
2 (3) 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 СМИ ПИ № Эл № ФС77-80867 (09.04.2021 г.)

30 лет



Академии
хорового искусства
имени В.С. Попова



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

музыказнание

Беляева А.А.

Духовный аспект творчества В. Ульянича на примере кантаты «Надзвездный маяк» 7

Лебедева-Емелина А.В.

Неизвестный Дегтярев: публикация хоровых концертов, обнаруженных в провинциальных собраниях 15

Новосёлова А.Е.

Симфоническая картина Андрея Эшпая «Переход Суворова через Альпы» в аспекте культурной памяти 29

Степанова М.А.

Электронная и компьютерная музыка в современной культурной парадигме 36

исполнительство

Балабан Л.И.

Выдающиеся деятели хоровой культуры Республики Молдова в свете традиции русской хоровой школы 44

Блынду Н.

Фронтальные пути молдавского ансамбля песни и пляски Дойна в 1942–1944 годы 57

Якобсон К.А.

Хоровая опера Р.К. Щедрина «Боярыня Морозова» 64

Терентьев С.С.

Эволюция вокально-хоровой звучности в пространстве отечественной и зарубежной рок-музыки конца XX — начала XXI века 71

педагогика

Гапоненко Т.Н.

Традиции преподавания фортепиано в Академии хорового искусства имени В.С. Попова 82

Кошкарева Н.В.

Хоровая школа Б.Г. Тевлина: методические принципы преподавания техники дирижирования 88

Никитина Е.Н.

Хормейстерская подготовка педагога-музыканта: традиции и инновации. 94

Трубинов П.Ю.

Певческая капелла Санкт-Петербурга в XX веке: трансформация в хоровую академию и обратно 99

contents

musicology

Belyaeva A.

The spiritual aspect of V. Ulyanich's work: a case study of the cantata "The Guiding Lighthouse" 7

Lebedeva-Emelina A.

The unknown Degtyaryov: the publishing of choral concertos discovered in provincial collections 15

Novoselova A.

Andrei Eshpai's symphonic picture "Suvorov's Crossing of the Alps" within the aspect of cultural memory 29

Stepanova M.

Electronic and computer music within the contemporary cultural paradigm 36

performance

Balaban L.

Outstanding personalities in the choral culture of the Republic of Moldova in light of the Russian choral school tradition 44

Blyndu N.

The frontline paths of the Moldavian Song and Dance Ensemble "Doina" in 1942–1944 57

Jacobson K.

Rodion Shchedrin's choral opera "Boyarina Morozova": scenographic features 64

Terentiev S.

Evolution of vocal and choral sonority in national and foreign rock music at the end of the 20th-beginning of the 21st centuriesry) 71

pedagogy

Gaponenko T.

Traditions of piano training at Victor Popov Academy of Choral Art 82

Koshkareva N.

Boris Tevlin's choral school: methodical principles of conducting technique training 88

Nikitina E.

Choirmaster training of a teacher-musician: traditions and innovation 94

Trubinov P.

Saint Petersburg Singing Capella in the 20th century: transforming into a choral academy and back. 99

УДК 78.02

А.А. БЕЛЯЕВА

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

Духовный аспект творчества В. Ульянича на примере кантаты «Надзвездный маяк»

*A. Belyaeva**The spiritual aspect of V. Ulyanich's work: a case study of the cantata "The Guiding Lighthouse"*

Абстракт. Духовный аспект в творчестве отечественного композитора В.С. Ульянича рассматривается на примере кантаты «Надзвездный маяк» для солистов, хора, ансамбля арф, флейты и ударных. В процессе анализа данного произведения была выявлена его взаимосвязь, с одной стороны, с церковно-певческой традицией и православной культурой в целом, с другой — с новыми тенденциями в области современных композиционно-технических приемов во всем их многообразии. Важным составляющим элементом кантаты «Надзвездный маяк» становится ее литературная основа, способствующая постижению глубинного смысла всего произведения. Традиции русского монашества проникают в кантату через поэтические тексты схиархимандрита Виталия (Сидоренко). Образно-тематическое содержание кантаты раскрывается на уровне ее жанровых и композиционных особенностей: ладотональности, фактуры, формообразования, роли инструментального состава в тембровой организации произведения. Общий вывод: кантата «Надзвездный маяк» В.С. Ульянича служит образцом новаторского стиля композитора, в творчестве которого заметна преемственность традициям хорового письма, характерного для духовно-музыкальных произведений русских композиторов XIX–XX веков.

Ключевые слова: духовный аспект, современная хоровая музыка, В. Ульянич, кантата, «Надзвездный маяк», схиархимандрит Виталий.

Abstract: The spiritual aspect in the work of the Russian composer Viktor Ulyanich is analyzed within the context of the case study of his cantata "The Guiding Lighthouse" for soloists, chorus, harp, percussion, and flute. The analysis of the said work reveals its interrelation with the church singing tradition and the Orthodox culture on the whole, on the one hand, and the new trends in modern compositional techniques in all their diversity, on the other. The integral part of the cantata "The Guiding Lighthouse" is its literary basis that helps grasp the inner meaning of the entire work. The traditions of Russian monasticism penetrate the cantata through the poetic text written by Archimandrite Vitaly (Sidorenko). The figurative and thematic content of the cantata is revealed on the level of its genre and compositional features, such as tonality, texture, form development as well as the role of instrumental composition in the timbre organization of the work. The article concludes that the cantata "The Guiding Lighthouse" by V. Ulyanich serves as an example of the composer's innovative style; his work demonstrates the continuity of the choral writing traditions, characteristic of the sacred music created by Russian composers of the 19th-20th centuries.

Keywords: spiritual aspect, contemporary choral music, V. Ulyanich, cantata, "The Guiding Lighthouse", Archimandrite Vitaly.

Виктор Степанович Ульянич — отечественный композитор, заслуженный деятель искусств России, известен как один из ведущих специалистов в области электронной и компьютерной музыки. Произведения композитора проникнуты христианской философией, поиском высшего начала, земного пути человека к небесной чистоте. Масштабные темы и образы раскрываются с помощью музыкального языка, который вбирает в себя традиции

русской музыки и новые тенденции в области современных композиционно-технических приемов во всем их многообразии.

В своем творчестве В.С. Ульянич часто обращается к религиозной теме. Субстрат многих его сочинений — это идеи добра и зла, света и тьмы, смерти и Воскресения. Одним из носителей этих магистральных тем становится хоровая музыка композитора, включающая в себя хоровые мини-

туры и монументальные произведения, такие, как оратории «Буревестник» (1983) на стихи М. Горького, «Пророк» (1999) на стихи А.С. Пушкина и Первосвятителя московского Филарета, кантаты «Добрый вечер» по мотивам украинского фольклора (2005) и «Надзвездный маяк» (2007). На последнем произведении остановимся подробнее.

Жанровое определение, данное этому произведению самим композитором — духовная кантата. «Надзвездный маяк» написан для солистов, смешанного хора, ансамбля арф, флейты и ударных¹ на стихи из писем к духовным чадам схиархимандрита Виталия (Сидоренко) в 8 частях. Имеет посвящение «блаженной памяти схиархимандрита Гавриила (Стародуба)», который был духовным сыном отца Виталия и продолжателем его дел.

Впервые к творчеству схиархимандрита Виталия композитор обратился в 2005 году в своем произведении для солиста, хора, флейты, арфы и ударных «Ангел-хранитель», которое послужило прообразом создания духовной кантаты «Надзвездный маяк». Работа над ней длилась на протяжении трех лет — с 2005 по 2008 г. Первое исполнение этой кантаты состоялось в 2012 году в программе Московского Пасхального концерта в рамках фестиваля «Светозвоны» [3].

Литературным материалом данного произведения послужили духовные стихотворения отца Виталия из сборника машинописных стихов и писем, адресованных его ученикам.

«*Стихи поразили меня высотой духа, глубиной мысли и красотой изложения*» [2] — поделился композитор в одном из своих интервью.

Поэтому, для понимания художественного замысла произведения необходимо обратиться к некоторым сведениям из биографии схиархимандрита Виталия. Жизнь духовного старца без остатка посвящена Богу и служению людям. «*Схиархимандрит Виталий стал известен как великий светильник духа не только в Иверии, где прошла половина его жизни, но и в сердце православной России — Москве,*

в Свято-Троице-Сергиевой Лавре. Многим он давал силы для несения жизненного креста, укреплял души в трудной и опасной борьбе с внутренним человеком — с самим собой. В этом служении людям и было основное призвание старца Виталия» [1]. Он был последователем и наследником Глинских старцев, воспитывал в своих учениках чувства покаяния и Любви, как это заповедано в святом Евангелии. Поэтическое мастерство и духовные наставления отца Виталия во многом созвучны с личными убеждениями композитора, именно они и легли в основу художественного замысла кантаты.

«Будете любить — ни тоски, ни уныния не будет. Смиряться, терпите, любите.

Любовь будет — и стены разойдутся!» [1]

Эти слова схиархимандрита Виталия во многом определяют духовную сущность образно-тематического содержания произведения В.С. Ульянич, согласно одной из важнейших заповедей Христа — любите братьев и сестер ваших — «Сия есть заповедь Моя, да любите друг друга, как Я возлюбил вас» [Ин. 15:12].

Эта заповедь словно духовно-нравственный ориентир на пути в Царствие Божие находит свое воплощение в музыкально-драматургическом решении композитора, тем самым, обеспечивая художественную целостность всего произведения. В каждой из восьми частей кантаты ощущается стремление преодолеть границы земного на пути к божественному началу, что заметно в самих названиях частей кантаты:

1. «В начале эры бесконечной»;
2. «Гимн Пречистой Деве»;
3. «Христос рождается — прославьте»;
4. «С закатом солнца в колыбели»;
5. «Всемирная радость»;
6. «Клубясь и сверкая в воздухе чистом»;
7. «Высоко над землей»;
8. «Вечная благодать».

Важнейшими элементами образно-тематической концепции духовной кантаты являются тема прославления Христа — Рождество Христово (№ 3), путь Христа-Учителя, который несет народу свое вероучение (№ 4), Воскресение Христа (№ 5); а также — образ Пресвятой Богородицы (№ 2) и великой Божией, милости и благодати в финальных номерах. Важное значение приобретают извечные философско-мировоззренческие понятия — время (№ 1), свет, радость, благодать (№ 6, № 7). Завер-

¹ В 2012 году на Московском Пасхальном концерте прозвучал вариант с использованием электронных звуков вместо ансамбля арф. Об этом исполнении написано в статье Т.Н. Красниковой «Надзвездный маяк» — духовная кантата В. Ульянич для хора, солистов, камерного оркестра и электронных звуков// Ученые записки РАМ имени Гнесиных. — 2014. — № 2. — С. 3–8.

пример 3. № 2. Гимн Пречистой Деве

Moderato (♩ = 64) *mf*

Soprano

Ка-ки-ми чис - ты-ми ус - та - ми Те-бя мы, Де-ва, у-бла-жим,

Присущим церковно-певческой традиции является и употребление композитором строчной формы, которая здесь чаще встречается в индивидуализированном, авторском варианте — как строчная с признаками фугированной или трехчастной формы.

Для фактуры произведения В.С. Ульянича характерно полифоническое изложение, которое занимает важное место в организации и развитии музыкального материала, что свойственно творчеству композитора в целом. Это использование имитаций в инструментальных и хоровых партиях; стреттное проведение тем; фугированное изложение музыкального материала; развитие тем с помощью инверсий, расходов и других полифонических приемов.

Среди особенностей композиционного построения кантаты следует отметить также принцип контрастности, звуковой изобразительности, как, например, подражание колокольному звону. Контрастность здесь проявляется как на уровне чередования частей, так и внутри самих номеров. Мощные, торжественно-эпические хоровые фрагменты сменяются лирическими эпизодами с солирующими голосами (пример 3) и прозрачной инструментовкой.

Приведем пример соотношения между элегическим по характеру № 2 «Гимн Пречистой Деве» для ансамбля арф, смешанного хора и соло сопрано с исполненным торжественности, «колокольности» № 3 «Христос рождается прославьте», написанным для полного вокально-инструментального состава². Образ Богородицы, отрывающийся во втором номере, предстает с помощью лирической партии соло сопрано под прозрачный аккомпанемент из шести арф (пример 3). Это нежная, лирическая часть, описывающая «чудо нетленной красоты». Третий номер же носит совершенно иной, контрастный характер. Поэтическая основа — рождественская колядка, как и все народные тексты анонимна³.

² Barchimes, triangoli, crotali, ансамбль из 5 арф и смешанный хор.

³ Как правило, колядка — это маленький Рождественский рассказ, повествующий о событиях той ночи.

Исходя из общего контекста, «Христос рождается прославьте» носит гимнический, панегирический характер. Музыкальная ткань строится на переливах ударных инструментов (barchimes и тремоло треугольника) и имитациях в партиях арф. С их помощью, композитор добивается эффекта колокольного перезвона (см. пример 4 на с. 13).

Традиция подражания колокольному звону характерна для русской музыки XIX–XX веков в творчестве М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева, Г.В. Свиридова, В.А. Гаврилина, а также ныне здравствующих композиторов — В.Г. Кикты, В.В. Сильвестрова, К.Е. Волкова, А.Л. Ларина и многих других. В.С. Ульянич широко использует металлические ударные инструменты: колокольчики, колокола, треугольник, вибрафон. Переливы и перезвоны звучат в партиях ансамбля арф и названных инструментов, словно создавая акустическое пространство мира небесного. В № 7 «Высоко над землей» раскачивающийся набат звучит у низких мужских голосов, постепенно захватывая всю звучащую партитуру (см. пример 5 на с. 13).

В сочинениях В.С. Ульянича часто встречаются звучания арф⁴ [6] и флейт. Такие инструментальные составы характерны для его индивидуально-композиторского стиля, подтверждением чему служат многие произведения автора. Наряду с ранее упомянутым «Ангелом-хранителем» (2005) назовем также концертную симфонию для четырех видов флейт, гобоя, английского рожка, арфы и камерного оркестра «Небесные звуки детства» (2006); концертную симфонию для кларнета, арфы и оркестра «Колокола души» (2007); арфовые композиции «Фантазия в розовых тонах» и «Игры света» для ансамбля арф и другие произведения.

⁴ «Русское арфовое общество» существует с 2004 года. Идея возрождения этого общества принадлежала В. Ульяничу, В. Кикте и Н. Шамеевой. Основная концепция общества — помощь молодым арфистам, организация фестивалей, содружество с молодыми композиторами.

пример 4. № 3. «Христос рождается прославьте»

Example 4, No. 3, "Christ is born, glorify Him" is a musical score for voice and piano. It features three vocal parts: Soprano (Bch), Alto (Tglt), and Contralto (Cntl). The piano accompaniment consists of six staves (I-VI). The score is in a key with three flats and a 4/4 time signature. The vocal parts have lyrics in Russian: "Хри-сто-с ро-жда-ет-ся, прос-ла-в-ля-й-те-с-я". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mp* and *trp*.

пример 5. № 7. Высоко над землей

Example 5, No. 7, "High above the earth" is a musical score for voice and piano. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano accompaniment is shown in the lower part of the score. The score is in a key with three flats and a 4/4 time signature. The vocal parts have lyrics in Russian: "Мы! Вы - со - ко над зем-лей, Мы! Мы! Вы - со - ко над зем -". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *trp*, *mf*, and *mf*.

В кантате «Надзвездный маяк» с помощью инструментальной ткани создаются яркие эффекты предметно-музыкальной изобразительности: «светозвоны» (термин В.С. Ульянича) и переливы возникают благодаря сочетанию ансамбля арф и металлических ударных инструментов (колокольчиков, виброфонов, колоколов). Образ морской стихии в № 7 «Высоко над землей» рождается с помощью фигураций в партиях арф (пример 6); в № 3, 5, 8 присутствует подражание колокольному звону. Соединение всех этих приемов в инструментально-хоровом пространстве духовной кантаты создает впечатление возвышенной, небесной музыкальной шкатулки.

Взаимосвязь номеров кантаты прослеживается в ладотональном плане: движение от бемольных тональностей в сторону диэзов и обратно. В свою

очередь, первая и последняя часть создают образно — тематическую арку между двумя мирами — земным и небесным. (см. таблицу 1 на с. 15).

В духовной кантате «Надзвездный маяк» композитор уделяет большое значение символике чисел, а именно «три» и «восемь». Цифра «три» важнейший, сакральный знак в христианской религии — это образ Святой Троицы. Это проявляется в троекратном повторении отдельных строк словесного текста, что встречается также и в православном богослужении (например, троекратное возгласие хором «Господи помилуй», «Аллилуйя» и др.). Например, в пятом номере «Всемирная радость», композитор использует праздничный пасхальный тропарь «Христос Воскресе из мертвых...». Эта часть является кульминационной точкой всей кантаты, тропарь проходит трижды и при каждом

пример 6. № 7. Высоко над землей

The musical score consists of six staves. The top staff is labeled 'Стрпн' (String Ensemble). Below it are five harp parts labeled 'Арп I' through 'Арп V'. The harp parts feature intricate rhythmic patterns, often marked with '12' and '7', indicating the number of notes in a sequence. Dynamic markings such as *sfz* and *v* are used throughout. The score is in 3/4 time and has a key signature of three flats. The page number '125' is located in the top right corner.

Таблица 1

Части	I «В начале эры»	II «Гимн Пречистой Деве»	III «Христос рождается»	IV «С закатом солнца»	V «Всемирная радость»	VI «Клубясь и сверкая»	VII «Высоко над землей»	VIII «Вечная благодать»
Состав	1. Хор 2. Campanelli Vibrafono Campane Arpa I–VI	1. Солист (soprano) 2. Хор 3. Арпа	1. Хор 2. Barchimes Triangoli Crotali Arpa I–VI	1. Солист (tenor) 2. Хор 3. Flauto Campanelli Vibrafono Campane Arpa I–VI	1. Хор 2. Campanelli Vibrafono Campane Tubular Bells Arpa I–IV	1. Солист (soprano) 2. Хор 3. Campane Vibrafono Campanelli	1. Хор 2. Арпа I–III Campane	1. Солисты (soprano, bass profundo) 2. Хор 3. Campane Vibrafono (2) Campanelli (2) Arpa VI
Тонал. план	Ges-dur	Des-dur	As-dur	g-moll	Ges-dur Тема «Христос воскрес из мертвых»	C-dur	as-moll	Ges-dur

последующем проведении хоровая фактура уплотняется, приобретая мощное, гимническое звучание. Композиционный принцип кантаты связан с преобладанием трехчастных форм или стремлением к трехчастности. Цифра «восемь» олицетворяет символ бесконечности, возрождения Воскресения. Она нашла свое отражение в композиции из восьми частей, являющихся собой символический образ «Надзвездного маяка».

Итак, данное произведение В.С. Ульянича является примером тесной взаимосвязи православной певческой традиции с новаторским инструментально-хоровым письмом современного композитора, где все средства музыкальной композиции (мелодика, фактура, ладотональность, инструментально-тембровые сочетания и прочее) подчинены идее духовного подвижничества, божественной любви, стремления человека к свету и чистоте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «О жизни схииеримандрита Виталия». Новоспасский монастырь. Москва, 2004 г.
2. **Кайнова И.А.** Композитор Виктор Ульянич: христианское мировоззрение и творческий стиль — Проблемы музыкальной науки. — 2015. — № 4. — С. 139–147.
3. **Красникова Т.Н.** «Надзвездный маяк» — духовная кантата В. Ульянича для хора, солистов, камерного оркестра и электронных звуков // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. — 2014. — № 2. — С. 3–8.
4. **Ромашук И.М.** Виктор Ульянич. Хоровая музыка. «Приношение великому русскому хормейстеру Виктору Сергеевичу Попову» // буклет к компакт-диску. М. 2016.
5. **Суворова Т.** «Светозвоны». Встреча с композитором Виктором Ульяничем (к 60-летию маэстро) // Вселенная русского хора. — 2016. — С. 27–42.

REFERENCES

1. «O zhizni skhiarhimandrita Vitaliya». [About the life of Schema-Archimandrite Vitaly] Novospasskij monastery'. Moskva, 2004.
2. **Kajnova I.A.** Kompozitor Viktor Ul'yanich: hristianskoe mirovozzrenie i tvorcheskij stil' [Composer Viktor Ulyanich: Christian worldview and creative style] — Problemy muzykal'noj nauki. — 2015. — № 4. — P. 139–147.

3. **Krasnikova T.N.** «Nadzvezdnyj mayak» — duhovnaya kantata V. Ul'yanicha dlya hora, solistov, kamernogo orkestra i elektronnyh zvukov [“Guiding Lighthouse” — spiritual cantata by V. Ulyanich for choir, soloists, chamber orchestra and electronic sounds] // Uchenye zapiski RAM imeni Gnesinyh. — 2014. — № 2. — P. 3–8.
4. **Romashchuk I.M.** Viktor Ul'yanich. Horovaya muzyka. «Prinoshenie velikomu russkomu hormeisteru Viktoru Sergeevichu Popovu» [Victor Ulyanich. Choral music. “Tribute to the great Russian choirmaster Viktor Sergeevich Popov”] buklet k kompaktdisku. M. 2016.
5. **Suvorova T.** «Svetozvony». Vstrecha s kompozitorom Viktorom Ul'yanichem (k 60-letiyu maestro) [Meeting with composer Viktor Ulyanich (on the occasion of the maestro's 60th birthday)] // Vselennaya russkogo hora. — 2016. — P. 27–42.

БЕЛЯЕВА АНТОНИНА АНДРЕЕВНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

Аспирант (науч. рук. проф. А.Б. Ковалёв)

bieliaieva.antonina@mail.ru

BELYAEVA ANTONINA A.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Postgraduate student (scientific supervisor prof. A. Kovalev)

bieliaieva.antonina@mail.ru

УДК 784.5

А.В. ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА

Государственный институт искусствознания (г. Москва)

Неизвестный Дегтярев: публикация хоровых концертов, обнаруженных в провинциальных собраниях

*A. Lebedeva-Emelina**The unknown Degtyaryov: the publishing of choral concertos discovered in provincial collections*

Абстракт. Настоящая статья посвящена обнаружению и будущей публикации 13 духовных концертов Степана Дегтярева, крепостного графа Н.П. Шереметева. Неизвестная музыка композитора была найдена в нескольких нотных коллекциях: в библиотеке архиерейского хора города Курска, в библиотеке Апраксиных из усадьбы «Ольгово» Дмитровского уезда Московской губернии, в собрании провинциальных церквей и монастырей из Синодального училища церковного пения в Москве. Многие концерты Дегтярева планируется издать впервые («Господь вознесется на небеса», «Кто взыдет на гору Господню», «Скажи ми, Господи» для смешанного хора, «Взыде Бог», «Хвалите имя Господне» для двойного хора и пять переложений концертов для мужского хора — «Благословен Господь Бог Израилев», «Велий Господь и хвален zelo», «Днесь Христос в Вифлееме», «Радуйтесь праведнии», «Хвалите Бога во святых Его»). В статье поднимаются важные вопросы о судьбе первоисточников, о вариантности существующих текстов концертов Дегтярева, о художественной ценности найденных сочинений. Упомянуты вехи биографии Дегтярева, приводятся имена его учителей, численность певчих в крепостном хоре Шереметевых в то время. При анализе духовного концерта «Взыде Бог» показательным является сравнение пропорций рукописных и изданных вариантов сочинения. Статистика свидетельствует, что с авторскими версиями мало кто был знаком на рубеже XIX–XX веков, публиковались переделки, «экстракты» из музыкальных тем концертов Дегтярева. Приводятся примеры пересочинения мелодических фраз дегтяревского концерта. В статье идет речь об анонимности многих рукописных источников и непростой атрибуции духовной музыки классицизма, об изданиях с ложными указаниями на авторство на примере сборников В.Л. Лирина и П.Г. Григорьева. Планируемая публикация авторской музыки Дегтярева, максимально приближенной к утерянным первоисточникам, предпринимается к 255-летию со дня рождения прославленного крепостного композитора.

Ключевые слова: Дегтярев, духовный концерт, редакция, Курский архиерейский хор, усадьба Апраксиных «Ольгово», коллекция Синодального училища.

Abstract: The present article is dedicated to the discovery and future publishing of 13 sacred concertos by Stepan Degtyaryov, a serf of Count N. Sheremetev. The composer's unknown music was found in several music collections: in the library of the pontifical choir of the Kursk city, in the Apraksins' library at the estate Olgovo in Dmitrovky uyezd of Moscow guberniya, as well as in the collection of provincial churches and monasteries from the Moscow Synodal School. Many concertos by Degtyarov are set to be published for the first time ("Gospod' voznesesya na nebesa", "Kto vzydet na goru Gospodnyu", "Skazhi mi, Gospodi" for mixed choir; "Vzyde Bog", "Khvalite imya Gospodne" for double choir; and five settings of concertos for male choir — "Blagosloven Gospod' Bog Izrailev", "Veliy Gospod' i khvalen zelo", "Dnes' Khristos v Vifleeme", "Raduytesya pravednii", "Khvalite Boga vo svyatykh Ego"). The article brings up important issues on the fate of the original sources, on the variants of the existing texts of Degtyaryov's concertos, and on the artistic value of the discovered works. The landmarks of Degtyaryov's biography are mentioned, the names of his teachers as well as the amount of cantors in Sheremetev's serf choir at that time are provided. The indicative part of the analysis of the sacred concerto "Vzyde Bog" is the comparison of the proportions of the handwritten and printed variants of the piece. The statistics demonstrate that very few were familiar with the author's versions at the turn of the 20th century; instead, arrangements and "extractions" of the themes from Degtyaryov's concertos were published. The examples of rewritten melodic phrases from Degtyaryov's concerto are provided in the present study. The article touches upon the anonymity of a number of handwritten sources, the complexity of attribution of the Classical era sacred music, as well as the editions with false attribution as seen in the collections by V. Lirin and P. Grigoriev. The planned publishing of Degtyaryov's genuine music, as close to the lost original sources as possible, is attempted to commemorate the 255th birthday anniversary of the famed serf composer.

Keywords: Stepan Degtyaryov, choral concerto, edition, Kursk pontifical choir, Apraksin's estate Olgovo, collection of Synodal School.

Степан Аникиевич Дегтярев (1766–1813), крепостной композитор Шереметевых, на сегодняшний день является одним из самых плодотворных авторов духовной музыки классицизма. Его песнопения при жизни никогда не публиковались, на протяжении всего XIX века они многократно копировались от руки, распространялись в среде любителей церковного пения, регентов и певчих исключительно в виде рукописных списков. Издания рубежа XIX–XX веков — различные «Исторические хрестоматии» (1900–1910-е), сборники духовно-музыкальных песнопений П.М. Киреева (1911–1918), нотные приложения к журналу «Музыка и пение» (1898–1905) — были далеки от современных академических публикаций. Они были направлены на расширение церковно-певческого репертуара и выполняли другие задачи: редакторы издавали нотные тексты, удобные для хоров того времени, не требующие исполнительского мастерства и виртуозности. Поэтому в этих публикациях изымались трудные соло в певческих голосах, сокращалась форма цикла, менялись тональности, ритмы, гармонии, мелодии, упрощались или снимались украшения. Но благодаря этим и подобным изданиям музыка Дегтярева не была забыта в течение XIX столетия, она до сих пор включена в круг песнопений, которые поются за богослужением.

Публикация хорового наследия Дегтярева по-прежнему актуальна, не случайно в настоящее время в Украине предпринимается попытка издать полное собрание духовных сочинений крепостного музыканта¹.

1 Ныне существует точка зрения о малороссийском происхождении семьи Дегтяревых, так как Борисовка, расположенная в 200 верстах от Глухова, в XVII веке была частью Слободской Украины. В ряде документов отец композитора Аникий и его младший брат Евдоким были записаны как малороссияне (РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Ед. хр. 4819. Л. 36 об., 39. РГИА. Ф. 1088. Оп. 6. Д. 216. Л. 298–299. См. об этом: Горяйнов Ю.С. России славу пел. Воронеж, 1987. С. 56, 65). В Киеве к 250-летию С.А. Дегтярева в Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского прошла международная научная конференция «Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний классицизм у Східній Європі» (10 мая 2016 г.). Доклады участников были опубликованы: Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний классицизм у Східній Європі // Науковий вісник Національної академії України. Вип. 117. Киев, 2016. Вопрос о происхождении рода Дегтяревых рассматривался

В конце 2021 года мною и Мариной Павловной Сидоровой, исследовательницей из Курска, было подготовлено нотное монографическое издание «Степан Дегтярев. Концерты из провинциальных собраний». В процессе создания книги мы ориентировались на тома академической серии «Памятники русского музыкального искусства», поэтому книга включает в себя объемный корпус нотных материалов, несколько исследовательских статей и подробные музыкально-текстологические комментарии². К публикации подготовлены 13 хоро-вых концертов Дегтярева: 6 — ранее неизвестных для смешанного хора, 5 — для трехголосного мужского состава и 2 — для двойного хора, обнаруженные в вариантах, близких авторскому замыслу.

История новых находок концертов Дегтярева такова.

В середине 2010-х годов при разборке нотной библиотеки курского архиерейского хора и нотницы Вознесенского храма г. Курска, одним из авторов издания, М.П. Сидоровой, были найдены рукописи более 40 хоро-вых произведений Степана Дегтярева, среди них — 33 партитуры церковных концертов и около десятка одностанных песнопений. Большинство рукописей датируются поздним временем, но среди них встречаются источники и конца XIX столетия. Найдено несколько партитур концертов, считавшихся утраченными («Господь вознесся на небеса», «Кто взыдет на гору Господню», «Скажи ми, Господи, кончину мою»), уточнено авторство концерта «Царю Небесный, утешителю».

В 2015 году при исследовании нотного собрания музея-заповедника «Дмитровский Кремль», другим автором издания, А.В. Лебедевой-Емилиной, были обнаружены манускрипты рубежа XVIII–XIX столетий с неизвестной обедней Дегтярева

в ряде статей: Гусарчук Т. Феномен творчої діяльності Степана Дегтярьова (с. 6–44); Шуміліна О. Максим Березовський та Степан Дегтярьов: паралелі в житті й утворчості (с. 59–70); Беліченко Н. Українське народнописенне багатоголосся як чинник хорового мислення Степана Дегтярьова та його сучасників (с. 110–126); Костюк Н. Стандарти класицизму та прояв національних церковно-співочих традицій: Ірмоси Пасхи Степана Дегтярьова (с. 127–144).

2 Степан Дегтярев. Хоровые концерты из провинциальных собраний. Реконструкция и редакция нотных текстов, исследования и комментарии А.В. Лебедевой-Емилиной и М.П. Сидоровой. М., [2022]. 157 с. (в производстве).

и пяти хоровыми концертами, переложенными возможно самим автором на мужской хор. Нотные тетради ранее принадлежали усадьбе Апраксиных «Ольгово» Дмитровского уезда Московской губернии. Обнаруженные варианты концертов ранее были неизвестны исполнителям («Благословен Господь Бог Израилев», «Велий Господь и хвален зело», «Днесь Христос в Вифлееме», «Радуйтесь праведнии», «Хвалите Бога во святых Его»).

Наконец, в 2021 году, при работе с рукописями бывшего Древлехранилища Синодального училища церковного пения было найдено два двухорных концерта «Взыде Бог в воскликновении», «Хвалите имя Господне», которые можно считать основными авторскими вариантами. Обратим внимание — доныне двухорные концерты Дегтярева вообще не были известны ни исполнителям, ни историкам.

Дегтярев за свою жизнь написал значительно больше церковных концертов, чем Бортнянский. Если в творчестве последнего насчитывается около 80-ти а cappella циклов³, то у Дегтярева их свыше 150, из них 92 цикла сохранилось до наших дней⁴.

А.М. Кириленко, младший современник композитора, написавший о нем обстоятельную статью для «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара, отмечал: «сохранением самых концертов [Дегтярева] мы обязаны единственно тому, что они рас-

сеяны были почти по всей России...»⁵. Эти слова, произнесенные в 1841 году, оказались актуальными и для последующих полутора столетий.

Музыкальное образование Степан Дегтярев в юном возрасте получил в певческой школе при театре Н.П. Шереметева — он умело играл на скрипке, фортепиано и гусях. После ломки голоса Степан продолжал числиться в труппе кусковского театра, выполняя возложенные на него поручения (учил и репетировал с солистами их партии, перекладывал партитуры оркестровых сочинений).

Граф Николай Петрович постарался дать талантливому крепостному хорошее образование: отослал Степана учиться в Московский университет. Считается, что основы музыкальной науки (гармонии, контрапункта и композиции) Дегтярев первоначально постигал под руководством Антонио Сапиенцы, популярного педагога того времени, служившего у Н.П. Шереметева. Не исключено, что ему давал уроки и ведущий музыкант шереметевского оркестра И. Г. Фациус⁶. Но главным педагогом Дегтярева считается Джузеппе Сарти, известный итальянский композитор того времени. Английский историк музыки Вильгельм Стаффорд, тоже современник Дегтярева, отмечал в своем труде, что «по окончании курса, Сарти взял Дегтярева с собою в Италию»⁷. Думается, что эта поездка могла состояться в начале 1790-х годов.

В 1805 году Дегтярев перевел с итальянского на русский язык музыкальный трактат Винченцо Манфредини «Правила гармонические и мелодические», посвятив свой труд графу Н.П. Шереметеву. Скорее всего, выбор трактата был не случаен и возможно принадлежал самому графу. Напомним читателям, что итальянский композитор Манфредини в молодости обучал музыке наследника престола Павла Петровича, который, став императором, вспомнил об учителе и пригласил его вновь приехать в Петербург. Второй приезд в Россию у Манфре-

3 При жизни Д.С. Бортнянского были изданы 35 концертов для 4-х голосного хора, 10 — для двойного хора, 14 хвалебных песен, концерт «Богоотец убо Давид» был опубликован в 1913 году, 10 новых концертов было издано в 2009 году под моей редакцией. 3 концерта Бортнянского сохранились не полностью и восстановлению не подлежат; 2 — нуждаются в дополнительных изысканиях, 20 концертов не сохранились вообще, сведения о них мы узнаем из «Московских» и «Санкт-Петербургских ведомостей», различных музыкальных каталогов и реестров См. подробнее: Лебедева-Емелина А.В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М., изд. Прогресс-Традиция, 2004. С. 63–153.

4 Лебедева-Емелина А.В. Степан Аникиевич Дегтярев: каталог церковных концертов. Ч. 1–2 // Искусство музыки: теория и история. 2018. № 19. С. 235–314 (часть первая). URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/8c3/imti_2018_19_235_314_lebedeva_emelina_02.pdf; 2019. № 20. С. 235–310 (часть вторая). URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc1/imti_2019_20_240_317_lebedeva_emelina.pdf

5 А.К. [Кириленко А.М.] Дегтярев // Энциклопедический лексикон, посвященный Его Величеству Государю императору Николаю Павловичу. Т. XVII. СПб., 1841. С. 431.

6 Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1–2. М.-Л.: Гос. изд-во Музсектор, 1928–1929. Т. 2. С. XVI. Прим. 74.

7 Стаффорд В.К. История музыки. Пер. Е. Воронова, коммент. и дополн. В. Одоевского. СПб.; 1838. С. 370.



Илл. 1. В. Раев. Вид на усадьбу Шереметевых в Останкине. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени, Москва

дини оказался недолгим — около года: 1798–1799, он скончался в Петербурге в августе 1799 года в возрасте неполных 62-х лет. Не исключено, что именно в тот период у Николая Петровича Шереметева возникло желание преподнести Павлу I русский перевод трактата Манфредини в знак почтения и уважения к музыканту. Это дело он поручил своему крепостному, заслужившему к тому времени известность в музыке и неплохо знавшему итальянский.

Дегтярев дополнил труд итальянца собственной главой под названием «О мелодии скалы диатонической, о пункте *tasto solo* и о двух октавах», поместив ее в конце перевода трактата. В ней повествуется о приемах хорового письма того времени, отмечаются заслуги Бортнянского⁸. Считается, что между Дегтяревым и Бортнянским существовали приятельские отношения, по словам внука владельца капеллы С.Д. Шереметева, «Бортнянский часто у него [Дегтярева] бывал и давал ему свои сочинения на просмотр»⁹.

Можем предположить, что концерты и песнопения Дегтярева пелись во многих московских и петербургских церквях в то время, под управлением же автора они могли звучать в церкви Живоначальной Троицы в Останкине (см. илл. 1), в церкви Знамения Божией Матери на Шереметевом дворе близ Воздвиженки.

Скончался Степан Дегтярев от чахотки 23 апреля 1813 года, на 47 году жизни, в Странноприимном доме Шереметевых на Сухаревской площади в Москве. Где был похоронен крепостной неизвестно, некролог в «Московских ведомостях» появился лишь осенью 1813 года. Сохранилось описание характера композитора и, что важнее, упоминание о его педагогической деятельности: «Дегтярев казался всегда угрюмым и задумчивым, но был добр и простодушен и покорялся судьбе с христианским терпением. Многие его ученики, в свое время, тоже отличались талантами»¹⁰.

В некрологе был отмечен талант композитора, упомянута его известность. Прочитируем эти слова: «Кому не известны превосходные его концерты церковные, которые для певческих хоров сделались, так сказать, классическими?»¹¹ В первой большой биографической статье А.М. Кириленко, уже цитированной нами и относящейся к 1840-м годам, обозначен вклад композитора в отечественную церковную музыку: «Дегтярев с особенною ревностью старался очистить церковное пение и придать ему характер, приличный христианской молитве. Его духовные концерты показывают в нем высокий музыкальный талант. Певучесть их простых мотивов и богатство мелодии благоговейно проникают в душу слушателя. <...> Множество его песен рассеяно по всей России, и все они доселе еще не изданы»¹².

Не изданными сочинения Дегтярева оставались практически на протяжении всего XIX столетия, только в 1900 году прокурор Московской Синодальной конторы разрешил печатать сочинения Дегтярева, наряду с песнопениями Карпенко и Дубенского, однако «без употребления при богослужении»¹³.

При Дегтяреве численность певчих в крепостном хоре Шереметева была около 40 человек: 9 дискантов, 9 альтов, 6 теноров, 10 басов. После переезда графа с домочадцами и дворней в Петербург (1797), после роспуска оперной и балетной трупп в Останкино и Кусково, сократилась также численность хоровой

⁸ Об этом подробнее см.: Левашев Е.М. С.А. Дегтярев // История русской музыки в десяти томах. Т. 4. М.: Музыка, 1986. С. 200–201.

⁹ РГАДА. Ф. 1287, Шереметевых. Оп. 1. Ед. хр. 5636. Л. 20. Цит по: Горяйнов Ю.С. России славу пел. Воронеж, 1987. С. 70.

¹⁰ А.К. [Кириленко А.М.] Дегтярев. С. 432.

¹¹ Московские ведомости. 1813. 6 сентября.

¹² А. К. [Кириленко А. М.] Дегтярев. С. 432.

¹³ РГИА. Ф. 796. Оп. 181. 1900 г. № 3070. О нотных рукописях Карпенко, Дегтярева и Дубенского. Л. 3–4. Цит. по: Рыцарева М.Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006. С. 29.

капеллы: из мужчин остались 4 баса и 5 теноров¹⁴.

Скупые биографические сведения позволяют предполагать, что с Курской губернией, откуда композитор был родом, он никогда не терял связей¹⁵. Мог с дозволения графа навещать родных в селе Борисовке, во время наполеоновского нашествия Дегтярев жил и трудился в селе Михайловке (где проживали родные его жены Аграфены Григорьевны Кохановской) и в имении Кудинцево (там композитор поступил на службу к неизвестному нам помещику)¹⁶. Поэтому обнаруженные в курских церковных собраниях рукописные копии дегтяревских концертов важны и ценны — они свидетельствуют, что песнопения композитора всегда были включены не только в церковный репертуар курского архиерейского хора, но и других церковных капелл; они переписывались от руки и распространялись среди прихожан, певчих и регентов на протяжении XIX–XX столетий¹⁷.

Процитируем слова М.П. Сидоровой, посвятившей деятельности архиерейского хора в Курске кандидатскую диссертацию:

«Библиотека курского архиерейского хора является восстановленной “версией” нотного архива курского архиерейского хора конца XIX — начала XX века. Нотный архив был утерян в 1932 году в ходе ликвидации Знаменского собора¹⁸, при ко-



Илл. 2. Рукописная партитура концерта «Скажи ми, Господи, кончину мою», из собрания курского архиерейского хора, рубеж XIX–XX вв.

тором находилась архиерейская кафедра и архиерейский хор — мужской состав более 40 человек. Архиерейский хор до 1917 года был одним из профессиональных коллективов Курской губернии, обладал высокой хоровой исполнительской культурой, богатыми певческими традициями¹⁹.

По словам исследовательницы, рукописный фонд архиерейского хора стал «кладезем находок»²⁰, причем партитуры концертов Дегтярева «были обнаружены как раз в “старых”, внешне бессистемных, потрепанных временем рукописных сборниках и тетрадях»²¹. Это касается, в первую очередь, нот концерта «Скажи ми, Господи, кончину мою», сохранившихся чудом и рассыпающихся от ветхости (см. илл. 2)²².

Если в собрании нот курского архиерейского хора мы имеем дело с поздними списками сочинений Дег-

14 Левашев Е.М. С.А. Дегтярев. С. 188–189.

15 Село Борисовка Грайворонского уезда тогда относилось к Курской губернии, ныне входит в состав Белгородской области.

16 А. С. Фаминцын, вслед за А.М. Кириленко, указывал в биографическом очерке о Дегтяреве, что село Кудинцево было расположено в 80 верстах от родины композитора. Эти сведения историк готовил для «Словаря русских композиторов», но издать ему его не удалось (см.: РНБ. Ф. 805, А.С. Фаминцына. Оп. 1. Ед. хр. 101. Л. 14).

17 Интересные варианты концертов Дегтярева были опубликованы в 1901 году священником Т.И. Донецким в рамках создания духовно-музыкальной библиотеки Воронежской семинарии.

18 Кафедральный собор Иконы Божией Матери «Знамение» (Знаменский собор) города Курска был построен в 1826 году в честь победы в Отечественной войне 1812 года. Храм представляет собой сооружение в стиле классицизма с традиционной крестово-купольной конструкцией. С 1937 по 1992 год в Знаменском соборе располагался кинотеатр «Октябрь». См.: Степанов В.Б. Знаменский собор // Из истории монастырей и храмов Курского края /

Под редакцией А.Ю. Друговской. Курск: Курский государственный медицинский университет. 1998. С. 158–163.

19 Сидорова М.П., Лебедева-Емелина А.В. Степан Дегтярев: находка утраченных хоровых концертов // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4 (35). С. 65; см. также: Сидорова М.П. Церковно-певческая культура Курской епархии (на примере деятельности архиерейского хора). Дисс. ... канд. иск. М.: Гос. институт искусствознания, 2019.

20 Сидорова М.П., Лебедева-Емелина А.В. Степан Дегтярев: находка утраченных хоровых концертов. С. 66.

21 Там же.

22 Первое исполнение концерта «Скажи ми, Господи» Дегтярева прозвучало на Международном Великопостном хоровом фестивале в апреле 2019 года в Большом зале Московской консерватории. Исполнял Камерный хор Московской консерватории п/у своего художественного руководителя профессора А.В. Соловьева.

тярева, то усадебная библиотека Апраксиных в подмосковной усадьбе «Ольгово» Дмитровского уезда сохранила нотные манускрипты, которые можно датировать рубежом XVIII–XIX веков, то есть они являются прижизненными для композитора.

Когда-то в усадьбе «Ольгово» имелся свой крепостной театр и капелла с оркестром. Ее хозяин, Степан Степанович Апраксин, был женат на Екатерине Владимировне Голицыной, дочери пушкинской «Пиковой дамы». Среди гостей усадьбы «Ольгово», принимавших участие в домашних развлечениях, был поэт Василий Львович Пушкин, известный актер Алексей Семенович Яковлев. Нередко навещала свою дочь и графиня Наталья Петровна Голицына. Имелась небольшая усадебная церковь Введения Пресв. Богородицы во храм, при ней позднее была устроена церковно-приходская школа.

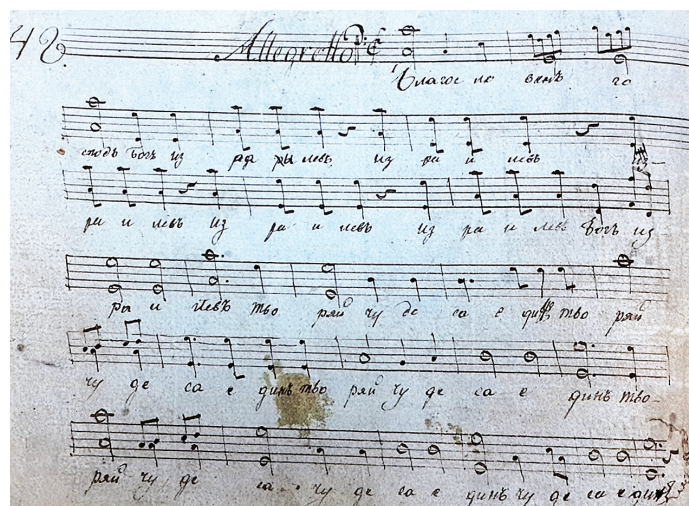
Контакты Апраксиных с Шереметевыми или Апраксиных с Дегтяревым происходили, скорее всего, в Москве: дом Талызиных, сестры и зятя С.С. Апраксина, стоял напротив наугольного дома Шереметевых на Воздвиженке²³ (см. илл. 3). Рано осиротевший Степан Апраксин всю свою юность провел в доме Талызиных, у сестры Марии. Небезынтересно, что в торце талызинского дома на Воздвиженке располагалась книжная лавка, в ней, судя по публиковавшимся реестрам, продавались дегтяревские концерты²⁴.



Илл. 3. Дом Талызиных на Воздвиженке в Москве

23 Ныне в доме Талызиных находится Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева.

24 Названия сочинений Дегтярева встречаются в реестрах нот, выставленных на продажу. См. Реестр книжной лавки Н. Николаева. Московские ведомости. 1805. № 94. Известия.



Илл. 4. Партия баса концерта «Благословен Господь, Бог Израилев»

После революции усадьба «Ольгово» была национализирована, до 1926 года в ней помещался музей Дворянского быта, в 1930-х в ней организовали пионерский лагерь и дом отдыха. При вселении во дворец пионеров, усадебная библиотека была передана на хранение в фонды музея-заповедника «Дмитровский Кремль».

В собрании нот Апраксиных сохранились три нотные тетради без переплета с записями партий баса и двух теноров. Цвет бумаги — голубой, характерный именно для того времени (см. илл. 4), формат тетрадей небольшой — в четверть листа (in 4°)²⁵.

Ранее мы предполагали, что комплект голосов является неполным из-за утери партий дискантов и альтов²⁶. Позднее, при внимательном изучении манускриптов и реконструкции хоровой партитуры, нам стало ясно, что пять известных хоровых концертов Дегтярева были специально переложены на мужской трехголосный хор, их партитуры являются самодостаточными. Возможно, именно Апраксины заказывали себе сочинения у Дегтярева в переработке для мужского состава.

На листах рукописей имеется множество пятен от воска, жира, грязи, углы страниц замаслены и надорваны. Все это свидетельствует о частом исполь-

25 Музей-заповедник Дмитровский Кремль. Ф. 12 (Апраксиных). Оп. 1. С. Дегтярев. Обедня и концерты. Певческие тетради без №№ единиц хранения.

26 Лебедева-Емелина А.В. Русское хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века как целостное художественное явление. Дисс. ... доктора иск. М.: Госинститут искусствознания, 2018. С. 90.

зовании нотных книг, о том, что музыка Дегтярева была востребована в семье князя.

Публикуемые пять концертов для мужского хора из собрания С.С. Апраксина отличаются от вариантов тех же концертов для четырехголосного смешанного хора: в их текстах пропущены некоторые соло, укорочены медленные и финальные части, сняты повторы мелодического материала и пр.

Последнее нотное собрание, к которому мы обратились в процессе подготовки издания, была коллекция манускриптов, ранее принадлежавшая Московскому Синодальному училищу церковного пения.

История появления в Москве коллекции старинных рукописей из провинциальных церквей и монастырей хорошо известна, но мы позволим себе ее напомнить. Степан Васильевич Смоленский в последние годы жизни в Москве и директорства в Синодальном училище проявил замечательную инициативу: для пополнения библиотеки училища и расширения круга материалов, используемых при изучении курса истории церковного пения в России, он организовал в стенах своего заведения Древлехранилище. В специальном отделе училищной библиотеки помещались собранные по всей России и вышедшие из употребления манускрипты в круглой, квадратной и крюковой нотации. Принадлежность этих нотных материалов провинциальным храмовым и монастырским собраниям дала нам возможность включить неизвестные концерты Дегтярева в издание.

Описание коллекции Древлехранилища было сделано самим С.В. Смоленским, который, каталогизируя рукописи, параллельно изучал стилистику разных эпох²⁷. К 1898 году коллекция насчитывала более 1000 манускриптов (партитур, комплектов певческих поголосников, церковных книг с крюками). Со временем стало ясно, что собрание манускриптов Смоленского является гордостью не только Синодального училища, но и всей русской культуры, «первым в России по богатству собранных документов»²⁸.

27 Смоленский С.В. О собрании русских древне-певческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения (краткое предварительное сообщение). СПб., изд. РМГ, 1899. Переизд.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 1. М.: ЯСК, 2002. С. 218–251.

28 Из письма С.В. Смоленского К.П. Победоносцеву. См. Зверева С.Г., Наумов А.А., Рахманова М.П. Комментарии к статье Смоленского «О собрании русских древне-певческих рукописей» // Русская

После революции Синодальное училище было закрыто, коллекция церковных нот XVI — начала XX веков была уничтожена как единое целое. Старинные крюковые и нотные раритеты перемещены в Государственный исторический музей. После 1955 года часть рукописей из Исторического музея была передана в Музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки²⁹. В дальнейшем часть нот, собранных Смоленским, каким-то образом попала в рукописные фонды Государственной библиотеки им. В.И. Ленина (ныне РГБ) и Московской консерватории³⁰. До сих пор исследователи обнаруживают комплекты партий одного произведения в разных библиотечных собраниях.

По словам Смоленского, в коллекции церковных нот Синодального училища имелись «сочинения заезжих итальянцев и русских их учеников, конца XVIII и начала XIX вв.»³¹.

В одном из рукописных сборников середины XIX века мы обнаружили несколько концертов Дегтярева, в том числе два двухорных³². Помимо сочинений Дегтярева, сборник содержал песнопения иеромонаха Виктора, Давыдова, Гурилева, Грибовича, Сарты и Бортнянского³³. Все сочинения были

духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 1. М.: ЯСК, 2002. С. 252.

29 Музей музыкальной культуры был образован в 1912 году при Московской консерватории, тогда он носил имя Н.Г. Рубинштейна. В годы Отечественной войны музей переименовали в Государственный центральный музей музыкальной культуры и вместо имени Н.Г. Рубинштейна ему дали имя М.И. Глинки. С 1964 по 1980 год музей располагался в Троекуровых палатах по Георгиевскому переулку, затем переехал в здание на ул. Фадеева.

30 Музей Московской консерватории был образован из домашних коллекций ряда музыкантов, в том числе из библиотеки В.Ф. Одоевского, в него также вошли коллекции музыкальных инструментов.

31 Смоленский С.В. О собрании русских древне-певческих рукописей. С. 35.

32 МГК НМБТ. X / 41415. Сб. духовно-музыкальных сочинений разных авторов. Партитура сер. XIX в. № 18. С. 122–145. Благодарю заведующую отделом рукописей и редких изданий И.В. Брежневу и директора консерваторской библиотеки И.З. Ториллову за предоставление копии сочинений.

33 Рукописный сборник мы можем датировать 1840–1850-ми годами, исходя из его содержания. Иеромонах Виктор (Высоцкий, 1795–1871) — сочинял духовную музыку преимущественно во время

переписаны одним почерком, что свидетельствует о том, что работа по переписыванию была выполнена одним человеком и, скорее всего, с ветхих манускриптов. Два концерта Дегтярева изначально были записаны без авторства. В дальнейшем, на первом листе концерта «Взыде Бог», возможно рукой Смоленского, было сделано уточнение «соч. Дегтярева». Второй концерт на 8 голосов «Хвалите имя Господне» (полиелей, сочиненный в концертной форме) так и остался в данном сборнике среди анонимных сочинений.

Концерт «Взыде Бог» никогда не выходил из употребления у регентов и певчих. Он многократно переключивался, переделывался, сокращался и издавался до революции в редакторских вариантах, поэтому обнаружить версию, максимально приближенную к авторскому тексту, было для нас большой удачей. «Хвалите имя Господне» числилось среди утраченных сочинений Дегтярева, принадлежность его творчеству композитора мы атрибутировали по ранее опубликованному каталогу духовной музыки³⁴.

Остановимся чуть подробнее на нескольких сочинениях.

В конце XIX столетия большое распространение получил усеченный вариант концерта «Взыде Бог». В ряде публикаций его I часть предстает в виде небольшого фрагмента, II часть из-за виртуозных соло безбожно купировалась практически всеми редакторами-издателями, III часть — часто наполовину сокращалась. В некоторых публикациях после укороченной I части следует музыка неизвестной «Аллилуйи», автором которой мог быть и не Дегтярев. В одной из публикаций медленная часть *Larghetto* Дегтярева (II часть) также была заменена музыкой неизвестного происхождения.

Показательно сравнение пропорций данного концерта в различных публикациях, свидетельствующее о переработках и сокращениях сочинения:

пребывания в Симоновом монастыре в Москве (1822–1839). Грибович Степан Григорьевич (1779–1849) — сочинял духовную музыку, в основном, для Придворной капеллы. Песнопения этих двух авторов были популярны в 1830-е–1840-е годы и переписывались от руки многократно.

34 Лебедева-Емелина А.В. Русская духовная музыка эпохи классицизма. С. 372–373, 438.

- в рукописи из МГК (см. *илл.* 5 на с. 25) — 181 такт (55 + 44 + 83),

- в рукописном сборнике из коллекции митрополита Калининского и Кашинского Алексия (Коплева) — 161 такт (52 + 43 + 66)³⁵,

- в сборнике духовных песнопений, принадлежавшем когда-то Григорию Чеснокову — 126 тактов (54 + 0 + 72)³⁶,

- в варианте, сохранившемся в коллекции курского архиерейского хора — 73 такта (53 + 0 + 20),

- в варианте из нотного собрания протоиерея Георгия Рубановича (Кострома) — 65 тактов (C-dur, без второй части),

- переложение Е.С. Азеева для мужского хора в издании П.М. Киреева — 47 тактов (25 такта — первая часть, 22 такта — неизвестная «Аллилуйя»),

- в «Духовной хрестоматии» под ред. М.А. Лагунова — 48 тактов, опубликован вариант для мужского хора без медленной части.

Появлявшиеся в изданиях или рукописных копиях тексты концертов порой столь различались друг от друга и отдалялись от первоисточника, что напоминали «вариации на мотивы Дегтярева» или «музыкальный экстракт» на темы концерта. Смело можно утверждать, что при издании концертов Дегтярева их музыку не только адаптировали и упрощали, но порой даже пересочиняли.

Часто при переводе двухорной партитуры в однокорную переписчики списывали партии сопрано и альтов с партитуры 1-го хора, теноров и басов — с партитуры 2-го хора (так записан вариант концерта «Взыде Бог» из сборника Г. Чеснокова). Могло быть иное изложение: сопрано, альты и тенора пели по партиям 1-го хора, басы озвучивали партии 2-го хора. То, что в данном случае нередко возникал нелогичный для хоровой вертикали ритм в партии баса, с иной подтекстовкой, переписчиков не смущало (таким является вариант «Взыде Бог» из курского архиерейского собрания).

В результате один из самых известных дегтяревских концертов в подавляющем большинстве случаев пелся и изучался по сокращенным регентским

35 Данная рукопись находится в архивном фонде издательства «Живоносный источник». Благодарю О.А. Бычкова за возможность ознакомиться с нотами концерта Дегтярева.

36 РНМ. Ф. 36, П.Г. Чеснокова. Ед. хр. 30. Партитура песнопений Г. Чеснокова. Л. 361–362.

Allegro *Coro Primo* *tutti* *Cor. Дегтярева* *1803*

Взыде бога *Взыде бога* *Cor*

Воскряну велии и

Coro Secondo

Allegro

Взыде бога *Взыде бога*

Воскряну велии и

Илл. 5. Рукопись концерта «Взыде Бог» Дегтярева из собрания Синодального училища

вариантам, оказывался искаженным по форме, ритмическому рисунку и мелодике.

Приведем пример «пересочинения» начальной мелодической фразы концерта (см. пример 1 на с. 26).

Вторые части в медленных темпах с сольными эпизодами в стилистике итальянского *bel canto*, как уже упоминалось, либо вообще купировались, либо упрощались. Могли они заменяться иной музыкой (в сборнике из коллекции архимандрита Матфея в концерте «Взыде Бог» имеется аккордовый вариант медленной части неизвестного происхождения).

Довольно часто для более «правильной» подтекстовки редакторы переносили в затакты сильные доли фраз или каким-то иным способом меняли ритмический рисунок мелодий³⁷.

37 О работе Дегтярева над «омузыкаливанием» богослужебных текстов см.: Лебедева-Емелина А.В. Духовные концерты С.А. Дегтярева в свете музыкальной риторики XVIII века (к 250-летию со дня

Естественно, что в подобных переложениях диалог хоров и антифонные переключки 8-голосного состава исчезали, сокращались распевы в партиях, появлялись купюры в тексте, утяжелялись секвенции, исчезала прозрачность фактуры и самое главное — сомнительным становилось мастерство автора в полифонических эпизодах и имитациях³⁸.

Регенты, знакомясь со списками концертов Дегтярева, ходившими по рукам, резонно причисляли композитора к дилетантам, удивляясь нелепости ритмического рисунка в однохорных композициях, переделанных с двуххорных. Подобные упреки мы читаем на страницах периодики рубежа XIX–

рождения композитора) // Вестник ПСТГУ. 2017. Вып. 25. С. 49–64.

38 Подробнее об этом см.: Лебедева-Емелина А.В., Сидорова М.П. Песнопения Дегтярева в дореволюционных изданиях: проблема доверия к нотным источникам // Вестник ПСТГУ. 2018. Вып. 32. С. 81–111.

пример 1. С.А. Дегтярев. «Взыде Бог», оригинальный вариант

С.А. Дегтярев. «Взыде Бог» в редакции Е.С. Азеева

Оживленно

С.А. Дегтярев. «Взыде Бог» из сборника архимандрита Матфея (Троице-Сергиева лавра)

Maestoso

XX веков, в различных курсах по истории церковной музыки тех лет.

Часто для переписчиков главным было списать нотный текст, зафиксировать в нотах фамилию автора старались не многие. Во многих источниках нам встречается дописывание фамилии композитора либо сверху нотного текста, либо сбоку нотного листа, карандашом или чернилами, со знаком вопроса или без него. Об анонимности ходивших по рукам хоровых партитур писали многие, приведем свидетельство регента Николаевского собора г. Боброва Воронежской губернии (автор публикации остался безымянным):

«Репертуар хора того времени состоял, главным образом, из музыкальных произведений

Д.С. Бортнянского, Веделя, Давыдова, Дегтерева, Галуппи, но большая часть без имен композиторов, переписанная у других регентов с доморощенными названиями...»³⁹

Дегтяреву в этом плане особенно «повезло». Его концерты приписывали Г.Я. Ломакину («Хвалите Бога во святых Его»), А.Л. Веделю («Благословлю Господа, вразумившаго мя», «Боже мой, вонми ми, вскую оставил мя еси», «Величая, величаю Тя, Господи», «Господи, Боже мой, на Тя уповах», «Гряди от Ливана невесто», «Доколе, Господи, забуде-

³⁹ Очерк прошлого Бобровского Николаевского соборного хора // Баян. 1908. № 11. С. 23.

ши мя», «Не имамы иныя помощи»), А. Сапиенце («Боже, во имя Твое спаси мя»), казанскому композитору А. Новикову («Боже мой, вскую оставил мя еси», «Боже мой, к тебе утреннюю»), даже М.С. Березовскому («В началех ты, Господи, землю основал») и Д.С. Бортнянскому («Днесь Христос на Иордан прииде»). Разобраться в этой путанице помогают каталоги нот, продававшихся в книжных лавках, они время от времени публиковались в ведомостях. Иногда исследователю может повезти, и обнаруживается каталог нотной библиотеки, где рядом с названием сочинений выписаны его начальные такты (инципиты)⁴⁰. Подобные источники помогают устанавливать истинное авторство сочинений.

Одним из первых изданных стал концерт «Хвалите Бога во святых его» Дегтярева. Публикацию предпринял в 1889 году регент Успенского собора в Дубовках Саратовской губернии Василий Леонтьевич Лирин. Издан концерт без указания на авторство Дегтярева (ни на обложке, ни на первой странице нотного текста). На титуле значилась лишь фамилия В.Л. Лирин⁴¹. Возможно это обстоятельство было связано с синодальными запретами, о которых мы упоминали ранее. Заимствования чужой музыки на рубеже XIX–XX столетий были свойственны и П.Г. Григорьеву, публиковавшему сочинения композиторов-классицистов в издательстве П.И. Юргенсона под своей фамилией.

В журнале «Музыкальный труженик» за 1908 год читаем гневное письмо регента соборного хора в Баку Ф.В. Владимирского по поводу подобных «сочинений»:

«Недавно выписал я от Юргенсона из Москвы “Покаяния” некоего Григорьева. Получил за этой подписью и с этим текстом — известное всем и каждому произведение Веделя. Выписал затем сборник сочинений Лирин. Получил за подписью г. Лирин несколько пьес Дегтярева, Турчанинова и прочих авторов. <...> А между тем “со-

чинения” эти прошли через цензуру и поступают в продажу, как новинки, до которых многие из провинциальных регентов — большие охотники. <...> Необходимо так или иначе упорядочить это дело ... от бесцеремонного, чтобы не сказать разбойничьего посягательства на них со стороны господ, без стыда и совести захватывающих чужие труды и выпускающих их в свете целыми томами под видом “оригинальных сочинений”»⁴².

Справедливости ради отметим, что в те же годы на рубеже XIX–XX столетий началась публикация авторских текстов церковной музыки XVIII — начала XIX века в выпусках «Исторической хрестоматии», которые подготовили М.А. Лисицын (вып. 1–6), М.А. Гольцисон (вып. 7–11) и Н.И. Привалов (вып. 12).

Предпринимаемые нами в последнее время издания концертов Дегтярева по рукописным спискам рубежа XVIII–XIX веков, надеемся, также будут способствовать знакомству любителей церковной музыки с истинным творчеством крепостного мастера⁴³.

Место Степана Аникиевича Дегтярева в ряду музыкантов той эпохи точнее всего определил Н.Д. Горчаков, либреттист и соавтор композитора по оратории «Минин и Пожарский»: «После Бортнянского, Дегтярев, ученик знаменитого Сартти, занимает первое место в числе лучших композиторов певческой музыки. В сочинениях его особенный утонченный вкус, обработанный по правилам классических итальянских авторов»⁴⁴.

40 Такой каталог имеется в фондах РНММ: Ф. 283. Ед. хр. 25. Каталог певческой ноте от 1793 года. Источник оцифрован: <https://lib.music-museum.ru/all-lib/ns/ns-fiol/438/>

41 Таким же образом были опубликованы Лириним и другие концерты Дегтярева «Господи, Боже мой, на Тя уповах» и «Услыши, Господи, молитву мою». См.: Духовно-музыкальные сочинения для фисгармонии, фортепиано или хора, перел. В. Лириним. М.: П. Юргенсон, печ. В. Гроссе, ценз. 1889.

42 Владимирский Ф.В. Духовно-музыкальный разбой // Музыкальный труженик. 1908. № 21. С. 11.

43 К 225-летию со дня рождения композитора нами было предпринято издание: Степан Дегтярев. Хоровые концерты. Публикация, составление, научная реконструкция, редакция, фортепианное переложение и комментарии к концертам 1–8 А.В. Лебедевой-Емелиной, к концертам № 9–12 Н.И. Тетериной. М.: ГЦММК, множит. апп., 1991. 225 с. Оно было переиздано через 15 лет: Степан Дегтярев. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения. Предисловие, комментарии и научная реконструкция концертов №№ 1–8 А.В. Лебедевой-Емелиной, концертов № 9–12 Н.И. Тетериной. М., изд. «Живоносный источник» в Царицыно, 2006. 196 с. Тираж 400 экз.

44 Горчаков Н.Д. Об уставном и партесном церковном пении // Москвитянин. Ч. 5. № 9. М.: Тип. Н. Степанова. 1841. С. 203.

Действительно, творчество Степана Дегтярева является одним из крупнейших в русской музыкальной культуре доглинкинского времени. В 2021 году исполнилось 255 лет со дня рождения композитора. Надеемся, что наш труд, как дань ува-

жения таланту выдающегося мастера, будет востребован. Введение в обиход неизвестной музыки пополнит репертуар певческих капелл, украсит библиотеку хормейстера, регента и всех любителей церковной музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **А.К. [Кириленко А.М.] Дегтярев** // Энциклопедический лексикон, посвященный Его Величеству Государю императору Николаю Павловичу. Т. XVII. СПб., 1841. С. 430–432.
2. **Беліченко Н.** Українське народнописенне багатоголосся як чинник хорового мислення Степана Дегтярьова та його сучасників // Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі // Науковий вісник Національної академії України. Вип. 117. Киев, 2016. С. 110–126.
3. **Владимирский Ф.В.** Духовно-музыкальный разбой // Музыкальный труженик. 1908. № 21. С. 11.
4. **Горчаков Н. Д.** Об уставном и партесном церковном пении // Москвитянин. Ч. 5. № 9. М.: Тип. Н. Степанова. 1841.
5. **Горайнов Ю.С.** России славу пел. Воронеж, 1987.
6. **Гусарчук Т.В.** Феномен творчої діяльності Степана Дегтярьова // Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі // Науковий вісник Національної академії України. Вип. 117. Киев, 2016. С. 6–44.
7. Духовно-музыкальные сочинения для фисгармонии, фортепиано или хора, перел. В. Лириним. М.: П. Юргенсон, печ. В. Гроссе, ценз. 1889.
8. **Зверева С.Г., Наумов А.А., Рахманова М.П.** Комментарии к статье Смоленского «О собрании русских древне-певческих рукописей» // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 1. М.: ЯСК, 2002. С. 252–254.
9. **Костюк Н.** Стандарти класицизму та прояв національних церковно-співочих традицій: Ірмоси Пасхи Степана Дегтярьова // Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі // Науковий вісник Національної академії України. Вип. 117. Киев, 2016. С. 127–144.
10. **Лебедева-Емелина А.В.** Духовные концерты С.А. Дегтярева в свете музыкальной риторики XVIII в. (к 250-летию со дня рождения композитора) // Вестник ПСТГУ. 2017. Вып. 25. С. 49–64.
11. **Лебедева-Емелина А.В.** Русское хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века как целостное художественное явление. Дисс. ... доктора иск. М.: Гос. институт искусствознания, 2018.
12. **Лебедева-Емелина А.В.** Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М., изд. Прогресс-Традиция, 2004.
13. **Лебедева-Емелина А.В.** Степан Аникиевич Дегтярев: каталог церковных концертов. Ч. 1–2 // Искусство музыки: теория и история. 2018. № 19. С. 235–314 (часть первая). URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/8c3/imti_2018_19_235_314_lebedeva_emelina_02.pdf 2019. № 20. С. 235–310 (часть вторая). URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc1/imti_2019_20_240_317_lebedeva_emelina.pdf
14. **Лебедева-Емелина А.В., Сидорова М.П.** Песнопения Дегтярева в дореволюционных изданиях: проблема доверия к нотным источникам // Вестник ПСТГУ. 2018. Вып. 32. С. 81–111.
15. **Левашев Е.М.** С.А. Дегтярев // История русской музыки в десяти томах. Т. 4. М.: Музыка, 1986. С. 184–208.
16. Очерк прошлого Бобровского Николаевского соборного хора // Баян. 1908. № 11. С. 23.
17. Реестр книжной лавки Н. Николаева. Московские ведомости. 1805. № 94. Известия.
18. **Рыцарева М.Г.** Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006.
19. **Сидорова М.П.** Церковно-певческая культура Курской епархии (на примере деятельности архиерейского хора). Дисс. ... канд. иск. М.: Гос. институт искусствознания, 2019.
20. **Сидорова М.П., Лебедева-Емелина А.В.** Степан Дегтярев: находка утраченных хоровых концертов // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4 (35). С. 58–87.

21. **Смоленский С.В.** О собрании русских древне-певческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения (краткое предварительное сообщение). СПб., изд. РМГ, 1899. Переизд.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 1. М.: ЯСК, 2002. С. 218–251.
22. **Стаффорд В.К.** История музыки. Пер. Е. Воронова, коммент. и дополн. В.Ф. Одоевского. СПб. 1838.
23. **Степан Дегтярев.** Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения. Предисловие, комментарии и научная реконструкция концертов №№ 1–8 А.В. Лебедевой-Емелиной, концертов № 9–12 Н.И. Тетериной. М., изд. «Живоносный источник» в Царицыно, 2006.
24. **Степан Дегтярев.** Хоровые концерты из провинциальных собраний. Реконструкция и редакция нотных текстов, исследования и комментарии А.В. Лебедевой-Емелиной и М.П. Сидоровой. М., [2022]. 157 с. (в производстве).
25. **Степанов В.Б.** Знаменский собор // Из истории монастырей и храмов Курского края / Под редакцией А.Ю. Друговской. Курск: Курский государственный медицинский университет. 1998.
26. **Финдейзен Н.Ф.** Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1–2. М.-Л.: Гос. изд-во Музсектор, 1928–1929. Т. 2. С. XVI. Прим. 74.
27. **Шуміліна О.** Максим Березовський та Степан Дегтярьов: паралелі в житті й утворчості // Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі // Науковий вісник Національної академії України. Вип. 117. Київ, 2016. С. 59–70.

REFERENCES

1. **A.K. [Kirilenko A.M.] Degtyarev** // Enciklopedicheskij leksikon, posvyashchennyj Ego Velichestvu Gosudaryu imperatoru Nikolayu Pavlovichu. T. XVII. SPb., 1841. S. 430–432.
2. **Belichenko N.** Ukraïns'ke narodnopisenne bagatogolossya yak chinnik horovogo mislennya Stepana Degtyar'ovata jogo suchasnikiv // Stepan Degtyar'ov ta jogo suchasniki: muzichnij klassicizm u Skhidnij Evropi // Naukovij visnik Nacional'noi akademii Ukraïni. Vip. 117. Kiev, 2016. S. 110–126.
3. **Vladimirskij F.V.** Duhovno-muzykal'nyj razboj // Muzykal'nyj truzhenik. 1908. № 21. S. 11.
4. **Gorchakov N.D.** Ob ustavnom i partesnom cerkovnom penii // Moskvityanin. CH. 5. № 9. M.: Tip. N. Stepanova. 1841.
5. **Goryajnov Yu.S.** Rossii slavu pel. Voronezh, 1987.
6. **Gusarchuk T.** Fenomen tvorchoi diyal'nosti Stepana Degtyar'ova // Stepan Degtyar'ov ta jogo suchasniki: muzichnij klassicizm u Skhidnij Evropi // Naukovij visnik Nacional'noi akademii Ukraïni. Vip. 117. Kiev, 2016. S. 6–44.
7. Duhovno-muzykal'nye sochineniya dlya figarmonii, fortepiano ili hora, perel. V. Lirinym. M.: P. Yurgenson, pech. V. Grosse, cenz. 1889.
8. **Zvereva S.G., Naumov A.A., Rahmanova M.P.** Kommentarii k stat'e Smolenskogo «O sobranii russkih drevne-pevcheskih rukopisej» // Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah. T. II. Kn. 1. M.: YASK, 2002. S. 252–254.
9. **Kostyuk N.** Standarti klasicizmu ta proyav nacional'nih cerkovno-spivochih tradicij: Irmosi Paskhi Stepana Degtyar'ova // Stepan Degtyar'ov ta jogo suchasniki: muzichnij klassicizm u Skhidnij Evropi // Naukovij visnik Nacional'noi akademii Ukraïni. Vip. 117. Kiev, 2016. S. 127–144.
10. **Lebedeva-Emelina A.V.** Duhovnye koncerty S. A. Degtyareva v svete muzykal'noj ritoriki XVIII v. (k 250-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora) // Vestnik PSTGU. 2017. Vyp. 25. S. 49–64.
11. **Lebedeva-Emelina A.V.** Russkoe horovoe iskusstvo vtoroj poloviny XVIII — nachala XIX veka kak celostnoe hudozhestvennoe yavlenie. Diss. ... doktora isk. M.: Gos. institut iskusstvoznaniya, 2018.
12. **Lebedeva-Emelina A.V.** Russkaya duhovnaya muzyka epohi klassicizma (1765–1825). Katalog proizvedenij. M., izd. Progress-Tradiciya, 2004.
13. **Lebedeva-Emelina A.V.** Stepan Anikievich Degtyarev: katalog cerkovnyh koncertov. CH. 1–2 // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. 2018. № 19. S. 235–314 (chast' pervaya). URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/8c3/imti_2018_19_235_314_lebedeva_emelina_02.pdf 2019. № 20. S. 235–310 (chast' vtoraya). URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc1/imti_2019_20_240_317_lebedeva_emelina.pdf
14. **Lebedeva-Emelina A.V., Sidorova M.P.** Pesnopeniya Degtyareva v dorevolucionnyh izdaniyah: problema doveriya k notnym istochnikam // Vestnik PSTGU. 2018. Vyp. 32. S. 81–111.
15. **Levashev E.M.** S.A. Degtyarev // Istoriya russkoj muzyki v desyati tomah. T. 4. M.: Muzyka, 1986. S. 184–208.

16. Ocherk proshlogo Bobrovskogo Nikolaevskogo sobornogo hora // Bayan. 1908. № 11. S. 23.
17. Reestr knizhnoj lavki N. Nikolaeva. Moskovskie vedomosti. 1805. № 94. Izvestiya.
18. **Rycareva M.G.** Duhovnyj koncert v Rossii vtoroj poloviny XVIII veka. SPb.: Kompozitor, 2006.
19. **Sidorova M.P.** Cerkovno-pevcheskaya kul'tura Kurskoj eparhii (na primere deyatel'nosti arhierejskogo hora). Diss. ... kand. isk. M.: Gos. institut iskusstvoznaniya, 2019.
20. **Sidorova M.P., Lebedeva-Emelina A.V.** Stepan Degtyarev: nahodka utrachennykh horovykh koncertov // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2018. № 4 (35). S. 58–87.
21. **Smolenskij S.V.** O sobranii russkikh drevne-pevcheskikh rukopisej v Moskovskom Sinodal'nom uchilishche cerkovnogo peniya (kratkoe predvaritel'noe soobshchenie). SPb., izd. RMG, 1899. Pereizd.: Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah. T. II. Kn. 1. M.: YASK, 2002. S. 218–251.
22. **Stafford V.K.** Istoriya muzyki. Per. E. Voronova, komment. i dopoln. V. Odoevskogo. SPb. 1838.
23. **Stepan Degtyarev.** Dvenadcat' duhovnykh koncertov. Dlya hora bez soprovozhdeniya. Predislovie, kommentarii i nauchnaya rekonstrukciya koncertov №№ 1–8 A.V. Lebedevoy-Emelinoj, koncertov № 9–12 N. I. Teterinoj. M., izd. «ZHivonosnyj istochnik» v Caricyno, 2006.
24. **Stepan Degtyarev.** Horovye koncerty iz provincial'nykh sobranij. Rekonstrukciya i redakciya notnykh tekstov, issledovaniya i kommentarii A. V. Lebedevoy-Emelinoj i M.P. Sidorovoj. M., [2022]. 157 s. (v proizvodstve).
25. **Stepanov V.B.** Znamenskij sobor // Iz istorii monastyrej i hramov Kurskogo kraja / Pod redakciej A.Yu. Drugovskoj. Kursk: Kurskij gosudarstvennyj medicinskij universitet. 1998.
26. **Findejzen N.F.** Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevnejshih vremen do konca XVIII veka. T. 1–2. M.-L.: Gos. izd-vo Muzsektor, 1928–1929. T. 2. S. XVI. Prim. 74.
27. **Shumilina O.** Maksim Berezovskij ta Stepan Degtyar'ov: paraleli v zhitti j utvorchosti // Stepan Degtyar'ov ta jogo suchasniki: muzichnij klassicizm u Skhidnij Evropi // Naukovij visnik Nacional'noi akademii Ukraïni. Vip. 117. Kiev, 2016. S. 59–70.

ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА АНТОНИНА ВИКТОРОВНА

Государственный институт искусствознания

ведущий научный сотрудник

доктор искусствоведения

ORCID: 0000-0003-0803-6879

lebedeva-emelina@list.ru

LEBEDEVA-EMELINA ANTONINA V.

Senior Researcher

State Institute of Art

Dr. habil. (Art)

ORCID: 0000-0003-0803-6879

lebedeva-emelina@list.ru

УДК 785.11

А.Е. НОВОСЕЛОВА

Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова (г. Москва)

Симфоническая картина Андрея Эшпая «Переход Суворова через Альпы» в аспекте культурной памяти

*A. Novoselova**Andrei Eshpai's symphonic picture "Suvorov's Crossing of the Alps" within
the aspect of cultural memory*

Абстракт. Объектом настоящего исследования избрано яркое, но пока малоизученное произведение Андрея Яковлевича Эшпая — симфоническая картина «Переход Суворова через Альпы», демонстрирующая приверженность композитора традициям отечественной музыкальной культуры.

Концепт культурной памяти в его культурологическом и семиотическом понимании стал для автора статьи опорной точкой в анализе музыкального материала и обусловил основную цель — выявление специфических механизмов культурной памяти, оказывающих влияние на поэтику жанра сочинения. Среди них ведущая роль принадлежит интертекстуальным взаимодействиям, в том числе программности, влияющей не только на содержание и образный ряд, но и на композиционную логику сочинения.

Немаловажным свойством текста становится включение в него жанровых моделей, являющихся своего рода «хранителями» культурной памяти, а также использование цитирования.

Очевидное стремление автора к предельной конкретизации плана содержания, наглядности, зримости образов позволило классифицировать тип симфонической картины, выявить особенности ее драматургии. В этой связи особое внимание уделяется анализу языковых моделей текста в ракурсе взаимообусловленности содержания и жанрово-стилистических компонентов, который подтверждает наличие театрального кода не только в композиционной логике, но и в самом музыкальном языке произведения.

Устанавливается, что специфика жанра произведения, определившая направление данного исследования, заключается в том, что его художественные закономерности формируются на основе взаимопроникновения нескольких видов искусств, различных языков и культурных пластов. Культурная память, находящаяся в основе художественной системы сочинения, координирует диалог времен, определяет традиции и новации в трактовке жанра.

Ключевые слова: культурная память, симфоническое творчество Эшпая, музыкальная фактура, языковая модель, симфонизм, театральность, симфоническая картина, поэтика жанра, Андрей Эшпай, современная отечественная музыка.

Abstract: The objective of the present study is an outstanding yet poorly studied work by Andrei Eshpai — the symphonic picture "Suvorov's Crossing of the Alps" that demonstrates the composer's commitment to the traditions of the national musical culture.

For the author of the article, the concept of cultural memory in its culturological and semiotic sense became the benchmark for the analysis of the music and determined the main objective of the article, which lies in revealing the specific mechanisms of cultural memory that have an impact on the poetics of the genre of the piece. Among these, the central position is occupied by the intertextual interactions, including the programming that affects not only the contents and the imagery, but also the compositional logic of the work.

Among other important features of the text are the inclusion of genre models, which are considered a kind of "keepers" of the cultural memory, as well as the use of citation.

The author's evident wish to specify the content plane to the maximum extent as well as the clarity and visibility of the images make it possible to classify the type of the symphonic picture and reveal the features of its dramaturgy. In this regard, special attention is paid to the analysis of the language models of the text from the perspective of the interdependence of the contents and the stylistic and genre components, which confirms the presence of the theatrical code not only in the compositional logic, but also in the musical language itself. It has been established that the specifics of the genre of the piece that determine the direction of the present study lie in the fact that its artistic regularities are formed based on the interpenetration of several art forms, various languages and cultural layers. The cultural memory that is at the core of the artistic system of the piece coordinates the dialogue of times, determines traditions and innovations in the interpretation of the genre.

Keywords: cultural memory, Eshpai's symphonic works, musical texture, language model, symphonism, theatricality, symphonic picture, genre poetics, Andrei Eshpai, contemporary Russian music.

«...Произведение лишено смысла, если в нем, хотя бы на самом дальнем горизонте, — а нередко еще явственнее — не начинается звучать судьба народа в его истории».

А.В. Михайлов

Творчество композитора Андрея Эшпая, отличающееся яркой стилистической индивидуальностью, оригинальностью жанровых решений, многоспекторностью образно-тематических модусов, сформировалось благодаря мастерскому владению техникой композиции и тончайшему «слышанию» звуковой материи. Существует и еще один важный фактор, без которого такое уникальное, энергетически мощное явление не смогло бы сложиться. Оно не могло осуществиться иначе, как в процессе сотворения, отмеченного присутствием у художника «духовного творческого центра», который, по словам И. Ильина, способен вводить в состояние душевно-духовной концентрации и создавать лёгкую, творческую текучесть чувства (вдохновения) [9; 93]. Примечательно, что сам композитор считал необходимым для создания по-настоящему значительного произведения искусства иметь талант, мастерство и рану в сердце. «Если одного из этих слагаемых недостает — это всегда чувствуется», — говорил он¹.

Именно «творческая текучесть чувства» в сочетании со стремлением к глубине и искренности высказывания могли способствовать созданию особого универсального видения мира, определить специфику мышления мастера, не позволяющую отнести его музыку к какой-либо одной национальной культуре. Исследователями многократно отмечалось воздействие на искусство Эшпая стилистики французского импрессионизма и джаза. Огромными языково-информационными пластами стали для него марийская и русская национальные традиции. Такой органичный синтез, слагаемый взаимодействием различных культурных пластов, явился важнейшим фактором, предопределяющим уникальность творческого космоса композитора.

Настоящая статья посвящена известному, но малоисследованному произведению — симфонической картине «Переход Суворова через Альпы», которое было написано композитором в 1996 году под впечатлением одного из самых ярких событий в российской истории — швейцарского похода А.В. Суворова 1799 года. Андрей Яковлевич проявил глубокий интерес к самой личности Суворова, изучая письма знаменитого полководца и посетив легендарное место — перевал Сен-Готард, отмеченный блестящей победой русского оружия. «Суворов очень высоко ценил швейцарский поход. У него не было поражений, но он там спас армию», — рассказывал композитор².

Героическая тематика уже не впервые привлекла внимание мастера, получив воплощение в Первой и Второй симфонии, Четвёртой симфонии-балете и балете «Круг» («Помните!»), Пятой симфонии, симфонической картине «Симон Боливар». Несомненно, интерес Эшпая к истории, проблемам социума, творческое внимание к темам добра и зла, рассматриваемым через призму мира и войны, гуманизма, тревоги за судьбу человеческой цивилизации было обусловлено его активной позицией художника и гражданина. Особое воздействие на него оказали героико-трагические факты собственной жизни, связанные с Великой Отечественной войной: «О войне словами говорить невозможно, и кто не участвовал в боях, не узнает, что это такое. У меня Пятая симфония — военная, и Вторая симфония — «Хвала свету!». Прожитое музыка не иллюстрирует, но определяет взгляд и на жизнь, и на людей, и на искусство»³.

Специфично, что многомерная реальность сочинения во многом обусловлена феноменом культурной памяти, который, по Я. Ассману, «не только воссоздает прошлое, но также организует настоящее и будущее» [4, с. 39].

А.В. Михайлов считал, что произведение — это не просто хранилище смысла, но и «всякий раз новая организация, всякий раз новое рождение

¹ Из беседы автора статьи с композитором Андреем Яковлевичем Эшаем.

² Из беседы с композитором.

³ Из беседы с композитором.

истории и всякий раз заново осуществляющееся соединение, сопряжение, совмещение прошлого и нового, древнего и зарождающегося, вечного и сиюминутного <...> [15; с. 18].

В трудах по семиотике Ю.М. Лотмана содержится положение о том, что любой художественный текст, выполняет функцию передачи сообщений, генерирования новых смыслов и хранения культурной памяти. Будучи частью пространства культуры, он может быть охарактеризован как «пространство некоторой общей памяти, т. е. пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут сохраняться и быть актуализированы...» [14; с. 201]. Следовательно, если любой текст *a priori* обладает интертекстуальностью, то в симфонической картине Эшпая, где существует конкретный объект памяти, специфические интертекстуальные связи особенно значимы. Именно они становятся весомой частью тех механизмов памяти; которые — как справедливо отмечает М. Лобанова, — направлены на «реконструирование традиции, <...> на метафоричность, уплотнение времени, на повышенную диалогичность» [12; с. 169].

Немаловажна и сама «картинная» специфика жанра сочинения, превращающая его драматургию и архитектонику в сюжет с «прикрепленным к нему воспоминанием» (Я. Ассман). Она близка (по классификации Н.Я. Рыбак [18]) театральной картине-сцене или картине (в живописи), нацеленной на передачу различных типов движения, воссоздающих образно-конкретные представления. Отметим, что стремление к театризации жанра — это явление очень характерное для поэтики симфонических сочинений Эшпая. Так, например, в Четвёртой симфонии-балете и Пятой симфонии, автор также выступает как «режиссёр», выстраивающий сюжет. В связи с этим в их текстах функционируют средства музыкального языка, способствующие конкретизации образных сфер до степени «персонажности».

То, что в симфонической картине в качестве *промежуточного кода* (Ю. Лотман) выступает именно театр также указывает предельная конкретизация плана содержания, осуществляемая работой всей многоуровневой системы текста. Её немаловажным компонентом становится программность, представленная несколькими видами, отсылающими к феномену культурной памяти. К ним относится и знаменитое историческое событие, и одноименное живописное полотно В.И. Сурикова «Переход

Суворова через Альпы», к которому устремляется воображение слушателей. «Представьте себе «Переход Суворова через Альпы» Сурикова. Это сочинение также написано в связи с этой великой личностью», — пояснял Андрей Эшпай⁴.

Кроме того, произведению предпослан программный эпиграф — фрагмент текста народной песни о походе Суворова через Чертов мост, который не только содержит описание событий, репрезентуя пространство, колорит и дифференциацию действия героев, но и выполняет функцию «основного регулятива» (А. Лосев) композиционного моделирования:

*Пошли, забиралися на горы крутые,
Головой хваталися под чёрные тучи,
По Чёртову мосту чуть не перевернулись;
Не глядя на зимушку ветрену,
Одну думу думали — гнать злодея по следу
И с тобою, батюшка, над злодеем тешились...
И всегда-то с радостью по всей Руси-матушке
По всей Руси своей Суворова славим.*

Для обоснования вышеуказанного тезиса приведем композиционный план сочинения:

Раздел А:

- вступительный эпизод-пейзаж
- «сцена перехода»
- «сцена битвы»
- «сцена — трагическая рефлексия»

Раздел В:

- «триумфальная сцена»

Немаловажно то, что композиционная логика, определяющая «сюжет» сочинения, подчинена двухфазности: драматические события, сопровождавшие переход и победное торжество после него соответствуют ключевым словам и фразам, своего рода семантическим маркерам вербального текста, транслирующего содержание в текст музыкальный:

- «пошли», «забиралися», «хваталися», «чуть не перевернулись» (сцена перехода);
- «гнать злодея»; «над злодеем тешились» (сцена битвы);
- «горы крутые», «чёрные тучи», «зимушку ветрену» (вступительный пейзаж);
- «с радостью»; «по всей Руси»; «Суворова славим» (триумфальная сцена).

⁴ Из беседы с композитором.

Попытка анализа структур и их значений привела нас к выводу о том, что наиболее сильным семантическим потенциалом в тексте обладают развёрнутые эпизоды-картины, структурно оформленные и отмеченные сменами темпа, типов фактуры и приёмов развития. Чередование картин также обнаруживает сходство с театральной драматургией. «Имитируя динамическую непрерывность реальности, — отмечает Ю.М. Лотман, — театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычлняя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы. Внутри себя такая единица мыслится как имманентно замкнутая, обладающая тенденцией к остановленности во времени» [13; с. 199].

Отметим, что в основе каждой картины находится определённая *языковая модель*, формирующая яркую, почти зримую ассоциативность. В данном случае термин «языковая модель» понимается нами как: «языковое образование, состоящее из постоянных элементов, объединенных закономерной связью» [1; с. 362].

Наибольший объём текста занимают модели, воссоздающие картины — «массовые сцены». Они разнообразны по содержанию — от драматических батальных эпизодов до картин воинской славы — победоносного шествия и гимнического ликования. Базовыми языковыми моделями здесь становятся те, которые способны репрезентировать кинетическую активность, мощную, волевою энергетику процесса, воссоздать широкоохватное пространство, в котором расположены массы людей, совершающих единое действие. Укажем в этой связи и на особую специфическую звуковую среду этих сцен, где на первый план выходит «фактор плотности» (Т. Красникова). Так, в драматичном разделе А (от ц. 5) он реализуется в мощных крещендирующих формах, основанных на диагональном заполнении фактурного пространства в условиях остинатности, динамическом моделировании фактурных планов.

Этот раздел занимает центральное место в композиции сочинения и включает в себя две сюжетно-смысловые фазы, которые мы условно назвали «сценой перехода» и «сценой битвы». Оба они преисполнены трагизма и ассоциируются с величайшим напряжением физических и духовных сил, мужеством и стойкостью. Звуковое пространство этих разделов подчинено волнообразной графике, ассоциирующейся с восхождением.

Так, «сцена перехода» содержит две волны разной степени интенсивности: в первой из них остинатная активность происходит на фоне вибрирующего звучания полиинтервальных структур струнных и валторн, которые «электризуют» пространство восходящим хроматическим движением и сокращением долготы. Момент кульминации (ц. 9) связан с диагональным расширением диапазона тембрами деревянно-духовых, в том числе «кричащих» флейт-пикколо. Вторая волна (от ц. 10) символизирует еще одну — еще более стремительную попытку восхождения: здесь заполнение пространства и достижения звучания *tutti* также имеет диагональную направленность, но происходит более концентрированно за счёт имитационного умножения тритонов-хроматических интоном, на фоне которых в различных слоях фактуры слышны призывные, подчеркнуто артикулированные терцовые «заклички», звучащие попеременно у контрабасов, кларнетов, литавр, и достигающие крайней степени напряжения у струнной группы.

«Сцена битвы» (от ц. 17), развивающийся в контексте непрерывного динамического нарастания основан на фактурном «фундаменте» *ostinato*, создающем неистово-динамичную пульсацию: это и равномерное, жесткое скандирование кластеров *tutti* оркестра со «свистами» флейт-пикколо на вершине, переходящее в синкопированный темпоритм скачки; и непрерывная барабанная дробь (малый барабан), грохочущие удары литавр, лихорадочное вибрирование струнной группы с тритонов-хроматическими «координатами» мотивов.

В разделе В плотность фактурного компонента определена спецификой жанров маршево-гимнической направленности. Подчеркнём, что для Эшпая семантика парадного марша, а также колокольная торжественность в финале симфонической картины стала необходимой для воплощения победоносного итога военного похода. Сочетание тембров медной и перкуSSIONной групп в полной мере воссоздаёт звучание военного духового оркестра. Причём общее развитие вновь имеет крещендирующий вектор, направленный к двум кульминационным вершинам, оформленным в виде цитат — своего рода музыкальных эмблем, символизирующих патриотизм и любовь к Отечеству — теме хора «Славься» из оперы М. Глинки «Жизнь за царя» (ц. 58) и теме из Торжественной увертюры П. Чайковского «1812 год» (ц. 59).

Символическое значение также приобретает включение в текст финала ещё двух цитат — варианта швейцарской народной песни и песни о Суворове, призванных не только «выстроить» сюжет, подчеркнуть колорит места и общее ликующее настроение, но и создать диалог времен, предполагающий духовную связь автора с излагаемыми им героическими событиями.

Обратимся к анализу языковой модели текста, характерной для иного типа картин, а именно, картин-пейзажей, композиционно-драматургическая роль которых состоит в обрамлении основного события, создании общего эмоционального фона. Важным способом конкретизации плана содержания, формирования «участков наивысшей семантической концентрации» (М. Арановский) здесь также становится понятийно-музыкальная символика, основанная на «припоминании» жанра и стиля.

Выразительные возможности различных языков культуры: бытовых и сакральных жанров, стилевых феноменов старинной западноевропейской, древнерусской, марийской и современной музыки автор активно использует во всех симфонических сочинениях. Здесь, в соответствии с сюжетом, ему был необходим язык русской культуры — русская народная песня, а также православный знаменный распев, которые создавали бы яркий национальный колорит, а оркестровое «имитирование» колокольных звучаний вызывало бы сакрально-этические ассоциации, будучи знаком духовности и скорби.

Кроме этого, немаловажным свойством данной языковой модели становится иное отображение пространства-времени, когда при помощи соответствующих фактурно-тембровых средств формируется ощущение широты, объёма, тишины. К ним относятся *ostinato*: континуальное, понимаемое как длительно выдерживаемый звук или созвучие; формантное, основанное на пульсации звуков или созвучий, может быть использовано и полиостинато, связанное с интегрированием различных остинатных комплексов по вертикали. Эмоциональный «стержень», как правило, сосредоточен в тематических образованиях рельефа, где солирующими инструментами или оркестровой группой, чаще струнными и деревянными духовыми «распеваются» мелодии в стилистике «долгих» русских песен. Фактурные детали звукоткани символизируют медленное течение времени, переключающее ас-

социативные механизмы восприятия в область созерцательности.

Таковы две удивительные по своей красоте темы — тема вступления и главная тема, которые звучат в начале симфонической картины. Следуя одна за другой, они рисуют пейзаж, насыщенный мрачными красками. Символично, что обе темы не реализуют в полной мере заложенный в них значительный потенциал для развития, каждый раз оставляя ощущение недосказанности. Впоследствии главная тема все же обнаружит свою колоссальную семантическую заряженность, становясь основным персонажем симфонической картины и присутствуя в тексте в узловых моментах. Ее трансформационная поэтика определяет состояния-«реакции» на происходящие события. Например, в эпизоде ц. 14 подголосочность трансформируется в аккордику колокольных «биений». С помощью особой организации звукоткани, направленной на воссоздание звучания колоколов, композитор добивается эффекта «физических колебаний и волнения воздуха» (В. Ильин) также ярко, как это, например, происходило в его Третьей и Восьмой симфониях, посвященных памяти отца, Якова Эшпая.

Отметим также раздел после ц. 30 (*Pesante*), где в скорбном «органном» звучании октавных унисонов медных духовых на фоне остинатной звуколинии с квартовым основанием и погребальных ударов колокола звучит тема, близкая православным траурным песнопениям. Характерно, что композитор уже использовал эту тему, обнаруживающую траурную семантику, в Четвертой симфонии (см. ц. 101 партитуры), где она возникала в том же тембровом освещении — у унисонов медных духовых на фоне педали низких струнных и «холодных» отблесков ксилофона, но в ином высотном расположении.

Итак, память культуры, связанная с воссозданием событий прошлого, становится в симфонической картине тем многофункциональным ценностным показателем, который формирует смысловую «партитуру» текста, сообщая ему собственный корпус языковых механизмов. Так, взаимопроникновение различных видов искусств: музыки, поэзии, живописи, лежащее в основе художественной системы сочинения, театральность, обеспечивающая «сценическую наглядность» образов, интертекстуальность, осуществляющая диалог времен, оказы-

вают влияние на стилистику жанра, выявляя в нем коммуникативность, повышенную информативность. В результате рождается, символическое пространство, где «...события сегодняшнего дня, давно

канувшие в Лету и ставшие достоянием традиции, ожидания будущего как бы сплавляются воедино в творческом воображении художника, вовлечённого в стремительный поток времени» [5; с. 397].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Алимов Э.Г., Щукин А.Н.** Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: Издательство ИКАР, 2009. 448 с.
2. **Андрей Эшпай.** Творческий метод, жанрово-стилевые аспекты. Воспоминания современников // Сост. и отв. ред. Т.Н. Красникова. — М.: Пробел — 2000, 2019. 112 с.
3. **Арановский М.Г.** Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
4. **Ассман Я.** Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности // Пер. с нем. М.М. Сокальской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с. — (Studia historica).
5. **Бердяев Н.А.** Самопознание: (опыт философской автобиографии). М.: Мир книги: Литература, 2010. 414 с. — (Великие мыслители).
6. **Бобровский В.П.** Функциональные основы музыкальной формы. М.: Едиториал УРСС, 2019. 338 с.
7. **Варбург А.** Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения Античности. СПб: Азбука-классика, 2008. 384 с.
8. **Гуляницкая Н.С.** Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм: история, теория, практика. М.: Языки славянской культуры, 2014. 367 с.
9. **Ильин И.А.** Аксиомы религиозного опыта. Москва: АСТ, 2004. 592 с. — (Philosophy).
10. **Кардаш (Новоселова) А.Е.** Симфонии Андрея Эшпая: поэтика жанра: автореф. дисс. ... канд. иск. М., 2008. 26 с.
11. **Красникова Т.Н.** Фактура в музыке XX века: дисс. ... докт. иск. М., 2010. 306 с.
12. **Лобанова М.Н.** Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. 208 с.
13. **Лотман Ю.М.** Семиосфера. СПб: Искусство-СПб, 2010. 704 с.
14. **Лотман Ю.М.** Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 479 с.
15. **Михайлов А.В.** Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
16. **Никольская И.И.** Русский симфонизм 80-х годов: некоторые итоги // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 39–46.
17. **Новоселова А.Е.** Интонационный облик мира в симфониях Андрея Эшпая // Вестник АХИ, 2017. № 7. С. 84–90.
18. **Рыбак Н.Я.** Картинность и картинные образы: история и типология: автореф. дисс. ... канд. иск. Магнитогорск, 2006. 28 с.
19. **Схаплок Г.А.** Советский довоенный марш для духового оркестра: особенности жанра // Общество. Среда. Развитие, 2020. № 4. С. 13–19.
20. **Штайн К.Э.** Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса: в 4 т. Т. 4. Реализм. Соцреализм. Постмодернизм. М.: Флинта, 2016. 984 с.

REFERENCES

1. **Alimov E.G., Shchukin A.N.** Novyy slovar' metodicheskikh terminov i ponyatiy (teoriya i praktika obucheniya yazykam) [New Dictionary of Methodological Terms and Concepts (Theory and Practice of Language Teaching)]. Moscow: Publ. IKAR, 2009. 448 p.
2. **Andrey Eshpay.** Tvorcheskiy metod, zhanrovo-stilevye aspekty. Vospominaniya sovremennikov [Andrey Eshpay. Creative method, genre and style aspects. Memories of contemporaries]. In Krasnikova T.N. (ed.). Moscow: Probel — 2000, 2019. 112 p.

3. **Aranovskiy M.G.** Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva [Musical text: structure and properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 344 p.
4. **Assman Ya.** Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti [Cultural Memory: Writing, Memory of the Past, and Political Identity in the High Cultures of Antiquity]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2004. 368 p. (In Russ.). — (Studia historica).
5. **Berdyayev N.A.** Samopoznanie: (opyt filosofskoy avtobiografii) [Self-Knowledge: (Experience of a Philosophical Autobiography)]. Moscow: Mir knigi: Literatura, 2010. 414 p. — (Velikie mysliteli).
6. **Bobrovskiy V.P.** Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy [The Functional Basis of Musical Form]. Moscow: Editorial URSS, 2019. 338 p.
7. **Varburg A.** Velikoe pereselenie obrazov. Issledovanie po istorii i psikhologii vrozozhdeniya Antichnosti [The Great Migration of Images. A Study in the History and Psychology of the Renaissance of Antiquity]. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika, 2008. 384 p.
8. **Gulyanitskaya N.S.** Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm: istoriya, teoriya, praktika [Music Composition: Modernism, Postmodernism: History, Theory, Practice]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014. 367 p.
9. **Il'in I.A.** Aksiomy religioznogo opyta [Axioms of Religious Experience]. Moscow: AST, 2004. 592 p. — (Philosophy).
10. **Kardash (Novoselova) A.E.** Simfonii Andreya Eshpaya: poetika zhanra. Avtoref. diss. kand. isk. [Andrey Eshpay's Symphonies: Poetics of the Genre. Ph. D. (Art History) Thesis]. Moscow, 2008. 26 p.
11. **Krasnikova T.N.** Faktura v muzyke XX veka. Diss. dokt. isk. [Facture in 20th Century Music. Dr. Sci. (Art History) diss.]. Moscow, 2010. 306 p.
12. **Lobanova M.N.** Muzykal'nyy stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' [Musical Style and Genre: History and Modernity]. Moscow; Saint-Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ; Universitetskaya kniga, 2015. 208 p.
13. **Lotman Yu.M.** Izbrannyye stat'i: v 3 t. T. 1. [Selected articles: in 3 vol. Vol 1]. Stat'i po semiotike i topologii kul'tury [Articles on Semiotics and Topology of Culture]. Tallin: Aleksandra, 1992. 479 p.
14. **Lotman Yu.M.** Semiosfera [Semiosphere]. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPb, 2010. 704 p.
15. **Mikhaylov A.V.** Yazyki kul'tury [Languages of Culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1997. 912 p.
16. **Nikol'skaya I.I.** Russkiy simfonizm 80-kh godov: nekotorye itogi [Russian Symphonism of the 1980s: Some Results]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 1992, no 4, pp. 39–46.
17. **Novoselova A.E.** Intonatsionnyy oblik mira v simfoniakh Andreya Eshpaya [The Intonational Face of the World in the Symphonies of Andrey Eshpay]. Vestnik AHI [AHI Newsletter], 2017, no 7, pp 84–90.
18. **Rybak N.Ya.** Kartinnost' i kartinnye obrazy: istoriya i tipologiya. Avtoref. diss. kand. isk. [Pictoriality and pictorial images: history and typology. Ph. D. (Art History) Thesis]. Magnitogorsk, 2006. 28 p.
19. **Skhaplok G.A.** Sovetskiy dovoennyi marsh dlya dukhovogo orkestra: osobennosti zhanra [Soviet Prewar March for Brass Band: Features of the Genre]. Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Environment. Development], 2020, no 2, pp. 13–19.
20. **Shtayn K.E.** Tri veka russkoy metapoetiki: Legitimatsiya diskursa: v 4 t. T. 4. Realizm. Sotsrealizm. Postmodernizm [Three Centuries of Russian Metapoetics Realism: in 4 vol. Vol. 4 Social Realism. Postmodernism]. Moscow: Flinta, 2016. 984 p.

НОВОСЕЛОВА АЛЛА ЕВГЕНЬЕВНА

Государственный музыкально-педагогический институт

имени М.М. Ипполитова-Иванова

доцент кафедры «Теория музыки»

кандидат искусствоведения

novalyo@yandex.ru

NOVOSELOVA ALLA E.

Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute

Assistant Professor of Music Theory

PhD (Art)

novalyo@yandex.ru

УДК 78.02

М.А. СТЕПАНОВА

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

Электронная и компьютерная музыка в современной культурной парадигме

*M. Stepanova**Electronic and computer music within the contemporary cultural paradigm*

Абстракт. Данная статья представляет собой попытку охарактеризовать некоторые особенности воплощения феномена синтеза в музыке XX века, в частности синтеза звука и синтеза искусств. Синтез звука представляет собой качественно новое явление в музыкальном искусстве, зарождение и развитие которого стали возможными благодаря техническому прогрессу и развитию тембрового мышления композиторов. А синтез искусств является одним из наиболее ярких примеров воплощения общей тенденции искусства XX века, заключенной в движении к синкретизму, объединении традиционных и современных видов художественной деятельности в акте творчества.

В качестве репрезентации этих утверждений были выбраны произведения четырех композиторов с разными философско-эстетическими взглядами на мир, современное искусство, проблемы и задачи синтеза звука и синтеза искусств. Так, «Studie II» Карлхайнца Штокхаузена создана композитором в соответствии с главенствующими тогда идеями тотального сериализма. «Artikulation» Дьёрдя Лигети представляет собой оригинальную попытку выявления возможностей звукового синтеза и поиска необычных ассоциативных связей, а графическая «партитура для слушания» открывает произведение с новой точки зрения, соединяя в сознании слушателя музыкальный материал с его визуальным воплощением. Взгляд Бернара Пармеджани на синтез звука, отраженный в композиции «Accidents — Harmoniques» из цикла «De natura sonorum», вызывает представление изучения внутренних возможностей и структуры звука «под микроскопом». «Звездный ветер Кассиопеи» Виктора Ульянича имеет фрактальную природу и является уникальным образцом компьютерной музыки, созданным композитором с помощью его авторского творческого метода. Аудиовизуальная версия произведения, появившаяся в результате творческого содружества с художником Ольгой Кумегер, открывает новые стороны художественной выразительности материала.

Ключевые слова: синтез звука, синтез искусств, аудиовизуальная композиция, электронная музыка, компьютерная музыка.

Abstract: The given article is an attempt to characterize the realization of the phenomenon of the synthesis in the 20th century music, particularly the synthesis of sound and the synthesis of arts. The sound synthesis is a qualitatively new occurrence in music, its birth and development made possible thanks to the technical progress and evolution of composers' timbre perception. The synthesis of arts is one of the brightest examples of how the general tendency in the 20th century art is realized, that tendency moving towards syncretism, the fusion of traditional and modern types of artistic creativity in action.

To represent these statements, works of four composers were chosen, who have differing philosophico-esthetical views on the world, the modern art, the problems and tasks of the sound synthesis and synthesis of arts. Thus, Karlheinz Stockhausen's "Studie II" was created in line with the then dominating ideas of total serialism. György Ligeti's "Artikulation" is an original attempt to uncover the capabilities of sound synthesis and to search for unusual associative links, while the graphic "listening score" reveals the work from a new perspective, in the listener's mind connecting the music and its visual representation. Bernard Parmegiani's view on sound synthesis, reflected in his work "Accidents/Harmoniques" from the cycle "De Natura Sonorum" carries with it the idea of studying the inner capabilities and the structure of sound "under a microscope". Victor Ulyanich's "The Starry Wind of Cassiopeia" is of fractal nature and is a unique example of computer music created by the composer with the means of his own creative method. The audiovisual version of the piece that emerged as the result of artistic collaboration with the artist Olga Kumeger reveals new facets of the artistic expression of the piece.

Keywords: sound synthesis, synthesis of arts, audiovisual composition, electronic music, computer music.

«Большой взрыв» культуры» — так характеризует эстетическую ситуацию XX века Ю.Н. Холлов, указывая на масштаб парадигмального

слома в искусстве [6]. Действительно, две волны авангарда полностью размыли предшествующую музыкально-эстетическую картину, изменив куль-

турный «ландшафт» за очень краткий для таких перемен срок. Активно развивающаяся философская мысль подготовила качественный технологический скачок, ставший точкой отсчета для новой — электронной эпохи. Момент, когда стало возможным не только писать музыку, но и создавать сам звук, заглянуть в его глубины и попытаться приблизиться к тайнам темброформирования, радикально изменил облик музыкального искусства. Появились новые теории изучения звука, жанры, понятия, направления, объединенные под знаком синтеза звука и синтеза искусств.

Появление феномена синтеза в XX–XXI веках закономерно, поскольку он обычно заявляет о себе в переломные моменты истории. Об этом размышляли как зарубежные (Э. Кант, Г. Гегель, Ф. Шеллинг), так и отечественные философы и искусствоведы (Н. Бердяев, П. Флоренский, А. Лосев, Ю. Боров), рассматривая его как важнейший механизм процесса совершенствования человека и мира. В кратком философском словаре понятие синтеза трактуется как «универсальный метод мышления» [2], связанный с соединением множества элементов в единое целое. С эстетической точки зрения синтез представляется как слияние нескольких категорий в одно органичное явление, качественно отличное от суммы составляющих его элементов и, вследствие этого, оказывающее воздействие на реципиента.

В тенденциях звукового синтеза наметились следующие основные линии: постижение природы звука, поиск ранее не существовавших звучаний и логика построения композиции.

В области синтеза музыки с другими видами искусств — давно утвердившейся традиции, получившей новое художественное воплощение в современных условиях, также наметилось несколько направлений:

1. Изобретение инструментария (АНС, UPIС), обеспечивающего графическое и звуковое воплощение партитуры;
2. Возникновение новых видов художественной деятельности, таких, например, как аудиовизуальное искусство, инструментальный театр, action music;
3. Появление новых композиторских техник (Klangfarbenmelodie, сонорика, спектральная техника и другие) и теорий (например, синтестезия, изучению проблем которой посвятили свои труды Б. Галеев и С. Коляденко).

Использование технологий, основанное на комплексном художественном эффекте взаимодействия звука с цветом, светом, архитектурным пространством, как правило производит на слушателя огромное впечатление.

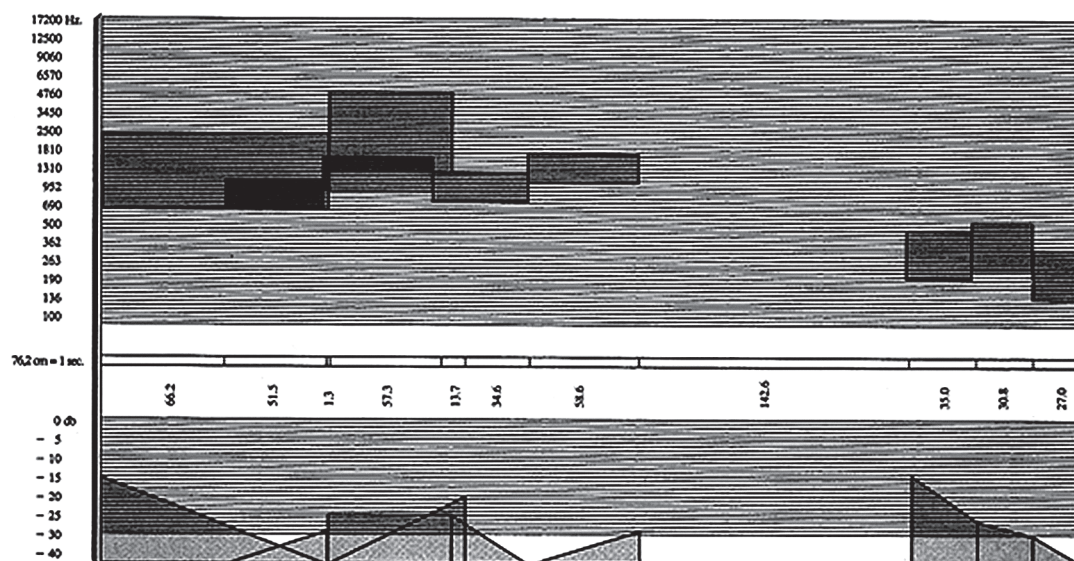
Цель данного доклада — выявление тенденций синтеза в электронных и компьютерных сочинениях зарубежных и отечественных композиторов. Нами выбраны четыре композиции «Studie II» Карлхайнца Штокхаузена, «Articulation» Дьёрдя Лигети, композиция № 2 «Accidents — Harmoniques» («Случайности — гармоники») из цикла «De natura sonorum» для акустониума Бернара Пармеджани, «Звездный ветер Кассиопеи» Виктора Ульянич.

1. Карлхайнц Штокхаузен, Studie II.

Studie II — Электронный этюд II (1954) — один из первых электронных опусов Штокхаузена, относящийся к типу композиции, которую он сам позже назовет статистической. Произведение является ярким образцом эстетической позиции Кёльнской школы электронной музыки. Ее представители с самого начала были объединены идеей рассмотрения электронной музыки как средства, в полной мере способствующего воплощению господствующих в то время принципов тотального сериализма, которые позволяют «сериализовать тембр и динамику, весьма сопротивляющуюся этому в условиях обычного инструментария» [3]. К тому же здесь композитор не ограничен регистровыми возможностями инструментов и имеющей пределы техникой исполнителей.

Studie II известен тем, что к нему имеется партитура (первая в истории электронной музыки), созданная Штокхаузенем. Она состоит из трех частей: верхняя часть отображает звуковысотнo-временную организацию материала в виде прямоугольных блоков, соответствующих содержащимся в них синусоидальным тонам в пределах восьмидесяти одноступенного ряда в диапазоне от 100 до 17200 Гц. Блоки состоят всегда из пяти тонов, внутренние структуры которых просчитаны и представлены композитором в аннотации к этюду (указаны числа в герцах). Нижняя часть партитуры, отмеченная границами тридцатиодноступенной шкалы динамики (в пределах от –40 до 0 Дб), наглядно отображает «амплитудные огибающие» звуков каждого блока, иначе говоря — графики изменения громкости, непосредственно влияющие на динамику развития звука. Между верхней и нижней частями

пример 1. Фрагмент графической партитуры *Studie II* Карлхайнца Штокхаузена



ми партитуры расположена шкала, показывающая длительность магнитной пленки в сантиметрах при скорости проигрывателя равной 76,2 сантиметра в секунду (пример 1).

Несмотря на формальный сериальный принцип организации «тоновых смесей» [4] *Studie II* музыкальный материал воспринимается органично, поскольку все синтезированные блоки объединены одной восьмидесяти одноступенной температурой, а разнообразные типы огибающих их громкости образуют оригинальные динамические сочетания, сохраняя внимание слушателя в состоянии постоянного «пребывания в музыке», как отмечал это сам Штокхаузен.

В наши дни композитором и ученым Георгом Хайду (Georg Hajdu) была создана интерактивная версия *Studie II* в виде программного приложения, где элементы верхней и нижней части партитуры появляются в режиме реального времени¹, что облегчает восприятие материала.

2. Дьёрдь Лигети, «Articulation».

Электронная композиция «Articulation» (1958) Дьёрдя Лигети — яркий пример творческого взаимодействия композитора с художником, результатом которого стало произведение искусства, обладающее художественной выразительностью расширенного спектра.

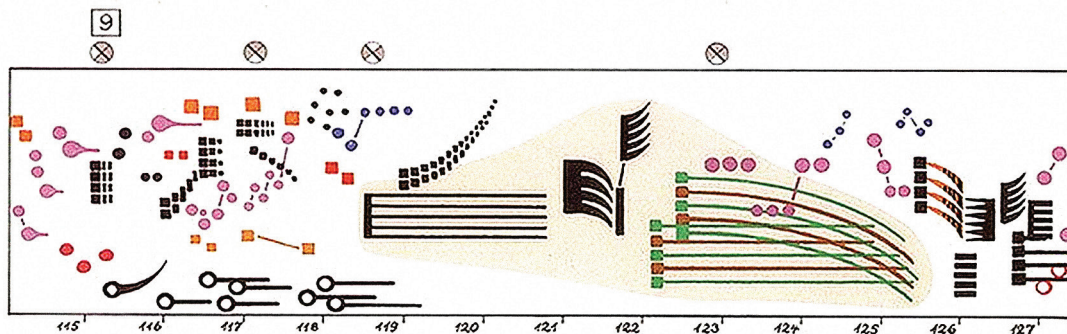
Хотя Лигети более известен своими сочинениями для традиционных инструментов и примененными в них новыми способами организации фактуры, после переезда из Венгрии в Австрию и знакомства с композиторами Кельнской школы, в частности с Карлхайнцем Штокхаузеном, он некоторое время посвятил изучению электронной музыки. Композиция «Articulation» представляет собой исследование взаимосвязей между музыкой и речью. Она состоит из последовательностей сгенерированных шумов и электронных звуков, отобранных и организованных таким образом, чтобы создать у слушателя ассоциативные связи со звуками, подобными тем, которые способен издавать человеческий голос. Сам Лигети, анализируя синтезированные тембры, различал их по таким характеристикам, как «зернистые, рыхлые, волокнистые, слизистые, липкие, компактные»². Он описывал их как «вызывающие в воображении образы и идеи лабиринтов, текстов, диалогов, насекомых, катастроф, трансформаций, исчезновений»³. Интересно, что композиция имеет две партитуры. Первая — «техническая» — принадлежит самому Лигети и представляет собой диаграммы и таблицы его расчетов различных текстур, тембров, способов их взаимной проницаемости. Вторая — графическая — создана через 12 лет после на-

2 [https://en.wikipedia.org/wiki/Artikulation_\(Ligeti\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Artikulation_(Ligeti))

3 <https://www.openculture.com/2018/01/watch-gyorgy-ligetis-electronic-masterpiece-artikulation-get-brought-to-life-by-rainer-wehingers-brilliant-visual-score.html>

1 Скачать приложение можно по ссылке <http://georghajdu.de/6-2/studie-ii/>

пример 2. Фрагмент графической партитуры «Artikulation» Дьёрдя Лигети
нарисованной Райнером Вехингером



пример 3. Таблица с расшифровкой графических символов,
приведенная Райнером Вехингером в начале партитуры.

Zeichensystem		Systems of symbols	
A	Rauschen noise	B	harmonische und subharmonische Spektren harmonic and subharmonic spectra
	<p>erkennbare Tonhöhe recognizable pitch</p> <p>6 Sinuston sinus tone</p> <p>5 20 Hz-gefiltert 20 Hz-filtered</p> <p>4 terzgefiltert third-filtered</p> <p>3 oktavgefiltert octave-filtered</p> <p>2 grob gefiltert rough-filtered</p> <p>1 keins erkennbare Tonhöhe no recognizable pitch</p> <p>weißes Rauschen white noise</p>		<p>ungefilterter Impuls unfiltered impulse</p> <p>gefilterter Impuls filtered impulse</p>
	<p>weniger Geräuschhaft lesser proportion of noise</p> <p>7</p> <p>8</p> <p>9</p> <p>10</p> <p>11</p> <p>12</p> <p>mehr Geräuschhaft greater proportion of noise</p>		<p>Tonhöhe pitch</p> <p>hoch high</p> <p>16</p> <p>mittel middle</p> <p>15</p> <p>tief low</p> <p>14</p>
		13	

писания электронного сочинения в 1970 году графическим дизайнером Райнером Вехингером (Rainer Wehinger) и утверждена композитором как «партитура для прослушивания» («listening score») [9], предназначенная направить слух реципиента на правильное восприятие, как своего рода навигатор, путеводитель. Никаких связей с реальным звучанием, из которого мы могли бы выяснить, например, спектральный состав звуков и их амплитудную огибающую (как это было в электронном этюде Штокхаузена), партитура не имеет. Исключение составляют полоса отсчета секунд (внизу под графикой) и разделенный на четыре четверти круг (вверху над графикой), обозначающий панорамную конфигурацию данной цифры партитуры: помимо исследования сочетаний и противопоставлений различных текстур Лигети экспериментирует с их пространственным

распределением (произведение рассчитано на четырехканальное исполнение) (пример 2).

Размышляя над визуальным воплощением материала, художник Райнер Вехингер провел тщательный анализ различных групп звуков, присвоив каждому из них собственный графический символ и цвет внутри группы символов (пример 3).

Они расположены в партитуре и подобраны удивительно точно в соответствии с изображаемым тембром, что производит невероятный эффект, поскольку значительно облегчает восприятие композиции в целом, направляя внимание на слуховую дифференциацию тембральных групп. По способу взаимодействия визуального и аудиоряда данная композиция обнаруживает все принципы синестетического унисона [1], где оба аспекта не вступают в полифонический диалог, а графика дополняет яр-

кие звуковые образы и способствует лучшему восприятию музыкального содержания.

3. Бернар Пармеджани, «De natura sonorum» (1975).

Цикл «De natura sonorum» для акустониума Бернара Пармеджани по праву считается шедевром электронной и компьютерной музыки, представляя собой глубокое постижение возможностей звука, его внутренней структуры, пространственных акустических феноменов. Цикл состоит из двенадцати ярких разнохарактерных пьес, которые ассоциируются с этюдами на определенный «вид техники»: композитор избирает принцип исследования и трансформации внутренней структуры звука, его скрытых потенций, метода обработки или другую идею. Установив подобные ограничения, Пармеджани максимально развивает избранный аспект, отображая особенность музыкального материала в метких и изобретательных названиях: «Геологическая сонористичность», «Динамика резонанса», «Эластичный этюд», «Тембровые спряжения», «Смешанные длины волн» и т. д.

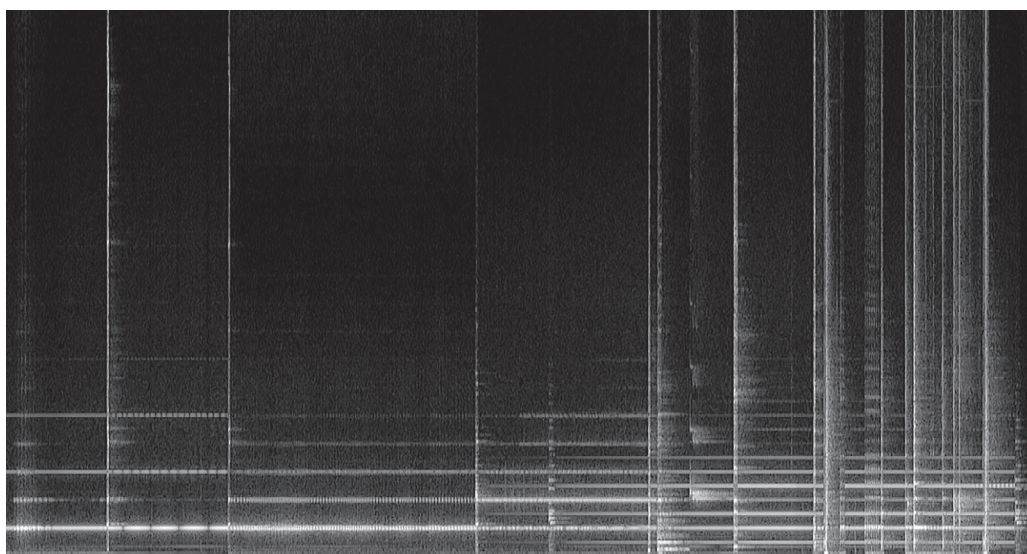
В качестве примера приведем композицию № 2 «Accidents — Harmoniques» («Случайности — гармоник»). Прослушав ее, мы можем установить соответствие музыкального материала с названием, заключенное в двух противопоставленных

образах. «Гармоники» представляют собой постоянно «обрастающий» обертонами тон «ля». Линия развития «гармоник»: от «пустой» синусоидальной волны до сложных комплексов, создание которых происходит наглядно в процессе развертывания формы композиции. Статику образа — просто звучащие тоны, комплексы и соноры — композитор компенсирует игрой с высвечиванием их обертонов. Противопоставленный ему образ «случайностей» воплощен с помощью записи различных акустических инструментов с ярко выраженной атакой звука: ударных, фортепиано, пиццикато струнных, стаккато деревянных духовых. «Случайности» постоянно вторгаются в звучащие «гармоники» с возрастающей частотой и динамикой: в кульминационный период комплексам «гармоник» противостоят сложные инструментальные миксты, приобретающие агрессивный характер за счет их искусственного ускорения (пример 4).

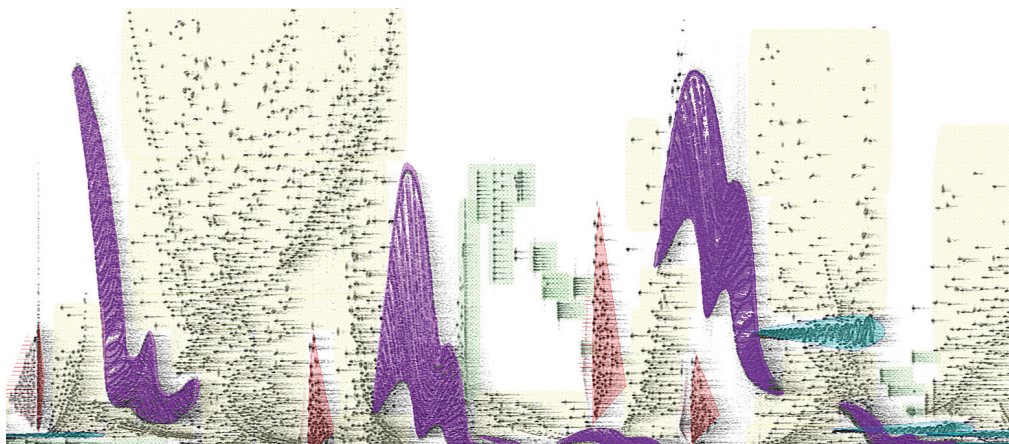
Цикл «De natura sonorum» представляет собой свежий взгляд исследователя на мир звука, предлагающего воспринимать тембр сам по себе как самостоятельную структуру для восприятия и композиторской работы.

4. Виктор Ульянич, «Звездный ветер Кассиопеи» (1990).

пример 4. Фрагмент сонограммы пьесы № 2 «Accidents — Harmoniques»: горизонтальные комплексы с различной величиной обертонов соответствуют спектральному составу «гармоник», вертикальные столбы, покрывающие весь диапазон частот — атакам «случайностей»



пример 5. Фрагмент акустмограммы компьютерной композиции «Звездный ветер Кассиопеи» Виктора Ульянича (кульминация)



Компьютерная композиция создана Виктором Ульяничем в студии СЕМАМу⁴, куда он был приглашен ее основателем — Янисом Ксенакисом для работы на музыкальном компьютере UPIC⁵, изобретенном им в содружестве с группой инженеров и программистов. Главная особенность компьютера UPIC и его преимущество заключается в возможности графического ввода данных путем рисования на специальном планшете формата А1. Этот метод позволил устранить преграду между компьютером и музыкантом, который теперь мог творчески работать с материалом при постоянном визуальном и слуховом контроле над ним. Такой способ синтеза оказался очень удобным для автора композиции — связь визуальных образов с музыкальным материалом свойственна его мышлению. В данном случае источник художественного образа — идея звездного ветра, графическая выпуклость созвездия Кассиопеи, античные представления о нем и современные знания как об источнике мощнейшего радиоизлучения — направили воображение композитора, подсказав ему форму и характер произведения.

Существует несколько версий произведения и ее партитуры:

4 СЕМАМу — Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales — Центр исследований математики и автоматизации в музыке.

5 UPIC — Unite polyagogique informatiquedu СЕМАМу — «Многопрофильная вычислительная система Центра исследований математики и автоматизации в музыке».

- цветная матрица, отображающая его формальную структуру, регистровый план в виде ладозвонна⁶ и фрагменты графической партитуры, извлеченные из компьютера UPIC, а также акустмограмма произведения;

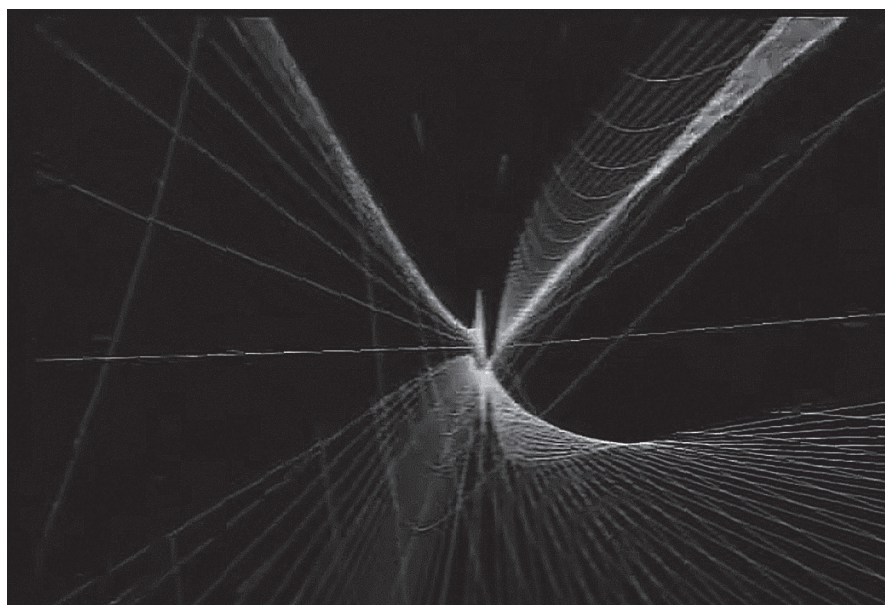
- компьютерная композиция «Звездный ветер Кассиопеи» и аудиовизуальная композиция «Cassiopeja», созданная вместе с художницей Ольгой Кумегер.

Главным принципом образования формы и тембротематизма компьютерной композиции «Звездный ветер Кассиопеи» стала фрактальность, основанная на W-астеризме пяти ярчайших звезд созвездия. Графически она заметна как на уровне общей формы, так и в фигурах некоторых синтезированных звучаний. Таких звучаний в композиции пять типов, сочетание их вариантов образует подвижную, мерцающую полифоническую ткань (пример 5).

Аудиовизуальная версия композиции — «Cassiopeja», как в случае с «Articulation» Дьёрдя Лигети, появилась значительно позже, в 1997 году. В отличие от последней, визуальный ряд произведения «Cassiopeja» призван не только облегчить восприятие музыки, но и дополнить образ, вызвав у слушателя особое синестетическое ощущение синтезированных тембров как движущихся пространств и динамически трансформирующихся

6 О композиторском методе Виктора Ульянича и введенной им терминологии смотри его работу: Ульянич В.С. Компьютерная музыка. Освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве. М.: Эребус, 2012. 146 с.

пример 6. Скриншот видеоряда аудиовизуальной композиции «Cassiopeja», художник — Ольга Кумегер



фигур. В реализации визуальной составляющей Ольга Кумегер опиралась на музыкальный материал: каждому из пяти тембротематических элементов соответствует определенный графический объект, развивающийся по своим законам. Чтобы не нарушить равновесие графики и музыки, художница ограничилась использованием черно-белого видеоряда, где белые фигуры и плоскости трансформируются в кажущемся бесконечном черном пространстве (пример 6).

Сформированную таким образом аудиовизуальную композицию можно рассматривать как «визуально-кинестезическую» [7, с. 351] партитуру, где графика и звуковая среда образуют «систему своеобразных жестов» [5, с. 78], имеющих синтетическую природу.

С самого начала своего существования и по сей день электронная, а затем и компьютерная музыка является наиболее гибким инструментом, с помощью которого возможно осуществить любой творческий замысел, не отклоняясь от индивидуального стиля. Пройдя в XX веке стадию становления, экспериментов и проб, цифровое искусство постепенно вступает в новую стадию развития. А. Смирнов назвал ее «пост-дигитальной» [8], подразумевая под этим конец фазы экспериментов и начало сознательной работы с имеющимся технологическими достижениями. Являясь продуктом своей эпохи, идея синтеза звука и новых цифровых искусств должна способствовать формированию в слушателе нового комплексного эстетического чувства, а как следствие — качественно иного художественного сознания и восприятия.

1. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Галеев Б.М.** Принципы слухозрительной полифонии // Материалы Третьей концернции «Свет и музыка». Казань: КАИ, 1975. С. 78–84.
2. Краткий философский словарь [Электронный ресурс]. URL: https://platona.net/board/filosofskij_slovar/sintez/1-1-0-413 (дата обращения: 23.10.2021).
3. **Савенко С.И.** Карлхайнц Штокхаузен. [Электронный ресурс] URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/shtokhauzen-k/s-savenko-karlhajnc-shtokhauzen-67-14-kb/> (дата обращения: 18.11.2021).
4. **Смирнов. А.** Карлхайнц Штокхаузен. Studie II [Электронный ресурс] URL: <http://asmir.info/lib/studie2.htm> (дата обращения: 18.11.2021).

5. **Флоренский П.А.** Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
6. **Холопов Ю.Н.** Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. [Электронный ресурс] URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 11.11.2021).
7. **Цареградская Т.В.** Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М. : Композитор, 2018. 364 с.
8. **Ценова В.С.** Электронная музыка — перспективы развития. [Электронный ресурс] URL: <https://tarrabass.livejournal.com/87480.html> (дата обращения: 31.10.2021).
9. **Bailey B.** György Ligeti's artikulation (with score and audio) [Электронный ресурс] URL: <https://blogthehum.com/2016/04/05/gyorgy-ligetis-artikulation-with-score-and-audio/> (дата обращения: 21.11.2021).

REFERENCES

1. **Galeev B.** Principy sluhozritel'noj polifonii [Principles of Audiovisual Polyphony] // Materialy Tret'ej konferencii «Svet i muzyka» [Materials of the Third Conference "Light and Music"]. Kazan' : KAI, 1975. S. 78–84.
2. Kratkij filosofskij slovar' [A Brief Philosophical Dictionary]. [Electronic resource] URL: https://platona.net/board/filosofskij_slovar/sintez/1-1-0-413 (date of reference: 23.10.2021).
3. **Savenko S.** Karlhajnc Shtokhauzen [Karlheinz Stockhausen]. [Electronic resource] URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/shtokhauzen-k/s-savenko-karlhajnc-shtokhauzen-67-14-kb/> (date of reference: 18.11.2021).
4. **Smirnov. A.** Karlhajnc Shtokhauzen. Studie II [Karlheinz Stockhausen. Study II]. [Electronic resource] URL: <http://asmir.info/lib/studie2.htm> (date of reference: 18.11.2021).
5. **Florenskij P.** Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijah [Analysis of spatiality and time in works of art]. M.: Progress, 1993. 324 s.
6. **Holopov Ju.** «Novye paradigmy muzykal'noj jestetiki HH veka» [New paradigms of 20th century musical aesthetics]. [Electronic resource] URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (date of reference: 11.11.2021).
7. **Tsaregradskaja T.** Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii [Musical gesture in space modern of composition]. M.: Kompozitor, 2018. 364 s.
8. **Tsenova V.** Jelektronnaja muzyka — perspektivy razvitija [Electronic music — development prospects]. [Electronic resource] URL: <https://tarrabass.livejournal.com/87480.html> (date of reference: 31.10.2021).
9. **Bailey B.** György Ligeti's artikulation (with score and audio) [Electronic resource] URL: <https://blogthehum.com/2016/04/05/gyorgy-ligetis-artikulation-with-score-and-audio/> (date of reference: 21.11.2021).

СТЕПАНОВА МАРГАРИТА АНАТОЛЬЕВНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

Аспирант (научн. рук. проф. Т.Н. Красникова)

РАМ имени Гнесиных

Преподаватель кафедры композиции

mar.step3004@gmail.com

STEPANOVA MARGARITA A.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Postgraduate Student of Music History and Theory Department,

Gnessin Russian Academy of Music

Lecturer

mar.step3004@gmail.com

УДК: 78.07

Л.И. БАЛАБАН

Академия музыки, театра и изобразительных искусств (г. Кишинёв, Республика Молдова)

Выдающиеся деятели хоровой культуры Республики Молдова в свете традиций русской хоровой школы

*L. Balaban**Outstanding personalities in the choral culture of the Republic of Moldova in light of the Russian choral school tradition*

Абстракт. Фундаментом современной системы дирижёрско-хорового образования в Республике Молдова являются традиции русской хоровой школы. Профессиональное музыкальное образование — как основной способ сохранения и передачи лучших традиций и достижений в области музыкального искусства — опора существования хоровой культуры. Становление системы музыкального образования и воспитания происходило в Молдове в средние века на церковной основе. Музыкальное образование в те времена осуществлялось в церковных, господских школах и духовных академиях, а в период с XIX и по начало XX века — преимущественно в рамках светской культуры — в государственных и частных школах.

Дальнейшее развитие культуры хорового исполнительства связано с педагогической и исполнительской деятельностью выдающихся представителей хоровой культуры Молдовы, получивших образование в музыкальных учебных заведениях Москвы и Санкт-Петербурга, а также замечательных музыкантов из России, трудившихся в Республике и внедривших традиции русской дирижёрской школы. Так, в Петербурге получили образование: регент и композитор Г.Ф. Львовский (1830–1894); известный композитор, хормейстер, фольклорист и общественный деятель Г.В. Музическу (1847–1903); виолончелист, педагог и дирижёр В.П. Гутор (1864–1947); хоровой дирижёр, регент, композитор, преподаватель и художник М.А. Березовский (1868–1940); хоровой и оркестровый дирижёр, педагог и композитор З.(?). Поросеч (1885–1944); хоровой дирижёр, общественный деятель, основатель и дирижёр Молдавской хоровой капеллы Дойна (1930–39) К.К. Пигров (1876–1962) и др.

В Москве обучались: дирижёр хора, регент, педагог, композитор А.В. Яковлев (1881–1969); хоровой дирижёр, композитор В.А. Булычёв (1872–1959); дирижёр, педагог, общественный деятель Б.С. Милютин (1905–1993) и многие другие. Выпускник Московского хорового училища (ныне имени А.В. Свешникова) и Московской консерватории имени П.И. Чайковского В.Н. Минин (1929), в 1959–1963 годах трудился в Молдове: был дирижёром хоровой капеллы Дойна Молдавской государственной филармонии в Кишинёве и преподавал дирижирование в Кишинёвской консерватории (ныне Академия музыки, театра и изобразительных искусств). Все они внесли ценный вклад в развитие хорового искусства Молдовы.

Развитие дирижёрского искусства в Республике Молдова было в значительной степени связано с деятельностью хоровых педагогов, в том числе дирижёров А.Д. Юшкевич (1908–1995) и Л.В. Аксеновой (1923–2019). При их непосредственном участии сформировалось новое поколение дирижёров, чьи высокохудожественные достижения известны далеко за пределами страны. В статье приводятся биографии дирижёров, обозначены основные аспекты их деятельности: научно-педагогическая, дирижёрская, рассматривается их вклад в развитие системы профессионального дирижёрско-хорового образования в Молдове.

Ключевые слова: дирижёр, профессиональная подготовка хоровых дирижеров, дирижёры, педагоги Республики Молдова, русская хоровая школа.

Abstract: In the Republic of Moldova, the traditions of the Russian choral school are the foundation of contemporary system of education in choral conducting. Professional music education as the main way of preserving and passing on the best traditions and achievements in the field of music art is the mainstay of the existence of choral culture. The formation of the system of music education and training began in Moldova in the Middle Ages and was church-based. Training in music at the time was carried out in churches, nobility-funded schools and theological academies, and in the period of the 19th-early 20th centuries — mainly within the framework of secular culture — in public and private schools.

Further development of the choral performance culture is associated with pedagogical and performing activities of prominent figures of the choral culture of Moldova who were educated in Moscow and St. Petersburg music educational institutions as well as outstanding Russian musicians who worked in the Republic and introduced the traditions of the Russian conducting school.

Among the musicians who received their education in Saint-Petersburg were the church choir director and composer G.F. Lvovsky (1830–1894); the famous composer, choirmaster, folklorist and public figure G.V. Muzichescu (1847–1903); the cellist, teacher and conductor V.P. Gutor (1864–1947); the choral conductor, church choir director, composer, teacher and artist M.A. Berezovsky (1868–1940); the choral and orchestra conductor, teacher and composer Z.(?). Porosech (1885–1944); the choral conductor, public figure, founder and conductor of the Moldavian choir *Doina* (1930–39) K.K. Pigrov (1876–1962) and others.

Among those educated in Moscow were the choral conductor, church choir director, teacher and composer A.V. Yakovlev (1881–1969); the choral conductor and composer V.A. Bulychyov (1872–1959); the conductor, teacher and public figure B.S. Milyutin (1905–1993) and many others. The graduate of the Moscow Choral College (now the Popov Academy of Choral Art) V.N. Minin (1929), who worked in Moldova in 1959–1963, was the conductor of the “*Doina*” choir of the Moldavian State Philharmonic Society in Chisinau and the instructor of conducting at the Chisinau Conservatory (now the Academy of Music, Theater and Fine Arts). All of them contributed greatly to the development of the choral art of Moldova.

The development of the art of conducting in the Republic of Moldova was largely associated with the activities of choral teachers, notably the conductors A.D. Yushkevich (1908–1995) and L.V. Aksenova (1923–2019), among others. With their direct involvement, a new generation of conductors was formed, whose high artistic achievements became known far beyond the borders of the country. The article provides the biographies of these conductors, highlights the main aspects of their activities in the fields of research, pedagogy and conducting, as well as studies their contribution to the development of the system of professional choral conducting training in Moldova.

Keywords: conductor, professional training of choral conductors, conductors, teachers of the Republic of Moldova, Russian choral.

Профессиональное музыкальное образование, являясь основным способом сохранения и передачи лучших традиций и достижений в области музыкального искусства, — опора существования хоровой культуры [5]. Фундаментом современной системы дирижёрско-хорового образования в Республике Молдова являются традиции русской хоровой школы.

Исторический путь формирования музыкального образования, пройденный Россией, характерен и для Молдовы: «Если народное пение заложило основы вокального искусства, то источником своего рода методики обучения до середины XIX века было церковное пение: в нем фактически начала создаваться профессиональная школа хорового исполнительства» [6, с. 7]. С возникновением независимого Молдавского княжества (основанием Молдовы как самостоятельного государства) музыкальное воспитание приобретает религиозную направленность. Становление системы музыкального образования и воспитания начинается в Молдове в монастырях: в 1466 году в Молдавском княжестве, в Буковине на реке Путна (сейчас — Румыния) господарь Стефан Великий основал православный монастырь, при котором была организована певческая школа; в 1653 году в Яссах при церкви Трёх Святителей господарь Василий Лупу создал певческую школу.

В средние века на территории Молдовы музыкальное образование осуществлялось на религиозной основе в церковных, господских школах и в духовных академиях, а в период с XIX и по начало XX века развивалось преимущественно в рамках

светской культуры. В начале XIX века, когда Бессарабия присоединяется к России, здесь открывается ряд государственных и частных школ.

Дальнейшее развитие культуры хорового исполнения связано с педагогической и исполнительской деятельностью выдающихся деятелей хоровой культуры Молдовы, получивших образование в музыкальных учебных заведениях Москвы и Санкт-Петербурга, а также с именами замечательных музыкантов из России, трудившихся в Республике и внедривших традиции русской дирижёрской школы.

В Санкт-Петербурге получили образование: регент и композитор Григорий Фёдорович Львовский (1830–1894)¹; композитор, хормейстер, регент, педагог, фольклорист и общественный деятель Гаврил Вакулович Музическу (1847–1903)²;

1 Львовский Григорий Фёдорович (25.01.1830, посёлок Ленкэуц Бессарабской губернии, ныне Мерешеука района Окница, — 05.10.1894, там же) окончил Кишинёвскую духовную семинарию, где занимался музыкой и пел в хоре, а затем, в Санкт-Петербурге закончил регентские классы Придворной певческой капеллы. В 1854–1856 гг. — регент Кишинёвского архиерейского хора при Кафедральном соборе, в 1958–1994 гг. — регент Санкт-Петербургского Исаакиевского собора и руководитель Митрополичьего хора Александро-Невской лавры.

2 Музическу (Музыченко) Гаврил Вакулович (20.03.1847, Измаил Бессарабской области, ныне Одесская область Украины — 08.12.1903, Яссы) обучался в Духовной семинарии города Хуш, затем, в 1860–1866 гг. — в Ясской консерватории. В 1871 году

виолончелист, педагог и дирижёр Василий Петрович Гутор (1864–1947); хоровой дирижёр, регент, композитор, педагог и художник Михаил Андреевич Березовский (1868–1940)³; хоровой и оркестровый дирижёр, педагог и композитор Захарий Поросеч (1885–1944)⁴; хоровой дирижёр, регент, педагог, общественный деятель, один из основателей и дирижёров Молдавской хоровой капеллы *Дойна* (1930–1939) Константин Константинович Пигров (1876–1962)⁵ и др.

В Москве получили образование: дирижёр хора, регент, педагог, композитор Александр Василье-

вич Яковлев (1881–1969)⁶; хоровой дирижёр, педагог, композитор Вячеслав Александрович Булычёв (1872–1959)⁷; дирижёр и педагог Борис Семёнович Милютин (1905–1993)⁸. Выпускник Московского хорового училища и Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского дирижёр и педагог Владимир Николаевич Минин (1929) в 1959–1963 годах трудился в Молдове в качестве дирижера хоровой капеллы *Дойна* Молдавской государственной филармонии и преподавателя дирижирования в Кишинёвской консерватории (ныне Академия музыки, театра и изобразительных искусств).

Все эти люди внесли ценный вклад в развитие хорового искусства Молдовы.

был зачислен в Придворную певческую капеллу и вольнослушателем в Петербургскую консерваторию. С 1872 года — профессор Ясской консерватории; с 1876 — руководитель капеллы при Ясской митрополии.

3 Березовский Михаил Андреевич (20.02.1868, село Калань Аккерманского уезда Бессарабской губернии, ныне село Байрамча Белгород-Днестровского района Одесской области — 04.11.1940, Кишинёв) обучался в Кишинёвской духовной семинарии (1878–1888), в частной музыкальной школе В. Гутора (1893–1895) и в Санкт-Петербургской певческой капелле (1898–1901). Учился музыке в Петербурге у великого русского композитора А.К. Лядова. Проработал регентом Кафедрального кишинёвского собора около 50 лет. Преподавал вокал, хор в Теологической семинарии (1905–1914), в Певческой школе (1913–1921), в мужском лицее имени М. Эминеску (1926), в хоре при епархии (1929–1931), в консерватории *Униря* (20–30-е годы) [3].

4 Поросеч Захарий (24.03.1885, Кишинёв — 1944, Кишинёв) — выпускник Петербургской консерватории по классу хорового дирижёра и композитора П. Чеснокова. Преподавал в мужских лицеях имени А. Руссо (1907–1940) и имени М. Эминеску (1931–1940). В 1937 г. организовал журнал *Гармония*.

5 Пигров Константин Константинович (26.10. (07.11).1876, село Малая Джалга, ныне Ставропольского края — 22.12.1962, Одесса) окончил регентские классы петербургской Придворной певческой капеллы (1901). Создатель и руководитель многих хоровых коллективов: любительских, церковных, учебных в Ставрополе, Ростове-на-Дону, Одессе; в том числе — студенческого хора Одесской консерватории (1936), хоровой капеллы *Дойна*. В 1920–1930 гг. и начиная с 1936 года преподавал в Одесской консерватории. В 1936 г. организовал кафедру хорового дирижирования в Одесской консерватории. В 1936–1962 гг. — заведующий кафедрой хорового дирижирования Одесской консерватории. Среди его учеников — А. Авдиевский, М. Гринишин, Е. Дущенко, Д. Загребский, Г. Косинский, В. Шип. В 1930–1940 гг. проживал в Молдавии.

6 Яковлев Александр Васильевич (21.09.1881, Москва — 16.03.1969, Яссы) обучался в Московском синодальном училище. Регент Тамбовских, Новороссийских певческих капелл. В 1914–1918 гг. преподаёт (хор и музыкально-теоретические дисциплины) в Кишинёвской духовной семинарии, в 1918–1920 гг. — в Измаильской и Оргеевской гимназиях, а начиная с 1920 г. работает в Кишинёвском музыкальном училище, Кишинёвской консерватории, Кишинёвской духовной семинарии, а также руководит хором Александра-Невского братства.

7 В период между двумя мировыми войнами в Кишинёве существовало несколько музыкальных учебных заведений и ряд частных классов, среди которых — Хоровая капелла с музыкальной школой В.А. Булычёва, организованная в 1919 году. Булычёв Вячеслав Александрович (12.09.1872, Пятигорск — 10.04.1959, Бухарест) организовал в Кишинёве Симфонический молодёжный хор, а в 1930 г. основал Бессарабское музыкально-историческое общество (в него входили симфонический оркестр и хор, детская музыкальная школа и школа хорового пения) [5, с. 13–22].

8 В послевоенное время важную роль в становлении оркестровой и дирижёрской школы сыграл Борис Семёнович Милютин (14.03.1905, Крюков, Украина — 24.09.1993, Кишинёв). Обучался в Дирижёрско-хоровом техникуме Ленинградской капеллы (1927–1930), на дирижёрском отделении Ленинградской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (в классе А.В. Гаука и И.А. Мусина). Окончил консерваторию в 1936 году. Совмещал исполнительскую деятельность с педагогической в Молдавской государственной консерватории имени Г. Музическу. Работал в Молдове главным дирижёром и художественным руководителем Государственного симфонического оркестра (1936–1953), главным дирижёром Национального театра оперы и балета (1961–1962), с 40-х годов преподавал в Молдавской государственной консерватории имени Г. Музическу на кафедре оперной подготовки, вёл также класс симфонического дирижирования.

Первоначальный этап становления профессионального музыкального образования на территории Молдовы связан с именем выпускника Санкт-Петербургской консерватории Василия Петровича Гутора (1864–1947)⁹, сыгравшего одну из ключевых ролей в культуре страны конца XIX–начала XX веков¹⁰ и ставшего организатором первой музыкальной школы в Кишинёве — школы с бесплатными курсами хорового пения и чтения нот (основал её в 1893 г.)¹¹. По инициативе композитора Владимира Ивановича Ребикова¹² (1866–1920) в 1899 году было открыто Кишинёвское отделение Императорского Русского музыкального общества и Музыкальное училище (в 1900 году).

В значительной степени способствовала подъёму отечественной исполнительской культуры Анна Дмитриевна Юшкевич, принадлежащая к числу основоположников профессионального хорового искусства в Молдове, и её первые выпускники — дирижеры и преподаватели Кишинёвской консерватории.

В справочной литературе фигурируют следующие сведения о ней: Юшкевич А.Д. (10.07.1908, Рига — 01.03.1995, Кишинев) — хоровой дирижёр, педагог. Заслуженный деятель искусств МССР (1969). Русская по национальности, родилась в Латвии, образование получила в Белоруссии: окончила среднюю школу в Витебске (1924), Минское музыкальное училище (1929), затем Минскую

консерваторию (1933–1938). В 1929–1938 гг. — руководитель самодеятельных хоровых коллективов (клубов, воинских частей, Дворца пионеров); в 1939–1941 гг. — преподаватель Минской консерватории; в 1939–1941, 1944 гг. — дирижёр Белорусской хоровой капеллы; преподаватель фортепиано музыкальной школы Алма-Аты (1941–1942); дирижёр хора музыкально-хореографического центра Алма-Аты (1941–1943); преподаватель дирижирования Алма-Атинской консерватории (1953–1962); дирижёр кишинёвского Музыкально-драматического театра (1944–1953); преподаватель хорового дирижирования Кишинёвской консерватории (1944–1953, 1962–1972).

Консерваторию А.Д. Юшкевич окончила по классу хорового дирижирования Исидора Германовича Бари — выпускника Московской консерватории (ученика профессоров Н.М. Данилина и П.Г. Чеснокова), одного из организаторов Белорусской хоровой капеллы. Он был приглашён на организованную в 1934 г. кафедру хорового дирижирования Белорусской консерватории в качестве заведующего кафедрой, среди первых выпускников которой была и Юшкевич.

В Алма-Ате и Кишинёве А.Д. Юшкевич также была первой: в Алма-Ате организовала и возглавила музыкально-хоровое отделение музыкального училища (1941); в Молдове, куда она была направлена на работу в 1944 г., в Кишинёвской консерватории она не только первая заведующая кафедрой хорового дирижирования, которую основала, но и первая заведующая хоровым отделом Кишинёвского музыкального училища (в 1946 г., когда в Кишинёве открылось музыкальное училище, она была приглашена в качестве заведующей хоровым отделом). Она первой «завезла» в Молдову и «укоренила» там полученные ей от И. Бари традиции престижной московской дирижёрской школы.

Педагогическая и исполнительская деятельность А.Д. Юшкевич способствовала становлению профессионального хорового искусства республики. «Она олицетворяла буквально всё, что было связано с хоровым искусством, с хоровым делом в Консерватории, в Оперной студии, в Молдавском музтеатре, в музыкальном училище... у Анны Дмитриевны была большая тяга к исполнительской деятельности. Как говорится, к живой работе с хором. Этим и объясняется тот факт, что она создала столько хоров: в 1944 году — в молдавском муздрамте-

9 Гутор Василий Петрович (04.04.1864, Кишинёв — 16.03.1947, Одесса) окончил Одесский филиал физико-математического факультета Новороссийского университета (1882–1884). В 1884–1890 гг. — студент Петербургской консерватории. Учился игре на виолончели в классе К.Ю. Давыдова (1886–1887) и А.В. Вержбиловича (1887–1990). Одновременно занимался по теории композиции у Н.А. Римского-Корсакова и А.Г. Рубинштейна.

10 Работал в Кишинёве в 1893–1907 гг.

11 В 1900 г. открыл вторую музыкальную школу с бесплатными курсами хорового пения и чтения нот, где вел классы виолончели, специального фортепиано, сольного пения и композиции (среди его учеников по композиции — М.А. Березовский). Ученики этих школ обучались не только основной специальности, но и ансамблевому и оркестровому музицированию, хоровому пению [4, с.295–299].

12 Ребиков Владимир Иванович (19(31).05.1866, Красноярск — 04.08.1920, Ялта) — русский композитор, пианист, музыкально-общественный деятель.

атре, через год в Оперной студии, далее, с увеличением контингента студентов, — общеузовский студенческий хор Консерватории, хор Кишиневского музыкального училища, наконец, объединённый хор студентов-хоровиков Консерватории и музыкального училища...» [Цит. по: 4, с. 601–603]. Хор при оперной студии участвовал в постановках опер *Евгений Онегин* П.И. Чайковского, *Чио-Чио-Сан* Дж. Пуччини, *Демон* А.Г. Рубинштейна.

Многие её выпускники стали выдающимися деятелями музыкально-хорового искусства Молдовы. В числе её учеников: К. Кобаснян, Р. Бродская, Е. Макалец, В. Будилевский¹³, Онисим Казаку¹⁴ и др. Среди её первых выпускников — известные дирижёры и преподаватели Кишинёвской консерватории: Георгий Дмитриевич Стрезев (1924–1994)¹⁵, Ион Гаврилович Попеску (1912–1989)¹⁶, Ефим Моисеевич Богдановский (1921–2005).

В справочной литературе дается следующая справка о музыканте: Богдановский Ефим Моисеевич (05.12.1921, Кишинёв — 12.12.2005, Кишинёв) — хоровой дирижёр, педагог. Заслуженный деятель искусств Республики Молдова (1979). Орден *Gloria muncii* (1996). Лауреат международных хоровых конкурсов. Член Союза музыкальных деятелей Молдовы.

Приводятся также и высказывания Е.М. Богдановского о своей профессии: «На протяжении всей

своей жизни я стремился постичь великую тайну дирижёрского искусства — искусства, заморозившего меня ещё в далёкой юности... С тех пор и по сей день это слово [дирижёр] имеет для меня глубочайший смысл и непреходящую возвышенность, с тех пор я не перестаю удивляться, восхищаться, радоваться этому уникальному явлению из области музыкального искусства, столь многогранному и разнообразному в своих проявлениях, волнующему меня буквально до слёз. С тех пор я стараюсь уловить тончайшие извилины этого искусства, разобраться, в чём его притягательная сила. С тех пор дирижёрский процесс является для меня священнодействием. Это моё кредо...» [Цит. по: 2, с. 573–575].

Первым дирижёром, встретившимся в жизни Богдановского, стал пропагандист хорового искусства Федор Васильевич Лужанский, преподаватель естествознания в лицее, где обучался молодой человек. Первые неизгладимые впечатления, полученные на репетиции оркестра 10-летним лицеистом, навсегда предопределили выбор его будущей профессии. Он пел в хоре лица, дополнительно брал уроки скрипки (у Вилика), частные уроки по теории музыки у композитора Матея Сокор, преподавателя Бухарестской консерватории (в 1938 г. его семья переехала в Бухарест). По окончании лица (1939) «умел сольфеджировать, знал теорию музыки, историю музыки» [Цит. по: 2, с. 573–575]. Затем обучался в Кишинёвской консерватории (1940–1941, 1945–1950): на подготовительных курсах (1940) музыкально-теоретической кафедры (теорию музыки, сольфеджио и хоровой класс вёл В.А. Бульчёв, посещал уроки гармонии М.К. Быркэ); в 1945 г. восстановлен в Кишинёвской консерватории на подготовительном курсе кафедры хорового дирижирования, обучался также и игре на контрабасе (у Поздерника и В.В. Резника). Консерваторию окончил по классу дирижирования А.Д. Юшкевич, является одним из её лучших учеников.

Профессиональная деятельность Ефима Богдановского началась ещё в годы учебы. Начиная с 1946 г. работал преподавателем Кишинёвского музыкального училища (теория музыки и сольфеджио, затем и дирижирование, хороведение); преподавателем кафедры хорового дирижирования Кишинёвской консерватории с 1949-го (ещё будучи студентом 5 курса консерватории) по 2005 годы. Доцент (1970), профессор (1991). Среди его учеников в консерватории: В. Гарштя, Е. Мамот, Ю. Скарлат,

13 Будилевский Валентин (1941) — художественный руководитель хоровой студии Лия-Чокырлия, хоровой капеллы Молдова (с 1988 по 2019гг.).

14 Казаку Онисим многие годы заведовал кафедрой дирижирования и академического пения Музыкального училища (ныне колледж) имени Штефана Няги.

15 Стрезев Георгий Дмитриевич (03.07.1924, с. Главаны Одесской области — 1994, Кишинёв) — дирижёр, регент, педагог. Работал хормейстером хоровой капеллы Дойна, главным хормейстером Молдавского театра оперы и балета, руководил хором дирижёрско-хоровой кафедры консерватории. За 45 лет педагогической деятельности в Кишинёвской консерватории подготовил около 200 выпускников.

16 Попеску Ион Гаврилович (14.10.1912, Кишинёв — 25.10.1989, Кишинёв) — дирижёр, педагог. Работал дирижёром хоровой капеллы Молдова (с 1952–1953), преподавателем Института искусств имени Г. Музическу (1950–1974). Возглавил кафедру хорового дирижирования консерватории после А.Д. Юшкевич. Был назначен директором филармонии (ныне Национальная филармония имени Сергея Лункевича).

Л. Ленская, Н. Тинку, А. Молдован (Рошкован), П. Рымарчук, Д. Бердышев, В. Гараз, Н. Жадан, Г. Лупой, Г. Паскару, М. Беженару, Г. Цыра, В. Горбу, В. Пынзарь, В. Чербу, И. Рабаку, С. Ротару, М. Пелин, Н. Плешкан, А. Бадера и др. (свыше 115 выпускников). В 1967 г. — дирижёр хоровой капеллы *Дойна*. В 1972 г. создал на общественных началах Камерный хор ДК при Дворце профсоюзов Молдавии. Хор — участник многочисленных фестивалей, конкурсов, лауреат республиканских, международных хоровых конкурсов. Коллектив выступал с концертами во многих городах СССР и за рубежом: в Таллинне, Киеве, Одессе, Гори, Риге, Москве, Саратове, Ереване, Алаверди, Пловдиве (Болгария), Афинах, Пирее (Греция), Праге, Таборе (Чехия), Липове (Румыния), Сзарваше (Венгрия) и др. В 1979 г. хору присвоено звание заслуженного коллектива республики, коллектив внесён в Книгу почёта народных талантов Молдовы.

В репертуаре хора произведения А. Лотти, П. Чеснокова, С. Танеева (*Иоанн Дамаскин*), Р. Щедрина, М. Березовского (хоровые концерты), З. Кодаи, С. Прокофьева, Г. Няги, Д. Перголези (*Стабат матер*), М. Людига, Г. Музическу, В. Загорского, В. Моцарта (*Короткая месса, месса D-dur, Коронационная месса C-dur*, кантата *Царица неба*), Г. Генделя, А. Вивальди (*Кредо, Магнификат*), Р. Шумана, И. Брамса (*Немецкий реквием*), Г. Форе (*Реквием*), Р. Томпсона, Ю. Фалика, А. Эшпая, Г. Эрнесакса, О. Козловского (*Реквием*), Г. Свиридова, С. Рахманинова (кантата *Весна; Три русские песни*), и др.

Пресса отмечала, что исполнительскую манеру хора отличает «скромность, выразительность, глубина постижения произведений, самых различных по характеру и жанрам. Взаимопонимание между коллективом и его дирижёром, мастерство самого руководителя, его увлечённость, передающаяся хору, — все это приводит к углублённому проникновению в музыкальный образ, к правдивому художественному воплощению столь контрастных текстов» [Цит. по: 2, с. 573–575]. Хоровой коллектив — «пример высокого уровня исполнительской культуры, чистоты и мягкости звучания, хорошего вкуса» [Цит. по: 2, с. 573–575]. У хора «великолепная выровненность голосов, умение петь, постоянно ощущая, “держа на весу” звучание» [Цит. по: 2, с. 573–575]. «Обаяние и художественная неординарность личности дирижера, его интел-

лект и простота общения располагают к себе певцов и невольно передаются в концертный зал» [Цит. по: 2, с. 573–575]. Облик, певческая манера хора подкупают «прежде всего — искренностью, душевной непосредственностью, истинно благоговейным отношением к любой партитуре. Определяющими принципами интерпретации музыки стали строгость и психологическая глубина, умение вслушиваться в каждый звук, а главное — вести своеобразный диалог с автором, где личность композитора и личность исполнителя то сливаются в согласии, то, не найдя его, вступают в дискуссию. Однако дискуссия — лишь кажущаяся, ибо рождена инерцией нашего слуха к новому восприятию того, что давно знакомо в исполнении ведущих камерных хоров. В остальном же буква и дух оригинала полностью сохранены. Высокая певческая культура коллектива позволяет ему не без успеха браться за интерпретацию сложнейших хоровых полотен мировой музыкальной литературы» [Цит. по: 2, с. 573–575]. Каждое выступление хора «неизменно становится событием в культурной жизни Кишинёва» [Цит. по: 2, с. 573–575]. Также высокую оценку исполнительского уровня коллектива давали композитор и дирижёр Густав Эрнесакс, композитор Вельо Тормис, дирижёр Нээми Ярви, художественный руководитель таллиннского камерного хора Куно Аренг, заведующий кафедрой хорового дирижирования Таллиннской консерватории Арзо Раатасепп, Олев Оя (профессора Таллинской консерватории); Имант Кокарс (профессор и ректор Латвийской консерватории, руководитель хора *Ave sol*); композитор Валерий Юрьевич Калистратов, хормейстер Большого театра Александр Борисович Хазанов, руководитель Московского камерного хора Владимир Николаевич Минин, Клавдий Борисович Птица, Владислав Геннадиевич Соколов (профессора Московской консерватории и Музыкально-педагогического института имени Гнесиных); Эмма Агабековна Цатурян (председатель Армянского хорового общества); Анне Лентворски (преподаватель и руководитель хора Пединститута, Сзарваш, Венгрия); А.С. Мархлевский (руководитель хора Киевского института культуры, заведующий кафедрой), Виталий Романович Лысенко (преподаватель-хоровик, Киев) и др.

Среди выпускников Е.М. Богдановского — известный дирижёр и педагог Вера (Вероника) Александровна Гарштя (09.03.1927, село Гульбоака,

Бессарабия, позднее Оргеевский район, Молдавия — 16.07.2012, Кишинёв). Окончила Кишинёвское музыкальное училище (1948–1952) и Молдавскую консерваторию (1952–1957). Стажировалась в Москве в Академическом хоре русской песни под управлением Александра Васильевича Свешникова.

В 1957 году В. Гарштя направляется на работу в хоровую капеллу *Дойна* помощником В.Н. Минина. В 1962–2012 гг. — художественный руководитель и главный дирижёр капеллы *Дойна*. Ввела в репертуар капеллы произведения Ф. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, К. Дебюсси, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, Р. Щедрина, З. Ткач, Т. Згуряну, Е. Доги и др. В 1952–1957 гг. — преподаватель дирижёрско-хоровых дисциплин Кишинёвского музыкального училища имени Ш. Няги, в 1957–2005 гг. — преподаватель хоровой кафедры Кишиневской консерватории имени Г. Музическу. Среди её выпускников: Е. Енаки, М. Кантемир, Л. Ленская, С. Постовая и др. За развитие дирижёрско-исполнительского искусства в Молдове В. Гарштя награждена многочисленными правительственными премиями и удостоена почетных званий: Народная артистка СССР и Республики Молдова, Лауреат Государственной премии, Кавалер Ордена Республики [7, с. 575–577].

Наследница лучших русских дирижёрско-хоровых традиций, выдающийся хоровой дирижёр и педагог Аксёнова Лидия Валерьяновна родилась 19.07.1923 г. в России, в городе Покровске Саратовской области в семье адвоката и учительницы русского языка и литературы. Среднюю школу окончила с золотой медалью (1940), параллельно обучаясь игре на фортепиано. От матери передался ей дар освоения языков: в период Отечественной войны она успешно учила молодежь немецкому. Получила основательную, всестороннюю дирижёрскую подготовку, окончив в 1952 г. Минскую консерваторию.

На пути к дирижированию (симфоническому, а затем и хоровому) было немало «подготовительных» ступеней: балетная школа, кстати, весьма успешно оконченная (1940), — молодая балерина на сцене театров исполняла и главные роли (постижение тайн пластической красоты в дальнейшем открыло ей новые перспективы в работе со студентами над мануальной техникой; дирижёрский аппарат её выпускников отличается необычайной гибкостью, пластичностью и выразительностью; уникальная техника, разработанная ею, впоследствии получила

название «техники Аксёновой»); медицинский университет — знания, приобретённые во время обучения в этом учебном заведении, также оказались необходимыми в вокально-хоровой работе — ведь дирижёру приходится работать со сложным инструментом — голосовым аппаратом, когда важно физиологически правильное его развитие, особенно в работе с хрупкими детскими голосами; и, конечно же, пригодились знания и умения, полученные у выдающейся русской певицы А. Пасхаловой на вокальном факультете Саратовской консерватории.

Как дирижер Л.В. Аксёнова — ученица прославленных педагогов С.Л. Ратнера и Н.Ф. Маслова. «Родословная» по линии симфонического дирижирования, идущая от С.Л. Ратнера, включает в себя имена И.А. Мусина, Н.А. Малько, А.В. Гаука, Н.Н. Черепнина, а также Н.А. Римского-Корсакова. В области хорового дирижирования «генеалогия» Аксёновой восходит к композитору Н.А. Римскому-Корсакову и его ученикам — К.Ю. Давыдову, М.М. Ипполитову-Иванову, П.Г. Чеснокову и Н.Ф. Маслову. Перенимая мастерство своих педагогов по дирижированию, Лидия Валерьяновна фактически впитала в себя опыт нескольких поколений лучших представителей Московской и Петербургской консерваторий. Основы полученной дирижёрской школы она умело развила в своей педагогической и исполнительской деятельности, на заложенном фундаменте впоследствии смогла достичь высот в своей профессии, построить собственную школу, сформулировать принципы, давно уже ставшие основой самостоятельного направления в педагогической практике.

Аксёновская школа, известная далеко за пределами республики, по её собственному признанию, — «это школа ощущений, свободы кисти, плеча, развития волевого начала, развития дыхательного, певческого аппарата, слухового самоконтроля, устойчивости дирижёра. Это целая наука, которая требует повседневного большого тренажа... Но главные качества — волевое дыхание, вокальное слышание, грамотность интерпретации...»¹⁷. Это школа не бездумного копирования без объяснения функции, смысла, технологии выработки каждого движения, когда обучение основано на наглядном восприятии того, что показывает педагог, дирижирование, зиждущееся только на интуиции. Напротив: это де-

17 Из интервью с Л.В. Аксёновой (2010 г.).

тальная обработка всех элементов жеста, рационально построенная, научно обоснованная система, где каждый элемент осмыслен и связан с выполнением поставленной задачи. В основе выработки определенных элементов техники лежат точно разработанные, специально подобранные упражнения для каждого студента индивидуально.

«Ко всем своим ученикам Лидия Валерьяновна относится словно к собственным детям, — отмечает биограф профессора С. Пожар. — Её класс всегда был и остается не только творческой мастерской, где бок о бок трудятся признанный мастер и его подмастерье, но и настоящей семьёй, куда приходишь с радостью и горем. Отсюда вышло больше выпускников, чем у кого-либо из нашей профессии. Вдумайтесь в цифры: среди её выпускников около 350 хормейстеров, по 3–4 дипломника ежегодно, из которых кто-то непременно становится заметной фигурой! А имена-то какие!..» [Цит. по: 1, с. 567–570]. Это и профессор Э. Маркин, основатель и руководитель первого в мире хорового театра г. Владимира, профессора Т. Згуряну и Н. Чолак, Л. Вишневая, заслуженные деятели искусств Республики Молдова В. Кондря, Т. Твердохлеб, заслуженный артист Украины М. Магайник, В. Галеску, И. Чолак, Т. Фаньян, лауреаты международных хоровых конкурсов, доктора наук Л. Балабан и Л. Гуцану, популярная певица С. Ротару, многие другие, работающие как в Молдове, так и в России, на Украине, в Румынии, Турции, Испании, Бельгии, Германии, Израиле, США. «Буквально повсюду — в капеллах *Дойна, Молдова*, в Национальном театре оперы и балета, во главе самодеятельных и церковных ансамблей — есть питомцы Лидии Валерьяновны. Только в Академии музыки рядом с ней сегодня их трудится семеро. И все с любовью называют ее мамой», — резюмирует С. Пожар [Цит. по: 1, с. 567–570]. Помимо учеников она воспитала двух замечательных сыновей: режиссера и актёра Бэна Аксёнова, заслуженного артиста Молдовы, и пианиста-виртуоза Артура Аксёнова, лауреата международных конкурсов, чьё имя внесено в Книгу выдающихся пианистов мира фондом Г. Караяна в Вене. Известным деятелем искусств республики был её супруг — композитор и пианист Макс Фишман (1915–1985).

Разносторонняя деятельность Л.В. Аксёновой сыграла важную роль в развитии молдавского хорового искусства. Вся её многолетняя педагогическая

работа связана с Академией музыки, театра и изобразительных искусств (бывшей консерватории). На этом поприще с величайшей ответственностью она трудилась более 60 лет начиная с 1952 года (с 1988 года профессор). В разные годы возглавляла в консерватории кафедру хорового дирижирования, а также руководила хором кафедры, занималась подготовкой к оперным спектаклям консерватории, руководила оркестром в Государственном Русском драматическом театре имени А.П. Чехова.

В период с 1964 по 1979 гг. Л. Аксёнова является также художественным руководителем и дирижёром образцового хора республиканской средней специальной музыкальной школы-интерната имени Е. Коки. Этот хор имел огромный и разнообразный репертуар — около 600 произведений, включая крупные формы. На его афишах значились русская и зарубежная классика, сочинения современных авторов. В их числе имена С. Рахманинова, П. Чайковского, М. Глинки, С. Прокофьева, В. Соколова, Т. Попатенко, А. Власова, А. Холминова, Д. Кабалевского, И. С. Баха, В. Моцарта, Ф. Шуберта, О. Лассо, З. Кодая и др. Ему посвящено много партитур молдавских композиторов: М. Фишмана, Д. Гершфельда, М. Копытмана, З. Ткач, Г. Няги, С. Лунгула, Д. Фёдова. О нём снят фильм *Моя Молдова*, его концерты часто передавали по радио и телевидению. В статьях и рецензиях известных музыковедов высоко оценивается исполнительское мастерство коллектива. Композитор В. Масюков писал, что «хор отличает мягкое ровное звучание — легкое и невязкое в певучих местах, точное и упругое в подвижной фактуре, чистота интонации, чёткая дикция, отсутствие даже стремления к форсированному звуку и при этом сочность и полнота звучания» [Цит. по: 1, с. 567–570]. Детская капелла участвовала в различных мероприятиях, юбилеях, конгрессах Союза композиторов Молдовы, во всех правительственных концертах, проводившихся в то время, гастролировала по городам республики и за её пределами (Одесса, Киев и др.). Постепенно хор школы имени Е. Коки под управлением Аксёновой становится музыкально-методическим центром хорового воспитания в республике. На его базе часто проводятся открытые уроки, показательные репетиции; Лидия Валерьяновна читает лекции по работе с хором, на которых присутствуют педагоги со всей страны. Хор стал образцовым не только

по званию, но и по своей сути, являясь примером для подобных коллективов. Ему подражали, ставили в пример, новые детские капеллы начали организовываться повсюду. Сегодня Молдова может гордиться успехами в области хорового детского воспитания, достижениями на международных конкурсах и фестивалях, сетью хоровых студий при общеобразовательных школах. Во всём этом заслуга профессора Л.В. Аксёновой, которая стала первопроходцем в столь важном начинании. Она выступила инициатором проведения Праздника песни; на первом, втором и третьем возглавляла сводный хор, чей состав увеличился с 700 до 30000 детей.

Л.В. Аксёнова является автором учебников, методических пособий, составителем репертуарных справочников, учебных программ, изданных в Кишинёве и Москве, служащих надёжным подспорьем для нескольких поколений её коллег. Ею написано около 50 научно-методических трудов и статей, а также множество газетных статей, охватывающих разные сферы музыкальной культуры Молдовы.

Среди выпускников Л.В. Аксёновой — Николай Михайлович Чолак — один из известных современных музыкантов Республики Молдова, соединивший в себе таланты дирижёра, композитора¹⁸ и педагога. В справочной литературе приводятся следующие сведения из биографии композитора. Родился 22.05.1946 г. в городе Измаил в семье потомственного музыканта Михаила Виссарионовича Чолака. Музыка обучался в Измаильской музыкальной школе (1953–1960 гг.), Одесском музыкальном училище (1960–1964), затем в Кишинёвском государственном институте искусств имени Г. Музическу (1965–1971), после чего закончил аспирантуру Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (1972–1975). Стажировался как дирижёр в москов-

ских (1985) и одесском музыкальных вузах (1988).

Учился по классу дирижирования у таких именитых музыкантов, как профессора Л. Аксёнова, Б. Милютин, И. Альтерман¹⁹, Е. Кудрявцева²⁰. Но одним из первых педагогов, оказавших влияние на формирование его как исполнителя, был Гринченко Алексей Корнеевич — преподаватель баяна, дирижёр оркестра Измаильской музыкальной школы.

Интерес к дирижёрскому искусству проявился в училище, где Николай занимался оркестром как народник и где среди любимых предметов были хороведение и хор. Преподававшие там Константин Пигров и Дмитрий Загрецкий²¹ произвели неизгладимое впечатление на молодого музыканта. Наблю-

19 Альтерман Исая Моисеевич (21.09.1910, г. Орёл, Россия — 01.11.1985, Кишинёв) — оперный и симфонический дирижёр. Ученик А.В. Гаука. В периоды с 1958–1961 и с 1969–1985 гг. — главный дирижёр Кишинёвского театра оперы и балета, преподаватель Кишинёвского института искусств им. Музическу (вёл класс дирижирования и оперной подготовки).

20 Кудрявцева-Мурина Елизавета Петровна (24.04(07.05)1914, Санкт-Петербург — 03.10.2004, Санкт-Петербург) — ученица М.Г. Климова (выпускника класса дирижирования Н.Н. Черепнина и А.А. Егорова — ученика Н.С. Кленовского, Е.С. Азеева). В 1931–1961 гг. — дирижёр (в 1935–1936, 1941–1944 и 1953–1955 гг. — главный дирижёр) Ленинградской академической капеллы, где проработала свыше 30 лет. Организатор (1958) и художественный руководитель (в течение 45 лет) Академического хора любителей пения Хорового общества и общевузовского хора консерватории. С 1947 по 2004 гг. — преподаватель Ленинградской консерватории. Первая женщина-дирижёр профессионального хора в России. Народная артистка России, профессор Санкт-Петербургской консерватории, академик Петровской академии, академик Эстонской академии музыки, лауреат первой премии в области искусства мэра Санкт-Петербурга. Сотрудничала со многими выдающимися композиторами и дирижёрами XX века (Е.А. Мравинским, С.С. Прокофьевым, Д.Д. Шостаковичем, Э.Б. Бриттеном, В.А. Гаврилиным и др.).

21 Загрецкий Дмитрий Станиславович (06.11.1924, Одесса — 05.03.1980, Одесса) — один из лучших учеников К.К. Пигрова. Художественный руководитель и главный дирижёр хоровой капеллы Одесской филармонии (1949–1953), главный хормейстер Одесского театра оперы и балета (1955–1987), руководитель студенческого хора. Профессор Одесской консерватории. Среди его учеников известные хормейстеры (П. Горохов, С. Дорогой, В. Киосе, В. Иконник, В. Толканев, Г. Лиознов, Е. Кухарец, В. Газинский, С. Крыжановский, Л. Бутенко и др.).

18 Хоровая музыка — важная часть и его композиторского наследия. Н. Чолак является композитором, который обладает развитой вокально-хоровой интуицией, пониманием природы и выразительных возможностей певческого голоса. Его хоровые произведения отмечены благородством и экспрессивностью вокального звучания. Глубокие по содержанию, они демонстрируют требовательное отношение автора к поэтическому тексту, который у него является основополагающим художественным элементом, проецируемым на фактуру, форму, динамику. Предпочтение отдает смешанным хорам а капелла.

дая К.К. Пигрова в работе, он перенял у мастера хорового искусства первые навыки управления хором, прочувствовал особенности работы над хоровым строем, подметив важную роль вокально-хоровых упражнений и чистого интонирования интервалов, в частности, интонирования секунд в работе над хоровым строем. Благодаря Д. Загрецкому, Н. Чолак открыл для себя понятие воли как профессионального качества, присущего всем выдающимся мастерам искусства управления хором, отметил специфику его волевого взаимодействия с хоровым коллективом. Госэкзамен Н. Чолак сдавал как баянист и как дирижёр-народник, управляя сводным оркестром музыкального училища и консерватории.

В консерватории, занимаясь в классе профессора Аксёновой, Н. Чолак с 3-го курса стал посещать факультативный курс симфонического дирижирования Б.С. Милютин, с 4-го курса — оперно-симфонического дирижирования И.М. Альтермана — видных представителей петербургской дирижёрской школы. Профессора Милютин и Альтерман, будучи учениками Н.А. Малько, А.В. Гаука и И.А. Мусина, получили ту же школу, что и Аксёнова по линии симфонического дирижирования. «Профессор Милютин помог мне в приобретении особых навыков симфонического дирижирования, заложил вкус к симфонической литературе, музыкальному анализу творчества симфонического дирижёра... С Альтерманом прошел азы оперного дирижирования. Он умел создавать с певцами особый художественный образ, убедительный, живой. Заставлял певцов мыслить категориями осмысленного пения. С Исаем Моисеевичем прошел хорошую выучку — особенности управления оперой, балетом, под его наблюдением вкусил красоту музыкально-сценического искусства...», — вспоминает Николай Михайлович²².

«Лидия Валерьяновна заложила все основы уникальной техники, разработанной ею, воспитала дирижёрскую волю, трудолюбие, самокритику», — отмечает Н. Чолак. Л.В. Аксёнова отметила незаурядные способности студента²³.

Н. Чолак продолжил дирижёрское образование в аспирантуре Ленинградской консерватории в классе хорового дирижёра Елизаветы Петровны Кудрявцевой-Муриной. Один из лучших педагогов Советского Союза, создатель собственной дирижёрско-хормейстерской школы, воспитавшая многих известных музыкантов, Елизавета Петровна, по словам Николая Михайловича, «научила абстрагироваться в работе над сочинениями разных стилей, направлений, заставляя широко мыслить. Особенное внимание уделяя содержанию, художественным образам, она работала над драматургией произведения в целом, раскрывала его стилистические особенности и очень правдиво, эмоционально передавала их жестом. Самый холодный студент в той или иной степени преобразался».

Аспирант должен был заниматься со студентами всех курсов Ленинградской консерватории публично. По прошествии многих лет Елизавета Петровна использовала этот же метод открытых уроков: «В моем классе в консерватории одни мальчишки — удалцы, интересные, любознательные. Много играем музыки. Занимаюсь в присутствии всего класса студентов и аспирантов, урок — для всех», — писала она в одном из сохранившихся писем Н. Чолаку²⁴, с которым её связывала многолетняя дружба. Неизменное творческое горение, «...целеустремлённость, жажда к познанию и упорный труд» Е. Кудрявцева считала залогом успеха музыканта.

По суждению Николая Михайловича, у профессоров Л. Аксёновой и Е. Кудрявцевой много общего: понимание ими сущности своей профессии и умение оценить накопленный опыт предыдущих поколений дирижеров; объединяет их и владение глубокими знаниями хоровой, симфонической музыки разных стран, эпох, стилей и направлений; они — образцы неутомимого энтузиазма и строжайшей профессиональной требовательности наряду с доброжелательностью по отношению к студентам, участием, заботой о них.

22 Здесь далее ссылки на высказывания композитора приводятся на основании бесед автора статьи с Н. Чолаком.

23 «Целая плеяда таких учеников, которые могли влюбленно трудиться, фанатически отдаваться делу, за эти годы выросла в моём классе. [...] Главным для нас было — единство в творчестве и самоотверженность.

[...] Я припоминаю случай, когда своему ученику [...] Николаю Чолак задала выучить наизусть в понедельник сцену из *Отелло* в 45 страниц. В четверг он знал её досконально», — рассказывает Л.В. Аксёнова [Цит. По: 10, с. 229].

24 Цитируется письмо, написанное Е. Кудрявцевой в 1974 году и адресованное Н. Чолаку.

Основы полученной дирижёрской школы Н. Чолак умело развил в своей исполнительской и педагогической деятельности. Его характеризует стремление к бережному сохранению лучших традиций, сложившихся в дирижёрском искусстве, богатый практический опыт. Н. Чолак работал дирижером Национального театра оперы и балета Республики Молдова²⁵, хормейстером академической хоровой капеллы *Дойна*²⁶, руководил студенческими хорами Института искусств, затем Университета искусств²⁷. Основатель и руководитель хора Молдавского музыкально-хорового общества²⁸, он работал также и регентом Измаильского Кафедрального Покровского собора²⁹.

Педагогическая деятельность Николая Михайловича проходила в таких образовательных учреждениях, как музыкальная школа (1964–1965) и Педагогический институт в Измаиле (1992–1993), а с 1971 по 2019 гг. он преподавал в Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств (называвшейся ранее Институтом искусств, Консерваторией, Университетом искусств). Список его выпускников внушительен не только своим числом

25 В 1969–1971 гг. Н. Чолак дирижировал театральными спектаклями Оперного театра. Был прикреплен к следующим постановкам: балет *Жизель* Адольфа Адана, оперы *Запорожец за Дунаем* Семёна Гулак-Артемовского, *Царская невеста* Николая Римского-Корсакова, *Героическая баллада* Алексея Стырчи и др., и, будучи задействован в них, принимал участие в концертах и гастрольях театра.

26 В капелле *Дойна* Н. Чолак проработал пять лет (1973–1977 гг.). Наизусть исполнял весь репертуар *Дойны* на гастрольях по всему бывшему Союзу, в том числе дирижировал и в Ленинградской консерватории, принимал участие в правительственных концертах. Выступал с симфоническим оркестром Госфилармонии.

27 Руководя хором стационара в течение 15 лет, постоянно выступает с ним в филармонии и других концертных залах города, в учебных заведениях, культпросветучреждениях, по телевидению. Высокое исполнительское мастерство коллектива отмечено многочисленными грамотами.

28 По просьбе Тамары Чебан Николай Михайлович организовал хор музыкально-хорового общества (1979). Вначале это был женский хор *Мелодия*. Затем он был реорганизован в смешанный *Лучафэрул*. Коллектив награжден многочисленными грамотами и дипломами (1979–1981 гг.).

29 Спустя годы (1992) возродил хор Покровского кафедрального собора, где в 1866–1974 гг. служил регентом Гавриил Музическу.

(свыше 160), но и составом. Всех их объединяет любовь и огромное уважение к учителю — человеку огромной эрудиции, разносторонних способностей и отточенного профессионального мастерства, высокой интеллигентности, всегда излучающего свет и доброту, заряжающего всех неуёмной жадностью познания и восторженностью по отношению к музыке, к хоровому искусству, человеку, на редкость честному как с окружающими, так и с самим собой.

Говоря об обучении и воспитании, Н. Чолак отмечает: «Всё, что взял от своих преподавателей, стараюсь передать студентам. Главный принцип: не уронить профессиональные и нравственные позиции моих учителей». С этим утверждением мастера перекликается ранее высказанное мнение музыковеда С. Пожара: «Чолак взял на себя миссию некоего связующего звена между поколениями, носителя того профессионализма и интеллигентности, высокой духовности, какими обладали старые мастера» [Цит. по: 3, с. 6].

Возглавляемая им кафедра Измаильского педагогического института (1992–1993) и в течение 14 лет (с 1974 года) кафедра Института искусств имени Г. Музическу (тогда кафедра хорового дирижирования факультета КИР, затем название кафедры периодически менялось), многим дала толчок в педагогической и дирижёрской карьере. По приглашению Н. Чолака здесь трудились и начинали свою педагогическую и дирижёрскую карьеру известные хормейстеры: Могила Александр (в будущем главный хормейстер Оперного театра, Мастер искусств Республики Молдова), Болдурат Валентина (получившая затем звание Мастер искусств), Галеску Вероника (позднее была избрана деканом факультета), Тудор Згуряну (которому впоследствии Н. Чолак передал заведование кафедрой), Енаке Евгения и др. В этот период здесь преподавали Лидия Аксёнова, Анна Юшкевич, Ефим Богдановский (который, перейдя с другой кафедры, трудился здесь 10 лет), Василий Кондря, Валентин Будилевский, Ион Попеску (основатель этой кафедры) и др. Николай Чолак приглашал перспективных и лучших музыкантов Молдовы, здесь трудились маститые педагоги, хормейстеры, оставившие заметный след в музыкальном искусстве Молдовы, что положительно сказалось на качестве работы кафедры.

Научно-методическая деятельность Н. Чолака, связанная с вопросами совершенствования учебно-

го процесса и преподавания дирижёрско-хоровых дисциплин, с разработкой дидактических принципов по формированию профессиональных навыков дирижёра, а также с практикой работы с хором, выходит за рамки вуза. Являясь автором огромного количества методических трудов, он регулярно участвовал во всесоюзных и республиканских научно-практических конференциях, семинарах, проводил постоянные консультации для руководителей хоровых коллективов республики.

Сохраняя лучшие традиции русской хоровой школы (обучение хоровых дирижеров, практическая подготовка хорвика и др.) и являясь зримым при-

мером преемственности поколений в дирижёрско-хоровом образовании, выдающиеся деятели хоровой культуры Молдовы оказывали и продолжают оказывать мощное влияние на музыкальную культуру Республики. Очевиден и факт влияния на процесс развития исполнительства в Молдове русской школы хорового исполнительства (преемственность стиля, исполнительские приёмы, методы работы с хором и др.), имеющей многолетнюю историю существования и обладающей традициями, сохраняющимися вплоть до настоящего времени и развивающимися на территории Молдовы благодаря деятельности выдающихся мастеров хорового дела.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Балабан Л.И.** Аксёнова Лидия. В: Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (2 половина XX — начало XXI века). Биобиблиографический словарь-справочник в двух томах. Том 2. Кишинёв: Б. и., 2010, с. 567–570.
2. **Балабан Л.И.** Богдановский Ефим. В: Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (2 половина XX — начало XXI века). Биобиблиографический словарь-справочник в двух томах. Том 2. Кишинёв: Б. и., 2010, с. 573–575.
3. **Балабан Л.И.** Николай Чолак: штрихи к творческому портрету. В: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, Nr. 3(16) 2012. Chișinău: Valinex, с. 225–238.
4. **Балабан Л.И.** Юшкевич Анна. В: Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (2 половина XX — начало XXI века). Биобиблиографический словарь-справочник в двух томах. Том 2. Кишинёв: Б. и., 2010, с. 601–603.
5. Концепция сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации [online]. В: Всероссийское хоровое общество. Концепция развития. Доступно: <http://npvho.ru/dokumenty/kontsepsiya-razvitiya/9-kontsepsiya-sokhraneniya-i-razvitiya-khorovoj-kultury-v-rf>
6. **Никольская-Береговская К.Ф.** Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков: Методическое пособие. Москва: Языки русской культуры, 1998. 189 с.
7. **Пожар С.Г.** Гарштя Вероника. В: Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (2 половина XX — начало XXI века). Биобиблиографический словарь-справочник в двух томах. Том 2. Кишинёв: Б. и., 2010, с. 575–577.
8. **Пожар С.Г.** Гутор Василий. В: Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII — I половина XX века). Биобиблиографический словарь-справочник в двух томах. Том 1. Кишинёв: Б. и., 2009, с. 295–299.
9. **Стоянова В.И.** Молдавская музыкальная культура на рубеже XIX–XX веков: бессарабцы — выпускники Петербургской консерватории. В: Tyragetia. Vol. IX (XXIV), № 2, Istorie. Muzeologie. Chișinău: Ed. științifică a Muzeului Național de Istorie a Moldovei, 2015, p. 167–171.
10. **Стоянова В.И.** Первая бессарабская консерватория (Unirea). В: Музыкальный журнал Европейского Севера, № 2 (6), 2016, с. 13–22.

REFERENCES

1. **Balaban L.I.** Aksyonova Lidiya. In: Moldavsko-russkie vzaimosvyazi v iskusstve v licah i personaliyah (2 polovina XX — nachalo XXI veka). Biobibliograficheskij slovar'-spravochnik v dvuh tomah. Tom 2. [Moldovan-Russian relations in art in persons and personalities (2nd half of the XXth — early XXIst centuries). Biobibliographic reference dictionary in two volumes. Volume 2]. Kishinev: S.n., 2010, p. 567–570.

2. **Balaban L.I.** Bogdanovskij Efim. In: Moldavsko-russkie vzaimosvyazi v iskusstve v licah i personaliyah (2 polovina XX — nachalo XXI veka). Biobibliograficheskij slovar'-spravochnik v dvuh tomah. Tom 2 [Moldovan-Russian relations in art in persons and personalities (2nd half of the XXth — early XXIst centuries). Biobibliographic reference dictionary in two volumes. Volume 2]. Kishinev: S. n., 2010, p. 573–575.
3. **Balaban L.I.** Nikolaj Cholak: shtrihi k tvorcheskomu portretu [Nikolay Cholak: some strokes in a creative portrait]. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice [Scientific yearbook: Academy of Music, Theatre and Fine Arts], Nr. 3(16) 2012. Chișinău: Valinex, p. 225–238.
4. **Balaban L.I.** Yushkevich Anna. In: Moldavsko-russkie vzaimosvyazi v iskusstve v licah i personaliyah (2 polovina XX — nachalo XXI veka). Biobibliograficheskij slovar'-spravochnik v dvuh tomah. Tom 2 [Moldovan-Russian relations in art in persons and personalities (2nd half of XX — early XXI century). Biobibliographic reference dictionary in two volumes. Volume 2]. Kishinev: S. n., 2010, p. 601–603.
5. Konceptsiya sohraneniya i razvitiya horovoj kul'tury v Rossijskoj Federacii [The concept of preservation and development of choral culture in the Russian Federation] [online]. In: Vserossijskoe horovoe obshchestvo. Konceptsiya razvitiya [All-Russian Choral Society. Development concep]. Dostupno [Available]: <http://npvho.ru/dokumenty/kontsepsiya-razvitiya/9-kontsepsiya-sokhraneniya-i-razvitiya-khorovoj-kul'tury-v-rf>
6. **Nikol'skaya-Beregovskaya K.F.** Russkaya vokal'no-horovaya shkola IX–XX vekov: Metodicheskoe posobie [Russian vocal and choral school of the 19th–20th centuries: Methodological manual]. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury, 1998. 189 p.
7. **Pozhar S.G.** Garshtya Veronika. In: Moldavsko-russkie vzaimosvyazi v iskusstve v licah i personaliyah (2 polovina XX — nachalo XXI veka). Biobibliograficheskij slovar'-spravochnik v dvuh tomah. Tom 2 [Moldovan-Russian relations in art in persons and personalities (2nd half of the XXth — early XXIst centuries). Biobibliographic reference dictionary in two volumes. Volume 2]. Kishinev: S. n., 2010, p. 575–577.
8. **Pozhar S.G.** Gutor Vasilij. In: Moldavsko-russkie vzaimosvyazi v iskusstve v licah i personaliyah (XVIII — I polovina XX veka). Biobibliograficheskij slovar'-spravochnik v dvuh tomah. Tom 1 [Moldovan-Russian relations in art in persons and personalities (XVIII — 1st half of the XXth century). Biobibliographic reference dictionary in two volumes. Volume 1]. Kishinev: S. n., 2009, p. 295–299.
9. **Stojanova V.I.** Moldavskaja muzykal'naja kul'tura na rubezhe XIX–XX vekov: bessarabcy — vypuskniki Peterburgskoj konservatorii [Moldavian musical culture at the turn of the XIXth–XXth centuries: Bessarabians — graduates of the St. Petersburg Conservatory]. In: Tyragetia. Vol. IX (XXIV), No.2, Istorie. Muzeologie. Chișinău: Editura științifică a Muzeului National de Istorie a Moldovei, 2015, p. 167–171.
10. **Stojanova V.I.** Pervaya bessarabskaya konservatoriya (Unirea) [First Bessarabian Conservatory (Unirea)]. In: Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa, № 2 (6), 2016, p.1 3–22.

БАЛАБАН ЛАРИСА ИВАНОВНА,
 Академия музыки, театра и изобразительных искусств
 (Кишинёв, Республика Молдова)
 доцент (конференциар университетар)
 доктор искусствоведения и культурологии (PhD)
 (науч. рук. профф. С.В. Циркунова)
 larisabalaban@mail.ru

BALABAN LARISA I.
 Academy of Music, Theatre and Fine Arts,
 Chisinau, Republic of Moldova
 Associate University Professor PhD
 (scientific supervisor prof. S. Tircunova)
 larisabalaban@mail.ru

УДК 78.07

Н.С. БЛЫНДУ

Академия музыки, театра и изобразительных искусств (г. Кишинёв, Республика Молдова)

Фронтовые пути молдавского ансамбля песни и пляски «Дойна» в 1942–1944 годы

*N. Blyndu**The frontline paths of the Moldavian Song and Dance Ensemble “Doina” in 1942–1944*

Абстракт. Государственная академическая капелла «Дойна» — старейший и самый значимый исполнительский хоровой коллектив в Республике Молдова, основанный в 1928 году. Важный этап исторического становления коллектива пришелся на период Великой Отечественной войны: в 1942 году хоровая капелла была реорганизована в ансамбль песни и пляски «Дойна», объединивший музыкантов, певцов и танцоров из действующих коллективов Молдавской государственной филармонии. Коллектив ансамбля «Дойна» был включен в систему культурно-пропагандистской работы на фронтах и в тылу, чем обеспечивал должный моральный дух армии и гражданского населения в условиях войны. Созданию боевого настроения, духа товарищества способствовал и характер исполнения, и содержание исполняемого репертуара, который базировался на сочинениях, провозглашавших идеи дружбы и сплочённости народов СССР. Несмотря на сложные условия военного времени, интенсивную гастрольную деятельность ансамбля «Дойна» и постоянные перемещения коллектива с концертами по территории страны, участники ансамбля заботились о творческом росте и исполнительском совершенствовании коллектива, а также о количественном росте числа исполнителей.

В статье рассматриваются вопросы, связанные с жизнью коллектива в эвакуации и осуществлением концертной деятельности в военно-полевых условиях. Автором используются все доступные архивные материалы из фондов Национального архива Республики Молдова, мемуары артистов ансамбля, воспоминания очевидцев, биографии художественных руководителей ансамбля. Исследование освещает вклад деятелей искусств Молдавской ССР в общую победу в Великой Отечественной войне и анализирует роль творческого подвига артистов «Дойны» в поднятии морального духа советских людей.

Ключевые слова: ансамбль песни и пляски «Дойна», Великая Отечественная война, архивные документы, гастроль, репертуар, фронт, концерты.

Abstract: The state choral capella “Doina” is the oldest and the most significant performing choral ensemble in Moldova, founded in 1928. An important stage in the historical formation of the chorus fell on the period of the Second World War: in 1942, the choral capella was reorganized into the “Doina” Song and Dance Ensemble that brought together musicians, singers and dancers from the performing ensembles of the National Philharmonic of Moldova.

The “Doina” Ensemble was involved in the system of cultural propaganda at the battle and home fronts, thus ensuring due morale of the army and the civilian population under conditions of war. Among the factors that contributed to creating the fighting mood and the team spirit were the character of performances and the contents of the repertoire, which was based on the works that proclaimed the ideas of friendship and unity of the peoples of the USSR. Despite complicated conditions of the wartime, intense touring and constant travelling across the country’s territory with concerts, the members of the “Doina” Ensemble were concerned with artistic growth, performance perfection as well as an increase of the amount of performers.

The article discusses the issues related to the life of the ensemble in evacuation and the realization of concert activities in military conditions. The author uses all of the available archival materials from the funds of the National Archives of the Republic of Moldova, memoirs of the Ensemble artists, recollections of eyewitnesses, biographies of the Ensemble directors. The study highlights the contribution of the artists from the Moldavian SSR to the overall victory in the Second World War and analyzes the role of the creative feat of Doina’s artists in raising the fighting spirit of Soviet soldiers.

Keywords: “Doina” Song and Dance Ensemble, the Second World War, archival documents, tour, repertoire, front, concerts.

Государственная академическая капелла «Дойна» — старейший и самый значимый исполнительский хоровой коллектив в Республике Молдова. Основанная в 1928 г. как «Молдавская музыкальная капелла» (г. Балта), реорганизованная в 1930 г. в «Хоровую студию» г. Тирасполя и переименованная в 1935 г. в молдавскую государственную хоровую капеллу «Дойна», она прошла большой и сложный путь развития. Важный этап исторического становления коллектива пришелся на период Великой Отечественной войны, когда одни работники искусств ушли в ряды Советской армии, другие эвакуировались. Чтобы сохранить молдавские национальные исполнительские силы, правительство МССР в 1942 году приняло решение об образовании ансамбля песни и танца на основе объединения музыкантов-инструменталистов, певцов и танцоров из действующих коллективов Молдавской государственной филармонии. Так появился ансамбль песни и пляски «Дойна», который начал свою деятельность в г. Коканде Узбекской ССР и разъезжал с концертами по всей стране [4].

Первые документальные свидетельства о статусе, составе и деятельности этого творческого коллектива появляются со второго квартала 1942 года в форме штатных расписаний, в которых определяются функции всех работников ансамбля, их оклады и иерархическое соподчинение. Эти документы дают основание для выводов о поименном составе ансамбля и о роли в нем каждого члена коллектива.

Руководство «Дойной» принимает на себя Давид Григорьевич Гершфельд, дирижер, композитор, председатель Союза композиторов Молдавской ССР, который к началу 1942 года уже трудился в Средней Азии в качестве заведующего учебной частью Казахского государственного музыкально-хореографического комбината (г. Алма-Ата). С «Дойной» Гершфельд прошел все годы войны [6, с. 10].

К июлю 1942 года певческий состав ансамбля включал 45 вокалистов: сопрано — 12, альты — 8, тенора — 10, басы — 10. Показательно, что в каждой партии имелся 1 солист, а остальные артисты распределялись по четырем категориям оплаты. Известно, что в течение года категории артистов могли меняться: повышаться за творческие успехи или понижаться, в основном, за административные нарушения.

Инструментальный состав ансамбля включал следующие должности: концертмейстер-солист

(1-я скрипка), 1-я и 2-я скрипки, виолончель, контрабас, флейта-пикколо, гобой, 1-я и 2-я трубы, тромбон, ударные инструменты, 1-й аккордеон, два вторых аккордеона и фортепиано. К концу 1942 года в составе «Дойны» появились вторая виолончель, туба и кларнет.

Балетная группа включала 15 танцоров в трёх категориях.

Управленческий аппарат ансамбля был достаточно вариabельным: появилась ставка экспедитора, а существовавшие первоначально две должности художественного руководителя и директора объединены в одну штатную единицу. Вероятно, это было связано с приспособлением коллектива к походным условиям и требованиям военного времени.

К четвёртому кварталу 1942 года ансамбль сформировался в следующем составе:

- административно-руководящий персонал: художественный руководитель (он же директор), главный бухгалтер и администратор;

- административно-технический персонал: секретарь, экспедитор, костюмерша, рабочий сцены;

- творческий руководящий персонал, подчинённый художественному руководителю: хормейстер, балетмейстер, ведущий, руководитель квартета;

- инспекторская группа: инспектор ансамбля (он же заведующий материальной базой), инспектор оркестра, инспектор балета.

В итоге к концу 1942 года количественный состав ансамбля насчитывал 77 работников. Тем не менее 15 января 1943 года заместитель директора «Дойны» М.Ш. Кельнер был откомандирован в города Ташкент, Коканд, Фергану, Андижан, Наманган для кадрового пополнения молдавского ансамбля. Новых артистов зачисляли с месячным окладом 500 рублей (балет и мужская хоровая группа), 400 рублей (женская хоровая группа), 300 рублей (стажёры) на испытательный срок в 2 месяца, поэтому к концу 1943 года число артистов еще более возросло¹.

Ключевыми полномочиями, помимо художественного руководителя ансамбля Д.Г. Гершфельда, были наделены его заместители по административным и творческим вопросам: хормейстер

¹ Впоследствии, после войны, вновь зачисленные музыканты и танцоры «Дойны» переехали вместе с коллективом в Молдавию, оставив свои прежние места жительства.

М.Ф. Брезденюк, заместитель директора Г.Б. Фурман, администратор С.Л. Унгар, заведующий сцены Б.М. Зельцер. Они на общественных началах осуществляли контроль за порядком и соблюдением санитарных норм, а в периоды деловых отъездов художественного руководителя замещали его. Юридические адреса ансамбля были связаны с двумя городами: сначала с Алма-Атой (Дом советов), а с декабря 1942 года также с Москвой (Кузнецкий Мост, 18).

Опираясь на архивные материалы, можно сделать вывод, что регулярное взаимодействие руководства ансамбля с представителями других творческих коллективов и культурных организаций, с композиторами и поэтами начинается с 1 мая 1942 года². Соотнося эти данные с документацией внутреннего пользования (штатным расписанием и сметами по зарплате), можно предположить, что активная и отлаженная, детально зафиксированная концертная деятельность коллектива начинается именно со второго квартала 1942 года.

За первый год пребывания «Дойны» на территории Средней Азии было подписано рекордное количество договоров с композиторами (например, с Семёном Атанасиу-Златовым и Леонидом Гуровым), писателями и поэтами (П. Зоммером, Р. Мошкович-Зоммер, Л. Деляну) о написании произведений для молдавского ансамбля песни и пляски «Дойна»³. Вероятнее всего такая интенсивность заказов была вызвана необходимостью сформировать определённый репертуар, который включал бы и хоровые, и сольные, и оркестровые номера, и возможность оформить этот репертуар хореографическими постановками. Примечательны названия песен, которые создавались в то время: «Песня о Сталине», «Мы и они», «Комсомольцы, будьте готовы», «Письмо матери на фронт», «Молдовеняскэ», «Партизаны», «Молдовану-большевик», «Кынтек де примэварэ», «Молдова витязэ».

2 Единственным источником информации о деятельности «Дойны» в первом квартале 1942 года является смета расходов ансамбля, из которой следует, что артисты выезжали на 10 дней из Коканда в Ташкент для осуществления звукозаписи песен, а в течение 20 дней выступали с концертами перед воинами Южного фронта.

3 Музыка ко многим постановкам Давид Гершфельд сочинял и оркестровал сам, поскольку по образованию был композитором.

Не менее показательны и то, что при составлении репертуара учитывались потребности потенциальных слушателей концертов. Так, в период пребывания на территории Средней Азии для ансамбля были заказаны и произведения местной тематики с текстом на казахском языке и подстрочным переводом: «Партизан» для 4-голосного хора с фортепиано; «Ана-мен бала» («Мать и сын») для 4-голосного хора; «Камажай» для 4-голосного хора. Известно и о заказе для ансамбля кантаты для хора, солистов и оркестра, а также танцевальной музыки «Котовский».

В одном из договоров с писателями П. Зоммером и Р. Мошкович-Зоммер (май 1942 года) речь идет о написании произведения, в котором говорится о жизни молдавского народа до прихода Советской власти, о расцвете культуры при Советской власти, а также о борьбе молдавского народа против румыно-фашистских оккупантов за освобождение и независимость. Текст каждого произведения проходил апробацию в Союзе советских писателей и принимался Управлением по делам искусств. Договоры подписывались руководством Управления по делам искусств при СНК МССР или Д. Гершфельдом, который фигурировал как директор ансамбля (иногда — как заместитель начальника Управления по делам искусств при СНК МССР, в некоторых случаях — как председатель Союза композиторов СССР) [3, д. 2, с. 3].

К 1943 году ансамбль располагал обширным репертуаром, который включал молдавские народные песни (23), русские (6), украинские (11), белорусские (2), так называемые «оборонные» песни (12), произведения для вокального квартета (16), для солистов-вокалистов (14), произведения для танцевальной группы (13).

Ансамбль не только готовил концертный репертуар, но и занимался изготовлением костюмов, заботился о внешнем оформлении концертов и спектаклей. Рекламные афиши концертов «Дойны» также изготавливались и предоставлялись непосредственно силами ансамбля. Этот пункт всегда указывался в договорах о гастролях.

Даже в условиях военного времени в ансамбле особое внимание уделялось качеству исполняемого репертуара и профессиональному росту артистов. Это было продиктовано, в первую очередь, требованиями Всесоюзного гастрольно-концертного объединения (ВГКО), а также профессиональным

подходом к творческому процессу руководителя ансамбля Д. Гершфельда.

Так, в ранних договорах о гастрольях ансамбля читаем следующий пункт: «В случае, если программа ансамбля, по мнению квалифицированной комиссии, окажется недостаточно качественной, ВГКО предоставляется право по согласию с руководством ансамбля, уменьшить стоимость концерта и сократить их количество» [3, д. 2, с. 5]. Однако к концу 1942 года договоры о гастрольях и количестве концертов продлевались приглашающей стороной буквально с первых дней выступлений «Дойны». Этот факт говорит о высоком качестве исполнения репертуара, а также о востребованности молдавского ансамбля у советской публики.

В январе 1943 года, учитывая творческий рост ансамбля «Дойна» и в соответствии с утвержденным штатным расписанием на 1943 год, в должностные обязанности участников ансамбля вводятся непременные выступления в качестве солистов и участников малых ансамблей (дуэтов, трио, квартетов). В связи с этим показательно замечание директора ансамбля, что «...артисты Грузман, Кушелевич, Высоцких, Уреке, Гольштейн, Маркович, при наличии хороших голосовых данных, не дают полноценной продукции ансамблю, в связи с недостаточно серьёзным отношением к работе» [3, д. 6, с. 19]. Поэтому хормейстер обязан был ввести в рабочее расписание ансамбля индивидуальные занятия с указанными артистами и периодически уведомлять Д. Гершфельда о результатах. Тогда же было вынесено предупреждение всему коллективу, что будут приниматься самые решительные административные меры воздействия за всякие нарушения трудовой и творческой дисциплины, а также за различные нарушения правил поведения. За опоздание на репетицию объявлялся строгий выговор и вычет из зарплаты в размере 50% стоимости рабочего дня. Особо строгие наказания выносились за случаи опоздания на концерт. Так, артисту Брюнеру за опоздание на концерт 25.01.1943 был объявлен строгий выговор с указанием, что он своим поступком скомпрометировал весь ансамбль. Особое внимание уделялось дисциплине и соблюдению санитарных норм в вагонах, в которых перемещались и проживали артисты ансамбля. Вагоны предоставлялись пассажирскими службами городов, в которых располагался ансамбль, а вся гастрольная жизнь «Дойны» на самом деле проходила «на колесах».

Финансирование ансамбля осуществлялось за счет государственных дотаций (70%) и доходов от концертной деятельности (30%). Это процентное соотношение постоянно варьировалось, хотя в общих чертах сохраняло свои пропорции. Оно покрывало следующие статьи расходов:

- заработную плату;
- административные хозяйственные расходы (аренда помещений, перевозка инструментов, разъезды администрации, канцтовары, почтовые расходы, проезд артистов по железной дороге);
- операционные расходы (исходящий реквизит, прокат костюмов и инструментов, содержание и текущий ремонт инструментов и костюмов, приобретение репертуара, оформление сцены, обработка и роспись музыкальных произведений, постановочные расходы, аренда вагонов, квартирные, суточные, приобретение костюмов).

Лимитная стоимость полноценного концерта в двух отделениях ансамбля песни и пляски «Дойна» с участием всех концертных групп составляла около 3000 рублей. Эта сумма уходила на зарплату артистов, амортизацию, суточные, соцстрах, отпускные, железнодорожный проезд и т. д. К 1944 году стоимость одного концерта «Дойны» возросла до 5000 рублей, иногда доходила и до 6000 рублей.

К концу эвакуационного периода ансамбль сталкивался с большими финансовыми трудностями, о чем свидетельствуют регулярные телеграммы директора ансамбля в правительственные учреждения Молдавии. Например, 26 марта 1944 года Д. Гершфельд телеграфировал Совнаркому и Наркомфину Молдавии о необходимости открытия кредитования в г. Баку для оплаты аренды двух вагонов на второй квартал 1944 года. В течение нескольких месяцев Д. Гершфельд регулярно телеграфировал о том, что, «кредиты не получены, крайне нуждаемся, просим открыть кредиты» [3, д. 6, с. 54].

За организацию гастрольной деятельности молдавского ансамбля песни и пляски «Дойна» отвечало Всесоюзное гастрольно-концертное объединение (ВГКО). В соответствии с его планами «Дойна» в течение 1942 года провела концерты на Южном фронте, а также в городах среднего Поволжья, начиная с г. Куйбышева: 50 концертов за период с 20 июня по 30 сентября.

Хоровая и инструментальные группы ансамбля выступали не только в живых концертах, но и уча-

ствовали в радиопередачах на весь Советский Союз. 10 декабря 1942 года в Москве, в студии «Радиофильм» прошла запись молдавских народных песен для передачи по радио. Естественно, что нотный и текстовый материал подвергся предварительному контролю (для этого тексты песен представлялись заранее). Каждое произведение исполнялось по два раза.

1943 год ознаменован пиком гастрольных разъездов ансамбля песни и пляски «Дойна» по территории Средней Азии. Вероятнее всего, ансамбль прекрасно зарекомендовал себя уже с первых выступлений в эвакуации, так как к концу 1942 года концерты были запланированы на полгода вперед. В январе 1943 года была утверждена должность ведущего-постановщика на время гастролей. Было дано более 200 концертов (примерно 20 концертов в месяц) в следующих направлениях:

- Алма-Ата, с 1 января по 8 февраля;
- города Средней Азии: Фрунзе (7 концертов, 4–10 января), Ташкент (7 концертов, 13–21 января), Самарканд (8 концертов, 24 января–2 февраля), Бухара (5 концертов, 4–9 февраля), Термез-Сталинабад (8 концертов, 15–23 февраля), станции Чу, Джамбул, Чимкент;
- Новосибирск, 5 концертов, 13–17 февраля (договор был продлен еще на 8 концертов);
- Новосибирск, Оперный театр, постановка молдавской танцевальной сюиты, 20 марта 1943 года;
- города Советского Союза, 60 концертов, 21 февраля – 21 мая;
- Дальний Восток, начиная с г. Хабаровска, 1 апреля – 1 июня;
- Новосибирск (договор подписан после успешных мартовских концертов), 15 июля – 15 октября, 60 концертов.

1944 год начался для ансамбля «Дойна» с выступлений в Москве и Московской области:

- Концертный зал имени П.И. Чайковского (6, 10, 17 января; февраль); клуб Министерства обороны СССР (9 февраля);
- 11 концертов в различных дворцах и домах культуры.

В период с 23 марта по 23 мая ансамбль посетил города кавказского направления: Сочи, Гагры, Орджоникидзе, Сухуми, Тбилиси, Баку, Ереван.

11 мая 1944 года была получена телеграмма из Москвы от заместителя председателя СНК

МССР: «Заканчивайте гастроли, немедленно выезжайте в Молдавию» [3, д. 6, с. 7]. С этого момента, за исключением последних запланированных гастролей на Кавказе, ансамбль начинает свое возвращение на родину. Этот призыв был непосредственно связан с освобождением территории Молдавии от немецких войск. Путь пролегал по Юго-Западной железной дороге, через Украинскую ССР. Заблаговременно определенная траектория передвижения ансамбля позволила администрации запланировать несколько концертов в филармониях Харькова и Киева (22–24 мая).

В конце мая основной состав государственного ансамбля песни и пляски «Дойна» вернулся на территорию МССР, сначала в г. Сороки, а в августе — в Кишинев. Еще около года ансамбль песни и пляски «Дойна» просуществовал в данном составе, затем, после Победы, в целях обеспечения творческого роста был разделен на два коллектива: академическую капеллу «Дойна» и ансамбль народного танца [4].

Конечно, историю творческой деятельности любого исполнительского состава невозможно представить и оценить без сведений о самих артистах, об их жизни, деятельности и вкладе непосредственно в коллективное творчество. Ценны не только биографические данные, но и воспоминания, мемуары, письма. На сегодняшний день сохранилось совсем немного таких материалов. В первую очередь, это свидетельства о жизни и деятельности Д. Гершфельда, художественного руководителя ансамбля песни и пляски «Дойна», некоторые сведения о солистке и ведущей ансамбля Янине Левицкой, а также воспоминания и письма Наума Пропищана и Гиты Страхилевич, артистов инструментальной группы ансамбля.

Давид Григорьевич Гершфельд (1911–2000), композитор, автор первой в МССР оперы «Грозаван», крупный музыкально-общественный деятель, получил образование в Одесском музыкально-драматическом институте имени Л. ван Бетховена. В Молдавии в разное время руководил Молдавским музыкально-драматическим театром, государственной консерваторией, Союзом молдавских композиторов. Его активную деятельность в качестве директора и художественного руководителя молдавского ансамбля песни и танца «Дойна» трудно переоценить. Организация повседневной жизни ансамбля, его передвижений, гастрольной

деятельности, создание бытовых условий, обеспечение финансирования, а также администрирование и руководство творческой деятельностью, сочинение музыкальных произведений — все это входило в обязанности молодого руководителя. Книги приказов, найденные в архивах, свидетельствуют о том, что часто в течение одного дня ему приходилось принимать более десяти решений или резолюций, касающихся всех сторон жизни коллектива. При назначении ответственных по каким-либо вопросам результаты проверял самолично, это указывалось в каждом распоряжении.

З. Столяр пишет, что в ноябре 1942 года за концертное обслуживание лётных подразделений Д. Гершфельд как художественный руководитель ансамбля «Дойна» был награжден командованием Н-ского авиасоединения денежной премией в сумме трех тысяч рублей. На документе о награждении композитор сделал надпись: «Вношу всю сумму на постройку авиаэскадрильи “За Советскую Молдавию”». Д. Гершфельд, 28/XI.42 года» [6, с. 11]. Этот же музыковед свидетельствует, что в личном архиве Д. Гершфельда хранятся фотографии, на которых изображена группа артистов «Дойны» во главе с художественным руководителем возле боевого самолёта с надписью: «Молдавский ансамбль “Дойна”»; этот самолёт был построен на деньги, собранные коллективом ансамбля.

В композиторском творчестве Д. Гершфельда военных лет преобладают песни на патриотическую тематику. Таковы, в частности, «Молдавия моя, Молдавия» и «Песня о Днестре» (слова Л. Деляну), «Привет тебе, Молдавия родная» (текст А. Лукьянова), «Молдавская партизанская» (текст Ем. Букова). К ним примыкают лирические песни «Полевая почта» (для голоса, хора и оркестра), «Мы из Москвы» (для вокального квартета) и «Любимая моя Молдавия» (для хора). Возвратившись в Молдавию сразу же после ее освобождения, Д. Гершфельд написал «Марш» в честь войск, освободивших Кишинев, и передал ноты своего произведения одному из военных духовых оркестров [6, с. 10–12]. Правительство Молдавской ССР высоко оценило музыкально-общественную деятельность Д. Гершфельда, присвоив ему в декабре 1942 года почетное звание Заслуженного деятеля искусств Молдавии.

Интересна судьба певицы ансамбля Янины Левицкой, 1916 года рождения, родом из Дальне-

восточного края. До начала войны она пела в самодеятельности, затем и в профессиональных коллективах: в Хабаровске и Алма-Ате выступала перед сеансами в кинотеатрах. Музыковед Т. Березовикова пишет: «Д. Гершфельд, руководивший в 40-е годы ансамблем песни и пляски “Дойна”, услышав Янину в Алма-Ате, был пленен голосом и обаянием певицы и предложил ей стать солисткой ансамбля. И Яна, к тому времени закончившая музучилище, не колеблясь, приняла предложение. Так началось ее многолетнее сотрудничество с творческими коллективами нашей республики» [1]. С «Дойной» Янина исколесила множество дорог, вкусила и фронтовой жизни. В том моральном и материальном вкладе, который внёс молдавский коллектив в дело Победы, есть и её немалая доля. В 1944 году с «Дойной» певица приехала в Молдавию. Здесь она поступила в Кишинёвскую государственную консерваторию, которую успешно окончила, после чего продолжила свою артистическую карьеру в Молдавии. В 1949 году одной из первых она была удостоена звания заслуженной артистки МССР [1].

Заслуживают внимания воспоминания и переписка пианистки Гиты Страхилевич и скрипача Наума Пропищана. Они познакомились, будучи артистами инструментальной группы ансамбля песни и пляски «Дойна», поженились, и в 1944 году в Баку у них родился первый ребёнок. В марте 1944 года Гита Страхилевич отправилась к родным в г. Сороки, а ее супруг, продолжая работу в составе «Дойны», писал подробные письма, в которых рассказывал о гастрольной жизни «Дойны». Одно из таких писем цитирует в своей книге о матери их дочь Софья Пропищан: «Дорогие мои деточки! Нахожусь в землянке и пользуюсь тем, что здесь оказались чернила. У нас здесь концерты прямо на поле. Присутствуют бойцы, которые давно не слышали музыки. Если бы ты видела, как приятно для них то, что мы приехали к ним. Для нас это очень большое дело, мы все очень довольны тем, что хоть мало-мальски приносим пользу и радость для бойцов. Ожидаем 2-ой концерт. Он будет через два часа, а пока сидим в землянке, чтобы нас не обстреляли...3 июля 1944 года» [5, с. 24].

Подводя итог исследованиям деятельности молдавского ансамбля песни и пляски «Дойна» в годы Великой Отечественной войны, отметим следующее.

Коллектив ансамбля «Дойна» был включён в систему культурно-пропагандистской работы

на фронтах и в тылу, чем обеспечивал должный моральный дух армии и гражданского населения в условиях войны. Созданию боевого настроения, духа товарищества способствовал и характер исполнения и содержание исполняемого репертуара, который базировался на сочинениях, провозглашавших идеи дружбы и сплочённости народов СССР.

Несмотря на сложные условия военного времени, интенсивную гастрольную деятельность ансамбля «Дойна» и постоянные перемещения коллектива с концертами по территории страны, участники ансамбля заботились о творческом росте и исполнительском совершенствовании коллектива, а также о количественном росте числа исполнителей.

Огромная роль в успешной деятельности творческого коллектива «Дойны» принадлежит Д. Гершфельду, умелому руководителю, который в экстремальных условиях смог обеспечить деятельность крупного трудового коллектива.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что творческая деятельность молдавского ансамбля песни и пляски «Дойна» в годы Великой Отечественной войны является славной страницей в истории коллектива, заслуживающей дальнейшего тщательного изучения и повсеместного освещения как образец служения народу и искусству.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Березовикова Т.** Да святится имя твое. В: Кишиневские новости. 1993, 12 января.
2. **Милютин И.** Дойна. Государственная академическая хоровая капелла, заслуженный художественный коллектив ССР Молдова. Кишинев: Hyperion, 1990. 93 с.
3. Молдавская Государственная филармония, 1942–1957 гг. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 1–30.
4. Предисловие к описи № 1 документальных материалов Молдавской государственной филармонии. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Л. 1–25.
5. **Прописчан С.** У рояля — Гита Страхилевич. Просветитель, музыкант, пианистка, мама. Москва, 2014. 160 с.
6. **Столяр З.** Давид Гершфельд. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1961. 38 с.

REFERENCES

1. **Berezovikova T.** Da svjatitsja imja tvoe [Hallowed be thy name]. V: Kishinevskie novosti. 1993, 12 janvarja
2. **Miljutina I.** Dojna. Gosudarstvennaja akademicheskaja horovaja kapella, zaslužhennyj hudozhestvennyj kollektiv SSR Moldova [Doina. State academic choir capella, honored art collective of the SSR Moldova]. Kishinev: Hyperion, 1990. 93 s.
3. Moldavskaya Gosudarstvennaya filarmoniya [Moldovan State Philharmonic]. 1942–1957 gg. NARM. F. 3241. Op. 1. D. 1–30.
4. Predislovie k opisi № 1 dokumental'nykh materialov Moldavskoy gosudarstvennoy filarmonii [Preface to the inventory № 1 of documentary materials of the Moldavian State Philharmonic]. NARM. F. 3241. Op. 1. L. 1–25.
5. **Propishchan S.** U rojala — Gita Strakhilevich. Prosvetitel', muzykant, pianistka, mama. [At the piano — Gita Strakhilevich. Enlightener, musician, pianist, mother]. Moskva 2014. 160 s.
6. **Stoljar Z.** David Gershfel'd [David Gershfeld]. Kishinev: Kartja moldovenjaskje, 1961. 38.

БЛЫНДУ НАТАЛЬЯ СЕРГЕЕВНА

Академия музыки, театра и изобразительных искусств
(Кишинев, Республика Молдова)

Докторант (науч. рук. профф. С.В. Циркунова)
nataliacons1290@mail.ru

BLINDU NATALIA S.

Academy of Music, Theater and Fine Arts (Chisinau, Republic
of Moldova)

Doctoral student (scientific supervisor prof. S. Tircunova)
nataliacons1290@mail.ru

УДК 784.5

К.А. ЯКОБСОН

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

Хоровая опера Р.К. Щедрина «Боярыня Морозова»: особенности сценографии

К. Yakobson

Rodion Shchedrin's choral opera "Boyarina Morozova": scenographic features

Абстракт. Мировая премьера «русской хоровой оперы» Р. Щедрина «Боярыня Морозова» для четырёх солистов, смешанного хора, трубы, литавр и ударных состоялась 30 октября 2006 года в Москве на сцене Большого зала консерватории. В концертном исполнении оперы участвовали солисты и Камерный хор Московской консерватории под управлением Бориса Тевлина. В последующие годы опера в концертном варианте многократно и с успехом исполнялась разными коллективами.

Идея сценического воплощения оперы, поддержанная композитором, впервые была реализована в г. Красноярске по инициативе автора статьи и при его непосредственном участии в качестве дирижера и художественного руководителя спектакля.

Опера Щедрина переносит слушателя в эпоху церковного раскола XVII века, последовавшего за реформами патриарха Никона. Церковный раскол поделил русское общество на две противоборствующие части. Противостояние двух исторических персонажей — боярыни Морозовой и царя Алексея Михайловича определило и «суперконфликт» (Щедрин) оперы. На стороне боярыни выступает протопоп Аввакум. Но главная роль, согласно авторскому определению жанра, принадлежит хору. В драматургии оперы хор выполняет действенно-образительную функцию. Он олицетворяет собой то завистливую толпу, то царскую челядь, то карателей и палачей, то вдруг неожиданно выступает в роли сочувствующего героиням.

Говоря о спектакле, автор статьи сосредоточивает главное внимание на работе постановочной группы во главе с режиссером, Заслуженным артистом России Василием Вавиловым, отмечает как одно из главных достоинств суровую лаконичность режиссерского решения, художественного оформления, продуманность в сценических перемещениях действующих лиц и хора, не отвлекающих внимания слушателя от музыкального течения событий.

Премьера оперы «Боярыня Морозова» состоялась в Красноярске в январе 2015 года на закрытии VIII зимнего Суриковского фестиваля искусств. Чрезвычайно выразительный спектакль в исполнении хорового ансамбля «Тебе поем» получил восторженные отзывы прессы и был отмечен самим автором.

Ключевые слова: Р.К. Щедрин, опера «Боярыня Морозова», протопоп Аввакум, премьера спектакля, интерпретация, сценическое исполнение, концертное исполнение, режиссура, исполнители, «Тебе поем».

Abstract: The world premiere of the "Russian choral opera" by Rodion Shchedrin "Boyarina Morozova" for four soloists, mixed chorus, trumpet, timpani and percussion took place on October 30, 2006 on the stage of the Grand Hall of Moscow Conservatory. The concert performance of the opera was executed by the soloists and the Chamber choir of Moscow Conservatory led by Boris Tevlin. In subsequent years, the opera in its concert version has been repeatedly performed by various ensembles with much success.

The idea of a staged version of the opera, approved by the composer, was realized for the first time in Krasnoyarsk at the initiative of the author of the article with his immediate participation as the conductor and the artistic director of the performance.

Shchedrin's opera takes its listener to the times of Raskol (Russian church schism) of the 17th century that followed Patriarch Nikon's reforms. Raskol divided the Russian society into two opposing factions. The confrontation of two historical characters Boyarina Morozova and Tsar Aleksey Mikhaylovich determines the "superconflict" (Shchedrin) of the opera. On the side of Morozova is the character of Archpriest Avvakum. However, the leading role, according to the author's definition of the genre, belongs to the chorus. In the dramaturgy of the opera, the chorus carries out the action- and description-related functions. The chorus first embodies the jealous crowd, then the tsar's menials, then vigilantes and executioners, and then unexpectedly turns to sympathize with the heroines.

When discussing the production, the author of the article focuses his main attention on the work of the staging crew, led by the staging director, Honored Artist of Russia Vasily Vavilov. The author points out the major features of the production, such as the rigid concision of the director's concept and the setting as well as the elaborate nature of the characters' and the chorus' stage movements that do not distract the listener's attention from the processes in the music.

The premiere of the opera "Boyarina Morozova" took place in Krasnoyarsk in January 2015 at the closing of the 8th Surikov Arts Festival. An immensely expressive performance delivered by the choral ensemble "Tebe Poem" received enthusiastic reviews from the press and praise from the composer himself.

Keywords: Rodion Shchedrin, opera "Boyarina Morozova", Archpriest Avvakum, premiere, interpretation, staged performance, concert performance, stage direction, performers, "Tebe Poem".

Премьера постановки хоровой оперы «Боярыня Морозова» состоялась 24 января 2015 года в Красноярске во время закрытия зимнего Суриковского фестиваля искусств. Спектакль получил восторженные отклики прессы и признательный теплый отзыв автора. К сожалению, ввиду многих обстоятельств, Родион Константинович не мог присутствовать на премьере, и ему пришлось довольствоваться видеозаписью. После просмотра композитор написал автору этих строк следующие слова: «...огромное эмоциональное впечатление, все без исключения выше всяких похвал. Какую же гигантскую работу Вы провели, чтобы достигнуть столь мощного всплеска чувств через музыкальные интонации. Мои искренние поздравления всем, всем участникам. И авторская благодарность...».

К сожалению, на сегодняшний день наша постановка стала уже историей. Показать ее удалось всего несколько раз: больше всего в Красноярске и близких к нему городах; три незабываемых спектакля весной 2015 года прошли в Москве и в Туле: два в Москве — на Малой сцене Московского детского музыкального театра имени Н. Сац и в Концертном зале имени С.В. Рахманинова и один в Туле — в Концертном зале областной филармонии. Последним ярким аккордом была премьера на Приморской сцене Мариинского театра оперы и балета 16 декабря 2017 года в г. Владивостоке в честь юбилея Родиона Константиновича в рамках фестиваля «Запечатленный ангел», который прошел во многих городах нашей обширной страны по инициативе профессора А.В. Соловьёва [2].

Первый раз я соприкоснулся с гениальным сочинением Щедрина в 2014 году на закрытии восьмого зимнего Суриковского фестиваля искусств в Большом концертном зале Красноярской филармонии. Это была премьера в концертном статичном исполнении без театрально-постановочных решений, но с великолепными солистами из московского театра «Геликон-опера»: Л. Костюк (боярыня Морозова), А. Гицба (княгиня Урусова), М. Давыдов (царь Алексей Михайлович) и солиста Московской филармонии Т. Матиняна (протопоп Аввакум). Инструментальный ансамбль и сводный хор были представлены красноярскими музыкантами:

А. Одинцов (труба), ансамбль ударных инструментов «Тимбалис» (рук. А. Крыжановский); Красноярский хоровой ансамбль солистов «Тебе Поемъ» (рук. К. Яacobсон), хор студентов Красноярской академии музыки и театра (рук. Н. Балышев). Дирижировать концертным исполнением в качестве музыкального руководителя премьеры довелось мне.

Вторая версия (оперная) была исполнена только силами артистов Красноярска ровно через год на сцене Большого академического зала тогда еще Красноярской государственной академии музыки и театра, а ныне Сибирского государственного института искусств имени Дм. Хворостовского. Солистами выступили артисты ансамбля «Тебе Поемъ»: Ю. Абакирова (боярыня Морозова), С. Бедринец (княгиня Урусова), А. Колобов (протопоп Аввакум) и Н. Балышев (царь Алексей Михайлович), партию сына Морозовой на обеих премьерах исполнил солист хора мальчиков Красноярской филармонии В. Ризберг. Хоровые коллективы и инструментальный ансамбль были те же, что и в 2014 году. Незабываемы и концерт, и постановка. Они дороги моему сердцу исполнителя, но, безусловно, сценическая версия имела на премьере и на всех дальнейших показах более горячий отклик у главного ценителя нашей работы — у публики, так как театральное сценическое воплощение (постановка талантливого режиссера Василия Вавилова, костюмы и художественное оформление с привлечением проекций и разработанной художником Виктором Чутковым световой партитурой) сделало музыку Р.К. Щедрина намного ближе и понятней зрителю-слушателю.

Идея сценического воплощения хоровой оперы Родиона Константиновича зародилась у меня еще в 2012 году после встреч и бесед с первым исполнителем «Боярыни Морозовой» Борисом Григорьевичем Тевлиным. Так случилось, что в 2012 году мне удалось пригласить его в Красноярск в качестве Председателя Красноярского международного конкурса хоровых дирижеров. В процессе общения Борис Григорьевич много рассказывал мне о его дружбе с Р.К. Щедриным и о концертной премьере русской хоровой оперы, которую в 2006 году композитор доверил ему. Когда я заикнулся о том, что-

бы получить партитуру, Борис Григорьевич поначалу отнесся к этому отрицательно, сказав мне, что в Красноярске он не видит музыкальных сил для исполнения столь непростой современной музыки, но, в конце концов, сдался и прислал мне партитуру «Боярыня Морозовой». К сожалению, это было незадолго до его ухода из жизни. Невосполнимую утрату этого большого музыканта-художника мы, хормейстеры и музыкальная общественность, ощущаем постоянно.

Тем не менее идея — исполнить никогда и никем до той поры не поставленную сценически оперу Р.К. Щедрина завладела мною чуть ли не маниакально. Работа над постановкой спектакля заняла более года. Мне удалось увлечь моего постоянно-го партнера по ранее выпущенным постановкам в жанре «хоровой театр» В. Вавилова, и, конечно, его сценическое видение игры артистов и хора стали главными в спектакле.

Перейдем к анализу партитуры «Боярыня Морозова», без которого невозможно объяснить те или иные решения постановки. Главной задачей, стоящей перед постановочной группой, было раскрытие музыкально-литературного содержания партитуры через театральное действие. Композитор назвал своё сочинение «русская хоровая опера», основываясь на том, что главное действующее лицо в произведении — хор, а основа музыкального языка — русские плачи и молитвы, стилизованные интонации русских народных, в основном протяжных песен, и знаменный распев, — переосмысленные и оригинально претворенные автором.

Жанр оперы — музыкальная драма. В развитии сюжета есть главное — противостояние, острый идейный конфликт героев — царя и боярыни Морозовой. Быстрота, стремительность развития сюжета (обе части идут *attaca* и укладываются в один час) потребовали от автора применения принципа сквозного развития действия с опорой на традиционные построения отдельных частей целого (к примеру, рондо в первой части, фугато в пятой, сложные двух-трехчастные и другие структуры), а также использования разнообразных традиционных и современных приемов хорового письма, в числе которых кластерные красочные и бифункциональные гармонии, полный расклад полифонических приемов, хоральность, параллельность и самостоятельность развития линий хоровой фактуры, церковный читок и многое другое. (Напомню, задача нашего

сообщения — помочь разобраться в принципах сценического постановочного решения, а не подробный анализ музыкального языка партитуры.)

Развитие действия в опере определяет структуру сочинения. Опера имеет номерное строение: каждый номер имеет свое название, точно соответствующее содержанию музыкального материала. Конфликт — главная действенная сила развития сюжета. С одной стороны конфликта находятся герои, фанатично преданные своим духовно-нравственным идеалам: боярыня Морозова, княгиня Урусова, протопоп Аввакум и верное им окружение, с противоположной стороны — царь Алексей Михайлович и поддерживающие его силы: царская челядь, палачи, завистливая толпа. Хор, постоянно присутствующий на сцене, гибко выполняет разные функции: из сочувствующего героям он вдруг моментально становится враждебным по отношению к ним. Кроме того, у хора есть и третья функция — он выступает еще и в роли вокального оркестра. Его звучание значительно обогащает задействованный автором необычный инструментальный состав оркестра, точно передает психологическое состояние персонажей в разные моменты действия.

Помимо четырех главных персонажированных лиц, в опере есть еще два персонажа (сын боярыни Морозовой и стражник), они необходимы для действия, но не даны в развитии. Образные ипостаси хора многогранны, и довольно часто на протяжении развития сюжета происходит их моментальная смена. Например, в № 1 «Анафема» хор в самом начале (цифра 1) — это яростная толпа, готовая раздавить, уничтожить боярыню Морозову, а почти тут же, рядом (цифра 2) хор выступает как струнный оркестр, аккомпанирующий речи-ариозо царя Алексея Михайловича. Мгновенные перемены настроения, переходы из одного состояния в другое порождают и частую смену хоровой фактуры на протяжении оперы, что полностью соответствует жанровому определению сочинения как «русская хоровая опера». Именно музыкально-смысловым содержанием текста партитуры и руководствовался постановщик, разрабатывая движения хора и персонажей.

Опера начинается с имитации колокольного набата (ударные инструменты оркестра) и синкопированных тревожных сигналов трубы, артисты хора имитируют в движении удары колокола. Набат сзывает народ, который и провозгласит: «Анафема всем неверным». На сцене сестры боярыня Морозова

и княгиня Урусова, именно на них и обрушивается гнев и неистовство толпы. И там, где у всего хора или отдельных групп — хоровых партий появляется текст, режиссер выводит хор на первый план, сопровождая его перемещения различными эмоциональными жестами — движениями рук, ног, тела, головы. Вся эта активно движущаяся толпа моментально замирает и откатывается на второй план, как только действие переходит к главным героям. Хор становится оркестром, изменяется фактура и динамика звучности (*sf* и *pp*). Режиссер строит сценическое действие, не отходя от партитуры ни на йоту.

Между музыкальным руководителем и сценографом в процессе работы над оперой не возникло ни малейших разногласий. Сценическое пространство было организовано достаточно лаконично — без ненужных придумок, нагромождений, излишней детализации. В центре сцены находился станок-подиум с возвышением посередине, ведущими к нему ступенями и двумя, отходящими от возвышения крыльями станка. В начале № 1 на сцене наряду с хором из-за кулис появляются герои оперы: боярыня Морозова и княгиня Урусова направляются к центру подиума, а царь следует на авансцену. Таким образом задействовано все сценическое пространство: на переднем плане, на авансцене — царь; на втором плане — хор и на возвышении-подиуме — сестры Морозова и Урусова. Вся сцена заполнялась без хаоса и суевы, компактность и строгость движений персонажей помогали слушателю сосредоточиться на главном — на музыке.

Особо нужно сказать о работе художника по костюмам, авторе световой партитуры, проекций и декораций. Хор был одет в стилизованные монашеские рясы. Костюмы артистов выполнены в строгой серо-черной гамме, как и костюмы солистов. Одежды царя и боярыни Морозовой отличались от одежд хора лишь тщательностью отделки. Все оформление было направлено на то, чтобы слушатель-зритель мог самостоятельно домыслить роскошь царского двора.

Фоновые проекции на первой красноярской премьере — самая слабая сторона постановки, так как технические возможности их демонстрации ограничивались только обычным киноэкраном, на который и выводились продуманные художником картины — небо с необъятной синью, облака, языки пламени и дым, решетка темницы. Значительно эффектнее, благодаря воспроизведению

на светодиодных экранах, была жизнь этих проекций на спектаклях в зале Московской филармонии и на Приморской сцене Мариинского театра (Владивосток), органично дополняя и усиливая эмоциональное воздействие музыки.

Поскольку главное в спектакле — музыка, действующие лица очень ограничены в своих передвижениях по сцене. Вот боярыня и княгиня. Сестры поют или стоя во весь рост, или упавая на колени. Иногда они падают как бы без сил и просто лежат на полу. Даже когда они не поют, Морозова и Урусова остаются в центре сцены, а раздраженная их упорством толпа то посылает им проклятия («отрекитесь», «анафема», «о, исчадья ада ехиднены»), то сострадает им («плачите, плачите матери»), то молится за их спасение («пресвятая Мати»). Так обе артистки и проживают весь спектакль, перемещаясь по сцене лишь в особо драматические моменты: во время диалога боярыни и царя «Угрозы» (№ 3); в сценах «Убийство сына Морозовой» (№ 5) и «Плач Морозовой о сыне» (№ 6), где боярыня-мать прижимает к груди свою «кровинушку», единственного сына: «Нам, чадо, настало время подвига», а потом, когда палачи вырывают сына у нее из рук, оплакивает его: «...увы мне, где убо в коем месте умре сын мой...» (№ 6, цифры 48–58).

В № 7 «Пытки» сестры не произносят ни единого звука, когда палачи срывают с них верхнее одеяние. Застыв в своем горе, они ничего не видят и не слышат. Ярчайшие моменты в прочтении режиссером образов сестер — это № 10 «Смерть княгини Урусовой» и № 12 «Разговор со стражем и смерть Морозовой». Режиссерское решение № 10 (ц. ц. 88 и 89) и № 12 при внешней простоте потрясает зал. Постановщик обходится без видимых кричащих драматических эффектов: княгиня Урусова движется лицом к залу по ступеням подиума вверх, истаявая в *pp* звуки её пения, и сама она будто исчезает в небытии: «отпусти, госпоже сестро...», «я иду, Боже...». Те же эмоции переживает и Морозова (№ 12, ц. 101), идентично и её поведение в этой сцене. Нет страха перед смертью у обессиленной, но не сломленной боярыни Морозовой, а есть непоколебимая вера и неземная внутренняя сила, помогающая ей произнести последние слова: «...не подобно ми в нечисте возлежиши, в недрах матери своя земли...» и затем вслед за сестрой уйти в небытие.

Что касается хора, то он активно перемещается по сцене в преобладающем количестве номеров, где

хор главное лицо, двигающее сюжет-действие. Это № 1 «Анафема»; № 3 «Угрозы»; № 5 «Убийство сына Морозовой»; эпизод в финале № 6, ц. 53; № 7 «Пытки»; № 9 «Заточение в темницу»; в фугато № 11 «Повеление царя» (ц. ц. 93, 94); хоральный эпизод-финал, уложившийся в пять тактов (ц. 103), № 12 «Смерть Морозовой» «...Господи, прими ее с миром...») и Эпилог № 13 — своеобразная колыбельная, переходящая в траурную без аффектации поступь хора с опорой на 3/2, иногда прерываемая одним квадратным тактом 4/2. В остальных четырех номерах хор практически везде статичен. Иногда он выстраивается на заднем плане сцены, иногда окружает сестер, иногда поворачивается спиной к зрителю, (I и II Lamento, связанные с появлением Аввакума — № 4, 8).

Самый яркий хоровой эпизод — это «Царская кравчая» (первая часть № 5). По форме она похожа на слияние двух традиционных форм: фугато и куплетно-вариантной. Оригинальный подход Щедрина к формообразованию дает возможность режиссеру проявить свою фантазию в полной мере, показать весь драматизм роли хора. Быстрый темп, яркая тема и выдержанное противосложение, динамика *pp*, пружинность трехдольного размера, штрих *secco staccato* мелодии позволяют хору двигаться очень ритмично и как бы крадучись. Мужская и женская группы двигаются равномерно: начинают мужчины и только в 14-м такте вступает присоединяется к движению женский хор.

Четкому ритму перемещения артистов помогает пульсация в партии малого барабана. В рисунке движения групп проступает что-то зловещее, очень похожее на бунт челяди, толпы, жаждущей той самой «крови и зрелищ». Своеобразный шорох-шепот обуславливают штрих и динамика *pp*. На протяжении двух куплетов звучание хора не усиливается, а разрастается за счет присоединения группы женских голосов. Окончание второго куплета и третий куплет связывает интермедия из трех тактов, где к хору присоединяется на ярком «*fff*» голос Царя, а заключает интермедию хоровой выкрик *tutti* «*fff*» на слове «сын». Начало третьего куплета — резкий контраст «*pp*» и возвращение главной темы с противосложением, но это только пять тактов звучания мужского хора, а далее в шестом такте (ц. 37) хор взрывается на «*fff*» и окружает сестер, готовый их буквально уничтожить. «Отрекись», — вопит толпа. Хор выступает

как солист в едином порыве сломить волю боярыни Морозовой, подчинить ее себе или покончить с ней. Но Морозова непреклонна, и на первом плане опять солистка, а хор-толпа теряет активность движения, отступает, останавливается, выражая чувства ненависти и злобы только жестами и телодвижениями. Звучит хоровой читок (псалмодирование): «...с аргамаками в каретах ездили...», на фоне хорowego шепота на первом плане солирует сын Морозовой: «...о мати моя... не остави...».

Хор в № 5 представлен и как солирующая толпа-челядь (первая часть из трех куплетов), и как совершающий молитвенный читок, осуждающий боярыню, и неожиданно как сочувствующий ей (толпа вторит боярыне, невольно проникаясь чувствами матери), и как свидетель отравления и смерти сына Морозовой, (застывший как бы в оцепенении и только жестами выражающий свои чувства).

В первой половине статьи уже делалась попытка охарактеризовать сценическую фигуру царя. Это образ небожителя, для него народ и сестры нечто презренное, недостойное полноценного внимания, обязанное исполнять его «Повеления». Царь стремительно выходит на сцену и, как правило, останавливается на переднем плане, обращаясь к слушателю-зрителю и, изломанную большими интервальными скачками, мелодию. Даже в № 3 «Угрозы», задуманном как диалог между ним и боярыней, где царь пытается утратить Морозову угрозами пыток, заточением в темницу и насилием над сыном, он не смотрит на героиню, а общается только с залом. Аналогично ведет сцену и Морозова, бесстрашно отвечая царю: «...что ми огнем грозиши?...». Подобное режиссерское решение впечатляет гораздо больше, чем привычный традиционный диалог. Ярко выраженный, как в музыке, так и в сценическом образе «царь-тиран», появляется на короткие мгновения во всех нечетных номерах кроме финала. И везде, он как бы поверх всех действующих лиц, обращается только в зал, бросая в него свой текст — изломанную большими интервальными скачками мелодию, презирая челядь-хор и сестер.

Контрастен царю образ Аввакума. Он также обращается не к массе хора и сестрам, а к залу, но проповедует утешение, сопереживание горю Морозовой, покорность судьбе, но не предательство и измену, а надежду на свет и добро. Аввакум — философски нравственная фигура, никого и ничего не страша-

щаяся, движения его величественны и аскетичны, практически стоя на месте, и только иногда используя жестикуляцию, он обращается к небесам, к Богу. В Эпilogue, где автор дает подзаголовок «Аввакум Lamento III», режиссер выводит героя на авансцену. Мы видим параллельное движение хорально-аккордовой поступи хора и самостоятельной, никак ритмически не связанной с ним мелодии, порученной автором Аввакуму: «...упоклой души их, Господи. Во веки веков. Аминь». Хор стоит на коленях, гаснут свечи. Звучность хора — терпкая, неподдающаяся анализу, с точки зрения функциональности, красочность и речитатив Аввакума точно соответствуют атмосфере, упокоения,

ухода в небытие. Эта дорога без конца и без начала, это вечный покой. Страсти, бушевавшие весь спектакль, ушли — пришло умиротворение, катарсис.

Хотелось бы верить, что сценическое решение спектакля в полной мере отвечает замыслу композитора. В подтверждение этих слов скажу, что ни на одном показе оперы, после того как истаявал последний аккорд и гасли свечи — наступало глубокое оцепенение, абсолютная тишина и только спустя несколько минут зал взрывался аплодисментами. По-моему, это лучшее подтверждение того, что исполнителям удалось раскрыть замысел композитора в театральном оперном спектакле «Боярыня Морозова».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Булошникова М.** Опера Боярыня Морозова Р. Щедрина: к проблеме жанрового архитипа // Музыка и время. — 2011. — № 3. — С. 9–10.
2. Всероссийский музыкальный фестиваль «Запечатленный ангел» // Фонд развития творческих инициатив: [сайт]. — URL: http://frti.su/projects/2017/festival-schedrina_2017 (дата обращения: 1.06.2020).
3. **Денисов Н.** Боярыня Морозова. Новая хоровая опера, или Дума о судьбе России? // Музыкальная академия. — 2007. — № 4. — С. 8–16.
4. **Ковалева М.Н.** Хоровая опера Р. Щедрина «Боярыня Морозова» (об особенностях драматургии) // Музыковедение. — 2013. — № 2. — С. 19–25.
5. **Романцова О.** Боярыня без музыки // Новые известия. — 2006. — 1 ноября. — URL: <https://newizv.ru/news/culture/01-11-2006/57284-bojarynja-bez-muzyki> (дата обращения: 21.02.2020)/.

REFERENCES

1. **Buloshnikova M.** Opera Boyarynya Morozova R. SHChedrina: k probleme zhanrovogo arhitipa // Muzyka i vremya. — 2011. — № 3. — S. 9–10.
2. Vserossijskij muzykal'nyj festival' «Zapechatlennyj angel» // Fond razvitiya tvorcheskikh iniciativ: [sait]. — URL: http://frti.su/projects/2017/festival-schedrina_2017 (data obrashcheniya: 1.06.2020).
3. **Denisov N.** Boyarynya Morozova. Novaya horovaya opera, ili Duma o sud'be Rossii? // Muzykal'naya akademiya. — 2007. — № 4. — S. 8–16.
4. **Kovaleva M.N.** Horovaya opera R. SHChedrina «Boyarynya Morozova» (ob osobennostyah dramaturgii) // Muzykovedenie. — 2013. — № 2. — S. 19–25.
5. **Romancova O.** Boyarynya bez muzyki // Novye izvestiya. — 2006. — 1 noyabrya. — URL: <https://newizv.ru/news/culture/01-11-2006/57284-bojarynja-bez-muzyki> (data obrashcheniya: 21.02.2020).

ЯКОБСОН КОНСТАНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ
Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск)
советник ректора по развитию и инновациям
кандидат искусствоведения, профессор
Заслуженный деятель искусств России
действительный член МАН ВШ
yakobsonk@list.ru
YAKOBSON KONSTANTIN A.

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
(Krasnoyarsk)
Advisor to the Rector for Development and Innovation
PhD (Art), Professor
Honored Art Worker of Russia
full member of the International Academy
of Higher Education Sciences
yakobsonk@list.ru

УДК 78.03

С.С. ТЕРЕНТЬЕВ

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

Эволюция вокально-хоровой звучности в пространстве отечественной и зарубежной рок-музыки конца XX — начала XXI века

*S. Terentiev**Evolution of vocal and choral sonority in national and foreign rock music
at the end of the 20th — beginning of the 21st centuries*

Абстракт. Статья посвящена выявлению особенностей, присущих хоровой звучности, которая встраивается в орбиту отечественной и зарубежной рок-музыки конца XX — начала XXI века. В материале прослеживаются ключевые черты, характерные для взаимодействия хоровой архитектуры и различных стилей «тяжёлой» музыки (от хеви-метала до симфоник-метала). На основе представленных примеров творчества отечественных и зарубежных композиторов и рок-групп (от А. Рыбникова и «Pink Floyd» до «Арии» и «Еpica») доказывается и раскрывается значительная роль хоровой тембрики, внедрённой в те или иные рок-композиции. Представленные примеры разных стилей музыкального жанра «металл» показывают, насколько многогранны и сложно устроены «хоровые пути» рок-музыки. В статье уделяется внимание взаимодействию различных типов звукообразования в рамках стиля симфоник-метал: академического пения, экстремальных вокальных техник и классического кроссовера. Проведённые наблюдения позволяют сделать вывод, что звучание хора уравнивает зыбкий баланс между женским высоким голосом и мужским экстремальным вокалом. В статье впервые упоминается такой феномен, как «метал-хор» (израильский хоровой коллектив «Hellscore»), который специализируется исключительно на аранжировках рок-хитов, озвучивая их в том числе с помощью экстремальных вокальных техник. В данном исследовании также проводится линия демаркации между «сэмплированным» (программа «Olympus Choir Elements») и живым хоровым звучанием. Автор обращается к разработкам ряда исследователей, посвятивших свои научные труды вопросам терминологии и типологии рок-музыки.

Ключевые слова: рок-композиция, рок-музыка, симфоник-метал, хоровая музыка, хоровая тембрика, popular music studies.

Abstract: The article is aimed at discovering the features, characteristic of choral sonority that integrates into national and foreign rock music of the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries. Key features are determined that are typical of the interaction of choral architectonics with various styles of “heavy” music (from heavy metal to symphonic metal). Based on the provided examples taken from the works of national and foreign composers and rock bands (from A. Rybnikov and “Pink Floyd” to “Aria” and “Epica”), the article proves and reveals the significant role of choral timbrics implemented into various rock compositions. The provided examples of different styles within the “metal” music genre demonstrate how multifaceted and complex the “choral ways” of rock music are. In the article, special attention is paid to the interaction of various types of sound production indicative of the symphonic metal style: classical singing, extreme vocal techniques, and “classical crossover”. The given observations make it possible to draw a conclusion that the sound of choir evens out the fragile balance between the high female voice and the extreme male vocals. For the first time the article refers to the phenomenon of a “metal choir” (Israeli choral ensemble “Hellscore”), which specializes solely on arrangements of rock hits, voicing them by the means of extreme vocal techniques, among other things. The present study draws a demarcation line between “sampled” (the “Olympus Choir Elements” software) and live choral sound. The author turns to the research of a number of scholars, who have dedicated their studies to the issues of terminology and typology of rock music.

Keywords: rock composition, rock music, symphonic metal, choral music, choral timbrics, popular music studies.

Несмотря на то, что рок-музыка в массовом сознании ассоциируется в первую очередь с протестом (в том числе с протестом по отношению к так

называемой «попсе»), она всё же является важной составляющей популярной культуры — это доказано и временной дистанцией, и серьёзными на-

учными изысканиями. Неоспорим тот факт, что популярная музыка существует уже более ста лет, но объектом пристального исследования она стала относительно недавно — с возникновением в 1980-е годы такого направления, как *popular music studies*. В этой связи справедливо мнение А.С. Колесник: «Если ранее популярная музыка нередко характеризовалась исследователями — социологами, филологами, музыковедами, психологами — как часть массовой культуры и культурный продукт, ориентированный на релаксацию и развлечение, с развитием культурных исследований (*cultural studies*) популярная музыка стала пониматься как сложное и многомерное культурное явление, связанное с разными социальными институтами и практиками» [8, с. 21].

Необходимо отметить, что современные ученые не проводят линию демаркации, разграничивающую поп- и рок-музыку. В коллективном сознании исследователей оба этих музыкальных направления, при всех их жанровых и стилистических отличиях, имеют общие механизмы функционирования в музыкальной индустрии (звукозапись, препродакшн, сведение и мастеринг, дистрибуция и т. п.). Популярная музыка — широкое понятийное поле, вбирающее в себя множество аспектов. В частности, в ракурсе культурных исследований она не ограничивается исключительно записью музыки и ее характеристиками. В соответствии с этим и поэтика песен, и музыкальная архитектура, и способы производства и аудиозаписи, являющиеся важными компонентами популярной музыки, находятся в неделимом синтезе. Следовательно, анализ данного культурного феномена требует особого внимания ко всем этим «ингредиентам». Если классическое музыковедение апеллирует анализом исключительно письменных источников (партитур, клавиров тех или иных сочинений композиторов), *popular music studies* значительно расширяет радиус источников исследования (аудио-источники, видеозаписи, непосредственно сами концертные выступления, взаимодействие музыкантов с аудио-сервисами, видеохостингами, рекорд-лейблами и т. п.).

А.С. Колесник отмечает следующую черту, характерную для понятийно-терминологического аппарата *popular music studies*: «Постепенно, с конца 1990-х — начала 2000-х годов, выкристаллизовался ряд ключевых проблем, разделённых между разными дисциплинами (с акцентом на анализе популяр-

ной музыки, но с применением различных оптик). Отдельные понятия — “поп-музыка” и “рок-музыка”, “музыкальная культура” и “музыкальные практики” — постоянно “пересобираются”, в зависимости от исследовательской оптики» [8, с. 26]. Настоящая же публикация — попытка внести свою лепту в «роковедение», являющееся одним из звеньев в цепи современных *popular music studies*.

Данное исследование следует начать с краткого экскурса, который позволит очертить границы жанрово-стилевой парадигмы рок-музыки. По классификации В.Н. Сырова, жанры в рок-музыке можно разделить на три группы: «Во-первых, это жанры-предшественники, не затронутые влиянием рока (блюз, баллада, рок-н-ролл, твист). Во-вторых, жанры, испытавшие это влияние и претерпевшие значительную трансформацию в условиях рок-среды: рок-баллада, тяжёлый блюз, рок-композиция, концептуальный альбом. Наконец, существуют жанровые миксты, возникшие в результате взаимодействия рока с европейскими и внеевропейскими формами, например, рок-транскрипция, рок-сюита, рок-симфония, рок-опера, концерт для группы с оркестром и т. д. — все они должны занять своё место в жанровой иерархии рока. Её создание — задача ближайшего времени» [17, с. 15].

В целом понятие *рок-музыка* имеет довольно широкий спектр. По разработке В.Н. Сырова, термины, находящиеся в ареале рок-музыки, «можно подразделить на общие и специальные. К первым относятся понятия “андеграунд”, “психоделия”, “авангард”, “мейнстрим”, “хард-рок”, “метал”, “рок-композиция” и др. Ко вторым — “драйв”, “саунд”, “граул”, “фузз”, “рифф”, “блюзовый квадрат”, “корус”, “бридж” и т. д. Многие из них заимствованы из джаза, фольклора, академической музыки и органично, на свой манер, пополняют рок-лексикон, обогащают язык пишущих, говорящих и спорящих об этой музыке» [18, с. 174].

Чтобы миновать терминологический плюрализм, необходимо конкретизировать, что «музыкальный жанр “метал”, встраиваемый в широкое понятийное поле *рок-музыки*, можно уподобить плодоносному дереву с его раскидистыми ветвями *стилевых* “побегов» [21, с. 382]. Среди множества этих ответвлений особое внимание предлагаем уделить таким самостоятельным стилевым направлениям, как хэви-метал, прогрессив-метал, ню-метал, мелодик-дэт-метал, симфоник-метал, представленным рядом ярких

примеров музыкальных коллективов, композиции которых обогащены хоровым звучанием.

Необходимо отметить, что, к примеру, аудиосервис «Яндекс.Музыка» причисляет творчество некоторых рок-групп одновременно к различным стилевым направлениям, практически проводя знак равенства между ними (например, готик-метал, эпический метал и симфоник-метал). Иногда с течением времени стилевая принадлежность музыки той или иной группы претерпевает трансформации, как это произошло с культовым отечественным рок-коллективом «Ария». По сути, несмотря на множественные смены составов, «арийцы» до сих пор играют в стиле *хэви-метал*, но, в то же время, их творчество характеризуется сегодня рядом аудиосервисов как *классика метала*. Видимо, это намекает на то, что музыканты за годы издания своих пластинок выработали определенный канон звучания *отечественного хэви-метала*. И здесь мы сталкиваемся с проблемой идентификации множественности стилей «тяжёлой музыки» в ракурсе того, как их могут трактовать современные аудиосервисы, чему, в свою очередь, посвящены некоторые научные публикации¹.

Чтобы не слишком отклоняться от заявленной темы исследования, стоит подвести черту под стилевой классификацией. Из собственных наблюдений: хоровая звучность встраивается в *рок-композиции* множества стилевых направлений, исходя из их хронологического появления с начала 1980-х годов по нынешнее время. Это следующие «течения»: арт-рок, хэви-метал, прогрессив-метал, мелодик-дэт-метал (или, как его часто называют, «экстремальный метал» — ввиду использования экстремальных вокальных техник), ню-метал, симфоник-метал (другой общеупотребимый синонимичный термин — эпический метал), а также разновидности последнего — симфоник-дэт-метал и симфоник-блэк-метал².

¹ См. подробнее [14, с. 140–143].

² В качестве одного из «братьев-близнецов» симфоник-метала особого упоминания требует один из стилевых побегов широкой жанровой палитры рок-музыки — стиль «симфоник-блэк-метал», ярчайшим представителем которого является норвежский коллектив «Dimmu Borgir». В одной из своих публикаций К. Бузин подмечает следующее: «В 2012 году на международном фестивале тяжелой музыки Wacken группа Dimmu Borgir сыграла полноценный сет с симфоническим оркестром, еще

Одним из первых опытов включения хоровых тембров в рок-композицию является знаменитое творение британской группы «Pink Floyd» под названием «Another Brick In The Wall», одновременно являющееся одним из саундтреков к художественному фильму «Pink Floyd: Стена»³. В этот трек интегрировано звучание детского хора.

В 1981 году в СССР была впервые исполнена рок-опера «Юнона и Авось» композитора А. Рыбникова в тандеме с поэтом А. Вознесенским на сцене театра «Ленком». До сих пор эта постановка идёт с огромным успехом во многих странах мира. Хор там активно задействован. К примеру, достаточно вспомнить один из самых известных номеров этой рок-оперы, который обрёл собственную концертную жизнь вне театральной сцены, — это знаменитая «Аллилуйя любви».

Другой не менее известный отечественный опус — рок-опера «Преступление и наказание»⁴ Э. Артемьева по мотивам одноимённого романа Ф.М. Достоевского, либретто А. Кончаловского, Ю. Ряшенцева (при участии М. Розовского). Хоровая звучность в этой рок-опере носит ансамблевый характер — это видно по структуре номеров, где тот или иной персонаж поёт в окружении вокально-хорового ансамбля (подобные ансамблевые номера наиболее применимы в жанре мюзикла).

В нашей стране одним из первых образцов включения хоровой звучности в пространство рок-альбома является композиция «Мания величия» с одноименной дебютной пластинки 1985 года хэви-метал группы «Ария». Как утверждают некоторые источники, в записи этой «интермедии», расположенной в «точке золотого сечения» альбома, принимали участие знакомые рок-музыканты из Музыкального училища имени Гнесиных. Этот «инструментал» (как принято говорить в рок-сообществе) во многом знаменателен тем, что прак-

и в сопровождении большого хора. Запись концерта доступна на просторах интернета, и любой желающий почувствовать, как симфоническая музыка и хоровое пение вписываются (или не вписываются) в общую концепцию «блэк-метал», может проверить это собственными ушами» [3].

³ Фильм был выпущен в 1979 году режиссёром Аланом Паркером по сценарию Роджера Уотерса и основан на одноименном альбоме группы «Pink Floyd».

⁴ Мировая премьера рок-оперы состоялась 17 марта 2016 года в «Театре мюзикла» в Москве.

тически ни один концерт «Арии» не обходится без его звучания. Обычно в финале концерта под эту композицию музыканты в полном составе выходят на поклон к публике.

В дальнейшем хоровая звучность проникала фрагментарно в песни многих альбомов группы. Пожалуй, самыми яркими являются следующие примеры: хоровой вокализ из «Баллады о древнерусском воине» альбома «Герой асфальта» (1987), короткое «интро» из «Игры с огнём» с одноимённой пластинки 1989 года, вступительный хорал в сопровождении сэмплированного оркестра из композиции «Ночь короче дня» (1995), «Беги за солнцем» из альбома «Генератор зла» (1998), «Всё, что было» в новой исполнительской редакции 1999 года, а также композиции «Штиль» и «Осколок льда» из альбома «Химера» 2001 года, возглавившие многие музыкальные чарты начала 2000-х. Смеем предположить, что периодичность вкрапления хоровых фрагментов в рок-композиции «Арии» участилась, начиная с альбома «Ночь короче дня» (1995) (до очередной смены состава коллектива в 2002 году), что может быть связано с присоединением к коллективу нового гитариста, у которого на тот момент имелось среднее профессиональное образование — «дирижер академического хора». Как правило, в записи кратковременных хоровых эпизодов участвовали сами музыканты, образуя однородный ансамбль мужских голосов — это отчетливо слышно, например, в композициях «Беги за солнцем» и «Всё, что было».

Далее, когда фронтмен группы В. Кипелов вместе с частью музыкантов «Арии» образовал самостоятельную творческую единицу «имени себя» (по аналогии с его кумиром Оззи Осборном), хоровая фактура обрела больший масштаб. Судить об этом можно хотя бы по итогам относительно недавно прошедшего шоу группы «Кипелов» в «Crocus City Hall» (13.03.2020), которое было записано в виде «концертника» группы под названием «Кипелов — Концерт с симфоническим оркестром» (2020). Примечателен тот факт, что участие хорового коллектива в исполнении одной из самых известных песен «Арии» под названием «Потерянный рай» имело далеко не эпизодическое «бэк-вокальное» звучание. Данная композиция была исполнена в новой вокально-симфонической аранжировке, что любопытно, преимущественно без слов — хор исполнял вокализ в сопровождении оркестра.

Отдельного упоминания требует огромное количество аранжировок рок-хитов — на сегодняшний день это довольно яркая творческая инициатива. На просторах видеохостинга «YouTube» или на официальных интернет-сайтах престижных зарубежных нотных издательств (таких, например, как «Hal Leonard») можно встретить мастерские переложения знаменитых «Queen».

Из того, что наиболее близко отечественному слушателю (возможно, ностальгирующему по «перестроечным» временам), стоит упомянуть аранжировку песни «The Wind of Change» не менее легендарных «Scorpions». Данное оригинальное переложение стало настоящей творческой удачей в рамках проведения IV Международного конкурса хорового письма им. А. Д. Кастальского⁵. Но есть и более «экзотичные» примеры. Например, израильский хоровой коллектив «Hellscore», который позиционирует себя как метал-хор, специализируется исключительно на аранжировках рок-хитов, озвучивая их в том числе с помощью экстремальных вокальных техник — гроула, скрима, грантинга, образующихся за счёт так называемого эффекта «расщепления». На субъективный взгляд любого из неискушенных слушателей, в адрес этого коллектива может быть предъявлено множество претензий к качеству звукообразования артистов хора... С другой стороны, быть может, это новая эстетическая парадигма, которая в скором времени станет новой нормой для хорового исполнительского искусства.

Иногда трудно дать какое-то определение аккумуляющего характера для того или иного стилевого направления рок-музыки. Следующие примеры — тому подтверждение. В качестве одного из образцов приведём пример всем известной группы «Red Hot Chili Peppers», музыкальный стиль которой определяют как смесь фанк-рока, альтернативного рока, хард-рока и панк-рока. Песня «Under the Bridge», выпущенная командой в 1992 году, вывела «красных горячих перцев чили» из андерграунда фактически в мэйнстрим. Финал композиции продюсер Рик Рубин предложил усилить посредством добавления «вокального крещендо», реализованного ансамблем солистов. Для вопло-

5 Эта аранжировка была выполнена С. Кузнецовым — студентом РАМ им. Гнесиных, ставшим лауреатом второй степени IV Международного конкурса хорового письма им. А.Д. Кастальского. См. подробнее [11].

щения этой идеи один из участников группы, Джон Фрушанте, пригласил свою маму Гейл и её друзей, чтобы они спели все вместе — хором.

Не секрет, что активное проникновение рэп-культуры затронуло и «тяжёлую музыку». Произошло это в самом начале 2000-х годов. Ярчайшим примером подобного рода гибридности, где «замешаны» такие стили, как «рэпкор», «ню-метал», «альтернативный метал», «христианский метал» с добавлением элементов рэгги, является творчество христианской ню-метал-группы «P.O.D.». Для творчества этого коллектива характерно «всё большее тяготение мелодики к омузыкаленной речи (влияние “черной” эстетики хип-хопа)» [18, с. 14]. Перед нами один из примеров стилевого микста. В этот «калейдоскоп» на правах равнозначного элемента встроена и хоровая звучность. В песню «Youth of the Nation» музыкантами вводится звучание детского хора подросткового возраста, что напрямую и отсылает к названию трека.

Любопытен другой ракурс применения звучности детского хора той же возрастной категории — что-то вроде социальной программы, реализованной американской рок-группой «Godsmack», которую причисляют к нескольким стилевым направлениям — ню-метал, альтернативный метал, хэви-метал, хард-рок и пост-гранж. Приведем краткий экскурс в суть этой инициативы. Перед выходом своего альбома «When Legends Rise» (2018) группа собрала более четырехсот старшеклассников из школ Новой Англии для подготовки двухлетней видеосъемки своего нового музыкального клипа под названием «Unforgettable». В ходе дискуссии, проходившей прямо в здании одной из школ, рок-музыканты поделились некоторыми советами для молодежи. В частности, в рамках визита группы вокалист Салли Эрнэ рассказал о своей биографии, в том числе о проблемах, с которыми он столкнулся на своём жизненном пути, и о том, как музыка спасла его. Как позднее он сам высказался на этот счёт, «мы взяли этих учеников средней школы в двухлетнее путешествие, чтобы показать им, насколько важна музыка для всех нас⁶» [27]. В течение 2018 года музыканты группы «Godsmack» продолжали вовлекать детей во все аспекты процесса грядущей записи сингла, обучая

их игре на инструментах, основам нотной грамоты и впоследствии включив в мировое турне, пригласив выступить вместе. Всё началось с работы над самим треком «Unforgettable», когда двадцать старшеклассников присоединились к «Godsmack» в студии, чтобы записать хоровой припев.

Нечто подобное в плане возникновения новых форм общения «металистов» со своей аудиторией можно наблюдать и в отечественном роке. К примеру, в 2017 году группа «Артерия» запустила краудфандинговую кампанию для записи своей новой пластинки «Знаки» (2018). На сайте planeta.ru, где происходил сбор средств, были указаны такие любопытные пункты: «участие в записи хоров в одной из песен нового альбома» (в студии или «удалённо», «указание Вас в буклете в качестве бэк-вокалиста/участника хора песни») ⁷. После выхода альбома в свет стало известно, что речь шла о композиции «Стихия огня», насквозь «пронизанной» эпичным хоровым вокализмом.

Считается, что термин «ню-метал» возник с появлением группы «Slipknot» в 1995 году. Для этой эпатажной команды численностью девять человек не характерно введение в свои композиции хорового звучания, однако исключением оказался их последний на сегодняшний день альбом 2019 года «We Are Not Your Kind». В первом сингле («Unsainted») из этого альбома солист Кори Тейлор поёт на фоне «зудящей» электроники и вокализа детского хора с последующим присоединением мужских голосов.

Активно включают хоровые тембры в своё творчество различные прогрессив-метал и мелодик-дэт-метал коллективы. Несмотря на стилевую полярность этих направлений «тяжёлой музыки», функции хоровой звучности здесь носят стадийный характер, уравнивая архитектуру музыкальных альбомов. В основном это вступления к композициям или «прелюдии» к целым альбомам, хоровые интермедии или постлюдии в сопровождении сэмпированных тембров струнных, духовых и ударных инструментов⁸.

⁷ См. подробнее [5].

⁸ Приведем по одному примеру на каждый стиль (прогрессив-метал и мелодик-дэт-метал соответственно): «Dream Theater» — «Bridges in the Sky», «Arch Enemy» — «Tempore Nihil Sanat» («Prelude in F-Minor»).

⁶ Перевод автора статьи.

Характерной чертой усложнения хоровой фактуры является динамика развития количественного состава задействованных артистов хора — от небольших ансамблей до полноценных камерных хоров. Наблюдается эволюция и в способах студийной записи вокально-хоровых коллективов. Изначально — путём наложения тембров при «олдскульной» аналоговой записи (или, другими словами, «тиражирование» голосов для достижения эффекта хорового, а не ансамблевого звучания), а в дальнейшем — одновременно всем хоровым коллективом.

Здесь мы вплотную подходим к стилю симфоник-метал, который можно считать апогеем развития одного из стилевых направлений рок-музыки, где наиболее развита вокально-хоровая фактура. Пожалуй, главное его отличие от хэви-метала, прогрессив-метала, дэт- или ню-метала заключается в трактовке хора. В симфоник-метале хоровая фактура образует самостоятельные тематические линии (без как бы побочного эффекта «бэк-вокала»), в то время как в ранее перечисленных стилях хоровая звучность носит скорее созависимый, второстепенный характер. Камерный смешанный хор является стилевой константой симфоник-метала. Из характерных черт этого стилистического направления можно назвать широкое употребление хорового вокализа, который играет драматургическую и формообразующую роль в рок-композиции, а также хоровые фрагменты *a cappella* или в сопровождении несэмплированного звучания оркестра, выступающие в роли увертюры к композициям, а порой — и к целым музыкальным альбомам.

Характерной жанрово-стилевой чертой симфоник-метала является амбивалентное явление — оппозиция и синтез традиционных и экстремальных вокальных техник. Данный феномен можно уподобить ницшеанскому дуализму аполлонического и дионисийского. За аполлоническое начало отвечает высокий женский голос (как правило, по типу звукообразования — академический или в сочетании с так называемым классическим кроссовером), за дионисийское — мужской экстремальный вокал (грантинг, скриминг, гроул). И здесь можно сделать любопытное наблюдение — звучание хора уравновешивает зыбкий баланс между женским высоким голосом и мужским экстремальным вокалом. Несмотря на то, что основателями стиля симфоник-метал является шведская группа «Therion» (а немного позднее — финская «Nightwish» и ни-

дерландская «Within Temptation»), смеем предположить, что ярче всего эволюционировал этот стиль у нидерландской группы «Epica».

В дискографии этого нидерландского секстета от альбома к альбому прослеживается определённая эволюция в звучании хора. Становится более развитой фактура хоровых партий: от шести мужских и шести женских голосов⁹ на записи альбома «The Phantom Agony» (2003) до применения полноценного смешанного хорового состава, дополненного звучанием детского хора¹⁰ (идея «хорового босса» — клавишника и аранжировщика группы — Куна Янссена¹¹) во время подготовки релиза альбома «Omega» (2021). А в начале масштабной композиции, венчающей альбом «The Holographic Principle» (2016), можно услышать мужской хор *a cappella* с последующим присоединением женских тембров, что говорит о мастерском владении хоровой фактурой при написании музыкального материала¹². В целом же на примере творчества «Epica» можно наблюдать соединение устной и письменной традиций (рок-музыка в роли «устной» ипостаси; хоровые и оркестровые партии — как продукт письменной традиции, уходящей вглубь веков и связанной с историей нотации).

9 По П.Г. Чеснокову (известному русскому композитору, хоровому дирижеру и теоретику хорового искусства), наименьший состав для каждой хоровой партии — три человека. Смешанный хор, в каждой партии которого наименьшее число певцов (три сопрано, три альты, три тенора, три баса), будет состоять из двенадцати человек. Такой коллектив, по П.Г. Чеснокову, считается малым по своему составу и может исполнять произведения строгого четырехголосного письма. См. подробнее [25].

10 По данной ссылке можно посмотреть процесс записи детского хора для альбома «Omega» (2021): <https://www.youtube.com/watch?v=yX0tZD5YptQ> (дата обращения: 30.09.2021).

11 По мнению Б.Г. Тевлина, «общие контуры лица современной хоровой музыки за последние десятилетия значительно изменились и усложнились, художественные возможности хоров выросли, и их надо использовать» [2, с. 212]. Смеем предположить, что ровно таким же образом думал и Кун Янссен, когда решил обогатить тембровую палитру альбома «Omega» включением звучания детского хора.

12 По данной ссылке можно ознакомиться с записью композиции «The Holographic Principle — A Profound Understanding of Reality»: <https://www.youtube.com/watch?v=pJldl2lVEE8> (дата обращения: 30.09.2021).

В связи с современной трактовкой хора уместна следующая характеристика, данная мэтром отечественного хорового искусства — Б.Г. Тевлиным. Его мысли на этот счёт как нельзя лучше подходят для того, чтобы объяснить применение симфоник-метал коллективами хоровой фактуры в своём творчестве: «Роль хоровых партий приближается к роли различных оркестровых групп. Понятие вокальности, мелодичности каждого отдельного взятого голоса <...> заменяется инструментальной трактовкой голосов. Попевочность, остигатность, <...> многочисленные *divisi* — всё это больше похоже на работу с инструментами, нежели с человеческими голосами» [20, с. 106]. В качестве ярких образцов, демонстрирующих все эти характерные веяния современности, выступают композиции «Requiem for the Indifferent» и «Chemical Insomnia» группы «Erisa».

В каждом альбоме «эпичных» симфо-металлистов отчётливо выделяется еще одно характерное явление — это широкое использование хорового вокала. По мнению исследователя В.В. Красова, применение хорового вокала в современной музыке обусловлено несколькими аспектами: «вокализ как особое средство драматургии (“тихая” или “громкая” кульминация); вокализ как средство формообразования; вокализ как темброво-сонористический и оркестровый приём» [10, с. 39]. Всё это приложимо и к хоровым вокализам, широко используемым группой «Erisa» — от истоков своего творчества до последнего на сегодняшний день альбома «Omega» (2021). Таким образом, вокально-симфоническая фактура становится более богатой и разнообразной. Во многих композициях используются латинские тексты (нередко с аллюзией на традиции григорианского пения¹³), что придаёт музыке величественный характер. Как стало известно из беседы автора данной публикации с основателем группы Марком Янсенем, все участники нидерландского секстета «Erisa» пишут хоры¹⁴, не-

смотря на то, что не у всех «одноруппников» наличествуют дипломы о высшем музыкальном образовании. В этом видится одна из характерных черт метамодернизма, когда стирается грань между профессионализмом и дилетантизмом (согласно одной из таблиц, представленных в одной из научных статей Н. Хрущевой [22]).

На платформе «YouTube» в своём официальном студийном видеоблоге, приуроченном к выпуску восьмого по счёту студийного альбома «Omega» (2021), помимо прочих материалов, представлен видеофрагмент, в котором можно наблюдать процесс записи симфонического оркестра. Здесь есть и возможность услышать комментарии клавишника и аранжировщика группы Куна Янсена, которые касаются особенностей написания музыки для оркестра и хора и последующей корректуры партий¹⁵. Последние два студийных альбома Erisa — редкие примеры записей музыкального материала совместно с симфоническим оркестром в его полном составе: альбом «The Holographic Principle» (2016) записывался отдельно по секциям оркестра, «Omega» (2021) — одновременно все группы инструментов оркестра. По словам нынешнего продюсера «Erisa», Йоста ван ден Брука, во время записи «The Holographic Principle» (2016) «группа хотела, чтобы на альбоме были настоящие струнные, настоящие духовые и никаких синтезированных инструментов¹⁶» [28, р. 185], и у нидерландского секстета полу-

подробности творческого процесса, связанного с нюансами интегрирования хоровой звучности в композиции группы. Так, Марк констатировал следующее: «Дело в том, что все мы сочиняем хоровые партии, каждый — к своей песне, а он [Кун Янсен, клавишник группы «Erisa» — прим. автора статьи] их потом аранжирует. При этом всегда привносит что-то интересное, творит с ними какое-то волшебство, и после его усилий хоры оживают. Это можно услышать, если сравнить готовый вариант с изначальным. Кун всегда добавляет дополнительные голоса и гармонии. И хоровые партии в григорианском стиле — тоже его заслуга. А причина, почему мы используем латынь, в том, что хор на латыни звучит ещё величественнее <...>. Мы вовсе не хотим зашифровать в текстах какие-то секретные послания, которые останутся загадкой для тех, кто не понимает этот язык. Нам просто очень нравится звучание хора» [12].

¹⁵ С этими комментариями можно ознакомиться по следующей ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=ccjqVvaMTD4> (дата обращения: 30.09.2021).

¹⁶ Перевод автора статьи.

¹³ В композициях под названиями «Beyond Belief» и «Living a Lie» введение григорианики обусловлено контекстом, образной сферой и драматургией всего альбома «The Divine Conspiracy» (2007), который, по признанию солистки Симоны Симонс в одном из своих интервью, является «единственным официально концептуальным альбомом из всех выпущенных нами» [26].

¹⁴ В январе 2021 года в ходе диалога по Skype автора данного материала и идейного вдохновителя, основателя группы «Erisa» Марка Янсена выяснились любопытные

чилось этого добиться. В то же время, самокритичный основатель группы Марк Янсен рефлексировал на эту тему следующим образом: «Хотя мы записали весь оркестр в студии, на финальном сведении я не услышал всех деталей того, что должен был слышать. Мы потратили много денег на запись оркестра, но в итоге вы не слышите 75 процентов того, что музыканты играют, поэтому с таким же успехом мы бы могли использовать сэмплы в этих эпизодах. Я счастлив, что удалось привлечь к записи всего альбома полный состав оркестра, но я хочу, чтобы в следующий раз я мог слышать его более отчетливо¹⁷» [28, р. 187]. Вторит этому мнению и соло-гитарист «Epica» — Исаак Делахайе: «Непонятно, что звучит — это настоящий оркестр или сэмпл на треках. Теперь я думаю, что следовало бы использовать меньше инструментов, и я бы сделал мелодические линии проще и так, чтобы их можно было бы сыграть на одном инструменте, а не на нескольких. То же самое и с хором — тембр Симоны¹⁸ может затеряться среди множества голосов» [28, р. 187]. Последнее наблюдение было опровергнуто пять лет спустя с выходом следующего полноформатного альбома «Omega» (2021). При прослушивании этой пластинки ощутима разница в принципах записи сольной вокальной и хоровых партий. Продюсер «Epica», Йост ван ден Брук, не лукавил, когда говорил, что к «следующему альбому мы уделим еще больше времени для записи вокальных партий¹⁹» [28, р. 187].

Если в творчестве Epica фронтвумен Симона Симонс умело комбинирует академический вокал и классический кроссовер, то, к примеру, в симфоник-дэт-метал группе «MaYaN» эти принципы вокального звукообразования намеренно «разведены» — за условно «оперный» вокал отвечает солистка итальянского происхождения Лаура Макри, за кроссовер — вокальный коуч и мексикано-нидерландская рок-дива Марсела Бовио. Этот вокальный «дуализм» можно услышать на примере композиции «The Power Process» с альбома «Dhyana» (2018).

Своего рода открытием может служить а caprell'ное звучание хора на протяжении всей рок-композиции: в последние годы наблюдается тенденция, когда тот или иной коллектив факти-

чески делает кавер-версию своих же композиций, аранжируя их в так называемой «акустической версии». Из отечественных примеров — это композиция «Триумф» группировки «Ленинград» с альбома «Хна» (2011)²⁰, из зарубежных — а caprell'ная версия песни «Rivers» («Epica») с участием амстердамского камерного хора «PA'dam» (художественный руководитель и дирижер — Мария ван Ньюкеркен).

В данной статье уже приводился термин «сэмпл». Для полного понимания специфики механизмов получения «сэмплированного» звука считаем целесообразным отослать к следующему видеозаписи, наглядно демонстрирующему возможности программы «Olympus Choir Elements»²¹, благодаря использованию которой при написании музыки электронные тембры хора могут звучать почти идентично натуральным голосам. Перед потенциальным композитором, имеющим дело с этой «хоровой фабрикой», представлен широкий спектр возможностей: к примеру, выбор любого из гласных звуков и разнообразных штрихов. Разве что пока «электронный хор» не может запеть со словами²², но это дело будущего.

Подведём итоги нашего исследования. Рок-музыка требует своего глубокого осмысления, несмотря на некоторые предубеждения на этот счёт. Существует ряд работ авторства В.Дж. Конен, В.Н. Сырова, А.М. Цукера, Е.А. Савицкой, Т.В. Цареградской, которые посвящены различным аспектам так называемой музыки «третьего пласта»²³. Что касается отечественного рока, то в основном он анализируется исходя из филологического ракурса, так как не секрет, что русский рок — в первую очередь

20 Считаем своим долгом предупредить, что в данной песне используется ненормативная лексика, поэтому прослушивание носит опциональный характер — выбор за слушателем.

21 См. подробнее: <https://m.youtube.com/watch?v=1KlpcOTJ3nQ> (дата обращения: 30.09.2021).

22 Судя по собственным наблюдениям, подобными программами пользуются «прогметалисты-клавишники» при создании эффекта присутствия хоровых тембров (из конкретных примеров: «Dream Theater» — «Surrender to Reason», «Opeth» — «Garden of Earthly Delights», «Haken» — «Messiah Complex V: Ectobius Rex»).

23 Имеются в виду следующие примеры научных исследований, в которых в той или иной мере затрагивается проблематика, характерная для рок-музыки: [1], [9], [15], [18], [19], [23], [24].

17 Перевод автора статьи.

18 Речь о фронтвумен коллектива — Симоне Симонс.

19 Перевод автора статьи.

текстоцентричен по своей структуре, что доказывается в ряде исследований, посвященных проблематике «слово, звук, смысл в пространстве русского рока!»²⁴. Также необходимо отметить, что не в полной мере сформирован научный аппарат теоретических терминов, употребляемых для анализа рок-музыки. Данной проблематике посвящены капитальные труды В.Н. Сырова [18; 19] и несколько статей этого же автора, проясняющих жанрово-стилевую типологию рок-музыки и касающихся биографических аспектов рока [16; 17]. Некоторые из этих работ были опубликованы по материалам Международной конференции «Рок-музыка в контексте современной культуры», которая проводится Государственным институтом искусствознания с 2018 года.

Что касается дальнейших разработок, в том числе связанных и с трактовкой хоровой звучности в рок-музыке, хочется надеяться, что последующие научные штудии будут носить минимально

описательный характер и будут опираться на разработки авторитетных ученых, многие годы занимающихся проблематикой «массовой музыки». Задача же данной публикации довольно скромна по своим масштабам — заинтересовать академическое сообщество музыкантов (и, в частности, «дирижеров-хоровиков») некоторыми любопытными гранями проникновения хоровой звучности в жанрово-стилевую парадигму рок-музыки.

Возвращаясь к понятию *popular music studies*, считаем важным актуализировать все вышеприведенные соображения цитатой известного советского и российского литературоведа, переводчика и филолога-классика, академика М. Гаспарова: «Массовая культура нисколько не заслуживает пренебрежительного отношения. Как она преломляет стихийную общественную потребность “осадить назад” — это тема для исследований, которые многое откроют потомкам в нашей современности. <...> Как сквозь нее профильтруется культура прошлого, чтобы влиться в культуру будущего, — это вопрос без ответа» [4, с. 206–207].

²⁴ См. подробнее в работах [6], [7], [13].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Амрахова А., Акоюн Л., Стоянова И., Цареградская Т.** Музыка эпохи постпостмодернизма // Журнал общества теории музыки. № 4 (32). 2020. — С. 1–10.
2. **Борис Тевлин:** дирижер — это неповторимость. Беседовала Т.А. Попова // Борис Тевлин. Материалы и документы. — М.: Издательство «Композитор», 2015. — С. 210–215.
3. **Бужин К.** Роковые классики... и классические рокеры // Музыкальная жизнь. 2021. № 9. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/rokovye-klassiki-i-klassicheskie-roke/> (дата обращения: 30.09.2021).
4. **Гаспаров М.Л.** Прошлое для будущего // Гаспаров М.Л. Записи и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — С. 205–209.
5. Группа «Артерия»: новый альбом! [Электронный ресурс] // Краудфандинговая платформа Planeta.ru. — URL: <https://planeta.ru/campaigns/arteria> (дата обращения: 30.09.2021).
6. **Доманский Ю.В.** Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada — Издательство Кулагиной, 2010. — 230 с.
7. **Доманский Ю.В.** «Тексты смерти» русского рока. — Тверь: Тверской гос. университет, 2000. — 110 с.
8. **Колесник А.С.** Современные подходы к изучению популярной музыки в зарубежной науке: *popular music studies* // Рок-музыка в контексте современной культуры: Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции. 23 ноября 2018 года. / Ред.-сост. Е.А. Савицкая. — М.: Государственный институт искусствознания; ИП Галин А.В., 2020. — С. 21–30.
9. **Конен В.Дж.** Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. — 160 с.
10. **Красов В.В.** Вокализ как особое средство выразительности хоровой фактуры // Художественное образование и наука. 2019. № 1 (18). — С. 36–40.
11. **Кривицкая Е.Д.** В ожидании ветра перемен // Музыкальная жизнь. 2021. № 9. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/v-ozhidanii-vestra-peremen/> (дата обращения: 28.09.2021).
12. **Марк Янсен (Erica):** точка объединения. Беседу вел С. Терентьев // InRock, № 1 (93), 2021. — С. 31.

13. **Пауэр К.Ю.** Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачёв, Егор Летов, Янка Дягилева. — М.: Выргород, 2020. — 384 с.
14. **Пытько Ю.В.** Музыка современных рок-исполнителей в пространстве мировых аудиосервисов: к проблеме идентификации стиля // Рок-музыка в контексте современной культуры: Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции. 23 ноября 2018 года / Ред.-сост. Е.А. Савицкая. — М.: Государственный институт искусствознания; ИП Галин А.В., 2020. — С. 140–143.
15. **Савицкая Е.А.** Прогрессив-рок. Герои и судьбы. — М.: Rock-Express, 2015. — 304 с.
16. **Сыров В.Н.** Биографические аспекты рока // Художественная культура. № 3 (38). 2021. — С. 366–379.
17. **Сыров В.Н.** К проблеме построения терминологической системы рока // Рок-музыка в контексте современной культуры: Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции. 23 ноября 2018 года // Ред.-сост. Е. Савицкая. — М.: Государственный институт искусствознания; ИП Галин А.В., 2020. — С. 14–20.
18. **Сыров В.Н.** Музыка «третьего пласта» в жанрово-стилевых диалогах: учебное пособие. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2020. — 288 с.
19. **Сыров В.Н.** Стилевые метаморфозы рока: учебное пособие. 5-е изд., стер. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2020. — 296 с.
20. **Тевлин Б.Г.** Современная хоровая музыка: некоторые вопросы интерпретации // Борис Тевлин. Хоровые пути. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. — М., 2001. — С. 97–115.
21. **Терентьев С.С.** Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала (на примере группы Epica) // Художественная культура. № 3 (38). 2021. — С. 380–405.
22. **Хрущева Н.А.** Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. 2019. № 1 (765). — URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (дата обращения: 20.09.2021).
23. **Цареградская Т.В.** Современная музыка и современные методы ее анализа // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: Материалы Международной научной конференции. — М.: Пробел-2000, 2015. — С. 327–334.
24. **Цукер А.М.** И рок, и симфония... — М.: Композитор, 1993. — 304 с.
25. **Чесноков П.Г.** Хор и управление им: учебное пособие. 6-е изд., стер. — СПб.: Планета музыки, 2020. — 200 с.
26. **Epica.** Беседа вела Ж. Садовская // Rockcor. № 3 (177). 2021. — С. 33.
27. **Polson B.** Godsmack's "Unforgettable" music video with 400 school rockers // Сайт медиа-компании MEAWW. — URL: <https://meaww.com/godsmack-recruit-400-new-england-school-children-musicians-unforgettable-music-video-shoot> (дата обращения: 30.09.2021).
28. **The Essence of Epica** / Publishers: John Conway & Mal Peachey. Commissioning editor: Russell Beecher. — London: Rocket 88, 2019. — 208 p.

REFERENCES

1. **Amrahova A., Akopyan L., Stoyanova I., Caregradskaya T.** Muzyka epohi postpostmodernizma // Zhurnal obshchestva teorii muzyki. № 4 (32). 2020. — С. 1–10.
2. **Boris Tevlin:** dirizher — eto nepovtorimost'. Besedovala T.A. Popova // Boris Tevlin. Materialy i dokumenty. — М.: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2015. — С. 210–215.
3. **Buzin K.** Rokovye klassiki... i klassicheskie rokery // Muzykal'naya zhizn'. 2021. № 9. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/rokovye-klassiki-i-klassicheskie-roke/> (data obrashcheniya: 30.09.2021).
4. **Gasparov M.L.** Proshloe dlya budushchego // Gasparov M.L. Zapisi i vypiski. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. — С. 205–209.
5. Gruppa «Arteriya»: novyj al'bom! [Elektronnyj resurs] // Kraudfandingovaya platforma Planeta.ru. — URL: <https://planeta.ru/campaigns/arteria> (data obrashcheniya: 30.09.2021).
6. **Domanskij Yu.V.** Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. М.: Intrada — Izdatel'stvo Kulaginoj, 2010. — 230 s.
7. **Domanskij Yu.V.** «Teksty smerti» russkogo roka. — Tver': Tverskoj gos. universitet, 2000. — 110 s.
8. **Kolesnik A.S.** Sovremennye podhody k izucheniyu populyarnoj muzyki v zarubezhnoj nauke: popular music studies // Rok-muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury: Sb. statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii.

- 23 noyabrya 2018 goda. / Red.-sost. E.A. Savickaya. — M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya; IP Galin A.V., 2020. — S. 21–30.
9. **Konen V.Dzh.** Tretij plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX veka. M.: Muzyka, 1994. — 160 s.
 10. **Krasov V.V.** Vokaliz kak osoboe sredstvo vyrazitel'nosti horovoj faktury // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2019. № 1 (18). — S. 36–40.
 11. **Krivickaya E.D.** V ozhidanii vetra peremen // Muzykal'naya zhizn'. 2021. № 9. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/v-ozhidanii-vetra-peremen/> (data obrashcheniya: 28.09.2021).
 12. **Mark Yansen (Epica):** tochka ob"edineniya. Besedu vel S. Terent'ev // InRock, № 1 (93), 2021. — S. 31.
 13. **Pauer K.Yu.** Struktura hudozhestvennogo prostranstva v russkoj rok-poezii: Aleksandr Bashlachyov, Egor Letov, Yanka Dyagileva. — M.: Vyrgorod, 2020. — 384 s.
 14. **Pyt'ko Yu.V.** Muzyka sovremennyh rok-ispolnitelej v prostranstve mirovyyh audioservisov: k probleme identifikacii stilya // Rok-muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury: Sb. statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. 23 noyabrya 2018 goda / Red.-sost. E.A. Savickaya. — M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya; IP Galin A.V., 2020. — S. 140–143.
 15. **Savickaya E.A.** Progressiv-rok. Geroi i sud'by. — M.: Rock-Express, 2015. — 304 s.
 16. **Syrov V.N.** Biograficheskie aspekty roka // Hudozhestvennaya kul'tura. № 3 (38). 2021. — S. 366–379.
 17. **Syrov V.N.** K probleme postroeniya terminologicheskoy sistemy roka // Rok-muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury: Sb. statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. 23 noyabrya 2018 goda // Red.-sost. E. Savickaya. — M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya; IP Galin A. V., 2020. — S. 14–20.
 18. **Syrov V.N.** Muzyka «tret'ego plasta» v zhanrovo-stilevyh dialogah: uchebnoe posobie. — SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2020. — 288 s.
 19. **Syrov V.N.** Stilevye metamorfozy roka: uchebnoe posobie. 5-e izd., ster. — SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2020. — 296 s.
 20. **Tevlin B.G.** Sovremennaya horovaya muzyka: nekotorye voprosy interpretacii // Boris Tevlin. Horovye puti. Stat'i. Vospominaniya. Materialy / red.-sost. V.S. Cenova. — M., 2001. — S. 97–115.
 21. **Terent'ev S.S.** Zhanrovo-stilevye osobennosti niderlandskogo simfonik-metala (na primere grupy Epica) // Hudozhestvennaya kul'tura. № 3 (38). 2021. — S. 380–405.
 22. **Hrushcheva N.A.** Postironiya i eforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke // Muzykal'naya akademiya. 2019. № 1 (765). — URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (data obrashcheniya: 20.09.2021).
 23. **Caregradskaya T.V.** Sovremennaya muzyka i sovremennye metody ee analiza // Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. — M.: Probel-2000, 2015. — S. 327–334.
 24. **Cuker A.M.** I rok, i simfoniya... — M.: Kompozitor, 1993. — 304 s.
 25. **Chesnokov P.G.** Hor i upravlenie im: uchebnoe posobie. 6-e izd., ster. — SPb.: Planeta muzyki, 2020. — 200 s.
 26. **Epica.** Besedu vela ZH. Sadovskaya // Rockcor. № 3 (177). 2021. — S. 33.
 27. **Polson B.** Godsmack's "Unforgettable" music video with 400 school rockers // Sajt media-kompanii MEAWW. — URL: <https://meaww.com/godsmack-recruit-400-new-england-school-children-musicians-unforgettable-music-video-shoot> (data obrashcheniya: 30.09.2021).
 28. **The Essence of Epica** / Publishers: John Conway & Mal Peachey. Commissioning editor: Russell Beecher. — London: Rocket 88, 2019. — 208 p.

ТЕРЕНТЬЕВ СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ

Московская государственная консерватория имени

П.И. Чайковского

Преподаватель кафедры хорового дирижирования

ORCID: 0000-0002-6606-0685

reaktsioner@yandex.ru

TERENTIEV SERGEI S.

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory

Lecturer at the Department of Choral Conducting

ORCID: 0000-0002-6606-0685

reaktsioner@yandex.ru

УДК 785.7

Т.Н. ГАПОНЕНКО

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

Традиции преподавания курса фортепиано в Академии хорового искусства имени В.С. Попова

T. Gaponenko

Traditions of piano training at Victor Popov Academy of Choral Art

Абстракт. Автор статьи, опираясь на многолетний опыт работы в Академии хорового искусства, ныне носящей имя В.С. Попова, рассматривает фортепианный ансамбль как одну из возможных и перспективных форм преподавания курса фортепиано в музыкальных учебных заведениях. Обучение студентов непиянистов искусству игры на фортепиано с акцентом в содержательной составляющей дисциплины на фортепианный дуэт учителя и ученика органично вписывается в образовательный авторский проект создателя Академии хорового искусства, мастера хорового дела Виктора Сергеевича Попова. Мастер предвосхитил методы и способы решения актуальных образовательных проблем с позиций, близких тем, которые спустя десятилетие определили государственную инновационную политику в области воспитания и обучения специалистов и сегодня осмыслены в компетентностной парадигме.

Быть музыкантом в понимании Мастера означало совершенствоваться, постоянно развиваться, овладевать комплексом знаний и умений, необходимых в практической деятельности, быть мотивированным на достижение профессионального результата. Как направить на этот путь ученика на занятиях фортепиано? Автор статьи обращает внимание на традицию отбора и конструирования методов обучения, лежащих в структуре формирования соответствующих компетенций у дирижеров хора и вокалистов, обучающихся в Академии. Реализация принципов развивающего обучения и выработки профессиональных компетенций в процессе ансамблевого музицирования позволяет наиболее эффективно развивать способности ученика, повышать его интерес к занятиям, расширять кругозор, обогащает эрудицию, развивает художественный вкус, решает проблему дефицита времени в условиях напряженной учебной и творческо-исполнительской жизни Академии.

Ключевые слова: общее фортепиано, фортепианный ансамбль, авторский образовательный проект, В.С. Попов, Академия хорового искусства, компетентностный подход, развивающие методы обучения.

Abstract: The author of the article, drawing on the long-standing experience of work at Academy of Choral Art, now named after V. Popov, sees the piano ensemble as one of possible and promising forms of piano training in music educational institutions. The training of non-piano major students in piano art, with the emphasis of the substantial component of the discipline on the teacher-student piano duet, smoothly fits into the original educational project of the founder of the Academy of Choral Art, the master of choral conducting Victor Popov. Master anticipated the methods and techniques of solving relevant educational issues from the perspective, which was close to the one that a decade later defined the state innovation policy in the field of training and education and which is nowadays conceptualized within the competence-based paradigm.

To be a musician, to Master's understanding, meant to strive for perfection, to constantly improve, to acquire a set of knowledge and skills necessary for practical tasks, as well as to be motivated to achieve professional results. How to lead a student on this path in piano class? The author of the article pays attention to the tradition of selection and building of educational methods that lie in the structure of forming with student choral conductors and singers of the Academy relevant skill sets.

Realization of the principles of development teaching and acquisition of professional skills in the process of ensemble music-making lets the students most effectively develop their abilities, increase their interest in studies, broaden their horizons, refine their artistic taste, solve problems of time pressure under the stressful conditions of the studying and performing processes at the Academy.

Keywords: general piano classes, piano ensemble, original educational project, Victor Popov, Academy of Choral Art, competency-based approach, developing methods of teaching.

Великий мастер хорового дела Виктор Сергеевич Попов, создав в 1991 году высшее учебное заведение — Академию хорового искусства, не только

исполнил свою историческую миссию, но выступил как новатор, автор уникального образовательного проекта, где обозначил стратегические направле-

ния образовательной и творческо-исполнительской деятельности нового коллектива «в рамках единой учебно-творческой базы» (школа — училище — вуз). «Наше дело, — продекларировал В.С. Попов, — дать ученику возможность под одной крышей получить все виды образования — от начального до высшего. И при этом объединить образовательные цели с творческими. Это и есть краеугольный камень нашего учебного заведения» [1, с. 71].

Мастер предложил новую архитектуру учебного процесса. Наряду с дирижерско-хоровым в Академии было открыто вокальное отделение. Причем многие из талантливых воспитанников получили возможность обучаться сразу по двум специальностям, так что Академия стала выпускать дирижеров хора, свободно исполняющих репертуар вокалистов, и вокалистов, столь же свободно владеющих дирижерским жестом. Соответственно, эти выпускники становились не просто обладателями двух дипломов, но разносторонне образованными специалистами новой формации, активными, творчески мыслящими, способными к самостоятельной деятельности. «И самое главное, — говорил В.С. Попов, — они музыкально воспитаны совсем иначе, чем вокалисты из других учебных заведений. Им, скажем, не надо ходить специально к концертмейстеру или педагогу репетитору, чтобы разучить новую песню или арию. Они сами в состоянии аккомпанировать себе, самостоятельно прочесть партитуру, все понять объяснить себе. Педагог нужен только для того, чтобы направить в правильное русло развитие голоса. Здесь наставник, конечно, необходим. Но в принципе в музыкальном отношении они достаточно опытные и серьезные музыканты. Образование у них серьезное — они все хоровые дирижеры» [4, с. 69].

В.С. Попов предвосхитил методы и способы решения актуальных образовательных проблем с позиций, близких тем, которые, спустя десятилетие, определили отечественную инновационную политику в области воспитания и обучения специалистов и сегодня осмыслены в компетентностной парадигме. Так, с первых лет существования Академии Виктор Сергеевич сделал акцент не на выучке узкого специалиста, обладателя все растущего массива теоретических знаний, но на воспитании высокообразованного музыканта, обладающего умениями и навыками (читай, компетенциями), необходимыми в практической деятельности. «Зная, что для ста-

новления человека как артиста недостаточно одних теоретических знаний, но обязательно нужна концертная практика, он давал возможность студентам приобретать столь необходимый концертный опыт. Именно во время выступлений многие ребята неожиданно раскрывались, обнаруживая вокальный талант», — вспоминал, спустя многие годы, ученик В.С. Попова, а ныне европейски известный оперный певец и дирижер Дмитрий Корчак.

Быть музыкантом в понимании Мастера означало постоянно совершенствоваться, развиваться, быть мотивированным на достижение профессионального результата. «Наша задача, — подчеркивал В.С. Попов, — подготовить певца-музыканта, а не «звукоизвлекавателя», который только и может красиво взять высокую ноту или спеть низкую... Вокалист должен быть прежде всего музыкантом. Только тогда он начнет понимать, что голос — это инструмент, который необходимо совершенствовать» [1, с. 71]. Мастер был убежден, что воспитание такого музыканта потребует и от ученика, и, прежде всего, от педагога времени, сил, трудолюбия и таланта. Вот почему он с первых лет существования Академии **уделял особое внимание формированию преподавательского состава**, искал и находил единомышленников, высокопрофессиональных педагогов, заинтересованных в осуществлении его уникального проекта. При этом он заботился о качестве преподавания не только специальности и главных дисциплин учебного цикла (в особенности, сольфеджио, гармонии и др.), но и о необходимом уровне обучения такому, вроде бы второстепенному, непрофильному **предмету как фортепиано**.

Виктор Сергеевич был убежден в том, что владение фортепиано расширяет кругозор студента, обогащает его эрудицию, развивает его художественный вкус. А приобретенные навыки и умения в дальнейшем, в самостоятельной концертной, театральной, преподавательской деятельности обеспечат ему необходимую свободу, а также независимость от каких-либо случайностей и непредвиденных обстоятельств (к примеру, таких как отсутствие концертмейстера, краткость сроков репетиционной работы или вообще отсутствие должного количества репетиций и т. д.). Он убеждал студентов в необходимости преодоления трудностей на пути овладения **игрой на фортепиано**, часто повторял, что будущий дирижёр или вокалист, не владеющий инструментом, не способный само-

стоятельно исполнить на фортепиано свою партию или прочесть партитуру, не может считаться полноценным музыкантом. Вот как вспоминает об этом одна из первых выпускниц Академии солистка театра «Геликон-опера» Светлана Создательева: «Может быть, потому в годы моей учёбы Виктор Сергеевич так радовался моим скромным успехам в игре на рояле, что знал, как это пригодится мне в жизни, сколько партий придётся учить самой, иногда в сжатые сроки, без помощи концертмейстера. В наши дни только всесторонне образованный певец-музыкант имеет возможность полноценно работать и на мировой, и на отечественной оперной сцене... Как большой музыкант, обладающий даром предвидения, Виктор Сергеевич Попов понимал, в каком направлении развивается музыкальное искусство, и задавал нам, своим ученикам, верную программу действий» [1, с. 312].

Дисциплина фортепиано во вновь созданной Академии вошла в число приоритетных развивающих дисциплин учебного цикла, а среди преподавателей фортепианной кафедры оказались авторитетные музыканты. Первым её членами стали заведующий кафедрой доцент М.А. Аркадьев, педагог О.К. Холодная и доцент Т.Н. Гапоненко. В течение 30 лет состав преподавателей неоднократно менялся. В разное время на кафедре работали: В.П. Стародубровский, Л.А. Стародубровская, А.В. Стародубровский, Е.А. Степанова, М.М. Чистова, М.В. Генченкова и многие другие. О том значении, которое В.С. Попов придавал курсу фортепиано, подбору специалистов, о внимании к ним, свидетельствует один небольшой эпизод тридцатилетней давности.

Шла лишь вторая неделя моей работы в Академии, когда в коридоре меня окликнул Виктор Сергеевич: «Татьяна Николаевна, как вам работается в Академии?» Я была поражена столь неожиданным для меня обращением, так как до этого мы с Виктором Сергеевичем не были знакомы и нигде не встречались. На мой вопрос, откуда ему известно, кто я, моё имя, он ответил, что знает всех своих сотрудников. До этого я много лет преподавала в одном из музыкальных вузов и совершенно не уверена, что его руководитель поимённо знал каждого из своих коллег.

Приступая к работе в Академии и имея уже двадцатилетний опыт преподавания в классе специального фортепиано, я ошибочно считала,

что курс общего фортепиано равнозначен курсу специального фортепиано, только дается в значительно усечённом виде. Однако вскоре выяснилось, что я заблуждалась: нужно было искать иные пути, иные подходы, иные методы обучения искусству игры на фортепиано. Передо мной остро встал вопрос, как в свете требований В.С. Попова мотивировать студента на достижение профессионального результата на занятиях фортепиано, как воспитать ученика, самостоятельно мыслящего, способного к саморазвитию, самосовершенствованию?

Ответ был найден в реализации провозглашенных Поповым принципов развивающего обучения и выработке профессиональных компетенций в процессе ансамблевого музицирования. Как показал последующий опыт, участие в фортепианном дуэте «учитель-ученик» позволило наиболее эффективно развивать способности ученика, повысило его интерес к занятиям, решило проблему дефицита времени на подготовку к занятиям в условиях напряженной учебной и творческо-исполнительской жизни Академии.

Опираясь на традицию отбора и конструирования методов обучения, лежащих в структуре формирования соответствующих компетенций у дирижеров хора и вокалистов, обучающихся в Академии, и резюмируя опыт более трёх десятилетий своей работы, могу выделить условно **три главных опоры развивающего обучения** искусству игры на фортепиано, позволяющие студенту быстро и успешно осваивать необходимые компетенции. Эти опоры — строго **индивидуальный подход, открытость** итогов занятий в виде концертных выступлений, **ансамблевое музицирование**, прежде всего в виде дуэта «учитель-ученик», дающее студенту максимально возможный объем развивающих пианистических навыков и умений в короткий срок.

Первая и основная опора в обучении может быть сформулирована очень кратко — **строго индивидуальный подход**.

Дело в том, что приём в Академию на вокальный факультет, осуществляется, прежде всего, на основе вокальных данных, а владение фортепиано принимается в расчёт в последнюю очередь, так что поступающие имеют разный уровень фортепианной подготовки. К примеру, среди них есть молодые люди, уже окончившие музыкальные училища и способные исполнить рахманиновскую Рапсодию на тему Паганини, а вместе с ними поступают в Ака-

демию и учатся в одном и том же классе студенты, слабо знающие нотную грамоту, едва способные сыграть что-то из репертуара начальных классов музыкальной школы. Однако студента, обладающего прекрасными вокальными данными, но очень слабо владеющего фортепиано, было бы несправедливо оставлять за бортом обучения.

Отказ от строго индивидуального подхода изначально предполагает присвоение каждому студенту «категории качества» и обрекает несильного учащегося на постоянные низкие баллы. Во избежание этого явления прогресс в освоении инструмента молодым музыкантом за определённый временной промежуток необходимо оценивать, исходя из его первоначальных знаний и умений. Это означает, что слабо владеющий инструментом студент первого курса, добившийся в результате постоянных занятий значительного роста пианистической техники, может получить даже более высокую экзаменационную оценку, чем его однокурсник, обладавший при поступлении превосходящим мастерством, но так и оставшийся на прежнем уровне, не показав со временем никакого развития.

На мой взгляд, отказаться от строго индивидуального подхода — значит полностью обесценить педагогический процесс!

Именно учитывая огромную разницу в исходной подготовке, мы вместе с О.К. Холодной в 1999 году и составили программу по фортепиано. Её новизна заключалась в том, что наряду с сольными сочинениями здесь был представлен большой список произведений разных жанров для ансамблей в 4 руки и двух фортепиано. Мы также постарались разнообразить предлагаемый в программе репертуар и разделить его по степени сложности с учетом разноуровневой подготовки студентов, с тем, чтобы для каждого из них можно было подобрать доступные ему произведения. Программа эта постоянно дополнялась и обогащалась новыми сочинениями.

Второй опорой развивающего обучения, по моему мнению, является **открытость** итогов занятий в виде концертных выступлений студентов.

Открытые концерты являлись своеобразной формой стимулирования студентов и засчитывались им в качестве зачёта или экзамена. Иногда в течение учебного года в моём классе проходило пять-семь концертов. Безусловно, при выборе выступающих не проводилось разделения на сильных и слабых — играли все. Публичность стимулирова-

ла интерес к занятиям, заставляла заниматься больше и лучше.

Такие выступления поощрялись администрацией, и их не раз посещали сам Виктор Сергеевич Попов, ректоры Валерий Петрович Стародубровский, Николай Николаевич Азаров, преподаватели теории и истории музыки Марина Вениаминовна Цуканова и Любовь Леонидовна Фишкина, профессор Евграфов Юрий Анатольевич и многие другие. Подобные концерты пользовались популярностью, среди постоянных слушателей были педагог отдела фортепиано Татьяна Александровна Плешакова, преподаватель психологии Карина Геннадиевна Павлюкова. На выступления даже приходили жители района, так что некоторое время рассматривался вопрос о бесплатных абонементов.

Третьей опорой в обучении, по моему мнению, является **ансамблевое музицирование**.

Остановимся очень кратко на преимуществах ансамблевого музицирования, которые более подробно изложены в моей работе: «Фортепианный ансамбль в Академии хорового искусства имени В.С.Попова» [2].

Почему я обратилась именно к этой форме занятий?

Дело в том, что обучение в Академии хорового искусства подразумевает большие нагрузки на студентов. Высокий уровень требований по всем дисциплинам учебного цикла, необходимость качественно готовиться к занятиям в условиях напряженной концертной жизни, частых гастрольных поездок и постоянных хоровых репетиций ставят учеников перед серьезной проблемой дефицита времени. В связи с этим педагог должен так формировать учебный план, чтобы в короткие сроки дать ученику максимально возможный объём развивающих пианистических навыков и знаний.

Участие в фортепианном дуэте «учитель-ученик» позволяет наиболее эффективным способом развить способности ученика к игре на инструменте, основываясь на реальном багаже его знаний и умений.

Игра в ансамбле весьма успешно решает проблему дефицита времени, обеспечивая при этом знакомство с более широким фортепианным репертуаром, многогранно развивает студента как музыканта-исполнителя.

Стандартная система сольного исполнения наилучше выученного в короткий срок произведения

доступна далеко не каждому студенту. Те из них, кто слабо подготовлен, по существу обречены на «выдалбливание» небольшого сочинения. При этом о каком-то качественном развитии трудно говорить.

Выступление в ансамбле **освобождает студента от необходимости игры наизусть**, так что за один и тот же отрезок времени он может выучить произведений больше и сложнее по фактуре. К примеру, мне с моим студентом Данилом Лукиным удалось сыграть в ансамбле «Весну священную» И. Стравинского, Три двойных Концерта И.С. Баха, Сонату для двух фортепиано ор. 34 bis (по квинтету) И. Брамса, Ревизскую сказку Р. Щедрина, Сонату для двух клавиров В.Ф. Баха и многое другое. С другим моим учеником Романом Шкетиком мы играли в концертах сочинения С.В. Рахманинова, в том числе Шесть пьес ор. 11, четырёхчастные Сюиты для двух фортепиано ор. 5 и ор. 17, «Симфонические танцы».

Совместная игра по нотам значительно **снижает сценическое волнение**, особенно если партию второго фортепиано исполняет педагог.

Ансамбль с педагогом **существенно развивает ученика**, так же как и выступление в спорте с заведомо более сильным соперником, тем более, что педагог не соперник, а советник и друг. Студент невольно стремится соответствовать уровню педагога, а это в свою очередь позволяет ему быстрее обучаться и развиваться. Слабый студент, играя простейшую мелодию вместе с педагогом, исполняющим более сложную партию, начинает ощущать свою причастность к созданию полноценного музыкального произведения, что также стимулирует его интерес к фортепиано.

Студенты моего класса, выступая исключительно в ансамбле, исполняя весьма сложные произведения, получают высокие оценки, участвуя во все-российских и международных конкурсах.

Положительные возможности ансамблевого музицирования получили публичное реальное подтверждение на конкурсе «Музыка дуэта».

Созданный в 2012 году в Академии хорового искусства конкурс ансамблей «Музыка дуэта» за девять лет своего существования увеличил количество конкурсантов с 30 до 300 с лишним участников, а число первоначальных участников из вузов и училищ очень скоро пополнилось учениками музыкальных школ.

Через два года после создания конкурса «Музыка дуэта», в 2014 году, эстафету ансамблевой игры принял вновь созданный в г. Троицке региональный конкурс детских ансамблей «Дважды два-четыре», организованный бывшей коллегой по кафедре Е.А. Степановой. Ансамблевое музицирование с энтузиазмом освоили на международном конкурсе «Енисей-klavier» в г. Красноярске, число участников которого существенно возросло с введением в программу конкурса номинаций камерной музыки и фортепианных ансамблей.

Таким образом, весь мой преподавательский опыт свидетельствует о том, что ансамблевое музицирование обладает огромным развивающим потенциалом всего комплекса способностей обучаемого. Игра в ансамбле способствует интеллектуальному и творческому развитию личности студента, укрепляет его волевые качества, повышает работоспособность, рождает «радостное переживание сиюминутного воссоздания» в процессе совместного действия. Ансамблевое музицирование, на наш взгляд, в наибольшей степени отвечает задачам формирования профессиональной компетентности выпускника Академии и одновременно соответствует основополагающей образовательной концепции В.С. Попова, органично вписавшейся в современную стратегию российского образования.

Свидетельство верности и перспективности такого метода обучения — многочисленные благодарные признания выпускников Академии, которым приобретенные в результате обучения знания, умения и навыки помогли и помогают добиваться творческих успехов. Так, в продолжение своих воспоминаний об учителе Дмитрий Корчак признается: «Прежде всего, живя и учась в Академии, я стал самостоятельным человеком... И, конечно, мне, прошедшему эту школу, работать сегодня намного проще, чем другим моим коллегам. Я могу сыграть на фортепиано любую музыку, выучить самостоятельно за короткий срок любую партию; оркестровые дирижеры говорят, что им легко со мной работать, так как, получив дирижерское образование, я с полуслова понимаю, какие задачи они передо мной ставят. Все эти знания и навыки совершенно необходимы современному музыканту» [1, с. 304].

Р.С. Виктор Сергеевич Попов, воспитавший несколько поколений хормейстеров и певцов, обновивших со временем оперные труппы музыкальных театров (пример тому — «Новая опера»), а также

многие, хорошо известные хоровые коллективы (в их числе Камерный хор п/у В. Минина (сегодня «Минин-хор»), большой хор «Мастера хорового пения» п/у Л. Конторовича, Хор Сретенского монастыря и др.), воспринимался педагогами и студентами Академии как человек громадного таланта, Маэстро, Учитель, Мастер, Друг.

Остался в памяти давний эпизод, связанный с признательной любовью учеников к В.С. Попову.

Шло очередное празднование юбилея Академии. Большой концертный зал был заполнен педагогами и студентами, все ждали прихода Виктора Сергеевича. Когда он своей быстрой, лёгкой походкой вошёл в зал, тут же встал студент Николай Диденко

(ныне всемирно известный певец) и в наступившей полной тишине мощным басом пропел: «Виктору Сергеевичу Попову — Многая лета!» И немедленно все присутствующие в зале поднялись со своих мест, и торжественно зазвучало хоровое многолетие «Многая лета!»

А я была поражена точностью интонирования, синхронностью и красотой звучания многих голосов! И было понятно, что это приветствие свидетельствовало не только об уважении и любви к руководителю, но и о том высочайшем уровне профессиональной подготовки музыкантов в Академии хорового искусства, которая носит сегодня дорогое и славное имя Виктора Сергеевича Попова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Виктор Попов в хоровом искусстве: сб. статей и материалов. Т. 1 / ред.-сост. Ю.И. Паисов, Д.Ю. Храмов. — М.: «Композитор», 2010. — 440 с.
2. **Гапоненко Т.Н.** Фортепианный ансамбль в Академии хорового искусства имени В.С. Попова: методич. разработка. — М., 2017. — 44 с.
3. **Ефимова Н.И.** Научная деятельность Академии хорового искусства имени В.С. Попова: современный профиль, приоритеты, перспективы, возможности // ACADEMY: сетевой электронный научный журнал, 2022, № 2. — С. 9–16.
4. **Замулюкин Т.** Лучезарная русская душа // Город Аэропорт (журнал), 2002, № 4 (19). — С. 62–71.

REFERENCES

1. Viktor Popov v horovom iskusstve: sb. statej i materialov. T.1 / red.-sost. Yu.I. Paisov, D.Yu. Hramov. — M.: «Kompozitor», 2010. — 440 s.
2. **Gaponenko T.N.** Fortepiannyj ansambl' v Akademii horovogo iskusstva imeni V.S. Popova: metodich. razrabotka. — M., 2017. — 44 s.
3. **Efimova N.I.** Nauchnaya deyatel'nost' Akademii horovogo iskusstva imeni V.S. Popova: sovremennyj profil', priority, perspektivy, vozmozhnosti // ACADEMY: setevoy elektronnyj nauchnyj zhurnal, 2022, № 2. — S. 9–16.
4. **Zamulyukin T.** Luchezarnaya russkaya dusha // Gorod Aeroport (zhurnal), 2002, № 4 (19). — S. 62–71.

ГАПОНЕНКО ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА

Академии хорового искусства имени В.С. Попова
(г. Москва)
профессор ВАК, профессор кафедры фортепиано
Заслуженная артистка РФ
tatiana.gapo@yandex.ru

GAPONENKO TATIANA N.

Viktor Popov Academy of Choral Arts
professor of VAK, professor of piano department
Honored Artist of the Russian Federation
tatiana.gapo@yandex.ru

УДК 37.013.41

Н.В. КОШКАРЕВА

Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова (г. Москва)

Хоровая школа Б.Г. Тевлина: методические принципы преподавания техники дирижирования

*N. Koshkareva**Boris Tevlin's choral school: methodical principles of conducting technique training*

Абстракт. Статья посвящена исследованию основных параметров хоровой школы народного артиста РФ, профессора Бориса Григорьевича Тевлина. Освоение техники хорового дирижирования предстает как сплав теоретических и практических аспектов. Мануальное искусство дирижирования — комплекс выразительных движений — основывается на художественной модели музыки. В методике Б.Г. Тевлина разрабатываются вопросы, связанные с художественной стороной дирижерской пластики, в том числе выделяется и обосновывается ауфтактная система дирижирования.

Приверженность современной музыке в исполнительской деятельности, педагогической и научно-методической работе привели Б.Г. Тевлина к выводу, что на дирижёрско-хоровом факультете такие курсы, как гармония и сольфеджио, опирающиеся в основном только на произведения классики, требуют обновления и модификации. В систему обучения были введены новые важные предметы: латинский язык, музыкальная информатика, курсовая практика хоров, а дисциплины, всегда входившие в учебный план (сольфеджио, гармония, полифония, фортепиано, история музыки, основы вокальной методологии, хороведение, чтение хоровых партитур, аранжировка), наполнились новым содержанием и интенсивностью. Были организованы факультативы по чтению симфонических партитур, композиции, инструментовке.

Воспитав не одно поколение российских музыкантов, профессор Б.Г. Тевлин руководил мастер-классами в Болгарии, Венгрии, Китае, США, Франции, Югославии; являлся членом жюри международных конкурсов хоров в Болгарии, Венгрии, Германии, Израиле, Италии, Эстонии и председателем жюри Всероссийских хоровых конкурсов, вице-президентом Всероссийского музыкального общества. Ученики Б.Г. Тевлина, среди которых много как хоровых, так и симфонических дирижеров, достойно продолжают дело своего Учителя, остаются верными наследниками великих традиций исполнительской школы Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Ключевые слова: Б.Г. Тевлин, современная музыка, хоровое искусство, техника дирижирования, дирижёрский жест, музыкальное исполнительство, педагогика, музыкальное воспитание.

Abstract: The article is dedicated to the study of main parameters of the choral school of the People's Artist of the USSR, Professor Boris Grigorievich Tevlin. The mastering of choral conducting technique is presented as a blend of theoretical and practical skills. The manual conducting art — a set of expressive movements — is based on the artistic model of music. B. Tevlin's method concentrates on the issues related to the artistic side of the conductor's plastics, with the preparatory beat system of conducting emphasized and justified.

B. Tevlin's commitment to contemporary music in his performance activities, as well as pedagogical, research and methodical work had led him to the conclusion that such courses of the choral conducting department as harmony and music theory, primarily based solely on classical works, require changes and updates. The following new courses were introduced into the educational system: Latin, music informatics, course choir practice; at the same time, the courses that have always been part of the curriculum (music theory, harmony, polyphony, piano, history of music, the basics of vocal methodology, choral studies, choral score reading, and music arrangement) were imbued with new content and intensity. Additional courses on symphonic score reading, composition, and instrumentation were initiated. Having educated many generations of Russian musicians, Professor Tevlin also conducted master classes in Bulgaria, Hungary, China, the USA, France, and Yugoslavia; he was a jury member at international choir competitions in Bulgaria, Hungary, Germany, Israel, Italy, and Estonia; he was also chairman of the jury in national choir competitions as well as vice-president of the All-Russian Music Society. B. Tevlin's students, among which there are many choral as well as symphony conductors, are worthy successors of their Teacher and faithful heirs to the great traditions of the performing school of Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

Keywords: Boris Tevlin, contemporary music, choral art, conducting technique, conductor's gesture, music performance, pedagogy, music training.

Жизненные обстоятельства народного артиста РФ, профессора Б.Г. Тевлина сложились так, что главной в его жизни стала педагогическая деятельность. По этой причине Мастер, помимо ежедневной работы с хоровыми коллективами, много времени уделял занятиям в классе по дирижированию с молодыми музыкантами, где делился всеми тайнами своего ремесла.

Широкий кругозор и тонкая музыкальная интуиция позволяли Б.Г. Тевлину вводить в исполнительский и учебный репертуар современные музыкальные композиции. Активно сотрудничая с композиторами, он постоянно приносил в класс для изучения новые партитуры, а со своими хорами исполнял сочинения Р. Щедрина, Р. Леденёва, Вл. Агафонникова, В. Кикты, Ю. Буцко, В. Тормиса, А. Чайковского и многих других. Кроме того, студенты осваивали классические произведения И.С. Баха, В.А. Моцарта, Й. Брамса, Дж. Верди, С. Рахманинова, И. Стравинского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и современные, насыщенные сложными приемами хорового письма партитуры П. Хиндемита, А. Шёнберга, Й. Свидера, К. Нюстеда, А. Лурье, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова.

Обучение технике дирижирования имело точкой отсчёта саму партитуру, которая и определяла необходимые средства выражения. Б.Г. Тевлин учил, прежде всего, исполнить все указания композитора, не допуская, по его меткому выражению, «никакой отсебятины». Однако обучение не сводилось только к постижению музыкальных начал. В широком смысле это была «школа Тевлина». Ее основное *sredo* зиждилось на выверенном балансе теоретической и практической части. Огромное значение Борис Григорьевич всегда придавал интеллекту и образованности студентов. В классе обсуждались концерты, спектакли, книги, читались стихи. На уроках царил атмосфера доброжелательности и юмора. Любовь к хоровому искусству воспитывалась через присутствовавший на каждом занятии дух творчества.

Верными помощниками в классе по дирижированию в разные годы были концертмейстеры: Т.А. Дижур, И.И. Короткова, Н.С. Сидоренко, О.В. Критская (Буробина), М.М. Двоскина, Т.Г. Шатковская-Айзенберг и другие. Требования к исполнению музыкальных произведений для пианистов-концертмейстеров были весьма строгими.

Синтез рациональности и эмоции — это главная цель исполнителя. Удивительно талантливо

Борис Григорьевич работал над мануальной техникой ученика. В классе оттачивались активность и мягкость наполненной звуком руки. Любой жест, по словам Учителя, должен быть ясным, точным, лаконичным, служить идеальным способом управления хоровой звучностью, подчинять коллектив единой исполнительской воле. Этому способствовали меткие образные выражения, которые теперь стали «дирижерским словарем» Б.Г. Тевлина. Приведем некоторые примеры: для достижения наполненного жеста необходимо опускать руку вниз, будто спускаешься «на раскрывшемся парашюте»; для точно снятия — «выдернуть репку»; опоздать на ауттакт ко вступлению — «смотреть вслед уходящему поезду»; исполнение *staccato* — «танец иголочек»; ощущение *legato* — «как туман стелется»; показ акцент — «отскочить как от горячей печи», и многие другие.

Обязательным являлась игра всех сочинений а *carrella* на фортепиано — игра выразительная, претворяющая все ремарки автора, причем к первому же уроку партитура должна была играть наизусть. Такой темп работы позволял осваивать большое количество новых произведений, расширять кругозор, развивал память. Учитель считал, что каникулы — лучшее время для подготовки новой, наиболее сложной части программы на будущий семестр. Летние и зимние домашние задания позволяли не потерять техническую «форму» игры на инструменте, закрепить полученные знания. Например, сдав экзамены летней сессии, студенты второго курса получали задание на лето: к началу нового учебного года (к 1 сентября!) играть наизусть хоровой цикл Сергея Ивановича Танеева «Двенадцать хоров на стихи Я. Полонского».

Методика преподавания дирижирования, синтезирующая в себе лучшие традиции корифеев хорового искусства Н.М. Данилина, Г.К. Дмитриевского, а также учителей Бориса Григорьевича В.П. Мухина, А.В. Свешникова, была основана на постепенном усложнении материала. Первокурсники много времени посвящали освоению технических, мануальных приемов дирижирования. Несмотря на то, что практически все новички имели определенную базовую подготовку, пройденную в музыкальных училищах, Борис Григорьевич считал необходимым вносить свои коррективы. Основой для хорошей дирижерской техники он видел свободный жест (зажатые мышцы плеча, локтя, кисти недопу-

стимы!), прямую осанку, мягкую, «певучую» кисть. На материале изучаемого сочинения (как правило, небольших произведений а cappella) основное внимание уделялось чётким, понятным и ясным для исполнителей дирижерским схем. Детально объяснялось воплощение в дирижерском жесте различных приемов звуковедения (*legato*, *non legato*, *staccato*, акценты и так далее) и нюансов с их динамическими нарастаниями и спадами («дыхание музыки»).

Профессор Б.Г. Тевлин добивался от своих учеников умения показать лаконичный и ясный ауттакт, заключающий в себе темп и характер исполняемой музыки. Согласно методике Б.Г. Тевлина, ауттакт хоровым партиям даётся только правой рукой, она же является и своего рода метрономом, постоянно отсчитывая метрические доли. Левая рука имеет свою техническую функцию: показ ритмического рисунка, воплощение динамических оттенков. При разучивании произведений с сопровождением (фрагменты оперных сцен) большое внимание уделялось звучанию «оркестра»: смене темпов, ощущению целостности формы (подход к кульминации), ауттактам ко вступлению хора и солистов. На первом и втором курсах игра партитур (в том числе с транспозицией) занимала важнейшее место.

Для студентов второго курса на протяжении всего года музыкальный материал состоял из произведений с переменными, сложными и смешанными размерами (например, И. Стравинского, А. Шнитке, Л. Бернштейна, Э. Уэббера). Несколько лет подряд обязательным сочинением для всех обучающихся второго курса был «Псалом 148» А. Волконского. Это был «твердый орешек», «раскусить» который многим давалось с большим трудом. Педагог тщательно объяснял и показывал лично особенности дирижирования сложных метроритмических построений. Борис Григорьевич относился к идеальному типу учителя, который не только технично и артистично дирижирует сам, но и умеет анализировать свой показ и знает, как передать собственное умение молодому музыканту.

На третьем курсе изучалось полифоническое письмо в произведениях различных эпох, стилей и жанров. «Полифоническое мышление», теоретическое знание законов полифонии, понимание стилистических особенностей полифонии в произведении — вот основные задачи курса. Обязательным было также исполнение хоровой фуги на экзаменах первого и второго полугодия.

На четвертом курсе Учитель давал возможность студенту предложить свою точку зрения на интерпретацию сочинения кантатно-ораториального жанра или крупной хоровой сцены из оперы, не исключая при этом демонстрации собственной трактовки. Причём этот показ не преследовал цели слепого подражания, а являл собой иное, высокопрофессиональное прочтение и осмысление музыки. Борис Григорьевич любил распределять масштабное музыкальное произведение для нескольких студентов. Например, опера «Кардильяк» П. Хиндемита была разделена на четыре части между четырьмя студентами. Все должны были приходиться не только на свой урок, но и на уроки однокурсников. Таким образом, каждый из четырех студентов к концу семестра умел продирижировать не только свой фрагмент, но и всю оперу!

Студент-дипломник становился почти коллегой педагога. При подготовке дипломной программы ученики советовались с Борисом Григорьевичем, предлагали свои идеи. Педагог чутко следил за подготовкой к государственному экзамену, часто посещая практические репетиции с хором своих студентов.

К студентам своего класса профессор Б.Г. Тевлин предъявлял повышенные требования. В класс Бориса Григорьевича немислимо было прийти на урок с плохо выученным заданием. Дисциплина, ответственность, труд — вот те качества, которые всегда радовали учителя. Каждый студент, выходящий на экзамен или концерт, был досконально подготовлен по всем параметрам, поэтому неожиданностей в результатах не случалось. И результаты эти, в конечном счете, были весьма высокими, если судить по многочисленным талантливим выпускникам.

Чуткий педагог и даже в чём-то психолог, Борис Григорьевич понимал, на что каждый из студентов способен, каковы их достоинства и недостатки (не только в дирижировании), и, опираясь именно на достоинства, укрепляя веру каждого в собственные силы, умел развить остальное, порою не сразу поддающееся. Все студенты в его классе занимались по разным репертуарным программам в соответствии с индивидуальными возможностями.

Борис Григорьевич всегда помогал своим ученикам и считал своей важнейшей задачей не только научить студента основным направлениям профессии, но и помочь найти возможность применения этих знаний и навыков на практике. Но профессор Б.Г. Тевлин был строгим учителем, не терпящим

«профессиональной халтуры». Это нравилось далеко не всем. Бывали случаи, когда взаимоотношения со студентом не складывались, и приходилось переводить его в класс другого преподавателя. Но перед тем, как это сделать, шла долгая и упорная работа, порою годами, с данным обучающимся, о всей глубине которой тот подчас и не подозревал. Впрочем, подобных ситуаций было немного. Но даже в числе переведенных было немало тех, кто с благодарностью вспоминал годы, проведенные в классе Б.Г. Тевлина.

Педагогика Б.Г. Тевлина представляет собой отточенную за многие годы преподавания стройную продуманную систему воспитания музыканта-исполнителя. Преподавание Б.Г. Тевлина было выстроено так, что даже студент с самыми скромными способностями выходил из стен Московской консерватории профессионально грамотным специалистом. В том же случае, когда речь шла о перспективном ученике, профессор всячески стимулировал раскрытие его индивидуальности, проявляя при этом максимум педагогического такта.

«Комплекс музыкальных качеств, которыми должен обладать дирижёр, чрезвычайно сложен и многообразен. В первую очередь дирижёр хора — это учитель пения, который должен привить людям любовь к вокально-хоровому искусству, научить их петь красиво, грамотно владеть своим голосовым аппаратом. Но фальшивого красивого пения не бывает, а значит, дирижёр должен обладать хорошим музыкальным слухом, чтобы никогда не допускать даже мысли о плохой интонации. Дирижёр должен отлично знать историю музыки в целом, не только хоровой. Это знание поможет воплотить в своём исполнении то, что подразумевал композитор, не допускать отсебятины. К этому необходимо добавить развитие в себе безупречного художественного вкуса, постоянное расширение кругозора во всех видах искусства (музыке, литературе, живописи). Грамотный дирижёр все объяснит движением рук, значит — он должен владеть техникой дирижирования, стремиться к ясному и точному жесту. Ну и последнее: хороший дирижёр — всегда хороший организатор. Объединить людей, создать условия для репетиций, заботиться о здоровье своих певцов — всё это и многое другое должен уметь дирижёр», — утверждал Учитель¹.

¹ Из личных высказываний профессора Б. Тевлина

В связи с этим, будучи заведующим кафедрой хорового дирижирования Московской консерватории (с 1993 по 2007 год), а затем созданной его инициативе кафедры современного хорового исполнительского искусства (с 2011 до 2012), народный артист РФ, профессор Б.Г. Тевлин огромное внимание уделял теоретической подготовке студентов. Приверженность современной музыке в исполнительской деятельности, педагогической и научно-методической работе привели Б.Г. Тевлина к выводу, что на дирижерско-хоровом факультете такие курсы, как гармония и сольфеджио, опирающиеся в основном только на произведения классики, сегодня устарели. Нужны новые программы, учебники, необходимы специалисты, хорошо знающие современную композиторскую практику. По его предложению в систему обучения были введены новые важные предметы: латинский язык, музыкальная информатика, курсовая практика хоров, а дисциплины, постоянно входящие в учебный план, во многом наполнялись новым содержанием и интенсивностью (сольфеджио, гармония, полифония, фортепиано, история музыки, основы вокальной методологии, хороведение, чтение хоровых партитур, аранжировка). Были созданы факультативы по чтению симфонических партитур, композиции, инструментовке. Сам Б.Г. Тевлин — автор большого числа научно-методических статей, рецензий, творческих портретов, воспоминаний, публицистических статей [3].

Воспитав не одно поколение российских музыкантов, профессор Б.Г. Тевлин руководил мастер-классами в Болгарии, Венгрии, Китае, США, Франции, Югославии, являлся членом жюри международных конкурсов хоров в Болгарии, Венгрии, Германии, Израиле, Италии, Эстонии и председателем жюри Всероссийских хоровых конкурсов, вице-президентом Всероссийского музыкального общества. Ученики Б.Г. Тевлина², среди которых

на уроках в классе по дирижированию в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

² Ученики Б.Г. Тевлина — известные дирижеры, хормейстеры, педагоги: В. Калистратов, А. Соловьёв, И. Дронов, А. Кисляков, М. Грановский, А. Рудневский, О. Критская, П. Клиничев, А. Топлов, Н. Кошкарева, Р. Жиганшин, Е. Волков, А. Верещагин, Т. Ясенков, А. Межина, М. Челмакина и многие другие. Полный список см: [1].

много как хоровых, так и симфонических дирижеров (их имена уже широко известны), достойно продолжают дело своего Учителя, оставаясь верны-

ми наследниками великих традиций исполнительской школы Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Борис Тевлин.** Материалы и документы / Ред.-сост. Е.Д. Кривицкая, А.В. Соловьёв. — М.: Композитор, 2015. — 223 с.
2. **Борис Тевлин:** «К новым берегам...» // Музыкальная академия. 2014. № 1. — С. 39–43.
3. **Борис Тевлин.** Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2001. — 379 с.
4. Камерный хор Московской консерватории. Формула успеха. К 80-летию Бориса Тевлина / Ред.-сост. Е.Д. Кривицкая, А.В. Соловьёв. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — 200 с.
5. **Кошкарёва Н.В.** Дирижер должен мыслить полифонически! К 90-летию со дня рождения Бориса Григорьевича Тевлина // Музыкальный VUCA мир: от исполнительства и художественного осмысления пространства к социуму (посвященная 30-летию независимости Казахстана и 175-летию Жамбыла Жабаева): Материалы международной научно-практической конференции / Ред.-сост. Р.С. Малдыбаева. — Алматы: «Vedapress», 2021. — С. 284–291.
6. **Кошкарёва Н.В.** Жизнь в хоровом искусстве. Борис Григорьевич Тевлин: творческий портрет // Вопросы хорового творчества: сб. статей / Сост. С.М. Мирошниченко. — Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория, 2003. — С. 50–61.
7. **Кошкарёва Н.В.** Хоровая школа Бориса Григорьевича Тевлина // Музыкальная академия. 2014. № 1. — С. 36–39.
8. **Кошкарёва Н.В., Соловьёв А.В.** Современного хорового исполнительского искусства кафедра // Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия. В 2-х томах. — М.: Прогресс-Традиция, 2016. — С. 432–435.

REFERENCES

1. **Boris Tevlin.** Materialy i dokumenty / Red.-sost. E.D. Krivickaya, A.V. Solov'yov. — M.: Kompozitor, 2015. — 223 s.
2. **Boris Tevlin:** «K novym beregam...» // Muzykal'naya akademiya. 2014. № 1. — S. 39–43.
3. **Boris Tevlin.** Horovye puti: Stat'i. Vospominaniya. Materialy / Red.-sost. V.S. Cenova. — M.: Muzyka, 2001. — 379 s.
4. Kamernyj hor Moskovskoj konservatorii. Formula uspekha. K 80-letiyu Borisa Tevlina / Red.-sost. E.D. Krivickaya, A.V. Solov'yov. — M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2012. — 200 s.
5. **Koshkaryova N.V.** Dirizher dolzhen myslit' polifonicheski! K 90-letiyu so dnya rozhdeniya Borisa Grigor'evicha Tevlina // Muzykal'nyj VUCA mir: ot ispolnitel'stva i hudozhestvennogo osmysleniya prostranstva k sociumu (posvyashchennaya 30-letiyu nezavisimosti Kazahstana i 175-letiyu Zhambyla Zhabaeva): Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii / Red.-sost. R.S. Maldybaeva. — Almaty: «Vedapress», 2021. — S. 284–291.
6. **Koshkaryova N.V.** Zhizn' v horovom iskusstve. Boris Grigor'evich Tevlin: tvorcheskij portret // Voprosy horovogo tvorchestva: sb. statej / Sost. S.M. Miroshnichenko. — Magnitogorsk: Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2003. — S. 50–61.
7. **Koshkaryova N.V.** Horovaya shkola Borisa Grigor'evicha Tevlina // Muzykal'naya akademiya. 2014. № 1. — S. 36–39.
8. **Koshkaryova N.V., Solov'ev A.V.** Sovremennogo horovogo ispolnitel'skogo iskusstva kafedra // Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016. Enciklopediya. V 2-h tomah. — M.: Progress-Tradiiciya, 2016. — S. 432–435.

КОШКАРЁВА НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М.М. Ипполитова-Иванова (г. Москва)
заведующая кафедрой дирижирования академическим хором
Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)
профессор кафедры хорового дирижирования
Кандидат искусствоведения, профессор
nkoshkarevav@gmail.com

KOSHKAREVA NATALIA V.

Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute (Moscow)
Head of the Department of Choral Conducting
Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory
Professor of the Department of Choral Conducting
PhD (Art), Professor
nkoshkarevav@gmail.com

УДК 372.878

Е.Н. НИКИТИНА

Московский педагогический государственный университет (г. Москва)

Хормейстерская подготовка педагога-музыканта: традиции и инновации

*E. Nikitina**Choirmaster training of a teacher-musician: traditions and innovation*

Абстракт. В статье предпринята попытка обобщить опыт хормейстерской подготовки педагога-музыканта на факультете музыкального искусства Московского педагогического государственного университета. Акцентируется внимание на ведущей роли хоровых занятий в формировании комплекса общих, профессиональных и специальных компетенций. Автор подчёркивает значение психологических составляющих процесса хормейстерской подготовки, акцентирует внимание на необходимости формирования рефлексивной культуры студентов, основными компонентами которой являются способность к самоотчёту, самоанализу, самооценке. Анализируется взаимосвязь исполнительских и педагогических функций хормейстерской деятельности, в основе которой регуляция исполнительского процесса, управление собственными действиями, анализ хорового звучания и действий певцов хора.

Особое внимание уделено применению новых подходов к организации учебно-творческого процесса в условиях дистанционного обучения, которые рассматриваются исключительно как дополнение к традиционным формам обучения, предполагающим непосредственное взаимодействие участников творческо-педагогического процесса. В статье обозначены основные принципы подбора репертуара учебного хора и факторы, влияющие на его составление. Содержание репертуара рассматривается в качестве ведущей характеристики творческого облика хорового коллектива. Подчёркивается вокально-воспитательное значение русской духовной и народной музыки, а также необходимость освоения студентами произведений разных стилей и жанров. Специальное внимание уделяется поиску путей воплощения исполнительского материала. Хоровая театрализация рассматривается как форма сценического решения, расширяющая художественно-выразительные возможности хора и как эффективный компонент сотворчества руководителя хора и студентов.

Ключевые слова: хоровое пение, хормейстерская подготовка, профессиональные компетенции, хормейстерская мотивация, хормейстерские умения и навыки, рефлексивная культура, хоровая театрализация, репертуар учебного хора.

Abstract: The article has attempted to summarize the experience of choirmaster training of a teacher-musician at the Department of Music Art of Moscow Pedagogical State University. The focus is on the leading role of choir classes when forming the set of general, professional and specific skills. The author emphasizes the importance of psychological components of the choirmaster training process, draws attention to the necessity of forming a reflexive culture in students, its main elements being the ability of self-evaluation, self-analysis, and self-esteem. The interrelation between performing and teaching functions of choirmaster activity is analyzed, at the core of which is the regulation of the performance process, the command of one's own actions, as well as the analysis of the choir's sound and the choir members' actions.

Special attention is drawn to the application of new approaches in the organization of creative educational processes under the conditions of distant learning, which are regarded exclusively as an addition to the traditional forms of training that presuppose immediate interaction between the participants of the creative and pedagogical process. The article outlines the main principles of repertoire selection for a student choir as well as factors that affect its compilation. The content of the repertoire is considered the fundamental characteristic of the choir's artistic image. The article stresses the vocal and educational importance of sacred and folk music as well as the necessity of the students' mastering of works in various styles and genres. Special attention is paid to the search for the ways to interpret the performed material. Choral theatricalization is seen as a form of scenic solution that expands the artistic and expressive potential of the choir and as an effective component of collaboration between the choir director and their students.

Keywords: choral singing, choirmaster training, professional skills, choirmaster's motivation, choirmaster's skills, reflexive culture, choral theatricalization, student choir repertoire.

Сегодня в нашей стране, как и во всём мире, происходят изменения во всех сферах жизни, ломаются стереотипы мышления, многое переосмысливается. Музыкальное исполнительство и педагогика, безусловно, связаны с этим процессом изменений, однако неизменной остаётся необходимость сохранения традиций, передачи из поколения в поколение того лучшего, чем богата наша культура.

Факультет музыкального искусства МПГУ уже более шестидесяти лет готовит педагогов-музыкантов всех ступеней образования и музыкантов-исполнителей, которые плодотворно работают в нашей стране и за рубежом. У истоков факультета стояли известные музыканты: О.А. Апраксина, Н.Н. Добровольская, В.С. Попов, О.П. Соколова. Деятельное участие в организации музыкального факультета принимал А.В. Свешников, в то время ректор Московской консерватории.

Особая роль в профессиональной подготовке студентов музыкального факультета принадлежит обучению хоровому пению — одному из основных предметов, роль и значение которого трудно переоценить. Именно на хоровых занятиях формируется целый комплекс общих, профессиональных и специальных компетенций, которые необходимы для организации будущей самостоятельной работы педагогов-музыкантов.

В разное время руководителями хоровых коллективов музыкального факультета являлись: А.Д. Кожевников, К.Ф. Никольская-Береговская, З.Н. Шалимова, Л.Б. Бартенева, В.Л. Живов, В.И. Сафонова, Л.М. Жарова, А.В. Соловьёв. Много лет профессиональной подготовке будущих педагогов-музыкантов посвятили Г.П. Стулова, В.К. Тевлина, Т.А. Эстрина, Э.А. Скрипкина, Л.Ф. Щеповалина, С.Н. Морозова, Т.Л. Якубовская, Б.Д. Критский, М.П. Сорокина и другие преподаватели дирижёрско-хоровых дисциплин.

В настоящее время на факультете активно функционируют три курсовых женских и один смешанный хор. Составы курсовых хоровых коллективов немногочисленны, поэтому чрезвычайно велика ответственность каждого участника хора за творческий результат.

Исполнительская и собственно учебная составляющие очень тесно взаимосвязаны на хоровых занятиях, поэтому соотношение этих составляющих должно быть чётко выверено руководителем учебного хора. Сопереживая творческим намерениям

руководителя хора, участвуя в хоровой работе изнутри, в качестве певцов хора, студенты вникают в её специфику, познают этапы постижения хоровых сочинений, методы и приёмы вокально-хоровой работы.

Общеизвестно, что только в самостоятельной работе с хором формируются хормейстерские умения и навыки, поэтому учебный хор — это и исполнительский коллектив, и своеобразная творческая лаборатория по освоению студентами хормейстерской деятельности. В ходе хорового практикума студент сталкивается с реально звучащим хором, и очень важно, чтобы этот практический опыт имел позитивный характер, а внутренние исполнительские мотивы, связанные с отношением студента к разучиваемому с хором произведению, составили основу хормейстерской мотивации будущего педагога-музыканта.

Многолетний опыт убедительно доказывает, что немаловажную роль в формировании хормейстерской мотивации будущих педагогов-музыкантов играет коллективный фактор, который оказывает существенное влияние на возникновение эффекта «творческого резонанса» и инициирует формирование мотивации «творческой аффилиации» [1, с. 9].

Уровень исполнительской зрелости певцов хора, с которыми придется работать выпускникам факультета музыкального искусства, может быть различным, но функционирование любого хорового коллектива основывается на общих законах. Такие признанные мастера хорового дела, как В.Г. Соколов, В.С. Попов, Б.Г. Тевлин, чья творческая деятельность была связана с различными коллективами (профессиональными, учебными, любительскими, детскими), никогда не делали скидок на возраст и уровень подготовки участников хора в отношении требовательности и систематичности. Творческий путь этих хоровых мастеров убедительно доказывает, что в вокально-хоровой работе с различными коллективами есть определённая общность подходов в отношении воспитания певцов хора, этапов постижения хоровых сочинений, методов и приёмов вокально-хоровой работы.

Хормейстерская подготовка студентов, на наш взгляд, требует особого внимания к психологическим составляющим этого сложного процесса, в частности — к формированию рефлексивной культуры.

В творческой деятельности проблема рефлексии напрямую связана с более общей проблемой взаимосвязи сознательного и бессознательного, с вопросом о роли самоконтроля в творческом процессе. В деятельности хормейстера рефлексия приобретает особое значение, поскольку работа хормейстера предполагает выполнение не только исполнительских функций, но и педагогических, связанных с методами и приёмами репетиционной работы, применение которых требует анализа той или иной репетиционной ситуации, собственных действий, анализа хорового звучания и действий певцов хора.

В репетиционном процессе каждое управляющее действие хорового дирижёра обусловлено творческой потребностью, неразрывно связанной с пониманием и переживанием художественного образа произведения и желанием воплотить его в звучании конкретного хорового коллектива. На пути от восприятия нотного текста к передаче его эмоционального смысла и содержания соединяются в единое целое эмоциональное и сознательное, объективное и субъективное начала.

Регуляция исполнительского процесса хормейстером представляет собой сопоставление внутреннего «предслышания» и внешнего контролирования реального звучания хора. Такое творческое состояние характеризуется высоким уровнем функционирования внимания, отличается стремительностью протекания процессов восприятия, формирования представлений, мышления. Постоянно возникает цепь оценочных ситуаций, когда хормейстер, внутренне представляя звучание своей «интерпретационной модели», проецирует её на будущее и, одновременно, должен анализировать звучание хора и вносить необходимые коррективы.

Процесс передачи замысла певцам хора не есть лишь «навязывание» своего видения музыки. Очень важно направить работу на создание такой ситуации, когда художественные намерения хормейстера соединяются с намерениями, «импульсами-идеями» [2, с. 28] певцов хора, образуя союз творческих единомышленников. Необходима встречная активность, основанная на постижении и выражении певцами хора своего отношения к исполняемой музыке.

Вопрос о важности управления дирижёром собственными действиями поднимали многие известные дирижёры, а высказывание, ставшее акси-

омой, что в плохом звучании хора виноват, прежде всего, дирижёр, — является косвенным тому подтверждением.

Принципиальным моментом является то, что «рефлексия, как необходимый элемент хормейстерской деятельности, в то же время является способом её освоения, то есть выполняет обучающую функцию. В связи с этим, становление рефлексивной культуры студентов в процессе хормейстерской подготовки может стать обучающим фактором, активизирующим данный процесс» [3, с. 68]. В ходе обучения на таких позициях у студентов формируется и развивается способность к самоотчёту, самоанализу, самооценке, а уровень развития рефлексивной культуры проявляется в глубине осмысления собственного хормейстерского опыта и степени готовности к планированию и осуществлению хормейстерской деятельности в ходе проведения хорового практикума.

Хормейстерская подготовка осуществляется не только на хоровых занятиях и в классе дирижирования; мы ищем новые формы работы. Так, последние несколько лет среди студентов бакалавриата ежегодно проводится конкурс «Исполнительское мастерство педагога-музыканта». Каждый из студентов второго и третьего курсов в обязательном порядке выступает в трёх ипостасях: исполняет вокальное сочинение, инструментальное произведение, а также демонстрирует уровень владения хормейстерскими навыками (исполняет детскую песню под собственный аккомпанемент, а затем моделируют процесс её разучивания с курсовым хором). Жюри, состоящее из педагогов исполнительских дисциплин, оценивает качество вокального и инструментального исполнения, степень владения репетиционным жестом, координацию дирижёрского жеста и вокального показа, наличие творческого взаимодействия с хором.

Сегодня, с развитием коммуникативных интернет-технологий, открываются возможности включения в учебный процесс образовательных и просветительских ресурсов, получения информации со всего мира, а техническая доступность применения видео- и аудиозаписи позволяет фиксировать и затем детально анализировать наиболее важные события (открытые уроки, творческие встречи, концертные выступления и т. д.).

Во время пандемии, связанной с коронавирусной инфекцией, студенты факультета музыкально-

го искусства, находясь на дистанционном обучении, применяли технологию создания виртуального хора, что давало им возможность слышать изучаемые произведения в объёмном многоголосном звучании. Дистанционное обучение поставило всех перед необходимостью стремительного формирования новых профессиональных компетенций, связанных с активным освоением цифровых технологий. Однако эти форматы работы студентов, как и сама дистанционная форма обучения, на наш взгляд, должны использоваться как дополнение к традиционным способам обучения, в основе которых — непосредственное взаимодействие участников творческо-педагогического процесса.

Наряду с новыми формами учебной работы сегодня в теории и практике хорового исполнительства происходит поиск новых форм сценического воплощения исполняемого материала. Активно заявляет о себе такое направление, как хоровая театрализация или хоровой театр, когда выступление хора превращается в театральную хоровую спектакль, а каждый участник хора становится не только певцом, но и актёром. «Хоровой коллектив, являясь “главным героем” представления, начинает воздействовать на аудиторию уже не только средствами музыки и слова, но и с помощью актёрского перевоплощения в процессе сценической игры» [4, с. 89].

Хоровая театрализация расширяет художественно-выразительные возможности хора, делает хоровое искусство более зрелищным. Театрализация может проявляться по-разному: в драматургическом развитии, в музыкальной и тембровой персонификации, а также внешним образом — в движении исполнителей по сцене, визуализации музыкальных образов. Самые яркие эмоциональные моменты в хоровом произведении, связанные с чувствами героев и с происходящими действиями, получают воплощение в сценических движениях, направленных на наиболее точную, художественно-выразительную передачу образа.

Хормейстер, ставя перед собой задачу театрализации, инсценировки того или иного произведения, становится режиссёром, а студенты — соучастниками творческого процесса. Нередко они сами придумывают и предлагают движения и действия, подчёркивают наиболее яркие эмоциональные моменты в произведении и даже совершенствуют режиссёрские находки педагога.

Для театрализации подходят произведения, содержание которых наделено иллюстративным подтекстом, насыщенными действиями, подразумевает движения героев по сцене, определённую сюжетную линию с финалом, наличие персонажей с выразительной и яркой образностью. Это, прежде всего, народные песни и произведения фольклорной тематики, сочинения современных композиторов. В качестве примеров можно привести: русские народные песни «Ой, вы ветры-ветерочки» (обработка Ю. Тугаринова), «У нашей берёзы» (обработка Л. Бартеневой), «Порушка-Параня» (обработка В. Комарова); «Багаж» М. Ройтерштейна на слова С. Маршака; киномузыка И. Дунаевского и М. Таривердиева.

Необходимо отметить, что творческий облик хора, его своеобразие во многом зависят от репертуара, в котором отражаются и фокусируются такие факторы, как художественный вкус и культура руководителя хора, его музыкально-педагогический опыт; возрастные, голосовые, психофизические возможности певцов хора; организационные условия проведения занятий, сроки подготовки концертных программ и др.

По нашему глубокому убеждению, несмотря на определённую свободу выбора руководителя учебного хора, в его репертуаре должны быть произведения русских и зарубежных композиторов-классиков, народные песни, духовная музыка, музыка старых мастеров, сочинения композиторов-современников.

Исполнение русской духовной музыки и обработок русских народных песен позволяет студентам почувствовать традиционную певческую культуру нашей страны как целостное явление, в основе которого — песенный фольклор и духовные песнопения. Вокально-воспитательное значение этого раздела репертуара неоспоримо.

Любые репертуарные предпочтения педагога не должны допускать крен в ту или иную область, поскольку огромную роль играет педагогическая составляющая творческого процесса на хоровых занятиях, и руководитель учебного хора является примером, своеобразным ориентиром, по которому студенты сверяют качество своей профессиональной подготовки. Яркая и вдохновенная и, одновременно, методичная и последовательная работа руководителя учебного хора — наилучшее наглядное средство обучения и, одновременно, мощный мотивационный фактор.

важный фактор постижения основных закономерностей хорового искусства.

Важным компонентом работы учебного хора является концертная деятельность, предполагающая участие в общеуниверситетских и кафедральных мероприятиях, хоровых конкурсах и фестивалях, музыкально-просветительских акциях. Каким бы интересным и увлекательным ни был репетиционный процесс, именно во время концертных выступлений наиболее ярко объединяются чувства и эмоциональные состояния поющих, и каждый ощущает причастность к общему результату. Кроме того, участие в конкурсах и фестивалях даёт воз-

можность услышать другие коллективы, обратить внимание на творческие находки, обменяться мнениями и интересными идеями. Именно концертное выступление даёт возможность определить исполнительский уровень коллектива и наметить дальнейшие перспективы его развития.

Таким образом, хормейстерская подготовка педагога-музыканта — многоаспектная проблема, решение которой требует целенаправленной работы, и осуществляться она должна в опоре на взаимосвязь традиционных и новых подходов, форм и методов организации творческо-педагогического процесса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гостева Д.Р.** Свободная музыкально-исполнительская практика как специфическая форма учебной работы на музыкальных факультетах педагогических вузов: автореф. дис. ... канд. пед. наук. — М., 2001. — 26 с.
2. **Ержемский Г.Л.** Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика. — СПб.: «Деан», 1993. — 258 с.
3. **Никитина Е.Н.** Резервы совершенствования хормейстерской подготовки педагога-музыканта на основе рефлексивной деятельности // Преподаватель XXI век. 2013. № 2. — С. 65–70.
4. **Овчинникова Т.К.** Хоровой театр: к вопросу становления // Методическая хоровая ассамблея ХорЭкспо-2016 «Вокально-хоровое искусство и образование: вчера, сегодня, завтра»: Сб. методических материалов. Вып. 1 / Сост. Т.А. Жданова. — М., 2016. — С. 8–92.
5. **Руденко А.В.** Методика формирования рефлексивной культуры студентов // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 94. — С. 202–205.

REFERENCES

1. **Gosteva D.R.** Svobodnaya muzykal'no-ispolnitel'skaya praktika kak specificheskaya forma uchebnoj raboty na muzykal'nyh fakul'tetah pedagogicheskix vuzov: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. — M., 2001. — 26 s.
2. **Erzhemskij G.L.** Zakonomernosti i paradoksy dirizhirovaniya: Psihologiya. Teoriya. Praktika. — SPb.: «Dean», 1993. — 258 s.
3. **Nikitina E.N.** Rezervy sovershenstvovaniya hormejsterskoj podgotovki pedagoga-muzykanta na osnove reflektivnoj deyatel'nosti // Prepodavatel' XXI vek. 2013. № 2. — S. 65–70.
4. **Ovchinnikova T.K.** Horovoj teatr: k voprosu stanovleniya // Metodicheskaya horovaya assambleya HorEkspo-2016 «Vokal'no-horovoe iskusstvo i obrazovanie: vchera, segodnya, zavtra»: Sb. metodicheskix materialov. Vyp. 1 / Sost. T.A. Zhdanova. — M., 2016. — S. 86–92.
5. **Rudenko A.V.** Metodika formirovaniya reflektivnoj kul'tury studentov // Izvestiya RGPU im. A.I. Gercena. 2009. № 94. — S. 202–205.

НИКИТИНА ЕКАТЕРИНА НИКОЛАЕВНА

Московский Педагогический Государственный Университет
профессор

кандидат педагогических наук, доцент
nikitina@inbox.ru

NIKITINA EKATERINA N.

Moscow Pedagogical State University
Professor

Ph.D (Pedagogy), Assistant Professor
nikitina@inbox.ru

УДК 7.03
784.4+784.5

П.Ю. ТРУБИНОВ
Санкт-Петербург

Певческая капелла Санкт-Петербурга в XX веке: трансформация в хоровую академию и обратно

P. Trubinov

*Saint Petersburg Singing Capella in the 20th century:
transforming into a choral academy and back*

Абстракт. После революций 1917 года на грани выживания оказались два заведения, игравшие ключевую роль в хоровом образовании России — это Придворная певческая капелла в Петрограде и Синодальное училище церковного пения в Москве. Пытаясь обеспечить сохранение этих заведений, их руководители М.Г. Климов и А.Д. Кастальский предприняли попытку их реформирования и предложили новой власти соответствующие проекты, согласно которым оба заведения были преобразованы в учреждения нового типа — Народные хоровые академии. Для Капеллы трансформация в академию означала смену основной деятельности с пения в императорских церковных службах на обучение музыкантов-хоровиков. Для Синодального училища, которое уже и так являлось учебным заведением, преобразование требовало переориентации с церковной музыки на народную. Обе академии развивались с разным успехом и в том виде, в котором они работали в 1918–1922 годы, вскоре перестали существовать, — либо влившись в другие организации, либо, избрав другое направление основной деятельности и дав при этом жизнь новым учреждениям. Однако оба заведения оказали огромное влияние на последующее развитие хорового и общемузыкального образования. Сегодняшними прямыми наследниками тех двух академий являются московская Академия хорового искусства им. В.С. Попова с Хоровым училищем им. А.В. Свешникова в её составе, С. Петербургское Хоровое училище им. М.И. Глинки и Средняя специальная музыкальная школа-лицей при С.-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Ключевые слова: Придворная певческая капелла, Народная хоровая академия, Синодальное училище, М.Г. Климов, А.Д. Кастальский, А.В. Преображенский, дирижёрско-хоровое образование, 1920-е годы

Abstract: After the revolutions of 1917, two institutions that played a key role in the choral education of Russia were on the brink of survival — the Court Capella in Petrograd and the Synodal School of Church Singing in Moscow. Trying to ensure the preservation of these institutions, their leaders Mikhail Klimov and Alexander Kastalsky attempted to reform them and proposed the relevant projects to the new government, following which both organizations were transformed into institutions of a new type — the National Choral Academies. For the Capella, the transformation into an academy meant a change in the main activity from singing in the imperial church services to preparing choirmasters. For the Synodal School, which was already an educational institution, the transformation required a reorientation from church music to folk music. Both academies were developing with varying degrees of success, but eventually they ceased to exist in the form, in which they worked in 1918–1922, — either by joining other organizations or by choosing a different direction of the main activity and giving life to new institutions. However, both academies had a huge impact on the subsequent development of choral and general music education. Today's direct heirs of those two academies are the Popov Academy of Choral Art in Moscow and the Sveshnikov Choral College as its part, the St. Petersburg Glinka Choral College and the Secondary Special Music School-Lyceum at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Keywords: Court Capella, National Choral Academy, Synodal School of Church Singing, Mikhail Klimov, Alexander Kastalsky, Antonin Preobrazhensky, choral conducting education, 1920s.

1.

Отмечая сегодня 30-летие Академии хорового искусства имени В.С. Попова (АХИ), мы помним, что она наследует традиции двух других учебных заве-

дений, двух академий, которые действовали 100 лет назад. Это Московская и Петроградская народные хоровые академии, в которые были преобразованы Синодальное училище церковного пения в Мо-

ске и Придворная певческая капелла в Петрограде. С каждым из этих заведений у АХИ есть собственная, весьма ощутимая связь, но некоторые вещи становятся гораздо яснее после изучения архивных документов. Трансформация в Народную хоровую академию для Синодального училища стала завершающей страницей в его истории. Однако в случае с Капеллой дело обстояло иначе. Превращение в Академию оказалось для неё перевалочным пунктом, периодом проб и поисков. Об этом периоде сегодня остаётся больше вопросов, чем ответов. Тем не менее, в некоторых из них мы попробуем разобраться.

Когда сегодня говорят о Придворной певческой капелле, то чаще всего вспоминают имена М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова. Затем — работавших вслед за ними А.С. Аренского и С.М. Ляпунова, А.К. Лядова и Н.Н. Черепнина. В более раннюю эпоху всплывают имена М.И. Глинки, Г.Я. Ломакина, А.Ф. Львова и, конечно же, Д.С. Бортнянского. Капелла по праву гордится тем, что эти великие музыканты были причастны к её деятельности. Но как именно причастны? Что делали эти композиторы в Капелле?

Возможно, они писали музыку, которую исполнял хор Капеллы? Разумеется. Но это было приятным дополнением к их работе в Капелле, а не её основой. Возможно, они были дирижёрами хора, или, как их называли в XIX веке, учителями пения? Несомненно, были. Впрочем, далеко не все из названных. Может быть, помимо художественного руководства они осуществляли административное? И это было. Однако чрезвычайно важная функция, которую выполняли все эти и другие великие музыканты в Капелле, часто остаётся забытой, а между тем она составляет едва ли не главную их заслугу перед заведением — они преподавали. Из дня в день, из урока в урок, совсем малым детям, ученикам постарше и взрослым студентам. Эти музыканты сыграли важнейшую роль в становлении Капеллы как образовательного учреждения.

В Государственном музее истории Санкт-Петербурга хранится картина, изображающая хор Капеллы при А.Ф. Львове¹. С этой картиной связано много загадок. В частности, разные источники по-разному упоминают как имя её автора, так и её

название². Представляет интерес вариант названия, под которым фотокопия картины числится в Государственном архиве кино-, фоно- и фотодокументов Санкт-Петербурга: «Выпускной экзамен»³. Это название вряд ли хоть сколько-то близко к оригиналу, однако оно говорит нам об общепринятых представлениях о Капелле, повлиявших на сотрудников архива, которые дали такое условное название картине для своей описи. Оба слова этого названия указывают на образовательную функцию Капеллы.

Разумеется, основной деятельностью Придворной певческой капеллы до революции всегда было пение на церковных и светских церемониях императорской семьи. Однако к XX веку Капелла подошла, имея в своём составе превосходное учебное заведение, состоявшее из трёх явным образом оформленных подразделений: научных, инструментальных и регентских классов.

Поскольку большую часть хора Капеллы составляли так называемые малолетние певчие (мальчики до мутации голоса), то им нужно было давать, во-первых, базовые музыкальные навыки, а во-вторых, общее образование в рамках реальных училищ, чтобы после мутации и отчисления из хора они могли зарабатывать себе на жизнь. Этим занимались научные (общеобразовательные) классы.

Очень давно стало ясно, что раз дети уже приобщены к музыке, то хорошо бы им дать какую-то музыкальную профессию. Поэтому неоднократно предпринимались попытки учреждения классов игры на музыкальных инструментах. Пока, наконец, затея не увенчалась успехом, и с 1859 инструментальные классы стали действовать постоянно⁴. Как правило, в инструментальные классы мальчики поступали с наступлением мутации — то есть уже покинув хор. В редких случаях начинали занятия на инструменте ещё в певческом возрасте, однако это удавалось лишь немногим, поскольку певчие были заняты в постоянных церковных службах и спевках, и дополнительные музыкальные занятия

¹ Государственный музей истории С.-Петербурга, инвентарный номер I-A-365-Ж.

² Смирнов А.В. Загадка старой фотографии // Искусство музыки. Теория и история. 2019, № 20, с. 34–51.

³ Государственный архив кино-, фоно- и фотодокументов С.-Петербурга, фотодокумент № Д 9390.

⁴ Трубинов П.Ю. От малых певчих к Хоровому училищу // Капеллане. К 75-летию Хорового училища им. М.И. Глинки. — СПб., 2020, с. 26.

требовали не свойственной для этого возраста высокой самоорганизации. В редких случаях в инструментальные классы принимали посторонних, то есть *не* бывших певчих придворного хора.

Особняком стоял регентский класс. Поскольку Придворная певческая капелла являлась образцовым церковным хором, то был издан ряд указов, согласно которым обучение духовных хоров могли осуществлять только лица, получившие соответствующие свидетельства в Капелле. Для этого при Капелле с 1846 года был открыт трёхгодичный регентский класс, в который со всей Российской империи приезжали те, кто хотели получить такое свидетельство. Это были уже относительно взрослые люди, в массе своей, не имевшие отношения к хору Капеллы, т. е. были полностью посторонними⁵. Конечно, никто не запрещал и малолетним певчим Капеллы при наступлении мутации пройти обучение не в инструментальных классах, а в регентском (или и там, и там), что и выбирали некоторые из них. Одним из таких был П.А. Богданов⁶, который окончил классы Капеллы в 1903 году.

Вот список предметов, которым обучались в регентском классе Капеллы для получения Свидетельства 1-го разряда⁷: элементарная теория музыки, гармония, контрапункт и fuga, сольфеджио и церковное пение высшего курса, игра на скрипке и фортепиано, управление церковным и светским хором, чтение партитур, церковный устав и история церковной музыки. Такое свидетельство давало выпускнику звание *учителя церковного пения и теории музыки*⁸. В типографском тексте диплома имелась графа «Сверх

того», заполнявшаяся от руки. Поскольку в регентские классы принимали взрослых, уже имеющих какое-то образование, то в эту графу вписывали, какое это образование. В случае, когда регентский класс заканчивал бывший малолетний певчий — как было с П.А. Богдановым — в эту графу вписывали: «Сверх того окончил курс наук, преподаваемых придворным малолетним певчим». Об окончании этих наук выдавался отдельный аттестат, и у П.А. Богданова в нём перечислены: закон божий, русский язык, арифметика, алгебра, геометрия, география, история, немецкий язык, физика, чистописание⁹.

Таким образом, мы видим, что Капелла охватывала полный образовательный цикл, включающий, по нынешним меркам, начальное, среднее специальное и высшее образование.

Чтобы проиллюстрировать качество музыкального образования в Капелле, достаточно сказать, что Бетховен специально писал музыку для её хора, а Берлиоз приезжал этим хором дирижировать. А хор как раз и состоял из выученных в Капелле же детей. Если мужской состав хора обновлялся примерно за двадцать лет, то детский сменялся каждые три-четыре года, и для того, чтобы держать его на уровне взрослого, обучение должно было работать без пробуксовки. Об уровне обучения в инструментальных классах говорит тот факт, что учебный оркестр этих классов¹⁰ мог исполнять практически любую музыку и Аренский проводил на нём открытые репетиции с пробами своих новых сочинений. Сегодня, спустя сто с лишним лет, этот учебный оркестр Капеллы часто ошибочно отождествляют с Придворным оркестром, и этот факт тоже свидетельствует о высочайшем качестве учебного оркестра!

Среди выпускников инструментальных и регентского классов Капеллы конца XIX — начала XX века много выдающихся музыкантов — композиторы и дирижёры А.В. Александров, А.В. Анохин, П.А. Богданов, В.А. Дранишников, А.А. Егоров,

-
- 5 Критики утверждали, что некоторые выпускники регентского класса за годы учёбы в нём ни разу не услышали хора Капеллы. См., например: Нонакк. Заметка о регентских классах Придворной певческой капеллы // Русская музыкальная газета. — 1896, Ноябрь, № 11. — С. 1421–1424.
- 6 Палладий Андреевич Богданов (1881–1971) — российский хоровой дирижёр, педагог, дирижёр Капеллы в 1904–1936, дирижёр Хора мальчиков при Капелле в 1937–1954.
- 7 Копии аттестатов, выданных выпускникам инструментальных классов, и свидетельств выпускников регентского класса. Российский государственный исторический архив Санкт-Петербурга (РГИА), ф. 499, оп. 1, дд. 2755–2776.
- 8 Можно было получить также свидетельство 2-го разряда — на звание регента — и 3-го — на звание регентского помощника.

-
- 9 Аттестат П.А. Богданова хранится в музее Капеллы и опубликован в приложении к книге: Чернушенко В.А. Листья жизни. — СПб., 2021, с. 395–396.

- 10 Из копий аттестатов видно, что учащиеся могли выбрать любой инструмент современного симфонического оркестра, кроме, пожалуй, ударных. Среди выпускников был даже исполнитель на саксофоне. Благодаря такому диапазону возможностей и был составлен учебный оркестр.

В.А. Золотарёв, П.И. Иванов-Радкевич, Г.А. Качаченко, Н.В. Михайлов, И.В. Немцев, Н.С. Пономаренко, арфисты Н.И. Амосов, Н.Г. Парфёнов, флейтист Ф.В. Степанов. Диплом регентских классов также получил А.А. Архангельский. Неофициально обучался в Капелле во время каникул Н.Д. Леонтович.

2.

1917 год бросил вызов всему выстроенному веками устройству Капеллы. Основная деятельность — т.е. сопровождение церковных служб императорского двора — была прекращена, вместе с ней готова была прекратиться и образовательная деятельность. В связи с такой неопределённостью набора новых мальчиков в хор в том году не производилось. В июне главный дирижёр Капеллы М.Г. Климов¹¹ организовал комиссию для выработки положения о будущей деятельности. В проекте этого положения акцент сделан именно на образовании:

«Вследствие государственного переворота в феврале 1917 года Капелла как хор, исправлявший церковные службы при бывшем Императорском дворе, утратила своё специальное назначение. Между тем ликвидация Капеллы явилась бы уничтожением едва ли не лучшего в России, а может быть и во всём мире, хорового учреждения, воспитанного в образцовых традициях. Одновременно с прекращением деятельности Капеллы как хора покончили бы своё существование состоящие при Капелле Регентский и Инструментальный классы для малолетних воспитанников. Однако эти классы дали стране ряд полезных музыкально-культурных деятелей и при некоторых осуществимых в настоящее время усовершенствованиях могли бы дать ещё более плодотворные результаты.

Таким образом естественно возникает желание сохранить Капеллу как уже достаточно сплочённое художественно-педагогическое ядро, из которого можно было бы образовать музыкальное учреждение с новыми, более обширными музыкально-просветительскими задачами. Принимая во внимание, что Капелла в основной своей работе является хором, целью её будущего существования могло бы быть способствование к развитию хорового пения

¹¹ Михаил Георгиевич Климов (1881–1937) — российский хоровой дирижёр, педагог, профессор Ленинградской консерватории, дирижёр Капеллы в 1902–1935.

в России как специально-художественного, так и любительского в широких народных массах. Вопрос о полезности в народной среде хорового пения как занятия, признаваемого одною из наиболее облагораживающих дисциплин, давно выяснен и более или менее практически разрешён во всех культурных странах. [...].

Для достижения намеченной цели Капелле предстоят два параллельных пути: один — учреждение курсов для подготовки учителей хорового пения, другой — концертная деятельность как образцово-показательного хора. Концертам следует придавать такой характер, который мог бы сделать их доступными и представляющими художественный интерес для всех слоёв общества. Для определения предстоящей деятельности возникающего из Капеллы нового учреждения таковому в его целом возможно было бы присвоить наименование *«Национальной хоровой академии»*¹².

Климов полагал, что раз Капелла больше не может быть ни императорским хором, ни церковным, то её основным назначением можно сделать образование и именно так заинтересовать новую власть в сохранении заведения.

Аналогичная проблема встала и перед Синодальным училищем в Москве, директор которого А.Д. Кастальский¹³ выдвинул проект преобразования училища в Народную хоровую академию¹⁴.

Преодолевая множество препятствий, оба проекта частично удалось ввести в действие. С 21 июля

¹² Докладная записка комиссару Временного правительства в июне 1917. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 3, л. 67–67 об.

¹³ Александр Дмитриевич Кастальский (1856–1926) — российский композитор, хоровой дирижёр, фольклорист, музыковед, преподаватель (с 1887) и директор (с 1910) Синодального училища, регент Синодального хора (1901–1910).

¹⁴ Ещё в начале 1917 года А.Д. Кастальский «пробивал» проект реформирования училища, в котором приоритетное значение придавалось церковному пению, а следом за ним — народной песне. Однако годом позже, в мае 1918, точно такой же его проект уже на первом месте выдвигал народную песню, а церковное пение переместилось вниз в списке важности. Главной задачей было в тот момент — сохранить заведение, сделав его нужным для новой власти. См. Зверева С.Г. Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба. — М., 1999, с. 183.

1918 Капелла официально стала называться Петроградской народной хоровой академией¹⁵. Синодальное училище получило наименование Московской народной хоровой академией¹⁶. Кастальского назначили управляющим обеими академиями¹⁷.

Дело было не только в изменении названия. Проект Климова предполагал работу Академии по 6 отделам: 1. Подготовка учителей пения. 2. Хор (взрослые и дети). 3. Научная часть. 4. Инструментальные классы. 5. Общеобразовательные классы. 6. Нотоиздательское дело и хоровая библиотека¹⁸.

В сентябре 1918 состоялось первое заседание худсовета Петроградской академии¹⁹. Председательствовал управляющий обеими академиями А.Д. Кастальский, присутствовал заведующий Музыкальным отделом (Музо) Наркомпроса А.С. Лурье²⁰. В последующие месяцы худсовет (уже без Кастальского) собирался довольно часто — для установления соответствия между уставом Академии и реальным положением дел. Эмиссаром Музо в Петрограде был назначен преподаватель Академии А.Г. Чесноков, и это, вероятно, сыграло положительную роль для решения бюрократических вопросов, связанных с Академией. В частности, Музо разрешил Петроградской академии частичные отступления от утверждённого для обеих академий устава и учебного плана, тем самым облегчив для Капеллы переход к Академии. Вот, как описывает преобразования их непосредственный участник, педагог Академии А.В. Преображенский:

15 Распоряжение по Музыкальному отделу Наркомата просвещения 21 июля 1918. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 15, л. 1.

16 Зверева С.Г. А.Д. Кастальский и Х.Н. Гроздов // Русская духовная музыка в документах и материалах, т. 5. — М., 2006, с. 453.

17 Кастальский А.Д. О Московской Народной хоровой академии (Краткая справка) // Там же, с. 167.

18 В очень плохо сохранившемся экземпляре проекта Климова отсутствует часть страниц. Н.М. Шереметьева дополнила список отделов на основе более поздних документов. См. Шереметьева Н.М. М.Г. Климов — дирижёр Ленинградской академической капеллы. — Л., 1983, с. 15.

19 Журнал № 1 художественного совета Петроградской народной хоровой академии. 28 сентября 1918. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 16, лл. 26–27.

20 Артур Сергеевич Лурье (1892–1966) — русский и американский композитор, музыковед, критик, общественный деятель.

«Новый устав, понятно, был рассчитан не на одно учреждение, не на одну бывшую Капеллу; он имел в виду создать особый тип музыкально-хорового института, почему действию его было подчинено и Московское синодальное училище церковного пения, преследовавшее в общем одинаковые с Капеллой задачи, и потому также преобразованное в Народную хоровую академию.

По новому уставу Народная хоровая академия есть высшее специальное музыкальное учреждение, с общеобразовательным при нём курсом средней школы, имеющее целью подготовку руководителей хоров и преподавателей хорового пения и музыки в учительских академиях, институтах, семинариях и прочих учебных заведениях, руководителей инструкторских курсов по хоровому делу, по организации ансамблей народных инструментов, а также деятелей по музыкальной и научной разработке русских народных напевов (мирских и обиходных, § 1). При Академии состоит хор, в который входят ученики младших классов и взрослые артисты, принимаемые в хор по конкурсу (§ 4). Для руководства внутренней жизнью учреждения образованы советы — художественный, педагогический и хозяйственное правление. Общее руководство возложено уставом на управляющего Академией.

В качестве управляющего обеими — Петроградской и Московской — народными хоровыми академиями был назначен А.Д. Кастальский. Летом 1918 г. он составил «Примерную таблицу учебных предметов и занятий в Народной хоровой академии», и осенью музыкальный отдел предложил и бывшей Придворной капелле согласовать действующий учебный план с планом, вновь составленным и утверждённым Комиссариатом просвещения. Первое заседание художественного совета Петроградской академии по этому вопросу происходило под председательством заведующего Музыкальным отделом А.С. Лурье. Как на этом, так и на последующих заседаниях выяснилось, что введение во всех деталях нового учебного плана в жизнь нарушило бы нормальное течение учебных занятий в Петроградской академии, и потому было принято решение — внести в новый учебный план ряд изменений, которые более отвечали бы жизненным требованиям такого своеобразного и жившего самостоятельной жизнью учебного учреждения, как Капелла, где, например, собственно музыкальные классы были, как

то указано раньше, всегда особыми специальными курсами. Музыкальный отдел шёл навстречу пожеланиям художественного совета Академии, разрешал частичные отступления от утверждённого устава и плана, и тем много содействовал спокойному и безболезненному переходу от «Капеллы» к «Академии». В частности, такие изменения коснулись более всего распределения часов занятий по музыкальным предметам (как с преподавателями, так и самостоятельных — ученических), а затем и распределения самых предметов по классам и группам. Приложенная ниже (Приложение I) таблица учебного плана при сравнении её с примерной таблицей для Народных хоровых академий, составленной А.Д. Кастальским, может дать достаточное представление о довольно значительных изменениях если не в существе дела, то во всяком случае — в характере и устройстве учебной жизни Петроградской народной хоровой академии — сравнительно с нормальным типом, предложенным Комиссариатом просвещения. Таблица эта действует с начала 1919–1920 учебного года и — по мнению самой Академии есть не более, как временный учебный план, введённый в согласии с текущими условиями жизни и подлежащий в будущем значительной переработке. Понятно, что с введением его ликвидированы бывшие инструментальный и регентские классы Капеллы, и она стала совершенно однородным по составу классов учебным заведением, осуществляющим тип трёхступенной единой трудовой школы — Академии»²¹.

В октябре 1918 осуществлён приём новых мальчиков в 1 и 2 класс (за пропущенный набор прошлого года)²². Инструментальные и регентские классы перестали быть отдельными структурными подразделениями, а влились в общий учебный план Академии. Позже была сделана попытка расширить инструментальные классы за счёт введения русских народных инструментов, однако, судя

по всему, эта попытка далеко идущих последствий не имела²³.

В 1918–1919 учебном году среди обычных предметов (русский язык, арифметика, геометрия, всеобщая история, география, чистописание, естествоведение и природоведение, гимнастика, рисование) для учеников Петроградской академии преподавались следующие предметы: итальянский язык, латинский язык, история искусства, церковно-славянский язык, социология, русская история, отечественное, художественное чтение, танцы²⁴.

Среди педагогов НХА числились Н.А. Соколов, А.В. Преображенский, С.М. Ляпунов, Ф.Ф. Шоллар, И. И. Армсгеймер, позже был приглашён Б.В. Асафьев.

В течение некоторого периода времени обе академии пытались выжить. Однако новая власть не испытывала к начинанию большого сочувствия. Гораздо больший интерес у неё вызывало здание на Большой Никитской и певческие корпуса рядом с Дворцовой площадью, которые то и дело передавались различным военизированным организациям.

Борьба академий за существование в Москве и Петрограде происходила с разным успехом. Создаётся ощущение, что Кастальский хватался за краешек ломающегося льда, пытаясь остаться наплаву, а Климов шёл через этот лёд напролом, как ледокол.

Московская академия в 1923 влилась в состав Московской консерватории²⁵. А.Д. Кастальский писал: «Нашу Московскую хоровую академию закрыли и слили с консерваторией под формой хорового отдела; но, кажется, и в таком виде она не удовлетворяет, хотя как-то ещё по-новому сформировать». К сожалению, в составе консерватории бывшая академия затерялась и вскоре перестала существовать. Похожие ожидания были связаны и с Капеллой. «Питерская капелла под руководством Климова до сих пор держалась самостоятель-

21 Преображенский А.В. Петроградская народная хоровая академия в прошлом и настоящем. Петроград, [1920]. ОР РНБ, ф. 1127, № 33, лл. 17–21. К сожалению, таблицы с учебными планами, о которых говорит автор, не сохранились.

22 Журнал № 2 заседания Малого педагогического совета Хоровой академии 9 октября 1918. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 17, л. 2.

23 Заседание худсовета Народной хоровой академии 21 мая 1920. Порядок дня. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 16, л. 25.

24 Журнал № 3 заседания Малого педагогического совета Хоровой академии 10 октября 1918 (ошибочно озаглавлен как 1919). ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 17, л. 3–4.

25 Кастальский А.Д. К вопросу о слиянии Московской хоровой академии с Московской консерваторией // Русская духовная музыка в документах и материалах, т. 5. — М., 2006, с. 173–175.

но, но поговаривают о непрочности и её», — писал в связи с этим Кастальский²⁶.

«Непрочной» оказалась для Капеллы форма академии: летом 1922 вышло распоряжение Главпрофобра о преобразовании Петроградской народной хоровой академии обратно в капеллу — теперь государственную. В качестве воспоминания об Академии, к наименованию Капеллы через несколько месяцев добавили слово «Академическая» — которое она сохраняет до настоящего времени.

В том же 1922 году вышло «Положение о Государственной капелле»²⁷, которое зафиксировало некое промежуточное состояние, распутье, попытки определиться со своим «основным назначением» — то ли это концертная организация, то ли образовательная. В § 7 Положения говорилось:

«Хор состоит 1) из учеников Музыкальной школы Государственной капеллы и 2) из взрослых женщин (в виде временной меры) и мужчин в количестве согласно штатам, утверждаемым в указанном ниже порядке. Он является специальной мастерской хорового дела при Музыкальной школе Государственной капеллы и образцово показательной мастерской вне Капеллы, для пропаганды среди широких кругов населения художественных образцов хоровой литературы».

С одной стороны, хор назывался там «специальной мастерской хорового дела при школе Капеллы». Такая формулировка косвенно указывала на главенствующее положение школы. (Впоследствии всё поменялось местами, и вместо хора при школе оказалась школа при хоре).

А с другой стороны — Положение фиксирует введение в хор женских голосов (которое уже состоялось весной 1920 года). Это говорит о набиравших мощь исполнительских задачах коллектива, с которыми дети справляться в тот момент уже (или ещё) не могли. Думалось, что «ещё» — поэтому женщины в хоре названы *временной* мерой.

Одновременно в § 15 Положение сообщало, что «Музыкальная школа Государственной капеллы есть хоровое отделение Государственной консерватории!» В тот момент в Петрограде ещё не знали, чем слияние с консерваторией закончится в Москве.

²⁶ Письмо А.Д. Кастальского к П.П. Сувчинскому 3 апреля 1925 // РДМ т. 5. — М., 2006, с. 814.

²⁷ Положение о Государственной капелле, утверждённое 1 июля 1922 г. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 2-1, д. 2, л. 1.

Впрочем, в Петрограде объединение с консерваторией не состоялось — удалось найти лишь один документ, свидетельствующий даже не о факте, а о намерениях движения в этом направлении²⁸.

3.

Капелла оставалась на «распутье» в течение нескольких лет. Её концертная деятельность ширилась. В 1921 году Петроградскую народную хоровую академию на какое-то время сделали частью только что созданной филармонии, что давало возможность исполнять масштабные произведения мировой классики для хора с оркестром — чем Климов не преминул воспользоваться²⁹.

В то же время, в 1922 году учебные программы Академии увеличились, и выпуск десятого класса был отсрочен на 1 год для прохождения вновь введённых в курс предметов, «ввиду изменения учебной программы соответственно типу повышенного хорового техникума»³⁰.

В 1923 в школу Капеллы приняли девочек — для подготовки новых кадров женского состава в хоре, который больше уже не воспринимался как временная мера. Недавно мы отметили 100-летие, как эта «временная» мера была принята, и теперь вряд ли от неё когда-либо кто-то захочет отказаться.

Концертные сезоны хора в документах тех лет называются учебными годами. Даже концертная деятельность мыслилась в терминах образовательных.

В том же 1923 году был явным образом открыт дирижёрско-хоровой техникум Капеллы для взрослых, который являлся аналогом дореволюционного регентского класса. Он дал 5 выпусков и закрылся в 1930 году, превратившись в заключительную ступень школы Капеллы — т. е. туда снова перестали брать посторонних взрослых студентов³¹.

²⁸ Это намерение зафиксировано в заголовке единственного документа — «Учебный план Хорового отделения Государственной консерватории (Хорового техникума Государственной академической капеллы)». Предположительно 1924–25. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 3-1, д. 2, л. 5–6.

²⁹ Это была первая, но не последняя попытка присоединить Капеллу к Филармонии. История повторилась в 1935, а затем в 1941 годах.

³⁰ Протокол заседания педагогического совета Хоровой академии 7 июня 1922 г. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 17, л. 87.

³¹ Отчёт Государственной академической капеллы за время с начала 1925/26 учебного года по 1 января 1926 года. ЦГАЛИ ф. 77, оп. 2-1, д. 40, л. 8.

В составе школы продолжали действовать инструментальные классы. И действовали они настолько хорошо, что в 1936 году их было решено превратить в школу-десятилетку для одарённых детей — правда, уже не при Капелле, а при Консерватории. Таким образом в 1936 году Капелла впервые за несколько столетий оказалось в чистом виде концертной организацией — без каких-либо детей и без какого-либо учебного процесса.

Время концертно-образовательного «распутья» оказалось для Капеллы плодотворным: её школу и техникум в период 1917–1935 закончили дирижёры Г.И. Беззубов, П.П. Григоров, Е.П. Кудрявцева, Б.С. Милютин, А.Г. Мурин, А.Е. Никлусов, К.А. Симеонов, валторнист П.К. Орехов, музыковед Н.Д. Успенский, частным образом у педагогов Капеллы занимался Е.А. Мравинский. А вскоре после преобразования школы Капеллы в «Десятилетку» при Консерватории из неё выпустились бывшие капелланы: композитор Г.И. Уствольская, теоретик А.Л. Биркенгоф, дирижёры Ю.В. Гамалей, Е.М. Лугов.

4.

Разумеется, предпринимались попытки реставрации прежней структуры Капеллы и восстановления в ней учебной части.

Первую такую попытку предпринял в 1937 году А.В. Свешников, заново создавший при Капелле Хоровую школу. Однако с началом Великой отечественной войны эта школа была эвакуирована и в Ленинград больше не вернулась — на её основе в Москве было создано Хоровое училище (ныне — имени А.В. Свешникова).

Следующую попытку предпринял в 1944 году П.А. Богданов, открыв при Капелле Музыкально-хоровое училище (через год ставшее просто Хоровым, а с 1954 — имени М.И. Глинки). Училище существует до сих пор, но оно уже давно не имеет к Капелле никакого отношения — с 1955 года оно стало отдельной организацией, а в 1986 году отселось в отдельное здание.

В 1961 году педагоги Хорового училища им. Глинки направили в Министерство культуры проект дирижёрско-хорового техникума — наподобие того, который существовал в 1920-е годы, однако этот проект остался без ответа.

Когда в 1991 году в Москве В.С. Попову удалось открыть на основе Московского хорового училища Академию хорового искусства, аналогичный проект в Петербурге пытался реализовать В.А. Чернушенко. По его замыслу Хоровому училищу и Капелле следовало вернуться под общую крышу. Однако этот проект тогда и в последующие годы встречал противодействие администрации обоих заведений.

Но не всё потеряно: Капелла до сих пор имеет в названии слово «Академическая»³², и это даёт основание надеяться, что дети и учёба когда-нибудь снова наполнят певческие корпуса у Дворцовой площади.

32 Как обратный пример, Московский художественный театр им. А.П. Чехова в 2004 году отказался от использования в своём названии слова «академический», показав, что образовательная деятельность не является его задачей. См. об этом: Должанский Р. П. Олег Табаков: я не понимаю, что значит академический // Коммерсант, 2004, 1 сентября, № 161, с. 14.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Государственный архив кино-, фоно- и фотодокументов С.-Петербурга, фотодокумент № Д 9390.
2. Докладная записка комиссару Временного правительства в июне 1917. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 3, л. 67–67 об.
3. **Должанский Р.П.** Олег Табаков: я не понимаю, что значит академический // Коммерсант, 2004, 1 сентября, № 161, с. 14.
4. Журнал № 1 художественного совета Петроградской народной хоровой академии. 28 сентября 1918. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 16, лл. 26–27.
5. Журнал № 2 заседания Малого педагогического совета Хоровой академии 9 октября 1918. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 17, л. 2.
6. Журнал № 3 заседания Малого педагогического совета Хоровой академии 10 октября 1918 (ошибочно озаглавлен как 1919). ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 17, л. 3–4.

7. Заседание худсовета Народной хоровой академии 21 мая 1920. Порядок дня. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 16, л. 25.
8. **Зверева С.Г.** А.Д. Кастальский и Х.Н. Гроздов // Русская духовная музыка в документах и материалах, т. 5. — М., 2006, с. 453.
9. **Зверева С.Г.** Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба. — М., 1999, с. 183.
10. **Кастальский А.Д.** К вопросу о слиянии Московской хоровой академии с Московской консерваторией // РДМ в документах и материалах, т. 5. — М., 2006, с. 173–175.
11. **Кастальский А.Д.** О Московской Народной хоровой академии (Краткая справка) // Там же, с. 167.
12. Копии аттестатов, выданных выпускникам инструментальных классов, и свидетельств выпускников регентского класса. Российский государственный исторический архив С. Петербурга (РГИА), ф. 499, оп. 1, дд. 2755–2776.
13. **Нонакк.** Заметка о регентских классах Придворной певческой капеллы // Русская музыкальная газета. — 1896, Ноябрь, № 11. — С. 1421–1424.
14. Отчёт Государственной академической капеллы за время с начала 1925/26 учебного года по 1 января 1926 года. ЦГАЛИ ф. 77, оп. 2–1, д. 40, л. 8.
15. Письмо А.Д. Кастальского к П.П. Сувчинскому 3 апреля 1925 // РДМ т. 5. — М., 2006, с. 814.
16. Положение о Государственной капелле, утверждённое 1 июля 1922 г. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 2–1, д. 2, л. 1.
17. **Преображенский А.В.** Петроградская народная хоровая академия в прошлом и настоящем. Петроград, [1920]. ОР РНБ, ф. 1127, № 33, лл. 17–21.
18. Протокол заседания педагогического совета Хоровой академии 7 июня 1922 г. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 17, л. 87.
19. Распоряжение по Музыкальному отделу Наркомата просвещения 21 июля 1918. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 1, д. 15, л. 1.
20. **Смирнов А.В.** Загадка старой фотографии // Искусство музыки. Теория и история. 2019, № 20, с. 34–51.
21. **Трубинов П.Ю.** От малых певчих к Хоровому училищу // Капеллане. К 75-летию Хорового училища им. М.И. Глинки. — СПб., 2020, с. 26.
22. Учебный план Хорового отделения Государственной консерватории (Хорового техникума Государственной академической капеллы). Предположительно 1924–25. ЦГАЛИ, ф. 77, оп. 3–1, д. 2, л. 5–6.
23. **Чернушенко В.А.** Листья жизни. — СПб., 2021, с. 395–396.
24. **Шереметьева Н.М.** М.Г. Климов — дирижёр Ленинградской академической капеллы. — Л., 1983, с. 15.

REFERENCES

1. Gosudarstvennyj arhiv kino-, fono- i fotodokumentov S.-Peterburga, fotodokument № D 9390.
2. Dokladnaya zapiska komissaru Vremennogo pravitel'stva v iyune 1917. CGALI, f. 77, op. 1, d. 3, l. 67–67 ob.
3. **Dolzhan'skij R.P.** Oleg Tabakov: ya ne ponimayu, chto znachit akademicheskij // Kommersant, 2004, 1 sentyabrya, № 161, s. 14.
4. Zhurnal № 1 hudozhestvennogo soveta Petrogradskoj narodnoj horovoj akademii. 28 sentyabrya 1918. CGALI, f. 77, op. 1, d. 16, ll. 26–27.
5. Zhurnal № 2 zasedaniya Malogo pedagogicheskogo soveta Horovoj akademii 9 oktyabrya 1918. CGALI, f. 77, op. 1, d. 17, l. 2.
6. Zhurnal № 3 zasedaniya Malogo pedagogicheskogo soveta Horovoj akademii 10 oktyabrya 1918 (oshibochno ozaglavlen kak 1919). CGALI, f. 77, op. 1, d. 17, l. 3–4.
7. Zasedanie hudsoвета Narodnoj horovoj akademii 21 maya 1920. Poryadok dnya. CGALI, f. 77, op. 1, d. 16, l. 25.
8. **Zvereva S.G.** A.D. Kastal'skij i H.N. Grozdov // Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah, t. 5. — М., 2006, s. 453.
9. **Zvereva S.G.** Aleksandr Kastal'skij: idei, tvorchestvo, sud'ba. — М., 1999, s. 183.
10. **Kastal'skij A.D.** K voprosu o sliyanii Moskovskoj horovoj akademii s Moskovskoj konservatoriej // RDM v dokumentah i materialah, t. 5. — М., 2006, s. 173–175.
11. **Kastal'skij A.D.** O Moskovskoj Narodnoj horovoj akademii (Kratkaya spravka) // Tam zhe, s. 167.

12. Kopii attestatov, vydannyh vypusknikam instrumental'nyh klassov, i svidetel'stv vypusnikov regentskogo klassa. Rossijskij gosudarstvennyj istoricheskij arhiv S. Peterburga (RGIA), f. 499, op. 1, dd. 2755–2776.
13. **Nonakk.** Zаметка o regentskikh klassah Pridvornoj pevcheskoj kapelly // Russkaya muzykal'naya gazeta. — 1896, Noyabr', № 11. — S. 1421–1424.
14. Otchyot Gosudarstvennoj akademicheskoy kapelly za vremya s nachala 1925/26 uchebnogo goda po 1 yanvarya 1926 goda. CGALI, f. 77, op. 2–1, d. 40, l. 8.
15. Pis'mo A.D. Kastal'skogo k P.P. Suvchinskomu 3 aprelya 1925 // RDM, t. 5. — M., 2006, s. 814.
16. Polozhenie o Gosudarstvennoj kapelle, utverzhdyonnoe 1 iyulya 1922 g. CGALI, f. 77, op. 2–1, d. 2, l. 1.
17. **Preobrazhenskij A.V.** Petrogradskaya narodnaya horovaya akademiya v proshlom i nastoyashchem. Petrograd, [1920]. OR RNB, f. 1127, № 33, ll. 17–21.
18. Protokol zasedaniya pedagogicheskogo soveta Horovoj akademii 7 iyunya 1922 g. CGALI, f. 77, op. 1, d. 17, l. 87.
19. Rasporyazhenie po Muzykal'nomu otdelu Narkomata prosveshcheniya 21 iyulya 1918. CGALI, f. 77, op. 1, d. 15, l. 1.
20. **Smirnov A.V.** Zagadka staroj fotografii // Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya. 2019, № 20, s. 34–51.
21. **Trubinov P. Yu.** Ot malyh pevchih k Horovomu uchilishchu // Kapellane. K 75-letiyu Horovogo uchilishcha im. M.I. Glinki. — SPb., 2020, s. 26.
22. Uchebnyj plan Horovogo otdeleniya Gosudarstvennoj konservatorii (Horovogo tekhnikuma Gosudarstvennoj akademicheskoy kapelly). Predpolozhitel'no 1924–25. CGALI, f. 77, op. 3–1, d. 2, l. 5–6.
23. **Chernushenko V.A.** List'ya zhizni. — SPb., 2021, s. 395–396.
24. **Sheremet'eva N.M.** M.G. Klimov — dirizhyor Leningradskoj akademicheskoy kapelly. — L., 1983, s. 15.

ТРУБИНОВ ПЁТР ЮРЬЕВИЧ

Историограф Государственной академической капеллы

С.-Петербурга

Музыкальный редактор

кандидат искусствоведения

trubinov@gmail.com

TRUBINOV PETER Y.

Historiographer of the St. Petersburg

State Academic Capella

Music editor

PhD (Art)

trubinov@gmail.com