской консерватории.

1 И.К. Назаренко, опубликовавший «Листок Порпоры» в приложении к своей хрестоматии «Искусство пения», выпустил из него динамические обозначения, характерные для *mesa di voce*, делая это упражнение непонятным читателям, не знакомым с традициями старой итальянской школы [5, с. 592].

Как связаны техника дыхания и *mesa di voce*, т. е. филирование? Опытные вокалисты знают: без правильной координации дыхания филирование звука невозможно. Таким образом, именно в процессе работы над *mesa di voce* ученик мог освоить технику дыхания, но делалось это в комплексе с другими базовыми аспектами вокальной техники. Б. Менгоцци описывает, что благодаря «упражнению на гамму», как он его называет, голос ученика «формируется, округляется и крепнет», а также исправляются ошибки и природные недостатки голоса — разумеется, если его направляет грамотный педагог [14, с. 12] [6, с. 24]. Стоит отметить, что комплексный подход (отработка одновременно нескольких элементов техники), как это будет видно далее, характерен для многих упражнений, представленных в трактате.

При работе над *mesa di voce* учитель должен обратить внимание на положение тела («естественное прямое положение»), головы («держат голову прямо, не запрокидывая ее сильно назад») и речевых органов ученика («рот должен иметь форму улыбки», «избегать гримасничания», «укладывать язык у нижних зубов», «отделять верхнюю челюсть от нижней») [14, с. 12–13] [6, с. 25]. Отмечается, что наиболее часто ошибки пения связаны именно с неправильным положением частей рта. К слову, данные рекомендации в полной мере соответствуют советам П.Ф. Този и Дж. Манчини (Б. Менгоцци неоднократно ссылается на «старых итальянских мастеров» [там же], учению которых он советует следовать), а пение «на улыбке» — достаточно известная отличительная черта итальянской школы.

Когда ученик готов начать петь, он должен быстро вдохнуть и мягко, но четко и без поѐздов атаковать звук. Упражнение выполняется на гласную «а»; впоследствии можно использовать также «е» («э»). Категорически не рекомендуется на занятиях использовать «i» или «u». Во время удержания ноты рот должен быть открыт на одном уровне, а язык и подбородок должны оставаться неподвижными. Помимо положения рта, учитель должен следить также за интонационными погрешностями (завышение на восходящей гамме и понижение на нисходящей). При этом предполагается, что в это же время учитель аккомпанирует своему ученику: практически все упражнения трактата содержат цифрованный бас, т. е. педагог должен не подыгрывать исполняемую учеником ноту или ме-

пример 2. Упражнение на практику атаки звука [14, с. 16] [6, с. 28]

пример 3. Фрагменты упражнения на портаменто (первая и последняя строчки) [14, с. 21-22] [6., с. 34]

лодию, а подкреплять ее гармонически, что также способствует выработке интонационной точности.

Другими двумя важными элементами техники, требующими отработки в упражнениях, являются «атака звука» и «портаменто». При детальном рассмотрении можно обнаружить, что под атакой звука понимается техника «нон легато», а под портаменто понимаются и непосредственно портаменто, и простое легато, для простоты понимания обозначенное лигой².

«Упражнение на атаку» представляет собой гамму в оживленном темпе (дыхание берется только по

достижении вершины гаммы), в которой каждый звук отделен от предыдущего (см. пример 2). При этом учитель должен следить, чтобы ученик не делал никакого заметного «удара глоткой» [14, с. 16] [6, с. 28], т. е. выражаясь современным языком, избегал жесткой атаки (см. пример 2).

«Упражнение на портаменто» объединяет в себе *mesa di voce*, портаменто и трель (см. пример 3). Трель добавляется на последнем повторяющемся элементе упражнения с целью начать изучение этого необходимого в вокальной практике украшения на ранних этапах.

Далее Б. Менгоцци рекомендует чередовать упражнения на «атаку» (нон-легато) и портаменто/легато (*c messa di voce* и трелью), отрабатывая постепенное увеличение интервалов между звуками. По этому принципу написаны почти тридцать упражнений.

Любопытными представляются упражнения на соединение регистров. Стоит напомнить, что,

² Термины «легато» и «нон-легато» не используются в трудах итальянских педагогов XVIII века, однако уже присутствуют в трактате Г.Ф. Манштейна 1835 года «Великая Болонская школа Бернакки» [12, с. 27], имеющего множество заимствований из «Метода пения» Парижской консерватории.

пример 4. Пример упражнения на соединение регистров, где «Р.» обозначает грудной регистр (*poitrine*), а «М.» — медиум. [14, с. 17] [6, с. 29]



пример 5. Упражнение на соединение регистров с использованием хроматической гаммы [14, с. 37] [6, с. 46]



пример 6. Пример упражнения на отработку мелкой техники [14, с. 38] [6, с. 47]



согласно Л.Б. Дмитриеву, школа старого итальянского бельканто не ставила своей целью добиться единого регистрового звучания на всем диапазоне, а лишь сглаживала регистровый переход так, чтобы он не был заметен [3, с. 227] (Б. Менгоцци: «Трудность заключается в осуществлении перехода без очень неприятного звука, напоминающего икание» [14, с. 17] [6, с. 29]). Для этого трактат приводит несколько упражнений, направленных на переключение соседних регистров в пределах одной ноты, либо звукоряда из нескольких переходных нот (см. пример 4).

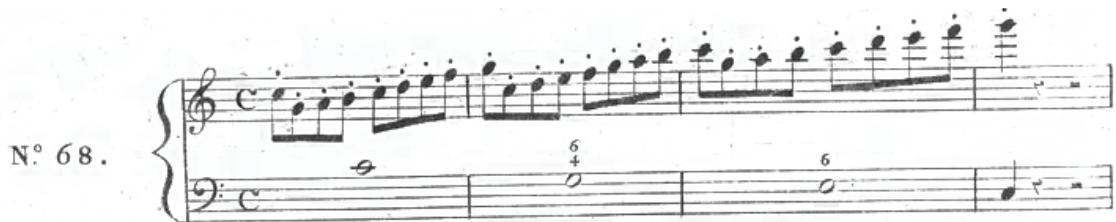
При соединении грудного голоса с медиумом у женщин (или головного, если речь о мужском голосе) рекомендуется первый «смягчить» (облегчить), второй — «подпитать» и «усилить» [14, с. 17] [6, с. 29]. А при соединении медиума с головным регистром — наоборот. В некоторых упражнениях для наглядности добавлены «вилки». Несколько упражнений представляют из себя хроматическую

гамму, что позволяет одновременно с работой над регистрами уделить внимание интонации (см. пример 5). По мере усвоения учеником данного вида упражнений, учителю рекомендуется ускорять темп вплоть до шестнадцатых нот в оживленном темпе, пока соединение не станет плавным.

Б. Менгоцци также указывает приблизительные звуки регистровых переходов для всех естественных голосов (хотя точно определить переход у каждого конкретного ученика предстоит учителю), что является важным теоретическим нововведением по сравнению с трудами П.Ф. Този и Дж. Манчини, которые сосредотачивали свой метод на воспитании певцов-кастратов.

Следующие тридцать упражнений направлены на исполнение различных колоратурных пассажей, сгруппированных по четыре или по три ноты (триоли), — эти мелодические комбинации являются довольно характерными для арий из опер XVIII века, в которых задействована мелкая техника вокалиста

пример 7. Фрагмент упражнения на отработку техники стаккато для высоких сопрано [14, с. 47] [6, с. 55]



пример 8. Фрагмент упражнения на беглую руладу для ученика с широким диапазоном [14, с. 58] [6, с. 65]



(см. пример 6 на стр. 104). В упражнениях используются различные варианты штриха: легато по четыре ноты, легато в комбинации со стаккато (на каждую первую или каждую четвертую из группы нот) и др. Завершается каждое такое упражнение каденционной трелью. Дидактические рекомендации вновь предлагают начинать отработку данных упражнений в медленном темпе, лишь постепенно прибавляя скорость. Самые сложные упражнения охватывают диапазон больше, чем в две октавы, и содержат скоростные арпеджио. Артикулировать ноты пассажей рекомендуется прочным, но мягким движением гортани [14, с. 38] [6, с. 47].

Особого внимания в этом разделе заслуживает упражнение на стаккатируемый пассаж, исполняемый «ударами глотки на выдохе» [14, с. 47] [6, с. 55]. Упражнение написано специально для высоких сопрано и достигает соль третьей октавы (см. пример 7), что впечатляет даже с учетом более низкого строя в конце XVIII века по сравнению с современным.

Важный и подробный раздел «Метода пения» Парижской консерватории посвящен украшениям в пении. Внимание Б. Менгоцци сосредоточено, в первую очередь, на расшифровке записанных в нотах украшений для исполнения певцом (различные виды апподжиатуры, трелей, группетто)³.

³ Подробно данный раздел проанализирован в статьях И.А. Хрулевой «Практика обучения орнаментике в трактате «Метод пения» Парижской консерватории» [10] и «Принципы работы над вокальной техникой в трактате Бернардо Менгоцци «Метод пения» Парижской консерватории» [9].

Одновременно с этим для практики пения рулады (гаммообразного пассажа), также входящей в этот раздел, приведены еще чуть менее двадцати упражнений, направленных на дальнейшую отработку беглости и одновременно с этим — *messa di voce* и сглаживания регистровых переходов. Самые сложные упражнения используют рулады и скачки в две октавы (см. пример 8). Для таких сложных элементов Б. Менгоцци рекомендует смягчить (облегчить) голос и сузить рот [14, с. 47] [6, с. 55].

Разумеется, работа учителя с учеником не ограничивается только упражнениями. Особую роль в педагогической культуре эпохи бельканто XVIII века играют вокализы — или, как они в то время назывались, сольфеджии (итал. *solfeggi*, фр. *solfèges*). Само название «сольфеджии» указывает на отличный от современности подход к исполнению этих дидактических произведений без текста: в начале обучения они пелись не на гласные звуки, как это делается в случае с вокализом, а с названиями нот, т. е. на слоги.

Практическое значение сольфеджий в педагогике XVII–XVIII веков достаточно точно формулирует Э.Р. Симонова, называя их «мостом между педагогией и театральным исполнением» и «существенным элементом старой итальянской школы пения»: «На сольфеджиях вокалисты обучались фразировке, акцентам, модуляциям, скачкам в мелодической линии <...>» [7, с. 254]. Все известные композиторы итальянского стиля XVII–XVIII веков, которые занимались вокально-педагогической деятельностью, регулярно писали новые сольфеджии для своих учеников сообразно их текущим по-

требностям и уровню. Э.Р. Симонова перечисляет целый ряд композиторов-классиков, при помощи сольфеджий готовивших учеников к исполнению вокальных сложностей в своих оперных сочинениях, арии из которых «по существу и представляли эти расширенные сольфеджии» [там же]. К слову, произведения многих из перечисленных Э.Р. Симоновой композиторов включены и в нотную хрестоматию «Метода пения» Парижской консерватории, среди них: Дж. Бонончини, Н. Порпора, И.А. Хассе, Б. Галуппи, Л. Лео и др.

В разделе «О сольфеджировании» «Метод пения» Парижской консерватории, стоящий на стыке старого и нового в вокальной педагогике, вслед за итальянскими педагогами-классиками рекомендует пение с названиями нот для начинающих вокалистов — это помогает им не только освоить технику пения, но и «учиться музыке», «хорошей артикуляции», а также развивать четкое интонирование и слух. Дополнительно педагог на данном этапе должен обучить своего подопечного самостоятельно оценивать правильность или неправильность интонации (во втором случае понимать, занижена нота или завышена). В дальнейшем, по мере своего развития, ученик может перейти от пения с названиями нот к пению на гласные («а» и «е»), а также добавлять в свое исполнение украшения разной степени сложности (на первых этапах допускается добавлять только ашподжиатуру). В этот период учитель при помощи своего вкуса и чутья направляет своего подопечного в выборе нужных украшений.

Только после этого ученику может быть позволено исполнять арии из опер. Арии, как и вокализы, рекомендуется брать итальянские (в классической форме *da capo*, либо в более современных формах второй половины XVIII века). Так как во Франции издание нот с итальянской музыкой еще только начинало набирать популярность, в «Метод пения» Парижской консерватории было решено включить хрестоматию, содержащую тридцать сольфеджий и двадцать четыре арии различных характеров (эти характеры, а также принцип подбора украшений для них подробно описан в соответствующем разделе трактата⁴).

Рекомендации «Метода пения» Парижской консерватории по воспитанию певца не ограничиваются только лишь вопросами чисто вокальной техники, но также обсуждают другие аспекты его образования, которое должно быть всесторонним. В главах «О выразительности» и «О необходимых певцу знаниях о гармонии и литературе» поясняется, как певец должен развивать свою личность и свой интеллект за пределами уроков пения: недостаточно просто петь и уметь читать вокальную строчку — певец должен обучиться теории музыки, гармонии и желательно основам композиции [14, с. 96] [6, с. 101]. Это необходимо в том числе и для того, чтобы правильно подбирать украшения для исполняемых произведений и четко «укладывать» их в ритм и гармонию, не вступая в противоречие с аккомпанементом. Не стоит также забывать, что по традиции старого итальянского бельканто певец должен быть хорошо обучен импровизации и обладать способностью варьировать каждое свое выступление новыми украшениями, как это рекомендует П.Ф. Този [4, с. 151] [15, с. 60] (имеются в виду репризы в ариях *da capo*), что было бы невозможно без знаний теории музыки и гармонии.

Помимо этого, певец должен хорошо усвоить грамматику языка, чтобы знать значения всех слов, тонкости и оттенки стиля, не допускать ошибок, в том числе фонетических. В бытность Б. Менгоцци певцы за редкими исключениями пели только на родном им языке, поэтому все рекомендации для Парижской консерватории даны в отношении французского (в современности эти общие указания могут быть применимы к любому языку, на котором певцу предстоит петь). Более конкретные рекомендации можно найти в достаточно объемном разделе, посвященном ошибкам в произношении в пении на французском языке (в частности, воспрещено грассирование [14, с. 76] [6, с. 80]).

И, наконец, певец должен обладать эрудированностью: знать древнюю и новейшую историю, мифологию (огромный пласт оперных тем составляют мифологические и исторические сюжеты), регулярно читать литературу и поэзию, чтобы «обогащать память, подогреть фантазию и держать душу в том восторженном настроении, которое не-

4 Типологии арий в «Метод пения» Парижской консерватории посвящена статья Хрулевой И.А. «О типология вокальных форм оперы XVIII–XIX вв.

(на примере труда «Метод пения...» Парижской консерватории)» [8].

обходимо для выражения больших драматических страстей и передачи характера и чувств персонажей <...> [14, с. 96] [6, с. 101]. Похожие идеи можно найти в трудах П.Ф. Този и Дж. Манчини.

Специальные указания касаются также сохранения голоса певца. «Метод пения» Парижской консерватории рекомендует певцу воздержаться от чрезмерных нагрузок на свое тело (будь то длительные упражнения на высоких нотах, занятия на фортепиано, бег или оживленные танцы), избегать перемен температур и сквозняков, вызывающих болезни голосового аппарата, а также отказаться от злоупотреблений любого рода, в том числе бодрствования в ночные часы и разгульного образа жизни [14, с. 97] [6, с. 102].

Особые рекомендации касаются занятий учителя с учеником в период мутации. Б. Менгоцци указывает, что пение в период мутации всегда воспрещалось старыми мастерами пения, но все же допускает занятия с таким учеником, если учитель будет придерживаться принципа умеренности и не будет изнурять ученика на крайних участках диапазона. Однако как только учитель заметит, что диапазон ученика сократился до одной октавы, пение необходимо полностью прекратить [14, с. 10] [6, с. 23].

Несмотря на то, что «Метод пения» Парижской консерватории был написан более двухсот лет назад, многие из высказанных практических рекомендаций вполне актуальны и применимы в современ-

ности. Кроме того, упражнения и принципы работы с вокалистом, продолжающие и расширяющие традиции старой итальянской школы, но не используемые в наши дни, имеют под собой прочное логическое и практическое подкрепление, поэтому обладают потенциалом быть полезными в качестве вспомогательного материала на уроках вокала и в наши дни. В любом случае, они пригодятся педагогам и вокалистам, которые работают с репертуаром XVIII века, лучше ознакомиться с законами и принципами работы над вокальной музыкой той эпохи, что представляется важным в рамках направления исторически информированного исполнительства.

С теоретической точки зрения, «Метод пения» Парижской консерватории, являющийся, по сути, срез эволюции вокально-педагогической мысли конца XVIII века, демонстрирует постепенный переход методической литературы в сторону большей систематизированности и теоретической обоснованности, что в свою очередь задало определенный вектор направления мысли для авторов трактатов XIX века (Г.Ф. Манштейн, А. де Гароде, Л. Лаблаш и др.). Этот трактат, следовавший школе старых итальянских мастеров, но учитывающий новейшие тенденции в области вокальной педагогики, оказывается важным связующим звеном между трудами XVIII и XIX веков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Багадуров В.А.** Очерки по истории вокальной методологии в 3-х ч. / В.А. Багадуров. — СПб: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2019. — Ч. I. — 468 с.
2. **Барбье П.** История кастратов / Пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 304 с.
3. **Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев; при уч. А.С. Яковлевой. — М.: Музыка, 2012. — 368 с.
4. **Мазурин К.М.** Методология пения. Курс педагогики пения. Руководство для учителей и пособие для учащихся в 2-х т. / К.М. Мазурин. — М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1902. — Том 1. Часть теоретическая. — 914 с.
5. **Назаренко И.К.** Искусство пения. Хрестоматия / И.К. Назаренко. — М.: Музыка, 1968. — 622 с.
6. Парижский трактат «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений» / вступительное слово и перевод И.А. Хрулевой. — М.: Издательство Композитор, 2022. — 124 с.
7. **Симонова Э.Р.** Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Э.Р. Симонова. — М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. — 371 с.
8. **Хрулева И.А.** О типологии вокальных форм оперы XVIII–XIX вв. (на примере труда «Метод пения...» Парижской консерватории) / И.А. Хрулева. // Вестник АХИ №7/2017. — М., 2017. — сс. 62–72.

9. **Хрулева И.А.** Практика обучения орнаментике в трактате «Метод пения» Парижской консерватории / И.А. Хрулева. // Южно-Российский музыкальный альманах 2021'1 (42). — Ростов-на-Дону, 2021. — сс. 104–112.
10. **Хрулева И.А.** Принципы работы над вокальной техникой в трактате Бернардо Менгоцци «Метод пения» Парижской консерватории / И.А. Хрулева. // Academia. Музыказнание, исполнительство, педагогика #1(2) 2022. — М., 2022. — сс. 25–32.
11. **Mancini G.** Pensieri, e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato / G. Mancini. — Vienna: Nella Stamparia di Ghelen, 1774. — 188 с.
12. **Mannstein H.F.** Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna. Système de la grande méthode de chant de Bernachi de Bologne / H.F. Mannstein. — Dresden, Leipzig: Chez Arnold, Libraire, 1845. — 88 с.
13. Mengozzi, Bernardo [Электронный ресурс] // P.G. Gilio. / Treccani: Dizionario Biografico degli Italiani (Volume 73, 2009). — URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-mengozzi_\(Dizionario_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-mengozzi_(Dizionario_Biografico)) (дата обращения: 10.07.2024).
14. Méthode de Chant du Conservatoire de Musique a Paris. Singeschule des Conservatorium der Musik in Paris в 3-х ч. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, ок. 1804. — ч. 1. — 98 с.
15. **Tosi P.F.** Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato — Bologna: L. dalla Volpe, 1723. — 119 с.

REFERENCES

1. **Bagadurov V.A.** Oчерki po istorii vokal'noy metodologii [Essays on the History of Vocal Methodology] in 3 parts. / V.A. Bagadurov. — SPb: Izdatel'stvo «Lan'»; Izdatel'stvo «Planeta muzyki», 2019. — P. I. — 468 p.
2. **Barbier P.** Istoriya kastratov [The World of the Castrati]/ transl. by E. Rabinovich. — SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, 2006. — 304 s.
3. **Dmitriev L.B.** Osnovy vokal'noy metodiki [The Basics of Vocal Methods] / L.B. Dmitriev; ed. by A.S. Yakovleva. — M.: Muzyka, 2012. — 368 p.
4. **Mazurin K.M.** Metodologiya peniya. Kurs pedagogiki peniya. Rukovodstvo dlya uchiteley i posobie dlya uchashchikhsya [Methodology of Singing. The Course of Singing Pedagogy. Guide for Teachers and Instructions for Students] in 2 vol. / K.M. Mazurin. — M.: T-vo skoropech. A.A. Levenson, 1902. — V. 1. Chast' teoreticheskaya (Theoretical Part). — 914 p.
5. **Nazarenko I.K.** Iskusstvo peniya. Khrestomatiya [The Art of Singing. Chrestomathy] / I.K. Nazarenko. — M.: Muzyka, 1968. — 622 p.
6. Parizhskiy traktat «Metod peniya Konservatorii muzyki, sodержashchiy printsipy peniya, uprazhneniya dlya golosa, vokalizy, vzyatyie iz luchshikh sovremennykh i starinnykh proizvedeniy» [Paris treatise “The Singing Method of Conservatoire of Music, containing the principles of singing, exercises for voice, solfeggi taken from the best modern and antique works] / introduction and translation by I.A. Khruleva. — M.: Izdatel'stvo Kompozitor, 2022. — 124 p.
7. **Simonova E.R.** Pevcheskiy golos v zapadnoy kulture: ot rannego liturgicheskogo peniya k bel canto [Singing voice in Western culture: from early liturgical singing to bel canto]: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02 / E.R. Simonova. — M.: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2006. — 371 p.
8. **Khruleva I.A.** O tipologii vokal'nykh form opery XVIII-XIX vv. (na primere truda «Metod peniya...» Parizhskoy konservatorii) [On the typology of opera forms of the 18th-19th centuries (a case study of the treatise “The Method of Singing” of Paris Conservatoire)] / I.A. Khruleva. // Vestnik AKhI №7/2017. — M., 2017. — pp. 62-72.
9. **Khruleva I.A.** Praktika obucheniya ornamentike v traktate «Metod peniya» Parizhskoy konservatorii [The Teaching Practice of Ornamentation in the Treatise “A Singing Method...” of Paris Conservatoire]/ I.A. Khruleva. // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh 2021'1 (42). — Rostov-na-Donu, 2021. — pp. 104–112.
10. **Khruleva I.A.** Printsipy raboty nad vokal'noy tekhnikoy v traktate Bernardo Mengotssi «Metod peniya» Parizhskoy konservatorii [The principles of vocal technique practice in Bernardo Mengozzi's treatise “The Singing Method” of Paris Conservatoire]/ I.A. Khruleva. // Academia. Музыказнание, исполнительство, педагогика #1(2) 2022. — М., 2022. — pp. 25–32.
11. **Mancini G.** Pensieri, e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato / G. Mancini. — Vienna: Nella Stamparia di Ghelen, 1774. — 188 p.
12. **Mannstein H.F.** Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna. Système de la grande méthode de chant de Bernachi de Bologne / H.F. Mannstein. — Dresden, Leipzig: Chez Arnold, Libraire, 1845. — 88 p.

13. Mengozzi, Bernardo [electronic source] // P.G. Gilio. / Treccani: Dizionario Biografico degli Italiani (Volume 73, 2009). — URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-mengozzi_\(Dizionario_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-mengozzi_(Dizionario_Biografico)) (date of access: 10.07.2024).
14. Méthode de Chant du Conservatoire de Musique a Paris. Singeschule des Conservatorium der Musik in Paris in 3 vol. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, c. 1804. — V. 1. — 98 p.
15. **Tosi P.F.** Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato — Bologna: L. dalla Volpe, 1723. — 119 p.

ХРУЛЕВА ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова
(г. Москва)

преподаватель

Камерная сцена им. Б.А. Покровского Большого театра России

Солистка

e-mail: irina_khruleva@inbox.ru

KHRULEVA IRINA A.

Viktor Popov Academy of Choral Art (Moscow)

Teacher

Pokrovsky Chamber Stage of the Bolshoi Theatre of Russia

soloist

e-mail: irina_khruleva@inbox.ru