
1 (2) 2022

*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

Выпускающий редактор —
Докучаева Римма Сергеевна

Ответственный секретарь, технический редактор —
Крапива 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: Эл № ФС77-80867 (09.04.2021 г.)



academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Члены редакционной коллегии:

А.С. Базиков, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: РАМ им. Гнесиных)

Л.В. Гаврилова, д-р иск., проф. (Красноярск, Россия: СГИИ имени Д. Хворостовского)

Л.А. Густова-Рунцо, д-р иск., проф. (Минск, Республика Беларусь: БГУКИ)

Н.Г. Денисов, д-р иск., проф. (Москва, Россия: МГК 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: РАМ им. 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: МГК 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: МГК имени П.И. Чайковского, Государственный институт искусствознания)

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

Ю.Л. Фиденко, д-р иск., проф. (Владивосток, Россия: ДВГИИ)

А.И. Щербакова, д-р пед. наук, д-р культ., проф. (Москва, Россия: МГИМ им. 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, 2022

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2022



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 Krapiva

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

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, 2022

© KOMPOZITOR Publishing House, 2022

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

Ефимова Н.И.

Научная деятельность Академии хорового искусства имени В.С. Попова: современный профиль, приоритеты, перспективы и возможности 9

Ковалёв А.Б.

Особенности анализа произведений духовной музыки эпохи русского классицизма на примере Концерта № 12 Д.С. Бортнянского. 17

Хрулева И.А.

Принципы работы над вокальной техникой в трактате Бернардо Менгоцци «Метод пения» Парижской консерватории 25

Цуканова М.В.

Валерий Кикта: носитель традиций и выдающийся деятель музыкальной культуры современности 33

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Конькин В.Н.

Семантические функции хора в Страстях по Луке Кш. Пендерецкого 40

Пилипецкий С.А.

Мария Чеботари в вокально-симфоническом репертуаре европейских композиторов второй пол. XIX — сер. XX вв. 48

Политанская Ю.Н.

Работа над образом: сценический взгляд маэстро Энрике Седие (по страницам трактата «Эстетика пения и мелодраматического искусства») 57

Шарма Е.Ю., Пыркова А.Ф.

Камерно-вокальный жанр в творчестве Ксении Дорлиак (К 140-летию со дня рождения) 64

Щапова Е.В.

Новые формы и стратегии исполнительства в европейском хоровом искусстве 72

ПЕДАГОГИКА

(из опыта работы Академии хорового искусства имени В.С. Попова)

Малыхина И.В.

Фортепианная школа в дистанционной эре. 80

Петров А.К.

Специфика певческой школы В.С. Попова: из опыта работы Академии хорового искусства 85

Храмов Д.Ю.

Кафедра хорового дирижирования Академии хорового искусства имени В.С. Попова. На пороге четвёртого десятилетия... 90

contents

musicology

Efimova N.

Research activities at Victor Popov Academy of Choral Arts: contemporary profile, priorities, prospects, and opportunities 9

Kovalev A.

Analysis of sacred music of the Russian Classical period: a case study of D.S. Bortnyansky's Concerto No 12 . . . 17

Khruleva I.

The principles of vocal technique practice in Bernardo Mengozzi's treatise "The Singing Method" of Paris Conservatoire 25

Tsukanova M.

Valery Kikta: the bearer of traditions and a luminary of today's music culture In celebration of the composer's 80th birthday 33

performance

Konkin V.

Semantic functions of the choir in Krzysztof Penderecki's "St. Luke's Passion" 40

Pilipetsky S.

Maria Cebotari in symphonic vocal music of the second half of the 19th and the first half of the 20th centuries 48

Politanskaia Iu.

Working on the stage image: maestro Enrico Delle Sedie's vision (exploring the treatises "The Art and Physiology of Singing" and "The Esthetics of the Art of Singing and of the Melodrama" 57

Sharma E., Pyrkova A.

The genre of vocal chamber music in Ksenia Dorliak's creative work (commemorating the 140th birth anniversary) 64

Shchapova E.

Newest forms and strategies of performance in European choral art 72

pedagogy

Malykhina I.

Piano School in the Distance Era 80

Petrov A.

Victor Popov's singing school: the experience of working at the Academy of Choral Arts 85

Khramov D.

Choral conducting department of Victor Popov Academy of Choral Arts. On the threshold of the fourth decade... 90

Приветствие руководителя Академии хорового искусства имени В.С. Попова



Очередной выпуск нашего издания посвящен 30-летию Академии хорового искусства, с гордостью носящей имя своего основателя Виктора Сергеевича Попова. Во втором номере представлены материалы международной научно-практической конференция «30 лет в парадигме новейшего времени: диалог традиций и школ», прошедшей 6–7 декабря 2021 года. Предложенные Вашему вниманию статьи не только позволяют вспомнить страницы славной истории Академии, но и развивают исследовательский потенциал вуза.

Среди задач конференции были те, которые способствуют диалогу между различными исполнительскими школами, их традициями, создают предпосылки для коллаборации музыкально-общественных деятелей и платформы для дискуссий по самым животрепещущим вопросам современного искусства.

Отдельный раздел на страницах журнала посвящен позиционированию Академии хорового искусства имени В.С. Попова, где сфокусировано внимание на ее уникальную и единственную в своем формате авторскую многоуровневую образовательную модель в рамках единой учебно-творческой базы. Ряд статей обращены к исполнительству и педагогике. Их чуткое профессиональное понимание открывает новые горизонты научного знания, вселяет обоснованный оптимизм в части будущего взаимодействия в профессионально-коммуникативном формате.

Искренне верю, что знакомство с новым номером Вас не разочарует.

Спасибо, что Вы с нами!

*И.о. ректора,
лауреат Премии Правительства Москвы,
профессор А.В. Соловьёв*

Слово главного редактора



Дорогие друзья!
Уважаемые коллеги и читатели!

6–7 декабря 2021 года в Академии хорового искусства имени В.С. Попова прошла международная научно-практическая конференция «30 лет в парадигме новейшего времени: диалог традиций и школ», посвященная 30-летию ВУЗа. В конференции приняли участие 67 участников (ученых, преподавателей вузов и музыкальных училищ, аспирантов и ассистентов-стажеров), были представлены 17 образовательных организаций высшего и среднего образования и научных институций нашей страны. Среди них: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Государственный институт искусствознания, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке, Академия русского балета имени А.Я. Вагановой, Институт современного искусства). Ближнее и дальнее зарубежье представляли: Академия музыки, театра, изобразительных

искусств (Кишинев, Молдова), Академия музыки Университета в Восточном Сараево (Республика Босния и Герцеговина), Институт музыкально-педагогических исследований Высшей школы музыки, театра и средств массовой информации (Ганновер, Германия), Высшая школа искусств (Берн, Швейцария), Аньхойский и Шаосинский университеты (КНР); Мичиганский государственный университет (США), хор Сан Рокко (Венеция, Италия).

Конференция предполагала обсуждение актуальных вопросов музыковедения, исполнительства и педагогики и была нацелена на осмысление новейших тенденций развития современной науки о музыке в самом широком контексте (историческом, теоретическом, междисциплинарном). Две трети выступлений составили доклады о вокально-хоровом искусстве как профильном для Академии хорового искусства имени В.С. Попова.

Попытка вместить музыкальную реальность в ложе парадигмы новейшего времени стала попыткой наилучшим образом понять нерешенные проблемы, высказать актуальные идеи, обозначить новые цели и задачи.

Материалы конференции легли в основу настоящего выпуска и будут опубликованы в последующих номерах журнала. По ним читатель может составить собственное представление о том, что происходит в музыкальном искусстве в Москве и не только в ней.

Приглашаю всех желающих к сотрудничеству и публикациям своих материалов на страницах нашего журнала.

Надеюсь, впереди нас ждет плодотворный год, наполненный научными свершениями. С праздником, с Новым 2022 годом!

*Главный редактор,
проректор по научной работе,
доктор искусствоведения, Почетный работник
Высшего профессионального образования РФ
профессор Н.И. Ефимова*

УДК 78.07

Н.И. ЕФИМОВА

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

Научная деятельность Академии хорового искусства имени В.С. Попова: современный профиль, приоритеты, перспективы, возможности

*N. Efimova**Research activities at Victor Popov Academy of Choral Arts: contemporary profile, priorities, prospects, and opportunities*

Абстракт. Статья анализирует научную деятельность Академии хорового искусства имени В.С. Попова сквозь призму нормативных документов и законодательных актов, определяющих в меняющемся историческом контексте условия реализации авторской модели ВУЗа, тематику и направления его научной работы. Современный профиль научной деятельности Академии, приоритеты, перспективы и возможности дальнейшего развития автор осмысливает в контексте государственной стратегии инновационного развития России, где вузовская наука понимается в качестве одной из «точек роста». Опора на директиву интеграции науки и образования, прописанную в Федеральных законах «О науке и государственной научно-технической политике» (127-ФЗ; ред. от 02.07.2021 г.) и «Об образовании в Российской Федерации» (273-ФЗ; ред. от 02.07.2021 г.) помогает раскрыть текущую повестку дня и обозначить стратегические направления для достижения Академией показателей роста в деле интеграции науки и образования. Статья обращает внимание на специфику научной деятельности, выделяющую Академию среди музыкальных ВУЗов России, которая связана с реализацией образовательной модели В.С. Попова. Углубленное изучение тематики, развивающей знание о певческой культуре, ее истории, теории и практике, о певческом репертуаре, формах и способах его трансляции и интерпретации, а также изучение певческого голоса с точки зрения проблем фонации, здоровьесбережения, мутации — это тот инновационный ресурс данной модели, который формирует системное междисциплинарное знание, внедряет в отечественную образовательную практику значительно усовершенствованный продукт. Он является визитной карточкой Академии, он же служит фундаментом для модернизации и развитие научной деятельности в области междисциплинарных исследований вокально-хорового искусства.

Ключевые слова: научная деятельность, вузовская наука, интеграция науки и образования, вокально-хоровое искусство, авторская модель В.С. Попова, инновационный ресурс, Академия хорового искусства имени В.С. Попова.

Abstract: The article presents the analysis of research activities at Victor Popov Academy of Choral Art through the prism of regulatory documents and legislative acts that determine, within the changing historical context, the conditions of realizing the authorial model of the Academy as well as the scope and area of its academic work. The contemporary profile of the Academy's research activities, its priorities, prospects, and opportunities for further development are interpreted by the author within the framework of government strategy for Russia's innovative performance, which sees the scientific activities of higher education institutions one of the "growth points". Reliance on the integration policy of science and education, set by the Federal Acts on "Science and state scientific and technical policy" (127-ФЗ; amended on 02/07/2021) and "Education in the Russian Federation" (273-ФЗ; amended on 02/07/2021) helps reveal the current agenda and set strategic guidelines for the Academy to achieve the growth rates in the integration of science and education. The author pays attention to the specifics of the research activities that set the Academy apart from other higher music education institutions and that are related to the realization of the educational model created by Victor Popov. The in-depth study of the subjects that expand the knowledge of the singing culture, its history, theory, and practice, the singer's repertoire, the forms and means of its communication and interpretation, the study of the singing voice in terms of the problems of phonation, health preservation, and mutation — that is the innovative resource of the given model that forms the systematic interdisciplinary knowledge and makes it possible to implement a much improved product into the national education practice. It is the trademark of the Academy, it serves as a foundation for modernization and development of the academic activities in the field of interdisciplinary studies of the vocal and choral art.

Keywords: research activities, scientific activities of higher education institutions, integration of science and education, vocal and choral art, Victor Popov's authorial model, innovative resource, Victor Popov Academy of Choral Arts.

Для того чтобы объективировать анализ научной деятельности Академии, предлагаю обратить внимание на ныне действующие нормативные документы, которые регламентируют сегодня научную деятельность в вузе, осмысливают ее важную часть государственной стратегии инновационного развития России, а вузовская наука в них понимается в качестве одной из «точек роста». Сошлюсь на:

- Федеральный закон «О науке и государственной научно-технической политике» от 23.08.1996 № 127-ФЗ (ред. от 02.07.2021 г., с изм. и доп., вступ. в силу с 01.09.2021 г.) [2];

- Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 02.07.2021 г., с изм. и доп., вступ. в силу с 01.09.2021) [1];

- Постановление Правительства РФ от 29 марта 2019 г. № 377 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации “Научно-технологическое развитие Российской Федерации”» (среди участников реализации Программ названы:

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации;

Министерство культуры Российской Федерации) [4];

- Стратегию национальной безопасности Российской Федерации (утверждена 02.07.2021 г. Указом Президента Российской Федерации № 400) [5].

Нормативное толкование термина «научная деятельность» изложено в Статье 2 Федерального закона №127-ФЗ «О науке и государственной научно-технической политике». Законом прописано: «Научная (научно-исследовательская) деятельность — деятельность, направленная на получение и применение новых знаний» [2]. Для вузовской науки в этой формулировке важными являются как факт «получения», так и факт «применения новых знаний», поскольку они являются необходимыми компонентами в осмыслении вопросов взаимодействия науки и образования, создания условий для их интеграции. Собственно сама тема интеграции науки и образования, обозначенная в Статье 11 данного Закона [2], а также в Статье 72 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» № ФЗ-273 [1], как ее трактуют документы,

направлена, прежде всего, на решение современной системной проблемы обновления содержания образовательной базы, которая при сохранении безусловных ценностей, накопленного ресурсного материала, должна развиваться с учетом эффективного использования нового знания, значительно ускоряющего инновационные процессы. В реалиях компетентностной парадигмы современный выпускник вуза в своей поисково мыслительной работе должен уметь решать профессиональные задачи, уметь анализировать и понимать сущность нерешенных проблем, находить оптимальные варианты их решения, правильно формулируя цель и задачи. Не случайно в «Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» [5] в качестве ключевых факторов повышения конкурентоспособности страны и достижения высоких темпов социально-экономического развития указаны растущие «требования к уровню образования и квалификации работников» [5: Разд. IV, 71], «модернизация и развитие научной, научно-технической и инновационной инфраструктуры» [5: Разд. IV, 76.7], «развитие междисциплинарных исследований» [5: Разд. IV, 76. 15].

Признавая «науку социально значимой отраслью», новейшие редакции приведенных Законов [ФЗ-127, Глава IV, Ст. 11; ФЗ- 273, Глава 8, Ст. 72] прописывают основные начала и принципы интеграции, «различные формы участия работников и обучающихся образовательных организаций высшего образования в научных исследованиях и экспериментальных разработках» [2: Глава IV, Ст. 11; 1: Глава 8, Ст. 72]. Среди форм интеграции документы называют:

- привлечение <...> работников научных организаций и иных организаций, осуществляющих научную деятельность <...> на договорной основе для участия в образовательной и (или) научной (научно-исследовательской) деятельности;

- осуществление образовательными организациями <...> совместных научно-образовательных проектов, научных исследований <...>, а также иных совместных мероприятий;

- создание в образовательных организациях, реализующих образовательные программы высшего

образования <...> лабораторий, осуществляющих научную (научно-исследовательскую) <...> деятельность.

При этом «целями интеграции образовательной и научной (научно-исследовательской) деятельности в высшем образовании» называются «кадровое обеспечение научных исследований, повышение качества подготовки обучающихся по образовательным программам высшего образования, привлечение обучающихся к проведению научных исследований под руководством научных работников, использование новых знаний и достижений науки и техники в образовательной деятельности» [1: Глава 8, Ст. 72].

В зеркале данных документов современный профиль научной деятельности Академии хорового искусства имени В.С. Попова, если понимать профиль как совокупность основных форм научно-исследовательской и научно-методической работы, отвечает текущей повестке дня. В своем стратегическом развитии Академия неуклонно следует по пути реализации целевых показателей интеграции науки и образования, обозначенных в документах.

Справедливости ради замечу, что наш профиль имеет свои яркие специфические черты, которые выделяют его среди музыкальных ВУЗов России. Эти исторически сложившиеся черты изначально определены авторской моделью ВУЗа, сформулированной В.С. Поповым. В этой модели певческая творческо-исполнительская составляющая является безусловным приоритетом, а научно-исследовательская и научно-методическая деятельность профессорско-преподавательского состава ориентированы, главным образом, на углубленное изучение тематики, развивающей междисциплинарное знание о вокально-хоровой певческой культуре, ее теории и практике, о певческом репертуаре, формах и способах его трансляции и интерпретации. По сути, данная тематика — визитная карточка Академии. Она находит отражение в темах выпускных квалификационных работ специалитета и ассистентуры-стажировки, в темах диссертационных исследований аспирантов, в статьях наших ученых и преподавателей. Она же стала в свое время серьезным мотиватором в деле открытия в Академии лаборатории «Физиологии голоса», изучающей певческий голос с точки зрения проблем лор-фонии, здоровья, мутации, акустики. В качестве сотрудников лаборатории В.С. Попов

пригласил канд. мед. наук Н.В. Оленчик и канд. иск. В.Л. Чаплина. Примечательно, что в доказательную базу диссертации Н.В. Оленчик «Заболевания голосового аппарата у студентов вокальных и дирижерско-хоровых факультетов — этиология, клиника, лечение» (1998 г.) вошли результаты изучения, полученные именно в этой лаборатории.

Все 30 лет работы Академии модель, сформулированная В.С. Поповым, целенаправленно претворялась в жизнь, обеспечивая воспроизводство и закрепление научных кадров высшей квалификации. В структуре ВУЗа росло число штатных преподавателей, защитивших диссертации на соискание ученой степени кандидата и доктора наук (см. Приложение 1 на с. 15). При этом важно отметить, что выпускающие кафедры (Сольного пения и Хорового дирижирования) обеспечивали это воспроизводство в режиме междисциплинарных исследований, где научный поиск выпускников исполнительских кафедр, а не музыковедческих (как это распространено в музыкознании), находил отражение в исследованиях по истории и теории вокального и хорового искусства, свидетельствуя о личном вкладе в науку.

В авторской модели В.С. Попова даже послеузовское образование в аспирантуре, указанное в Лицензиях 1994 года (№ 16Г-786 от 06 марта 1994 г.) и 1999 года (№ 24Г-0560 от 01 апреля 1999 г.), легитимизирующих право вести образовательную деятельность по программам послеузовского образования в Аспирантуре 17.00.02 — Музыкальное искусство, имело свои характерные черты. Они тоже напрямую были связаны с одной стороны, с приоритетами школы В.С. Попова, с другой — с отсутствием в законодательной базе Российской Федерации отдельной формы послеузовского профессионального образования по творческим специальностям¹. Соответственно, до вступления в силу 16 июня 2011 г. Федерального закона № 144-ФЗ «О внесении изменений в Закон Российской Федерации “Об образовании” и Федеральный закон «О высшем и послеузовском профессиональ-

¹ В этой связи примечательно справедливое замечание А.О. Аракеловой: «на протяжении практически 20 лет по законодательству Российской Федерации в области образования не предусматривалось послеузовского профессионального образования по творческим специальностям» [3, с. 95]. В сложившейся ситуации аспирантура частично заполняла этот пробел.

ном образовании», где было введено понятие ассистентуры-стажировки как формы послевузовского профессионального образования в области искусства, обучение в аспирантуре Академии интерпретировалось исключительно как совершенствование профессиональных качеств по творческо-исполнительским специальностям. Справедливости ради укажем, что такая трактовка входила в правовое поле пункта 45 Приказа Минобразования России от 27 марта 1998 года № 814 «Об утверждении Положения о подготовке научно-педагогических и научных кадров в системе послевузовского профессионального образования в Российской Федерации», где было прописано: «Аспиранты, обучающиеся по творческо-исполнительским специальностям в области искусства, по завершении учебы представляют итоговую работу по соответствующему профилю, которая принимается специальной комиссией, назначаемой ректором высшего учебного заведения». Она же устанавливалась Приказом Минобразования России от 16 июля 1999 г. № 85 «Об утверждении номенклатуры творческо-исполнительских специальностей научно-педагогических кадров в области искусства». Данный Приказ утвердил предложенную Министерством культуры Российской Федерации номенклатуру творческо — исполнительских специальностей научно-педагогических кадров в области искусства. Среди них были «Дирижирование академическим хором» и «Академическое пение». В соответствии с этими документами полученная в 2001 году Лицензия (Пер. № 1157 от 13 сентября 2001 г.) закрепила право Академии на ведение образовательной деятельности в аспирантуре по указанным специальностям, прописав срок освоения программ — 2 года. Иными словами, собственно аспирантура, понимаемая академической наукой как форма послевузовского образования, где «аспирант за время обучения обязан: полностью выполнить индивидуальный план; сдать кандидатские экзамены по философии, иностранному языку и специальной дисциплине; завершить работу над диссертацией и представить ее на кафедру (научный совет, отдел, лабораторию, сектор) для получения соответствующего заключения» [п. 44 Приказа Минобразования России от 27 марта 1998 года № 814] актуализировалась в Академии, по сути, с момента законодательного закрепления статусов аспирантуры и ассистентуры-стажировки.

Сегодня мы можем гордиться, что в нашем научном академическом портфеле, вопреки сравнительно небольшому сроку реализации Программы аспирантуры и традиционно выделяемому в рамках контрольных цифр приема для обучения на ней единственному месту, имеются серьезные научные работы наших аспирантов-исследователей, получивших базовое образование исполнителя (дирижера академического хора или вокалиста). Среди них работы П. Киселева, Е. Щаповой, Г. Кузнецова, С. Пилипецкого, А. Скосыревой (см. Приложение 2 на с. 16). К примеру, работа вокалиста Г. Кузнецова «Вагнеровский Heldentenor от истоков до наших дней» стала одной из двух, победивших во Втором Всероссийском конкурсе молодых ученых в области искусств и культуры в номинации «Музыкальное искусство» (2016), опередив в конкурсном состязании работы музыковедов ведущих вузов страны. Диссертация нашего аспиранта Сергея Пилипецкого, солиста Национального театра оперы и балета им.ени Марии Биешу, успешно защищенная в Академии музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, Республика Молдова) в 2019 году, а также вышедшая как совместный проект Академии хорового искусства имени В.С. Попова и молдавской Академии музыки, театра и изобразительных искусств его монография «Искусство Марии Чеботари: путь к Рихарду Штраусу» (2020), уже имеет цитирование в работе немецкого исследователя Розмари Киллиус (Rosemarie Killius. Maria Cebotari: "Ich lebe, um zu singen"; 2021). Показательно, что С. Пилипецкий во время учебы стал обладателем гранта Немецкой службы академических обменов (Deutscher Akademischer Austauschdienst: DAAD), поддерживающей международные академические контакты. Линию международного сотрудничества продолжает Елена Щапова, защитившая диссертацию в 2013 году. Она совершенствует свое мастерство дирижера-хоровика и дирижера-симфониста, обучаясь на программе Weiterbildung Hochschule der Künste Bern НКВ / Orchesterdirigieren. Клаудия Крокотич, ставшая первой аспиранткой нашей Академии, представляющей Дальнее Зарубежье (2020/2021 гг.), руководитель вокальной кафедры Университета Восточного Сараево (Босния и Герцеговина) открывает возможность научных контактов в рамках изучения темы русско-сербского музыкального сотрудничества второй половины

XIX — нач. XX вв. Готовится к защите диссертация Ирины Хрулевой, солистки Камерной сцены им. Б.А. Покровского Большого театра России и одновременно преподавателя Академии хорового искусства имени В.С. Попова.

Отрадно, что диссертанты Академии активно продвигают полученный профессиональный опыт в своих научных статьях, а также в лекциях для ассистентов-стажеров. Тем самым они продвигают бренд Академии, пополняют интеллектуальный капитал науки в части развития углубленного предметного знания о певческой культуре, о мастерстве дирижера и свидетельствуют о возможности профессиональной научной работы в междисциплинарном формате, даже в условиях отсутствия в Академии в статусе выпускающей кафедры, кафедры истории и теории музыки.

Положительным опытом реализации программ подготовки кадров высшей квалификации в аспирантуре и ассистентуре-стажировке считаю принятую в Академии практику чтения аспирантами лекций по результатам своих научных исследований для ассистентов-стажеров. Эта форма работы позволяет актуализировать полученные результаты, влиять на формирование профессиональных компетенций путем внедрения новейшего знания. Записи этих лекций и их презентации помогают осуществлять трансфер результатов интеллектуальной деятельности и в перспективе могут служить одним из стартовых проектов для формирования цифровой обучающей среды, используемой, в том числе, в программах специалитета.

С 2011 года Академия издает научно-практический журнал «Вестник АХИ». Уходящий 2021 год дал старт изданию нового научного сетевого журнала «ACADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика». Этот журнал в перспективе мыслится как издание, которое будет претендовать на статус рецензируемого ВАК РФ издания. Оба журнала размещены на платформе РИНЦ. В их содержательном поле представлены как работы ученых, исполнителей и аспирантов Академии, так и работы известных педагогов и исполнителей разных ВУЗов страны, работы зарубежных коллег. Издание данных журналов включает Академию в диалог с профессиональным сообществом, дополняет возможности научного и научно-методического обмена, обеспечивает, в конечном итоге, процессы интеграции науки и образования.

Сегодня Академия в лице своих ученых, штатных сотрудников ВУЗа представлена в экспертных советах страны: РФФИ (проф. Н.И. Ефимова), диссертационных советах (профессора Н.И. Ефимова, Н.М. Зейфас), в редакционных коллегиях сетевых журналов и журналов, рецензируемых ВАК РФ (профессора Н.И. Ефимова, Ю.К. Захаров, Н.М. Зейфас, А.Б. Ковалев), научном комитете Региональной общественной организации «Общество теории музыки». Профессорско-преподавательский состав Академии активно выступает в качестве рецензентов научных и научно-методических изданий, готовит официальные отзывы по диссертациям, отзывы на авторефераты диссертаций, участвует в проведении мастер-классов, открытых лекций-презентаций.

Следуя традиции, заложенной В.С. Поповым в образовательную модель Академии, ее научная деятельность продолжает быть ориентированной на междисциплинарный формат, в котором согласно его внутренней логике, концентрирующей ресурсы на приоритетных направлениях, музыковеды и исполнители (хоровики и вокалисты), культурологи и исследователи певческого голоса (акустики), врачи-фонологи создают знание, способствующее методологическому оформлению целостного понимания процессов научного и методического осмысления достижений различных дисциплин в деле совершенствования образования в области вокального и хорового искусства. Этот подход создает уникальную междисциплинарную ситуацию, предлагая общую площадку для исследований и инноваций. Если под инновацией понимать «введенный в употребление новый или значительно улучшенный продукт» как это сформулировано в упомянутом Федеральном Законе ФЗ-127, Ст. 2 [2], то становится очевидным, что внедрение и многолетняя реализации данного формата, апробированного и используемого в практической деятельности, формирует и дальнейшие перспективы его научного продвижения, и новые возможности, которые открываются, например, с развитием информационных технологий, цифровизации. Визуализация процессов фонологии и алгоритмизация разных режимов работы вокального аппарата разных возрастных групп разных образовательных уровней — это темы будущих исследований, которые вписываются как в задачу интеграции науки и образования, так и в междис-

циплинарный формат. Таким образом, ориентируясь на магистральные пути развития вузовской науки, Академия развивает конкурентную среду при сохранении своей традиции в части формирования

системы сбалансированного воспроизводства научных кадров в области вокального и хорового искусства. И в этой части она подтверждает способность к инновационной работе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 02.07.2021 г.).
2. Федеральный закон «О науке и государственной научно-технической политике» от 23.08.1996 № 127-ФЗ (ред. от 02.07.2021 г.).
3. **Аракелова А.О.** К вопросу об ассистентуре-стажировке//Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, 2011. № 3 (27). С. 95–101.
4. Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Научно-технологическое развитие Российской Федерации». Постановление Правительства РФ от 29 марта 2019 г. № 377.
5. Стратегия национальной безопасности Российской Федерации (утверждена 02.07.2021 г. Указом Президента Российской Федерации № 400).

REFERENCES

1. Federal'nyj zakon «Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii» ot 29.12.2012 № 273-FZ (red. ot 02.07.2021 g.).
2. Federal'nyj zakon «O nauke i gosudarstvennoj nauchno-tekhnicheckoj politike» ot 23.08.1996 № 127-FZ (red. ot 02.07.2021 g.).
3. **Arakelova A.O.** K voprosu ob assistenture-stazhировке//Vestnik CHelyabinskoy gosudarstvennoj akademii kull'tury i iskusstv, 2011. № 3 (27). S. 95–101.
4. Ob utverzhdenii gosudarstvennoj programmy Rossijskoj Federacii «Nauchno-tekhnologicheskoe razvitie Rossijskoj Federacii». Postanovlenie Pravitel'stva RF ot 29 marta 2019 g. № 377.
5. Strategiya nacional'noj bezopasnosti Rossijskoj Federacii (utverzhdena 02.07.2021 g. Ukazom Prezidenta Rossijskoj Federacii № 400).

Приложение 1

№	ФИО ППС	Название диссертации/шифр научной специальности	Год и место защиты	Научный руководитель
1	Оленчик Наталья Владимировна	Заболевания голосового аппарата у студентов вокальных и дирижерско-хоровых факультетов — этиология, клиника, лечение 14.00.04 — кандидат медицинских наук	Д 084.03.01 Московский научно-исследовательский институт уха, горла и носа 20 мая 1998	доктор мед. наук Василенко Юрий Стефанович
2	Храмов Денис Юрьевич	Хор в творчестве Рихарда Вагнера 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.004.03 Государственный институт искусствознания 26 апреля 2002	доктор искусствоведения Крауклис Георгий Вильгельмович
3	Генченкова Мария Владимировна	Традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры: «мелодическое» и «гармоническое» пение 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.012.01 Российская академия имени Гнесиных 23 октября 2007	доктор искусствоведения Гуляницкая Наталья Сергеевна
4	Петров Алексей Кириллович	Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005): основные тенденции, новые композиторские подходы 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.012.01 Российская академия имени Гнесиных 15 апреля 2008	доктор искусствоведения Паисов Юрий Иванович
5	Никулина Наталья Борисовна	Формирование профессиональной ориентации учащегося-музыканта как психолого-педагогическая проблема (на материале учебно-воспитательной работы в музыкальном колледже) 13.00.08 — кандидат педагогических наук	Д 212.154.13 Московский педагогический государственный университет 23 октября 2008	доктор пед. наук Щербакова Анна Иосифовна
6	Киселев Петр Борисович	Хоровое творчество Хиндемита 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.009.01 Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского 28 мая 2009	доктор искусствоведения Кривицкая Евгения Давидовна
7	Цуканова Марина Вениаминовна	Валерий Кикта: художественное сознание и поэтика духовно-хорового жанра 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.012.01 Российская академия имени Гнесиных 19 октября 2010	доктор искусствоведения Гуляницкая Наталья Сергеевна
8	Марцинкевич Анна Алексеевна	Хоровое творчество Ефрема Подгайца. Особенности музыкальной драматургии и эволюция авторского стиля 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.004.03 Государственный институт искусствознания 21 октября 2011	доктор искусствоведения Зейфас Наталья Михайловна
9	Захаров Юрий Константинович	Мелодия в контексте интонационного и линейно-гармонического развёртывания лада 17.00.02 — доктор искусствоведения	Д 210.030.02 Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки 26 июня 2017	доктор искусствоведения Чигарёва Евгения Ивановна
10	Ковалёв Андрей Борисович	Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX — начала XXI века: жанровая типология 17.00.02 — доктор искусствоведения	Д 210.016.01 Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова 29 июня 2018	доктор искусствоведения Комарницкая Ольга Виссарионовна

Приложение 2

№	ФИО аспирантов Академии	Название диссертации/шифр научной специальности	Год и место защиты	Научный руководитель
1	Петров Алексей Кириллович	Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005): основные тенденции, новые композиторские подходы 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.012.01 Российская академия имени Гнесиных 15 апреля 2008	доктор искусствоведения Паисов Юрий Иванович
2	Киселев Петр Борисович	Хоровое творчество Хиндемита 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.009.01 Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского 28 мая 2009	доктор искусствоведения Кривицкая Евгения Давидовна
3	Марцинкевич Анна Алексеевна	Хоровое творчество Ефрема Подгайца. Особенности музыкальной драматургии и эволюция авторского стиля 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.004.03, Государственный институт искусствознания 21 октября 2011	доктор искусствоведения Зейфас Наталья Михайловна
4	Полторухин Андрей Сергеевич	Жанровый и стилевой аспекты духовной музыки Н.С. Голованова 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.016.01 Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова 16 марта 2012	доктор искусствоведения Ковалёв Андрей Борисович
5	Щапова Елена Владимировна	Всероссийское хоровое общество в истории отечественной музыкальной культуры второй половины XX столетия 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.016.01 Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова 23 апреля 2013	доктор искусствоведения Ефимова Наталья Ильинична
6	Кузнецов Георгий Андреевич	Вагнеровский Heldentenor: от Риенци до Зигфрида 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.004.03 Государственный институт искусствознания 16 февраля 2018 г.	доктор искусствоведения Зейфас Наталья Михайловна
7	Пилипецкий Сергей Андреевич	Искусство Марии Чеботари в контексте музыкальной культуры первой половины XX века	Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, Республика Молдова) 21 мая 2019	доктор искусствоведения Ефимова Наталья Ильинична
8	Скосырева Александра Владимировна	Традиции Г. Малера в творческом наследии А. Берга (на примере вокальной музыки) 17.00.02 — кандидат искусствоведения	Д 210.030.02 Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки 21 ноября 2021	доктор искусствоведения Захаров Юрий Константинович

ЕФИМОВА НАТАЛЬЯ ИЛЬИНИЧНА

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

Проректор по научной работе,

доктор искусствоведения, профессор,

Почетный работник Высшего профессионального образования РФ

prorektor_axu@mail.ru

EFIKOVA NATALIA I.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Vice-rector for scientific work,

Dr. habil. (Art), Professor,

Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

prorektor_axu@mail.ru

УДК 783

А.Б. КОВАЛЁВ

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

Особенности анализа духовной музыки эпохи русского классицизма на примере Концерта № 12 Д.С. Бортнянского

*A. Kovalev**Analysis of sacred music of the Russian Classical period: a case study of D.S. Bortnyansky's Concerto No 12*

Абстракт. Статья посвящена специфике анализа русской духовной музыки, что является одним из важных разделов дисциплины «Теория богослужебного пения», преподаваемой в Академии хорового искусства имени В.С. Попова. Основные аспекты аналитического подхода к духовно-музыкальным произведениям следующие: принадлежность к жанровой типологии русской духовной музыки; творчество композитора и его эпоха; содержание богослужебного текста и специфика его использования композитором; особенности композиции произведения.

В процессе анализа Концерта № 12 затрагиваются вопросы предназначения и развития жанра духовного концерта в контексте эпохи русского классицизма и творчества Д.С. Бортнянского; специфика использования богослужебного церковнославянского текста, представленного как последование избранных стихов из шести разных псалмов; музыкально-композиционные особенности данного произведения. Установлено, что в целом концерт Бортнянского соответствует стилевым нормам данной эпохи. Это выражено в четырехчастном построении с темповым, тональным и музыкально-тематическим контрастом; преобладании интонаций, близких светской вокальной и инструментальной музыке; гомофонно-гармоническом складе; остроте ладового тяготения с опорой на аккорды доминантовой функции. Своеобразие соединения различных псаломных стихов тесно взаимосвязано с элементами музыкальной композиции данного Концерта.

Методология анализа духовно-музыкального произведения основана на междисциплинарном подходе, предполагающем взаимодействие историко-теоретического музыковедения с литургией — наукой о церковном богослужении, а также отчасти — с религиозной философией, богословием и литературоведением.

Ключевые слова: Д.С. Бортнянский, духовный концерт, эпоха русского классицизма, Литургия, запричастное пение, избранный псалом, кант.

Abstract: The article is dedicated to the analysis of Russian sacred music, which is an important part of the discipline “The Theory of Liturgical Singing”, taught at Victor Popov Academy of Choral Art. The main aspects of the analytical approach to sacred music are as follows: its place in the genre typology of Russian sacred music; the composer and his epoch; the contents of the liturgical text and the way it is used by the composer; the compositional characteristics of the piece.

The following problems were touched upon when analyzing D. Bortnyansky's Concerto No 12: the intended purpose and development of the sacred concerto genre within the context of Russian Classicism and D. Bortnyansky's work; the use of the liturgical Slavonic text, presented as a sequence of selected verses from six different psalms; the musical and compositional aspects of the piece. It has been established that overall D. Bortnyansky's concerto follows the stylistic norms of the given period. This is expressed in the four-movement structure with contrasts related to tempo, key and music themes, the predominance of intonations that resemble secular vocal and instrumental music, the homophonic texture as well as the sharpness of modal tension supported by dominant chords. The originality of the mix of various psalm verses is closely related to the musical composition elements of the given concerto.

The methodology of sacred music analysis is based on an interdisciplinary approach that presupposes the interaction between the historical and theoretical musicology and liturgics — a study of liturgies, as well as to some extent religious philosophy, theology, and literary studies.

Keywords: Dmitry Bortnyansky, sacred concerto, Russian Classical period, liturgy, communion singing, selected psalm, kant.

Специфика анализа произведения русской духовной музыки является одним из важных разделов дисциплины «Теория богослужебного пения», преподаваемой в Академии хорового искусства имени В.С. Попова. Подобная специфика обусловлена, в первую очередь, непосредственной или весьма опосредованной связью хорового произведения с храмовым богослужением, прежде всего, через словесно-текстовую основу. Поэтому при анализе хоровой партитуры важен междисциплинарный подход, предполагающий взаимодействие историко-теоретического музыкознания и хороведения с литургией — наукой о церковном богослужении, отчасти с религиозной философией, богословием и литературоведением.

Назовем основные аспекты анализа духовно-музыкальных произведений:

- принадлежность к жанровой типологии русской духовной музыки (жанровому типу, группе, разновидности);

- творчество композитора и его эпоха, индивидуальный художественный стиль и мотивация обращения к жанру духовной музыки, особенности замысла произведения;

- содержание богослужебного текста и специфика его использования композитором;

- особенности композиции произведения, характеризующиеся, с одной стороны, его близостью богослужебно-певческой традиции, общей атмосфере церковного богослужения, с другой — индивидуальным творческим мышлением композитора, стилем той или иной эпохи в развитии русской духовной музыки. Это — интонационно-мелодическая основа произведения; фактура; вопросы формообразования; ладогармонические особенности.

Рассмотрим все эти аспекты более подробно на примере конкретного произведения — Концерта № 12 «Боже, песнь нову воспою Тебе» Д.С. Бортнянского¹. Почему представляется важным начать анализ духовно-музыкального произведения с характеристики его *жанровой основы*? Согласно общей теории жанров данная категория является наиболее устойчивым и обобщающим типом музыки, дающим ключ к распознаванию ее смысла в целом. Важно отметить, что за три с лишним века суще-

ствования авторского духовно-музыкального произведения, и особенно на рубеже XX–XXI веков, было создано огромное количество произведений, написанных для разного состава исполнителей, для богослужебного и внебогослужебного исполнения, имеющих в своей основе как типизированную богослужебную структуру, подобно хоровым циклам Литургии и Всенощного бдения, так и структуру, характерную для светских музыкальных жанров. Именно поэтому очень важно начать с определения, к какому жанровому типу, группе, разновидности относится анализируемое произведение. Этим во многом мотивируется содержание всех остальных пунктов музыкально-теоретического анализа, таких, как например, особенность композиторского замысла, отношение автора к словесному тексту, характер избранных автором музыкально-выразительных средств.

Итак, перед нами духовный концерт эпохи русского классицизма. Он относится к традиционным жанрам русской духовной музыки и восходит к периоду появления запричастного пения на Литургии начиная с конца XVII века. Известный исследователь истории и теории богослужебного пения И.А. Гарднер относит этот жанр к паралитургическому пению, имея в виду песнопения, которые входят в состав богослужения Литургии, но занимают несколько обособленное от богослужения место, так как их исполнение не предусмотрено Уставом. Соответственно, на вопрос о функции подобных песнопений исследователи, учитывая некоторую противоречивость присутствия в богослужении запричастного пения, сходятся во мнении, что его главное предназначение не столько литургическое, сколько чисто музыкальное. Так, исследователь хоровой музыки эпохи русского классицизма А.В. Лебедева-Емелина считает, что духовные концерты выступают «в качестве главной музыкальной кульминации литургического цикла» [5, с. 87], а само возникновение жанра духовного концерта связано с потребностью «в исполнении музыкального произведения, звучание которого длилось бы долее обычного запричастного стиха или киноника и настраивало бы прихожан на предстоящее таинство» [4, с. 119]². Хотя нельзя не учитывать распространенное суждение о том, что появление запричастного пения является следствием общей тен-

¹ Нотный источник: Д.С. Бортнянский. 35 концертов для смешанного хора без сопровождения в редакции П. Чайковского. М.: Музыка, 2005.

² См. на эту тему также: Гарднер И.А. [1, с. 213].

денции XVII–XVIII веков, связанной с секуляризацией церковного пения, постепенным его отходом от главного, «магистрального» пути, привнесением в богослужение свойств *концертности*, когда клирос постепенно превращался в исполнителей музыкального произведения, а прихожане — в слушателей. Тем не менее, несмотря на запреты, жанр духовного концерта в той или иной степени был востребован на протяжении всей истории церковного пения в России начиная с конца XVII века, а во второй половине XX века, наряду с бытованием его в форме отдельного сочинения, появились духовные концерты циклической формы, предназначенные исключительно для внебогослужебного исполнения.

Рассмотрим другой аспект анализа духовно-музыкальных произведений. *Творчество композитора и его эпоха*. Большое значение для формирования стиля классицистского концерта, как пишет В.Н. Холопова, имели философско-эстетические идеи соответствующей эпохи с ее общеевропейским универсализмом, некоторым умалением самобытно-национального начала, унификацией мышления и форм выражения [7, с. 118]. В процессе развития духовного концерта рассматриваемого периода А.В. Лебедева-Емелина выделяет три этапа [5, с. 76–79]. Для первого этапа (1760–1770-е годы) были характерны преимущественно четырехчастные композиции, принадлежащие, в основном, перу Б. Галуппи и М.С. Березовского.

Второй этап (конец 1770-х — 1780-е годы) непосредственно связан с именем Д.С. Бортнянского. Среди стилистических тенденций этого периода А.В. Лебедева-Емелина отмечает, наряду с сохранением четырехчастной композиции концерта, появление трехчастных и многочастных сочинений, преобладание гомофонно-гармонического склада, возрастание «воздействия инструментальной и оперной музыки на хоровую, что выражалось в использовании типичных ритмов менуэта и сицилианы, характерных мелодических оборотов арий и дуэтов...» [5, с. 78].

Третий этап приходится на 1790-е годы, когда, наряду с творчеством самого Бортнянского, ведущее место занимают композиторы, ориентированные на его творчество — А.Л. Ведель, С.А. Дегтярев, С.И. Давыдов, О.А. Козловский.

Представляет особый интерес хронология работы Д.С. Бортнянского над созданием духовных концертов, о чем пишет А.В. Лебедева-Емелина:

«Жанру концерта композитор посвятил большую часть своей жизни: в 1780–1790-е годы он их активно сочинял, в 1810-е — редактировал и перерабатывал, наконец, в 1815–1818-х годах издал на собственные средства 45 концертов и две «Хвалебные песни», схожие по структуре с концертами» [4, с. 115]. Добавим, что в 1881 году 35 концертов Бортнянского были вновь переработаны, на этот раз П.И. Чайковским, и исполняются сегодня преимущественно в этой редакции.

В контексте биографии Д.С. Бортнянского, пожалуй, нет смысла акцентировать внимание на мотивации его обращения к произведениям духовной музыки. Но важно заметить, что, будучи назначенным на должность капельмейстера церковной музыки (1780), Бортнянский принимал непосредственное участие в разучивании и исполнении своих произведений, и его концерты всегда составляли неотъемлемую часть репертуара Придворной певческой капеллы. Согласно недавним исследованиям, его перу принадлежат около 80 концертов, среди которых есть немало широко известных, опубликованных, однако немало из них утеряно.

Важным фактором литургического содержания произведения является *богослужебный церковнославянский текст* и особенности его использования композитором. Здесь особо следует затронуть такие важные темы, как принадлежность церковнославянского текста к тем или иным богослужебным книгам, образно-тематическое содержание песнопения, его связь со Священным Писанием.

Словесные тексты концертов Бортнянского брались обычно из книги Псалтирь, но есть и другие примеры. Так, концерт «Слава в вышних Богу» написан на текст стихир праздника Рождества Христова по 50-м псалме; концерт «Не умолчим никогда Богородице» — на текст богородичного тропаря из последования молебного пения; в основе текста концерта «Приидите, воспоим людие» лежит воскресная стихира 4 гласа на «Господи воззвах».

Что касается псаломных текстов, то для творчества Бортнянского характерны два различных подхода к их использованию в произведении. В нем могут содержаться стихи одного псалма (взятые целиком; избранные, идущие подряд; а также взятые из разных мест) или свободная комбинация избранных стихов, полустийший из разных псалмов. Исследователи отмечали, что, «если в ранних сочинениях Д.С. Бортнянский применяет комбинаторный

принцип составления текстов, то в поздних он более склонен к использованию одного псалма, в некоторых случаях полностью, без пропуска строк» [3, с. 18]. Добавим, что последнее касается небольших по объему псалмов, как, например, псалмы 120-й и 14-й, использованные в концертах № 24 и 35.

Вопрос принципа подбора псаломных стихов из разных мест Псалтири — тема сама по себе довольно интересная и, может быть, недостаточно изученная. Одна из немногих, заслуживающих внимания работ на эту тему, — статья Л.Л. Гервер «Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским» [2]. Как некую предтечу комбинаторного принципа изложения стихов в целом ряде духовных концертов Л.Л. Гервер называет *Псалом избранный*, согласно Уставу распеваемый или читаемый на праздничной Утрени после Полиелея. Существует несколько избранных псалмов, посвященных двенадцатым праздникам и разным чинам святых (апостолам, пророкам, святителям, мученикам и проч.). Они представляют собой последование из стихов разных псалмов, близких по образно-тематическому содержанию. И в то же время Л.Л. Гервер обращает внимание на преобладающую хвалебную «тональность» большинства концертов Бортнянского, тем самым связывая принцип подбора стихов с индивидуальным замыслом композитора, поводом написания концерта по случаю того или иного праздника, что с наибольшей точностью установить весьма проблематично.

И.П. Дабаева, также обращаясь к проблеме комбинаторного принципа составления стихов, более акцентирует личностный аспект, отмечая, что «уже в самом выборе и составлении целого из тех или иных стихов выявляются особенности мироощущения композиторов» [3, с. 18]. Таким образом, можно заключить, что принцип отбора тех или иных псаломных стихов, имея прецедент в самом церковном Уставе, во многом связан с индивидуальным замыслом композитора, его мироощущением, личным переживанием образно-тематического содержания Священного Писания. И концерт № 12 Д.С. Бортнянского представляет собой едва ли не единственный пример соединения в одном произведении избранных стихов из *шести* разных псалмов, что наглядно можно представить в следующей схеме (см. *таблицу 1*).

Как видим, текстовая структура концерта весьма неоднородна. Стихи берутся из разных мест разных псалмов, причем только в одном случае стих приводится полностью, в большинстве же случаев дается первая или вторая половина стиха. В двух стихах мы видим незначительные изменения, связанные или с перестановкой слов, или с каким-либо словесным добавлением. Также, наряду с комбинацией избранных стихов, неполным их воспроизведением или частичным изменением, произведение изобилует повтором как отдельных слов, так и целых словосочетаний, что типично для духовной музыки концертного типа, где словесная сторона подчине-

Таблица 1

Последование избранных псаломных стихов	Номера псалмов и стихов
Боже, песнь нову воспою Тебе, во псалтири десятиструннем пою Тебе	Псалом 143, стих 9 (полностью)
Яко [Ты еси] утверждение мое (и) [Ты еси] прибежище мое (еси Ты).	Псалом 70, стих 3 (2-я половина, изм.)
Ты еси мой покровитель: о Тебе пение мое выну.	Псалом 70, стих 6 (2-я половина)
Тебе пожру жертву хвалы Всесожжения тучна вознесу Тебе с кадилом	Псалом 65, стих 15 (1-я половина)
Ты же, Господи, не удали щедрот Твоих от мене:	Псалом 39, стих 12 (1-я половина)
Да не постыжуся [в век], яко уповах на Тя.	Псалом 24, стих 20 (2-я половина, изм.)

на законам музыкальной фразировки, квадратности построения и т. п.

По какому же принципу объединены столь разнородные стихи? Контраста или, наоборот, единства идеи, общего содержания? И.П. Дабаева пишет, что для классицистских концертов более характерна контрастность стихов, «имеющих различное эмоциональное наклонение», что способствовало созданию композиций, основанных на контрастном сопоставлении частей [3, с. 17–18]. Однако в комбинации стихов данного Концерта просматривается, пожалуй, не столько контраст, сколько разные оттенки единого целого. Это идея благодарения Господа, восхваления Творца, каждодневно произносимого верным сердцем и в радости и в печали, и в счастье и во время великих бедствий.

Так, согласно святоотеческим толкованиям, в 143-м псалме пророк благодарит Бога за победу, одержанную им над Голиафом, и за избавление от врагов [6, с. 594]. Избранные стихи из этого псалма задают тон всему дальнейшему последованию. Из 115-го и 65-го псалмов взяты стихи, в которых упоминается о принесении благодарственной жертвы как самого дорогого, что есть у человека. И поэтому стихи этих двух псалмов являются своего рода кульминационными в контексте избранных стихов Псалтири.

Переходя к анализу композиционных элементов, логичнее всего начать с *формообразования* в связи с необходимостью установить, насколько комбинация избранных стихов соотнобразится с музыкальной организацией произведения. В соответствии с традицией построения классицистского концерта каждая из его четырех частей относительно обособлены друг от друга: отделены генеральными паузами, контрастны по отношению друг к другу в плане темпа («не скоро», «довольно скоро», «очень медленно», «довольно протяжно») и тонально (B-dur — B-dur — Es-dur — B-dur).

Первая часть, идущая в относительно медленном темпе, типа торжественного вступления содержит текст хвалебного 143-го псалма. Половинная каденция с остановкой на доминантовом трезвучии словно требует продолжения темы прославления Господа. И последующая часть, контрастируя предыдущей в музыкальном отношении (более подвижный темп — «довольно скоро», преобладание ритмически упругого восходящего мелодического движения в партиях теноров и дискантов), в плане

словесного текста лишь несколько изменяет ракурс ее образного содержания. Так, например, 9-й стих «во псалтири десятиструннем пою тебе» 143-го псалма из первой части Концерта и 3-й стих «Яко [Ты еси] утверждение мое» 70-го псалма из второй части довольно убедительно связываются по смыслу, и трудно заметить искусственную «стыковку» стихов из разных псалмов. А истовым, динамичным характером второй части словно утверждаются добродетели смирения и послушания.

Третья часть ярко контрастирует предыдущему музыкальному материалу темпом «очень медленно», изменением тональности (Es-dur — субдоминанта по отношению к главной тональности B-dur), «словесной» ритмикой. Именно в этой части присутствуют сокровенные стихи о принесении благодарственной жертвы: «Тебе пожру жертву хвалы» из 115-го псалма и «Всесожжение тучна вознесу Тебе с кадилом» из 65-го псалма, которые можно уподобить смысловой кульминации всего музыкально-текстового последования. Названные стихи словно усиливают друг друга — и в словесно-текстовом, и в музыкальном отношении. Если стих из 115-го псалма представлен распевной интонацией, то стих из 65-го псалма более динамичен на грани декламации с обилием мелких длительностей и подчеркиванием опорных слогов пунктирным ритмом.

И наконец, четвертая часть, где происходит возвращение в основную тональность B-dur, представляется наиболее протяженной. Призыв к терпению, смирению, покаянию, идущий от словесного текста, приобретает не истовый, более созерцательный характер.

В *мелодике* Концерта преобладают интонации светской вокальной и инструментальной музыки эпохи классицизма, практически отсутствуют какие-либо ассоциации с обиходными напевами и, тем более, с традиционными роспевами пусть даже в адаптированном виде. Впрочем, во втором сольном разделе первой части две возгласные темы дисканта с октавными скачками на словах «пою Тебе» в сопровождении восходящих минорных фраз, изложенных в терцию вначале у двух альтов, затем у двух теноров, интонационно более схожи с национальной народной песенностью, нежели со стилем западноевропейской классической музыки (см. *пример 1* на с. 22).

Фактура сочинения соответствует нормам второго периода бытования классицистского концерта

пример 2

ния и Предания. На примере анализа духовного концерта № 12 Д.С. Бортнянского, вполне соответствующего стилевым нормам запричастного хорового концерта эпохи классицизма, видно, что наибольший интерес вызывает именно своеобразная

комбинация избранных стихов из шести разных псалмов в их взаимосвязи с элементами музыкальной композиции произведения, формообразованием, интонационностью, фактурой, ладогармоническими приемами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гарднер И.А.** Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность, Система. История. Т. 2. — Сергиев Посад: Моск. духовная академия, 1998. — 638 с.
2. **Гервер Л.Л.** Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского: Материалы международной научной конференции: Научные труды МГК: сб. 43. — М.: МГК, 2003. — С. 77–96.
3. **Дабеева И.П.** Богослужбные тексты в русской духовной музыке: традиции претворения и новаторство // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сб. трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019. Т. 2. — Ростов н/Д: Изд-во РГК имени С.В. Рахманинова, 2019. — С. 15–25.
4. **Лебедева-Емелина А.В.** Русское хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века как целостное художественное явление: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. — М., 2018. — 502 с.
5. **Лебедева-Емелина А.В.** Хоровая культура России екатерининской эпохи. — М.: Композитор, 2010. — 304 с.
6. Псалтирь в святоотеческом изъяснении. — Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2011. — 624 с.
7. **Холопова В.Н.** Русская музыкальная ритмика. — М.: Советский композитор, 1983. — 280 с.

REFERENCES

1. **Gardner I.A.** Bogoslužebnoe penie russkoj pravoslavnoj cerkvi. Sushchnost', Sistema. Istoriya [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. Essence, System. History]. — Sergiev Posad. 1998. Vol. 2. — 638 p.
2. **Gerver L.L.** Izbrannye stihy Psaltiri, perelozhennye na muzyku Dmitriem Bortnyanskim [Selected verses of the Psalter, transcribed to music by Dmitry Bortnyansky]. Bortnyanskij i ego vremya. K 250-letiyu so dnya rozhdeniya D. S. Bortnyanskogo. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii: Nauchnye trudy MGK: Sb. 43. — Moscow: MGK, 2003. — pp. 77–96.
3. **Dabaeva I.P.** Bogoslužebnye teksty v russkoj duhovnoj muzyke: tradicii pretvoreniya i novatorstvo [Liturgical Texts in Russian Sacred Music: Implementation Traditions and Innovation]. Problemy sinteza v sovremennoj muzykal'noj kul'ture: sb. trudov mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 11–15 aprelya 2019. Vol. 2. — Rostov on Don: RGK, 2019. — pp. 15–25.

4. **Lebedeva-Emelina A.V.** Russkoe horovoe iskusstvo vtoroj poloviny XVIII — nachala XIX veka kak celostnoe hudozhestvennoe yavlenie [Russian choral art of the second half of the XVIII — early XIX century as an integral artistic phenomenon]. Dis. ... doktora isk.: 17.00.02. — Moscow, 2018. — 502 p.
5. **Lebedeva-Emelina A.V.** Horovaya kul'tura Rossii ekaterininskoj epohi [Choral culture of Russia of the Catherine era]. — Moscow: Composer, 2010. — 304 p.
6. Psaltir' v svyatootecheskom iz"yasnenii [The Psalter in patristic explanation]. Holy Dormition Pochaev Lavra, 2011. — 624 p.
8. **Holopova V.N.** Russkaya muzykal'naya ritmika [Russian musical rhythmic]. — Moscow: Soviet composer, 1983. 280 p.

КОВАЛЕВ АНДРЕЙ БОРИСОВИЧ

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

Профессор кафедры истории и теории музыки,
доктор искусствоведения
andrej-kovalev@yandex.ru

KOVALEV ANDREY B.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Professor at the Department of History and Theory of Music,
Dr. habil. (Art)
andrej-kovalev@yandex.ru

УДК 784

И.А. ХРУЛЕВА

Камерная сцена им. Б. Покровского государственного академического Большого театра России (г. Москва),
Академия хорового искусства имени В.С. Попова

Принципы работы над вокальной техникой в трактате Бернардо Менгоцци «Метод пения» Парижской консерватории

I. Khruleva

*The principles of vocal technique practice in Bernardo Mengozzi's treatise
"The Singing Method" of Paris Conservatoire*

Абстракт. Статья посвящена рассмотрению принципов работы над вокальной техникой, описанных в трактате «Метод пения» Парижской консерватории (1803). Данный методический труд, призванный раскрыть принципы итальянской вокальной школы для педагогов и учащихся Парижской консерватории, обозначил новый период в истории вокальной педагогики Франции. Сегодня труд представителя итальянской (Болонской) школы пения Бернардо Менгоцци продолжает оставаться важным источником знания, необходимым при попытке воссоздания вокального стиля и метода обучения пению, которым славились итальянские мастера XVIII века, не оставившие после себя большого количества письменных трудов. «Метод пения» Парижской консерватории не просто предлагает теоретическое осмысление различных аспектов вокальной техники, но и рассматривает принципы работы над их усвоением, обращает внимание на типичные ошибки, приводит большое количество упражнений на их отработку и примеры расшифровок тех элементов, которые обычно не выписывались в нотном тексте. Среди рассмотренных в трактате элементов вокальной техники особый интерес представляют два важнейших её аспекта: *messa di voce* (филирование звука) и *portamento*. Работу над этими элементами, базовыми для певца итальянской школы XVIII века, в современной практике практически игнорируют, что не способствует воссозданию стилистики эпохи, овладению богатством её виртуозной техники. Статья призвана раскрыть педагогический опыт прошлого, важный как для исследователей истории вокальной педагогики, так и для певцов и педагогов, работающих с репертуаром, который актуализирован сегодня в связи с повышенным интересом к исторически информированному исполнительству.

Ключевые слова: итальянская школа пения, Болонская школа пения, Бернардо Менгоцци, Парижская консерватория, *messa di voce*, *portamento*.

Abstract: The article is dedicated to the study of the principles of vocal technique practice as described in the treatise "The Singing Method" ("La Méthode de chant") of Paris Conservatoire (1803). This methodological work, meant to uncover the principles of the Italian singing school to the teachers and students of Paris Conservatoire, marked the new period in the history of France's vocal pedagogy. At present the work of Bernardo Mengozzi, the representative of the Italian (Bologna) school of singing, remains an important source of knowledge, necessary when attempting to recreate the vocal style and the teaching method, for which the Italian masters of the XVIII century, who did not leave much written account behind, were renowned. "The Singing Method" of Paris Conservatoire does not just offer theoretical comprehension of various aspects of vocal technique, but also delves into the principles of mastering them, pays attention to common mistakes, provides an array of vocal exercises as well as the interpretation of those singing elements, which would normally not be written out in music scores. Out of the vocal technique elements examined in the treatise, the two principal ones are of particular interest: *messa di voce* and *portamento*. The work on these aspects, primary for the singers of the 18th century Italian school, is largely ignored in modern practice, which is not conducive to the recreation of the period's style and mastering of its rich virtuoso technique. The article is aimed at uncovering the teaching experience of the past, which can be of importance to researches of history of vocal pedagogy as well as singers and singing teachers who work with the repertoire which in the present day is mainstreamed due to the increased interest in historically informed performance.

Keywords: Italian school of singing, singing school of Bologna, Bernardo Mengozzi, Paris Conservatoire, *messa di voce*, *portamento*.

Школа вокальных педагогов Италии XVIII века, воспитавших целую плеяду певцов-кастратов, знаменитых своей виртуозной вокальной техникой высочайшего уровня, представляет интерес для современного исследователя и исполнителя. Изучение принципов их работы может способствовать как выявлению подробностей в отношении особенностей вокального стиля того времени — что несомненно является важным в контексте актуальности исторически информированного исполнительства, — так и возможному применению опыта предыдущих поколений в современной вокальной педагогике и практике.

Однако в связи с чисто эмпирическим характером вокальной методики того периода письменных источников о принципах *bel canto* XVIII века (в русскоязычной литературе часто именуемого «старой итальянской» или «староитальянской» школой [1, с. 149, 234]) осталось чрезвычайно мало. Сохранилось два ключевых письменных источника, оба из которых относятся к Болонской школе пения — наиболее известной школой певцов-кастратов этого периода: «Взгляды древних <старых> и современных певцов, или размышления о колоратурном пении»¹ (1723) Пьера Франческо Този (Pier Francesco Tosi, ок. 1653–1732) [11] и «Практические мысли и размышления о колоратурном пении»² (первое издание — 1774) Джамбаттиста Манчини (Giambattista Mancini, 1714–1800) [8]. К сожалению, эти труды не являются исчерпывающими для современного исследователя и исполнителя: множество лирических отступлений, отсутствие нотных примеров, иллюстрирующих важные методические указания мастеров, оставляют много места для двусмысленности. В этой связи особую значимость представляет трактат «Метод пения» Парижской консерватории. Он является прямым продолжением принципов Болонской школы пения, в своих основах раскрытых в работах П.Ф. Този и Дж. Манчини.

«Метод пения» Парижской консерватории³ был издан около 1803 года в качестве единого руководства для преподавателей и учеников Парижской консерватории на занятиях вокалом. В течение почти полувека он оставался обязательным при обучении вокальному искусству в Парижской консерватории как официально установленный метод пения.

Появление этого трактата ознаменовало собой важный этап эволюции французского вокального искусства и педагогики, а именно: переход от национального стиля, господствовавшего во Франции на протяжении XVII–XVIII веков, к итальянской модели пения и обучения, которая к концу XVIII века уже стала общеевропейской, но при этом до сих пор не применялась во Франции.

Для осуществления переноса итальянской школы на французскую почву и создания «Метода пения» был приглашён итальянский певец Бернардо Менгоцци (Bernardo Mengozzi, 1758–1800). Его вокальная школа берёт свое начало от школы певца-кастрата Антонио Бёрнакки — одного из основателей и ведущих представителей Болонской школы пения, наряду с П.Ф. Този и Дж. Манчини.

«Метод пения» Парижской консерватории, несмотря на свою географическую привязку, был призван описать принципы именно «староитальянского» *bel canto*, а не французской вокальной школы, берущей начало от лирических трагедий Ж.-Б. Люлли. И именно «Метод пения» Парижской консерватории, ставший по сути продолжением идей, высказанных в трудах П.Ф. Този и Дж. Манчини, помогает заполнить некоторые из пробелов, возникающих при попытке воспроизвести картину того метода пения, которым пользовались итальянские мастера XVIII века. Помимо подробного теоретического материала, который содержит «Метод

1 «Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato». Закрепившийся в отечественной литературе перевод названия трактата П.Ф. Този предложен И.К. Назаренко (1968) [5, с. 31].

2 «Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato». Закрепившийся в отечественной литературе перевод названия трактата Дж. Манчини предложен В.А. Багадуриным (1929) [1, с. 188].

3 Полное название труда: «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса и вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений» («La Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des Solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes») [9]. В.А. Багадуринов использует сокращённое название «Метод Парижской консерватории» [1, с. 278], что не совсем корректно ввиду того, что Парижская консерватория выпустила множество «Методов» по различным дисциплинам. Здесь и далее в тексте будет использовано сокращение «Метод пения» Парижской консерватории или просто «Метод пения».

пения» Парижской консерватории, труд выгодно отличается от вышеназванных трактатов более четкой структурой, большим количеством нотных примеров, расшифровок украшений, а также упражнений и хрестоматийного материала — сольфеджий (вокализов) и арий.

Согласно «Методу пения», основными элементами вокальной техники, на которых строилась вокальная методика и которые певец должен был усвоить в процессе обучения, значились следующие:

- 1) владение приёмом *messa di voce*;
- 2) правильная атака звука;
- 3) незаметный переход из одного регистра голоса в другой;
- 4) перенесение звука, т.е. владение приёмом *portamento*;
- 5) исполнение украшений «с грацией, лёгкостью и точностью» [9, с. 15];
- 6) искусство фразирования.

Первым и самым главным элементом вокальной техники, с которой начиналось обучение вокалиста, является приём *messa di voce* (не путать с *mezza voce*). Прием *Messa di voce*, согласно Музыкальной энциклопедии, — это «динамическое украшение долго выдерживаемого звука, характерного для итальянского вокального стиля бельканто» [4, с. 558]. Это техника исполнения выдержанного звука, взятого в нюансе *piano*, развитого до *forte* и затем снова уходящего в *piano*. Буквально название термина переводится с итальянского как «постановка, или установка, голоса»⁴. Итальянская школа считала данный элемент базовым навыком при обучении вокалу. Любопытно отметить, что в отечественной педагогической практике искусство динамической нюансировки изучают, как правило, лишь тогда, когда, как пишет Л.Б. Дмитриев, «верная певческая координация уже найдена» [2, с. 349]. Между тем, первостепенную важность усвоения *messa di voce* отмечали все итальянские педагоги XVIII и начала XIX веков. Ключевое значение *messa di voce* состоит в том, что этот приём позволял комплексно усвоить сразу много базовых навыков правильного

4 На русский язык термин *messa di voce* часто переводят как «филировка звука», однако важно помнить о том, что в современном обиходе вокалиста термин «филировка» часто понимается как переход звука с *forte* на *piano*, что может привести к неправильному пониманию сути *messa di voce*.

пения, как-то: верная атака звука, ровное звуковедение, свободная гортань, сглаживание регистрового перехода, правильный контроль за дыханием [7, с. 210]. Таким образом, *messa di voce* — по сути учение о голосовой позиции и ведении звука. Именно этим, по мнению современного исследователя Дж. Поттера, можно объяснить и недостаток информации о технике дыхания в итальянских трактатах XVIII века: если для современного певца регулируемое дыхание на опоре является «фундаментальным для техники звукоизвлечения», то для певца XVIII века владение *messa di voce* «позволяло добиться именно того же» [10, с. 94].

В «Методу пения» Парижской консерватории приём *messa di voce* описан в главе под названием «Упражнение на гамму»⁵ (см. рис. 1 на с. 28).

В «Методу пения» принцип работы с гаммой заключается в исполнении последовательных нот восходящего и нисходящего звукоряда, каждую из которых нужно держать в течение двадцати секунд; максимальное динамическое развитие приходится приблизительно на десятую-одиннадцатую секунду. Перед каждой последующей нотой певец берёт дыхание. Так необходимо пропеть вверх и вниз полторы октавы. Первая нота гаммы зависит от типа голоса (на рис. 1 указан диапазон, рекомендованный для сопрано или тенора). «Упражнение на гамму» рекомендуется выполнять на гласную «а», затем на «е». Гласные «i» и «u» не рекомендуются.

Следующий важный элемент вокальной техники, подробно рассмотренный в «Методу пения», — это **атака звука** и пение нон легато⁶.

Б. Менгоцци отмечает, что звуки должны быть взяты «свободно и точно, без приготовлений и без попадания в тон через подьезды» [9, с. 15]. Это отличает данный тип взятия звука от *portamento*, о котором речь пойдет далее.

5 Аналогичное упражнение можно найти в так называемом «Знаменитом листке Порпоры» (упражнение 1), приведённом в хрестоматии И.К. Назаренко [5, с. 592], однако И.К. Назаренко выпускает динамические указания, которые определяют *messa di voce*. По этой причине при отсутствии соответствующих разъяснений это упражнение может быть непонятным современному читателю.

6 Термины *legato* и *non legato* не используются в трактате, однако, как показывает анализ содержания «Метода пения», в разделе «Об атаке звука» речь идет именно об этом приёме.

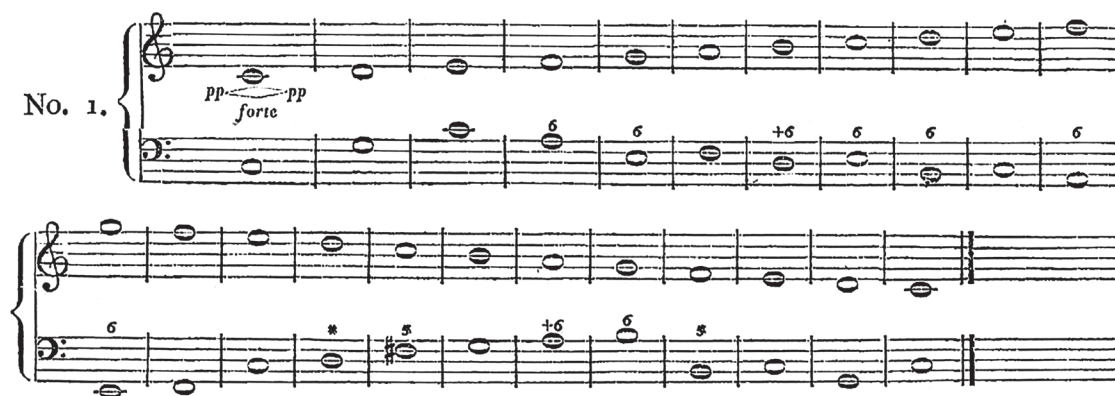
рис. 1. «Упражнение на гамму» для отработки *messa di voce* [9, с. 14]

рис. 2. Упражнение на практику атаки звука [9, с. 16]



Практика атаки звука производится при помощи упражнения на гамму нон легато без *messa di voce* в подвижном темпе (см. рис. 2). Дыхание берётся после достижения вершины гаммы. При этом при переходе от одной ноты к другой не должно быть слышно «ударов глотки» [9, с. 16].

Что касается вопроса **регистрового строения** голоса, то необходимо отметить, что в конце XVIII века это явление было еще мало изучено. К.М. Мазурин отмечает, что в тот период «вопрос о регистрах человеческого голоса всегда был спорным и шатким», и это приводило к тому, что многие авторы трактатов и учебных пособий «фантазировали на эту тему, очень часто без всяких прочных данных для выводов» [3, с. 83]. Многие замечания, высказанные в «Метод пения», пока ещё далеки от современных представлений о регистровом строении голоса, однако показывают тенденцию к их постепенному формированию.

Если ранее П.Ф. Този и Дж. Манчини сосредоточивали своё внимание исключительно на пев-

цах-кастратах, на осмыслении их голосов в рамках двухрегистрового строения, то Б. Менгоцци рассматривает естественные характеристики естественных голосов: он выделяет два регистра у мужчин, также два регистра у меццо-сопрано и контральто (головной и грудной) и уже три регистра у женского сопрано (головной, медиум и грудной) [9, с. 8].

Следуя идее П.Ф. Този и Дж. Манчини, установивших точные звуки регистрового перехода для певцов-кастратов, Б. Менгоцци обозначает такие звуки для естественных голосов: баритон переходит в головной регистр после *фа* первой октавы, тенор — после *соль* первой октавы, у сопрано медиум начинается с *соль* первой октавы, а головной регистр — после *соль* второй. Что касается басов и контральто, то в «Метод пения» они не рассматриваются, так как, по мнению Б. Менгоцци, у этих типов голосов «головной голос так тяжело соединить с грудным, что тот певец, который им обладает, пользуется им лишь изредка» [9, с. 8–9]. Автор трактата пишет о необходимости правильно соеди-

нять регистры голоса, однако не вдаётся в теоретическое рассмотрение данного процесса, который был ещё мало изучен. Согласно Л.Б. Дмитриеву, в старой итальянской школе голос выравнивался не на всём диапазоне, а учитывался «лишь переход между регистрами» [2, с. 227]. «Метод пения» ограничивается такими рекомендациями, как, например, при переходе из грудного регистра в средний или головной «облегчить» грудной звук и «подпитать и усилить» головной или средний [9, с. 17].

Несколько своеобразными с современной точки зрения представляются упражнения на соединения регистров: часть упражнений основана на принципе удержания одной ноты и переходом из одного регистра в другой в пределах одной ноты. Другие упражнения основаны на хроматических или диатонических проведений в пределах четырех звуков, в которых нижние звуки исполняются в одном регистре, а верхние — в другом (см. рис. 3). Второй тип упражнений рекомендуется повторять с постепенным увеличением темпа, пока переход не перестанет быть заметным.

В следующем разделе «Метод пения» описывает приём **portamento**, который, как указывает Дж. Поттер, наряду с *messa di voce* считается одним из «столпов» вокальной музыки XVIII века [10, с. 94].

В разделе о *portamento*, или «перенесении звуков», в «Метод пения» указываются два вида такого перенесения: простое соединение звуков (по

сути легато) и собственно *portamento*, а именно, «истинное итальянское *portamento*» [9, с. 20]. Истинное *portamento* представляет собой соединение двух нот с подставлением перед второй нотой дублирующей её ноты — так называемое «предвосхищение» (см. рис. 4).

Трактат называет основное правило исполнения истинного *portamento* — «лёгкость соединения звуков» [9, с. 20]. При этом большое внимание уделено ошибкам при исполнении этого приёма. В частности, воспрещается любое тяжёлое утрированное «волочение», слишком медленное и растянутое перенесение звуков. Также *portamento* нельзя использовать на первой ноте фразы [9, с. 21].

Кроме того, ошибкой считается и слишком частое использование *portamento*, поскольку это делает пение «монотонным» [9, с. 21]. Чтобы избежать последнего, в «Метод пения» представлена последовательность упражнений: одни из них направлены на отработку *portamento* в различных интервалах и от разных звуков, а другие — на «простую» атаку, т.е. взятие звука без использования этого приёма.

Важным при обучении пению «Метод пения» считает также **умение фразировать**, т.е. умение правильно расставлять места взятия дыхания, не нарушая логики произведения.

«Метод пения» рекомендует учиться экономить своё дыхание, чтобы его хватило на целую фразу или

рис. 3. Упражнения на соединение грудного регистра и медиума у сопрано, буквами обозначены регистры (Г — грудной регистр, М — медиум) [9, с. 17]



рис. 4. Расшифровка исполнения истинного итальянского *portamento* [9, с. 20]



на длинный пассаж, но это не всегда возможно. В таком случае разрешается брать в середине фразы или пассажа дыхание. Чтобы певец правильно понимал, где можно брать дыхание, он должен обладать знаниями в теории музыки, так как дыхание позволяет брать, как правило, только «после серединной каденции (на доминанте или субдоминанте)» [9, с. 70].

В зависимости от места взятия дыхания «Метод пения» выделяет два способа: полное дыхание (или «вдох»), которого хватает на целую фразу, и полудыхание (или «полувдох»), которое используется при подхватывании дыхания посередине фразы. На рис. 5 можно увидеть, как цезура обозначается одинарным («;») или двойным значком («;;») соответственно для полувздоха и полного вдоха.

Итальянская школа пения XVIII века — школа виртуозного вокального искусства, поэтому учение об **исполнении украшений** занимает в ней особое место.

Объёмная глава «Метода пения» Парижской консерватории об орнаментике посвящена основным четырём украшениям пения, обязательным к усвоению певцами: рулада (беглый гаммообразный пассаж), апподжиатура (долгий форшлаг), трель и группетто. Особенно важным является то, что «Метод пения» снабжает описания украшений — которые в музыкальных текстах, как пра-

вило, выписывались мелкой нотой, — расшифровками исполнения. На рис. 6 приведён пример расшифровки исполнения трели в заключительной каденции произведения, состоящей из выдержанной ноты на *messa di voce*, собственно трели и выхода из трели. Подробнее глава «Украшения в пении» трактата уже ранее была рассмотрена автором настоящей статьи [6].

Что касается дальнейшей отработки всех упомянутых элементов вокальной техники, то «Метод пения» Парижской консерватории содержит большое количество дидактического материала, а именно:

- около сотни упражнений в различных разделах трактата;
- 30 сольфеджий, или вокализов (итальянская школа по традиции рекомендует отрабатывать эти произведения сначала с названиями нот и только затем на гласные);
- 24 арии (в хрестоматию вошли арии из итальянских опер seria различных композиторов XVIII века).

Для удобства учащихся в вокализах и ариях подписаны украшения, а также места взятия дыхания. Начинать Б. Менгоцци рекомендует с обязательного использования в произведениях апподжиатуры, постепенно добавляя более сложные украшения по мере их усвоения.

рис. 5. Пример фразирования [9, с. 71]



рис. 6. Пример расшифровки трели [9, с. 64]



Как показывает специальное изучение, трактат «Метод пения» Парижской консерватории, основанный на принципах итальянского *bel canto* XVIII века, помогает исследователям получить более чёткое представление о педагогике той эпохи. Вокалистам трактат может быть полезен для обстоятельного изучения вокального стиля XVIII века и малоизвестного репертуара той эпохи, а также для общего профессионального развития. Важно, что сегодня трактат не является

исключительно артефактом прошлого. Он представляет историко-теоретический и практический интерес. Использование знания, содержащегося в «Метод пения» Парижской консерватории, необходимо при углублённом изучении истории вокальной педагогики, а дальнейший контекстный анализ трактата представляется важным для отечественного музыкознания, поскольку открывает страницы взаимодействия французской и итальянской вокальных школ.

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. 2. — 468 с.
2. **Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев; при уч. А.С. Яковлевой. — М.: Музыка, 2012. — 368 с.
3. **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.
4. Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. — М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1976. — Т. 3. — 1102 с.
5. **Назаренко И.К.** Искусство пения. Хрестоматия / И.К. Назаренко. — М.: Музыка, 1968. — 622 с.
6. **Хрулева И.А.** Практика обучения орнаментике в трактате «Метод пения...» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах, 2021. — № 1 — с. 104–112. DOI: 10.52469/20764766_2021_01_104
7. Cambridge Companion to Singing, The / ред. J. Potter. — Cambridge: Cambridge University Press, 2000. — 286 с.
8. **Mancini, G.** Pensieri, e Reflessioni pratiche sopra il canto figurato / G. Mancini. — Vienna: Nella Stamparia di Ghelen, 1774. — 188 с.
9. 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.
10. **Potter J.** A History of Singing / J. Potter, N. Sorrell. — Cambridge: Cambridge University Press, 2012. — 358 с.
11. **Tosi P.F.** Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato / P.F. Tosi. — Bologna: L. dalla Volpe, 1723. — 119 с.

REFERENCES

1. **Bagadurov V.A.** Ocherki po istorii vokal'noy metodologii [Essays on the History of Vocal Methodology] in 3 vol. / V.A. Bagadurov. — SPb: Izdatel'stvo «Lan'»; Izdatel'stvo «Planeta muzyki», 2019. — Vol. 2. — 468 p.
2. **Dmitriev L.B.** Osnovy vokal'noy metodiki [The Basics of Vocal Methods] / L.B. Dmitriev; ft. A.S. Yakovleva. — M.: Muzyka, 2012. — 368 p.
3. **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 Instruction for Students] in 2 vol. / K.M. Mazurin. — M.: T-vo skoropech. A.A. Levenson, 1902. — Vol. 1. Chast' teoreticheskaya. — 914 p.
4. Muzykal'naya entsiklopediya [Music Encyclopedia] in 6 vol. / ed. by Yu.V. Keldysh. — M.: Izdatel'stvo «Sovetskaya entsiklopediya», 1976. — Vol. 3. — 1102 p.
5. **Nazarenko I.K.** Iskusstvo peniya. Khrestomatiya [The Art of Singing. Chrestomathy] / I.K. Nazarenko. — M.: Muzyka, 1968. — 622 p.
6. **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] // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh, 2021. — № 1 — pp. 104–112. DOI: 10.52469/20764766_2021_01_104

7. Cambridge Companion to Singing, The / ed. by J. Potter. — Cambridge: Cambridge University Press, 2000. — 286 p.
8. **Mancini, G.** Pensieri, e Reflessioni pratiche sopra il canto figurato / G. Mancini. — Vienna: Nella Stamparia di Ghelen, 1774. — 188 p.
9. Méthode de Chant du Conservatoire de Musique a Paris. Singeschule des Conservatorium der Musik in Paris in 3 vol. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, circa 1804. — Vol. 1. — 98 p.
10. **Potter J.** A History of Singing / J. Potter, N. Sorrell. — Cambridge: Cambridge University Press, 2012. — 358 p.
11. **Tosi P.F.** Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato / P.F. Tosi. — Bologna: L. dalla Volpe, 1723. — 119 p.

ХРУЛЕВА ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

Камерная сцена имени Б.А. Покровского государственного академического Большого театра России (г. Москва)

Солистка

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

Преподаватель

irina.khruleva@inbox.ru

KHRULEVA IRINA A.

Chamber stage named after B.A. Pokrovsky State Academic Bolshoi Theater of Russia

Soloist (Moscow)

Victor Popov Academy of Choral Arts

Teacher

irina.khruleva@inbox.ru

УДК 78.03

М.В. ЦУКАНОВА

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

Валерий Кикта: носитель традиций и выдающийся деятель музыкальной культуры современности. К 80-летию композитора

*M. Tsukanova**Valery Kikta: the bearer of traditions and a luminary of today's music culture
In celebration of the composer's 80th birthday*

Абстракт. В статье даётся обзор многогранной деятельности композитора В.Г. Кикты, заслуженного деятеля искусств РФ, заслуженного деятеля искусств Украины, профессора, и. о. заведующего кафедрой инструментовки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, лауреата многих престижных премий, председателя жюри ряда конкурсов. Творческая судьба мастера неразрывно связана с Хоровым училищем имени А.В. Свешникова, Московской государственной консерваторией, Академией хорового искусства имени В.С. Попова и всесоюзным издательством «Советский композитор».

Рассмотрены достижения мастера в области композиторской, музыкально-общественной, педагогической и издательской деятельности. Художественный мир композитора Валерия Кикты — важная часть музыкальной культуры XX–XXI веков, его имя известно в России, в Европе, США, Канаде и Японии. Многие творения композитора стали классикой: например, концертная симфония для арфы «Фрески Софии Киевской», оратория «Свет молчаливых звёзд (La luce delle tacite stelle)», концерт для смешанного хора, дисканта, арфы, органа и ударных «Возвращение святой Цецилии».

В статье представлены панорама жанров, тематическое содержание творчества композитора и основные черты авторского стиля. Показано значение жанра балета, хоровой музыки, выявлена их взаимосвязь с другими крупными и малыми жанровыми формами. Кратко характеризуются области инструментального творчества композитора: произведения для органа, арфы, флейты, гобоя, оркестра народных инструментов. Средствами современной композиторской техники в произведениях Кикты воплощены подлинно народные и лирически проникновенные образы. Мастер в совершенстве владеет искусством инструментовки и средствами сонорного и темброфактурного письма. Ориентация на русские традиции и высокий акустический эталон современной музыки — типичные черты стиля композитора.

Ключевые слова: композитор Валерий Кикта; Хоровое училище имени А.В. Свешникова; Академия хорового искусства имени В.С. Попова; наследие и современность; память культуры; идеал творческой личности; авторский стиль; тематика творчества; жанр; хоровое искусство.

Abstract: The article is devoted to the creative heritage of the composer Valery Kikta, Honored Art Worker of Russia, Honored Art Worker of Ukraine, professor, Head of the Department of Orchestration at the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire, winner of many prestigious awards, and head of the jury of numerous competitions. The master's legacy is inextricably tied to Alexander Sveshnikov Choral College, Tchaikovsky Moscow State Conservatoire, Victor Popov Academy of Choral Art and the All-Soviet publishing house "Sovetsky Kompozitor". The article provides an overview of the master's achievements in composing, musical-social, pedagogical, and publishing activities. V. Kikta's creative world is an important part of the musical culture of the 20th and 21st centuries; his name is well known in Russia, Europe, the US, Canada, and Japan. Many of his compositions have become classics, for example, the concert symphony for harp "Frescoes of St. Sophia of Kyiv", the oratorio "La luce delle tacite stelle", or the concert for mixed choir, treble, harp and percussion "The Return of Saint Cecilia". The article presents a projection on the panorama of genres, the thematic content of the composer's work as well as some features of the composer's style. Special significance of the ballet and choral genres is demonstrated, their interrelation with other large and small genre forms is revealed. Other important areas of the composer's work are shown, such as: compositions for organ, harp, flute, oboe, and folk orchestra. With the means of the modern composing techniques, the composer creates genuinely folk and lyrically heartfelt images. The master has perfected the art of instrumentation and the means of sonoric and timbre-texture composing techniques. The deep meaning of his music and a high acoustic standard of artistic images are among typical traits of the composer's style.

Keywords: composer Valery Kikta, Alexander Sveshnikov Choral College, Victor Popov Academy of Choral Art, heritage and modernity, cultural memory, spirituality, the ideal of a creative personality, author's style, creative themes, genre, choral art.

Феноменально одаренный композитор.

Андрей Эшпай

Без света музыка невозможна.

Хорошая традиция всегда выведет на верный путь.

Экологически чистая музыка.

Валерий Кикта

Реалии нашего времени таковы, что 80-летие со дня рождения известного российско-украинского композитора Валерия Кикты, пришедшее на октябрь 2021 года, не было отмечено концертами или торжественными мероприятиями. Юбилейный концерт перенесён на май 2022 года; отсутствует информация о других культурных событиях, которые свидетельствовали бы о значимости деятельности музыканта в отечественной культуре.

В рамках краткой статьи мы попытаемся обозначить достижения мастера в разных областях, — как в композиторской, так и в музыкально-общественной, педагогической и редакторской деятельности.

Художественный мир композитора Валерия Кикты — это важная часть музыкальной культуры XX–XXI веков. Его имя давно известно не только в России, но в Европе, США, Канаде и Японии. Многие творения композитора стали отечественной классикой. Например, концертная симфония для арфы с оркестром «Фрески Софии Киевской» (1972) и некоторые другие сочинения включены в программу по музыке и изучаются в школах [7, с. 13]¹. Педагоги свидетельствуют, что дети прекрасно воспринимают эту музыку. «Фрески» традиционно звучат во многих документальных фильмах, посвященных истории Киевской Руси, — к сожалению, часто без указания авторства. Многие известные музыканты разных специальностей считают Валерия Кикту классиком «своего» вида искусства: будь это «король инструментов» — орган, — или арфа, флейта, гобой и, разумеется, хор.

Символично, что Академия хорового искусства имени В.С. Попова отмечает свой юбилей в один год с юбилеем В.Г. Кикты. Творческая судьба мастера неразрывно связана как с Московским хоровым

училищем, которое он окончил в 1960-м году, так и с Академией хорового искусства.

После училища Кикта поступает в Московскую консерваторию по классу композиции и блестяще оканчивает её в 1965-м, а аспирантуру — в 1967 году.

В стенах Академии Валерия Григорьевича любят и почитают как знаменитого выпускника Московского хорового училища, как хорового композитора, и, наконец, как многократного носителя бремени председателя Государственной аттестационной комиссии. Он всегда создаёт позитивную творческую атмосферу на экзаменах, высоко оценивает качество подготовки дипломных программ, отличный исполнительский уровень хоров и даёт мудрые наставления выпускникам.

С 60-х годов XX века и по настоящее время Валерий Кикта полон сил и проявляет себя во многих областях музыкального творчества. Престижные награды сопутствовали композитору с самого начала его творческого пути.

- Лауреат III всесоюзного смотра творчества молодых композиторов (1969).
- Обладатель приза «Братислава-1979» Международного композиторского конкурса на лучшее произведение на фольклорной основе за «Смоленскую рапсодию» для скрипки и народного оркестра.
- Лауреат Международного конкурса детской песни в Хельсинки (1982).

В XXI веке заслуги композитора подтвердило звание лауреата Премии имени Д.Д. Шостаковича Союза композиторов России (2002).

Музыка Кикты покоряет своей одухотворённостью и простотой, естественным мелодизмом, подлинно народными и лирически проникновенными образами. Мастер в совершенстве владеет искусством инструментовки и современными средствами сонорного и темброфактурного письма. При этом особые приёмы всегда обусловлены глубинным смыслом сочинения. Как воспитанник свещниковской школы Валерий Кикта впитал редкостный акустический эталон исполняемых сочинений и воплощает этот звуковой художественный образ в своем композиторском творчестве.

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1992), Заслуженный деятель искусств Украины (1999), В.Г. Кикта — видный музыкально-общественный деятель. В 1968 году Кикта вступает в Союз композиторов России. С 1989 года

¹ В. Кикта. «Фрески Софии Киевской». Концертная симфония для арфы с оркестром (1-я часть «Орнамент»). В. Кикта. «Звезда покати́лась», слова В. Татарнинова. В. Кикта. «Гуслир Садко».

музыкант является членом правления Союза композиторов Москвы и Председателем комиссии музыкального театра, а с 2006 года становится секретарём Союза композиторов России. Кикта — постоянный организатор и участник концертов ежегодного международного фестиваля современной музыки «Московская осень» (1979–2019). Композитор активно и плодотворно работает в разных жанрах театральной и симфонической, хоровой и камерной музыки.

С огромным пиететом и благодарностью Кикта вспоминает своего первого профессора по классу композиции в консерватории доктора искусствоведения С.С. Богатырёва, который показал высокий образец профессионализма и исключительного отношения к своим студентам. Строгое и благородное общение в доме Семёна Семёновича в Брюсовом переулке навсегда осталось в памяти. Причём речь идёт не только о передаче глубоких знаний и требований, несомых из классической петербургской школы, но и о таких бытовых деталях, как подача профессором пальто юному студенту. Валерий Григорьевич подчеркивает, что такое общение — это «та самая наша классическая верная русская традиция, передаваемая из поколения в поколение»². Он неукоснительно соблюдает рекомендации С.С. Богатырёва, в том числе, один из первых его постулатов: «хоровую музыку можно развивать, лишь обращаясь к совершенно противоположным жанрам, к инструментальной музыке» [1, с. 208].

Ключевая установка творчества Валерия Кикты — сохранение памяти культуры. Многие исторические события, символические даты и знаменитые личности запечатлены в его звуковых полотнах, начиная с древних эпох и простираясь до наших дней. Это — современная репрезентация архетипов и символов культурной памяти как общечеловеческого, так и национального значения (см. *таблицу 1* на с. 36).

Широкая панорама авторских сочинений разного времени представляет различные жанры. Назовем некоторые из них: балеты (восемнадцать, в том числе «Андрей Рублёв»); опусы кантатно-ораториального жанра («Святой Днепр», «Свет молчаливых звёзд»), концерты для хора («Минають дні, минають ночі» на слова Т. Шевченко, «Возвращение святой Цеци-

лии» на авторский текст) и малые хоровые формы («Пушкинский диптих»); сочинения для симфонического оркестра («Фрески св. Софии Киевской», «Владимир-Креститель») и оркестра народных инструментов («У райских врат»); концерты для солистов с оркестром (для гобоя, флейты, арфы, валторны и др.); ансамбли для различных инструментов (фортепиано, органа, арфы и др.); вокальные циклы, песни для детей, юношества и другие произведения.

Значительную часть каталога занимают хоровые сочинения. Они написаны для всевозможных исполнительских составов и различны по содержанию: историческому и эпическому, лирическому и фольклорному, и наконец, духовному и философскому. Особое хоровое мышление автора специфическим образом проявляется не только в крупных и малых хоровых жанрах, но и во многих нехоровых и смешанных формах. Например, такова симфоническая летопись «Владимир-Креститель» с хоровым финалом, или балеты с хором «Откровения» и «Андрей Рублёв», *Safonof — Concerto-grosso* с хором и иные сочинения. Композитор осуществляет связь с наследием хорового пения очень органично и многогранно, одновременно выступая хранителем истоков и первооткрывателем новых путей.

Хоровыми сочинениями В. Кикты дирижировали многие известные дирижеры: А. Свешников, К. Птица, В. Соколов, Г. Эрнесакс, К. Аренг, Е. Тытянко, Л. Ермакова, В. Попов, С. Калинин, Л. Конторович, А. Петров, А. Рудневский, Д. Храмов и другие. Многие знаменитые исполнители включали в свой концертный репертуар произведения мастера: И. Козловский, В. Дулова, О. Эрдели, Г. Рождественский, Р. Баршай, В. Федосеев, В. Понькин, В. Кожухарь, В. Серенко, Н. Некрасов, А. Корнеев, В. Кастельский, Г. Кремер, Т. Гринденко, Н. Шамеева, Д. Котенок, С. Журавель, А. Паршин, К. Орбелян.

Долгие годы творческого содружества связывали В.Г. Кикту и И.С. Козловского, начиная с раннего вокального цикла на стихи японского поэта И. Такубоку «Плач о потерянном сердце» (1966–1967). Далее последовал цикл на стихи польской поэтессы Я. Контковской «За гранью темноты» (1968–1971), «Украинские колядки с голоса И.С. Козловского» для тенора, смешанного хора, арфы, клавесина, ударных и органа на народные слова (1970) и другие сочинения. Показательно высказывание Козловского: «Какой интересный

2 Из беседы с композитором автора статьи.

Таблица 1

Некоторые произведения крупных форм

Название произведения, жанр	Год
Украинские колядки, щедривки, веснянки. Концерт для симфонического оркестра	1967
Украинские колядки с голоса И.С. Козловского для тенора, смешанного хора, арфы, клавесина, ударных и органа	1970
Княгиня Ольга, оратория	1970
Фрески Софии Киевской, концертная симфония для арфы с оркестром, балет	1972–1974 1980–1995
Куликовская симфония, Куликовский диптих для хора	1980
Владимир-Креститель, симфоническая летопись, балет	1989 1990–1995
Откровения (Моление о чаше), балет включает хоровые обработки тем: Чайковский «Легенда» («Был у Христа младенца сад»); ирмос киевского распева Канона Великой Субботы «Не ридай Мене, Мати, возурающі во гробі»	1990–1992
Святой Дніпро (Святой Днепр), оратория	1992
Божественна Літургія святого Йоана Золотоустого Памяти великого певчего Иоана Козловского, текст канонический (на украинском языке)	1994
Свет молчаливых звёзд (La luce delle tacite stelle), оратория	1999
Минають дні, минають ночі, концерт для хора	2006–2007
Шотландский концерт для мужского хора, кельтской арфы, органа и ударных	2010
Возвращение св. Цецилии, концерт для смешанного хора, дисканта, арфы, органа и ударных	2011
У райских врат, концерт памяти Н.Н. Некрасова для балалайки и оркестра русских народных инструментов	2012
Андрей Рублёв, балет (включает хоровые номера)	2014–2016
Safonov — Concerto-Grosso для органа, клавесина, фортепиано, хора, флейты, струнного оркестра и ударных	2017
CONCERTO militare (Военный концерт) для трубы, органа, струнного оркестра и ударных	2018

и одарённый композитор! <...> Валерия отличает удивительное чувство слова, он находит очень интересные произведения, которые использует для своих музыкальных творений» [4, с. 277]. Глубокое и бережное постижение автором содержательных, стилистических и жанровых особенностей интерпретируемого текста очень характерно для его сочинений. Эта черта стиля была отмечена профессиональным сообществом такими наградами, как Диплом и Золотая Пушкинская медаль (1999), Золотая Гоголевская медаль (2009), диплом лауреата

Премии мэрии Москвы в области литературы и искусства (2000).

В настоящее время В. Кикта — Президент Фонда имени И.С. Козловского, поддерживающего творчество молодых теноров, в том числе, наших выпускников. Так, Д. Корчак — обладатель специального приза фонда И.С. Козловского, присужденного в рамках Международного конкурса имени М.И. Глинки (2001, III премия и специальный приз фонда «Лучший тенор конкурса»), Ю. Ростокский — лауреат Первого Московского фестива-

ля-конкурса молодых лирических теноров имени И.С. Козловского.

Особые области творчества композитора составляют произведения для органа, арфы, флейты, гобоя, оркестра народных инструментов. В каждом из инструментов, а также в излюбленных особых сочетаниях составов автор выявляет неповторимые выразительные свойства звучания, создавая индивидуальные интерпретации. Е. Николаева пишет: «Корни творчества Валерия Кикты уходят далеко вглубь столетий. Они — в старинных церковных напевах, древнерусских былинах и богатейшем украинском эпосе. Круг образов его органной музыки необычайно широк: это евангельские сюжеты, древнегреческая мифология, пасторальные сцены, сказочные образы. <...> Органные произведения композитора, в которых самобытно претворяются традиции мирового классического наследия, уже давно стали репертуарными и опубликованы крупнейшими издательствами России и Германии. Музыка В. Кикты звучит в лучших концертных залах и соборах Европы — в России и на Украине, в Германии и Венгрии, а также во Франции, Великобритании, Голландии» [6].

Яркими событиями музыкальной жизни России стали шесть международных конкурсов органистов Валерия Кикты, последний из них состоялся в Кисловодске в 2019 году (см. таблицу 2).

С самого начала творческого пути у композитора сложились особенно трепетные отношения с известными исполнительницами на арфе. Легендарные «Фрески Софии Киевской» и многие сольные и ансамблевые сочинения, такие как «Былинные звукоряды» соната для арфы № 2, «Трио в честь М.Н. Ермоловой» для арфы, флейты и альты, «Венецианское трио» для скрипки, виолончели и арфы звучат в интерпретациях нескольких поколений арфисток: О. Эрдели, Т. Тауэр, В. Дуловой, Н. Шамевой, А. Верхоланцевой и их учениц.

Солистка Академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии Татьяна Тауэр пишет об отзыве Е.А. Мравинского на её исполнение Фантазии Валерия Кикты на темы оперы «Пиковая дама»: «Евгений Александрович слушал мой концерт по телевидению, и ему все очень понравилось, но особенно «Пиковая дама». Оказывается, он не мог себе представить, что это будет хорошо

Таблица 2

Произведения для органа		Год
Шесть органных сюит	Органные фрески	1966
	Орфей	1969
	Преображение	1969
	Вокализы	1971 1991
	Маленькие пасторали	1986
	Карпатские медитации	1989
Украинская пассакалия		1982
Из украинской архаики для сопрано и органа		1989
Молитва для альтовой флейты и органа		1990 2014
Intermezzo (Песнь блаженной ночи) для флейты и органа		2003
Из юношеской поэзии Пушкина для тенора и органа		2004
Необарочный диптих № 2 для флейты и органа		2013

звучать на арфе. По его мнению, пьеса сделана великолепно. <...> Он с большим удовольствием прослушал пьесу и шлет Вам привет и сердечные поздравления! Надо ли Вам писать, что выше отзыва для меня не существует» [5, с. 203]³.

Многогранный художник В. Кикта проявляет себя в разных ипостасях, в том числе как музыкальный редактор. Двадцать семь лет были посвящены работе во Всесоюзном издательстве «Советский композитор», в том числе, в должности главного редактора. За эти годы он смог стать инициатором издания и первым редактором вокальных сочинений Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Г. Свиридова, Б. Чайковского и многих других современных композиторов. Как известный автор балетов и лауреат Премии журнала «Балет» «Душа танца» в номинации «Маг танца», Валерий Григорьевич является членом редакционной коллегии журнала «Балет».

Еще одна важная «зона ответственности» музыканта — педагогическая. В минувшем 2021 году Валерий Григорьевич Кикта был награжден Дипломом и Серебряным знаком в ознаменование 155-летия Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Радение о молодых музыкантах, стремление дать им важные наставления к творческой жизни — постоянное желание профессора двух ведущих вузов Москвы: консерватории и Российской академии музыки имени Гнесиных. Назовём некоторых из известных учеников (всего их более пятидесяти): композиторов, членов Союза компо-

зитором России П. Карманова, Д. Курляндского, А. Сюмака, дирижеров М. Грановского, В. Валеева, А. Рейна, В. Горбика, преподавателей консерватории Б. Вишневецкого, О. Евстратову, Р. Насонова.

Каковы же концептуальные напутствия мастера?

- Живите и творите в России!
- Без света музыка невозможна.
- Хорошая традиция всегда выведет на верный путь⁴.

Творческая энергия В.Г. Кикты позволяет ему быть Председателем жюри многих конкурсов, например, Международного конкурса композиторов «Victor Salvi Prize – 2004» (Венеция), Второго Московского международного конкурса арфистов, Четвёртого Международного конкурса для исполнителей на духовых и ударных инструментах по специальности флейта (2012) и многих других, а также председателем Правления Русского арфового общества.

Многогранное творчество Валерия Кикты органично совмещает композиторское и педагогическое искусство, музыкально-общественную и редакторскую деятельность. Идеалы художественного мира композитора — это эстетические категории Красоты, Прекрасного, Возвышенного.

Композитора по праву можно назвать современным российским музыкальным мыслителем, возродившим старые, но вечно актуальные символы и превратившим их в современные художественные события.

3 Из письма Т. Тауэр, Ленинград. 27.11.1984.

4 Из бесед с композитором автора статьи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Докучаева Р.С.** Беседа с В.Г. Киктой // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий: сб. статей / Отв. ред. Ю. Паисов, ред.-сост. Р. Докучаева. — М.: Форма Т, 2006. — С. 203–218.
2. **Кикта В.Г.** Предисловие к сборнику «Произведения для органа». — М., 1991.
3. **Кикта В.Г.** Пушкинская музыкальная панорама XIX–XX вв.: краткий информационный справочник. (К 200-летию со дня рождения А. Пушкина). — М.: Музыка, 1999. — 64 с.
4. **Козловский И.С.** Музыка — радость и боль моя: Воспоминания, письма, статьи, интервью. — М.: ОЛМА-Пресс, 1992. — 382 с.
5. **Николаева Е.А.** Валерий Кикта: звуки времени. — М.: Музыка, 2006. — 240 с.
6. **Николаева Е.А.** Валерий Кикта. Органные произведения. Алексей Паршин и его ученики играют на органах Московской консерватории [Электронный ресурс] // Сайт Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Раздел «CD Диски». — Режим доступа: [https://www.mosconsv.ru/Из бесед с композитором автора статьи.ru/disk.aspx?id=22132](https://www.mosconsv.ru/Из_бесед_с_композитором_автора_статьи.ru/disk.aspx?id=22132).

7. **Сергеева Г.П.** Музыка. Рабочие программы. Предметная линия учебников Г.П. Сергеевой, Е. Д. Критской. 1–4 классы: пособие для учителей общеобразоват. организаций. 5-е изд. — М.: Просвещение, 2014. — 64 с.
8. **Цуканова М.В.** В. Кикта. «... Я никогда в жизни не думаю, чтобы сделать что-либо новаторское...» // Слово композитора: Мысли о музыке: Сб. статей и материалов / Ред.-сост. Н.С. Гуляницкая. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. — С. 105–114.
9. **Цуканова М.В.** Духовная тема в творчестве композитора Валерия Кикты // Фундаментальные исследования. № 12 (часть 8). 2014. — С. 1789–1794.
10. **Цуканова М.В.** «Андрей Рублев» Валерия Кикты в контексте авторского стиля // Вестник АХИ. № 6. 2016. — С. 146–154.
11. **Цуканова М.В.** Валерий Кикта: художественное сознание и поэтика духовно-хорового жанра. — М., OneBook, 2016 (2-е изд. 2017). — 200 с.

REFERENCES

1. **Dokuchaeva R.S.** Beseda s V.G. Kiktoj [Conversations with V. Kikta]. In: Akademiya Horovogo Iskusstva: ot uchilishcha k vuzu. Muzykal'nye traditsii na rubezhe tysjacheletij / executive editor Ju. Paisov, ed. R. Dokuchaeva. — Moscow: Forma T, 2006. — Pp. 203–218.
2. **Kikta V.G.** Predislovie k sborniku «Proizvedenija dlja organa» [Preface to “Works for Organ”]. — Moscow, 1991.
3. **Kikta V.G.** Pushkinskaja muzykal'naja panorama XIX–XX vv.: kratkij informatsionnyj spravocnik [Pushkin Musical Panorama of the 19th – 20th centuries: a short information guide]. Moscow: Muzyka, 1999. — 64 p.
4. **Kozlovskij I.S.** Muzyka — radost' i bol' moja [Music is my joy and pain: Memories, letters, articles, interviews]. — Moscow: OLMA-Press, 1992. — 382 p.
5. **Nikolaeva E.A.** Valerij Kikta: Zvuki vremeni [Valery Kikta: the Sounds of Time]. — Moscow: Muzyka, 2006. — 240 p.
6. **Nikolaeva E.A.** Valerij Kikta. Organnye proizvedenija. Aleksej Parshin i ego ucheniki igrajut na organah Moskovskoj konservatorii [Valery Kikta. Organ works. Alexey Parshin and his students play the organs of the Moscow Conservatory [Electronic source] // Moscow Conservatory site. Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/disk.aspx?id=22132>.
7. **Sergeeva G.P.** Muzyka. Rabochie programmy. Predmetnaja linija uchebnikov G.P. Sergeevoj, E.D. Kritskoj. 14 klassy [Music. Work Programs. The subject line of the textbooks by G.P. Sergeeva, E.D. Kritskaya. 1–4 grades]. 5th edition. — Moscow: Prosveshchenie, 2014. — 64 p.
8. **Tsukanova M.V.** V. Kikta. «... Ja nikogda v zhizni ne dumaju, chtoby sdelat' chto-libo novatorskoe...» [V. Kikta. “... I never in my life think to do something innovative ...”: Interview and article]. In: Composer's Word: Thoughts on Music: Coll. of articles and materials / drafting editor N.S. Guljanitskaja. — Moscow: Gnesin Academy of Music, 2011. — Pp. 105–114.
9. **Tsukanova M.V.** Duhovnaja tema v tvorchestve kompozitora Valerija Kikty [Spiritual Topic in Valery Kikta's Works]. In: Fundamental'nye issledovanija. No. 12 (Part 8). 2014. — Pp. 1789–1794.
10. **Tsukanova M.V.** «Andrej Rublev» Valerija Kikty v kontekste avtorskogo stilja [“Andrey Rublev” by Valery Kikta in the Context of the Author's Style]. In: Vestnik AKHI. No. 6. 2016. — Pp. 146–154.
11. **Tsukanova M.V.** Valerij Kikta: hudozhestvennoe soznanie i poetika duhovno-horovogo zhanra [Valery Kikta: Artistic Consciousness and Poetics of the Spiritual-Choral Genre]. — Moscow: «OneBook», 2016. (2nd ed. 2017). — 200 p.

ЦУКАНОВА МАРИНА ВЕНИАМИНОВНА

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

Заведующий кафедрой истории и теории музыки,

кандидат искусствоведения, доцент,

Заслуженный работник культуры РФ

marina-tsukanova@yandex.ru

TSUKANOVA MARINA V.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Head of the Department of History and Theory of Music,

PhD (Art), Associate Professor,

Honored Worker of Culture of the Russian Federation

marina-tsukanova@yandex.ru

УДК 784.5

В.Н. КОНЬКИН

Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург)

Семантические функции хора в «Страстях по Луке» Кшиштофа Пендерецкого

V. Konkin

Semantic functions of the choir in Krzysztof Penderecki's "St Luke Passion"

Абстракт. Пассионы (страсти) — один из древнейших жанров христианского богослужения. Его возникновение связано со временем формирования Пасхальной службы. В новейшей истории данного жанра яркий его образец создал Кшиштоф Пендерецкий: «Страсти по Луке» (1965). Традиционно одна из ведущих ролей в этом произведении принадлежит хору, который привлечён в 20 из 27 номеров. В драматургии произведения Пендерецкого роль хора разнообразна. С точки зрения семантики в статье предлагается рассмотреть четыре основных типа функций хора, которые связаны с выстраиванием всей композиции «Страстей» Пендерецкого. Это гомилетическая, нарративная, персонажная и комментирующая функции.

Гомилетическая функция присуща тем хоровым разделам произведения, где используются священные тексты (гимна, секвенции, псалма), содержащие проповеднические наставления, а также обращения к Господу, способствующие, совместно с музыкой, созданию образности и особого состояния молитвенности. Нарративная функция хора проявляется в том случае, когда он выполняет задачу повествования или рассказа. К персонажному типу относится одна из традиционных функций хора в жанре пассиона — это роль *turbae* (толпы). Комментирующая функция также характерна для пассионов: хор даёт оценку происходящим событиям или акцентирует обобщающий момент в развёртывании сюжетной линии.

Большой интерес представляет музыкальная сторона в реализации семантических функций хора у Пендерецкого, что выводит к исследованию особенностей его хорового письма в условиях современных техник композиции — в том числе с точки зрения новых задач, возникающих перед исполнителями.

Ключевые слова: пассионы, хор, Пендерецкий, «Страсти по Луке», семантика, семантическая функция.

Abstract: A Passion is one of the oldest genres of Christian liturgy. Its emergence is associated with the time of the formation of Easter Vigil. In the recent history of the genre, a notable example of a passion was created by Krzysztof Penderecki: "St Luke Passion" (1965). Traditionally one the leading roles in this piece is given to the choir, which is involved in 20 out of 27 musical numbers. In the dramaturgy of K. Penderecki's piece, the choir's role is diverse. From the point of semantics, the article suggests considering the four main types of the choir's functions, which contribute to the forming of the whole compositional structure of K. Penderecki's Passion. These are the homiletic, narrative, character, and commenting functions.

The homiletic function is typical of those choral parts of the piece where the used sacred texts (hymn, sequence, psalm) contain preaching sermons as well as calling to God, which contributes, together with the music, to the creation of the imagery of a special state of praying. The narrative function is put forth when the choir performs the task of narrating or storytelling. The character function includes one of the traditional functions of the choir in the Passion genre and that is the *turbae* (crowd) role. The commenting function is also common in Passions: the choir passes judgement about the occurring events or emphasizes the generalizing point in the plot.

The musical aspect in the realization of the semantic functions of K. Penderecki's choir is of great interest and it leads to the study of his choral writing within the framework of modern compositional techniques — including new challenges that the performers face.

Keywords: passions, choir, Krzysztof Penderecki, "St. Luke Passion", semantics, semantic function.

Пассионы (от лат. *passio* = «страдание») или страсти (церковнослав. = «страдание») — один из древнейших жанров христианского богослужения. Пассионы имеют богатую историю. Возникновение этого жанра уходит своими корнями ко времени

формирования Пасхальной службы в период раннего христианства. Первоначально устанавливается цикл чтений по дням Страстной недели. Как свидетельствует статья из немецкой энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, первым упомина-

нием о такой церковной практике является запись монахини-паломницы Эгерии (*Egeria*) о литургии на Страстной неделе в Иерусалиме около 400 года [8, с. 1453].

Название жанра отсылает к евангельскому сюжету о страданиях Христа, а жанровое содержание — к повествованию о предательстве, тяжких испытаниях и мученической смерти Иисуса.

На данный момент в музыкальной науке выделяют следующие исторически сложившиеся типы пассионов [см. 2; 7]:

- псалмодический (для одноголосного исполнения солистом-дьяконом);
- респонсорный (текст распределяется между солистом-дьяконом и хором, затем выделены и партии солистов-действующих лиц);
- мотетный (весь канонический текст даётся в хоровом изложении и подвергается полифонической разработке);
- ораториальный (влияние жанра оратории, возможность использования небиблейских текстов и выхода за рамки собственно литургии);
- пассионная оратория (возрастает роль авторских отступлений, евангельский текст замещается свободным стихотворным пересказом, исключаются хоралы);
- пассионная кантата (кантата, написанная на данный Евангельский сюжет).

В XVI–XVII веках в жанре происходит дифференциация в соответствии с конфессиональной принадлежностью — католической или протестантской.

По степени близости к евангельскому источнику исследователи выделяют четыре жанровые разновидности пассионов. Их описывает Е.Р. Рау в первой главе своей диссертации «Жанр пассиона в музыкальном искусстве: Общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв.» [7, с. 17–18]:

- целиком опирающиеся на фрагмент текста из соответствующего Евангелия;
- суммарные пассионы (*summa passionis*), в которых комбинируются отрывки из нескольких Евангелий¹;

- основанные на тексте из одного Евангелия с добавлением других текстов (молитв, духовной поэзии, фрагментов из Ветхого Завета, богослужебных текстов)²;
- свободный поэтический пересказ страстного сюжета при отсутствии собственно самого текста из Евангелия.

На протяжении почти шестнадцати веков жанр пассионов прошёл долгий путь формирования, достигнув небывалого расцвета в XVIII веке, после чего последовал период некоторого упадка. В конце XX — начале XXI века наблюдается возрождение жанра в творчестве таких композиторов как Кш. Пендерецкий, А. Пярт, С. Губайдулина, В. Рим, Т. Дунь, О. Голихов и других, популярность пассионов возрастает. Расцвет жанра заметен как в литургической, так и внелитургической (концертной) сферах. В России (в силу конфессиональных особенностей жанр здесь является только концертным) среди произведений данного периода выделяются «Русские Страсти» Алексея Ларина (1994), «Страсти по Иоанну» Софии Губайдулиной (2000), «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) (2006).

В новейшей истории данного жанра, вероятно, самый значительный и яркий его образец создал Кшиштоф Пендерецкий: это «Страсти по Луке», премьера которого состоялась в 1966 году в Мюнстере. Полное название — «Passio et mors Domini nostri Iesu Christi Secundum Lucam [Страсти и смерть Господа нашего Иисуса Христа по Луке]». Далее в статье будет использоваться сокращение *Passio*.

Passio Кш. Пендерецкого занимает особое место в музыке XX века. Данное произведение является абсолютно современным по стилистике и, вместе с тем, объединяет в себе черты многовековой традиции духовной музыки в европейской культуре. Композитор сквозь призму мировосприятия современного человека создаёт свои собственные пассионы — с новым музыкальным языком, при этом продолжая и сохраняя традиции самого жанра.

Произведение написано для солистов, чтеца, трёх смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра.

¹ Е.Р. Рау отмечает: «Сама традиция компиляции Евангелий имеет древнее происхождение: ещё во второй половине II столетия сирийским апологетом Татианом был создан “Диатессарон” — единое непротиворечивое повествование на основе текста всех Евангелий. Впоследствии возник литературный

жанр согласования евангельских текстов, названный А. Осандером в 1537 году евангельской гармонизацией (*harmonia evangelica*)» [7, с. 17].

² Для обозначения таких вставок Е.Р. Рау использует термин «интерполяция» [7, с. 17].

Традиционно для жанра пассионов одна из ведущих ролей принадлежит хору, который привлечён в 20 из 27 номеров: по 10 номеров в каждой из двух частей. В сюжетной линии I части выделяются следующие опорные точки: моление на Масличной горе, пленение, отречение Петра, глумление толпы над Иисусом у первосвященника, суд у Пилата и приговор. Во II части проходят следующие сцены: шествие Иисуса на Голгофу, глумление толпы, распятие Христа между разбойниками, слова Иисуса распятого к матери и смерть, оплакивание Христа.

Композитор использует хор в различных комбинациях с прочими исполнительскими средствами. Больше всего номеров, в которых одновременно задействованы хор, оркестр, солисты и чтец. Это также хоры *a cappella*. К последним относятся четыре номера: 7, 12, 20, 24. Помимо этого есть и такие номера, в которых звучание хора *a cappella* включено фрагментарно.

В драматургии *Passio* Пендерецкого роль хора разнообразна. В рамках статьи остановимся подробнее именно на *семантических функциях хора*, которые связаны с драматургическим выстраиванием всей композиции опуса. Понятие семантической функции в данном случае используется в том значении, которое дано в книге В.В. Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки»: «Семантическая функция звуковых структур связывает звуковой материал с миром действительности, миром человеческих мыслей, идей, чувств, отношений, оценок, с темпераментом, характером, личностью композитора или исполнителя» [6, с. 36].

В общем плане в *Passio* представляется возможным выделить четыре основных *типа семантических функций хора*³. Обозначим эти типы следующим образом:

- 1 гомилетический
- 2 нарративный
- 3 персонажный
- 4 комментирующий

Кратко охарактеризуем сами названные типы семантических функций.

Гомилетический тип. Гомилетика (др.-греч. ὁμιλητική, homilētikē) — сложное слово, образованное от двух простых: греч. омилия (ὁμιλία = беседа, общение, общество) и греч. этика (ἠθική, ethika = учение о нравственности). То есть имеется в виду наука о характере, целях, особенностях и методах осуществления христианской беседы [1]. Вместе с тем, можно говорить и об особой образно-эмоциональной сфере, связанной с состоянием молитвенности. Для жанров богослужбной музыки характерно создание молитвенного состояния, в чём и призван участвовать хор. Произведение Пендерецкого является не литургическим, а концертным, поэтому речь может идти, прежде всего, о *художественном* воплощении молитвенности как образной сферы. В этом случае определение семантической функции как «гомилетической» опирается на возможность расширительного понимания термина. В данную функциональную сферу включены такие части *Passio*, в тексте которых используются проповеднические наставления, обращения к Господу, а также тексты и музыка, посредством которых слушателю передаётся молитвенное состояние. Гомилетическая функция того или иного хора в *Passio* зачастую связана у Пендерецкого с использованием священных слов таких жанров, как гимн, секвенция или псалм.

Нарративный тип. Понятие производно от слова нарратор (фр. narrateur = рассказчик), под которым подразумевается литературное вымышленное или реальное лицо, ведущее повествование в художественном произведении. В *Passio* повествовательная функция закреплена, прежде всего, за чтецом-Евангелистом, но в некоторых разделах её исполняет и хор.

Персонажный тип. Персонаж (фр. personnage от лат. persōna = лицо, личность) — действующее лицо в художественном произведении. В *Passio* к персонажному типу относится одна из традиционных функций хора в жанре пассионов: это роль *turbae* (толпы). Но кроме того к этому типу можно причислить и те случаи, когда выполняемая хором семантическая функция связана со словом от лица отдельных персонажей библейского сюжета: Иисуса, разбойника, воинов, и др.

Комментирующий тип. Комментарий (лат. commentārius) — заметки, записки, толкование. Данная роль по традиции жанра также характерна для хора в пассионах: он даёт оценку, обобщение

3 Данная типологизация семантических функций хора в *Passio* Пендерецкого была предложена автором в магистерской работе [5].

происходящим событиям в развёртывании сюжетной линии. Подобная трактовка хора была характерна ещё для древнегреческой трагедии.

Завершая краткую характеристику типов семантических функций хора в *Passio*, следует отметить, что на протяжении того или иного номера семантическая функция хора может быть как *стабильной*, так и *мобильной*. Она выдерживается в 14 номерах (1, 3, 4, 6, 7, 10, 12, 14, 18, 19, 20, 24, 25, 27) и изменяется в шести (5, 8, 13, 16, 21, 22).

Перейдём к примерам.

1). **Гомилетическая функция хора.** Она преобладает в *Passio*: выдерживается в девяти номерах (1, 3, 4, 6, 7, 12, 20, 24, 27) и ещё в одном используется фрагментарно (№ 16). Кроме того, с гомилетической функцией связан хоровой лейтмотив *Domine*, который проходит через весь цикл. В *Passio* этот хоровой лейтмотив звучит восемь раз: два раза в номере 3, по одному в номерах 4, 7, 13, 19, 22, 27. При этом лейтмотив *Domine* может служить напоминанием о божественной сфере, выражать возглас, обращённый к Богу, а также выполнять связующую роль в развитии драматургии, основанной на религиозном сюжете.

Обратимся к случаям проявления гомилетической функции хора в *Passio*.

№ 1 «О сгух аве [О, крест]». Композитор использует текст 7 и 8 строфы латинского гимна Венанция Фортуната «Vexilla regis prodeunt [Взвейтесь, знамена царские]». Номер начинается с хорового унисона на слове «Сгух», который задаёт определённую смысловую настройку⁴.

Приведём подстрочный перевод текста:

О крест, единственная наша надежда,
Пусть поклонение наше достигнет тебя!
В час этих благодатных страстей
Пусть придёт избавление плачущим глазам! [10]

4 Примеры в статье приводятся по изданию: Krzysztof Penderecki *Passio Et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam for Solo Voices, Speaker, Boys' Choir, Mixed Choir and Symphonic Orchestra*, Partitura, PWM EDITION (Polskie Wydawnictwo Muzyczne). — Kraków, 1971. — 126 с. В работе над статьёй была использована также электронная публикация партитуры 2000 года издания: https://primanota.ru/arch/scores/02964441_Penderetskiy_Kshishtof_-_Strasti_po_Luke_dlya_solistov_chtetsa_treh_smeshannih_horov_hora_malchikov_i_orkestra_1966.pdf

Данный номер является ярким примером того, как реализуется гомилетическая функция: сам текст гимна выражает чувства надежды и веры в высшие силы, и это состояние проникновенно передано средствами хора.

№ 3 Ария баритона с хором «Deus meus [Боже мой]». В начале номера у баритона звучат слова: «Quare me dereliquisti? Deus meus [Для чего Ты оставил меня? Боже мой!]⁵, и далее впервые проходит хоровой лейтмотив *Domine*. На литерях «С» и «D» партитуры после прерывающегося соло баритона в общее сонорное звучание мужского хора включаются одна за другой партии хора мальчиков и женских голосов. После слов «Verba mea auribus percipe [Услышь слова мои]» следует небольшая цезура-пауза, и хор *tutti* второй раз пропевает лейтмотив *Domine*. Затем мужской хор продолжает «intellege clamorem meum [уразумей помышления мои]». На литере «Е» партии солиста и хора звучат вместе, причём в хоре проходят несколько раз слова солиста «Deus meus». В конце номера на *ff* пропеваётся последняя напряжённо диссонансирующая фраза всего хора «Clamabo [Вопию]», и затем кульминация прерывается спокойно-выдержанным соло баритона на словах «Deus meus».

В данном номере соло баритона — это персонификация роли Иисуса, а хор символизирует здесь как бы внутренний голос и направленность Его молитвы. В хоровых фрагментах номера встроены слова от лица Иисуса из партии баритона, а в эпизоде (литеры «С» и «D» партитуры) текст «Услышь слова мои» вообще звучит только в хоре, так что пение хора становится продолжением молитвенного обращения Иисуса к Господу. Таким образом, в данном номере гомилетическая функция хора выдерживается от начала до конца.

2). **Нарративная функция.** Она проявляется в пяти номерах (5, 8, 13, 21, 22), причём во всех номерах реализуется фрагментарно. Как правило, хор перенимает роль Евангелиста-чтеца и передаёт содержание сюжета. Однако на протяжении одного номера хор может выступать не только в роли чтеца, но и в других «ролях».

Продемонстрируем вариант проявления нарративной функции в № 5 «Пленение». Хоровая

5 Здесь и далее перевод латинского текста Евангелия от Луки на русский язык даётся по «Краткой коллекции латинских текстов» [3].

партия басов в начале номера подражает звукам ударных инструментов (пение на закрытый рот в джазовой манере), иллюстрируя топот и гул толпы. Здесь реализуется персонажный тип семантической функции, о которой речь пойдёт дальше. Чтец-Евангелист произносит: «Когда Он ещё говорил это, появился...», и на следующей странице партитуры все три хора продолжают: «...народ, а впереди его шел один из двенадцати, он подошел к Иисусу, чтобы поцеловать Его». Затем в хоре на диминуэндо исполняется нисходящее глиссандо от запредельно высоких звуков, переходящее в пение на закрытый рот, тем самым хор уходит из общего пространства звучания. Баритон-соло (Иисус) завершает номер. Таким образом, семантическая функция хора в данном номере изменчива: основная — нарративная (хор выступает в одной роли с Евангелистом), и фрагментарно проявляется персонажная семантическая функция (в хоровой партии басов в середине номера при изображении звучания толпы).

№ 8 «Отречение Петра». В начале (буква «А» партитуры) хоровые партии теноров произносят ритмизованный текст: «Взяв Его, повели и привели в дом первосвященника. Пётр же следовал издали. Одна служанка, увидев его сидящего у огня и всмотревшись в него, сказала...». В этот момент солистка-сопрано поёт: «Et hic cum illo erat [И этот был с Ним]», а хоровая партия сопрано, словно эхо, отвечает ей «Et hic».

В данном фрагменте партия теноров выполняет функцию чтеца-Евангелиста, продолжая пересказ сюжета *Passio*. Хоровая партия сопрано персонифицирована вместе с сольной партией сопрано (образ служанки). На следующей странице партию Евангелиста исполняет чтец, который произносит: «Et post pusillum alius videns eum dixit [Вскоре потом другой, увидев его, сказал]...», а хоровые партии (альт, тенор, бас — литера «В» партитуры) наделяются образом свидетеля и поют от его лица: «Et tu de illis es [И ты из них]». На литере «С» партитуры хор (все три состава) персонифицирован, выступая как образ ещё одного свидетеля, наделённого текстом «Vere et hic cum illo erat nam et Galilaeus est [Точно и этот был с Ним, ибо он Галилеянин]». Последние слова «Et Galilaeus est» буквально скандируются на *ff* ровными восьмыми, что подчёркивает значимость каждого слова и слога.

Отметим, что в данном номере осуществляется совмещение семантических функций хора: взаи-

модействуют нарративный тип (в начале номера) и персонажный. При этом в хоре наблюдаются три персонификации: служанка, свидетель № 1 и свидетель № 2.

№ 13 «У Пилата: приговор». В начале номера хор выполняет функцию коллективного персонажа (*turbae*). Хор-толпа выкрикивает в ответ на речь Евангелиста: «Мы нашли, что Он развращает народ наш и запрещает давать подать кесарю, называя Себя Христом Царем». Во время диалога солистов — баса (Пилат) и баритона (Иисус), с. 45 партитуры, — функция хора изменяется на гомилетическую: после *ff* контрастом звучит на *pp* хоровой лейтмотив *Domine*.

На следующей странице партитуры хор подхватывает речь чтеца-Евангелиста и продолжает повествование, выполняя, таким образом, нарративную функцию, присущую рассказчику. В партитуре после слов Евангелиста «Et remisit eum ad Herodem [послал Его к Ироду]...» композитор ставит многоточие, после которого партия теноров, затем и весь хор, продолжают рассказ чтеца, объединяясь, таким образом, с ним по функции. После соло баса (Пилат), литера «В» партитуры, хору возвращается первоначальная роль коллективного персонажа (толпы). Таким образом, следует заключить, что на протяжении номера хор выполняет три разные семантические функции: персонажную, гомилетическую и нарративную. В этом примере, как и в ряде других, можно наблюдать мобильность семантических функций хора в *Passio* Пендерещкого.

3). **Персонажная функция хора.** Она строго выдерживается только в одном номере *Passio* — № 10. В шести номерах — 5, 8, 13, 16, 21, 22 — персонажная функция проявляется фрагментарно.

Рассмотрим № 10 «Глумление». Этот номер наиболее ярок и образителен в передаче образа толпы-*turbae*. Вначале у всех трёх смешанных хоров звучит глиссандо, постепенно ниспадающее от максимально высоких звуков до крайних нижних на фонемах «п-п-п» и «т-т-т». Этот приём выразительно изображает глумление толпы, топот и шум. После слов чтеца «Et viri qui tenebant illum includebant ei caedentes [Люди, державшие Иисуса, ругались над Ним и били Его]» заканчивается первый хоровой сонор, и во втором композитор использует предельно высокие звуки, имитирующие издевательский смех и свист, звучащие одновременно. Хор-толпа скандирует, задаёт вопросы. Эти

хоровые сонорные приёмы композитором эпизодически используются и в других номерах, когда необходимо изобразить толпу.

№ 21 «Надругательство над распятым Христом (Глумление толпы)». Чтец-Евангелист произносит текст: «И стоял народ и смотрел. Насмехались же вместе с ними и начальники, говоря...». Затем хор поёт от лица начальников: «...других спасал...». Происходит краткий разрыв в передаче текста: партии басов и теноров (от буквы «В» до буквы «С», стр. 85–87 партитуры) изображают глумление толпы (пение на закрытый рот в джазовом стиле). На стр. 88 партитуры все хоровые партии продолжают ритмично проговаривать текст «Пусть спасёт Себя Самого, если Он Христос, избранный Божий». В дополнение к этому средствами хора изображается издевательский смех, свист.

Затем происходит смена семантической функции хора на нарративную (литера «D», стр. 89 партитуры): хор произносит вместо Евангелиста его реплику: «Также и воины ругались над Ним, подходя, поднося Ему уксус и говоря...». На следующей странице партитуры хору возвращается персонажная семантическая функция: теперь он поёт от лица воинов «Если Ты Царь Иудейский, спаси Себя Самого». Так завершается этот номер. Таким образом, здесь можно выделить цепь перемен семантической функции хора: персонажная функция (начальники) — нарративная (Евангелист) — персонажная (воины).

4). **Комментирующая функция.** Данная функция хора также является традиционной для жанра пассионов. Она выдерживается в четырёх номерах: 14, 18, 19, 25. Здесь хор кратко комментирует события, происходящие в сюжетной линии *Passio*, даёт оценку или обобщение происходящему действию. Например, как в № 25 «Смерть Христа». Солист-баритон (Иисус) пропевает текст: «Отче! в руки Твои предаю дух Мой. И, сие сказав, испустил дух» (литера «С» партитуры). После этого в хоре мальчиков партия дискантов заключает: «Consummatum est [Свершилось]», — тем самым даётся комментарий к произошедшему.

Обратимся к случаям **переменности семантической функции** хора. Ранее уже упоминался № 5 «Пленение», где хор выполняет то персонажную функцию, то нарративную, шла речь о переменности функций в номерах 13 и 21. Укажем также на № 16.

Это пассакалия «Popule meus [О, мой народ]» — один из самых масштабных хоровых номеров Второй части *Passio*. В различных вариантах, с использованием современных средств музыкальной выразительности (шёпот, крики, пение на закрытый рот, свист), в хоре исполняется *Импроперий* — «укодряющая» речь Спасителя на Кресте, обращённая к народу иудейскому [см. подробнее: 9].

Приведём русский перевод текста:

Народ Мой! что сделал Я тебе и чем отягощал тебя? отвечай Мне.

Не потому ли, что Я вывел тебя из земли Египетской, ты приготовил Крест для своего Спасителя?⁶

Хор наделяется тем самым персонажной функцией, воспроизводя вместо солиста речь от лица Иисуса Христа. В следующем эпизоде хор мальчиков и все три смешанных хора (кроме партии сопрано) в антифонном молитвословии (ремарка *quasi una litania*) произносят на пиано текст «Трисвятое» попеременно по-гречески (мужские партии) и на латыни (детские и женские голоса), полифонически контрапунктируя на последней фразе. Здесь проявляется гомилетическая функция. Таким образом, в № 16 *Passio* используется два типа семантических функций хора: персонажный и гомилетический.

Ещё один из примеров переменности семантической функции хора содержится в № 22 «Иисус между разбойниками». После слов чтеца «Unus autem de his qui pendebant latronibus blasphemabat eum dicens [Один из повешенных злодеев злословил Его и говорил]...» хоровая партия басов наделяется ролью одного из распятых рядом с Иисусом разбойников, который произносит: «Если Ты Христос, спаси Себя и нас». Остальные партии хора в этот же момент воспроизводят издевательский смех — звучание толпы. То есть в хоре совмещаются две функции, а точнее две разновидности одной — персонажной: хоровая партия басов произносит текст от лица разбойника как персонажа повествования, остальная же часть хора выполняет функцию персонажа коллективного (толпы).

Далее в партии теноров дан текст: «Другой же, напротив, унимал его и говорил...». Тем самым

6 Перевод текста хорового номера с латыни (Пендерецкий отбирает и комбинирует здесь отдельные строки Импроперия) выполнен автором статьи с учётом известных русских церковных переводов (в частности, из Книги Пророка Михея 6:3–4 [4]).

хору поручается роль Евангелиста-рассказчика. Бас-солист пропевает реплику второго разбойника, и звучит хоровой лейтмотив *Domine*, устойчиво ассоциирующийся с гомилетической функцией. Можно понять, что в данный момент этот хоровой лейтмотив как бы символизирует внутренний голос второго разбойника, его обращение к Богу. Солирующий бас (разбойник) продолжает своё соло: «Помяни меня, когда приидешь в Царствие Твое». Хор заключает вместе с солистом-баритоном (Иисус): «Amen».

Подводя итог, следует отметить, что многообразие и мобильность семантических функций хора является важной особенностью в развитии

всей драматургии *Passio* Кшиштофа Пендерецкого. Благодаря данному обстоятельству реализуется «режиссёрский» замысел композитора и с точки зрения выстраивания всего произведения как музыкальной формы, и с точки зрения нового освещения канонического сюжета, а также эмоционального воздействия на слушателя.

Большой интерес представляет музыкальная сторона в реализации семантических функций хора у Пендерецкого, что выводит к исследованию особенностей его хорового письма в условиях современных техник композиции — в том числе с точки зрения новых задач, возникающих перед исполнителями.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гомилетика** // Азбука веры [Электронный ресурс]. — URL: <https://azbyka.ru/gomiletika> (дата обращения 11.11.21).
2. **Друскин М.С.** «Страсти» // Музыкальная энциклопедия [в 6 тт.] / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. — Т. 5. — М.: «Сов. энциклопедия», 1981. — Ст. 317–318.
3. **Иероним. Вулгата.** От Луки святое благовествование // Краткая коллекция латинских текстов [Электронный ресурс]. — URL: <http://lingvo.asu.ru/latin/texts/vulgata/43/22.html> (дата обращения 20.05.20).
4. **Книга Пророка Михея.** Глава 6 // Русская Православная Церковь. Официальный сайт Московского Патриархата [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/mih/6/> (дата обращения 10.11.21).
5. **Конькин В.Н.** «Passio» Кш. Пендерецкого: особенности хорового письма в условиях новых техник композиции: Дипломная работа. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2021. — 75 с.
6. **Медушевский В.В.** О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — 253 с.
7. **Рай Е.Р.** Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв.: Дис. ... канд. иск. — СПб.: Российский гос. педагогический университет им. А.И. Герцена, 2018. — 329 с.
8. **Braun W., Fisher K., Schlager K.** *Passion* // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*; 21 Bände in zwei Teilen / begr. Von Friedrich Blume. — 2., neubearb. Ausg. / hrsg. von Ludwig Finscher. — Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler. Nebent.: MGG, Sachteil 7 (Mut — Que). — 1997. — S. 1452–1497.
9. **Improperia** // Православная энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/389521.html> (дата обращения 21.03.21).
10. **Vexilla regis prodeunt** [перевод текста гимна] // Библиотека древних рукописей DrevLit.Ru [Электронный ресурс]. — URL: http://drevlit.ru/docs/orda/XIV/1300-1320/Codex_cumanicus/text27fadd.php (дата обращения 20.05.2020).

REFERENCES

1. **Gomiletika** // Azbuka very [Elektronnyy resurs]. — URL: <https://azbyka.ru/gomiletika> (data obrashcheniya 11.11.21).
2. **Druskin M.S.** "Strasti" // Muzykal'naya entsiklopediya [v 6 tt.] / Gl. red. Yu.V. Keldysh. — T. 5. — M.: "Sov. entsiklopediya", 1981. — St. 317–318. [Druskin M.S. "Passions" // Musical Encyclopedia [in 6 volumes] / Chief editor Yu.V. Keldysh. — Vol. 5. — M.: "Sov. Encyclopedia", 1981. — Pp. 317–318.]
3. **Ieronim. Vul'gata.** Ot Luki svyatoe blagovestvovanie // Kratkaya kolleksiya latinskikh tekstov [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://lingvo.asu.ru/latin/texts/vulgata/43/22.html> (data obrashcheniya 20.05.20).

4. **Kniga Proroka Mikheya.** Glava 6 // Russkaya Pravoslavnaya Tserkov'. Ofitsial'nyy sayt Moskovskogo Patriarkhata [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/mih/6/> (data obrashcheniya 10.11.21).
5. **Kon'kin V.N.** "Passio" Ksh. Penderetskogo: osobennosti khorovogo pis'ma v usloviyakh novykh tekhnik kompozitsii: Diplomnaya rabota. — Ekaterinburg: Ural'skaya gos. konservatoriya im. M.P. Musorgskogo, 2021. — 75 s. [Konkin V.N. "Passio" Ksh. Penderetsky: features of choral writing in the context of new composition techniques: Thesis. — Yekaterinburg: Ural State Conservatory, 2021. — 75 p.]
6. **Medushevskiy V.V.** O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki. — M.: Muzyka, 1976. — 253 s. [Medushevsky V.V. On the laws and means of artistic influence of music. — M.: Music, 1976. — 253 p.]
7. **Rau E.R.** Zhanr passiona v muzykal'nom iskusstve: obshchiy istoricheskiy put'i sud'ba v XX–XXI vv.: Dis. ... kand. isk. — SPb.: Rossiyskiy gos. pedagogicheskiy universitet im. A.I. Gertsena, 2018. — 329 s. [Rau E.R. Genre of passion in musical art: a common historical path and fate in the XX–XXI centuries: Dis. ... Candidate of Law. — St. Petersburg: A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 2018. — 329 p.]
8. **Braun W., Fisher K., Schlager K.** Passion // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 21 Bände in zwei Teilen / begr. Von Friedrich Blume. — 2., neubearb. Ausg. / hrsg. von Ludwig Finscher. — Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler. Nebent.: MGG, Sachteil 7 (Mut – Que). — 1997. — S. 1452–1497.
9. **Improperia** // Pravoslavnaya entsiklopediya pod redaktsiey Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Kirilla [Elektronnyy resurs]. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/389521.html> (data obrashcheniya 21.03.21).
10. **Vexilla regis prodeunt** [perevod teksta gimna] // Biblioteka drevnikh rukopisey DrevLit.Ru [Elektronnyy resurs]. — URL: http://drevlit.ru/docs/orda/XIV/1300–1320/Codex_cumanicus/text27fadd.php (data obrashcheniya 20.05.2020).

КОНЬКИН ВАСИЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ

Уральская государственная консерватория имени

М.П. Мусоргского

Аспирант (науч. рук. проф. А.Г. Коробова)

Капелла мальчиков и юношей Свердловской

государственной детской филармонии

хормейстер

Wasiliy.45@mail.ru

KONKIN VASILY N.

Ural State M.P. Mussorgsky Conservatoire

Postgraduate student (scientific supervisor prof. A.G. Korobova)

The boys' chapel of the Sverdlovsk State Children's Philharmonic
choirmaster

Wasiliy.45@mail.ru

УДК 784

С.А. ПИЛИПЕЦКИЙНациональный театр оперы и балета имени Марии Биешу,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Молдова)

Мария Чеботари в вокально-симфонической музыке второй половины XIX — первой половины XX века

*S. Pilipetsky**Maria Cebotari in symphonic vocal music of the second half of the 19th and the first half of the 20th centuries*

Абстракт. Автор статьи многие годы знакомит нас с выдающейся певицей молдово-русского происхождения Марией Чеботари (1910–1949), блестящий творческий взлет которой пришелся на роковые для Европы 1930–40-е годы XX века. На этот раз автор решил поделиться результатами архивных разысканий, позволивших ему обнаружить ранее неизвестные информационные и критические материалы (в основном, газетные сообщения, заметки, рецензии), являющиеся откликом на исполнение Марией Чеботари отдельных партий в вокально-симфонических произведениях европейских композиторов второй половины XIX — первой половины XX века. Среди них: Реквием Дж. Верди, одна из Больших месс и «Te Deum» А. Брукнера, Вторая и Восьмая симфонии Г. Малера, редко исполняемые сочинения Р. Штрауса (кантата «Тайефер») и Ф. Мартена (оратория «Волшебный напиток»). Красивый компактный голос (сопрано), надёжная профессиональная выучка, выносливость и природная музыкальность стали основой её творческих достижений. Большому успеху способствовало сотрудничество певицы с лучшими дирижёрами того времени, такими как Ф. Буш, Б. Вальтер, Г. Кнаппертсбуш, Ф. Фричай и др.

Три произведения из сохранившегося аудионаследия М. Чеботари — кантата Р. Штрауса «Тайефер», Вторая симфония Г. Малера и оратория Ф. Мартена «Волшебный напиток» — свидетельствуют также и о новаторском характере её исполнительства. Знакомство с этими звуковыми раритетами имеет особую ценность, так как позволяет «вживую» услышать уникальный голос певицы. Несомненно, творчество М. Чеботари способствовало широкой популяризации кантатно-ораториальной музыки в Австрии и Германии, где она постоянно выступала с концертами. Сегодня пришло время признать, что её интерпретации достойны того, чтобы войти в историю мирового вокального искусства.

Ключевые слова: М. Чеботари, композиторы второй половины XIX — первой половины XX века, интерпретация, реквием, месса, вокальная симфония, кантата, оратория, аудиозапись.

Abstract: The author of the article has spent some years offering insight into the work of the outstanding singer of Moldovian-Russian descent Maria Cebotari (1910–1949), who reached the zenith of her illustrious career in the 1930–1940s — the fateful time for the whole of Europe. In this article, the author is sharing the results of the archival searches that help reveal previously unknown information and critical sources (mainly newspaper reports, personals, and reviews) which were written in response to M. Cebotari's performances of symphonic vocal music created by European composers of the second half of the 19th and the first half of the 20th centuries. Among these are: G. Verdi's "Requiem", A. Bruckner's "Te Deum" and one of his Masses, G. Mahler's Symphonies No 2 and No 8 as well as some rarely performed pieces of R. Strauss (the cantata "Tallefer") and F. Martin (the oratorio "Le vin herbé"). M. Cebotari's beautiful yet compact soprano, solid professional training, stamina, and natural musicality became the foundation of her achievements. Her success was bolstered by her collaboration with the best conductors of the time, such as F. Busch, B. Walter, H. Knappertsbusch, F. Fricsay and others.

Three audio recordings from M. Cebotari's preserved legacy — R. Strauss' cantata "Tallefer", G. Mahler's Symphony No 2 and F. Martin's oratorio "Le vin herbé" — demonstrate the groundbreaking character of her performing art. Acquaintance with these rare recordings is of special significance as it makes it possible to personally experience the singer's unique voice.

M. Cebotari's work without doubt greatly promoted the genres of cantata and oratorio in Austria and in Germany, where she performed on a regular basis. In this day and age it is important to admit that her interpretations must take their rightful place in the history of vocal art.

Keywords: Maria Cebotari, composers of the second half of the 19th and the first half of the 20th centuries, interpretation, requiem, mass, vocal symphony, cantata, oratorio, audio recording.

В творчестве выдающейся австрийской певицы русско-молдавского происхождения М. Чеботари, наряду с ораториальными сочинениями венских классиков, значительное место занимают вокально-симфонические произведения европейских композиторов второй половины XIX — первой половины XX вв. Это — популярные и мало исполняемые опыты представителей различных национальных школ, направлений и стилей: Дж. Верди, А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса и Ф. Мартена. Нами собраны и проанализированы уникальные, малоизвестные материалы об участии певицы в многочисленных концертах в Австрии и Германии, где исполнялись сочинения данных авторов.

Открывает список знаменитый Реквием Дж. Верди («Messa da Requiem»). Партия сопрано в нём изобилует техническими сложностями, требует от певицы невероятной выносливости, абсолютного совершенства вокала и художественной зрелости. Удивительно, что впервые спев в этом произведении, 22-летняя М. Чеботари уже располагала многими подобными качествами. Концерт, в котором исполнялся реквием Дж. Верди под руководством Р. Хегера, состоялся в Большом зале Венской филармонии 17 февраля 1932 г. Газета «Der Wiener Tag» называла участников-певцов: «Квартет солистов состоял из уже зарекомендовавших себя артистов, таких как фрау Виллер [Луиза Виллер, меццо-сопрано. — *Авт.*], герр Мановарда [Йозеф фон Мановарда, бас. — *Авт.*], юная фрау Чеботари, чей голос легко возносился над массой хора и оркестра, и тенора, замыкавшего ансамбль» [20, с. 7]. Через неделю венская газета «Volkszeitung» поместила весьма благоприятную критику на выступление артистки в Реквиеме: «Мы снова с удовольствием услышали пение сопрано из Дрездена Марии Чеботари, которая также имела успех, как и в предыдущий приезд. Её голос особенно гибок и свободен в высоком регистре, осталось впечатление от прекрасного исполнения» [12, с. 21]¹.

М. Чеботари довелось исполнять это гениальное произведение Дж. Верди и в конце творческого пути на сценах послевоенной Австрии, когда её голос приобрёл интенсивность и краску драматического сопрано. В Граце, в рамках Недели музыкаль-

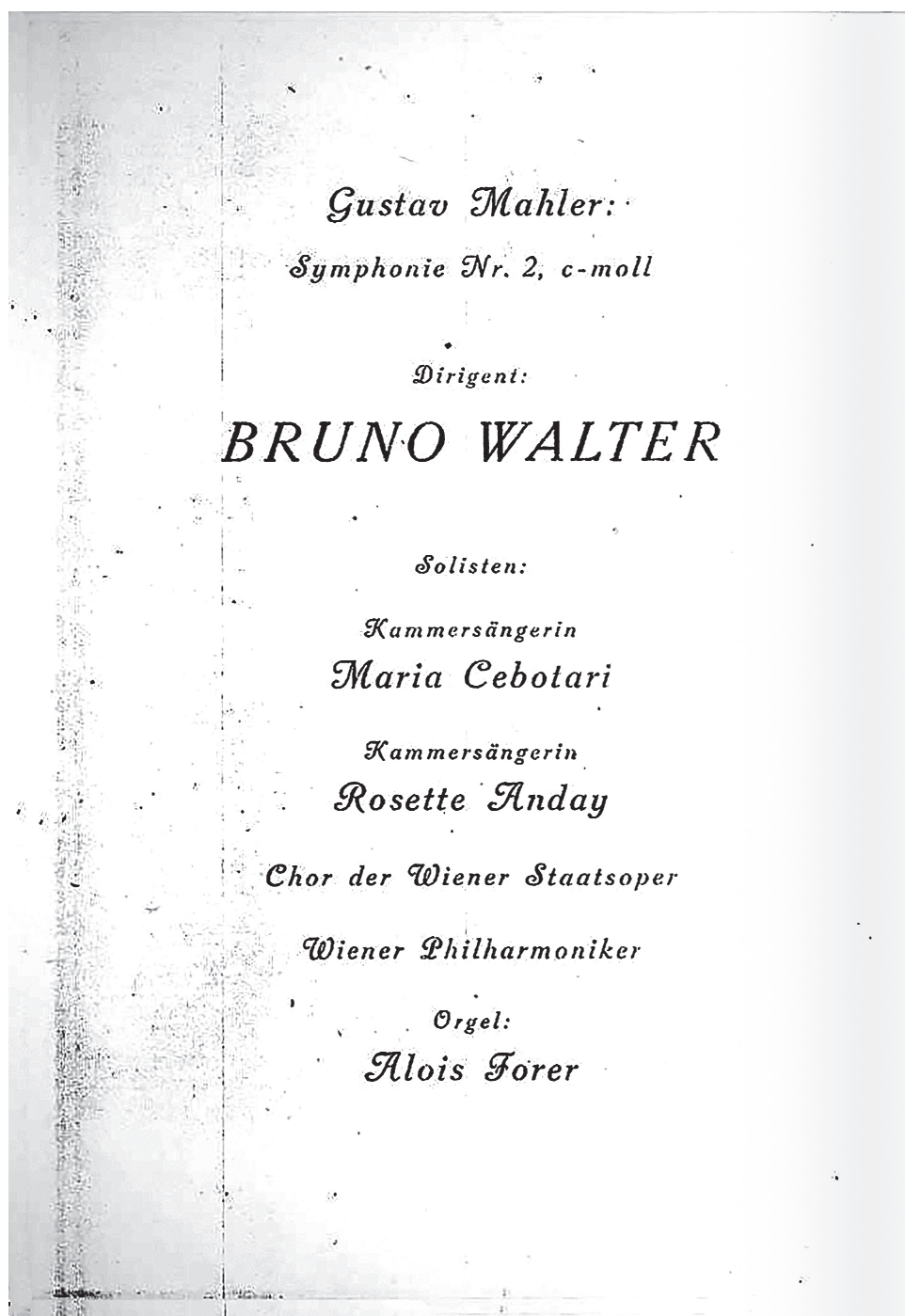
ных празднеств, 14 сентября 1945 г. она пела Реквием в Зале принцессы Стефании (Stephaniensaal) и 17 сентября в Кафедральном соборе в составе сильных вокалистов: С. Музер (меццо-сопрано), Ю. Патцака (тенор) и Л. Вебера (бас). После последнего концерта «Grazer Volkszeitung» отмечала, что «лучше всех была Мария Чеботари, чьё сопрано искрилось ангельским звучанием» [11, с. 4].

Через три года артистка снова исполняла Реквием Дж. Верди в том же городе. В концерте, состоявшемся 25 октября 1948 г. в Зале принцессы Стефании, участвовали хор собора Граца, городской оркестр под управлением А. Липпе, а также, наряду с М. Чеботари, интернациональный состав известных в то время вокалистов: меццо-сопрано из Хорватии Г. фон Милинкович, немец Г. Мейер-Вельфинг (тенор) и венгерский бас Э. Корех. В местной газете «Neue Zeit» неизвестный автор сделал замечания по поводу качества исполнения, в том числе и женщин, которые, несмотря на величие голосов, в «Agnus Dei» пели в октаву не совсем чисто [14, с. 2].

Последний раз М. Чеботари выступила в Реквиеме Дж. Верди 16 и 17 марта 1949 г. Концерты прошли в Большом зале Венской филармонии, дирижировал Г. Кнаппертсбуш [18]. На этот раз критика опять была не на стороне певицы. 18 марта «Wiener Kurier» иронично писала: «Для обычно столь высоко музыкальной Марии Чеботари сегодня был несчастливый день: ей не только не удалось точно взять высокие ноты в соло сопрано из финального хора “Requiem aeternam”, но и недоставало количества вибраций [в голосе. — *Авт.*]» [22, с. 4]. Безусловно, плохой вокальной форме М. Чеботари в тот вечер есть объяснение: смертельная болезнь незаметно подкрадывалась к ней, жить певице оставалось недолго.

В репертуаре артистки значились малознакомые широкой публике духовные произведения А. Брукнера, которые она исполняла в Австрии после войны. На Зальцбургском фестивале 1948 г. М. Чеботари солировала в наиболее значительной из трёх «Больших месс», написанных композитором почти разом в 1864–1867 гг., — мессе № 3 фа минор (Großer Messe in f-moll, WAB 28). Премьера произведения состоялась в зале Aula Academica Моцартеума 22 августа в рамках четвёртого концерта Кафедрального собора при участии хора и оркестра под руководством Й. Месснера [16].

¹ Здесь речь идёт о солировании в Реквиеме В.А. Моцарта в Вене 4–5 декабря 1931 г. под руководством Б. Вальтера [17].



илл. 1. Страница программки концерта, в котором исполнялась Вторая симфония Г. Малера 15 мая 1948 г. (частный архив Е. Хинголт, Берлин)

«В квартете солистов были объединены прекрасные голоса Марии Чеботари, Фанни Эльсты, Хорста Таубмана и Георга Ханна», — писала одна из местных газет [7, с. 2].

По словам российского музыковеда Г. Пантиелева, «Te Deum» — ключевое произведение для понимания музыки А. Брукнера, которым сам композитор очень дорожил [4]. В нём М. Чеботари пела партию сопрано не единожды. Существует информация о двух концертах 8 и 9 октября в Граце, где

«Te Deum» исполнялся вместе с Девятой симфонией композитора. Участвовали, кроме М. Чеботари, Г. Тёппер, Ю. Патцак, Л. Вебер, хор собора Граца и Городской оркестр под управлением А. Липпе [15, с. 4]. Известно, что концерт 8 октября транслировался по австрийскому радио. Также М. Чеботари солировала в этом сочинении 12 мая 1948 г. уже в столице. В вокально-симфоническом концерте Венской филармонии оно исполнялось в первом отделении под руководством Б. Вальтера [18].

По сути художественного склада М. Чеботари была новатором в исполнительском искусстве. Её интересовали не только вокально-симфонические раритеты классической и романтической эпох, но и музыка композиторов XX в., которую только предстояло преподнести публике на высоком уровне. Так произошло с симфониями Г. Малера, ученика А. Брукнера. Московский музыкальный журналист В. Тимохин справедливо отмечал, что М. Чеботари бралась «за сопрановые партии в симфониях Малера ещё в то время, когда их исполнение, даже в Вене, носило характер исключительного события» [5, с. 19].

Впервые М. Чеботари спела партию сопрано в популярной малеровской Второй симфонии *c-moll* («Симфония Воскресения») 5 ноября 1931 г. в Лейпциге. Исполнение этого произведения состоялось в рамках одного из юбилейных концертов Гевандхауса (150-летие оркестра Gewandhaus) в зимний сезон 1931–1932 гг. [9, с. 1031]. Певица получила приглашение от главного дирижёра прославленного оркестра Б. Вальтера, с которым прошедшим летом удачно выступала на Зальцбургском фестивале [13, с. 48]. Б. Вальтер не побоялся доверить юной М. Чеботари исполнение столь сложного и значительного произведения Г. Малера. Молодая артистка, несомненно, была к этому профессионально готова.

После войны, 15 и 16 мая 1948 г., Б. Вальтер с Венским филармоническим оркестром и хором Штаатсопер (Staatsoper) исполнил Вторую симфонию Г. Малера в Большом зале Венской филармонии. Концерты были приурочены ко дню памяти композитора, музыка которого молчала во времена нацистских гонений. Партии альты и сопрано в пятой вокальной части симфонии были поручены М. Чеботари и венгерской меццо-сопрано Р. Андай, которые, как писала газета «Neues Österreich», были «великолепными солистками в концерте» [29, с. 2]. Присутствовавший при исполнении австрийский композитор и критик М. Рубин в одном из столичных периодических изданий сообщал о выступлении вышеназванных певиц, которые «выдали все, на что были способны» [25, с. 3].

Утренний концерт 16 мая транслировался по национальному радио, поэтому сохранилась уникальная запись всего произведения, которая впоследствии несколько раз издавалась [10, с. 8;

28, с. 257]². Тембр М. Чеботари до неузнаваемости насыщен тёмными обертонами, особенно в центральной части диапазона. Он напоминает окрас голоса Р. Андай. Вокальная линия сопрано естественно вытекает из низкой альтовой зоны в более высокую тесситуру, где раскрывается в свойственной ей красоте и свежести. Фраза, предшествующая Solo violino: «O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren! Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!» («О верь: ты не напрасно был рождён! Ты не напрасно жил, страдал!»), является наиболее значимой в партии. Она скупно поддержана струнными, валторнами и гобоем, хотя и продублирована первыми скрипками. Певица вкладывает в неё максимум смысла и экспрессии, стараясь строго следовать авторским ремаркам *innig* (нежно), *nicht hinaufziehen* (не тянуться вверх), *nicht schleppen* (не замедлять) и др. (см. пример 1 на с. 52).

М. Чеботари неоднократно участвовала в исполнении самого масштабного сочинения Г. Малера — Восьмой симфонии *Es-dur* («Симфонии тысячи участников»). Российский музыковед Л. Михеева отмечала, что в ней «воплотился самый дерзновенный среди всех грандиозных замыслов Малера. Это произведение должно было стать величественной одой любви к земле, к жизни, к человеку — аналогом знаменитой бетховенской Девятой симфонии с её финальной “Одой к радости”» [1, с. 383].

Первое упоминание о Восьмой симфонии, в которой М. Чеботари пела партию III сопрано, относится к концертам оперы Земпера 29 и 30 июня 1932 г. [8, с. 126]. Исполнение состоялось при участии оркестра Государственной капеллы Дрездена, руководимого Ф. Бушем, нескольких объединённых хоров города и солистов: Э. Бергер, М. Чеботари, М. Фухс, Х. Юнг, А. Кольняк, К. Бёме, Р. Дитриха, П. Шёффлера. Известно, что второе исполнение 30 июня передавалось по радио [26, с. 611].

Уже в следующем году артистка пела партию I сопрано (Magna Pessatrix) на сцене венского Концертхауса с Б. Вальтером. Концерты состоялись 11 и 12 апреля 1933 г., были приурочены к празднованию 75-летия Венской певческой академии [17].

2 Стоит отметить, что по художественной значимости она является одной из лучших среди записей live, сделанных Б. Вальтером. Известно, что он обучался у самого Г. Малера и стал продолжателем его дирижёрских традиций.

пример 1. Г. Малер. Симфония № 2. V часть

The image displays two pages of a musical score for the fifth movement of Gustav Mahler's Symphony No. 2. The score is written for a soprano soloist and a full orchestra. The top page shows the first system, with the soprano soloist's part and the first violins, violas, cellos, and basses. The bottom page shows the second system, including the oboe, horns, violins, violas, soprano soloist, cello, and bass. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ppp, f, p dim.), articulation (acceler., Innig., espress.), and performance instructions (Nicht schleppen, Wieder (unmerklich) bewegter, singend, Solo. p-Salt.). The lyrics are in German, with the soprano soloist singing: "O glau - be: Du wardst nicht um - sonst - ge - bo - ren! Nicht schleppen. Wieder (unmerklich) bewegter." and "Hast nicht um - sonst ge - lebt, - ge - lit - ten!". The score is marked with a double bar line at the beginning and end of each system.

Сохранились две рецензии. «Сопрано фрау М. Чеботари чудесным образом парило над массами [исполнителей. — Авт.]», — писала 14 апреля местная газета «Der Tag» [19, с. 8]. А «Wiener Allgemeine Zeitung» в тот же день поместила более детальный отчёт: «Солисты были из числа избранных артистов; например Мария Чеботари, чьё красивое, чув-

ственное, полётное сопрано напоминает о волшебстве юного природного голоса» [23, с. 5].

15–16 мая 1936 г. в Концертхаусе состоялись концерты, посвящённые памяти Г. Малера (25 лет со дня смерти), в которых исполнялась Восьмая симфония. Участвовали Венский симфонический оркестр под управлением Б. Вальтера, несколько

хоровых коллективов города, среди которых значились хоры Певческой академии и Венских мальчиков. М. Чеботари снова пела партию I сопрано [17]. Одна из газет сообщала: «Певица светлым сверкающим голосом озаряла ансамбль солистов» [21, с. 7]. Другая отмечала, что сопрано «Мария Чеботари из Дрездена и Эрика Рокита — обе технически первоклассные и одухотворённые» [27, с. 7]³.

5 ноября 1944 г. симфоническим оркестром Берлинского радио, руководимым А. Ротером, хором Берлинской оперы при участии М. Чеботари и других солистов была осуществлена качественная запись (Live) малоизвестной и редко исполняемой светской кантаты Р. Штрауса «Taillefer» («Тайефер») на слова немецкого поэта Л. Уланда [28, с. 256]. Композитор написал это, по мнению многих музыковедов, слабое произведение в 1903 г. по случаю присвоения ему звания доктора Гейдельбергского университета. Автор книги «Рихард Штраус: последний романтик» Дж. Марек отмечал: «Это грандиозное сочинение с целой армией мужского хора и огромной массой оркестрантов. Оно было вполне заслуженно забыто» [2, с. 167]. М. Чеботари спела отрывочные короткие фразы, порученные сопрано (партия Сестры герцога), очень ярко, тем самым подтвердив, что исполнение выдающимися голосами небольших партий идёт на пользу общему делу. Особенно удачно компоновался голос певицы с оркестром на фоне большого хора. Отмечаются чёткая дикция и прочувствованное произнесение слов, что показывает трепетное отношение артистки не только к музыке любимого ею композитора, но и к стихам немецкого классика.

Особым событием в творческой жизни М. Чеботари стало участие в исполнении оратории Ф. Мартена «Волшебный напиток» по роману Ж. Бедье «Тристан и Изольда»⁴. Произведение (в трёх частях,



илл. 2. М. Чеботари в роли Изотты с К. Дёнхом (герцог Хоэль) [24, с. 6]

для 12 голосов, 7 струнных и фортепиано) написано на французском языке. Законченное в годы Второй мировой войны, оно несёт тяжёлую печать времени. В нём композитор впервые обрёл черты индивидуального стиля, применив «свой тонально-додекафонный метод» [3, с. 16]. Большое значение Ф. Мартен придал разработке так называемых тем-серий, наделённых мелодическим своеобразием. Вполне соответствующее духу новаторского XX в., произведение оригинально по форме и жанровой направленности, когда «главенствует либо ораториальное начало, либо оперное, либо их синтез» [3, с. 16]. Стоит

3 Эти венские концерты в мае 1936 г. были сопряжены со сложностями и неприятностями из-за нацистских властей, которые не давали разрешения певице на выезд в Австрию и участие в «явно еврейском мероприятии». М. Чеботари получила строгое письменное предупреждение от имени Й. Геббельса, подписанное президентом Имперской палаты по делам театра Р. Шлёссером, оригинал которого хранится в Федеральном архиве Германии [13, с. 65]. К счастью, оно не имело серьёзных последствий.

4 Франк Мартен (1890–1974) — крупный швейцарский композитор, получивший мировое признание. Автор

диссертации «Франк Мартен. Опыт монографического исследования» В. Мелюшук пишет о нём: «Созданием одухотворённых произведений, концептуальных, обладающих высокохудожественными достоинствами, он доказал эстетическую ценность и жизнеспособность самых радикальных стилей и композиторских техник своего времени. Его творчество отразило особенности истории культуры страны, обладающей глубинными традициями. Его многогранный талант композитора, педагога, исполнителя, теоретика, писателя, общественного деятеля оказал огромное влияние на развитие национальной композиторской школы» [3, с. 3].

отметить, что это качественное, компактное и весьма значительное сочинение западноевропейского автора в наши дни исполняется нередко.

Его первая сценическая постановка была осуществлена на Зальцбургском фестивале в августе 1948 г. на немецком языке. М. Чеботари выступила в роли главной героини Изотты. В серии спектаклей, поставленных дирижёром Ф. Фричаем, режиссёром О.Ф. Шу и сценографом К. Неером, приняли участие и другие выдающиеся вокалисты: Ю. Патцак (Тристан), Э. Корех (Марк) и Х. Задек (Брангена). Был задействован хор Венской оперы [16]. Чеботари удостоилась самой лучшей критики. Через день после удачной премьеры, прошедшей на сцене Государственного театра Зальцбурга 15 августа, писатель, журналист и критик искусств В. Рейман отмечал: «Великолепна Мария Чеботари в роли Изотты. Эта женщина, несомненно, достигла вершины, будучи в зрелой художественной форме. Её осанка царственна, а пение совершенно» [24, с. 6]. Также находим отзыв неизвестного автора: «Мария Чеботари хорошей игрой только усилила образ королевской дочери. Она освоила партию, используя все достоинства своего голоса» [6, с. 2]. Спектакль, сыгранный 24 августа 1948 г., к счастью, был записан. На сегодняшний день существует его аудиоиздание в известной серии «Документы фестиваля», выпущенное под лейблом фирмы «Золотой Орфей» («Orfeo d'or») [28, с. 257].

Построенные на мелодекламации, вокальные партии всех персонажей в «Волшебном напитке» чрезвычайно трудны интонационно и ритмически. Партия Изотты написана в неудобной средней тесситуре, что может привести к нежелательному «расширению» голоса. Она изобилует нижними и верхними нотами, требует от певицы зрелого технического мастерства. Интерпретацию может

сделать интересной и органичной соблюдение авторских ремарок по нюансировке, чем М. Чеботари не пренебрегает. Голос артистки звучит мягко и ровно, его драматическая экспрессия естественна, лишена ложной патетики и экзальтации. Прослушав запись, можно убедиться, что Изотта является одной из лучших партий в ораториальном репертуаре М. Чеботари.

Итак, на протяжении карьеры М. Чеботари с отменным качеством, за исключением отдельных случаев, выступала в лучших кантатно-ораториальных и вокально-симфонических произведениях европейских композиторов второй половины XIX — первой половины XX вв. Этому служили компактный голос, надёжная профессиональная выучка, выносливость, природная музыкальность и интеллигентность. Большому успеху певицы в столь сложном репертуаре способствовало сотрудничество с лучшими дирижёрами того времени, такими как Ф. Буш, Б. Вальгер, Г. Кнаппертсбуш, Ф. Фричай и др.

В аудионаследии М. Чеботари сохранились лишь три произведения, дающие представление о характере исполнения артисткой вокально-симфонических сочинений композиторов XX в. Это — кантата Р. Штрауса «Тайефер», Вторая симфония Г. Малера и оратория Ф. Мартена «Волшебный напиток». Однако, принимая во внимание письменные источники, а также её записи оперной музыки Дж. Верди, можно предположить стиль и манеру интерпретации М. Чеботари его Реквиема.

Несомненно, участие знаменитой и высококвалифицированной певицы в исполнении отмеченных в статье произведений способствовало их широкой популяризации не только в австро-немецком культурном ареале. Пришло, наконец, время признать, что её интерпретации достойны того, чтобы войти в историю мирового вокального искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Кёнигсберг А., Михеева Л.** Вольфганг Амадей Моцарт // 111 ораторий, кантат и вокальных циклов: справочник-путеводитель. Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 2007. С. 75–92.
2. **Марек Дж.** Рихард Штраус: последний романтик. Москва: Центрполиграф, 2002. 400 с.
3. **Мелющук В.** Франк Мартен. Опыт монографического исследования. Автореф. дис. ... канд. иск. Москва, 2006, 27 с.
4. **Пантиелев Г.** Антон Брукнер // <https://www.belcanto.ru/bruckner.html> (21.03.2021).
5. **Тимохин В.** Мария Чеботари // Музыкальная жизнь, 1969, № 14, с. 18–19.

6. **aha.** "Der Zaubertrank" // Salzburger Volkszeitung, 17.08.1948, Nr. 188, S. 2.
7. **aha.** Salzburger Festspiele 1948: Viertes Domkonzert // Salzburger Volkszeitung, 24.08.1948, Nr. 194, S. 2.
8. **Dănilă A.** Maria Cebotari: Stea rătăcitoare / Блуждающая звезда. Chișinău: Prut Internațional, 2015. 328 p.
9. Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig im 150. (Jubiläums-) Winter 1931/32 // Signale (Leipzig), 28.10.1931, Nr. 44, S. 1031.
10. Die Sendergruppe Rot-Weis-Rot // Österreichische Volksstimme (Wien), 16.05.1948, Nr. 114, S. 8.
11. **—gl.** Verdis "Requiem" im Dom // Grazer Volkszeitung, 20.09.1945, Nr. 99, S. 4.
12. Kammersängerin Maria Cebotari: Von der Staatsoper Berlin und Dresden, Salzburger Festspiele, [...], 22 S.
13. **Killius R.** Maria Cebotari: "Ich lebe, um zu singen". Opernlegende und Filmstar. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2021. 272 S.
14. **K-nn.** Requiem von Giuseppe Verdi // Neue Zeit (Graz), 27.10.1948, Nr. 251, S. 2.
15. Konzerte und Vorträge // Grazer Volkszeitung, 05.10.1945, Nr. 112, S. 4.
16. Maria Cebotari // <https://archive.salzburgerfestspiele.at/language/en-us/institution/archiv/archiv-suchergebnisse?k=Cebotari&dv=1.1.1900&db=31.12.2018&typ=0> (01.02.2021).
17. Maria Cebotari // <https://konzerthaus.at/database-search> (12.02.2021).
18. Maria Cebotari // <https://www.musikverein.at/en/concerts-archive#!/keyword/cebotari> (16.02.2021).
19. **mg.** Bühne und Kunst: Festkonzert der Singakademie unter Bruno Walter // Der Tag (Wien), 14.04.1933, Nr. 3558, S. 8.
20. **mg.** Bühne und Kunst: Konzerte // Der Wiener Tag. 19.02.1932, Nr. 3144, S. 7.
21. **mg.** Gustav Mahler Gedächtnisfeier // Der Tag (Wien), 19.05.1936, Nr. 4645, S. 7.
22. **P.L.** Im Rampenlicht // Wiener Kurier, 18.03.1949, Nr. 65, S. 4.
23. **R.K.** Bruno Walter dirigiert die VIII. Mahler: Jubiläum der Singakademie // Wiener Allgemeine Zeitung, 14.04.1933, Nr. 16462, S. 5.
24. **Reimann V.** "Der Zaubertrank" // Salzburger Nachrichten, 17.08.1948, Nr. 188, S. 6.
25. **Rubin M.** Bruno Walter dirigiert Mahler // Österreichische Volksstimme (Wien), 20.05.1948, Nr. 116, S. 3.
26. Sinfonie der Tausend im Mitteldeutschen Rundfunk // Signale (Leipzig), 29.06.1932, Nr. 26/27, S. 611.
27. Theater und Kunst: Mahler Gedächtnisfeier // Kleine Volks-Zeitung (Wien), 19.05.1936, Nr. 138, S. 7.
28. **Thoma H.** Maria Cebotari by Hubertus Thoma // The Record Collector (Chelmsford), December 2019, vol. 64, No. 4, p. 226–257.
29. **Y.** Bruno Walter dirigiert Mahlers Zweite Symphonie // Neues Österreich (Wien), 19.05.1948, Nr. 934, S. 2.

REFERENCES

1. **Kenigsberg A., Mikheeva L.** Vol'fgang Amadey Motsart // 111 oratoriy, kantat i vokal'nykh tsiklov: spravochnik-putevoditel'. Sankt-Peterburg: Kul'tInformPress, 2007, s. 75–92.
2. **Marek Dzh.** Rikhard Shtraus: posledniy romantik. Moskva: Tsentrpoligraf, 2002. 400 s.
3. **Melyushchuk V.** Frank Martin. Opyt monograficheskogo issledovaniya. Avtoref. dis. ...kand. isk. Moskva, 2006, 27 s.
4. **Pantielev G.** Anton Bruckner // <https://www.belcanto.ru/bruckner.html> (21.03.2021).
5. **Timokhin V.** Mariya Chebotari // Muzykal'naya zhizn', 1969, № 14, s. 18–19.
6. **aha.** "Der Zaubertrank" // Salzburger Volkszeitung, 17.08.1948, Nr. 188, S. 2.
7. **aha.** Salzburger Festspiele 1948: Viertes Domkonzert // Salzburger Volkszeitung, 24.08.1948, Nr. 194, S. 2.
8. **Dănilă A.** Maria Cebotari: Stea rătăcitoare / Блуждающая звезда. Chișinău: Prut Internațional, 2015. 328 p.
9. Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig im 150. (Jubiläums-) Winter 1931/32 // Signale (Leipzig), 28.10.1931, Nr. 44, S. 1031.
10. Die Sendergruppe Rot-Weis-Rot // Österreichische Volksstimme (Wien), 16.05.1948, Nr. 114, S. 8.

11. —**gl.** Verdis "Requiem" im Dom // Grazer Volkszeitung, 20.09.1945, Nr. 99, S. 4.
12. **Kammersängerin Maria Cebotari:** Von der Staatsoper Berlin und Dresden, Salzburger Festspiele, [...], 22 S.
13. **Killius R.** Maria Cebotari: "Ich lebe, um zu singen". Opernlegende und Filmstar. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2021. 272 S.
14. **K-nn.** Requiem von Giuseppe Verdi // Neue Zeit (Graz), 27.10.1948, Nr. 251, S. 2.
15. Konzerte und Vorträge // Grazer Volkszeitung, 05.10.1945, Nr. 112, S. 4.
16. Maria Cebotari // <https://archive.salzburgerfestspiele.at/language/en-us/institution/archiv/archiv-suchergebnisse?k=Cebotari&dv=1.1.1900&db=31.12.2018&typ=0> (01.02.2021).
17. Maria Cebotari // <https://konzerthaus.at/database-search> (12.02.2021).
18. Maria Cebotari // <https://www.musikverein.at/en/concerts-archive#!/keyword/cebotari> (16.02.2021).
19. **mg.** Bühne und Kunst: Festkonzert der Singakademie unter Bruno Walter // Der Tag (Wien), 14.04.1933, Nr. 3558, S. 8.
20. **mg.** Bühne und Kunst: Konzerte // Der Wiener Tag. 19.02.1932, Nr. 3144, S. 7.
21. **mg.** Gustav Mahler Gedächtnisfeier // Der Tag (Wien), 19.05.1936, Nr. 4645, S. 7.
22. **P.L.** Im Rampenlicht // Wiener Kurier, 18.03.1949, Nr. 65, S. 4.
23. **R.K.** Bruno Walter dirigiert die VIII. Mahler: Jubiläum der Singakademie // Wiener Allgemeine Zeitung, 14.04.1933, Nr. 16462, S. 5.
24. **Reimann V.** "Der Zaubertrank" // Salzburger Nachrichten, 17.08.1948, Nr. 188, S. 6.
25. **Rubin M.** Bruno Walter dirigiert Mahler // Österreichische Volksstimme (Wien), 20.05.1948, Nr. 116, S. 3.
26. Sinfonie der Tausend im Mitteldeutschen Rundfunk // Signale (Leipzig), 29.06.1932, Nr. 26/27, S. 611.
27. Theater und Kunst: Mahler Gedächtnisfeier // Kleine Volks-Zeitung (Wien), 19.05.1936, Nr. 138, S. 7.
28. **Thoma H.** Maria Cebotari by Hubertus Thoma // The Record Collector (Chelmsford), December 2019, vol. 64, No. 4, p. 226–257.
29. **Y.** Bruno Walter dirigiert Mahlers Zweite Symphonie // Neues Österreich (Wien), 19.05.1948, Nr. 934, S. 2.

ПИЛИПЕЦКИЙ СЕРГЕЙ АНДРЕЕВИЧ

Национальный театр оперы и балета имени М. Биешу
(Кишинёв, Молдова)

Солист

Академия музыки, театра и изобразительных искусств
главный специалист по творческой работе, доктор

искусствоведения (PhD)

pilipetsky@mail.ru

PILIPETSKY SERGEI A.

National Opera and Ballet Theater named after M. Bieșu
(Chisinau, Moldova)

Soloist

Academy of Music, Theater and Fine Arts
chief specialist in creative work, PhD (Art)

pilipetsky@mail.ru

УДК 782.1;
784

Ю.Н. ПОЛИТАНСКАЯ

Московский областной музыкальный колледж имени С.С. Прокофьева (г. Пушкино),
Академия хорового искусства имени В.С. Попова

Работа над образом: сценический взгляд маэстро Энрико Делле Седие (по страницам трактатов «Искусство и физиология пения», «Эстетика пения и мелодраматического искусства»)

Politanskaia Iulia

Working on the stage image: maestro Enrico Delle Sedie's vision (exploring the treatises "The Art and Physiology of Singing" and "The Esthetics of the Art of Singing and of the Melodrama")

Абстракт. В статье рассмотрен опыт работы над образом Энрико Делле Седие — певца и профессора Парижской консерватории второй половины XIX века, описанный в трактатах «Искусство и физиология пения» ("Arte e fisiologia del canto", 1876) и «Эстетика пения и мелодраматического искусства» ("Estetica del canto e dell'arte melodrammatica", 1885). Новая тенденция времени — лиризация оперы, сопровождаемая углубленным стремлением к психологизму, к бытовой лирике, требовала от вокалиста не только совершенного исполнения технических приемов *bel canto*, но и владения мастерством актера с полным набором выразительных средств того времени, используемым драматическим актером. Методы работы над образом маэстро раскрыл на примерах упражнений, вокализов, оперных сцен, которые отражали различные эмоциональные состояния персонажей в сценическом действии. Уникальный дидактический материал трактатов Энрико Делле Седие содержит систематизацию правил работы над сценическим образом, иллюстрацию пластики передачи разнохарактерных образов (гнев, боль, плач, ярость, ненависть, угроза, печаль, радость, мольба, уныние, расставание, сожаление о прошлом и тому подобные), мимику, жест, шаг на сцене, словом все то, что было необходимо оперному певцу второй половины XIX века для создания ярких образов. Новая практика сценической работы певца была изучена маэстро с безмерным мастерством и помогла сформулировать, по мнению современников, завершенную модель теории пения. Свое учение Седие строил на адаптации техник, применяемых в ораторском искусстве. Но, по мысли маэстро, оперный артист дополнительно связан с нотами и не свободен в собственных выражениях. Он должен плакать и смеяться в определенных композитором размерах и тональностях, а потому, вынужден сдерживать свои порывы в границах, установленных автором.

Обогадив вокальный и актёрский арсенал выразительными и техническими средствами, маэстро зафиксировал в истории вокального искусства важный этап, увенчанный позднее появлением режиссерского театра.

Ключевые слова: Энрико Делле Седие, Парижская консерватория, трактат «Искусство и физиология пения» (1876), трактат «Эстетика пения и мелодраматического искусства» (1885), *bel canto*, мастерство актера, работа над сценическим образом, интерпретация.

Abstract: The article deals with the experience of working on the stage image as described in the second half of the 19th century by the famous singer and professor of the Paris Conservatoire Enrico Delle Sedie in his treatises "The Art and Physiology of Singing" ("Arte e fisiologia del canto", 1876) and "The Esthetics of the Art of Singing and of the Melodrama" ("Estetica del canto e dell'arte melodrammatica", 1885). The trend of the period was the lyricization of opera, accompanied by the profound striving for psychologism and everyday sentimentality, which required the singer to not only have perfect command of the *bel canto* technique, but also obliged them to master the actor's art with a full set of expressive means of the time used by theatrical actors. The methods of work on the stage image were described by the maestro with thoroughly selected exercises, vocalises, and opera scenes that reflected various emotional states of the characters in the act. The unique instructional material of E. Delle Sedie's treatises systematizes the guidelines for working on the stage image, describes the expressive means, illustrates the way plasticity can convey various emotions (anger, pain, crying, rage, hatred, threat, sadness, joy, pleading, melancholy, separation, hankering after the past, etc.), studies the mimics, the gestures and the onstage walk — that is, everything that

an opera singer of the second half of the 19th century needed to create memorable stage images. The new practice of a singer's work on stage was studied by the maestro with immense skill and it helped him devise a full-fledged model of the singing theory, as his contemporaries saw it. E. Delle Sedie built his teachings on the adaptation of the techniques used in oratory, however, according to him, opera artists are also tied to the music notes and are not free in their expressions. They must cry and laugh in the key and time defined by the composer, this is why they are forced to control their impulses within the boundaries set by the author of the music.

Having enriched the vocal and acting arsenal with expressive and technical means, E. Delle Sedie marked an important milestone in the history of vocal art, which later culminated in the emergence of the director's theatre.

Keywords: Enrico Delle Sedie, Paris Conservatoire, treatise "The Art and Physiology of Singing" (1876), treatise "The Esthetics of the Art of Singing and of the Melodrama" (1885), bel canto, actor's skill, work on the stage image, interpretation.

Энрико Делле Седие — итальянский оперный певец, по мнению современников, выдающийся интерпретатор XIX века, воплотивший множество ярких ролей в операх Дж. Верди, В.А. Моцарта, Г. Доницетти, Дж. Россини. Седие называют «одним из наиболее совершенных и убедительных исполнителей своего времени. И его успехи еще более значительны, в свете того, что что голос первоначально вообще не воспринимался пригодным для пения» [8, с. 51]. В отзывах итальянской и зарубежной прессы от 1875 года можно прочесть: «Делле Седие, благодаря силе своего гения, кропотливому обучению, следуя практическим традициям лучших школ, приспособивая свой непокорный голос к выражению страсти, элегантно вытаскивал мелодически фразы и преодолевал наиболее сложные препятствия вокализа. И как результат, никто больше и лучше него не смог бы собрать и скоординировать правила, которые ему самому позволили усовершенствовать собственный голос, придать ему мягкость, гибкость, расширить диапазон, и что более важно, воспитать совершенный артистический вкус в интерпретации различных стилей и эпох» [8, с. 51].

Блестящая артистическая карьера певца — баритона с безупречной исполнительской репутацией, большим репертуарным списком самых разных по характеру ролей, представленных в ведущих оперных театрах Европы, а также преподавательская деятельность в качестве профессора пения Парижской консерватории в период с 1867 по 1871 гг. позволили Седие систематизировать свой опыт и изложить его в вокальных трактатах «Искусство и физиология пения» (1876) и «Эстетика пения и мелодраматического искусства» (1885).

В истории музыкального искусства период появления данных трактатов совпал с «отказом от типажей классицистского толка и поиском средств индивидуализации оперных персонажей» [2, с.118]. Путь «экспрессивной вокализации в соответствии

с новой романтической эстетикой заметно подрывал основы «прекрасного пения» [2, с. 118]. Однако, сложный процесс «взаимодействия и взаимовлияния этой концепции внутри общеевропейской "певческой школы", по мнению Д. Асташева, «открывал возможность осмысливать глубинные причины появления в ней новых черт, связанных с трансформацией художественных идеалов и технических норм» [1, с. 79].

Появление вокальных трудов Седие оказалось весьма своевременным для своей эпохи. Маэстро явился, возможно, единственным певцом-педагогом, кто столь подробно в своих вокальных трактатах отстаивал позицию сохранения традиций старой школы, изучения правил техники вокализации, важности их совмещения с практическим знанием приемов работы драматического актера на сцене. В сформулированных им положениях о мелодраматическом искусстве маэстро включил в практику обучения певца вопросы выразительности пения, элементы актерского мастерства, корреспондирующие с правильной эмиссией голоса. Пристальное изучение работ маэстро позволяет говорить о взаимозависимости обоих трактатов несмотря на то, что между датами их написания существует дистанция в 11 лет. По крайней мере отсылки маэстро, имеющиеся во втором трактате, подобные следующим: «Прежде чем упражняться в обучении ачакатурам рекомендуем ученику подготовиться к ним, используя упражнения G и H из трактата «Искусство и физиология пения» [6, с. 11], убеждают в этой мысли.

Французский журналист и музыкальный критик Феликс Жайер (Felix Jahyer) в журнале Paris — Theatre (10 марта 1875) дает емкую характеристику работ Седие. К примеру, о трактате «Искусство и физиология пения» он пишет: автор «пытается пробудить и развить чувства вкуса и уважения к старинным традициям, которые были присущи

артистам их создавшим. Он анализирует все, что касается механизма голоса, объединяя выразительность, эмиссию и, наконец, интерпретацию партий. Артикуляция, дикция, декламация, жесты, все чувства: боль, ненависть, гнев, угроза, ярость, печаль, радость, мольба, уныние, расставание, сожаление о прошлом и тому подобные, все им было изучено с безмерным мастерством и создало в данном труде завершенную модель теории пения» [8, с. 60–63].

Схожую точку зрения, касающуюся осмысления работ маэстро в качестве «завершающих» этап старой школы, находим позднее в оценке Альберто Иезуэ (Alberto Iesuè), автора XX в., который, в частности об «Эстетике пения и мелодраматического искусства» пишет: это «наиболее важная, после трактата М. Гарсиа-сына работа XIX века, знаменующая собой полное завершение концепций бельканто» [3, с. 98].

Причем, автор трактатов акцентирует внимание на том, на что прежняя школа не обращала внимание. Седие пишет: «Старые мастера мало уделяли внимание этому вопросу, но учение выразительности в пении без сомнения должно быть полезным ученикам» [4, с. 96]. Он продолжает: «мы не знаем специальных работ, в которых есть схемы правильного и прогрессивного пути для этого жанра обучения, поэтому важно заполнить имеющийся в настоящее время данный пробел посредством написания настоящей работы» [4, с. 96]. В новых исторических условиях, в преддверии режиссерского начала в театре именно этот акцент маэстро оказался безусловно важным. Ведь он стал описывать этапы работы над образом, над актерской выразительностью.

Собственную теорию мелодраматического искусства Седие строит на адаптации техник, применяемых в ораторском искусстве. Маэстро считает: «задача мелодраматического артиста¹ более сложная, поскольку он должен получать вдохновение и от поэзии, и от музыки. Ведь он связан с нотами и не свободен в собственных выражениях; должен плакать и смеяться в установленных размерах и тональности. Певец вынужден сдерживать свои порывы в границах, установленных композитором» [4, с. 96].

Особое значение отводится и работе над мимикой, которая: «должна соответствовать чувствам

и страстям, выражаемым музыкой, в то же время приспособиться к правде сюжета, к эпохе действия, к характеру персонажа, к связям между этим и другими актерами драмы и к костюмам, в которые одет актер, примеряя голос и жест в соответствии с окружающей средой, в которой он действует» [4, с. 187]. И здесь, по признанию маэстро, в затруднении те, кто не владеет своим голосом. Поэтому все уроки, описанные им до начала темы декламации и интерпретации — это корректное распоряжение и владение певческим аппаратом. Чтобы добиться успеха в обучении этому искусству, свои методы работы над образом маэстро раскрыл на примерах тщательно подобранных упражнений, вокализов, фрагментов оперных сцен, которые, по его мнению, наиболее точно отражали различные эмоциональные состояния персонажей (глубокая грусть, ярость, преклонение, угроза, неуверенность, меланхолическая радость, воодушевление сердца, свободная радость и другие) в сценическом действии. В качестве примера обратимся к небольшому эпизоду вокализа №3 «Амага ironia» (Горькая ирония) из 16 урока трактата «Искусство и физиология пения». Для овладения этим приемом опытный педагог Седие советует: «Это чувство выражается в звуках, которые извлекаются и связываются за счет *crescendo* от высоких нот к низким, напряженным голосом и открытым тембром. Динамические оттенки остаются в пределах от *pp* к *mf*; четвертные ноты 5 и 7 тактов должны быть хорошо акцентированы» [4, с. 112] (см. *пример 1* на с. 60).

В этой связи особого внимания заслуживает само учение маэстро о *Crescendo* и *Decrescendo*. Данному вопросу Седие придает особое значение в обеих работах. Известно, что романтическая музыка нашла отражение через индивидуальные, личные переживания человека во всем богатстве их оттенков. Использование этих оттенков позволило обогатить голос новой палитрой тембральных красок, к слову, они обновили и разнообразили средства вокальной выразительности. Изучая *Crescendo* и *Decrescendo* маэстро пишет: «с помощью них достигаются те интонации чувства, которые отражаются в голосе» [5, с. 111]. Он указывает способы работы над *cresc.* и *decresc.* с учетом физиологических особенностей поющего. К примеру: «После успешного овладения резонансом верхней и нижней октав, необходимо поочередно применять две системы на практике. С этой целью будут выполнены следующие упраж-

¹ В отличие от актера драматического театра (примечание автора).

пример 1

TERZO VOCALIZZO.

L'odio in tutte le sue fasi.

AMARA IRONIA.

RAIMONDO —
 Pregio di Re? Voi l'arti crude e i fieri
 Vizii, e i raggiri infami, e il public'odio
 Tutto ne avete già. Le generose
 Vie degli avi calcate; a piene vele

Finchè l'aura è feconda itene, o prodi.
 Non che gli averi, a chi vi spiace tolta
 Sia la vita e l'onor; lo sparso sangue
 Dritto è sublime al principato, e solo.

Congiura de' Pazzi DI VITTORIO ALFIE

Questo sentimento si traduce con suoni portati e legati per crescendo dalle note alte alle con la voce serrata ed il timbro aperto. Le gradazioni restano nei limiti dal pianissimo al forte; le semiminime delle battute 5.^a e 7.^a saranno ben accentate.

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)

Tla
 Vs
 Acad..... Acad.....

Andante mosso

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

Tla
 Vs
 Acad..... Acad.....

Andante mosso

пример 2

DEL CRESCENDO E DEL DECRESCENDO.

Dopo avere impiegato successivamente le risuonanze dell'ottava alta e dell'ottava bassa, sarà d'uopo mettere in pratica i due sistemi alternativamente.

A tale effetto si eseguiranno i seguenti esercizi in tutti i toni per progressione cromatica, avendo cura di ben legare i suoni fra loro.

Andante

№. 9

нения на всех тонах хроматического звукоряда, заботясь о связывании звуков между собой» [4, с. 23] (см. *пример 2* на с. 60).

Заметим, каждый свой урок Седие подкрепляет нотным примером, что помогает обучающемуся в работе над освоением определенного певческого навыка.

Уроки по изучению сценического действия и составных его компонентов представляются, на наш взгляд, самыми интересными и методически проработанными страницами представленных трактатов. Седие убежден: «нужно скрупулёзно интерпретировать мельчайшие градации чувств и страстей, используя их в связи с музыкой [7, с. 19]. [...] Практически любое действие сопровождается жестом, которое является частью репрезентативного и пластического искусства. Как в живописи или скульптуре рисунок необходим в сценическом действии. [...] Он является проявлением мысли или чувства» [7, с. 19]. По признанию самого автора: «целью не является объяснение физиологии чувства, которое сопровождает мимические движения человека, мы хотим только установить правила жеста, который сопровождает слово или мысль» [7, с. 27].

Седие обучает не только жесту, но и позам, манере, в которой актер должен держаться на сцене. Как отмечено в его работе — это одна из важных частей сцены, и она должна быть изучена более детально. «Поза может быть определена как отражение действия тела и в тоже время отправная точка того же действия. Каждая поза представляет собой внутреннюю мысль души» [7, с. 27]. Существенное замечание маэстро в том, что: «актер не должен предстать в позе непосредственно лицом к публике [...], кроме некоторых моментов, которые требуют этого специально» [7, с. 28]. Разбирая всевозможные виды поз в разных ситуациях сценического действия, он выделяет: Выразительные позы, Утвердительные, Недуг, Волнение, Любование, Сострадание, Злость, Грусть, Сомнение, Восклицание. «Позы и их модификации должны быть в связи с различными выражениями, характерами, с особенными тенденциями и социальными условиями представленного персонажа» [7, с. 32]. При анализе жестов и поз, применяемых в сценическом действии, Седие предпринимает попытку одновременно побудить ученика к изучению урока, касающегося действий на сцене в диалоге. Из слов Седие: «Позы, которые мы проанализировали в равной

степени применимы к диалогам на сцене и к конкретному действию актера в монологе, однако они претерпевают определенные изменения, требуемые гармонией ансамбля, которая поддерживает отношения разных персонажей, участвующих в одной и той же сцене, поэтому позы и жесты будут выполняться то справа, то слева, в зависимости от места, занимаемого отдельными собеседниками» [7, с. 67].

Маэстро обучает также шагу на сцене. Он выписывает основные типы шагов, которые сопровождают действие. Ими, по его мнению, являются шаг вперед, шаг назад, тревожный шаг.

Практическое содержание труда включает учение о приветствии. Любопытно, что маэстро различает приветствие в зависимости от расы, эпохи, различных социальных условий и намерений того, кто его выполняет. Из трактата можно узнать, что: «Почти во всех странах Европы мужчины приветствуют поклонами и качают головой, женщины, наоборот, приветствуют более-менее продолжительным поклоном в зависимости от обстоятельств. Англичане и Американцы жмут руки, без снятия головного убора. Жители Востока высшего сословия кланяются, прижав правую руку к сердцу или поднимают руки над головой, с ладонями почти параллельно лицу и с опущенной головой. <...> Приветствие священников на религиозных церемониях состоит в соединении рук на груди с вытянутыми ладонями над верхней ее частью. Крестьянин и арендатор обнажают голову перед своим хозяином или совершенно другим человеком более высокого статуса, чем он... Крестьянка быстро приклоняет колено и сразу выпрямляется, сводя ноги вместе» [8, с. 65–66]. Описание приветствий включает также практику приветствия солдат с оружием и без него. Столь подробные разъяснения, по всей видимости, были необходимы в условиях расширения тематики репертуара, формирования новых художественных норм музыкального театра, появления новых героев. Соответственно многочисленные аспекты актерской работы, прописанные в трактате о мелодраматическом пении Седие, это с одной стороны попытка систематизировать знание, основанное на собственном опыте сценической работы, с другой — результат осмысления новой художественной ситуации в оперном искусстве. Седие убежден — «пение есть музыкальная речь, ассоциированная со словами. Она выражает все чувства, что не может выразить музыка инструментальная»

[4, с. 202]. Поэтому Седие советует актерам вокалистам «петь музыкальные отрывки в эпохе и стиле, приспособив слова драмы. Артист не должен терять сценического взгляда, поскольку даже когда он не говорит, его жесты, шаг, движение лица могут передавать характер представляемого персонажа. Важно избегать крайности в этих выражениях, чтобы не вызвать насмешки» [4, с. 202].

Понимание, что успешное формирование артиста — вокалиста зависит, в том числе, от интеллектуального багажа, Седие много рассуждает об истории музыкального искусства и исполнительства. Этой теме посвящена большая глава в работе «Искусство и физиология пения». В ней внимания заслуживает тезис об изучении музыки различных эпох и жанров: «каждый народ имеет свои национальные арии, различающиеся по форме, ритму и специальному характеру» [4, с. 202]. Автор приводит примеры Полонеза, Болеро, Баркаролы, Тарантеллы, Вальса, заостряя внимание на том, что все они имеют особенный собственный характер. И это следует учитывать при интерпретации определенного образа. Маэстро настаивает: «Важно различать оперные отрывки, или Каватины и Романсы и прочие жанры старинной музыки» [4, с. 202]. Ими, по мнению маэстро, ученик должен завершить обучение, которое начал с вокализов.

Специальное изучение трактатов маэстро показывает, что Седие не стремился создавать универсальных правил для выражения чувств, поскольку каждый артист, по его мнению, должен найти собственные эмоции и их выражение. Свою задачу он видел в том, чтобы «наметить путь развития этой большой силы, которая называется выражение» [4, с. 202].

Перечисленные элементы мелодраматического искусства, изложенные Седие, по существу, явля-

ются комплексом обязательных средств для достижения совершенных качеств мелодраматического артиста и правдивости в представлении интерпретируемого образа. Седие пишет: «Если публика не подчиняется этой кажущейся истине, если артист на мгновение забывает сюжет или персонаж, который представляет, позволяет проявиться своей реальной личности, то истина исчезает и теряется эстетический эффект» [4, с. 190].

Предложенные Седие основы актерской работы над сценическим образом имеют исключительное значение. В истории вокальной педагогики они раскрывают содержательные аспекты опыта описания педагогической работы над образом. Тщательно подобранный маэстро дидактический материал в виде упражнений и вокализов служит ярким свидетельством его педагогических принципов, направленных на получение желаемого результата. Сегодня можно уверенно утверждать, несмотря на обилие изданных и уже изученных музыкознанием вокальных трудов предшественников и современников маэстро, ни один из них не содержит подобных методических изысканий, которые представлены в трактатах Седие. В них маэстро выступает, с одной стороны, как хранитель традиций старой певческой школы, с другой — как новатор с качественно новым взглядом на необходимость изучения вокалистом основ актерского мастерства. Обогадив профессиональной аналитикой педагогическую практику освоения основ вокального исполнительства, маэстро зафиксировал в истории оперного искусства важный этап, который позднее был увенчан появлением режиссерского театра. Осмелимся утверждать, что базовые принципы работы над образом, изложенные маэстро в его трактатах, и сегодня вполне могут быть использованы в курсе освоения актерского мастерства оперного исполнителя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Асташев Д.А.** Вокализы М. Бордоњи в системе ценностей концепции бельканто // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 77–84.
2. **Драч И.** Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // *Ars inter Culturus*. 2010. № 10. С. 107–120.
3. **Политанская Ю.Н.** Вокальный трактат Энрико Делле Седие в контексте европейской культуры второй половины XIX века». Вестник АХИ № 4, 2014. С. 98–152.
4. **Delle Sedie, E.** *Arte e fisiologia del canto*. Milano, Roma, Napoli, Firenze, Londra: R. Stabilimento Tito di G. Ricordi, 1876.

5. **E. Delle Sedie.** Estetica del canto e dell'arte melodrammatica, II volume, Regio Stabilimento Ricordi Milano — Napoli — Roma ĖC Firenze, 1885.
6. **E. Delle Sedie.** Estetica del canto e dell'arte melodrammatica, III volume, Regio Stabilimento Ricordi Milano — Napoli — Roma ĖC Firenze, 1885.
7. **E. Delle Sedie.** Estetica del canto e dell'arte melodrammatica, IV volume, Regio Stabilimento Ricordi Milano — Napoli — Roma ĖC Firenze, 1885.
8. **Enrico Delle Sedie.** Artista, Insegnante, Scrittore. Giudizi della stampa italiana e straniera. Livorno: Tipografia di Frang. Vigo, 1875.

REFERENCES

1. **Astashev D.A.** Vocalizy M. Bordon'i v sisteme zennostey koncepczii bel'canto // Yuzhno-Rossiyskiy muzikal'niy Al'manach. 2020. № 3. S. 77–84.
2. **Drach I.** Opera klassicheskogo bel'canto: paradoksy osmysleniya // Ars inter Culturus. 2010. № 10. S. 107–120.
3. **Politanskaya Yu. N.** Vokal'niy traktat Enrico Delle Sedie v kontekste evropeyskoy kul'tury vtoroy poloviny XIX veka. Vestnik AHI № 4, 2014. S. 98–152.
4. **Delle Sedie, E.** Arte e fisiologia del canto. Milano, Roma, Napoli, Firenze, Londra: R. Stabilimento Tito di G. Ricordi, 1876.
5. **E. Delle Sedie.** Estetica del canto e dell'arte melodrammatica, II volume, Regio Stabilimento Ricordi Milano — Napoli — Roma ĖC Firenze, 1885.
6. **E. Delle Sedie.** Estetica del canto e dell'arte melodrammatica, III volume, Regio Stabilimento Ricordi Milano — Napoli — Roma ĖC Firenze, 1885.
7. **E. Delle Sedie.** Estetica del canto e dell'arte melodrammatica, IV volume, Regio Stabilimento Ricordi Milano — Napoli — Roma ĖC Firenze, 1885.
8. **Enrico Delle Sedie.** Artista, Insegnante, Scrittore. Giudizi della stampa italiana e straniera. Livorno: Tipografia di Frang. Vigo, 1875.

ПОЛИТАНСКАЯ ЮЛИЯ НИКОЛАЕВНА

Московский областной музыкальный колледж имени
С.С. Прокофьева (г. Пушкино)
Преподаватель
Академия хорового искусства имени В.С. Попова
Аспирант (науч. рук. проф. Н.И. Ефимова)
ulya_polit@mail.ru

POLITANSKAYA YULIA N.

Moscow Regional College of Music named after S.S. Prokofiev
(Pushkino)
Teacher
Victor Popov Academy of Choral Arts
Postgraduate student (scientific supervisor prof. N.I. Efimova)
ulya_polit@mail.ru

УДК 7.071.2

Е.Ю. ШАРМА, А.Ф. ПЫРКОВА

Институт современного искусства (г. Москва)

Камерно-вокальный жанр в творчестве Ксении Дорлиак (К 140-летию со дня рождения)

*E. Sharma, A. Pyrkova**The genre of vocal chamber music in Ksenia Dorliak's creative work
(commemorating the 140th birth anniversary)*

Абстракт. Статья посвящена творчеству практически забытой ныне певицы Ксении Николаевны Дорлиак (1882–1945), деятельность которой связана со значимыми страницами истории русского камерно-вокального искусства и заслуживает специального исследования. Ксения Николаевна не только создала уникальную вокальную школу, но и внесла значительный вклад в формирование отечественной исполнительской традиции, заняв ведущее место в ряду основателей отечественной школы камерного пения. Специальное обращение к теме артистического облика певицы показало, что какое-либо современное научное исследование по данному вопросу отсутствует, а сведения, касающиеся указанной стороны её творчества, носят исключительно разрозненно-фрагментарный характер, хотя именно эта грань таланта волею обстоятельств явилась наиболее весомым и длительным моментом её сценической биографии.

Кроме того, анализ имеющихся источников обнаруживает существенное преобладание материалов, связанных с не менее выдающейся певицей Ниной Дорлиак, которая была и дочерью, и ученицей Ксении Николаевны, в то время как последней в этом плане отведён весьма скудный объём информации.

Артистическую деятельность К.Н. Дорлиак можно условно разделить на два периода — ранний, продолжавшийся около 10 лет, и зрелый, который длился около 20 лет. Ранний — характеризуется большим вниманием к оперным ролям, в то время как зрелый — существенным расширением концертно-камерного репертуара. И именно зрелый период занимает особое место в творчестве артистки, когда её репертуар обогатился произведениями композиторов-современников.

В целом, вклад К.Н. Дорлиак в камерно-вокальный жанр представляется недооценённым, поэтому заслуживает глубокого изучения и современного научного осмысления. При этом с точки зрения воссоздания достоверной картины становления жанра в России в XX веке, данное исследование поможет заполнить ещё один пробел в истории отечественного вокального искусства.

Ключевые слова: Ксения Дорлиак, Смольный институт, фрейлина, Нина Дорлиак, камерно-вокальное исполнительство, камерная певица, русская камерная школа пения, вокальные традиции.

Abstract: The article is devoted to the work of the now largely forgotten singer Kseniya Nikolayevna Dorliak (1882–1945), whose creativity, closely tied to many significant events in the history of vocal chamber music art, deserves a special study. K. Dorliak did not just create a unique singing school, but also greatly contributed to the development of the national tradition of performance, playing one of the leading roles among the founders of the national school of chamber singing.

A special study of the singer's artistic image has demonstrated the absence of any recent research on the subject, while the information related to the specified aspect of her legacy is of fragmented and non-systematic character — despite the fact that precisely this facet of her talent had become, by reason of circumstances, the most considerable and longstanding part of her stage career.

Moreover, the analysis of the available sources displays that a significantly higher number of materials is dedicated to the no less prominent singer Nina Dorliak, who was K. Dorliak's daughter and student, while the information related to the latter is scarce.

K. Dorliak's work can be roughly divided into two periods: the early period, which lasted for about 10 years, and the mature period, which lasted for about 20 years. The early period prioritizes opera roles while the mature one considerably expands the concert and chamber repertoire. The mature period stands out as special in the singer's biography as it was exactly then that her repertoire became enriched with the music composed by her contemporaries.

Overall, K. Dorliak's contribution to the genre of vocal chamber music appears underappreciated; therefore, it deserves a more detailed study and an up-to-date scholarly apprehension. That said, with regard to retracing the history of the emergence of the genre in 20th-century Russia, the present study might help fill yet another gap in the history of Russian vocal art.

Keywords: Kseniya Dorliak, Smolny Institute, maid of honor, Nina Dorliak, vocal chamber music performance, chamber singer, Russian school of chamber singing, vocal traditions.

Несмотря на то, что отечественное камерно-вокальное исполнительство накопило богатейший творческий опыт, многие страницы его истории до сих пор остаются недостаточно изученными. Особенно интересна в этом отношении первая половина XX века, когда происходило становление камерного жанра как отдельного вида деятельности, а концерты подобного рода считались масштабными культурными событиями.

Действительно, в указанный период на сцене работала целая плеяда самобытных вокалистов, заложивших основы для дальнейшего развития жанра, среди них — Мария Оленина-Д'Альгейм, Нина Кошиц, Екатерина Копосова-Держановская, Анна Жеребцова-Андреева, Ольга Бутомо-Назанова, Зоя Лодий, Вера Духовская, Лидия Вырлан и др. Однако сегодня большинство из перечисленных имён известны, в лучшем случае, ограниченному кругу специалистов. Но именно они своим творчеством закрепили основные принципы камерного исполнительства, заложенные во времена М.И. Глинки и его соратников, воспитывая эстетический вкус публики, приучая её к серьёзной музыке, вводя в концертный обиход неизвестный ранее репертуар, формируя различные подходы к интерпретации разнообразных произведений в рамках жанра и т. д. Немаловажная роль в этой области принадлежит династии певиц Дорлиак, Ксении и Нине.

Однако анализ имеющихся источников обнаруживает существенное преобладание материалов, связанных с Ниной, в то время как Ксении в этом плане отведён весьма скудный объём информации. Между тем, Ксения Николаевна не только создала уникальную вокальную школу, но и внесла значительный вклад в формирование отечественной исполнительской традиции. В этом плане её более чем четвертьвековой опыт заслуживает не менее пристального внимания, чем педагогический, который хотя и довольно давно, но достаточно подробно освещён в ставшем раритетным труде Е.Н. Артемьевой¹, увидевшем свет более 50 лет назад в 1969 году. Данное издание, с одной стороны, имеет безусловную ценность, т. к. в нём подробно

разбираются принципы работы К.Н. Дорлиак над постановкой голоса, а с другой — носит достаточно узконаправленный характер, до сих пор оставаясь единственным в своем роде.

Специальное же обращение к теме творческого облика певицы показало, что какое-либо научное исследование по данному вопросу отсутствует. Особенно это касается камерной составляющей её творчества, сведения о которой носят исключительно разрозненно-фрагментарный характер, хотя именно эта грань таланта Ксении Николаевны волею обстоятельств явилась наиболее ярким моментом сценической биографии артистки.

Действительно, серьёзная и многообещающая оперная карьера К.Н. Дорлиак закончилась, практически не успев начаться. В театрах Парижа, Берлина, Праги, Петербурга и др. она выступала около трёх лет (1911–1914), прославившись главным образом в вагнеровских партиях, таких как Елизавета в «Тангейзере», Эльза в «Лоэнгрине», Брунгильда в «Валькирии». Тем не менее, Ксения Николаевна вскоре была вынуждена оставить сцену из-за скоропостижной смерти мужа — крупного государственного чиновника-финансиста эпохи Николая II, с которым прожила всего 8 лет. В этом браке родилось двое детей — Нина Львовна Дорлиак (1908–1998) и известный в своё время драматический актёр театра им. Е.Б. Вахтангова Дмитрий Львович Дорлиак (1912–1938), ушедший из жизни в 26 лет от брюшного тифа. После последней тяжёлой утраты Ксения Николаевна навсегда оставила сцену (см. *илл. 1* на с. 66).

Отметим, что интерес к камерному пению проявился у неё с первых выступлений в качестве профессиональной певицы, поэтому данный период оказался намного длиннее по времени, чем период оперного аспекта её карьеры.

В данном контексте следует сделать небольшое отступление. Обратимся к фактам. К.Н. Дорлиак (1882–1945) окончила старейшее женское учебное заведение России — Смольный институт благородных девиц (1900), что уже само по себе говорит как об уровне её образования, так и о социальном статусе.

Изучение истории указанного заведения показало, что девочки, обучающиеся в институте (т. н. смолянки), получали разностороннее образование, в том числе музыкальное, что давало им возможность по его окончании трудоустроиться по месту учёбы, но уже в качестве преподавателей. Там, в 18-летнем

¹ Е.Н. Артемьева — научный сотрудник экспериментальной фониатрической лаборатории Московской консерватории — в течение нескольких лет (1937–1941) вела системные наблюдения за занятиями К.Н. Дорлиак в её классе.



илл. 1. К.Н. Дорлиак в опере [«Рогнеда»] А.Н. Серова. Российский государственный архив кинофотодокументов (далее — РГАКФД) [7]

возрасте, окончив специальные классы педагогической направленности, К.Н. Дорлиак начала преподавать фортепиано, хоровое пение [4, с. 5] и т.н. светское пение² [10, с. 347]. (Отметим, что в ходе проведенного исследования было выявлено некоторое расхождение данных относительно наименования дисциплин и времени начала их преподавания, что, безусловно, требует дополнительных архивных изысканий) (см. илл. 2 на с. 67).

Любопытно, что в некоторых источниках время от времени упоминается, что певица успела побывать фрейлиной императрицы Александры Фёдо-

2 В Смольном институте, как известно, обучение пению было обязательно для всех воспитанниц старших классов: по два урока церковного и светского пения [10, с. 345].

ровны³ [8, с. 150]. Однако данный эпизод её биографии представляется весьма спорным. Во-первых, К.Н. Дорлиак уже в советское время сделала серьёзную карьеру на педагогическом поприще (профессор, доктор искусствоведения), удостоилась государственного звания (Заслуженный деятель искусств РСФСР) и награды (Орден Трудового Красного Знамени), что вряд ли бы состоялось при её непосредственной близости к императорской семье. Хотя, конечно, благодаря происхождению, образованию и семейному положению, она, скорее всего, была вхожа в высшие аристократические круги, но, всё-таки, не приближена к Дому Романовых. Во-вторых, следует принять во внимание её 18-летний возраст при окончании Смольного института и сравнительно небольшой период, предшествующий последующему обучению Ксении Николаевны в Петербургской консерватории (1904–1909) в классе С.Н. Гладкой, ученицы Н.А. Ирецкой. А затем и совершенствование у самой Н.А. Ирецкой (1909–1911), которая начала постепенно переводить певицу с меццо-сопранового репертуара на репертуар драматического сопрано [4, с. 7]. Есть также версия, что указанный переход произошёл благодаря её занятиям в Париже [12, с. 4].

Что касается звания фрейлины⁴, то, не секрет, что его традиционно получали лучшие выпускницы института из высшего общества, причем к рубежу XIX–XX вв. это стало просто неким формальным ритуалом. В целом же, для уточнения достоверности указанного факта также необходимо провести специальную работу в архивах, т.к. во времена СССР подобная информация по понятным причинам не афишировалась.

Возвращаясь к теме концертно-камерных выступлений Ксении Николаевны, подчеркнём, что,

-
- 3 Иногда даже Марии Фёдоровны, несмотря на то, что последняя на тот момент находилась в статусе вдовствующей, а не «действующей» императрицы.
- 4 Фрейлина — младшее придворное звание, которое «жаловалось» девушкам из знатных дворянских семей, состоявшим в свите женской половины императорской семьи. Для подтверждения данного статуса им выдавали т.н. фрейлинский шифр, т.е. специальный знак в виде броши с бриллиантами, представлявший собой вензель одного (реже — двух) членов Дома Романовых. Вручение («пожалование») подобного знака автоматически означало назначение на должность фрейлины.



илл. 2. Урок музыки в Смольном институте. Из выпускного альбома 1889 г., РГАКФД [13]

начавшись ещё в годы обучения в консерватории (примерно с 1907 г.), они продолжались вплоть до 1914 года, существуя параллельно с оперными ролями, а с 1920 по 1938 гг. заняли главное положение в творчестве артистки. И хотя она отдала им больше четверти века, именно данная сторона её деятельности, как ни странно, до сих пор остаётся наименее изученной.

Учитывая достаточно длительный перерыв в сценической карьере К.Н. Дорлиак, занявший почти шесть лет, которые она посвятила исключительно педагогической работе, можно условно рассмотреть её творческую активность в контексте двух неравномерных периодов — раннего (около 10 лет) и зрелого (около 20 лет). Ранний — характеризуется большим вниманием к оперным ролям, в то время как зрелый — существенным расширением концертно-камерного репертуара.

В период первых выступлений артистка участвовала, как уже было отмечено выше, в консерва-

торских концертах, а также пела на таких площадках, как зал Дворянского собрания, Петербургское общество народных университетов, исполняла соответствующий репертуар в симфонических и камерных концертах, организованных различными обществами, не оставляя без внимания данный жанр, даже будучи на гастролях за рубежом. При этом критиками «отмечались её красивый по тембру голос, чистое интонирование, музыкальность, художественная экспрессия, хорошая дикция» [4, с. 7], т.е. отзывы в этом смысле «были самыми благоприятными» [Там же].

Репертуар подобных концертов в целом был традиционен. К примеру, в них звучали романсы М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, произведения К. Дебюсси, М. Равеля, песни И. Брамса, Р. Шумана, старинная музыка и др. Так, Б.В. Асафьев, будучи очевидцем её выступлений зрелого периода, в одном из своих писем (1924) отмечал, что Ксения Николаевна

«мастерски поёт Дебюсси: без сладости, без оранжереи. Свежо подошла к Мусоргскому (Без солнца), хотя скорее от культуры, чем от нутра. Хуже всего удаются ей вещи, где соблазняет эмоциональность целиком. Во всяком случае, если привыкнуть к тембру её терпкого, холодно-властного голоса, то можно её слушать с большим удовлетворением»⁵ [5, с. 17–18].

И это неудивительно, именно зрелый период биографии певицы занимает особое место в её творчестве. Так, большим разнообразием стал отличаться и без того обширный репертуар Ксении Николаевны, обогатившийся произведениями современников — М.Ф. Гнесина, Н.К. Метнера, С.С. Прокофьева, В.В. Щербачёва и др., что неизбежно повлекло за собой освоение нового для того времени музыкального языка. Но даже в этом случае, как следует из документов эпохи, произведения в её интерпретации отличались строгой академичностью. К примеру, Л.Н. Раабен отмечает, что К.Н. Дорлиак была «певицей академически строгого и вместе с тем энергично-волевого склада», музыкантом высокой культуры и «изысканной интеллигентности» [11, с. 367]. Необыкновенно плодотворный союз связывал её с композитором В.В. Щербачёвым, творчество которого она «ревностно» пропагандировала. Тот же Л.Н. Раабен утверждает, что Ксения Николаевна «была первой и лучшей исполнительницей его блоковских романсов и участницей премьеры его Второй симфонии»⁶ [Там же].

С ним соглашается упомянутый Б.В. Асафьев, который даёт в этой связи более развёрнутый комментарий: «Лучшая исполнительница вещей Щербачёва Ксения Николаевна Дорлиак. Сухой голос, но человек глубокой женской содержательности, сильного темперамента, но не менее сильной воли-узды. Певица, свободно владеющая своим очень **неподатливым материалом** (выделено нами. — А.П. и Е.Ш.). Чуткая к стилю. Эмоционально ярче и глубже всего поёт Щербачёва ... Главное ни тени пошлости, даже в щербачёвских исступлениях и надрывах она умеет быть каменной, но не от без-

различия. В ней есть что [то] жуткое и трогательное. Словно Ниобея⁷» [5, с. 17–18].

У Б.В. Асафьева же мы находим важный штрих к артистическому портрету К.Н. Дорлиак: «Красиво и с большой серьёзностью справилась с последними романсами Бальмонта Прокофьева»⁸ [Там же, с. 17].

В январе 1935 года состоялся сольный концерт певицы в Малом зале Московской консерватории, о котором критик писал следующее: «Это выступление лишней раз показало, какую крупную артистическую величину мы имеем в лице К.Н. Дорлиак. Обширная и крайне разнообразная программа концерта ... дала возможность исполнительнице в полной мере выказать свои первоклассные артистические качества, широкий исполнительский диапазон и большую музыкальную культуру. Некоторый рационализм, свойственный её искусству, в полной мере восполняется тончайшим чувством стиля, отточенностью фразировки, строгим вкусом и чувством меры в интерпретации» [1, с. 89].

В целом, анализ материалов, связанных с камерно-концертной деятельностью Ксении Николаевны, позволяет считать, что в данном контексте её расцвет приходится на 1920-е–1930-е гг. Так, в 1924 г. началось сотрудничество певицы с М.В. Юдиной, с которой, по свидетельству современника, «у неё сложился великолепный ансамбль» [11, с. 367].

В 1930 году Ксения Николаевна переезжает в Москву в связи с приглашением на должность профессора в Московскую государственную консерваторию (далее — МГК), где открываются новые перспективы для творчества. К примеру, в столице она получила возможность работать с музыкантами высокой исполнительской культуры — К.Н. Игумновым, учеником последнего — А.Б. Дьяковым, композитором и пианистом В.В. Нечаевым, концертмейстером Большого театра С.С. Погрёбовым, известным пианистом-ансамблистом Б.А. Абрамовичем, той же М.В. Юдиной, переехавшей к тому

5 Здесь и далее орфография и пунктуация оригинала сохранена, опечатка исправлена.

6 Не секрет, что данное произведение было написано буквально «по следам» революции. К.Н. Дорлиак исполняла на премьере партию сопрано (1927).

7 Как известно, Ниоба (Ниобея) — персонаж древнегреческой мифологии. Согласно мифу, превратилась в плачущий камень, потеряв одновременно всех своих детей (Ниобид). Её образ и судьба — популярный сюжет в мировой литературе и искусстве.

8 Скорее всего, имеется в виду вокальный цикл С.С. Прокофьева на слова К.Д. Бальмонта ор. 36, 1921 г.



илл. 3. Афиша концерта квартета МГК при участии К.Н. Дорлиак и С.С. Погрёбова в Малом зале. 21 февраля 1931 года. Российский национальный музей музыки (далее — РНММ) [14]

времени в Москву. Однако московский период творчества певицы продлился недолго по причине, указанной выше (см. илл. 3).

В это же время расцветает талант Нины Львовны Дорлиак, которая в полном объёме переняла школу своей матери и в какой-то степени даже превзошла её. Таким образом, основные исполнительские принципы Ксении Николаевны можно проследить и по выступлениям Нины: осмысленное пение, внимание к слову, владение разнообразными стилями, высокая исполнительская культура, музыкальность, чистая интонация, чувство ансамбля и т. д. Один из очевидцев выступления Н.Л. Дорлиак, побывавший на её концерте в Малом зале МГК (1934), так описал свои впечатления от услышанного: «Пение Нины Дорлиак⁹ овеяло меня в тот вечер душевным теплом. Глубокая, проникновенная музыкальность, строгая простота экспрессии, неразрывное единство вокальной линии и слова; при этом небольшой голос, не завораживающий *bel canto* либо особым обаянием тембра. Но какое поэтичное искусство!» [2, с. 64]. Интересно, что все перечисленные качества можно найти, к примеру, и в творчестве З.П. Лодий¹⁰, не имеющей отношения к династии Дорлиак. Следовательно, допусти-

мо вести речь об определённой тенденции, суть традиции, формируемой камерными исполнителями того времени.

Однако в творчестве матери и дочери отчётливо прослеживаются некоторые индивидуальные особенности. Так, на примере Ксении Николаевны видно, что даже певица с большим, «неповоротливым» голосом в полной мере смогла овладеть всеми нюансами камерно-вокального мастерства. Не секрет, что для артиста вагнеровского плана подобная задача является очень непростой, это подтверждает и показательный случай из практики известной вагнеровской же певицы С.В. Акимовой. В своих мемуарах она описывает следующий любопытный эпизод, произошедший после её концерта (1918): «Мне стало ясно, что я “конкурса” на право называться “камерной певицей” не выдержала. <...> На следующее же утро после моего концерта у нас в квартире раздался телефонный звонок. Снимаю трубку и слышу: “Говорит Зоя Петровна Лодий! Поздравляю Вас, слышала вчера Ваш вечер песни. Программа интересная, но Ваше исполнение чисто оперное. Всё, всё надо уменьшить! И в экспрессии и в силе звука. Камерное пение этого не допускает!”» [3, с. 53–54].

В свою очередь, Нина Львовна, обладая сравнительно небольшим голосом, как видно из приведённой выше цитаты, с самого начала блестяще справлялась с аналогичной задачей, в полной мере используя инструментарий, почерпнутый у своей матери. Это, впрочем, заметно и на примере многочисленных учеников К.Н. Дорлиак, прославившихся, в том числе, в камерном жанре. Среди них —

⁹ Звучали романсы А.С. Даргомыжского.

¹⁰ Зоя Петровна Лодий (1886–1957) — представительница династии певцов Лодий, выдающаяся камерная певица первой половины XX века, в указанный период пользовалась непререкаемым авторитетом в камерно-вокальном жанре.

А.А. Григорьева, П.Т. Киричек, Г.С. Селюк-Лапина, С.М. Хромченко, И.Д. Шмелёв, И.П. Яунзем и др.

На этом основании сделаем вывод, что, даже обладая скромными данными, но хорошей школой, можно «затмить» исполнителя с более богатыми голосовыми возможностями. Что в итоге и произошло, на наш взгляд, в случае К.Н. Дорлик. Новое поколение в лице блестящего тандема С.Т. Рихтер — Н.Л. Дорлиак со временем «отодвинуло» камерно-вокальное творчество Ксении Николаевны на второй план, а постепенно последнее и вовсе было предано забвению. Между тем, заслуги Нины Львовны явились не только продолжением, но и прямым следствием огромной работы, проделанной её матерью над созданием соответствующей вокально-технической базы для дальнейшего совершенствования мастерства Н.Л. Дорлиак, которая в одном из последних интервью подчёркива-

ла: «Через всю творческую жизнь я сохраняю в себе камертон моих двух строжайших критиков, кому верила и верю безоговорочно. Это **Ксения Николаевна Дорлиак** (выделено нами. — А.П. и Е.Ш.) и Святослав Теофилович Рихтер» [15, с. 5].

Таким образом, вклад К.Н. Дорлиак в камерно-вокальный жанр представляется недооценённым, поэтому заслуживает глубокого изучения и современного научного осмысления. При этом с точки зрения воссоздания достоверной картины становления жанра в России в XX веке, данное исследование поможет заполнить ещё один пробел в истории отечественного вокального искусства. Кроме того, опыт Ксении Николаевны в указанном контексте может послужить ярким примером для современных оперных артистов, желающих продолжать и развивать традиции прославленных мастеров прошлого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **А. М.** Концерт К.Н. Дорлиак / Концертная эстрада // Советская музыка. — 1935. — № 2. — С. 89.
2. **Аджемов К.** Певец — в первую очередь поэт! / Концертная эстрада // Советская музыка. — 1983. — № 9. — С. 64–68.
3. **Акимова С.** Воспоминания певицы. — Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1978. — 96 с.
4. **Артемьева Е.** В классе К.Н. Дорлиак : обобщение вокально-педагогического процесса. — М.: Музыка, 1969. — 342 с.
5. **Власова Е.** «Вы ждете Верди. Но я не уверен, что это единственно верно»: из переписки Б.В. Асафьева и Н.Я. Мяскового // Музыкальная академия. — 2018. — № 3. — С. 13–25.
6. **Данилова А.** Благородные девицы. Воспитанницы Смольного института. Биографические хроники. — М.: Эксмо, 2007. — 464 с.
7. Дорлиак Ксения Николаевна // РГАКФД. Ч91212. Музыкальный театр. Ед. хр. 5728.
8. **Елагин Ю.** Укрощение искусств. — М.: Русский путь, 2002. — 384 с.
9. **Мареич К.** История Смольного института / Традиции // Портал культурного наследия традиций народов России. Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/211612/istoriya-smolnogo-instituta> Дата обращения: 30.10.2021.
10. **Петровская И.** Музыкальный Петербург, 1801–1917 : Энциклопедический словарь-исследование. — СПб.: Композитор, 2010. — Кн. 2: М–Я. Т. 11 — 568 с.
11. **Раабен Л.** Камерные концерты // Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет: музыкально-исторические очерки. Под общей редакцией В. М. Богданова-Березовского. Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1967. С. 359–392.
12. У рампы. Мариинский театр. Дебют г-жи Дорлиак // Биржевые ведомости.— 1912. — № 12911. — С. 4.
13. Урок музыки в Смольном. Альбом 1900-х. // Огонёк.— 2015. — № 45 — С. 46. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2841550> Дата обращения: 30.10.2021.
14. Фонд В.В. Борисовского // РНММ. Ф. 493. Инв. № Ф-493-417.
15. **Фролова И.** Слово должно быть полётно! // Советская культура. — 1986. — № 22. — С. 5.

REFERENCES

1. **A. M. Kontsert K.N. Dorliak.** Koncertnaya hestrada [Performance of K. N. Dorliac. Concert stage]. Sovetskaya muzyka / Soviet music. 1935. No 2. p. 89.
2. **Adzhemov K.** Pevec — v pervuyu ochered' poyet! Koncertnaya hestrada [A singer is first of all a poet. Concert stage]. Sovetskaya muzyka / Soviet music. 1983. No 9. pp. 64–68.
3. **Akimova S.** Vospominaniya pevicy [Memories of the singer]. Preface by G. Tigranov. Leningrad : Muzyka Publ. [Leningrad Branch], 1978. 96 p.
4. **Artem'eva E.** V klasse K.N. Dorliak : obobshhenie vokal'no-pedagogicheskogo processa [In K.N. Dorliac's class: generalization of vocal and pedagogical process]. Moscow: Muzyka Publ. 1969. 342 p.
5. **Vlasova E.** «Vy zhdete Verdi. No ya ne uveren, chto eto edinstvenno verno»: iz perepiski B.V. Asaf'eva i N.Ya. Myaskovskogo [«You are waiting for Verdi. But I'm not sure that this is the only true»: from the correspondence of B.V. Asafiev and N.Ya. Myaskovsky]. Muzykal'naya akademiya / Music academy. 2018. No 3. pp. 13–25.
6. **Danilova A.** Blagorodnye devitsy. Vospitannitsy Smol'nogo instituta. Biograficheskie khroniki [Noble girls. Pupils of the Smolny Institute. Biographical chronicles]. Moscow: Eksmo Publ., 2007. 464 p.
7. Dorliak Kseniya Nikolaevna [Dorliac Kseniya Nikolaevna] // Russian State Archive of Film and Photo Documents. Ch91212. Muzykal'nyy teatr [Musical theater]. Un.st. 5728.
8. **Elagin Yu.** Ukroshchenie iskusstv [Taming the arts]. Moscow: Russkiy put' Publ., 2002. 384 p.
9. **Mareich K.** Istoriya Smol'nogo instituta / Traditsii // Portal kul'turnogo naslediya traditsiy narodov Rossii [History of the Smolny Institute / Traditions // Portal of the cultural heritage of the peoples of Russia] Available at: <https://www.culture.ru/materials/211612/istoriya-smolnogo-instituta> (accessed: 30 October 2021).
10. **Petrovskaya I.** Muzykal'ny Peterburg, 1801–1917 : Jenciklopedicheskiy slovar'-issledovanie. [Musical Petersburg, 1801–1917: encyclopedic dictionary-research]. Book 2: M–Ya. Vol. 11. Saint Petersburg: Kompozitor Publ, 2010. 568 p.
11. **Raaben L.** Kamernye koncerty [Chamber concert]. Muzykal'naya kul'tura Leningrada za 50 let: muzykal'no-istoricheskie ocherki [Musical culture of Leningrad for 50 years. Musical and historical essays]. Under general edition by V. M. Bogdanov-Berezovskiy. Leningrad: Muzyka Publ. [Leningrad Branch], 1967. pp. 359–392.
12. U rampy. Mariinskii teatr. Debyut g-zhi Dorliak [At the ramp. Mariinskii Opera House. Madam Dorliac's debut]. Birzhevye vedomosti / Exchange statements. 1912. No 12911. p. 4.
13. Urok muzyki v Smol'nom. Al'bom 1900-kh [Music lesson in Smolny. 1900s album]. Ogonek / Spark. 2015. No 45. p. 46. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/2841550> (accessed: 30 October 2021).
14. Fond V.V. Borisovskogo [Fund of V.V. Borisovskij]. The Russian national Museum of music. Fund 493. Un.st. 487. Inv. numb. F-493-417.
15. **Frolova I.** Slovo dolzhno byt' poletno! [The word should be flying]. Sovetskaya kul'tura / Soviet culture. 1986. No 22. p. 5.

ШАРМА ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА

Автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт современного искусства»
Доцент кафедры академического пения, руководитель магистерской программы «Вокальное искусство», кандидат искусствоведения
el.sharma@yandex.ru

SHARMA ELENA YU.

Institute of Contemporary Arts (Moscow)
Associate Professor of the Academic Singing Department, Head of the “Vocal Art” Master’s Programme, Ph.D (Art)
el.sharma@yandex.ru

ПЫРКОВА АНГЕЛИНА ФЕДОРОВНА

Автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт современного искусства»
Магистрант по направлению подготовки «Вокальное искусство»
linasavinova@mail.ru

PYRKOVA ANGELINA F.

Institute of Contemporary Arts (Moscow)
Student of the “Vocal Art” Master’s Programme,
linasavinova@mail.ru

УДК 78

Е.В. ЩАПОВА

Hochschule der Künste Bern (г. Берн, Швейцария)

Новейшие формы и стратегии исполнительства в европейском хоровом искусстве

*E. Shchapova**Newest forms and strategies of performance in European choral art*

Абстракт. В статье рассматриваются новейшие формы и стратегии исполнительства, возникшие в эпоху «Creative Economy» (креативной экономики/ экономики креативных людей), характерные для современной европейской хоровой среды. Автор стремится осмыслить и объективно оценить общую картину творческих исканий с учетом музыкальных и немusical факторов (синтеза различных видов искусств, динамично меняющегося современного социокультурного ландшафта, международной миграции и стремительного развития социальных сетей, а также рамочных условий «Пандемии COVID-19»). В статье приведены конкретные примеры разнообразных межжанровых сплетений, способов применения новейших технических средств, которые формируют новое творческое пространство современного хорового исполнительства, расширяют взгляд на «сценическое пространство» и ведут к возникновению новой образности, построенной на качественно иных кодах генерирования самих образов и их творческой перцепции. Автор обращает внимание на цели, творческие задачи и стратегии хоровых коллективов, выявляет некоторые особенности бытования хоровых коллективов в новейшее время, рассматривает инструменты взаимодействия с публикой, прослеживает влияние развития видео-технологий и мультимедиа на процесс вхождения хорового исполнительства на виртуальную сцену, выявляет роль социальных медиа в этой связи.

Автор, экс-проректор Академии хорового искусства имени В.С. Попова, напрямую связывает возможность повысить «визибилити» Академии в интернет-пространстве с использованием современных инструментов социальных сетей, что позволит в свою очередь усилить позиции Академии как хорового центра компетенций на международном уровне.

Ключевые слова: хоровое творчество, хоры, хоровые жанры, типы хоров, виртуальный хор, хоровой конкурс, хоровой контент, хоровая лаборатория, сценическое пространство, социальные сети.

Abstract: The article is concerned with the most recent forms and performance strategies characteristic of the present-day European choral environment and the state of choral art that has emerged in the era of "Creative Economy". Taking into account both musical and non-musical factors (the synthesis of various art forms, today's dynamic and ever-changing socio-cultural landscape, international migration and rapid growth of social media as well as the framework conditions set by the COVID-19 pandemic), the author is aiming to offer an insight and an objective evaluation of the overall picture of the current creative activities that freely develop new ideas. The article draws specific examples of how various genres are intertwined and how the latest technologies are applied as they shape the new creative environment for the modern-day choral performance, create new tools and strategies, broaden the views on the "performance space", and lead to the emergence of new imagery, which is built on the absolutely new generating codes of these images and their creative perception. The author pays attention to goals, creative tasks, and strategies of choirs, brings out aspects of choirs' activities in today's world, considers the tools of interaction with the audience, traces the influence of video-technologies and multimedia on the process of choral performance entering the virtual stage, and uncovers the role and capabilities of the social media in this regard.

The author, a former Vice-Rector of the Popov Academy of Choral Arts, holds out the possibility of increasing the "visibility" of the Academy in the online space by using modern social media tools, which would in turn strengthen the Academy's position as a choral centre of competence at an international level.

Keywords: choral art, choirs, choral genres, types of choirs, virtual choir, choral competition, choral content, choral workshop, performing space, social media.

Академия хорового искусства имени В.С. Попова с самого момента основания присутствовала на европейской музыкальной сцене. представлен-

ная своими прославленными выпускниками и хоровыми коллективами под управлением В.С. Попова и А.К. Петрова, пропагандируя русскую хоровую

культуру и являясь гарантом высокого качества своей уникальной системы образования. С другой стороны, Академия всегда поддерживала интерес к передовым методикам, а также расширяла исполнительский репертуар, держа «руку на пульсе» развития европейской хоровой традиции.

Тем не менее для лучшего понимания процессов, происходящих в европейской культуре, необходимо время от времени проводить «перезагрузку» привычных взглядов на актуальные тенденции, находящие отражение в хоровом исполнительстве, что помогает по-новому оценить место и роль Академии в международной и исторической системах координат, а также что-то менять в планах её развития на средне- и ближнесрочную перспективы.

В первые десятилетия XXI века развитые демократические страны Западной Европы идут по пути интенсивных преобразований, связанных с коренными изменениями рамочных условий в культурной, социальной и экономической среде. Глобальные миграционные потоки, характерные для постиндустриальной эпохи, стремительное развитие социальных сетей, а также пандемия COVID-19 — вот условия, способствующие рождению новых форм хорового творчества, созданию новых инструментов и стратегий, расширяя таким образом содержание столь привычного, казалось бы, понятия как «сценическое пространство», приводя к возникновению новой образности, построенной на качественно иных кодах генерирования самих образов и их творческой перцепции.

Благодаря стремительно развивающемуся и усиливающемуся влиянию интернета, инструментам социальных медиа, феномену краудфандинга, с одной стороны, а также в условиях иного взгляда государства на свою роль в культурном процессе западных стран — с другой, меняется и сам взгляд на устоявшиеся принципы функционирования искусства.

Сегодня входят в действие законы Creative Economy или «экономики креативных людей», благодаря которым повсеместное подчинение культуры законам рынка сопровождается качественными переменами, а культурные и творческие предприятия ориентируются преимущественно на получение прибыли и занимаются созданием, производством, распространением (медийным распространением) культурных и творческих товаров и услуг. Креативная экономика более динамична и проницаема, ее основу составляют «творческие

профессии» или «творческие виды деятельности», а также «интенсивность творчества», что поднимает проблему «понимания того, где и как создаются новые художественные модели и продукты в результате экспериментов, импровизации, проектирования, размышлений, вызова и радикальных переосмыслений того, что уже существует» [33].

Достижения XX века в области научно-технической революции, как-то: технологии звуко- и видео-записи и медийного вещания (радио, телевидение), усовершенствованные инструменты тиражирования и распространения подвергаются своеобразному перекодированию с учётом того, что теперь любая институция, и даже отдельный индивидуум, могут создавать и массово распространять результаты своей креативной деятельности в виде продукта (художественного, медийного, печатного и т.д.). И если ранее медийными инструментами и форматами владело государство и официальные общественные структуры, то сегодня на эту монополию претендуют новые неконтролируемые социально-сетевые группы, пропагандирующие свои ценности.

Наступает время конкуренции за рынок потребителей среди профессионалов и любителей, в том числе, за главный ресурс — *человеческое внимание*.

Пандемия во многом придала всем этим процессам дополнительный импульс. Если раньше одним из принципов конкурентной борьбы было «не казаться, а быть», то сегодня как раз самопрезентация, то самое «казаться» стало важнее традиций, опыта, практики, годами завоёвываемого авторитета.

Самым главным вызовом хоровому сообществу в новом тысячелетии стала пандемия COVID-19 и постоянно возобновляемые локдауны, что буквально катапультировало хоровое искусство в «интерактивное измерение». Это привело к массовому использованию различных видео-платформ, таких как Discord, Skype, Zoom и др. и поставило научно-техническую задачу поиска синхронизации звука с различных источников в реальном звучании. Работы в этом направлении постоянно ведутся и рано или поздно приведут к качественному улучшению.

Разумеется, «интерактивные форматы» отнюдь не заменяют естественного ансамблевого пения, но они уже останутся с нами и послужат импульсом к дальнейшему развитию новых синтетических форм исполнительства, основу которым заложили созданные на высоком эстетическом уровне

виртуальные хоры Эрика Витакра (Eric Whitacre, 1970). По тому же принципу, но на основе другой, более традиционной для восприятия художественной концепции, записали один из своих проектов Gewandhausorchester и Gewandhauschöre (лейпцигский Оркестр и хоры Гевандхауза), создав Рождественское видео-поздравление со 150-ю «виртуальными» певцами и оркестрантами для участия в номинации «Видеоклип года» конкурса «Opus Klassik 2021» [15].

О востребованности видео-выступлений и виртуальных форматов в хоровом исполнительстве говорит и появление видео-фестивалей и конкурсов, таких как конкурс Video Award, основанный международной хоровой организацией INTERKULTUR (2020), или Best Virtual Choir (Германия, 2021), или Video Competition Cork International Choral Festival (Дания, 2021) и др.

Но является ли «виртуальный хор» действительно «ансамблем поющих», хором в его классическом понимании? Безусловно, такой формат предоставляет возможности для самого широкого вовлечения в творческий процесс участников, находящихся в изоляции или проживающих в разных уголках планеты. Видеоряд, в свою очередь, позволяет вывести на первый план индивидуальность каждого отдельного певца и разворачивает дирижера лицом к публике, тем самым позволяя наблюдать за практической реализацией исполнительской концепции руководителем хора.

В этой же области появляется такое новое интересное явление как «монохор», когда один певец или одна певица представляют хоровое сочинение, записывая и сводя воедино все хоровые партии, часто иллюстрируя каждый из голосов индивидуально созданным визуальным видеопортретом [24].

При создании звукоряда виртуального хора значительно возрастает роль записывающих технических средств и звукорежиссёра в работе над установлением видимости ансамбля, тем не менее, созданная звуковая картина не является результатом ансамблевого пения. В этой связи возникает вопрос, является ли виртуальный хор действительно хором и что включает в себя понятие «виртуальный хор»? Отметим, что этот вопрос нуждается в научном осмыслении.

На наших глазах рождаются новые формы и стратегии интерактивного взаимодействия с аудиторией в творческом, образовательном или про-

светительском направлениях. Это интерактивные воркшопы, обучающие видео, обучающие программы. Например, частно-общественная инициатива «Einsingen um 9» («Распевка в 9») [10], в рамках которой с 2019 года команда хормейстеров и вокалистов из Швейцарии и Германии проводит каждое утро распевание в прямом эфире канала YouTube, творчески подходя к раскрытию темы «разогрев голоса» и задействуя театральные приёмы. В качестве элементов, заменяющих «ансамблевое» пение, в программе предлагается бесчисленное количество канонов, исполнение которых совместно с ведущим в прямом эфире позволяет частично тренировать ансамблевые навыки. Программа также предлагает курс нотной грамоты и интерактивные видео по овладению теми или иными профессиональными приёмами пения в часто исполняемых сводными или проектными любительскими хорами сочинениях («Рождественская оратория» И.С. Баха, «Коронационная месса» В. А. Моцарта и т.д.)

Интересны и призывы ведущих профессиональных вокальных ансамблей к интерактивному совместному пению: «Sing along with...» («Пой вместе с...»), когда видеоряд демонстрирует и певцов, и партитуру (как например, «Sing along with The King's Singers» [25] или вокальный ансамбль VOCES8 [31], а также «Pentatonix») [26]. Существуют и другие формы интерактивного взаимодействия, например, в виде совместного разучивания сочинения [5].

Кроме выступлений в формате Online Concert или Livestream Concert, ставших обыденными, активно развивается также формат «Making of...», позволяющий заглянуть за кулисы профессионального мира или принять интерактивное участие в репетиции именитого музыкального коллектива. Пример тому — открытые интерактивные (посредством программ и служб интернета) репетиции WDR Rundfunkchor (хора «Западногерманского Радио») с его проектом «Sing mit! Digital» («Пой вместе! В цифровом формате») [27] или мастер-классы и воркшопы, проводимые J.S. Bach-Stiftung (Фонд И.С. Баха в Санкт-Галлене, Швейцария) из серии «Понимать И.С. Баха» [4], и многие другие виртуальные репетиции и воркшопы, куда можно получить интерактивный доступ через YouTube или Zoom.

Все формы интерактивности активно распространяются через социальные сети, предоставля-

ющие возможность моментальной коммуникации и обратной связи с аудиторией. Поэтому веб-сайты хоровых коллективов превращаются в некий узловой ресурс по накоплению и хранению необходимой информации и выполняют скорее презентационные функции, а основная коммуникация — с целью повышения «визибилити» — происходит в аккаунтах социальных сетей Facebook, YouTube, Twitter, Snapchat, Instagram, LinkedIn, Pinterest, Tumblr, Reddit, TikTok и др., каждая из которых ориентирована на свою целевую аудиторию.

На сегодняшний день наиболее распространены следующие инструменты коммуникации, преимущественно в видеоформате: цифровые афиши, «мероприятия» и объявления о концертах, презентационные ролики, видеоклипы, видеовизитки коллективов и отдельных исполнителей, видеоопросы, тематические встречи [13], презентации коллективов или программ, перекрёстные ссылки на партнёрские коллективы и индивидуальные аккаунты исполнителей, тематические хаштеги, фрагменты репетиций, фрагменты выступлений, перепосты отзывов и прессы, комментарии и многое другое.

Самой большой популярностью пользуется видеоформат. Видео, получившее вирусное распространение (по принципу «сарафанного радио») и набирающее миллионы просмотров, приносит наибольшее «визибилити» и известность своему создателю в социальных сетях. В этом формате, конечно же, лидирует поп-культура, но и в хоровом сегменте есть свои «миллионники», насчитывающие десятки миллионов просмотров.

Говоря о формах творческого бытования хоровых коллективов и исполнительских тенденциях, хотелось бы обратить внимание на то, что в условиях миграции в Европе очень динамично меняется современная политическая и социокультурная среда. Традиционное европейское общество испытывает мультикультурное давление на устоявшиеся европейские ценности. Перед руководящими органами страны ставится вопрос о смягчении этого давления и перенаправлении мультикультурных процессов в контролируемые и управляемые русла. Одним из них видится хоровое творчество.

Исходя из того, что пение в хоре развивает социально-коммуникативные связи, культурная комиссия немецкого Бундестага (парламента) «Культура в Германии» (Enquete-Kommission des

Deutschen Bundestages «Kultur in Deutschland») пришла к решению начать программу по социальной интеграции мигрантов и детей мигрантов при помощи хорового искусства. Поэтому в Германии на государственном уровне поддерживаются образовательные программы для хормейстеров. Исходя из культурного и религиозного разнообразия населения, сегодня ставится вопрос о создании мультикультурного хорового сегмента для нехристианских конфессий и о привлечении детей и молодёжи с «мигрантским прошлым» к пению в хоре [12].

Даже не учитывая этот факт, отметим, что в массовом хоровом исполнительстве явно наблюдаются процессы мультикультурализации, с одной стороны, и экзотизации — с другой.

Процессы мультикультурализации идут с уклоном в азиатизацию и африканизацию не только благодаря многонациональной среде, доступности и разнообразию хорового репертуара в глобальном масштабе, возможности получать навыки работы с разными стилями, жанрами, исполнительскими манерами, языками в русле взаимного музыкально-культурного обогащения, но и, прежде всего, благодаря общественным и экономическим интересам, направленным в сторону азиатской и африканской культур. Одним из маркеров сложившейся традиции стала южноафриканская народная песня «Shosholozza» (или «Tshotsholozza») [23], прочно вошедшая в репертуар европейских хоров, хоровых фестивалей и праздников, ставшая символом взаимопроникновения культур.

В направлении мультикультурализации формируются хоровые коллективы, многонациональные по своему составу и репертуару, действительно являющиеся интеграционными культурными центрами, как для европейцев, так и для мигрантов. Интернациональные хоры (International Chor) есть в любом крупном европейском городе: в Берлине, Бонне, Штутгарте, Лейпциге, Мюнхене, Франкфурте, Утрехте, Вене, при Парижском Международном Университете, в Брюсселе, Люксембурге, Женеве, Копенгагене, Амстердаме, Хельсинки. Швейцарский «Chor der Nationen» («Хор наций») развивается как образовательная институция и имеет свои отделения сразу в нескольких кантонах (Цюрихе, Берне, Люцерне, Золотурне и Гларусе).

Процессы экзотизации также развивают интерес к другой культуре, но несколько иначе. В отличие от мозаичности мультикультурного направления,

здесь поддерживается углублённый интерес к одному «иному» виду национальной культуры, направленный на сохранение аутентичности исполнения. Интерес к освоению другой культуры через национальные певческие традиции широко распространяется в любительской хоровой среде. Приведем несколько типичных примеров. «Mantra Chor Zürich» (Цюрих, Швейцария) специализируется на пении мантр, в том числе сопровождая своим пением групповые йогические практики. В репертуаре «Chor Yaroslavl'» (Невшатель, Швейцария) церковные православные песнопения исполняются только в храмах. «Singfrauen Winterthur» (Винтертур, Швейцария) поддерживает творческие связи с Грузией, исполняя программы грузинской народной музыки.

В этом же русле находятся национальные хоры, созданные мигрантами для сохранения народных песенных традиции на «новой Родине» и привлёкшие в свои ряды местный контингент: «Swiss Bulgarian Choir» и латышские хоры «LATVE» (Париж, Франция), «BALTS» (Цюрих, Швейцария), «Om oss» (Стокгольм, Швеция) и др., китайский «Chiao-Ai Chor» (Берн, Швейцария), «Bulgarian Voices», «Koreanischer Chor Berlin» (Берлин, Германия), «Deutsch-Chinesische Chor» (Падерборн, Германия), «Afrikanischer Chor» (Фрайбург, Германия), «Afrika Chor» (Гайдельберг, Германия), многие другие африканские хоры в Берлине, Кёльне, Гамбурге, Штутгарте и т. д.

Интересна еще одна распространяющаяся тенденция — это «концептуальные хоры» и «хоровые лаборатории». В экспериментальном направлении сегодня себя находят и профессиональные, и любительские певческие коллективы. В основном это камерные хоры и вокальные ансамбли, чей творческий поиск определяет оригинальность концепции и эксперименты в области акустики, экологии, звуков животного мира, синтеза хорового жанра с хореографией, механикой, электроникой, политическим высказыванием (политический памфлет), коммуникации с арт-пространством и другое. Учитывая особенности любительского музицирования, сложно найти пример качественного исполнения и записи, поэтому приводим некоторые примеры, ставшие доступными в медиа.

В их числе экологический хоровой проект «The Forest» («Лес») [28] на музыку Налли и Кевина Вондрак. Это и интерактивная прогулка по лесу,

и одновременно поющий ансамбль, снятые одним непрерывным дублем. Звуки лесной природы смешиваются со звуками 24 певцов, стоящих на расстоянии десяти метров один от другого вдоль лесной тропы. Специальное техническое оснащение, разработанное звукоинженером П. Васкесом (P. Vazquez), позволило воплотить идею симбиотического отношения «между отдельными певцами и ансамблем как взаимосвязь между деревьями и лесом». Идея создания проекта возникла в момент изоляции певцов во время пандемии Covid-19 с целью создать у слушателей ощущение близости к природе [22].

Проект «Pendulum Choir» («Хор — Маятник») [18] — оригинальное хоровое произведение швейцарских медиахудожников Андре и Мишеля Декостера (André и Michel Décosterd) для девяти мужских голосов а капелла и гидравлической системы, соединяющей певцов, стоящих на подвижных платформах в единое механически-звуковое тело. Звучание определяет движение платформы, которое, в свою очередь, отображает деформации органического тела в движении от жизни к смерти.

Хоровой эксперимент «The Gauntlet» [1] композитора Сиксипа Шири (Sxip Shirey) с хореографией Косо Кароль (Coco Karol) и с участием хора Сиднейской филармонии посвящён идеям разрешения глобальных экологических проблем и проблем отдельной личности через социальную коммуникацию. Основной формой взаимодействия между певцами служит передача звучания. Группы певцов передают друг другу музыкальные фразы, визуализируя процесс соответствующими жестами, буквально создавая в пространстве направляемые звуковые волны.

Звуковые, шумовые и речевые импровизации как средство коммуникации интересуют и английский «Experimental Choir» [3], регулярно устраивающий креативные певческие собрания в лондонском «Safe Oto» («Кафе Ото»), предоставляющем платформу для экспериментальной музыки. Каждый раз хор приглашает желающих и интересующихся такого рода экспериментами к активному взаимодействию.

Политический хоровой памфлет «Animals» («Животные») [2] композитор Тэд Хэрне (Ted Hearne) написал по заказу хора «The Crossing» как общественную реакцию на высказывание американского президента Дональда Трампа в адрес

депортируемых мигрантов без документов «Это не люди, это животные» [19]. Это не первое переложение политической речи, сделанное для данного камерного хора, который специализируется на премьерных современных музыкальных произведениях и инициирует создание новых хоровых сочинений для своих концертов и учреждённого собственного фестиваля современной музыки «Month of Moderns».

Темы связи музыки и пространства, архитектуры и психологии постоянно звучат в проектах хора «Molto Cantabile» из Люцерна. Хоровая музыка как часть художественной концепции пространства и его влияния на человеческую психику была представлена в одном из проектов «Sehnsucht» («Тоска»), состоявшемся в бомбоубежище гражданской обороны (Zivilschutzanlage Sonnenberg), расположенном внутри горы. Гнетущее пространство коридоров, лестниц и залов подземелья рассматривалось как равноценный художественный элемент наряду с музыкой [14]. Это же направление представляют проект «Überleben» [17] и визуально-хоровой проект «Verspiegelt» с программой из сочинений Тома Коллцинского, Арво Пярта, Джемальдо ди Веноза, Гийома Дюфай, Джона Тавенера и др. в сопровождении эффектных видеосталляций и электронного звука в современном, необычном по архитектуре, напоминающем бетонный бункер, здании Йоханнескирхе в Люцерне [16].

Интересны концептуальные поиски швейцарского хора «Aumattchor». Его опыт сотворения звукового ландшафта в природных и созданных человеком (рукотворных) условиях отразился в программах «Chantons les Ponts» («Поющие мосты») под сводами бернских мостов и «Klingende Orte» («Звучащие места»), состоявшихся в Гротте Валлорбе, каменоломне Остермундиген и под уличными аркадами города Берна. В этих программах певцы как бы собирали в коллекцию опыт разных акустических впечатлений. Ещё одним интересным экспериментом послужили их хоровые программы-экскурсии «Chor im Schloss» («Хор в замке») и «Klangbilder» («Звучащие картины») в Бернском художественном музее, целью которых было вписать в арт-пространство свою звуковую концепцию, создавать новую коммуникационную акустическую среду [7].

Похожий проект хоровой экскурсии по городу «Choriocity, Choriose Stadtführung» [6] осуществил южно-тирольский хор «Choriosum». Вместе с ги-

дом хор отправился в музыкальный тур, принося соответствующее музыкальное сопровождение в жизненное пространство слушателей, озвучивая улицы и переулки, торговые центры, церкви и другие здания городов, объединив архитектуру, историю искусства и музыку в единое целое.

Видеоконцерт тоже открывает новые возможности для интерактивного эксперимента. Так, выступления вокального ансамбля «Origen» в театре «Julierturm» снято в формате 360°, когда во время воспроизведения можно передвигать изображение на экране в любом направлении [11].

Существует множество других оригинальных творческих идей, заслуживающих внимания, при этом важнейшим аспектом формирования новой исполнительской хоровой эстетики становится акцент на повышении степени зрелищности хоровых выступлений. Включение таких компонентов, как боди-перкуссии [32], этнический танец [9, 20], элементы хорового театра [30]; использование экзотических инструментов, ярких костюмов, видеосопровождения, света, эффектов лазерного шоу и других способов украсить программу свойственны в первую очередь молодёжным певческим коллективам, поп-барбершоп и шоу-хорам [21]. Также свою нишу с киноэкраном занимают кино-хоры [8], поющие музыку из кинофильмов, телесериалов, мультфильмов в сопровождении оркестра и видеоряда, а также гейм-хоры [29], поющие музыку из компьютерных игр.

Нельзя также не упомянуть и о выходе хоров из концертных залов на прямое взаимодействие с публикой в виде хэппенингов, флешмобов, хоровых парадов, «ночей хоров», и об освоении новых сценических пространств с использованием локаций, казалось бы, не предназначенных для хоровых выступлений.

В целом в современном европейском хоровом исполнительстве довольно ясно вырисовываются закономерности нового типа. Процессы глобализации приводят к взаимопроникновению, слиянию, прилаживанию, смешиванию элементов европейской, американской, азиатской и африканской культур. Происходит поиск новых художественных решений путём жанрового взаимопроникновения, применения новейших технических средств. Растёт значение визуальности и интерактивности, а ориентация на экономическую прибыль или социальную необходимость играет главную роль.

В контексте вышесказанного вполне корректными, на мой взгляд, выглядят видимые возможности усилить на международном уровне позиции Академии хорового искусства имени В.С. Попова как хорового центра компетенций, повысив «визибилити» Академии в интернет-пространстве с использованием современных инструментов социальных сетей. Нужно лишь внимательно следить за новейшими тенденциями в хоровом исполнительстве, системно изучать их, поддерживать связи с учебными заведениями, хоровыми институциями, хоровыми союзами, композиторами, дирижёрами, ведущими хоровыми деятелями. Уже имея опыт «Лаборатории

голоса», Академия могла бы, к примеру, создать «Хоровую лабораторию по кросс-культурному изучению профессионального и любительского хорового искусства», а также подумать о социально необходимых проектах, например, учреждении при Академии «Центра социальной стабилизации и реабилитации личности и общества через потенциал хоровой культуры». Такие проекты могли бы выгодно выделить Академию среди других учебных институций и позитивно сказаться на её имидже. Они привнесли бы в учебный процесс дух нового и расширили взгляд учащихся и студентов на свою профессию.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. A choral experiment with Sxip Shirey | The Gauntlet at ANTIDOTE 2018 [Электронный ресурс] // <http://www.sxipshireymusic.com/the-gauntlet-intro> (дата обращения: 10.12.2021)
2. Animals (Ted Hearne) - The Crossing [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=VWD6U2GRk7A&t=2s> (дата обращения: 2.10.2021).
3. Annea Lockwood / Water and Memory / Cafe OTO Experimental Choir [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=QWPYk4HWuEQ> (дата обращения: 12.09.2021).
4. Bach verstehen: Workshops mit Rudolf Lutz | J. S. Bach-Stiftung [Электронный ресурс] <https://www.youtube.com/playlist?list=PLBCTsoDTRmTUrfGbwh9sILBdvHR5Uy6cz> (дата обращения: 22.09.2021).
5. Big Ben — Blake Morgan (Interactive Video) // <https://www.facebook.com/VOCES8/videos/157859518984405> (дата обращения: 8.09.2021).
6. Choriocity, Choriöse Stadtführung [Электронный ресурс] // <https://music.youtube.com/playlist?list=PLnKNHaNoMOM9YUPmh4vpHljZVaQEFomz> (дата обращения: 9.10.2021).
7. Dill K. Klang-bilder — der Aumattchor zu gast im Kunstmuseum Bern [Электронный ресурс] // <http://blog.kunstmuseumbern.ch/klang-bilder-der-aumattchor-zu-gast-im-kunstmuseum-bern/> (дата обращения: 11.09.2021).
8. Disney in Concert — «Alice in Wonderland» [Электронный ресурс] // (дата обращения: 10.10.2021).
9. E Karanga E Te Iwi E [Электронный ресурс] // https://www.youtube.com/watch?v=5lozTVZqOd0&list=PLEK7kmj0UWh16oуu_Zz1XVCd5Ha4-hMNf&index=18 (дата обращения: 19.11.2021).
10. Einsingen um 9 [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/c/Einsingenum9> (дата обращения: 2.10.2021).
11. Ensemble vocal Origen im Julierturm | 360° Video & Spatial Sound | RTR musica [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=SSimPoC520o> (дата обращения: 19.11.2021).
12. Ermert K. Chormusik und Migrationsgesellschaft. Erhebungen und Überlegungen zu Kinder- und Jugendchören als Orte transkultureller Teilhabe // Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel. 2016. — 332 p.
13. Facebook Live with VOCES8 & Eric Whitacre. [Электронный ресурс] // <https://www.facebook.com/VOCES8/videos/1295795384198775> (дата обращения: 28.10.2021).
14. Greter N. Inspirierende Konzertprogramme // Die Schweizerische Chorvereinigung SCV [Электронный ресурс] // <https://www.usc-scv.ch/index.php?pid=1&l=de&id=1079> (дата обращения: 22.10.2021).
15. Herbei, o ihr Gläubigen — GewandhausChöre [Электронный ресурс] // https://www.youtube.com/watch?v=8Cy4UbV5oSs&list=PLSJCjUD0_ZaTX_rvW4gdck7tCDGQxdjeT (дата обращения: 10.09.2021).
16. Mattenberger U. Kammerchor Molto Cantabile: Installation liess die Betonwände abheben // Luzerner Zeitung. 24.10.2021, 15.22 Uhr [Электронный ресурс] <https://www.luzernerzeitung.ch/kultur/mit-der-musik-hoben-die-betonwände-ab-ld.2205310?reduced=true> (дата обращения: 2.09.2021).

17. Molto cantabile — überleben [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=sdDxolsO111> (дата обращения: 2.09.2021).
18. Pendulum Choir [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=vsXs3GUrw64> (дата обращения: 5.09.2021).
19. Qiu L. The Context Behind Trump's 'Animals' Comment // The New York Times [Электронный ресурс] // <https://www.nytimes.com/2018/05/18/us/politics/fact-check-trump-animals-immigration-ms13-sanctuary-cities.html>
20. Ratoh Duek — Trad. [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=VFFYOTEfdLQ&t=148s> (дата обращения: 2.09.2021).
21. Rönninge Show Chorus, Chorus Finals, 2019 [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=ucaSqNfShwo> (дата обращения: 7.05.2021).
22. Ruel C. Take a Peaceful Walk in 'The Forest' with Award-Winning Choir, The Crossing [Электронный ресурс] // <https://operawire.com/take-a-peaceful-walk-in-the-forest-with-award-winning-choir-the-crossing/> (дата обращения: 9.09.2021).
23. Shosholoza — Chorgemeinschaft Wolfgang Tropf [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=VIYK5WPl0J8> (дата обращения: 4.09.2021).
24. Signore Delle Cime (B. de Marzi) — Sofia Sala a cappella [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=Ut6chTTCdYw> (дата обращения: 2.09.2021).
25. Sing along with The King's Singers: Ave Verum (William Byrd) [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=2LfsHB7E9TA> (дата обращения: 5.09.2021).
26. SING-ALONG VIDEO God Rest Ye Merry Gentlemen — Pentatonix [Электронный ресурс] // https://www.youtube.com/watch?v=cXpn2bpUjVw&list=PLU_mcNMHvxiloXqW8eJMaOE3xC88zyH7q&index=9 (дата обращения: 3.09.2021).
27. Sing mit! digital: Mozart-Requiem (Probe 5) | Simon Halsey | WDR Rundfunkchor [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=ijmSlcyukPM> (дата обращения: 15.09.2021).
28. The Forest — a film by The Crossing [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=sJgok21MxM0&t=332s> (дата обращения: 5.09.2021).
29. SKYRIM Dragonborn Theme LIVE [4K] CHOIR & ORCHESTRA CONCERT | Music from OST Soundtrack(Dovahkiin) [Электронный ресурс] // https://www.youtube.com/watch?v=rFv_CDJ-XBo (дата обращения: 7.011.2021).
30. Vocal resources mit «Fata Morgana» [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=ulu6lifmQo8> (дата обращения: 7.08.2021).
31. VOCES8: Le Plat Pays - Jacques Brel [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=SyXqmizavkw> (дата обращения: 2.08.2021).
32. White Winter Hymnal //DR JuniorKoret (Live) [Электронный ресурс] // <https://www.youtube.com/watch?v=rNcM8oDSCq0> (дата обращения: 2.09.2021).
33. Zurich Centre for Creative Economies (ZCCE). Zürcher Hochschule der Künste [Электронный ресурс] // <https://www.zhdk.ch/kreativwirtschaft/creative-economies-66128>. (дата обращения: 19.11.2021).

ЩАПОВА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

Hochschule der Künste Bern (Weiterbildung: г. Берн,
Швейцария)

Кандидат искусствоведения, дирижер хора

e.v.shchapova@gmail.com

SHCHAPOVA ELENA V.

Hochschule der Künste Bern (Bern, Switzerland)

Choir conductor, PhD (Art)

e.v.shchapova@gmail.com

УДК 372.878

И.В. МАЛЫХИНА

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

Фортепианная школа в дистанционной эре

*I. Malykhina**Piano School in the Distance Era*

Абстракт. Последние несколько лет стали тяжелым испытанием для всего населения земного шара. COVID-19 внёс серьёзные коррективы во многие сферы жизни человеческого общества. Конечно, мир не был готов к столь масштабной катастрофе и порой с большим трудом подстраивался под новые требования жёсткого ограничения социальных взаимоотношений между людьми. Однако эта «бесконечная война» с коронавирусной инфекцией привнесла и положительные изменения: государственные структуры стали уделять больше внимания жизни обычных граждан, открылось множество социальных программ, усовершенствовался электронный документооборот, произошёл существенный скачок в развитии дополнительного технического оборудования и т. д. Музыкальное образование также не осталось в стороне и, хотя с некоторыми сложностями, но уверенно осваивает всё новые и новые грани дистанционного обучения.

Для пианистов всего мира настоящим открытием стала уникальная разработка компании Yamaha — гибридное фортепиано Дисклавир. Благодаря данному инструменту многие исполнительские школы не только не приостановили учебный процесс даже в период самых серьёзных «ковидных» ограничений, но смогли повысить интерес учащихся к занятиям, предложить им новые образовательные программы и перейти на качественно более совершенный уровень международных взаимоотношений.

В статье представлены последние сведения о дистанционных мастер-классах, проводимых посредством системы Дисклавир, описан практический опыт применения данной технологии в межконтинентальных фортепианных занятиях, проанализированы сильные и слабые стороны удалённого подключения инструментов и предложены отечественные варианты его использования в российской исполнительской школе.

Ключевые слова: фортепианная школа, сольное исполнительство, камерный ансамбль, концертмейстерское мастерство, Дисклавир, дистанционное образование, Internet, информационные технологии, Disklavier Education Network (DEN).

Abstract. The past few years have proven to be an ordeal for the majority of population worldwide. COVID-19 has made serious adjustments to many areas of human society. The world was obviously not prepared to face such a large-scale catastrophe and at times went to great lengths to adjust itself to the new requirements of severe restrictions imposed on social activities and interactions. However, this “endless war” against COVID-19 has brought about many positive changes as well: government institutions have begun to pay more attention to the standard of living of ordinary citizens, a great number of social programs have been launched, electronic document workflow has improved, there has been a significant leap in the development of additional technical equipment, etc. Music education does not fall back on these tendencies as well and, despite certain difficulties, confidently embraces the newly emerging facets of distance learning.

For pianists around the world, a unique tool developed by Yamaha — the Disklavier hybrid piano — has become a real discovery. Thanks to this tool, many performing schools not only went on with the educational process amidst the most severe COVID-19 restrictions, but were also able to increase the students’ interest in the classes, to offer them new educational programs, and to advance to an improved quality level of international relations.

This article provides the latest information about distance master classes that are conducted via the Disklavier system, describes the practical experience of using this technology in intercontinental piano lessons, analyzes the strengths and weaknesses of remote connection, and suggests options for its application within the framework of the Russian performing school.

Keywords: piano school, solo performance, chamber ensemble, collaborative pianist’s skill, Disklavier, distance learning, Internet, information technologies, Disklavier Education Network (DEN).

Многие организации, занимающиеся жизнеобеспечением общества, на протяжении последнего десятилетия вели активную работу по переходу в онлайн пространство (постепенно совершенство-

вались личные кабинеты на сайтах государственных услуг, появлялись новые функциональные возможности по оформлению социальных документов без очередей, сфера досуга и развлечения также

расширяла свои границы посредством интернета и др.), что позволило обычным гражданам быстрее и спокойнее перестроиться под новый формат «ковидных» ограничений в самый страшный для мира 2020 год. Сегодня уже сложно представить себе нашу жизнь без многих электронных «удобств», таких как «удалённая» запись к врачу, подача электронного заявления в государственные учреждения разного уровня или получение важных документов на e-mail, развернутая область курьерской доставки, выбор формата работы (в офисе или дома) и т. п.

В этот же период многие учебные заведения России постепенно обновляют техническое обеспечение образовательного процесса: шире внедряются электронные доски, применяется система управления курсами Moodle, создаются цифровые библиотеки и т. д. Однако именно музыкальное образование, в силу индивидуального подхода к обучению и определённой специфики преподавания исполнительских дисциплин, в период жестких ограничений 2020–2021 гг. стало самым уязвимым звеном не только в России, но и во всем мире. Конечно, можно проводить дистанционные занятия с учащимися посредством Skype, Zoom, WhatsApp и др., но из-за некоторых технических недостатков (искажение звука при онлайн передаче, задержки и сбои интернет-соединения, отсутствие личного контакта) поддерживать высокий уровень исполнительского мастерства учащихся, используя только лишь программное обеспечение, преподавателям очень сложно.

Столкнувшись с этой проблемой, зарубежные ученые стали искать дополнительные технические средства для совершенствования системы обучения, и в области фортепианного исполнительства ими был найден инструмент, функциональные возможности которого позволяют исключить множество слабых мест удалённого подключения.

Гибридное фортепиано Дисклавир (за счёт встроенных в акустический инструмент датчиков, соленоидов, сервопривода и множества дополнительных электронных элементов) позволяет (в режиме реального времени без потери качества в акустическом формате) проводить принципиально новые дистанционные соединения. Главная особенность данной функции — любое движение пианиста, исполненное на одном из инструментов, в то же мгновение будет в точности до мельчайших деталей «вживую» (посредством движения клавиш,

молоточков и педалей) воспроизведено на другом аналогичном инструменте в любой точке земного шара, благодаря чему формируется самый важный компонент для проведения занятий — фактор присутствия исполнителя. Причем следует заметить, что в такого рода дистанционных соединениях может участвовать до четырёх Дисклавириров одновременно.

Исследования возможностей Дисклавирира начались за рубежом более десяти лет назад, однако, интерес именно к функции удалённого подключения становится заметен, начиная с 2015 года. Так, в области *сольного исполнительства* с помощью данного инструмента Канзасский университет вместе с Музыкальной школой в Канзас-Сити открыли программу «Фортепиано без границ». Благодаря этой программе преподаватели и студенты университета помогают нуждающимся детям обучаться основам исполнительского мастерства, не покидая своего штата [10]. В октябре 2018 г. факультет музыки Университета Алабамы в Хантсвилле (УАН), впервые за историю США, провел онлайн занятие своих студентов с профессором из Пекина. Как замечает К. Дэйв Рэгсдейл (председатель Департамента музыки), с помощью Дисклавириров происходит не только «соединение музыкальных инструментов по всему миру, но и соединение людей друг с другом посредством музыки» [12].

С 2020 г. многие музыкальные учебные заведения в различных частях земного шара начали активно развивать международные отношения посредством гибридных фортепиано и внедряться в Disklavier Education Network (Дисклавирная сеть дистанционного образования, DEN), благодаря чему состоялось множество значимых мероприятий, среди которых:

1) мастер-класс профессора из Университета Айовы со студентами Колледжа искусств Юго-Восточной Голландии (октябрь 2020) [15];

2) четырёхсторонний урок доцента кафедры фортепиано Университета штата Аризона с китайскими студентами из Пекина, Нанкина и Уханя (октябрь 2020) [16];

3) концерт профессора Гамбургской консерватории для студентов Венской консерватории (декабрь 2020) [8];

4) мастер-класс профессора Парижской консерватории с японским студентом, находящимся в Гиндза-холле в Токио (март 2021) [8];

5) мастер-класс профессоров Университета Бригама Янга со студентами Чжэцзянской консерватории музыки (апрель 2021) [8];

6) вступительные экзамены во Фрайбургский университет (июнь 2021) [9];

7) конкурс E-competition [11] и др.

Следует заметить, что российские преподаватели также не остаются в стороне от внедрения сети дистанционного образования:

1) в отдалённые филиалы ЦМШ была закуплена партия Дисклавиоров и уже в дистанционном режиме между Москвой, Калининградом и Кемерово активно проводятся концерты, занятия, экзамены [6];

2) благодаря Ассоциации лауреатов Конкурса имени П.И. Чайковского несколько раз в месяц в дистанционном режиме ведутся мастер-классы из Москвы в Санкт-Петербург, Владивосток, Пермь, Астану и Сеул [2, 17];

3) состоялись исторические мастер-классы Э.К. Вирсаладзе [7] и Б.В. Березовского [5] с японскими студентами, находящимися в Токио;

4) ежегодно в рамках «Международной недели консерваторий» происходит обмен опытом между Санкт-Петербургом и Фрайбургом [14];

5) организованы международные дисклавирные конкурсы D-competition [1] и «Музыкальный Владивосток» [4] и др.

Дистанционное обучение *камерному ансамблю и искусству концертмейстерского мастерства* — новая, неизведанная и интригующе-притягательная область для использования Дисклавиора, ко-

торая таит в себе как множество положительных моментов (обмен опытом с ведущими зарубежными специалистами, межконтинентальные концерты, конкурсы и мастер-классы, перспектива создания отдельных образовательных программ), так и определённые сложности (требуется наличие высокоскоростного интернета для предотвращения задержек в передаче информации, а также специально оборудованного помещения, необходимо дополнительное техническое обеспечение и т.д.). Однако первый опыт использования Дисклавиора для проведения дистанционных записей сочинений для камерного ансамбля уже состоялся при участии компании Yamaha Music Korea [18, 19] (когда исполнители на струнных, духовых и др. инструментах находились рядом с «пустым» Дисклавиором, воспроизводящим в режиме реального времени игру пианиста, пребывающего в другой точке мира), что показывает нарастающий интерес музыкантов к использованию гибридного фортепиано в области камерного ансамбля и концертмейстерского искусства.

К сожалению, данная статья не может вместить в себя подробный анализ каждого такого мероприятия, однако тема настолько актуальна, что в дальнейшем, в последующих работах после детального рассмотрения перечисленных событий российским преподавателям будут предложены различные варианты адаптации зарубежных методик дистанционной работы посредством системы Дисклавиор к отечественной фортепианной исполнительской школе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Второй международный конкурс D-competition / d-competition.com. 2021. URL: <http://d-competition.com/>
2. **Грек А.** Рояль на удалёнке: что такое и как устроен дисклавир / Популярная механика. 2020. URL: <https://www.popmech.ru/design/568594-royal-na-udalenske-chto-takoe-i-kak-ustroen-disklavir/>
3. Мастер-класс на Yamaha Disklavier (21.10.2019) / Безформата. 2019. URL: <https://perm.bezformata.com/listnews/master-klass-na-yamaha-disklavier/78618024/>
4. «Музыкальный Владивосток 2020» — Фортепиано. Дисклавир / Youtube. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S8ffNo7lcXY>
5. Пианист Борис Березовский. Мастер-класс на Дисклавире. Удалённое обучение игре на фортепиано / Youtube. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bBQkAaS203A>
6. Филиалы образовательной части Сибирского кластера искусств готовятся к началу учебного года / Безформата. 2021. URL: <https://kemerovo.bezformata.com/listnews/iskusstv-gotovyatsya-k-nachalu-uchebnogo/95356186/>
7. Элисо Вирсаладзе о Дисклавире Yamaha (Disklavier Yamaha) / Youtube. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c2c6PB-4Mb8>

8. Brigham Young University and Zhejiang Conservatory of Music Connect for Remote Lesson Masterclass [Университет Бригама Янга и Чжэцзянская консерватория музыки подключаются для проведения дистанционного мастер-класса] / Disklavier Education Network. 2021. URL: <https://www.yamahaden.com/easyblog/entry/brigham-young-university-and-zhejiang-conservatory-of-music-connect-for-remote-lesson-masterclass>
9. Freiburg University Taps Disklavier for Covid-Era Entrance Exams [Фрайбургский университет открывает Дисклавир для вступительных экзаменов эпохи Covid] / Disklavier Education Network. 2021. URL: <https://www.yamahaden.com/easyblog/entry/freiburg-university-taps-disklavier-for-covid-era-entrance-exams>
10. **Hlavacek J.** KU's remote piano program provides lessons to kids in need [Программа дистанционного обучения игре на фортепиано KU предоставляет уроки для нуждающихся детей] / Ljworld.com. 2015. URL: <https://www2.ljworld.com/news/2015/nov/01/kus-remote-piano-program-provides-lessons-kids-nee/>
11. International piano e-competition [Международный фортепианный конкурс e-competition] / School of Music University of Minnesota Driven to Discover. 2021. URL: <https://piano-e-competition.com/>
12. **LaChance D.** UAH's internet-connected Yamaha Disklavier is revolutionizing piano instruction [Подключённый к Интернету Дисклавир Yamaha от UAH революционизирует обучение игре на фортепиано] / UAN The University of Alabama in Huntsville. 2018. URL: <https://www.uah.edu/news/campus/uahs-internet-connected-yamaha-disklavier-is-revolutionizing-piano-instruction>
13. Overcoming Distances with Disklavier ENSPIRE [Преодоление расстояний с помощью Disklavier ENSPIRE] / Disklavier Education Network. 2021. URL: <https://yamahaden.com/easyblog/entry/overcoming-distances-with-disklavier-enspire>
14. "Russian Piano School" — erneut erfolgreiche Kooperation mit dem St. Petersburger Konservatorium [«Русская фортепианная школа» — очередное успешное сотрудничество с Санкт-Петербургской консерваторией.] / Hochschule Freiburg 75 für musik. 2021. URL: <https://www.mh-freiburg.de/hochschule/allgemeines/aktuelles/details/russian-piano-school-erneut-erfolgreiche-kooperation-mit-dem-st-petersburger-konservatorium>
15. Southeast's Holland College of Arts & Media Unites Cutting-Edge Technology and Music Education in 'Remote' Piano Masterclass [Колледж искусств и медиа Юго-Восточной Голландии объединяет передовые технологии и музыкальное образование в "удалённом" фортепианном мастер-классе] / Yamaha. 2020. URL: https://usa.yamaha.com/news_events/2020/15102020_southeast_holland_college_of_arts_media.html
16. Technology enables historic international connection for ASU students in 'remote' piano master class [Технология обеспечивает студентам АСУ исторический международный "удалённый" мастер-класс по игре на фортепиано] / ASU Arizona State University. 2020. URL: <https://news.asu.edu/20201117-technology-enables-historic-international-connection-asu-students-remote-piano-masterclass>
17. Yamaha Music / Facebook. 2020. URL: <https://www.facebook.com/Yamahamusicofficial/posts/3120614281295031>
18. 야마하 Disklavier 그랜드 피아노 Feat.고희안 트리오 / Youtube. 2020. URL: <https://youtu.be/9d4IAWxtRp0>
19. [Making Film] 야마하 Disklavier Feat.고희안 트리오 / Youtube. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1WNDGvj8bgo>

REFERENCES

1. Vtoroj mezhdunarodnyj konkurs D-competition [Second international D-competition] / d-competition.com 2021. URL: <http://d-competition.com/>
2. **Grek A.** Royal' na udalyonke: chto takoe i kak ustroen disklavier [Royal at a distance: what is and how the disklavier works]. Populyarnaya mekhanika / Popular mechanics. 2020. URL: <https://www.popmech.ru/design/568594-royal-na-udalenne-chno-takoe-i-kak-ustroen-disklavier/>
3. Master-klass na Yamaha Disklavier (21.20.2019). Bezformata / Formatless. 2019. URL: <https://perm.bezformata.com/listnews/master-klass-na-yamaha-disklavier/78618024/>
4. "Muzykal'nyj Vladivostok 2020" — Fortepiano. Disklavier [Musical Vladivostok 2020 " — Piano. Disklavier] / Youtube. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S8ffNo7lcXY>
5. Pianist Boris Berezovskij Master-klass na Disklavire. Udalennoe obuchenie igre na fortepiano [Pianist Boris Berezovsky Master class on Disklavier. Remote piano learning] / Youtube. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bBQkAaS203A>
6. Filialy obrazovatel'noj chasti Sibirskogo klastera iskusstv gotovyatsya k nachalu uchebnogo goda [Branches of the educational part of the Siberian Art Cluster are preparing for the beginning of the academic year]. Bezformata / Formatless. 2021. URL: <https://kemerovo.bezformata.com/listnews/iskusstv-gotovyatsya-k-nachalu-uchebnogo/95356186/>

7. Eliso Virsaladze o Disklavire Yamaha (Disklavier Yamaha) [Eliso Virsaladze about Disklavire Yamaha (Disklavier Yamaha)]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c2c6PB-4Mb8>
8. Brigham Young University and Zhejiang Conservatory of Music Connect for Remote Lesson Masterclass / Disklavier Education Network. 2021. URL: <https://www.yamahaden.com/easyblog/entry/brigham-young-university-and-zhejiang-conservatory-of-music-connect-for-remote-lesson-masterclass>
9. Freiburg University Taps Disklavier for Covid-Era Entrance Exams / Disklavier Education Network. 2021. URL: <https://www.yamahaden.com/easyblog/entry/freiburg-university-taps-disklavier-for-covid-era-entrance-exams>
10. Hlavacek J. KU's remote piano program provides lessons to kids in need / Ljworld.com. 2015. URL: <https://www2.ljworld.com/news/2015/nov/01/kus-remote-piano-program-provides-lessons-kids-nee/>
11. International piano e-competition / School of Music University of Minnesota Driven to Discover. 2021. URL: <https://piano-e-competition.com/>
12. **LaChance D.** UAH's internet-connected Yamaha Disklavier is revolutionizing piano instruction / UAN The University of Alabama in Huntsville. 2018. URL: <https://www.uah.edu/news/campus/uahs-internet-connected-yamaha-disklavier-is-revolutionizing-piano-instruction>
13. Overcoming Distances with Disklavier ENSPIRE / Disklavier Education Network. 2021. URL: <https://yamahaden.com/easyblog/entry/overcoming-distances-with-disklavier-enspire>
14. "Russian Piano School" — erneut erfolgreiche Kooperation mit dem St. Petersburger Konservatorium [«Russian Piano School» — another successful collaboration with the St. Petersburg Conservatory] / Hochschule Freiburg 75 für musik. 2021. URL: <https://www.mh-freiburg.de/hochschule/allgemeines/aktuelles/details/russian-piano-school-erneut-erfolgreiche-kooperation-mit-dem-st-petersburger-konservatorium>
15. Southeast's Holland College of Arts & Media Unites Cutting-Edge Technology and Music Education in 'Remote' Piano Masterclass / Yamaha. 2020. URL: https://usa.yamaha.com/news_events/2020/15102020_southeast_holland_college_of_arts_media.html
16. Technology enables historic international connection for ASU students in 'remote' piano master class / ASU Arizona State University. 2020. URL: <https://news.asu.edu/20201117-technology-enables-historic-international-connection-asu-students-remote-piano-masterclass>
17. Yamaha Music / Facebook. 2020. URL: <https://www.facebook.com/Yamahamusicofficial/posts/3120614281295031>
18. 야마하 Disklavier 그랜드 피아노 Feat.고희안 트리오 / Youtube. 2020. URL: <https://youtu.be/9d4IAWxtRp0>
19. [Making Film] 야마하 Disklavier Feat.고희안 트리오 / Youtube. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1WNDGvj8bgo>

МАЛЫХИНА ИРИНА ВАЛЕРЬЕВНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова
Специалист по учебно-методической работе, кандидат
педагогических наук
troizel@mail.ru

MALYKHINA IRINA V.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
Specialist in educational and methodical work, Ph.D
troizel@mail.ru

УДК 78.071

А.К. ПЕТРОВ

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

Специфика певческой школы В.С. Попова: из опыта работы Академии хорового искусства

*A. Petrov**Victor Popov's singing school: the experience of working at the Academy of Choral Arts*

Абстракт. В статье рассмотрены основные принципы вокального воспитания в хоре, которых придерживался знаменитый хоровой дирижер и педагог, основатель высшего учебного заведения — Академии хорового искусства, Народный артист СССР, профессор В.С. Попов. Ярким и художественно убедительным примером их воплощения на практике стала творческая деятельность хоровых коллективов Академии, руководимых Поповым. Пев в хоре под управлением Виктора Сергеевича с мальчишеского возраста и будучи учеником маэстро в классе по дирижированию в вузе, автор имел возможность непосредственно наблюдать за работой мастера на протяжении почти двух десятилетий. Это позволило, анализируя характерные особенности творческой работы художественного руководителя Академии в период 1991–2008 гг., не только определить основные методические приемы работы с голосом В.С. Попова, но и проследить траекторию эволюции его эстетических взглядов на эталон певческого звука на основании личных воспоминаний и многочисленных аудиозаписей, сохранившихся в фонотеке Академии. Главными выводами аналитического очерка является приверженность В.С. Попова — уникального дирижера-хормейстера и учителя пения XX–XXI вв. — традиционным идеалам русской вокальной школы, а также системность его педагогических взглядов, позволившая заложить в Академии хорового искусства основание собственной вокально-хоровой школы. К сожалению, Попов не оставил после себя методических трудов, в которых были бы зафиксированы важнейшие вехи практического вокального воспитания, позволявшие добиваться столь выдающихся художественных результатов. В связи с этим, обозначая главные черты творческого метода В.С. Попова, автор подчеркивает несомненную актуальность и необходимость дальнейшего пристального изучения практических принципов хормейстерской работы над звуком выдающегося дирижера.

Ключевые слова: В.С. Попов; Академия хорового искусства; хормейстер; детский хор; смешанный хор; хоровые тембры; певческая школа; воспитание голоса.

Abstract. The article is concerned with the main principles of vocal training in the choir, which V.S. Popov, People's Artist of the USSR and professor, successfully realized within the period from 1992 to 2008 while working with the choirs of the Academy of Choral Art that he himself founded. V.S. Popov's student since boyhood who directly observed the master's work for more than two decades, the author of the article, based on his personal memories and surviving audio recordings, analyzes the typical methods that V.S. Popov as the artistic director applied when working with voice as well as builds the evolution trajectory of V.S. Popov's esthetic views on the benchmark of the singing voice. The most important conclusions of the analysis are the commitment of V.S. Popov, a unique choirmaster and singing teacher of the 20th and 21st centuries, to the ideals of the Russian singing school as well as the consistency of his teaching views that enabled the Academy of Choral Art to establish its own vocal-choral school. Pinpointing the main characteristic features of V.S. Popov's method, the author emphasizes the relevance of further detailed study of the outstanding conductor's work and his practical principles.

Keywords: Victor Popov, choirmaster, choir, singing school, voice training, Victor Popov Academy of Choral Art.

К главному делу своей жизни — созданию Академии хорового искусства — В.С. Попов подошёл умудрённым музыкантом с огромным практическим опытом. В его творческом багаже к этому времени — двадцать лет кипучей деятельности

Большого детского хора ВР и ЦТ, одного из лучших детских коллективов Советского Союза. Параллельно этому — 20 лет хормейстерской работы в Хоровом училище. Благодаря усилиям Виктора Сергеевича звучание исключительно мальчише-

ского состава в начале 1970-х эволюционировало к полноценному смешанному хору мальчиков и юношей в 1980-е. Это позволило включить в репертуар учебного коллектива такие шедевры западноевропейской музыки, как «Страсти по Иоанну», Мессу h-moll И.С. Баха, Реквием В.А. Моцарта, Stabat Mater Ф. Шуберта. Исключительным в плане художественного и технического развития хористов было также исполнение музыки современных отечественных авторов — В.И. Рубина, Р.К. Щедрина, Г.П. Дмитриева, Т.И. Корганова и др.

В 1989 году Виктор Попов организует высокопрофессиональный коллектив — Мужской хор выпускников Хорового училища. Хор стремительно набирает обороты и как самостоятельная творческая единица, и как постоянный партнёр хора мальчиков Хорового училища, открывая тем самым уникальную возможность воплощения аутентичного звучания грандиозного пласта русской духовной музыки, исторически предназначенного именно для подобного состава хора. Таким образом, к 1991 году В.С. Попов вплотную подходит к созданию собственной «хоровой империи», по меткому выражению критика, имея в арсенале уже несколько видов различных хоровых составов. «Империя» рождается на базе Училища в виде Академии, где под одной сенью собираются студенты — будущие специалисты дирижерско-хорового и сольного вокального профиля. Развитие и укрепление смешанного студенческого хора завершает процесс «сбора камней», в результате чего впервые в истории современной России в руках одного гениального музыканта оказываются детский хор (мальчики и девочки), хор мальчиков, хор юношей, молодёжный смешанный хор студентов и взрослый мужской хор.

Казалось бы, может ли зазвучать такой разновозрастной контингент в рамках некоей единой певческой школы? Виктору Попову удалось убедительно доказать, что может. И аналогов в современном хоровом пространстве этому опыту, как мне кажется, до сих пор нет.

В работе с певческим голосом В.С. Попов был прямым продолжателем многовековых традиций отечественной вокально-хоровой школы, исторически рождённой в переплетении двух плодотворных ветвей русской музыкальной культуры — народно-песенного и церковно-певческого искусства и впервые методически оформленной в вокально-педагогической деятельности М.И. Глинки. Со-

гласно К.Ф. Никольской-Береговской — автору мемуентального труда «Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков» — «обучение пению преследовало цель добиться красоты хорового звучания и исходило из требования чистоты интонирования, естественного звуковедения, четкости произношения слов, воспитания голоса, начиная от примарных тонов среднего регистра и пения без сопровождения. Эти общие установки хоровой школы пения, отражающие вокально-хоровые принципы, стали основой для создания русской вокальной школы» [3, с. 177].

В.С. Попов был превосходным учителем пения, и благодаря его многолетним занятиям в хоровом классе со всеми обучающимися Академии — от мала до велика — исходная певческая манера у всех певцов была единой, рожденной и выпестованной под началом одного дирижера-хормейстера. Безусловно, сами по себе эстетические представления об идеале певческого звука у Виктора Сергеевича не являлись статичными. Они менялись по мере его непрерывного творческого роста и движения вперед, обогащались новым опытом и корректировались в зависимости от голосовых возможностей певцов, с которыми приходилось работать, но ключевые критерии оставались неизменными.

Это, прежде всего, идеальная интонация. Причем интонация не только в техническом смысле, но в более широком — асафьевском понимании, подразумевающим теснейшее сопряжение слухового и смыслового аспектов в интонировании звука. Звук человеческого голоса в руках Виктора Сергеевича всегда был живым, эмоционально окрашенным. Обостренное интонирование подчеркивало, в первую очередь, чувственно-содержательную красоту звука, а не просто совершенство строя.

Второе — долгота и протяжённость певческого дыхания. Для Попова владение дыханием как источником мягкого, ровно льющающегося и тонко управляемого во всех регистрах голоса было определяющим в становлении певца. Работе над дыханием и интонацией он посвящал значительное время хоровых занятий с певцами любого возраста и уровня мастерства, держал эти параметры на постоянном контроле.

Критерий третий, характерный для Попова прежде всего как художника, — это обязательное наличие контрастной палитры красок в певческом голосе, то есть такое им владение, чтобы возможно было

убедительно передать всю гамму оттенков человеческих чувств и переживаний. Собственно, и художественные интерпретации музыкальных произведений различных жанров и стилей, созданные самим маэстро, чаще всего сочетали в себе противоположные состояния духа — от смиренного благоговения до неистового восторга, от аскетической отрешённости до возвышенной патетики, от глубочайшей скорби и иступлённого отчаяния до искрящейся радости и озорства. Конечно, основным проводником наполнения певческого голоса богатейшим образно-эмоциональным спектром было слово, и в работе над поэтическим словом и его неисчерпаемыми выразительными возможностями В.С. Попову не было равных.

Интересно отметить, что мне, как наблюдателю и очевидцу, была заметна и определённая трансформация художественных взглядов Виктора Сергеевича на эталон певческого звука, которая происходила по мере развития Академии и открытия им новых творческих перспектив. Изначально, в первой половине 1990-х годов безусловный приоритет в определении специфики певческого звука в деятельности творческих коллективов Академии Попов отдавал недавно обрётённому им «синодальному» звучанию смешанного хора мальчиков и мужчин. Этот состав был доведён им до необыкновенного совершенства, и уникальное звучание, рождённое в сочетании благородства и глубины мужских голосов с прозрачными, серебристо-звонкими мальчишескими тембрами, было определяющим, что отразилось и на начальном этапе совместной работы с женскими голосами, которые добавились за счёт появления в смешанном хоре студенток вокального отделения вуза. Виктор Сергеевич ценил и добивался от женского голоса тех же качеств, к каким привык в работе с мальчиками: прозрачности, полётности, лёгкости и серебристости звучания в верхнем регистре у сопрано, аккуратного, деликатного звука в нижнем регистре у альтов, избегая любых ассоциаций со звучанием взрослых плотных женских голосов.

Долгое время комбинация *мужские-женские-мальчишеские голоса* была постоянной в творческой деятельности смешанного хора Академии, будь то озвучивание крупной вокально-симфонической формы в сопровождении оркестра или исполнение разнообразных программ *a cappella* камерным гастрольным составом. Тем не менее, даже в рамках

одной этой комбинации постепенно осуществлялся переход к иной эстетике звука, и В.С. Попов всё большее внимание уделял женственному звучанию сопрано и альтов, отличному от природы мальчишеского голоса. В звучании женских голосов он обнаруживал не востребуемые доселе краски, ассоциирующиеся со всей палитрой лирических чувств женщины, будь то настроения и образы молодой влюблённости, счастливого материнства, скорбной разлуки или неразделённой любви. Примерами могут послужить оставшиеся записи специфически «женских» народных песен, таких как «Позарастали стёжки-дорожки» в обработке А.В. Свешникова или «Ах ты, Ванька» из «Трёх русских песен» С.В. Рахманинова.

Со временем звучание взрослого смешанного хора без привлечения детских голосов стало занимать важное место в исполнительском творчестве мастера, и здесь также можно проследить некоторые закономерности, свидетельствующие о расширении художественных горизонтов В.С. Попова. Если поначалу смешанный хор мальчиков и мужчин, даже с добавлением женских голосов, воспринимался Поповым более как звуковой монолит, как органоподобный инструмент из множества выстроенных и плотно прилаженных друг к другу вокальных тембров, то с годами, при переходе к работе со взрослым смешанным хором без участия детей маэстро стал уделять внимание более тонкой дифференциации отдельных хоровых партий. Взрослый хор в его руках был способен отразить полную гамму эмоционально-психологических состояний в музыке, и при этом отразить её с подлинным эффектом сопричастности тому, о чем поётся. Детальная дифференциация хоровых голосов, наделение каждого из них тембральной и выразительной самостоятельностью позволила уподобить хоровое звучание симфоническому оркестру, где, в зависимости от особенностей инструментовки, возможны множественные вариации с выделением в звуковой палитре ведущих тембров сольных инструментов или определенных оркестровых групп. В хоровых партитурах современных композиторов, озвучиваемых взрослым хором (К. Пендерецкий, Г. Дмитриев, В. Рубин), Попову удавалось добиться такой же разборчивой хоровой «инструментовки», когда сложнейшее многоголосие, сотканное из элементов додекафонии, сонористики, полипластового фактурного письма, звучало рельефно и многомерно,

позволяя отчетливо выявить ведущие хоровые голоса на фоне окружающих их подголосков. Таким образом, можно сказать, что эстетический эталон *хора-органа* в творчестве В.С. Попова 1990-х годов постепенно был дополнен эталоном *хора-оркестра* 2000-х, что давало возможность более рельефно, театрально и выразительно демонстрировать музыкальное богатство значительной части хорового репертуара, особенно многоплановых сочинений современных композиторов.

Думаю, хорошо заметно, что применительно к школе пения В.С. Попова я сознательно стараюсь реже употреблять словосочетание «вокально-хоровая» как пример неестественного соединения изначально разделенных между собой понятий — хорового и сольного пения. В практике хорового воспитания, исповедуемой Виктором Сергеевичем, эти понятия были абсолютно едины. Так, конкретно на своем примере могу сказать, что становление моего взрослого голоса после мутации произошло, в первую очередь, благодаря пению в мужском хоре, костяк которого состоял из старших выпускников с крепкими и технически хорошо поставленными голосами. Молодняк, планомерно пополнявший ряды этого коллектива, стремительно рос, в том числе и вокально, оказываясь в одном ряду с уже профессионально сложившимися певцами-солистами. Нередки были случаи, когда по окончании концерта с программой *a cappella* Виктор Сергеевич приглашал на авансцену всех солистов из хора, в результате чего на станках оставалось всего несколько человек, в то время как большая часть артистов выходила на поклон.

В своей работе с солистами В.С. Попов исходил из тех же принципов, что и в занятиях с хором. Никогда особо не погружаясь в «тёмную область» вокальной методики, он обращал внимание на несколько основных моментов: 1) принцип атаки звука — брать звук всегда сверху, как бы предслыша его, без нажима, чтобы нота звучала чисто и светло; 2) напевность и кантилена, сопряженная с гибкой и эластичной работой дыхания, призванной поддерживать устойчиво правильное звукообразование; 3) округлённое пропевание гласных звуков, выравнивание различных гласных в сочетании друг с другом; 4) сглаживание голосовых реги-

стров, отталкивающееся от естественного звучания примарной зоны голоса. Его эталоном певческого искусства было выразительное и чутко контролируемое пение, при котором голос, даже не обладая выдающимися вокальными качествами, обязан нести образно-смысловую нагрузку в каждой пропетой ноте, становясь послушным проводником широчайшего спектра эмоционально-психологических состояний. В итоге ключевые моменты работы В.С. Попова с солистами сводились к скрупулёзной работе над выразительностью и искренностью пропеваемого поэтического слова. Посредством ёмкой метафоры и широкого ассоциативного ряда Попов добивался фантастических художественных результатов, базирующихся на типичном для русской вокальной школы гармоничном сочетании артистической выразительности и технического мастерства.

Опора на классические отечественные традиции обучения пению, почерпнутые в общении с мастерами хорового дела А.В. Свешниковым, Н.И. Демьяновым, В.Г. Соколовым, В.С. Локтевым, А.А. Юрловым, сотрудничество с лучшими певцами своего времени И.С. Козловским, З.А. Долухановой, И.К. Архиповой, М.Ф. Касрашвили, беспрестанно чуткое отношение к голосу, помноженное на громадный практический опыт, — всё это позволило Виктору Сергеевичу Попову достичь глубокого постижения феномена голоса и создать собственную певческую школу. Посредством многоуровневого хорового воспитания в коллективах, различных по составу участников, количественным, возрастным и тембральным характеристикам, формировались музыканты, владевшие голосом безупречно интонационно, позиционно выстроено, с большим запасом певческого дыхания, поющие осмысленно и гибко, выразительно и естественно, проникновенно и артистично. Многие из них добились больших успехов и на сольном поприще. Эти имена всем широко известны, и очень важно отметить, что в эпоху после В.С. Попова данная тенденция сохраняется, и хоровая почва Академии по-прежнему плодоносит, зажигая на оперном небосклоне всё новые звезды, что позволяет говорить именно о школе, оставленной нам в наследство великим мастером.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Виктор Попов в хоровом искусстве: Сб. статей и материалов / ред.-сост. Ю.И. Паисов, Д.Ю. Храмов. — М.: «Композитор», 2010. — 440 с.
2. Вокально-хоровая школа Виктора Сергеевича Попова. — М.: ООО «Возрождение», 2010. — 88 с.
3. **Никольская-Береговская К.Ф.** Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков. — М.: «Языки русской культуры», 1998. — 186 с.
4. **Сербул Н.Б.** Расширяющаяся вселенная Виктора Попова // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 78–87.

REFERENCES

1. Viktor Popov v khorovom iskusstve [Victor Popov in the Choral Art] /drafting editors Yuriy Paisov, Denis Khramov. — Moscow: "Kompozitor", 2010. — 440 p.
2. Vokal'no-khorovaya shkola Viktora Sergeevicha Popova [The Vocal-Choral School of V.S. Popov]. — Moscow: "Vozrozhdenie", 2010. — 88 p.
3. **Nicol'skaya-Beregovskaya K.F.** Russkaya vokal'no-khorovaya shkola IX-XX vekov [Russian Vocal-Choral School. From Ancient Times to the XXI Century]. — Moscow: "Yazyki russkoy kul'tury", 1998. — 186 p.
4. **Serbul N.B.** Rasshiryayushchayasya vseennaya Viktora Popova [The Expanding Universe of Victor Popov]. Observatory of Culture, 2016, vol. 1, no. 1. Pp. 78–87.

ПЕТРОВ АЛЕКСЕЙ КИРИЛЛОВИЧ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова,
кафедра хорового дирижирования

Доцент

Кандидат искусствоведения

alexpetroff@list.ru

PETROV ALEXEY K.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow),
Choral conducting department

Assistant professor

PhD (Art)

alexpetroff@list.ru

УДК 78.071

Д.Ю. ХРАМОВ

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

Кафедра хорового дирижирования Академии хорового искусства имени В.С. Попова. На пороге четвёртого десятилетия...

*D. Khramov**Choral conducting department of Victor Popov Academy of Choral Arts.**On the threshold of the fourth decade...*

Абстракт. Кафедра хорового дирижирования возникла с образованием Академии на базе дирижёрско-хорового отдела Хорового училища имени А.В. Свешникова в 1992 году. В профессорско-преподавательский состав кафедры вошли многие из учеников и соратников В.С. Попова. Привлечение в Академию «своих» педагогов, обеспечивающих связь хорового воспитания в русле поколений «Синодалы-Свешников-Попов», явилось основополагающей стратегической задачей. Это и сейчас — краеугольный камень, гарантирующий созидательный успех в работе Академии в условиях всё большей стандартизации.

Учебный план в Академии хорового искусства был сформирован исходя из принципа преемственности — мальчики, юноши, студенты последовательно, проходя все этапы профессионального взросления, получали образование, позволяющее говорить о воспитании не среднестатистического хормейстера, певца хора, а широко эрудированного музыканта, обученного в отечественных вокально-хоровых традициях.

В основе этого процесса — тезис о воспитании специалиста исключительно на практике хорового пения. Школа Академии хорового искусства обладает «уникальным знанием» — звучанием БОЛЬШОГО ХОРА! К сожалению, с каждым годом в наше сознание все больше внедряется мысль о необходимости «укамеривания» хоровых коллективов, которой необходимо противостоять. Хоровой жанр испытывает сейчас непростые времена. Один из сценариев развития ситуации — ослабление у общества интереса к «самодостаточному» хоровому искусству, являющемуся национальным достоянием России. Шоу превращается в единственный способ бытования музыки. В недопущении подобного неблагоприятного сценария мы видим свою задачу.

При всех сложностях, с которыми сталкиваются творческие вузы в контексте «погони» за бесконечно меняющимися стандартами, Академии хорового искусства удастся держать в качестве эталонных модели обучения и воспитания, заложенные В.С. Поповым.

Ключевые слова: Академия хорового искусства имени В.С. Попова; кафедра хорового дирижирования; мировая хоровая культура; академический хор; преемственность; обучение хормейстера; дирижерская практика; хоровой репертуар.

Abstract. The choral conducting department emerged with the foundation of Victor Popov Academy of Choral Art on the base of the choral conducting department of Alexander Sveshnikov Choral College in 1992. Many of V.S. Popov's students and colleagues became part of the faculty. The essential strategy of the Academy was the engagement of "fellow" teachers that would strive to preserve the connection of the choral education with the "Synodals-Sveshnikov-Popov" generations. Even in the present day, this principle remains the cornerstone that ensures the success of the Academy's work in the conditions of the ever-growing standardization.

The curriculum of the Academy of the Choral Art was established following the principle of succession: boys, teenagers, higher education students have always received their training sequentially, passing all the stages of their professional formation, which allows one to talk about the training not of an average choirmaster or chorister, but rather of a very well-rounded musician, educated in the national choral and vocal traditions.

At the foundation of this process lies the idea of the professional training built exclusively on the practice of choral singing. The school of Academy of the Choral Art possesses "unique knowledge" and that is the sound of "the big choir". Unfortunately, with every passing year the idea of the necessity of making choirs more "chamber-like" is being planted in our heads, which should by all means be resisted. The choral genre is currently facing challenging times. One of the possible scenarios is the loss of interest in the "self-sufficient" choral art, Russia's national heritage. The "show" gradually becomes the only mode of the existence of music. Our task is to prevent such an unfavorable scenario.

With all the challenges that higher education institutions of art and music face while "chasing" the constantly changing standards, the Academy of Choral Art succeeds in maintaining the benchmark of the educational and training model, laid down by V.S. Popov.

Keywords: Victor Popov Academy of Choral Art, choral conducting department, world's choral culture, academic choir, succession, choir-master's training, conducting practice, choral repertoire.

*Традиция — это не поклонение пеплу,
а передача огня.*

Г. Малер

Создание В.С. Поповым в 1991 году на базе Хорового училища имени А.В. Свешникова первого в истории России высшего учебного заведения вокально-хорового искусства — Академии хорового искусства с полным циклом музыкального обучения (начальное, среднее, высшее образование, ассистентура и аспирантура) и с уникальным хором, включающим мужчин, женщин, юношей и мальчиков, стало одновременно и неожиданным, и долгожданным событием. Невольно напрашивается аналогия с открытием Московского хорового училища А.В. Свешниковым в 1944 году, когда до победы был еще целый год кровопролитнейших сражений, но нашлись и средства, и силы, а главное — была вера в будущее нашей страны, вера и стремление, несмотря ни на какие лишения и трудности, сохранить духовное богатство нашего народа.

Кафедра хорового дирижирования возникла вместе с образованием Академии на базе дирижёрско-хорового отдела Хорового училища имени А.В. Свешникова в 1992 году. В профессорско-преподавательский состав кафедры, формировавшейся под общим руководством В.С. Попова, вошли многие из его учеников и соратников. Привлечение в Академию «своих» педагогов, обеспечивающих преемственность хорового воспитания в русле поколений «Свешников-Попов» (а если быть точнее, то «Синодалы-Свешников-Попов»), явилось основополагающей стратегической задачей. Это и сейчас — краеугольный камень, гарантирующий созидательный успех в работе Академии в условиях всё большей общемировой стандартизации, если не сказать «потери своего лица», а также противостояние другим факторам, в том числе эпидемиологическим.

Как к месту звучат сейчас слова В.С. Попова, сказанные им в середине 2000-х: «легче всего в очередной раз быстро всё разрушить и начать с начала, но следует делать всё наоборот — стараться сохранить и поддержать наши добрые традиции в любой сфере деятельности» [2, с. 36]. Идея **сохранения**

высокой музыкальной культуры России неотрывна от идеи воспитания певцов и хормейстеров в нашей Академии.

Лучшим подтверждением верности курса, взятого Поповым, является когорта дирижёров, под руководством которых функционируют в настоящее время хоровые коллективы Академии. Так, художественным руководителем хоровых коллективов и камерного хора является воспитанник В.С. Попова — кандидат искусствоведения, доцент Алексей Петров, руководителем хора студентов — кандидат искусствоведения, профессор Д.Ю. Храмов, курсовыми хорами руководят доцент А.В. Цимбалов, профессор Д.Ю. Храмов, доцент А.И. Гавдуш, преподаватели Д.А. Пушкарёв и А.К. Майоров — все ученики В.С. Попова. Хранителями методик «Свешникова-Попова» без преувеличения можно назвать кандидата педагогических наук, профессора В.И. Сафонову, читающую авторские курсы по методике в вузе и ассистентуре-стажировке, доцентов С.А. Гаврилову и Л.С. Рошину — бесценных педагогов по чтению хоровых партитур, отдавших служению кафедре десятилетия, преподавателя хорового класса, дирижирования, аранжировки и инструментоведения Д.В. Лукина и преподавателя дирижирования М.А. Кузнецова, певших в хоре мальчиков под руководством В.С. Попова, А.А. Марцинкевич — хормейстера Большого детского хора имени В.С. Попова и Е.Н. Воропаеву — хормейстера младшего хора Хорового училища имени А.В. Свешникова, которые были участниками хора студентов Академии под руководством В.С. Попова.

Обратимся также и к истории. Среди педагогов, приглашённых работать в новом высшем учебном заведении, были замечательные профессионалы-хормейстеры, выпускники Училища: заслуженный деятель искусств РФ, профессор Б.М. Ляшко (1935–2002), заслуженный деятель искусств РФ, профессор Л.А. Гершкович, заслуженный артист РФ, профессор, руководитель хора мальчиков

Училища А.А. Шишонков, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, композитор Ю.А. Евграфов (1949–2021), заслуженный артист РФ, доцент А.Л. Кисляков, руководитель ПЦК «Хоровое дирижирование» в Училище, доцент А.И. Гавдуш, заслуженный артист РФ, доцент А.Г. Шестов, дирижеры Б.В. Чебоксаров и М.Д. Ворожеев (1940–1996). Чуть позже эстафету преподавательской деятельности приняли уже первые выпускники Академии: А.В. Цимбалов и Д.Ю. Храмов. В числе первых преподавателей кафедры — заслуженный работник культуры, доцент С.А. Гаврилова, до образования вуза много лет жизни посвятившая работе в Училище. Первым заведующим кафедрой стал выпускник Хорового училища, сподвижник В.С. Попова, много лет проработавший хормейстером в хоре мальчиков рука об руку с мастером, ныне народный артист РФ, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Л.З. Конторович.

В 1999–2000 учебном году кафедрой руководил сам В.С. Попов — первый ректор и бессменный художественный руководитель Академии. На рубеже тысячелетий на работу в вузе им были приглашены новые специалисты: кандидат педагогических наук, профессор В.И. Сафонова, возглавившая кафедру с 2000–2001 учебного года, а также заслуженный деятель искусств Азербайджана, профессор Л.Г. Атакишиева, доцент Л.С. Рощина, доцент В.И. Тёмкин. С 2009 года кафедрой хорового дирижирования заведовал воспитанник Хорового училища и Академии, кандидат искусствоведения, доцент А.К. Петров. В 2017 года кафедру возглавил профессор Д.Ю. Храмов.

Всегда в тесной связке с дирижёрской кафедрой работали проректоры по научной работе Академии, одновременно являясь научными руководителями большинства выпускных квалификационных работ студентов-дирижёров, — заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, доцент А.Т. Тевосян (1943–2001), доктор искусствоведения, профессор Ю.И. Паисов (1939–2021). Некоторые ВКР впоследствии стали хорошим подспорьем для успешных защит кандидатских диссертаций по специальности «Музыкальное искусство» — Д. Храмовым, А. Петровым, П. Киселевым, А. Марцинкевич, А. Полторухиным. В настоящее время научное руководство ведут педагоги кафедр хорового дирижирования, а также кафедры истории и теории музыки Академии.

Учебный план и программы дисциплин и практик ещё в годы становления Академии хорового искусства были сформированы и наполнены принципом преемственности — мальчики, юноши, а потом студенты последовательно, проходя все этапы профессионального взросления, получали и получают образование, позволяющее говорить о воспитании в наших стенах не среднестатистического хормейстера, певца хора, а широко эрудированного музыканта, обученного в отечественных вокально-хоровых традициях, в центре которых находится дирижёр — *учитель пения*. Школа Свешникова-Попова научила нас этому!

В основе этого процесса — тезис о единственном возможном воспитании специалиста исключительно на практике хорового пения, как говорят, — в хоре и через хор. Но и этого мало: школа Академии хорового искусства обладает «уникальным знанием» — звучанием БОЛЬШОГО ХОРА! К сожалению, с каждым годом в наше сознание всё больше внедряется мысль о необходимости «укамеривания» хоровых коллективов. Не вдаваясь в суть этого сложного и противоречивого процесса, отметим лишь тот факт, что он, на наш взгляд, постепенно и незаметно подталкивает музыканта к подсознательному желанию чем-то восполнить потерянные звуковые объёмы, например, интеграцией в хоровое исполнительство других видов искусства — танца и хореографии, фотографии и кино и т.д. Вот что в этой связи говорил В.С. Попов: «Нужно быть предельно осторожным, если делаешь шаги в направлении театрализации хора. <...> Что не придумай: собери лучших певцов, голоса, всё равно они никогда не передадут той глубины, которую создает звучание большого хора. <...> Теперешнее положение связано с тем, что глубокая, серьезная музыка, в которой должно зазвучать огромное пространство, должны быть созданы неимоверно большие звуковые объёмы, к сожалению, отходит на второй план» [3, с. 11]. Хочется надеяться, что мы не потеряем многолетний ежедневный труд Хорового училища и Академии хорового искусства по сохранению и передаче будущим поколениям понимания природы русского БОЛЬШОГО ХОРА! В контексте сегодняшнего дня эта мысль звучит еще глубже: разумные потребности нашей публики должны воспитываться. Это сложный, длительный, непрерывный — из поколения в поколение — процесс, которому мы беспредельно преданы.

Без сомнения, хоровой жанр испытывает сейчас непростые времена. Один из сценариев развития ситуации, просматривающийся уже довольно явно, — постепенное иссякание у общества интереса к «самодостаточному», «без вкраплений» хоровому искусству, являющемуся **национальным достоянием России**. Шоу или, по-другому, «современное, актуальное искусство» превращается в единственный способ бытования. В недопущении подобного неблагоприятного сценария в нашем жанре мы видим в том числе свою задачу.

При всех сложностях, с которыми сталкиваются все творческие вузы в контексте «погони» за бесконечно меняющимися стандартами, Академии хорового искусства и кафедре хорового дирижирования удается держать в качестве эталонных модели обучения и воспитания, заложенные В.С. Поповым и его главным соратником на этом поприще в то время — проректором по учебной работе О.П. Цукановой.

Отметим лишь отдельные аспекты работы.

На каждом курсе вуза сформирован собственный хор смешанного состава. С самого начала занятий студенты-дирижёры систематически работают с курсовым певческим коллективом под наблюдением руководителя хорового класса. Раз в семестр они готовят и исполняют в открытом концерте новую тематическую программу. Само по себе формирование и функционирование курсовых коллективов — не прерогатива Академии. Тем не менее, круглогодичная их работа — скорее исключение, нежели правило для учебных заведений нашего профиля. В основу программы Практики работы с хором положен стилистический принцип.

Государственную итоговую аттестацию по дирижированию и концертной работе с хором выпускники вуза готовят с различными составами — Большим смешанным хором студентов, насчитывающим на сегодня около 100 певцов и представляющим собой высокопрофессиональный учебно-концертный коллектив, однородными хорами, камерным курсовым хором. Это также скорее исключительное явление в дирижёрско-хоровом вузовском образовании. Причем выпускная программа дипломника, как правило, занимает по своей протяженности целое отделение концерта и состоит из произведений различных эпох.

В качестве примера приведём несколько сочинений из программ Государственной итоговой аттестации последних лет, исполненных хором студентов

и солистами Академии (и этот список внушителен с разных точек зрения — самого объема сочинений, исполнительских и дирижёрских задач).

- Г.Ф. Гендель. «Dettingen Te Deum» (фрагменты);
- Й. Гайдн. «Сотворение мира» (фрагменты);
- Л.В. Бетховен. «Missa Solemnis» (фрагменты);
- Дж. Верди. «Реквием» (фрагменты);
- И. Брамс. «Liebeslieder» Waltzes. Песни любви, ор. 52;
- П.И. Чайковский. «Евгений Онегин» (хоровые фрагменты);
- С.И. Танеев. Хоры a cappella ор. 15;
- П.Г. Чесноков. «Литургия» ор. 9 для женского хора;
- Э.Л. Уэббер. «Реквием»;
- А. Онеггер. «Рождественская кантата»;
- Ф. Пуленк. Месса G-dur.

К этому списку можно добавить большое количество сочинений композиторов XX–XXI вв. *a cappella*: Г. Свиридова, В. Гаврилина, Н. Сидельникова, Ю. Фалика, В. Тормиса, Р. Бойко, С. Слонимского, В. Агафонникова, В. Ходоша, Д. Смирнова, В. Беляева, Ю. Эриксона, Ю. Юкчева, Э. Уайтекера, Т. Бейтсона, Д. Беннета, П. Лукашевского и др., а также музыку эпохи Возрождения, русскую духовную музыку и обработки народных песен.

Неотделима от учебной деятельности и концертная составляющая — фактически, форма обучения! Среди важнейших культурных событий, в которых принимал участие хор студентов Академии за последние несколько лет, хотелось бы отметить:

- концерты¹ с РНО — Л. Бернстайн, «Кандид» (дирижёр Джозеф Олиферович);
- концерты с МГАСО — Л. Бетховен, «Missa Solemnis»; Дж. Верди, хоры из опер; Й. Гайдн, «Сотворение мира»; Г. Холст, «Планеты»; А. Брукнер, «Te Deum»; Дж. Верди, «Реквием» (дирижёры — Павел Коган, Александр Анисимов, Феликс Коробов);
- концерт с БСО имени П.И. Чайковского — П.И. Чайковский, «Евгений Онегин» (дирижёр — Владимир Федосеев);
- концерт с оркестром «Musica viva» — Хоровая музыка Дж. Россини (дирижёр — Дмитрий Корчак);
- концерт с Государственным симфоническим оркестром Республики Татарстан и Академиче-

1 Хормейстерами нижеперечисленных концертов выступили А. Петров и Д. Храмов.

ским Большим хором «Мастера хорового пения» — Г. Малер, Симфония № 8 (дирижёр — Александр Сладковский);

- концерт с оркестром Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко — М.П. Мусоргский, сцены из оперы «Борис Годунов»; Д.Д. Шостакович, «Казнь Степана Разина» (дирижёр — Феликс Коробов);

- концерт с Камерным оркестром Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского — Й. Гайдн, «Времена года» (дирижёр — Феликс Коробов);

- авторский концерт В. Агафонникова — «Всенощное бдение», сочинения для хора а cappella (дирижёр — Алексей Петров).

Добавим к этому участие Мужского хора студентов АХИ в нескольких исполнениях Симфонии № 13 Д. Шостаковича, участие студентов АХИ в различных Международных хоровых конгрессах (Москва, Санкт-Петербург, Пекин, Ланчжоу), неоднократные концерты хора студентов в рамках хоровых программ Московского пасхального фестиваля, Великопостного фестиваля, Осеннего хорового фестиваля имени Б. Тевлина, Международного открытого фестиваля искусств «Дню Победы посвящается...», концертов в рамках проводимого Академией хорового искусства Международного московского конкурса хоровых дирижёров имени В.С. Попова, концерты к юбилеям Академии и Хорового училища; гастроль Хора студентов АХИ в страны Западной Европы (2018, 2019) (дирижёры — педагоги кафедры хорового дирижирования Академии хорового искусства имени В.С. Попова).

Несколько дней назад в рамках Первого Московского Международного мастер-класса по хоровому дирижированию CHORUSLAB на Гала-концерте «Шедевры духовной музыки» Большой хор студентов Академии исполнил фрагменты «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова (дирижёр — Денис Храмов), а 9 декабря, в канун дня рождения Виктора Сергеевича Попова, — принял самое активное участие в концерте «Времен связующая нить...» к 30-летию Академии (дирижёры — Д. Корчак и Д. Власенко).

О правильно выбранной стратегии профессионального образования свидетельствует и убедительный успех дирижёрской школы Академии — сферы, самой по себе весьма консервативной. За 30 лет кафедра хорового дирижирования АХИ выпустила

большое количество хормейстеров (А. Азовский, А. Цимбалов, Д. Пушкарёв, Я. Микиртумов, В. Констанди, А. Никифоров, Д. Храмов, И. Албанов, А. Петров, Е. Воропаева, А. Марцинкевич, А. Майоров, А. Герасименко, С. Сальников, Г. Журавлёв, М. Елисеев, И. Беседин, В. Пехов, М. Кузнецов, И. Нужин, Б. Петренко, Д. Лукин, К. Сафонов, В. Ходош, К. Кадыков и др.), дирижёров симфонических оркестров (Д. Корчак, Д. Власенко, Ф. Чижевский), православных регентов (С. Маркелов, А. Полторухин, А. Майоров).

На конкурсах хоровых дирижёров международного и всероссийского уровней, в том числе — Международном московском конкурсе хоровых дирижёров, идейным вдохновителем которого явился В.С. Попов, — наши выпускники из года в год демонстрируют высокие результаты. Назову лауреатов лишь трёх последних конкурсов: М. Галлиардт (класс проф. В.И. Сафоновой), И. Нужин (класс проф. Д.Ю. Храмова), В. Ходош, В. Козленко (класс доц. А.К. Петрова), Д. Лукин (класс проф. А.А. Шишонкова и доц. А.К. Петрова), М. Кузнецов (класс доц. А.В. Цимбалова).

Всероссийский музыкальный конкурс (номинация «Хоровое дирижирование»), Международный конкурс хоровых дирижёров имени И.М. Михайловского в Туле, Всероссийский конкурс хоровых дирижёров имени С. Казачкова в Чебоксарах, Всероссийский конкурс хоровых дирижёров имени Альфреда Шнитке в Москве, Всероссийский конкурс хоровых дирижёров имени Народного артиста России С.Г. Эйдинова в Магнитогорске, Всероссийский конкурс хоровых дирижёров «Страницы российской истории и культуры» в Тамбове, Петербургский открытый конкурс дирижёров детских хоровых коллективов имени П.А. Россоловского и многие другие конкурсы дирижёрского мастерства только за последние пять лет принесли Академии огромный музыкантский багаж и десятки званий лауреатов различных степеней. Не исключение и конкурсы хоров, ставшие для наших хоровых коллективов подтверждением их высокого исполнительского мастерства. Для примера отмечу I Международный хоровой конкурс имени В. Ровдо, прошедший весной этого года и принесший в копилку Академии целую россыпь наград — Гранпри, два диплома Лауреата I степени и победы в четырёх категориях (дирижёры — Алексей Петров, Денис Храмов и Александр Майоров).

Высокий уровень хормейстерской подготовки, многогранность и универсализм профессионального музыкального образования, полученного в стенах Академии хорового искусства, подтверждается востребованностью её выпускников во многих областях современной профессиональной, педагогической, общественно-культурной жизни. Кафедра хорового дирижирования стала исходной точкой в карьере многих знаменитых сегодня певцов — солистов (А. Морозов, Г. Васильев, Е. Митракова, О. и Н. Диденко, Д. Корчак, В. Ладюк, Е. Либерман, А. Немзер, Я. Абаймов, Н. Гулицкая, А. Якимов, Ю. Ростоцкий, И. Морозов и др.), руководителей и артистов эстрадных вокальных ансамблей (Л. Овруцкий, А. Сергеев, А. Боглевский, А. Иванов, П. Киселёв, Д. Карзанов, Ф. Мещеряков, А. Красюков, Г. Попов, И. Нужин, Е. Сапелов и др.), преподавателей специальных дисциплин в музыкальных школах, училищах и вузах (А. Цимбалов, Д. Храмов, Д. Пушкарёв, А. Полторухин, А. Петров, А. Герасименко, Е. Рождествина, Е. Воропаева, А. Марцинкевич, М. Кузнецов, Н. Назарова и др.), композиторов и аранжировщиков (А. Амерханов, Р. Масленников, А. Полторухин, В. Николаев, В. Каверин, П. Киселёв и др.), звукорежиссеров (А. Михлин, И. Карпов, А. Крюков, Е. Силин и др.), концертмейстеров (С. Холод, Р. Шкетик, М. Елисеев и др.), директоров профессиональных хоровых коллективов (В. Агафонников, Ф. Степанов, П. Греков), IT-специалистов (А. Симонов, Д. Щербак).

Все педагоги кафедры хорового дирижирования представляют Академию на международных и всероссийских конкурсах в качестве председателей и членов жюри, возглавляют ГАК, ведут научную деятельность, проводят мастер-классы, принимают самое активное участие в качестве докладчиков на научно-практических конференциях, являются

авторами курсов повышения квалификации, проводимых Академией, и лекторами на них. В числе событий последних лет хотелось бы отметить научно-практическую конференцию «К 90-летию А.А. Юрлова», международную научно-практическую конференцию «К 75-летию со дня образования Хорового училища имени А.В. Свешникова», а также курсы повышения квалификации «Современный хоровой репертуар: вопросы интерпретации и репетиционных методик с учебными творческими коллективами» с участием в гала-концерте «Хормейстеры XXI века» и «Творчество композиторов-выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова и шедевры русской духовной музыки в репертуаре учебных хоров как уникальный пример традиции непрерывного вокально-хорового воспитания Академии хорового искусства имени В.С. Попова».

Слова благодарности должны быть сказаны и квалифицированным пианистам-концертмейстерам Академии, работающим в тесном сотрудничестве с нашей кафедрой. На протяжении многих лет с хорами и классами хорового дирижирования сотрудничали и на высочайшем профессиональном уровне продолжают нам помогать замечательные специалисты-концертмейстеры — Заслуженная артистка России Любовь Анатольевна Венжик, Заслуженный работник культуры Татьяна Дмитриевна Добронравова, Елена Викторовна Яшина, Татьяна Ивановна Ансимова, Дарья Сергеевна Демьянкова, Сергей Владиславович Зубков, Юрий Константинович Захаров и др.

Хочется от всей души поблагодарить коллектив кафедры хорового дирижирования — соборный коллектив, коллектив единомышленников, объединённый любовью к Академии и преданностью ее хоровым традициям.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. 70 лет Хоровому училищу имени А.В. Свешникова: статьи, воспоминания, интервью / общ. ред. Р. Докучаевой. — М.: АХИ имени В.С. Попова, 2014. — 444 с.
2. Академия хорового искусства: от училища к вузу: музыкальные традиции на рубеже тысячелетий: Сб. статей и материалов / отв. редактор Ю.И. Паисов, ред.-сост. Р.С. Докучаева. — Москва: Форма Т, 2006. — 405 с.
3. **Сербул Н.Б.** Виктор Попов. Хор как жизнь. — Москва: Музыка, 2009. — 60 с.
4. Современная музыкальная культура и образование: Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию Хорового училища имени А.В. Свешникова. — М.: Композитор, 2020. — 226 с.

REFERENCES

1. 70 let Horovomu uchilishchu imeni A.V. Sveshnikova: stat'i, vospominanija, interv'ju [For the 70th Anniversary of Choir College named after A.V. Sveshnikov: articles, memories, interviews] / Ed. R. Dokuchaeva. — Moscow, 2014. — 444 p.
2. Akademija horovogo iskusstva: ot uchilishcha k vuzu: muzykal'nye tradicii na rubezhe tysjacheletij [Academy of Choral Arts: from college to university. Musical traditions at the turn of the millennium] / executive editor Ju. Paisov. — Moscow: Forma T, 2006. — 405 p.
3. **Serbul N.B.** Viktor Popov. Hor kak zhizn' [Victor Popov. Choir as Life]. — Moscow: Muzyka, 2009. — 60 p.
4. Sovremennaja muzykal'naja kul'tura i obrazovanie [Contemporary music culture and education]: Coll. of articles based on the materials of the International Scientific and Practical Conference dedicated to the 75th anniversary of Choir College named after A.V. Sveshnikov. — Moscow: Kompozitor, 2020. — 226 p.

ХРАМОВ ДЕНИС ЮРЬЕВИЧ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова
(г. Москва)
Заведующий кафедрой хорового дирижирования,
профессор, кандидат искусствоведения,
Почётный работник культуры города Москвы
d.y.khramov@mail.ru

KHRAMOV DENIS YU.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
Head of the Department of Choral Conducting, Professor,
PhD (Art),
Honorary Worker of of Moscow Culture
d.y.khramov@mail.ru