
1 (10) 2024

*агса
де
тга*

**музыкознание
исполнительство
педагогика**

сетевой электронный научный журнал

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

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

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

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

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

E-mail редакции: academia@axu.ru

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

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

Редактор — Докучаева Римма Сергеевна

Ответственный секретарь, технический редактор —
Матвеева Алина Игоревна

Редактор-переводчик — Хрулева Ирина Александровна

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



academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Члены редакционной коллегии:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дизайн Г.Д. Жуков

Верстка Д.А. Брадарская

Издательство КОМПОЗИТОР

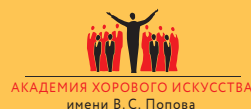
www.kmpztr.ru

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

+7 (495) 232–52–11

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

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2024



АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
имени В. С. Попова



ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОМПОЗИТОР

academia:

MUSICOLOGY, PERFORMANCE, PEDAGOGY

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

Founder and Publisher:

Victor Popov Academy of Choral Arts

Acting rector, Professor Alexander Solovyev

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

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

Proofreader Editor — Rimma Dokuchaeva

Technical editor — Alina Matveeva

Editor-translator — Irina Khruleva

Members of the Editorial Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. Andrea Angelini (Rimini, Italy)

Design Gregory Zhukov

Layout: Daria Bradarksaia

KOMPOZITOR Publishing House

www.kmpztr.ru

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

+7 (495) 232–52–11

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2024

© KOMPOZITOR Publishing House, 2024

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

содержание

музыкознание

Ковалев А.Б.

«Свете тихий» Н.С. Голованова и... загадка темы вступления к Третьей симфонии
С.В. Рахманинова 7

Комкова А.А.

Художественное воплощение религиозных традиций в современной духовной музыке 16

Матвеева А.И.

Ефим Долин в музыкальном развитии Дальневосточного региона на стыке политических эпох 22

Поспелова Р.Л.

Между музыкальной формой и анализом музыкальных произведений
(о двух статьях Ю.Н. Холопова о формах в произведениях П.И. Чайковского) 30

исполнительство

Комаров А.С.

Тембровые эксперименты в хоровых сочинениях Ефрема Подгайца 38

Кривицкая Е.Д.

Мультижанровость и синтетичность как основа концертной программы нового типа 46

Максимчук М.В.

Стилевые черты исполнения вокально-хоровой музыки эпохи Ренессанса 53

Шафранов Е.М.

Вопросы интерпретации демественного распева в современной старообрядческой
певческой практике 59

Ян Инфань

Фигура Фредерика Шопена в истории развития фортепианного этюда 68

педагогика

Марахтанова Г.Н., Коновалова Н.Б.

Реконструкция первоисточника — «Школа пения» А.Т. Гречанинова (1926 г.) 78

contents

musicology

Kovalev A. “Svete Tikhiy” by Nikolai Golovanov and... the mystery of the introduction theme of the Third Symphony by Sergei Rachmaninov	7
Komkova A. Embodiment of religious traditions in contemporary sacred music	16
Matveeva A. Efim Dolin in the musical development of the Far Eastern region at the junction of political eras	22
Pospelova R. Between musical form and analysis of musical works: a case study of two articles by Yuri Kholopov on forms in the works of Piotr Tchaikovsky	30

performance

Komarov A. Timbre experiments in choral works by Efrem Podgaits	38
Krivitskaya E. Multi-genres and synthetics as the basis of a new type of concert program	46
Maksimchuk M. Style features of Renaissance vocal and choral music performance	53
Shafranov Y. Issues of interpretation of demestvenny chant in the modern Old Believer singing practice	59
Yan Ifan The figure of Frédéric Chopin in the history of piano étude development	68

pedagogy

Marakhtanova G., Konovalova N. “School of Singing” by Alexander Gretchaninov in the focus of reconstruction of the original source	78
--	----

УДК 781

А.Б. КОВАЛЁВ

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

«Свете тихий» Н.С. Голованова и... загадка темы вступления к Третьей симфонии С.В. Рахманинова

A. Kovalev

“Svete Tikhii” by Nikolai Golovanov and... the mystery of the introduction theme of the Third Symphony by Sergei Rachmaninov

Абстракт. Статья посвящена выявлению генезиса одного из поздних духовно-музыкальных произведений Н.С. Голованова «Свете тихий». Рассматривается его родственная связь с одноименным произведением С.В. Рахманинова из хорового цикла Всенощного бдения op. 37 как с жанрово-стилевой моделью гармонизации традиционного роспева. Впервые упоминается также об интонационном сходстве «Свете тихий» Н.С. Голованова с темой вступления к Третьей симфонии С.В. Рахманинова, являющейся ее лейтмотивом. В качестве доказательной базы приводятся исторические свидетельства о создании духовно-музыкального произведения Голованова параллельно с работой над предстоящим исполнением Третьей симфонии, сопоставляются композиционные особенности этих двух произведений. В результате исследования автор приходит к выводу, что первоначальный импульс к созданию духовно-музыкального произведения «Свете тихий» Н.С. Голованов получил от знакомства с музыкой Третьей симфонии Рахманинова, уловив в теме вступления интонации роспева, использованного Рахманиновым в одноименном произведении с церковнославянским богослужебным текстом.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, Н.С. Голованов, песнопение, гармонизация роспева, жанрово-стилевая модель, лейтмотив, симфония.

Abstract: The article is devoted to the identification of the genesis of one of the late spiritual and musical works by Nikolai Golovanov — “Svete Tikhii” (“O Gladsome Night”). Its kinship with the work of the same name by Sergei Rachmaninov from the choral cycle “The All-Night Vigil” Op. 37 is considered as a genre-style model of harmonization of the traditional chant (rospev). For the first time, the intonational similarity of Golovanov’s “Svete Tikhii” to the introduction theme (the leitmotif) of Rachmaninov’s Third Symphony is noted. The historical account provided as an evidence base proves that this work was being created by Golovanov at the same time when the performance of the Third Symphony was being prepared; the compositional features of these two pieces are compared in the article. The author concludes that the initial impulse to create “Svete Tikhii” was felt by Golovanov after his acquaintance with the music of Rachmaninov’s Third Symphony, when Golovanov discerned rospev intonations in the introduction theme used by Rachmaninov in the work of the same name with the Church Slavic liturgical text.

Keywords: Sergei Rachmaninov, Nikolai Golovanov, chant, harmonization of rospev, genre-style model, leitmotif, symphony.

Две крупнейшие личности первой половины XX века, великие музыканты, ярко проявившие себя в композиторской и двух исполнительских ипостасях — пианиста и дирижера — Сергей Васильевич Рахманинов и Николай Семенович Голованов давно уже стали олицетворением величия русской культуры, и их имена неизменно сопутствуют друг другу. Если речь идет о композиторском творчестве Рахманинова, то довольно часто рядом встает фигура Голованова как блистательного ин-

терпретатора «Острова мертвых», «Трех русских песен», «Симфонических танцев», ревностно пропагандирующего творчество Рахманинова в СССР. Если главным героем исследования является Голованов, то невольно вспоминается его глубокий пиетет к творчеству старшего коллеги, признание его превосходства не только в композиторской и пианистической, но и в дирижерской деятельности.

Влияние С.В. Рахманинова на становление Н.С. Голованова как крупнейшей творческой лич-

ности — тема, достойная самого пристального внимания. Напомним, что его дебют в качестве регента Синодального хора был связан с исполнением хорового цикла Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 31 С.В. Рахманинова. Голованов также посещал репетиции и концерты Московского филармонического общества с участием Рахманинова, и нельзя не упомянуть о первом исполнении в СССР двух выдающихся сочинений Мастера уже после его кончины — Третьей симфонии ор. 44 и «Симфонических танцев» ор. 45.

Хотелось бы добавить, что имя Голованова высоко чтут в Музее-заповеднике С.В. Рахманинова «Ивановка». На предложение о публикации монографии, посвященной духовной музыке Н.С. Голованова, основатель и многолетний директор Музея, выдающийся подвижник и просветитель Александр Иванович Ермаков с радостью воспринял эту идею, сказав при этом следующее: «Все, что связано с именем Голованова, для нас свято! В огромном количестве он исполнял произведения Рахманинова, во многом он шел в русле традиций Чайковского и Рахманинова»¹.

Творческие параллели между Рахманиновым и Головановым наблюдаются и в области сочинения духовной музыки для хора *a cappella*, и в обращении к традиционным жанрам, для которых характерна связь с содержанием песнопений и чинопоследованием богослужений. Голованов, как известно, стал создавать свои духовно-музыкальные произведения еще в старших классах Синодального училища и продолжал эту деятельность почти до последних дней жизни, тем самым протянув нить певческой традиции от последних лет существования Синодального училища и хора до середины XX в. — эпохи совершенно иных общественно-политических и культурно-исторических оснований. Естественно, что в послереволюционный период Голованов не мог рассчитывать на исполнение своих духовных произведений, и в большинстве случаев они являлись или выражением его личных переживаний, или душевным откликом на какое-либо событие из жизни. Так, например, «светлой памяти А.Д. Кастальского» был посвящен кондак Рождества Христова «Дева днесь» (1926), а на со-

бытия Великой Отечественной войны Голованов откликнулся созданием целого ряда молебных песнопений, обращенных к Пресвятой Богородице: «Под Твою милость», «К Богородице прилежно ныне притецем», «Не умолчим никогда Богородице» «Не имамы иныя помощи», «Милосердия двери». Все эти песнопения были написаны в самое тяжелое для страны время 1941–1942 гг.

По изначальному творческому посылу песнопение «Свете тихий» можно также отнести к записи в «духовно-музыкальном дневнике», где, по словам А.Т. Тевосяна, «с особым благоговением отмечались даты календаря одновременно всемирного и душевного — календаря, в котором все связано с близкими людьми, христианскими праздниками и судьбой страны» [11, с. 11]. Известно, что песнопение «Свете тихий» поначалу было задумано Головановым как аллюзия на одноименное произведение Рахманинова из Всенощного бдения ор. 37, как песнь-воспоминание о творчестве глубоко чτιмого им старшего современника.

«Свете тихий» Рахманинова, как одна из разновидностей традиционных жанров русской духовной музыки, является *гармонизацией церковного роспева*, и важно отметить, что Голованов обратился не только к тому же самому каноническому тексту, роспеву, но и к образцу гармонизации Рахманинова как индивидуальной жанрово-стилевой модели. Как пишет О.А. Урванцева, «от Рахманинова — опора на гармоническую красочность с наложением педалей, бифункциональными звучностями и эллипсисами. Голованов замечательно передал статику, типичное для Рахманинова остановленное мгновение» [12, с. 198]. В обоих произведениях интонационные элементы роспева рассредоточены по разным голосам партитуры, заметно тождество основных тональностей (у Голованова — *Es-dur*, у Рахманинова — *Es-dur/c-moll*); в обоих случаях начальная пара слов («Свете тихий») многократно повторяется на протяжении песнопения наподобие словесно-музыкального лейтмотива. Присутствуют и отдельные совпадения тембровых красок, например, «солирование» альтовой партии на словах «достоин еси во вся времена».

В отношении мелодической основы, подлежащей гармонизации, в обоих случаях следует сделать существенную оговорку. В произведении Рахманинова в качестве первоисточника указан *киевский роспев*, тогда как в нотно-линейном Обиходе

¹ Из письма старшего научного сотрудника Музея-заповедника С.В. Рахманинова «Ивановка» И.Н. Вановской автору этой статьи.

приводимая автором мелодия именуется *ин. роспевом*, интонационно родственном представленным в Обиходе другим вариантам «Свете тихий» — *киевского роспева* и так называемого сокращенного роспева. Неизвестно, обращался ли Голованов непосредственно к монодийному образцу. Скорее всего, он ориентировался на песнопение Рахманинова, хотя в своем варианте «Свете тихий» указал более нейтральное наименование мелодического первоисточника — *обиходная тема*.

Но гораздо важнее отметить другое. Если у Рахманинова тема роспева и интонационно, и ритмически в целом соответствует оригиналу, то Голованов в заданном стилевом русле трактует ее довольно свободно. И что самое примечательное — наряду с воспроизведением *ин. роспева* в начальных тактах «Свете тихий» Голованова на словах «Иисусе Христе» видно явное сходство не столько с *ин. роспевом*, сколько с темой вступления из Третьей симфонии Рахманинова (ср. *примеры 1, 2, 3* на стр. 9–10).

Чтобы разобраться в вопросе, связанном с неожиданным, казалось бы, привнесением интонационного элемента из позднего симфонического

творчества С.В. Рахманинова² в «Свете тихий» Н.С. Голованова, обратимся к истории создания этого произведения на канонический богослужебный текст.

Согласно сведениям, приводимым О.И. Захаровой в комментариях к изданию Полного собрания духовных песнопений Н.С. Голованова, работа над этим произведением была закончена 9 марта 1943 г. за 20 дней до смерти Рахманинова [5, с. 372]. Надпись «светлой памяти Сергея Васильевича Рахманинова», соответственно, появилась позже, поэтому новая версия гармонизации «Свете тихий» не является непосредственным откликом на кончину великого композитора. Что же побудило Голованова обратиться к жанрово-стилевой модели Рахманинова и к богослужебному тексту именно этого песнопения? Если предположить,

- 2 В письме С.А. Сатиной от 30 июня 1936 г. Рахманинов сообщает, что накануне утром закончил работу над симфонией, несмотря на ухудшение состояния здоровья. «Всеми помыслами благодарю Бога, что мне это удалось сделать!» [8, с. 80].

пример 1. С. Рахманинов. «Свете тихий»

Довольно медленно (движение половинными)

Све-те ти-хий свя-ты-я сла-вы без-смерт-на-го

ти-хий Свя-та-го, Бла-жен-на-го,

От-ца Не-бес-на-го, Свя-та-го, Бла-жен-на-го,

трагедию композитора, взаимодействуют с образами света, любви и надежды, произрастая из единого интонационного источника — начальной темы, становящейся лейтмотивом всего произведения.

Аскетичная, внутренне сосредоточенная тема вступления у многих исследователей ассоциируется с древним напевом, порождая различные загадки и вопросы — авторская это тема или цитата? Если это цитата, то что именно является первоисточником — традиционный распев, обиходный напев, духовный стих? Приведу несколько характерных высказываний на эту тему известных отечественных музыковедов.

Б.В. Асафьев: «Начало симфонии: из тишины, из дали, из раздумья. Музыка рождается из прекрасной своей русской архаической напевностью вводной, как мотто, мелодии запева» [1, с. 498].

В.В. Протопопов: «Все в ней характерно: фригийская ладовая настройка, секундовость движения, как в знаменных напевах, певучесть переходов от звука к звуку через предъемы, плавность ритма. Все это сообщает теме истовый характер, она передает глубокую убежденность и сосредоточенность души человеческой. По силе выразительности такая тема может поспорить и с знаменитой католической секвенцией *Dies irae...*» [7, с. 177].

В.Б. Валькова: «...о теме Рахманинова можно встретить весьма разноречивые суждения: у разных авторов это и лейтмотив судьбы, и образ родины, тема прощания с отчизной и торжественное утверждение национальной мощи русского мелоса. Такое разнообразие характеристик рахманиновской темы — следствие особого ее качества: она словно дразнит слушателя сочетанием определенности стилевых ассоциаций (древнерусская монодия) и исключительной сложности драматургического содержания» [3, с. 158].

Однако в изданиях советского периода, в частности в книге Н.Д. Бажанова [2, с. 301], монографии О.И. Соколовой [10, с. 140] без ссылки на первоисточник в качестве интонационного прототипа назывался духовный стих / распев «Светлица тихая». Сам Рахманинов не любил рассуждать, откуда заимствована та или иная его мелодия. Известен его ответ И.С. Яссеру на вопрос об интонационной принадлежности темы главной партии первой части Третьего фортепианного концерта. Рахманинов отрицал связь этой темы с церковными источниками, напевами, при этом допуская, что тема главной

партии приобрела помимо авторского намерения «песенный или обиходный характер» [8, с. 49]. И в данном случае отсутствуют какие-либо высказывания композитора о происхождении темы вступления к Третьей симфонии.

Но вот В.В. Протопопов в исследовании «Музыка русской литургии», вышедшем в постсоветский период, в набранном мелким шрифтом дополнении к одному из примечаний как бы между прочим замечает: «Есть сведения, что лейтмотив Третьей симфонии Рахманинова создан из интонаций песнопения «Свете тихий», но в Обиходе чего-то подобного ему нет, может быть Рахманинову был известен какой-то рукописный вариант напева?» [6, с. 164, сноска 181]. Маловероятно, чтобы Рахманинов занимался исследованием рукописей; здесь важно отметить другое — если это даже не цитата (скорее всего, так и есть), а аллюзия на распев, причем аллюзия произвольная, как и в случае с темой Третьего фортепианного концерта, — становится ясным, что выражение «Светлица тихая» является лингвистической метаморфозой «Свете тихий», появившейся в советский период, видимо, из идеологических соображений. Тем более, что интонационные элементы «Свете тихий» (развертывание мелодии в малом трихорде, нисходящий вспомогательный ход на интервал большой секунды) в теме вступления к Третьей симфонии уловить нетрудно.

Отметим еще некоторые моменты, связанные с влиянием этого выдающегося произведения Рахманинова на «Свете тихий» Голованова. Свободная интерпретация канонического распева характеризуется авторским ретушированием силлабичности структуры, добавлением распевных элементов, приближением литургического мелоса к русской народной песенности. Это особенно заметно во второй и четвертой музыкально-текстовых строках песнопения на словах «пришедше на запад солнца», «поем Отца, и Сына, и Святаго Духа Бога», а также в кульминационном разделе «Сыне Божий, живот дай». Плавно восходящий интонационный ход с дальнейшим волнообразно-певучим движением мелодии проводится в партии дискантов с канонической имитацией у теноров. Подобное мелодическое течение сопоставимо с широтой кантилены главной и побочной партий симфонии, вызывающих щемяще ностальгическое чувство (см. *примеры 4, 5* на стр. 12).

пример 4. Н. Голованов. «Свете тихий»

пример 5. С. Рахманинов. Симфония № 3. Главная и побочная партии

А торжественный «перезвон» голосов в разделе, готовящем кульминацию на словах «пет быти гласы преподобными», перекликается с мелодикой и отчасти с особенностями изложения заключительных трех тактов второй части симфонии, где преобразованный лейтмотив звучит ритмически упруго и несколько сурово (см. *примеры 6, 7* на стр. 13). В.В. Протопопов сравнивает этот фрагмент симфонии со сценой из пролога оперы А.П. Бородина «Князь Игорь» [7, с. 177], где Князь призывает народ «идти на брань с врагом Руси». Отметим, что и для стиля духовных сочинений Н.С. Голованова, значительная часть которых написана для большого хорового состава с *divisi* каждой партии, так-

же характерно влияние масштабных сцен из опер А.П. Бородина, М.П. Мусоргского. Яркий пример — имитационные вступления голосов в упомянутом разделе (см. *примеры 6–7* на стр. 13), напоминающие взволнованные переклички отдельных групп народа, предвкушающих торжественный момент всеобщего прославления Господа.

Итак, мы позволили себе сделать существенное дополнение к исследованиям о «моделировании» Головановым одноименного песнопения Рахманинова. Душевно-творческая связь младшего современника с музыкой гениального предшественника в данном случае оказалась гораздо более глубокой, чем представлялась прежде. Ориентируясь на обра-

зец гармонизации Рахманинова, находясь под сильным впечатлением новизны его Третьей симфонии, Голованов, тем не менее, создает вполне самостоятельное духовно-музыкальное произведение. Особенно это касается композиционного построения музыкально-текстовых строк с их ладогармоническими, фактурно-тембральными и тесситурными особенностями. Их последование можно уподобить нерукотворной лестнице, где каждая из этих строк, отмеченная яркой ладотональной краской или тембром солирующей партии, подобна новой ступени, восходящей к Богопознанию, к открытию новых сил и качеств человеческой души, в ее непреклонном следовании Божьему слову.

Важно также отметить, что присутствие мелодического элемента лейтмотива Третьей симфонии в «Свете тихий» Голованова подтверждает версию об интонационной связи с выдающимся образцом русского симфонизма и одноименного рахманиновского песнопения. Теперь уже с большей долей вероятности можно утверждать, что первым эту связь чутко уловил именно Н.С. Голованов. Скорее всего, именно это обстоятельство и стало поводом для создания его собственной версии «Свете тихий» по жанрово-стилевой модели Рахманинова в процессе работы над предстоящим исполнением его Третьей симфонии.

пример 6. Н. Голованов. «Свете тихий»

пример 7. С. Рахманинов. Симфония № 3. II часть

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Асафьев Б.В.** С.В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове в 2-х томах. Сост., ред., пред., ком. и указ. З. Апетян. Изд. 5-е доп. М., 1988. Т. 2. С. 373–340.
2. **Бажанов Н.Д.** Рахманинов: [1873–1943]. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 1966. 351 с.
3. **Валькова В.Б.** Рахманинов и Шостакович: 1930-е годы // С.В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени: сб. ст. / отв. ред. И.Н. Вановская; Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», Гос. ин-т искусствознания. Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2016. С. 156–163.

4. **Голованов Н.С.** Литературное наследие: Переписка. Воспоминания современников / сост. Грошева Е., Руденко В. М.: Советский композитор, 1982. 296 с.
5. **Голованов Н.С.** Полное собрание духовных песнопений для хора без сопровождения / ред. и примеч. О.И. Захаровой. М.: Живоносный Источник, 2019. 380 с.
6. **Протопопов В.В.** Музыка русской литургии. Проблема цикличности: исслед. М.: Композитор, 1999. 200 с.
7. **Протопопов В.В.** Позднее симфоническое творчество С.В. Рахманинова // Приношение С. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исслед. разных лет / сост. В.Б. Валькова. М.: Изд-во «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2023. С. 167–187.
8. **Рахманинов С.В.** Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. 573 с.
9. **Скафтымова Л.А.** С. Рахманинов: особенности позднего периода творчества // С.В. Рахманинов и мировая культура: матер. V междунар. науч.-практ. конф., 15–16 мая 2013 г. / Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка» / ред.-сост. И.Н. Вановская. Ивановка: РИО МУРИ, 2014. С. 56–63.
10. **Соколова О.И.** Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1984. 160 с.
11. **Тевосян А.Т.** Загадки Голованова // Музыкальная жизнь. 1990. № 1. С. 10–12.
12. **Урванцева О.А.** Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XX века / Магнит. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Магнитогорск, 2010. 272 с.

REFERENCES

1. **Asaf'ev B.V.** S.V. Rahmaninov [S.V. Rachmaninov]. Vospominaniya o Rahmaninove, Moscow: Music, 1988. Vol 2. pp. 373–340.
2. **Bazhanov N.D.** Rahmaninov [Rachmaninov]. Moscow: Molodaya Gvardiya, 1966.
3. **Val'kova V.B.** Rahmaninov i SHostakovich: 1930-e gody [Rachmaninov and Shostakovich: the 1930s]. S.V. Rahmaninov i russkaya muzykal'naya kul'tura ego vremeni: sb. st. Tambov: Publishing house of Pershina R.V., 2016. pp. 156–163.
4. **Golovanov N.S.** Literaturnoe nasledie: Perepiska. Vospominaniya sovremennikov [Literary heritage: Correspondence. Memoirs of contemporaries]. Moscow: Soviet Composer, 1982.
5. **Golovanov N.S.** Polnoe sobranie duhovnyh pesnopenij dlya hora bez soprovozhdeniya [The complete collection of spiritual chants for unaccompanied choir]. Moscow: Life-giving Source, 2019.
6. **Protopopov V.V.** Muzyka russkoj liturgii. Problema ciklichnosti [The music of the Russian Liturgy. The problem of cyclicity]. Moscow: Composer, 1999.
7. **Protopopov V.V.** Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo S.V. Rahmaninova [Later symphonic creativity of S.V. Rachmaninov]. Prinoshenie S. Rahmaninovu. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Issled. raznyh let. Moscow: Publishing house "Gnessin Russian Academy of Music, 2023. pp. 167–187.
8. **Rahmaninov S.V.** Literaturnoe nasledie: v 3 t. T. 3.: Pis'ma [Literary heritage: in 3 vols. Vol. 3.: Letters] Moscow: Soviet composer, 1980.
9. **Skaftymova L. A.** S. Rahmaninov: osobennosti pozdnego perioda tvorchestva [S. Rachmaninov: features of the late period of creativity]. S.V. Rahmaninov i mirovaya kul'tura: mater. V mezhdukar. nauch.-prakt. konf., 15–16 maya 2013 g. Ivanovka: RIO MURI, 2014. pp. 56–63.
10. **Sokolova O.I.** Sergej Vasil'evich Rahmaninov [Sergei Vasilyevich Rachmaninov]. Moscow: Music, 1984.
11. **Tevosyan A.T.** Zagadki Golovanova [The Riddles of Golovanov]. Musical life. 1990. No. 1. pp. 10–12.
12. **Urvanceva O.A.** Stilevoe modelirovanie v duhovno-koncertnoj muzyke russkih kompozitorov XX veka [Stylistic modeling in the spiritual and concert music of Russian composers of the XX century]. Magnitogorsk, 2010.

КОВАЛЕВ АНДРЕЙ БОРИСОВИЧ

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

профессор кафедры истории и теории музыки

доктор искусствоведения

e-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

KOVALEV ANDREY B.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Professor of the Department of History and Theory of Music

Dr. habil. (Art)

e-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

УДК 783

А.А. КОМКОВА

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

Художественное воплощение религиозных традиций в современной духовной музыке

*A. Komkova**Embodiment of religious traditions in contemporary sacred music*

Абстракт. Статья посвящена краткому анализу примеров соединения элементов религиозно-культурных традиций в материале музыкальных сочинений рубежа XX–XXI веков. В статье предпринята попытка формулирования идей векторных направлений духовной музыки современного периода, а также предпосылок к их появлению и развитию.

Ключевые слова: духовность; духовная музыка; духовно-религиозная традиция; хоровая музыка; современные композиторы; религиозные традиции в современной духовной музыке; синтез искусств и традиций.

Abstract: The article is dedicated to a brief analysis of examples that demonstrate how the elements of religious and cultural traditions are combined in the music written at the turn of the 21st century. The article attempts to formulate the ideas of vector directions in sacred music of the modern period and the prerequisites for their appearance and development.

Keywords: spirituality, sacred music, spiritual and religious tradition, choral music, modern composers, religious traditions in contemporary sacred music, synthesis of arts and traditions.

Современная музыкальная академическая культура привлекает внимание слушателей и исследователей многими аспектами. В их числе — интерес к параллельности разноимённых процессов, одним из которых является приближение к реконструкции «чистых», первоначальных форматов звучания. Здесь можно проследить такие подходы, как комбинирование составов исполнителей для воссоздания трактовки, максимально близкой к авторской. Изучение исходных музыкальных компонентов, реконструкция текстовых первоисточников сочинений, расшифровка сложных форм нотации — это лишь часть примеров способов работы в данном направлении. Можно условно назвать этот вектор традиционным, где с помощью современного уровня исследовательской базы производится анализ пластов искусства прошлых поколений, попытка восстановления, сохранения и укрепления традиции.

Другой вектор в своём полярном движении стремится к новаторству в различных возможных

проявлениях. Авторами и исполнителями производятся эксперименты с формой музыкальных сочинений, концепциями и назначением в актуальной звуковой среде.

Обозначенные позиции являются крайними точками, между которыми существует и развивается музыкальная культура, в большей или меньшей степени принадлежности соотносящаяся с одной из полярностей. При этом почти во всех проявлениях, даже самых традиционных, в современном периоде сложно отойти от эклектичности, обусловленной формообразующей, содержательной или исполнительской стороной сочинений.

В процессе изучения возможных вариантов художественного воплощения религиозных традиций в современной духовной музыке наш интерес привлёк такой аспект, как эклектичность синтеза содержательных и формообразующих составляющих. Следует отметить, что синтез как явление в музыке не принадлежит к исключительному разряду. Даже

в традиционных подходах, не существующих без развития и обновления, примеры соединения форм или стилистик являются достаточно частым проявлением.

Синтез искусств в художественных произведениях для современного слушателя и зрителя стал привычной частью программ на концертных площадках — музыкальные сочинения нередко сопровождаются дополнительным визуальным рядом и сценическими решениями. Одним же из первых примеров расширения уровней восприятия через объединение аудиального и визуального компонентов в одной концепции можно назвать музыкальную поэму «Прометей» А.Н. Скрябина. Композитору удалось воплотить идею синтеза искусств в 1910 году, и это сочинение стало первым светомузыкальным произведением в отечественной музыке.

В отличие от сочетания форматов и объединения различных элементов в рамках одной концепции, *соединение религиозно-культурных традиций в духовной музыке представляется нам более редким явлением*. Подобное комбинирование выводит музыкальные сочинения в поле авторского поиска обновлённого понимания религиозности, духовности, отношения человека к Высшей силе. Такая музыка проявляет себя через духовность всеобъемлющего смысла.

На данном этапе представляется необходимым зафиксировать понятийный аппарат для выстраивания категорий в предметном поле «духовного искусства».

Под «духовностью» мы понимаем специфическую, свойственную человеку способность к трансцендированию наличной действительности и стремление к соприкосновению с вечными, сверхэмпирическими смыслами и ценностями. Подход к формированию данного определения детально прослеживается в работе «О новом ракурсе изучения духовной традиции в русском музыкальном искусстве в контексте музыкально-исторического образования» [4]. Опорным является постулат, где духовность зафиксирована как «зов иного — Высшего, совершенного — мира, побуждающий человека непрестанно преодолевать собственные пределы и стремиться в неизведанное, к некоему Абсолюту» [3, с. 108]. Духовность по своей природе через трансцендентное движение соотносится не только с религиозностью, но и с процессами *творчества*

и *восприятия* как времени в контексте ощущения Божественного присутствия.

Понятие «духовная музыка» в практическом аспекте преимущественно ориентировано на сочинения, прямо или опосредованно связанные с христианской религиозной традицией, которые остаются в пределах литургической и паралитургической музыки. В данном исследовании для обозначения музыки, связанной с христианской религиозной традицией разных конфессий, мы будем использовать термин «духовно-религиозная музыка», подразумевая полное соответствие или частичную опору на материал религиозных богослужебных и вне-богослужебных текстов.

В широком понимании определение «духовная музыка» может объединять в себе большее число характеристик, в числе которых параметры, отражающие или влияющие на моральный, нравственный, обучающий, патриотический аспекты. Таким образом, черты духовности будут транслироваться не только на литургические и паралитургические сочинения, но и на светские произведения, вбирающие в себя общечеловеческие векторные ценности. Определение «духовная музыка» в нашем понимании соотносится с широким спектром проявлений в музыке духовности как процесса трансцендирования к Высшим смыслам.

В современной духовной музыке условно можно определить три основных вектора синтеза религиозно-культурных традиций. Первый и имеющий наиболее устойчивый исторический контекст можно обозначить как *обновление в рамках канона*. К знаковым примерам, иллюстрирующим подобное соединение религиозных традиций в музыкальном искусстве, можно причислить партесное пение. В отечественной музыке объединились черты западной и восточной культур, что со временем из неоднозначно воспринимаемого «новаторства» перешло в статус «обновления традиции».

Предметом возражения против обращения к партесному стилю преимущественно становилась инаковость звучания и природа происхождения. Церковные иерархи, в том числе патриарх Гермоген, выступали против данного обновления православной традиции — «не могу более слышать пения латинского в Москве» [2, с. 81]. Одной из причин непринятия обозначалось противоречие непосредственной задаче богослужебной музыки, которая должна сопровождать священнодействие,

но не забирать на себя основное внимание прихожан. В настоящий момент партесное пение уже в укрепившемся статусе «обновлённой традиции» звучит в церковном богослужении и на концертных площадках, является объектом изучения в музыковедении и частью канонического музыкального духовно-религиозного искусства.

В современной богослужебной музыке обновление происходит преимущественно за счёт трансформации звуковой структуры сочинений. В литургическую плоскость включаются песнопения с усложнённой гармонической фактурой, нетрадиционными мелодическими оборотами. При этом следует оговорить, что каждый храм в лице настоятеля и прихода обладает своим персональным взглядом на уровень допустимых обновлений литургической музыки при условии сохранения главенства и структуры канонического богослужебного текста.

В качестве второго вектора синтеза религиозно-культурных традиций обозначим подход, в котором происходит *межконфессиональное сочетание элементов*. Одним из исторических примеров объединения черт разных литургических категорий можно назвать глаголический обряд. Как феномен он существует в рамках латинской ветви католической церкви и отличается от римской формы обряда тем, что в нём используется церковнославянский язык. Богослужебные книги для данного вида литургии издавались с использованием глаголицы. Наиболее известным сочинением, в котором раскрываются особенности звучания этого межконфессионального синтеза, является «Глаголическая месса» для солистов, смешанного хора, органа и оркестра чешского композитора Леоша Яначека (1926 г.). В произведении сочетание григорианского пения и местной народной музыкальной традиции иллюстрирует особенности такой исторической трансформации богослужебного обряда. Как пример явления подобного религиозно-культурного синтеза сочинение Л. Яначека в достаточной степени известно, однако редко исполняется именно в процессе службы.

Ещё одним примером подобного межконфессионального объединения, но через воплощение экуменических тенденций в отечественной музыке XX века представляется «Вселенская (экуменическая) месса» А.Т. Гречанинова. Сочинение написано в 1934 году для четырёх солистов, органа

и оркестра и по своей форме схоже с классической ораторией.

Композитор присвоил мессе название «Oecumenica», так как в музыкальном материале произведения соединил попевки православной и григорианской традиции с текстом католической литургии. Уникальность сочинения проявляется в мелодической основе — вступительная тема схожа со знаменными пасхальными стихирами, во фрагментах с речитациями воспроизводится ритм, в большей степени приближенный к церковнославянской, а не к латинской речи. Гибкость метра и ритма, язык полифонического письма, сочетающий формы классического контрапункта с подголосочностью народной песенности, также являются признаками, определяющими принадлежность к русской традиции и, в том числе, композиторскому языку Нового направления.

В музыкальном творчестве Гречанинова сочетались задачи, с одной стороны, «вернуться к древнеславянскому песнопению, понять, полюбить и радоваться ему, как своему близкому, родному» [1, с. 77], а с другой — в малых мессах Гречанинова («Missa Festiva» (1937 г.), Рождественская месса «Et in terra» (1942 г.), месса «Sanctu Spiritu» (1942 г.) в более камерном воплощении развивать стиль, близкий «Вселенской мессе». Объединяющей чертой перечисленных сочинений выступает светлый, лирический, с элементами патетики, свойственными современному католическому богослужению колорит, пронизанный мягкой славянской певучестью.

В отечественной музыке начала XXI века среди примеров музыкального воплощения христианского универсализма и взаимодействия с общехристианской культурой можно назвать ораторию «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) для солистов, хора и струнного оркестра (2007 г.). Произведение с момента создания традиционно звучит в преддверии праздника Святой Пасхи на различных концертных площадках и раскрывает историю последних дней жизни Христа на языке русской православной традиции, в том числе через современные подходы к объединению звука, видеоряда и света в общей сценической композиции. Все элементы выстраиваются в единое полотно: фрески, картины на божественные темы, видеопроекции создают условия для духовного возрастания слушателя, для рефлексии в рамках основополагающего христианского постулата о воскресении, а воцерковлённой

аудитории позволяет в предпасхальное время подготовиться к предшествующему празднованию.

В музыкальной структуре сочинения синтез проявляется в сочетании характеристик жанра Страстей западной традиции и православных богослужебных песнопений страстного периода. Также авторский подход проявлен композитором в расширении канонических рамок сюжетного повествования внутри Страстей. Традиционно евангельский текст заканчивается на закрытии гроба Господня и приставлении стражи. Владыка Иларион доводит повествование до завершения Евангелия от Матфея — до Воскресения Христа, что для концертного произведения и восприятия слушателями является более осознаваемым.

В качестве третьего направления синтеза и художественного воплощения религиозных традиций в современной духовной музыке следует обозначить взаимодействие с элементами канонической и светской музыки разных эпох, стилей и жанров в *свободном, экспериментальном формате*. Направленность подобных работ ориентирована как на поиск нового звучания, так и на обращение к реконструкции и дальнейшему использованию в музыкальной структуре традиционных элементов.

Интересен взгляд современных композиторов на саму возможность синтеза межкультурных форматов в сочинениях и на эксперимент как часть духовно-религиозной музыки. Композитор Сергей Екимов делится своим наблюдением относительно свободы личного авторского поиска в русле духовно-религиозных сочинений:

«В латинской музыке я могу экспериментировать. Но я никогда такое не сделаю в православной молитве. Возможно, потому, что в жанре латинской музыки нам уже известно очень много экспериментов. Можем вспомнить Лигети, сочинения Пендерецкого. В плане православной музыки — мне кажется, что она более сокровенная, более молитвенная»¹. Тем не менее, примеров поиска нового звучания именно православных канонических и духовных песнопений в современной музыкальной практике становится всё больше.

Одно из подобных экспериментальных сочинений — работа Дмитрия Мазурова. Музыкальный перформанс V3SP3R, созданный на основе после-

дования православного Всенощного Бдения, состоялся в ДК Рассвет (21 марта 2024 года). Основой музыкального перформанса является пьеса «Свете тихий», которую композитор написал для певицы Екатерины Палагиной в рамках творческой программы Союза композиторов России «Ноты и квоты». В рамках перформанса значительную роль играют элементы импровизации — для создания свободной интерпретации при каждом новом исполнении музыкантам позволено выходить за рамки строгого нотного текста. Инструментальный состав партитуры, за исключением голоса и электроники, не регламентирован, что является перманентной основой для звуковых экспериментов.

Художественная трактовка церковного ритуала в этой композиторской концепции является своеобразной попыткой проанализировать и окрасить в звуковом спектре отношения современного человека к религиозной традиции. Краткий анализ информационного сопровождения и откликов аудитории на перформанс, анонсирование проведения показа на новых концертных площадках и в культурных центрах Москвы подтверждают интерес молодёжи к заявленному формату и теме.

Примером ещё одного композиторского творческого высказывания в контексте духовной традиции можно назвать произведение «От Меня это было», в основе которого лежит стихотворный труд преподобного старца Серафима Вырицкого. Музыку к произведению создал Пётр Корягин, известный работами в жанрах симфонической и духовной музыки, а сценическую версию — актёр театра и кино, кинорежиссёр, заслуженный артист Российской Федерации Андрей Мерзликин.

В беседе с композитором² мы отметили часть художественных приёмов, которые были выбраны для установления максимального контакта со слушателем:

— приоритет поэтической формы трансляции текста первоисточника над вокально-хоровой. П. Корягин подчеркнул, что для него важно было сохранить декламацию текста для его максимально доступной и эмоциональной трансляции. При условии полного переноса стихотворного труда в вокально-хоровую сферу может возникнуть ситуация, когда слушателю необходимо затрачивать

1 Материалы личной беседы с композитором от 20.12.2023 г.

2 Здесь и далее — материалы личной беседы с композитором от 03.04.2024 г.

дополнительное усилие для декодирования текста. В свою очередь, это отнимает часть внутренней силы, которая может быть направлена на соперничество состоянию и смыслу сочинения;

– в музыкальной структуре произведения преобладают аффективно понятные мелодические конструкции, близкие слуховому опыту аудитории. У слушателя возникает внутренний подъём от соприкосновения с интуитивно знакомыми интонациями. Создаётся так называемый эффект «радости узнавания», формирующий психологический комфорт, что в свою очередь располагает к более открытому состоянию восприятия материала сочинения. Углублению этого процесса способствует и кинематографичность музыки в произведении — она выступает сильным эмоциональным подкреплением образного ряда поэтического текста.

В беседе с П. Корягиным мы также обсудили вопрос о синтезе религиозных традиций и глобализации духовного опыта. Композитор поделился своей точкой зрения по этому вопросу:

«Я считаю, что многообразие помогает миру развиваться и в этом смысле подобный синтез, скорее, явление абсолютно нормальное и я не вижу в нём ничего предосудительного. Синтез — это естественная часть процесса обновления. Сами формы при этом могут носить условный характер. Главной останется смыслообразующая часть. Если вы пришли в храм злыми, но поёте «в каноне», то анализировать в таком случае нужно не форму, а именно вашу смыслообразующую составляющую».

В заключение краткого анализа подходов к художественному воплощению религиозных традиций в современной духовной музыке отметим ряд тенденций, характеризующих обозначенную область:

– роль авторского аспекта и рефлексии художника в современном духовно-религиозном творчестве продолжает укрепляться. Большое значение в этом процессе играет значимость личного высказывания для композиторов. При этом на второй план могут уходить структурные и традиционные формы, уступая главенствующую роль эмоциональному содержанию заложенной мысли;

– поиск новых форм для выражения идей религиозной духовности активно развивается за рамками канонических структур. Интересным в этом направлении поиска является и факт свободного взаимодействия с элементами православной литургической традиции, которая длительное время представлялась менее подверженной экспериментальным веяниям в сравнении с католическим каноном;

– феномен «глобализации» духовного опыта не теряет своей актуальности, но в данный момент носит скорее не экуменическую направленность, выражающуюся в объединении христианских конфессиональных групп, но кросскультурное значение. Частым явлением в подобном синтезе становится взаимодействие с элементами других культовых традиций, выход в над-конфессиональность в процессе трансцендирования природной действительности и поиска духовного откровения через искусство.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гречанинов А.Т.** Моя жизнь. СПб.: Петербургское Пушкинское общество, 2009.
2. **Металлов В.М.** Очерк истории православного церковного пения. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995.
3. **Фомина З.В.** Человеческая духовность: бытие и ценности. 2-е изд. Саратов: СГК, 2015.
4. **Фомина З.В., Морозова А.А.** О новом ракурсе изучения духовной традиции в русском музыкальном искусстве в контексте музыкально-исторического образования // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». Москва: Московский педагогический государственный университет. 2017, № 1(17).

REFERENCES

1. **Grechaninov A.T.** Moya zhizn' [My Life]. SPb.: Peterburgskoe Pushkinskoe obshchestvo, 2009.
2. **Metallov V.M.** Ocherk istorii pravoslavnogo tserkovnogo peniya [Essay on the history of Orthodox singing]. Svyato-Troitskaya Sergieva lavra, 1995.

3. **Fomina Z.V.** Chelovecheskaya dukhovnost': bytie i tsennosti [Human spirituality: Being and values]. 2-e izd. Saratov: SGK, 2015.
4. **Fomina Z.V., Morozova A.A.** O novom rakurse izucheniya dukhovnoy traditsii v rusском muzykal'nom iskusstve v kontekste muzykal'no-istoricheskogo obrazovaniya [About a new perspective of studying sacred tradition in Russian musical art in the context of musical and historical education] // Vestnik kafedry` YuNESKO «Muzy`kal`noe iskusstvo i obrazovanie». Moskva: Moskovskij pedagogicheskij gosudarstvenny`j universitet. 2017, № 1(17).

КОМКОВА АНАСТАСИЯ АНАТОЛЬЕВНА

Московская государственная консерватория имени

П.И. Чайковского (г. Москва)

e-mail: aakomkova8@mail.ru

KOMKOVA ANASTASIYA A.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

e-mail: aakomkova8@mail.ru

УДК 78.071

А.И. МАТВЕЕВА

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

Ефим Долин в музыкальном развитии Дальневосточного региона на стыке политических эпох

*A. Matveeva**Efim Dolin in the musical development of the Far Eastern region
at the junction of political eras*

Абстракт. Статья раскрывает роль отечественного антрепренёра, режиссера и артиста Императорских театров Ефима Михайловича Долина в развитии музыкально-театрального искусства Дальневосточного региона России на стыке политических эпох (Императорской и Советской). Став одним из самых ярких и влиятельных менеджеров своего времени, Ефим Долин остался в истории отечественной музыки почти забытым персонажем. Его исключительное умение управлять театрами, создавать общероссийскую гастрольную сеть, охватывающую города от центральной России до Сибири, Забайкалья и Дальнего Востока требует полноценного изучения. Включенный в важные процессы музыкально-театральной жизни страны, Е.М. Долин формулировал стандарты управления, которые обеспечили интерес публики к академической музыкально-театральной традиции. Умение решать разные организационные задачи: 1) аренда площадки (театра) для выступлений и временного жилья для труппы, 2) заботы о билетах и перемещении труппы в случае гастролей, 3) обеспечение актеров костюмами и реквизитом, 4) реклама спектаклей (в том числе создание афиш), 5) распространение билетов на представления, 6) ведение бухгалтерского и налогового учета, 7) уплата налогов и гонораров артистам помогало ему реализовывать самые сложные проекты. Всё это ныне составляет тот профессиональный минимум, который выделяет современная наука о менеджменте в искусстве.

Сегодня можно сказать: Музыкально-театральная империя Ефима Долина в культурном ландшафте страны стала уникальным явлением, в рамках которого формировался не только управленческий опыт руководителя, но и укреплялась модель частно-государственного партнерства, которая вместе с реализацией общественных конструкторов, подобных РМО/ИРМО, ИРТО, позволяла формировать новые театральные-художественные нарративы.

Ключевые слова: Ефим Михайлович Долин, музыкально-театральная жизнь конца XIX — начала XX века, Императорское русское театральное общество, ИРТО, история менеджмента в искусстве.

Abstract: The article reveals the role of the Russian entrepreneur, director and artist of the Imperial theatres Efim Mikhailovich Dolin in the development of the musical theatre of the Far Eastern region of Russia at the junction of political eras (Imperial and Soviet). One of the most outstanding and influential managers of his time, Efim Dolin has now been largely forgotten in the history of Russian music. His extraordinary skill of theatre management and the creation of the all-Russian touring network that spanned from Central Russia to Siberia, Transbaikal and Far East requires a comprehensive study. As part of the important processes of the musical theatre life of the country, E. Dolin formulated the standards of management that secured the public interest in the traditions of the classical music theatre. His skills of solving various organizational problems, such as: 1) renting the venue (theatre) for performances and temporary lodging for the troupe; 2) taking care of the tickets and the troupe's travel when touring; 3) providing the performers with costumes and props; 4) advertising the performances (including poster designs); 5) distributing tickets to the performances; 6) maintaining accounting and tax records; 7) paying taxes and fees to the performers — helped him realize the most challenging projects. Nowadays all this is considered the minimum professional requirement as determined by the present-day study of art management.

It can be said today that Efim Dolin's musical theatre empire had become a unique phenomenon in the cultural landscape of the country; within its framework not only a director's managerial expertise, but also a model of public-private partnership was being formed, which, together with the realization of public establishments such as RMS/IRMS, IRTS, helped to shape new theatrical and artistic narratives.

Keywords: Efim Mikhailovich Dolin, musical theatre at the turn of the 20th century, the Imperial Russian Theatrical Society, IRTS, the history of art management.

Музыкально-театральная деятельность Ефима Михайловича Долина — (Когана) — известного антрепренера, артиста императорских театров¹ и режиссера — отдельной графой выделяется в кругу российской театральной жизни² конца XIX начала XX века. Творческий путь Е.М. Долина начался в дореволюционный период. Его антреприза была представлена в разных регионах страны, которые простирались от центральной России до Сибири, Забайкалья и Дальнего Востока. Из архивных материалов известно, что в Забайкалье в 1896 Долин сформировал театральную труппу, а в 1897 г. силами Долина был открыт «Общедоступный театр» [2]. При его участии в Чите в 1911 г. открыт Мариинский театр — 1-й специально построенный драматический театр» [2]. Уже в 1904 г. Е.М. Долин был директором «Могилевского, Белецкого и Архангельского театров»³. Антрепризам Долина рукоплескали в городах Сибири: в Архангельске (1904 г.), Омске (1905–1907 гг.), Ижевске (1910 г.), и городах Дальнего Востока: Благовещенске, Владивостоке (1909 г.) и Харбине (1914) [3, с. 164–168]. В период революции география его музыкально-театральной империи была сфокусирована на городах Даль-

невосточной республики (ДВР)⁴: Благовещенск, Владивосток, Никольск-Уссурийский, Хабаровск, Иркутск, Чита; и городах ближнего зарубежья: Порт-Артур (ныне — Люйшунькоу), Харбин, Дальний (ныне Далянь).

Исследователь театральной жизни Дальневосточной республики Осипова Э.В. отмечает: «Отличительной чертой его антреприз было умение тонко чувствовать своего зрителя, привлечь внимание любого из них независимо от социального и материального положения и национальной принадлежности» [13, с. 53]. Расширяя границы своей империи, Е.М. Долин возглавлял даже Военно-драматический театр, о курьёзном случае создания которого есть заметки в хрониках Владивостока: «Прибыл во Владивосток некий поручик Глебов-Сорокин, и Розанов⁵ поручил ему сформировать “военно-драматический театр”. А тут подвернулся тоже ценитель искусства, представитель “индивидуальной предприимчивости” г. Е. Долин, а за ним — целая плеяда военнообязанных актёров» [9, с. 4]. В театре также устраивались музыкальные вечера и сольные концерты, в сводках часто курсируют имена музыкантов А.И. Загорской и А.М. Рутин [3, с. 164].

Выдающаяся деятельность и активность Е.М. Долина (до 1917 г.) были столь ярким явлением в музыкально-театральной жизни, что нашли

1 Е.М. Долин (...–1930) — актер, режиссер.

Из воспоминаний современников: «... как актер он начал выступать в составе опереточной труппы <...> Знание и глубокое понимание искусства привели его к режиссерской работе, а затем и к антрепризе» [16].

2 В условиях отсутствия выстроенного государственного аппарата в сфере музыкальной культуры особое распространение получила частная коммерческая антреприза. Анализ исторических хроник позволяет отдельной графой выделить деятельность частных предпринимателей — театральных антрепренёров, которые способствовали развитию гастрольной сети на Дальнем Востоке России как в императорскую, так и в постреволюционную эпохи, а также, по замечанию Крыловской И.И., «распространению русской музыкально-театральной культуры в городах Китая в 1900-х гг.» [7, с. 257]. Организаторами таких представлений и театрально-музыкальных сезонов, держателями собственных трупп и, зачастую, оркестров, выступали: И. Арнольдов, А. Иванов, К. Мирославский, А. Северской-Сигулин, И. Яворский. Деятельность антрепренёров охватывала как города ДВР: Благовещенск, Владивосток, Никольск-Уссурийский, Хабаровск, Иркутск, Читу; так и города ближнего зарубежья: Порт-Артур (ныне — Люйшунькоу), Харбин, Дальний (ныне Далянь).

3 РГАЛИ Ф. 641 О. 1 Д. 2068 Л. 2 (Письма в бюро).

4 Дальневосточная республика (ДВР, Дальне-Восточная Республика) — независимое демократическое государство, существовавшее с апреля 1920 года по ноябрь 1922 года.

5 Сергей Николаевич Розанов (24 сентября 1869–1828 августа 1937) — генерал-лейтенант, участник русско-японской, Первой мировой и Гражданской войн. С 1918 г. был на службе в Красной армии, однако перешел на сторону антибольшевистского правительства. Главный начальник Приамурского края в период с 18.07.1919 г. по 31.01.1920 г., один из сторонников А.В. Колчака, печально известный как грабитель Владивостокского отделения Государственного банка России. С помощью вооруженного японского десанта как отмечает Глухарёв Е., Розановым на крейсере «Хидзен» 29 января 1920 г. было вывезено «примерно 42,7 тонны золота, которые были внесены на личный счет генерала. В тот же день Временное правительство Приморья заявило генералу Ои и японскому кабинету министров официальный протест, требуя возвращения золота и выдачи Розанова, против которого уже было возбуждено уголовное дело о краже в особо крупных размерах. Из Японии на эту ноту не ответили, хотя о дальнейшей судьбе Розанова призадумались» [1, с. 78].

Таблица 1

Оперы и сцены из опер	Оперетты	Другие жанры
«Демон», А.Г. Рубинштейн (Пролог, сцена в келье)	«Хаджи Мурат», И.Ф. Деккер-Шенк	фарс в двух действиях «В погоню за прекрасной Еленой», В.А. Крылов
«Евгений Онегин», П.И. Чайковский (сцена дуэли, сцена в саду)	«Чудо поганое» — оперетта-куплетино Чуж-Чуженин [Н.И. Фалеев]	опера-буфф «Прекрасная Елена», Жак Оффенбах [3, с. 168]
«Риголетто», Джузеппе Верди (сцена из 3-го акта) [3, с. 164–165]	«Гейша» (The Geisha, a story of a tea house) Синди Джонс	
	«Любовь и коварство», музыка и текст Печерина Цандер	
	«Цыганский табор» П.П. Дюваль [3, с. 167–168]	

отражение в 10-томнике по Истории русской музыки. В разделе «Театральная жизнь провинции» имя Долина фигурирует как антрепренёра и главного режиссера театра миниатюр «Мозаика». Представлен некоторый репертуарный ряд постановок 1914-го и 1917 г. в городах Благовещенске и Харбине.

Репертуар представлений театра миниатюр был разнообразным — от оперных сцен к простым опереттам и водевилям (Таблица 1).

В русском Харбине репертуарная политика больше строилась на постановках оперетт: «Веселая вдова», «Король веселится», «Некто в сером», «Бедные овечки», «Волшебные звуки Шопена», «Мартин Рудокон», «Причуды страсти», «Ночь любви» — оперетта Валентинова [Там же, с. 183]. В программе особо указывалось, что при театре имеется: «Сад по образцу столичных садов: открытая сцена, аттракционы, ресторан, киоски, грот, Эйфелева башня, цветники, тир, кегельбан. В саду будут играть два оркестра музыки — военный и струнный под упр. Г-на Мостица» [Там же, с. 166].

Приведенные факты иллюстрируют оживленную музыкально-театральную жизнь, а репертуарный список показывает, что на провинциальных театральных подмостках репертуар ничем не отличался от того, что ставили в центре России. Он отвечал духу времени и соответствовал тому общекультурному музыкальному спросу, который, несмотря на географическую удалённость региона, был близок центральной России.

Группа артистов на Дальнем Востоке почти не менялась, но с ходом времени лишь пополнялась новыми артистами (список в хронологиче-

ском порядке): Аракин, Броненко, г-жа Дагмар, Кадников, Яхонтов, Автократов, Григонис, Адамов, Венцель-Раздорская, Истомин, Ага-Бек, Зимма-Волкова, Арская, Стронский, Баратов, Давыдов, Залесская, Да Горн, Валентинов, Рабчинский, Борисова, Ленский, Басманов, Альская.

Информация о гибели труппы Долина в 1920 г. во время гастролей потрясла весь дальневосточный театральный мир. В прессе по этому поводу были многочисленные заметки. В одной из статей (от 23 октября 1920 года газеты «Красное Знамя» [12]) писали: «Машинист, разогнав поезд, не задержал его на станции Таикилин, где должно быть скрещение. Промчавшись, поезд наскочил на встречный № 6, вышедший с разъезда Кульмиче <...> При столкновении часть состава № 5 оторвалась и, покотившись вниз, наскочила на толкач, отставший по неисправности в топке. Паровозы, налетев друг на друга, поднялись вверх; невозможно разобрать частей. № 5 весь сгорел в составе 30 вагонов. № 6 пострадал значительно меньше. Вагон с артистами шел второй от паровоза и весь сгорел; из 24 чел. погибло 14, остальные тяжело ранены, часть при смерти. Общее число убитых и раненых 250–300. Железнодорожники передают, что дорога не помнит таких крушений» [12, с. 3].

Даже подданная Соединенных Штатов Америки Элеонора Лорд Прэй⁶ в своих письмах писала:

⁶ Как пишет Биргитта Ингемансон (США, Вашингтон), — исследователь русского периода эпистолярного наследия Элеоноры Лорд Прей (1894–1930) — «Элеонора Лорд Прей (1868–1954), уроженка Бервика, прибыла из

«20.10.20. Два груженных поезда — наполовину пассажирских, наполовину товарных — столкнулись с такой силой, что часть вагонов одного поезда перелетела через вагоны другого. Это случилось на крутом склоне — у поезда, шедшего вверх, было два паровоза, и машинист, увидев опасность, затормозил и начал движение назад, чтобы ослабить неизбежное столкновение. Другой поезд, машинист и кочегар которого были мертвецки пьяны, шел вниз со скоростью 129 км в час. Это было незадолго до рассвета, когда большинство пассажиров спало. Огонь вспыхнул немедленно, так что не было никакой возможности спастись. Вся труппа, кроме четверых, погибла» [14, с. 152].

Из архивов Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева (МПК) 33721Г.8146. Подшивка газеты «Красное Знамя» за 1920 год. — 23 октября 1920, № 203 — С. 3.

Помочь артистам вызывалась вся общественность. В заметке из «Красного знамени» читаем, что во Владивостоке «21 октября состоялось по инициативе Л.Х.О.⁷ общее собрание членов Л.Х.О. артистов, музыкантов и всех, желающих так или иначе помочь пострадавшим от крушения артистам» [12,

с. 3]. В результате этого собрания были организованы концерты в пользу пострадавших, произведен сбор средств по подписным листам, были выделены места в городской больнице города и предоставлены «вагоны для размещения тех, кто не имеет возможности найти себе помещения» Управлением дороги [12, с. 3].

На собрании артистов, литераторов и художников Харбина 23 октября также было решено устроить в городе гала-концерты симфонического оркестра, оперы, драмы, оперетты — «дать грандиозную программу, направив вырученные средства на помощь пострадавшим. Такие концерты прошли в Железнодорожном собрании 26 октября, в Коммерческом собрании — 27 октября» [16].

Вопреки пережитой трагедии Е. Долин нашел в себе силы продолжить деятельность, собрав новую труппу на следующий театральный сезон. Отвечая лозунгу «очистить эстраду от буржуазной скверны и использовать демократические качества эстрадного искусства»⁸ [5, с. 111], в музыкальном театре этого времени обозначилась тенденция к укреплению новых жанров и сюжетов: пьес-шаржей, водевилей и оперетт на политически острые темы. 1920–1921 гг. наполнены постановками произведений с говорящими названиями, наименования которых можно подчерпнуть из прессы тех лет: «Перелет Москва—ДВР» (Театр Миниатюр), «Карьера Краснощекова», «Революция на Олимпе», «Революция в городе Глупове», «Путешествие в Китай» [10, с. 1]. Один из таких примеров можно найти в обзоре газеты «Красное знамя»: «Общедоступный театр» представляет сенсационное злободневно-политическое обозрение: «Тайны Буфера или Владивосток ночью» [11, с. 1]. Большое злободневное политическое обозрение в 3-х действиях с прологом, эпилогом и обстановочном апофеозом «соч. В. Ваб. Муз. Вэрбэ» [Там же, с. 1]. Дано краткое описание постановки: первый акт — «Чертово святилище. Тайны Ада», 2 акт — «Тайны буфера⁹. Ба! Наши знакомцы!», 3 акт. — «Было бы смешно если не было так грустно». В конце афиши

штата Мэн в Восточную Сибирь [на Дальний Восток, г. Владивосток — прим. мой] в июне 1894 года еще молодой и восторженной женщиной, только что вышедшей замуж за одного из членов семьи Чарльза и Сары Смит — торговцев, владевших во Владивостоке «Американским магазином». Ей суждено было прожить в городе гораздо дольше тех пяти лет, которые она и ее муж поначалу собирались здесь провести. Будучи талантливой и наблюдательной рассказчицей, все радости и превратности своей жизни в России она сумела превратить в красочное и увлекательное свидетельство стойкости и способности к выживанию. Практически ежедневно, а зачастую и по несколько раз в день г-жа Прей писала и отправляла письма своим многочисленным корреспондентам в Новую Англию, Европу и Китай. По характеру эти письма больше похожи на дневниковые записи; некоторые из них занимают две-три страницы, другие — от 40 до 50. Собранные вместе, эти письма, написанные в течение тридцати шести лет, насчитывают приблизительно 16 тысяч страниц» [14, с. 4]. В связи с этим для Владивостока фигура Элеоноры Лорд Прей имеет особое значение, что также стало причиной установления памятника в ее честь 4 июля 2014 года в исторической части города.

7 Л.Х.О. — Литературно-художественное общество Дальнего Востока" (ЛХО ДВ) — Дальневосточное художественное объединение, существовавшее с 1919 по 1921 год.

8 См.: Дуков Е.В. Власть как муза муз: отечественный опыт // Между обществом и властью: массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века. М.: Индрик, 2002. с. 7–20.

9 «Буфер», так же «Буферное государство» — имеется ввиду Дальневосточная республика.

Помощь артистам.

21 октября состоялось по инициативе Л. Х. О. общее собрание членов Л. Х. О. артистов, музыкантов и всех желающих так или иначе помочь пострадавшим от крушения артистам.

Собрание избрало комиссию, которая в этот же вечер приступила к работе.

Председателем комиссии избрана С. М. Третьякова, секретарем Г. В. Гончар-Овнев.

Первым было заслушано заявление союза музыки, кино и сцены о желательности выдачи подписных листов от имени союза и о сборе пожертвований по подписным листам.

Постановили воздержаться от штемпелевания их печатью союза до выяснения на общем собрании союза вопроса о совместной работе.

Сбор же пожертвований организовать немедленно по подписным листам, заштемпелеванным печатью Л. Я. Патушинского и подписанным председателем и секретарем.

Затем были избраны делегаты на общее собрание союза музыки, сцены и кино, после чего комиссия приступила к выяснению некоторых деталей неотложных мероприятий

помощи пострадавшим. Прежде всего поручено члену комиссии г. Самус выяснить условия размещения раненых и погребения умерших.

Собравшие деньги решено вносить на текущий счет в Народный банк, откуда по мере надобности получать деньги по чекам, которые должны быть подписаны председателем и казначеем.

Представитель украинской труппы предложил устроить спектакль в пользу пострадавших. Выразив представителю украинцев благодарность, комиссия предложила ему установить контракт с комиссией и выждать ее директив по поводу организованного участия всех артистических сил в устройстве благотворительного вечера.

Вечером был произведен сбор в театре по подписным листам. Г-жа Чарская собрала 650 иен, артисты Золотого Рога отчислили около 400 иен (однодневный заработок), в Аквариуме собрано около 1000 иен и т. д.

Городская больница выразила готовность предоставить места для 20 раненых артистов, а Управление дороги — вагоны для размещения тех, которые не имеют возможности найти себе помещения. (Циб).

*Из архивов Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева (МПК) 33721Г.8146.
Подшивка газеты «Красное Знамя» за 1920 год. — 23 октября 1920, № 203 — С. 3.*

даются заметки: «Всё на лицо! Крайняя, те и эти!!! ЧУДО КОАЛИЦИИ Знаменитый квартет властителей буфера» [11, с. 1].

Через несколько месяцев после упразднения Дальневосточной республики (1922 г.) «национализированный театр “Золотой Рог” [в г. Владивостоке. — Прим. А. М.] был возведен в статус гостеатра» [16], главным режиссером которого оставили того же Долина. Стоит отметить, что в период с 1909 по 1922 гг. театр был сдан Е.М. Долину в аренду. Таким образом, изменение политики и статуса театра не повлияло на административное положение Долина, но повлияло на изменение репертуара.

Новый репертуар отличался от прежних легковесных спектаклей театра миниатюр и включал

теперь крупные жанры: пьесы, драмы, комедии. «На бенефис Долина была дана постановка комедии Н.В. Гоголя “Ревизор”» [16]. Справедливости ради, скажем, что прежние жанры не были забыты: продолжала звучать оперетта, сохранились бывшие «кафе-шантаны», ныне «театры-кабаре», имеющие яркие названия: «Не рыдай», «Медвежья берлога», «Три маски», «Художественное грандиозное кабаре» при ресторане «Декаданс» [6]. На афишах начала 1923 г. указывалось более десятка названий «классических оперетт И. Кальмана, Ж. Оффенбаха и новых ставших популярными в Москве и Петрограде оперетт В. Валентинова и А. Вениаминова» [5, с. 110]. Однако акценты были поставлены в сторону серьезных академических жанров.

Историки констатируют: «...в течение периода 1923 — начала 1930-х гг. в пространстве Дальнего Востока России произошла смена той прежней парадигмы, в координатах которой проходил генезис региональной художественной культуры предыдущего периода (второй половины XIX в. — 1922 г.)» [5, с. 111].

Эпоха советизации Дальневосточного региона вынудила Е.М. Долина в 1926 г. покинуть Россию. В хрониках этого времени читаем: «Долин перебрался в Шанхай, где поставил несколько интересных спектаклей и отпраздновал в 1928 г. в “Лайсеум-театре” 30-летний юбилей своей артистической деятельности» [16]. Незадолго до смерти Е.М. Долина¹⁰ 7 октября 1930 г. в Харбинской прессе появилось сообщение об активизации всех артистов города Харбина для Гранд-концерта в пользу «больного известного артиста и антрепренера Сибири и Дальнего Востока — Ефима Михайловича Долина». Известен состав участников: О.И. Алексеева, З.А. Битнер, Л.А. Вительс, К. Гарет, Н.В. Герц, И.В. Грановская, А.Л. Далевич, Н. Иванова, В.А. Ижевский, К.К. Истомина, В.А. Казакова, О.П. Манжелей, Л.М. Моложатов, Л.К. Никитина, Н.Н. Орловский, М.П. Полякова, Л. Преображенская, В.В. Ратушенко, С.А. Раджи, Л.Н. Розен, А.С. Савицкая, М.А. Садовская, В.А. Серов, Н.А. Светланов, А.Л. Шеманский, И.В. Щепкин, В.Б. Феретти. Оркестр под управлением Д.И. Гейгнера, у рояля Д.И. Гейгнер [17, с. 4]. Уже беглый взгляд на обозначенные имена позволяет увидеть собрание лучших артистических сил Харбина с артистами театра, музыкантами и артистами балета.

Основой многогранной управленческой деятельности антрепренёра Е.М. Долина стало умение решать разные организационные задачи:

¹⁰ Скончался Ефим Михайлович Долин 4 ноября 1930 г. в Циндао.

- 1) аренда площадки (театра) для выступлений и временного жилья для труппы,
- 2) заботы о билетах и перемещении труппы в случае гастролей,
- 3) обеспечение актеров костюмами и реквизитом,
- 4) реклама спектаклей (в том числе создание афиш),
- 5) распространение билетов на представления,
- 6) ведение бухгалтерского и налогового учета,
- 7) уплата налогов и гонораров артистам.

Всё это ныне составляет тот профессиональный минимум, который выделяет современная наука о менеджменте в искусстве. Ею, например, обозначены функции менеджера культурных мероприятий: «прогнозирование, определение целей, планирование, организация деятельности, мотивирование персонала, контроль, учет и анализ»¹¹. Всеми ними на стыке политических эпох успешно владел Е.М. Долин.

Сегодня можно сказать: Музыкально-театральная империя Ефима Долина в культурном ландшафте страны стала уникальным явлением, в рамках которого формировался не только управленческий опыт руководителя, но и укреплялась модель частно-государственного партнерства, которая вместе с реализацией общественных конструкторов, подобных Императорскому Русскому Музыкальному Обществу (РМО/ИРМО), Императорское Русское Театральное Общество (ИРТО), позволяла формировать новые театральные художественные нарративы.

¹¹ Воротной, М. Менеджмент музыкального искусства: Учебное пособие. — 2-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. — 256 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Глухарёв Е.** Генерал, который взял банк / Е. Глухарёв // Журнал «Коммерсантъ Деньги». — № 22. — 17.06.1998. — С. 78.
2. **Дележа Е.** Формирование русского театра в Забайкалье (2-я пол. XIX — нач. XX в.) [Электронный ресурс] / Е. Дележа. — Улан-Удэ, 1997 // Электронный портал «Энциклопедия Забайкалья». — [URL]: <http://ez.chita.ru/encycl/person/?id=1488> (дата обращения: 05.05.2021).

3. История русской музыки: В десяти томах. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. II / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. — М.: Языки славянских культур, 2011. — 1232 с.
4. **Королёва В.А.** Музыкальная культура Дальнего Востока России второй половины XIX века — 1922 года: поиски региональной идентичности / В.А. Королёва // Обсерватория культуры. — 2015. — № 1. — С. 46–51.
5. **Королева В.А.** Музыкальная культура и театр на Дальнем Востоке России 1923 — начала 1930-х гг. Вектор новой парадигмы / В.А. Королёва // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота. — 2015. — № 8 (58): в 3-х ч. Ч. II. — С. 108–111.
6. **Королёва В.А.** Хроника культурной жизни Владивостока 1923–1929: Музыка. Театр. Кино / В.А. Королева. — Владивосток: изд-во Дальневост. ун-та, 2000. — 186 с.
7. **Крыловская И.И.** Дальневосточный музыкальный театр в условиях трансграничья: 1900–1930-е гг. / И.И. Крыловская // Диалог культур Тихоокеанской России и сопредельных стран: межэтнические, межгрупповые, межличностные коммуникации: сборник материалов III Национальной научной конференции с международным участием. — Владивосток: изд-во «Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока Дальневосточного отделения Российской академии наук». — 2020. — С. 255–262.
8. **Крыловская И.И.** Самодеятельный музыкальный театр Дальнего Востока России (1940–1980-е гг.) / И.И. Крыловская // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2022. — № 2. — С. 34–64.
9. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева (МПК) 3372/1/Г. 8146 Подшивка газеты «Красное Знамя» за ½ полугодие 1920 г. — 1920. — № 2. — 9 февраля. — С. 4.
10. МПК 3372/1/Г. 8146 Подшивка газеты «Красное Знамя» за ½ полугодие 1920 г. — 1920. — № 143. — 7 августа. — С. 4.
11. МПК 3372/1/Г. 8146 Подшивка газеты «Красное Знамя» за ½ полугодие 1920 г. — 1920. — № 182. — 26 сентября. — С. 1.
12. МПК 3372/1/Г. 8146. Подшивка газеты «Красное Знамя» за ½ полугодие 1920 г. — 1920. — № 203 — 23 октября. — С. 3.
13. **Осипова Э.В.** Театральная жизнь Дальневосточной республики / Э.В. Осипова // Россия и АРТ. — Владивосток: изд-во ФГБУН «Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока Дальневосточного отделения Российской академии наук». — 2006 г. — № 1. — С. 48–55.
14. **Прей Лорд Элеонора.** Письма из Владивостока, 1894–1930 / Элеонора Лорд Прей; пер. с англ. А.А. Сапелкина; под ред., предисл. Б. Ингемансон; собрано, систематизировано и сохранено П.Д. Сильвер; Приморский объединенный музей им. В.К. Арсеньева. — 3-е, доп. и испр. изд. — Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. — 462 с.
15. Русская музыкальная газета (РГМ). — 1897. — № 9. — С. 1106.
16. **Уфимцев Ю.** Антрепризы Долина [Электронный ресурс] / Ю. Уфимцева // Новостной портал «Konkurent.ru». — URL: <https://konkurent.ru/article/15491> (дата обращения: 26.06.2021).
17. Харбин — 1926. — 7 октября. — С. 4.

REFERENCES

1. **Iuharyov E.** General, kotoryj vzyal bank / E. Gluharyov // Zhurnal "Kommersant" Den'gi". — № 22. — 17.06.1998. — P. 78.
2. **Delezha E.** Formirovanie russkogo teatra v Zabajkal'e (second half of the XIX century — beginning of the XX) [electronic resource] / E. Delezha. — Ulan-Ude, 1997 // Electronic portal «Enciklopediya Zabajkal'ya». — [URL]: <http://ez.chita.ru/encycl/person/?id=1488> (date of the application: 05.05.2021).
3. Istoriya russkoj muzyki: V desyati tomah. T. 10V: 1890–1917. Hronograf. Book II /Under general scientific editorship E.M. Levasheva. — M.: Yazyki slavyanskih kul'tur, 2011. — 1232 p.
4. **Korolyova V.A.** Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii vtoroj poloviny XIX veka — 1922: poiski regional'noj identichnosti / V.A. Korolyova // Observatoriya kul'tury. — 2015. — № 1. — P. 46–51.
5. **Koroleva V.A.** Muzykal'naya kul'tura i teatr na Dal'nem Vostoke Rossii 1923 — nachala 1930-h gg. Vektor novej paradigmy / V.A. Korolyova // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. — Tambov: Gramota. — 2015. — № 8 (58): in 3 parts. P. II. — P. 108–111.
6. **Korolyova V.A.** Hronika kul'turnoj zhizni Vladivostoka 1923–1929: Muzyka. Teatr. Kino / V.A. Koroleva. — Vladivostok: izd-vo Dal'nevost. un-ta, 2000. — 186 p.

7. **Krylovskaya I.I.** Dal'nevostochnyj muzykal'nyj teatr v usloviyah transgranich'ya: 1900–1930-e gg. / I.I. Krylovskaya // Dialog kul'tur Tihookeanskoj Rossii i sopredel'nyh stran: mezhetnicheskie, mezhruppovyje, mezhlčnostnye kommunikacii: sbornik materialov III Nacional'noj nauchnoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem. — Vladivostok: «Federal'noe gosudarstvennoe byudžetnoe uchrezhdenie nauki Institut istorii, arheologii i etnografii narodov Dal'nego Vostoka Dal'nevostochnogo otdeleniya Rossijskoj akademii nauk». — 2020. — P. 255–262.
8. **Krylovskaya I.I.** Samodeyatel'nyj muzykal'nyj teatr Dal'nego Vostoka Rossii (1940–1980-e gg.) / I. I. Krylovskaya // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. — 2022. — № 2. — P. 34–64.
9. MPK 3372/1/G. 8146 Podshivka gazety «Krasnoe Znamya» za ½ polugodie 1920 g. — 1920. — № 2. — 9 February. — P. 4.
10. MPK 3372/1/G. 8146 Podshivka gazety «Krasnoe Znamya» za ½ polugodie 1920 g. — 1920. — № 143. — 7 August. — P. 4.
11. MPK 3372/1/G. 8146 Podshivka gazety «Krasnoe Znamya» za ½ polugodie 1920 g. — 1920. — № 182. — 26 September. — P. 1.
12. MPK 3372/1/G. 8146. Podshivka gazety «Krasnoe Znamya» za ½ polugodie 1920 g. — 1920. — № 203 — 23 oktyabrya. — С. 3.
13. **Osipova E.V.** Teatral'naya zhizn' Dal'nevostochnoj respubliki / E.V. Osipova // Rossiya i ART. — Vladivostok: izd-vo FGBUN «Institut istorii, arheologii i etnografii narodov Dal'nego Vostoka Dal'nevostochnogo otdeleniya Rossijskoj akademii nauk». — 2006. — № 1. — P. 48–55.
14. **Prej Lord Eleonora.** Pis'ma iz Vladivostoka, 1894–1930 / Eleonora Lord Prej; per. s angl. A.A. Sapelkina; pod red., predisl. B. Ingemanson; sobrano, sistematizirovano i sohraneno P.D. Sil'ver; Primorskij ob"ed. muzej im. V.K. Arsen'eva. — 3 expanded and revised edition. — Vladivostok: Al'manah "Rubezh", 2011. — 462 p.
15. Russkaya muzykal'naya gazeta (RGM). — 1897. — № 9. — S. 1106.
16. **Ufimcev Yu.** Antreprizy Dolina [electronic resource] / Yu. Ufimceva // News portal «Konkurent.ru». — URL: <https://konkurent.ru/article/15491> (date of the application: 26.06.2021).
17. Harbin — 1926. — 7 October. — P. 4.

МАТВЕЕВА АЛИНА ИГОРЕВНА

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

помощник проректора по научной работе

кандидат искусствоведения

e-mail: krapiva_alina@list.ru

MATBEEBA ALINA I.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Assistant Vice-Rector for scientific work

Ph.D. (Arts)

e-mail: krapiva_alina@list.ru

УДК 78.071 УДК 781

Р.Л. ПОСПЕЛОВА

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

Между музыкальной формой и анализом музыкальных произведений (о двух статьях Ю.Н. Холопова о формах в произведениях П.И. Чайковского)

*R. Pospelova**Between musical form and analysis of musical works: a case study of two articles by Yuri Kholopov on forms in the works of Piotr Tchaikovsky*

Абстракт. В статье дано сравнение двух статей Ю.Н. Холопова о формах в произведениях П.И. Чайковского (1986 и 1995 годов); отмечено влияние смены идеологической матрицы (парадигмы) от «советского» к постсоветскому периоду в трактовке проблематики учебных курсов анализа музыкальных произведений и музыкальной формы; проведено краткое сравнение двух курсов. Автор констатирует очевидную преемственность курсов и подчеркивает, что теоретические дисциплины в меньшей степени, чем музыкально-исторические подвержены фактору (вектору) смены идеологии. Во многом благодаря работам Ю.Н. Холопова было восстановлено старое название курса «музыкальная форма», а также состоялась актуализация аутентичной теории классических форм А.Б. Маркса и его последователей. Общая направленность анализа музыкальных произведений как учебного курса способствовала расширению его проблематики — глубокому изучению музыкально-выразительных средств, проблем стиля, жанра в соответствии с системным методом в других науках. Для воспитания у студентов взвешенного и исторического подхода важно помнить, что сегодня фиксация отличий в методике анализа и определения форм в учебниках разных поколений совершенно необходима. Она поможет адекватно относиться к существующим различиям и разногласиям, в том числе в трактовке форм П.И. Чайковского.

Ключевые слова: Две статьи Холопова о формах в творчестве Чайковского, учение о формах, «советский анализ», идеология, теория музыки.

Abstract: The present study conducts a comparative analysis of two articles written by Yuri Kholopov in 1986 and 1995 on the forms in the works of Piotr Tchaikovsky and draws attention to how the change in the ideological matrix from the “Soviet” to the post-Soviet period influences the interpretation of problems of training courses in musical form and analysis of musical works; a concise comparison of these two courses is provided. The author acknowledges the evident continuation of the courses and stresses that the theoretical disciplines are subject to the ideology change factor (vector) to a lesser extent than those related to the history of music. Thanks largely to the work of Yuri Kholopov the old title of the course — “the musical form” — was restored as well as the authentic theory of classical forms by A.B. Marx and his successors was actualized. The general direction of the musical form analysis as a training course provided to its extension also adding a thorough study of the expressive means of music, the problems of style and genre in accordance with the systematic approach of other disciplines. In order to train a well-thought and historical approach in students, it is important to know that today it is essential to detect the differences in the methods of analysis and definition of forms in textbooks of various generations. This will help to adequately regard the existing differences and controversies, including the interpretation of forms in Tchaikovsky’s works.

Keywords: two articles by Kholopov on forms in Tchaikovsky’s works, the doctrine of forms, “Soviet analysis”, ideology, music theory.

Музыкальные формы в произведениях Чайковского достаточно хорошо изучены. Есть и монографии — Д.А. Арутюнова, Ю.Н. Тюлина [1; 11], и разделы в учебниках формы или анализа музыкальных произведений, посвященные конкретным формам, которые рассматриваются на примере сочинений композитора. Есть и специальные статьи, посвященные данной проблеме, в частности, это две статьи Ю.Н. Холопова [13; 14], которые содержат анализы форм многих важнейших сочинений (прежде всего, частей симфоний). Анализы в них выполнены в виде графических схем, по системе известных значков, разработанных самим теоретиком, которая позволяет избежать длинных описаний. Все подробности убираются в саму схему, которая становится предельно информативной и наглядной. Особенность второй из этих статей — заостренная полемичность, в ней Ю.Н. Холопов указывает на «неправильное» определение формы некоторых произведений Чайковского или их частей, на некие «ошибки» в учебно-методической литературе. При этом Холопов в своей аргументации основывается на учении о формах, западном по происхождению (А.Б. Маркс и др.) и хорошо известном в России в т.н. дореволюционный период (подробнее см. 13, 430)].

Вместе с тем следует осознать тот факт, что вышеуказанные статьи Холопова писались в тот период, когда произошел некоторый сбой в методологии отечественного музыкознания. То есть на стыке т. н. советского и постсоветского периодов. Ученый застал этот переход в 80–90-е годы; первая статья [13] написана была в 1986 году (впервые издана в 1990¹, переиздание в 2012), а вторая [14] была опубликована в 1995 (написана, судя по всему, ранее, в 1993, к столетию со дня смерти Чайковского).

Вполне естественно, что вторая статья оказалась более подвержена веяниям времени, когда нарождающаяся новая идеология, с ее отрешением от всего «советского», привела к резкостям формулировок. В обеих статьях речь идет, вообще-то о музыкальных формах в сочинениях Чайковского чисто в техническом (структурном) аспекте. В первой из них (более ранней) тщательно прослежены формы частей в симфониях композитора. Однако, если в ней мы видим достаточно нейтральное по тону описание принципов и закономерностей

форм в произведениях Чайковского — ни одной персональной ссылки на конкретные имена теоретиков там нет², то во второй статье мы наблюдаем прямо-таки разбор «ошибок» и «неправильного» понимания формы в работах коллег (старших современников Холопова), хорошо знакомых всем по учебникам и учебным пособиям, ссылки на которые указаны им в примечаниях и списке литературы ([1; 6; отчасти 11 и др.].

Думается, что вторая статья, задуманная и написанная в разгар 90-х, отражает в какой-то степени новую тогда идеологическую ситуацию, ее остроту. Постепенно все «советское» в гуманитарных науках, в том числе, и музыковедении, стало подвергаться остракизму по закону отрицания отрицания. Если в советский период снисходительно говорили о дореволюционном периоде, то теперь его стали мало-помалу реабилитировать (и порой и превозносить), а советского чураться.

Термин «советский анализ», который использует Холопов во второй статье, отразил эту ситуацию в полной мере. Этот термин, с одной стороны, был призван направить внимание на учение о формах дореволюционного периода как некую альтернативу текущему тезаурусу знаний о музыкальной форме. С другой стороны, этот термин нес коннотацию реабилитации (защиты) тех теоретиков и композиторов, которые подверглись репрессиям на идеологической почве в советский период. Однако, сейчас, по прошествии времени, становится ясно, что «советский анализ» не несет в себе ничего «советского» по сути. И еще надо разобраться, что значит «советское» во всех смыслах (смысловых оттенках) этого понятия в применении к анализу.

Музыкальная теория, хотя и подвластна идеологическим ветрам, все же достаточно автономна в своем развитии. И советские теоретики в своих анализах конкретных форм были в принципе свободны от жесткой привязки ко всему «советскому». Ведь что касается собственно «кухни» анализа, ее методов, то она в принципе особо не меняется от дореволюционного к советскому, и от последнего к постсоветско-

¹ В журнале: Советская музыка. 1990. № 6. С.38–45.

² В духе средневековых трактатов, в которых критика часто была имперсональной. В первой статье, правда, есть отсылка [13, 429] на «неправильную», с некоторых пор уже ставшую хрестоматийной, трактовку финала Шестой симфонии («простая трехчастная с элементами сонатности»), но авторство этой трактовки не указано.

му периодам. И нужно еще подробно исследовать, каким образом возникло частичное изменение или обновление старого знания о музыкальных формах в учебниках нового (советского) периода. И какова степень этого обновления в учебниках поколения «анализа музыкальных произведений» (далее сокращенно АМП). Даже без углубленного исследования ясно, что основной корпус знания был просто воспроизведен, а изменения и отличия были, в первую очередь, связаны с тем, чтобы выровнять или поднастроить фасад дисциплины от «формализма» к «содержательности», убрать слово «форма» как опасное из ее названия. Что касается конкретных трактовок частных форм, то они вряд ли могли стремительно измениться, и здесь тоже нужно проследить, кто, когда их инициировал и почему³.

Таким образом, пафос статей Холопова можно приветствовать в следующих важнейших моментах:

3 Этот процесс отчасти прослежен. В связи с этим процитируем очень ёмкий абзац из учебника МТС (за авторством Т.С. Кюрегян): «В отечественной теории первый шаг в сторону от [курсив оригинала. — Р. П.] теории Маркса сделал В. Беляев (под влиянием Э. Праута) — в своей небольшой книге «Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах» (М., 1915). Там уже нет термина «песенные формы», а от форм рондо осталось только одно (ныне всем известно), а в разряд «сложной трехчастной» попали (помимо формы с трио) малые формы рондо (получившие название сложной трехчастной с эпизодом.)» [15, 297]. Таким образом, во-первых, чисто хронологически некоторые «советские» изменения в трактовке данных форм произошли еще в дореволюционный период (1915), а, во-вторых, инициировали их всё те же западные теоретики (Праут), которые развивали на свой вкус и лад учение о форме, не довольствуясь повторением того, что сказал Маркс. Другое дело, что, с «нашей точки зрения», «зря» они это сделали, но «имели право», так сказать. А поскольку отечественные ученые старались зорко следить за западными новинками, перенимая то, что казалось им убедительным, а также отсекая то, что не устраивало в полной мере, то неудивительно, что Беляев и запустил маховик новой линейки форм, которая осела в последующих учебниках (см. далее по поводу Беляева и Праута с Риманом [15, стр. 313, сн. 46]). Интересно, что в учебнике И.В. Способина, среди источников, помимо Аренского, Бусслера, указаны работы Праута, Катуара и др. При этом книгу Беляева автор упоминает в Предисловии, однако замечает, что она не была принята как учебник для консерваторий [9, сс. 3, 7], хотя получается, что сама систематика Беляева всё же была принята.

1) Восстановление термина и реабилитация дисциплины «музыкальная форма» в том числе и в названии учебных курсов

2) Возрождение аутентичной теории классических форм, которая является родной для П.И. Чайковского и других композиторов его времени (А.Б. Маркс и его последователи).

3) борьба против схематизма в понимании и графическом представлении форм

Следует отметить, что первая задача была решена, и название «музыкальная форма» было возвращено учебному курсу (подробнее см. об этом: [4]). Несомненно, обе статьи Холопова сыграли важную роль в этом процессе. Однако, реабилитация композиторов «формалистов» в т. н. постсоветский период, обличение и осуждение репрессий и гонений на них безусловно также параллельно внесли лепту в этот процесс. Маятник качнулся в другую сторону, и форма, и вообще апология новаторства в области форм и музыкально-выразительных средств «несмотря ни на какое содержание» привели к тому, что форма опять заняла первое место на ринге(поединке) «форма-содержание». Соответственно такие художественные методы как соцреализм, и предшествующий ему критический реализм, трактуемые ранее как априори прогрессивные и «правильные» методы, косвенно предполагающие примат содержания над формой, были отправлены на свалку истории. А что пришло на смену? Официальной идеологии нет (или кажется, что нет), и соответственно нет ее отражения в методах искусствоведческого анализа и оценки. Но свято место пусто не бывает. И вот постепенно приходит т. н. постмодернизм, как программа «все позволено, чего изволите». Однако не это сейчас нас интересует.

Вторая задача, поставленная Холоповым (возрождение аутентичной теории форм) благодаря активному продвижению методики анализа по системе Маркса тоже была осознана как актуальная еще и в контексте набирающего обороты аутентичного направления в исполнительстве и музыкознании. Здесь большую роль сыграли работы самого Холопова, а также его учеников и адептов, и, прежде всего, учебник Т.С. Кюрегян [3], а также учебник Музыкально-теоретические системы (далее МТС), где теория Маркса была изложена в систематическом виде и взята на вооружение педагогами в процессе преподавания [15, 282–298]. Также следует указать на работы Д.Г. Ломтева по Марксу (см., в частности, [5]).

Что касается третьего момента, а именно, критики схематизма при определении и обозначении форм, то этот пункт наиболее проблемный и сложный, поскольку сам предмет провоцирует на схематизм и схематизацию (типовые схемы). Здесь немаловажное значение имеет способ графической фиксации разделов формы и разных ее параметров. При том, что от студентов требуется составление схем, единого формата графики для последних не устоялось. Повального перехода на систему графической фиксации Холопова не произошло (она неудобна и для компьютерного набора), хотя многие ее используют в учебном процессе. Сохраняется практика обозначения разделов буквами (буквенные схемы). При этом традиционно используются большие и малые буквы, а также стрелки, обозначающие ходы. Используются и сокращения ГП, ГТ и т. д. (главным образом в формах рондо и сонатной форме). Студенты, пользуясь учебниками И.В. Способина, Л.А. Мазеля, В.П. Цуккермана, Ю.Н. Тюлина, В.Н. Холоповой и др. [9; 6; 7; 10; 11; 16], копируют манеру графики схем в этих учебниках, и в этом деле вряд ли возможна (и нужна) унификация, действует традиция и инерция. Относительным новшеством явилось то, что в учебной практике с недавнего времени стали применяться также и немецкие буквенные аббревиатуры, которые использовал сам Маркс — HS, SS, G etc. [15, 292–296].

Однако, вернемся к статьям Холопова. Совершенно естественно, что в условиях до начала 90-х годов, дебаты о формах могли вестись в спокойной манере без всяких особых идеологических привязок (как, собственно, в его первой статье о формах Чайковского [13], о чём уже говорилось выше). И только после государственного переворота и смены конституционного строя, в результате которого Союз развалился, «схлопнулась» и вся «советская» методология. Ушли в прошлое этикетные формальные (вот уж действительно формализм!) ссылки на классиков марксизма-ленинизма в списках литературы. Но все остальное осталось прежним, в том числе и методика анализа, которая опять же не могла кардинально и внезапно измениться по политическим причинам.

В целом очевидно, что наука о музыкальной форме, как и гармония, полифония, инструментовка, не могут быть жестко привязаны к идеологии. В большей степени это свойственно наукам музыкально-

историческим. Но форме в этом смысле не повезло, и все ИЗ-ЗА БОРЬБЫ с формализмом. Само слово «форма» стало ругательным, а название АМП появляется в сборнике учебных программ уже в 1946 г. [4, 190]. Лучше всего об этом сказано в учебнике МТС: «Это последняя «ошибка» 1948 года, когда «форма» пострадала из-за рокового этимологического родства с «формализмом» — идеологической заразой с «растленного буржуазного Запада»; она попала в число трех главных идеологических врагов, каковыми признавались: «идеализм» в мировоззрении и философии, «формализм» в искусстве и «технологизм» (антигуманитарный метод теории музыки)» [15, 578].

По сути новоявленный АМП — это особая разновидность курса музыкальной формы, обновленная и реформированная в связи с известными общественно-политическими событиями и процессами (сокращенно «от 1917 к 1948 годам»). В принципе в нем усилена содержательная сторона, тесно связанная с музыкально-исторической компонентой. А анализ формы никуда не девается. Однако, смена вывески оказалась плодотворной в неожиданном отношении. Начал разрабатываться новый метод анализа, который получил название «целостного» — о нем тоже интересно поразмышлять, что в нем было нового, а что старого. Прочитируем опять же учебник МТС:

«Главное научное достижение АМП в области музыкальной формы приходится на концепцию, исследование и учебный курс В.П. Цуккермана, который начал вырабатывать свой метод так называемого «целостного» анализа еще на рубеже 20–30-х годов» [15, 578]. Далее перечислены известные методологические принципы «целостного анализа» (там же), из которых следует, что данные принципы тесно связаны с системным методом (или предвосхищают его)⁴. Известные (эталонные) образцы целостного анализа, выполненные Мазелем и Цуккерманом, — это именно исследования, которые в учебной практике возможны лишь в жанре курсовых или дипломных работ.

Также в прямой связи с развитием АМП находится углубленное изучение музыкально-вырази-

4 Об этом пишет А.С. Соколов: «Текст <...> произведения описывался ими и как система взаимосвязанных элементов (музыкально-выразительных средств) и как элемент в системах более высокого уровня (жанровая, стилистическая и т. д.)» [8, 4].

тельных средств, материала и языка музыки, мелодики, ритма, фактуры и т.п., а также более общих проблем жанра и стиля (см. подробнее: [15, 578–580]). И следует закономерный вывод, что «метод “целостного анализа” оказал заметное влияние на всё советское музыкознание, не только теоретическое, но и историческое» (там же, с. 578).

Можно ли считать метод целостного анализа советским? Только в той степени, что он разрабатывался и внедрялся в советский период. Его специфика состоит в расширении проблематики анализа, и его переориентации — с практического курса, цель которого научить композиторов прежде всего (также и теоретиков в какой-то степени) писать в формах, на курс сугубо теоретический — направленный на теоретиков: анализ, нацеленный на постижение законов строения музыкальных произведений.

Ведь не случайно в курсе АМП выпадает практическая часть, и студентов уже не просят сочинять в формах. Результатом явилось обогащение в сторону умозрения, созерцания. То есть в курсе анализа ставка делается на познание (музыкальных форм) ради познания. Именно во времена АМП мы перешли на лекционную систему преподавания, были введены курсовые работы [4].

В итоге, когда сейчас вернулось название музыкальная форма, на самом деле фактически курс оказывается обогащенным функционалом предмета АМП. Теперь, используя наработки и труды ученых поколения АМП, мы вернулись в курс музыкальной формы с огромным багажом. И если ранее, поначалу замена названия, возможно, была связана с желанием спасти, обезопасить курс формы, то теперь, возвращение старого названия не означает возврат на старые позиции. Нынешний вузовский курс музыкальной формы — это фактически синтетический курс, который объединяет в себе старый курс музыкальной формы и многолетний курс АМП, который превратился в своеобразный бэкграунд.

Поэтому происходит то, что происходит. Мы имеем «в одном флаконе» музыкальную форму и АМП. И ничего кардинально не изменилось. С обилием статей, учебников, пособий, происходит обогащение, расширение курса, прирост знаний, но вместе с тем возникают и некоторые методические трудности. Например, некоторые педагоги практикуют практические задания (наследие курса музыкальной формы). И это в принципе полезно. Однако,

в этом случае требуются (речь идет о теоретиках), прежде всего, и от студентов и от педагогов способности выше среднего и определенная методика обучения, а нынешние участники образовательного процесса в массе своей к этому не готовы. Да и где взять для этого время, когда так сильно раздвинулись границы курса (вглубь веков и вплоть до сего дня). К тому же для желающих во многих консерваториях есть курсы музыкальной импровизации или композиции (в качестве факультативов). Еще одна веская причина — работы по сочинению традиционно приняты в спецкурсах гармонии и полифонии, и их появление в курсе формы может привести к дублированию.

В целом очевидно, что в настоящее время происходит теоретизация и историзация курса музыкальной формы. Вместо практической нацеленности — углубление в законы построения музыкальных произведений, как отчасти «вещей в себе». И это теоретизация. Движение к аутентизму — это историзация, освоение методики анализа в той системе координат, в которой произведение создавалось. Но если для XVIII–XIX вв. это как-то работает (опора на труды А.Б. Маркса и др.), то в отношении предшествующих эпох — не вполне, так как в те эпохи ни анализа не было в нашем смысле, ни учения о форме как такового, опираться особо не на что.

С каких позиций мы анализируем монодию? А фольклор? Там ведь на аутентичную теорию нет твердой опоры. А весь XX век, и начало XXI, особенно нетональные стили, перформансы, мультимедии и т. п.? Там что мы анализируем? Аппарата универсального нет. С установкой на индивидуальный проект в каждом сочинении в отсутствие типовых схем и анализ у нас тоже часто становится «индивидуализированным». Завесу приоткрывают композиторы, и вот мы видим устойчивый тренд — что анализировать нужно с опорой на анализы или разъяснения самих композиторов. Но это значит, что типовой теории нет. Косвенно это означает, что композиторы в большей степени сейчас теоретики, чем сами теоретики.

Оппозиция советская — дореволюционная, советская — постсоветская (наука о форме) лишена смысла (особенно сейчас), так как она уводит мысль в сторону общественно-политических реалий и коннотаций. «Советский» анализ — это просто анализ, с идеологическими отпечатками своего времени. И объявить его полностью «советским»

можно было только сгорая, «в сердцах», что называется (во второй статье Холопова: [14]). Стыдиться его тоже особо не за что. Если постоянно муссировать определение «советский» с негативным оттенком, то и соответственно формируется у молодёжи представление о всём советском периоде как никчемном и ошибочном.

Возвращаясь к статьям Холопова, следует отметить, что сейчас, по прошествии достаточно протяжённого периода, накал страстей и полемики остыл. Возникли новые учебники, которые в основном следуют методике, идущей от Маркса и развитой Холоповым [3; отчасти 12]. В то же время старые учебники и учебные пособия тоже в ходу, которые критиковались Холоповым по вопросам определения конкретных форм⁵. При этом вполне понятно, что ученые старшего поколения (те же Л.А. Мазель, В.П. Цуккерман, Ю.Н. Тюлин и др.) следовали в фарватере определенной группы источников, от которых были зависимы и анализировали произведения в принятой к тому времени системе координат.

Творчество Чайковского — это та область, где, как мы видим, с особой силой скрещиваются пики теоретиков. Это наше родное национальное достояние, и каждый понимает, что оно должно быть изучено вдоль и поперек в учебном процессе. Но студентам если просто рекомендовать только статьи Холопова, или только учебники той группы, которую критикует Холопов, они останутся в большом недоумении. Если же сводить всё в общую картину, тогда они смогут понять историчность (обусловленность) того или иного исторического момента в трактовке форм.

Нынешний исторический момент следует признать эклектическим или синтетическим. С одной стороны, авторитет старых учебников никто не отменял, он весьма высок, особенно по мастерству аналитики. С другой стороны, он выглядит уже не столь непоколебимым после критики Холопова. Однако, сейчас есть возможность отделить зерна от плевел, так сказать, указать студентам на какие-то разногласия в трактовках форм, объясняя их происхождение. Думается, что это было бы полезно в методических целях.

⁵ Больше всего досталось финалу Шестой симфонии, форма которого обычно определялась как простая трехчастная с особенностями, по Холопову — малое рондо.

Все это материал скорее для историка музыкальной теории или, конкретнее, историка исследований и учебников по музыкальной форме. Ведь анализ музыкальных произведений возник на основе теории форм. Отрицание названия курса не означало отрицание его содержания. Да, изменилось название, перекося в сторону содержания, а не формы. Отголоском можно считать гипертрофию этой стороны и возникновение учебного курса «Содержание музыкальных произведений», инициированного уважаемым профессором В.Н. Холоповой. У которой есть, кстати, замечательный учебник по форме [16]. Тот, кто знает форму, знает и содержание. И смог развернуть новую учебную дисциплину в нужном направлении. Но в результате произошло то, что форма изучается отдельно, а содержание отдельно. Это что? Это единство формы и содержания? А что же в курсе анализа? Там продолжали и продолжают в большей степени анализировать не содержание, а именно форму, и даже форму в виде схемы — в учебной рутинной практике. Поэтому примат содержания в АМП поддерживался флагом, а на самом деле формы изучались по тому же учебному плану. Что и ранее. Да и могло ли быть иначе, если новые педагоги ученые усваивали материал курса из учебников. Причем из учебников предыдущего поколения⁶. И определить, в чем разница подходов и откуда она идет — можно только в результате подробного исследования и сравнения учебников разного поколения, выстраивания стеммы (генеалогического древа), в которой станут видны процессы филиации (наследования знания) и девиации (отклонения от привычной колеи в результате новаций). Однако, очевидно также и то, что подобное исследование по своей трудоемкости и обширности может показаться и оказаться утопичным и невыполнимым («миссия невыполнима...»).

⁶ Типовая программа-конспект по АМП, обобщая научные разработки, вышла, как известно, в 1977 (за авторством педагогов МГК). В настоящее время с появлением авторских курсов, новых учебников картина стала весьма пестрой — и это еще одна методическая трудность. Что происходит в училищных курсах музыкальной формы, доподлинно не известно педагогам вузовского звена. Своеобразный плюрализм мнений и определений негативно сказывается на соотношении курсов среднего и высшего звеньев. Не говоря уже о дублировании, притчей во языцех стало переучивание от училища к вузу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Арутюнов Д.А.** Сочинения П.И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1989. 112 с.
2. **Бобровский В.П.** Анализ музыкальных произведений // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973. С. 139–145.
3. **Кюрегян Т.С.** Форма в музыке XVII — XX веков. 2-е изд., испр. М.: Композитор, 2003. — 312 с.
4. **Кюрегян Т.С.** Музыкальная форма в Московской консерватории // Журнал Общества теории музыки. 2013/1 (1). С. 187–193.
5. **Ломтев Д. Г.** Терминологические парадоксы в «Учении о музыкальной композиции» А.Б. Маркса // Музыковедение. № 7. 2012. С. 7–12.
6. **Мазель Л.А.** Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. — 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Музыка, 1979. — 536 с.
7. **Мазель Л.А., Цуккерман В.А.** Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. — М.: Музыка, 1967. — 749 с.
8. **Соколов А.С.** Функциональный подход в отечественном учении о музыкальной форме // Журнал Общества теории музыки. 2016/3 (15). С. 1–9.
9. **Способин И.В.** Музыкальная форма: Учебник. 7-е изд. М., 1984. — 400 с.
10. **Тюлин Ю.Н. и др.** Музыкальная форма. М.: Музыка, 1974. — 359 с.
11. **Тюлин Ю.Н.** Произведения Чайковского. Структурный анализ. М.: Музыка, 1973. 277 с.
12. **Фраёнов В.П.** Музыкальная форма. Курс лекций. Ред.-сост. О.В. Фраёнова. — М.: Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2003. — 198 с.
13. **Холопов Ю.Н.** О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского. К проблеме классификации музыкальных форм // Холопов, Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. Ред.-сост. Т.С. Кюрегян. М, 2012. С. 429–443 (написана в 1886, первое издание 1990).
14. **Холопов Ю.Н.** Что же делать с музыкальными формами П.И. Чайковского? // П.И. Чайковский к 100-летию со дня смерти (1893–1993): сб. ст. по матер. науч. конф. Сбор. 12 / Ред.-сост. И.А. Скворцова. М., 1995. С. 54–64.
15. **Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.** Музыкально-теоретические системы. М: Композитор, 2006. 631 с.
16. **Холопова В.Н.** Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
17. **Цуккерман В.А.** Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М.: Музыка, 1989. — 296 с.

REFERENCES

1. **Arutyunov D.A.** Sochineniya P.I. Chajkovskogo v kurse analiza muzykal'nykh proizvedenij. M.: Muzyka, 1989. 112 s. Arutyunov D.A. Works of P.I. Tchaikovsky in the course of analyzing musical works. M.: Music, 1989. 112 p.
2. **Bobrovskij V.P.** Analiz muzykal'nykh proizvedenij // Muzykal'naya ehnciklopediya. T. 1. M., 1973. S. 139–145. Bobrovsky V.P. Analysis of musical works // Music Encyclopedia. T. 1. M., 1973. S. 139–145.
3. **Kyuregyan T.S.** Forma v muzyke XVII–XX vekov. 2-e izd., ispr. M.: Kompozitor, 2003. — 312 s. Kyuregyan T.S. Form in music of the XVII–XX centuries. 2nd ed., Edited by M.: Composer, 2003. — 312 p.
4. **Kyuregyan T.S.** Muzykal'naya forma v Moskovskoj konservatorii // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. 2013/1 (1). S. 187–193. Kyuregyan T.S. Music form at the Moscow Conservatory // Journal of the Society for Music Theory. 2013/1 (1). С. 187–193.
5. **Lomtev D.G.** Terminologicheskie paradoksy v «Uchenii o muzykal'noj kompozicii» A.B. Marksa // Muzykovedenie. № 7. 2012. S. 7–12. Lomtev D.G. Terminological paradoxes in the "Doctrine of Musical Composition" by A.B. Marx // Musicology. № 7. 2012. Page 7–12.
6. **Mazel' L.A.** Stroenie muzykal'nykh proizvedenij: ucheb.posobie. — 2-e izd.dop. i pererab. — M.: Muzyka, 1979. — 536 s. Mazel L.A. Structure of Musical Works: Educational Special — 2nd Edition and rework. — M.: Music, 1979. — 536 p.
7. **Mazel' L.A., Cukkerman V.A.** Analiz muzykal'nykh proizvedenij. Ehlementy muzyki i metodika analiza malykh form. — M.: Muzyka, 1967. — 749 s. Mazel L.A., Zukkerman V.A. Analysis of Musical Works. Elements of music and methods of analyzing small forms. — M.: Music, 1967. — 749 s.

8. **Sokolov A.S.** Funkcional'nyj podkhod v otechestvennom uchenii o muzykal'noj forme // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. 2016/3 (15). S. 1–9. [Sokolov A.S. Functional approach in the domestic doctrine of musical form // Journal of the Society for Music Theory. 2016/3 (15). P. 1–9].
9. **Sposobin I.V.** Muzykal'naya forma: Uchebnyk. 7-e izd. M., 1984. — 400 s. Sposobin I.V. Musical form: Textbook. 7th ed. M., 1984. — 400 s.
10. **Tyulin Yu.N. i dr.** Muzykal'naya forma M.: Muzyka, 1974 — 359 s. Tyulin Yu.N. et al. Musical form M.: Music, 1974–359 p.
11. **Tyulin Yu.N.** Proizvedeniya Chajkovskogo. Strukturnyj analiz. M.: Muzyka, 1973. 277 s. Tyulin Yu.N. Works of Tchaikovsky. Structural analysis. M.: Music, 1973. 277 p.
12. **Frayonov V.P.** Muzykal'naya forma. Kurs lekcij. Red.-sost. O.V. Frayonova. — M.: Moskovskaya gos. konservatoriya imeni P.I. Chajkovskogo, 2003. — 198 s. Frayonov V.P. Musical form. Lecture course. Ed.-sost. O.V. Frayonova. — M.: Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, 2003. — 198 p.
13. **Kholopov Yu.N.** O sisteme muzykal'nykh form v simfoniakh Chajkovskogo. K probleme klassifikacii muzykal'nykh form // Kholopov Yu.N. Muzykal'nye formy klassicheskoj tradicii. Red.-sost. T.S. Kyuregyan. M, 2012. S. 429–443 (napisana v 1886, pervoe izdanie 1990) Kholopov Yu.N. On the system of musical forms in Tchaikovsky symphonies. To the problem of classification of musical forms // Kholopov Yu.N. Musical forms of the classical tradition. Ed.-sost. T.S. Kyuregyan. M, 2012. S. 429–443 (written in 1886, first edition 1990).
14. **Kholopov Yu.N.** Chto zhe delat' s muzykal'nymi formami P.I. Chajkovskogo? // P.I. Chajkovskij k 100-letiyu so dnya smerti (1893–1993): sb. st. po mater. nauch. konf. Sbor. 12 / Red.-sost. I.A. Skvorcova. M., 1995. S. 54–64. Kholopov Yu.N. What to do with the musical forms of P.I. Tchaikovsky? // P.I. Tchaikovsky on the 100th anniversary of his death (1893–1993): Sat. Art. by mater. scientific. conf. Collection. 12/Rev.-sost. I.A. Skvortsova. M., 1995. S. 54–64.
15. **Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Cenova V.** Muzykal'no-teoreticheskie sistemy.. M: Kompozitor, 2006. 631 s. Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V. Musical-theoretical systems.. M: Composer, 2006. 631 p.
16. **Kholopova V.N.** Formy muzykal'nykh proizvedenij : Uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr. SPb.: Izdatel'stvo «Lan'», 2001. — 496 s. Kholopova V.N. Forms of musical works: Textbook. 2nd ed., rev. St. Petersburg: Lan Publishing House, 2001. — 496 p.
17. **Cukkerman V.A.** Analiz muzykal'nykh proizvedenij. Obshchie principy razvitiya i formoobrazovaniya v muzyke. Prostyle formy. — M.: Muzyka, 1989. — 296 s. Tsukkerman V.A. Analysis of musical works. General principles of development and formation in music. Simple forms. — M.: Music, 1989. — 296 p.

ПОСПЕЛОВА РИММА ЛЕОНИДОВНА

Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)
профессор кафедры теории
доктор искусствоведения, доцент
e-mail: psplv@mail.ru

POSPELOVA RIMMA L.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
professor of theory department
Doctor of Art, Associate Professor
e-mail: psplv@mail.ru

УДК 78.087.68
78.082.4

А.С. КОМАРОВ

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

Тембровые эксперименты в хоровых сочинениях Ефрема Подгайца

A. Komarov

Timbre experiments in choral works by Efrem Podgaitz

Абстракт. В современной практике внедрение народных инструментов в академическую сферу дает интересные художественные решения. Ранее мной уже были освещены произведения Кузьмы Бодрова, который заложил основы нового тембрового сочетания хора и домры. Также, к этому тандему, вслед за Кузьмой Бодровым, обратился один из классиков Российской музыки — Ефрем Подгайц, чей вклад в развитие современной хоровой музыки велик и многогранен, а разнонаправленность и кругозор затронутых жанров огромна и продолжает богатеть новыми творческими находками. В работе будут освещены основные вехи хорового творчества композитора; рассмотрены сочинения, которые он создал для домры и хора специально для Екатерины Мочаловой и Александра Рыжинского: это «Осенний вокализ» и «Считалка», премьеры которых состоялась весной 2023 года.

Ключевые слова: домра, хор, Ефрем Подгайц, Екатерина Мочалова, хоровые премьеры, РАМ имени Гнесиных, Камерный хор «Altro Coro», фестиваль «Prima domra».

Abstract: In modern practice, the introduction of folk instruments into the academic field provides interesting artistic solutions. The author has previously covered the works of Kuzma Bodrov, who laid the foundations for a new timbre combination of choir and domra. Following Kuzma Bodrov's example, Efrem Podgaitz, one of the classics of Russian music, also turned to this tandem. Podgaitz' contribution to the development of modern choral music is great and multifaceted, and the diversity and horizons of the affected genres is huge and continues to grow rich with new finds. The work will highlight the milestones of the composer's choral work; the works that he has created for domra and choir specifically for Ekaterina Mochalova and Alexander Ryzhinsky will be considered: these are "The Autumn Vocalise" and "A Counting Rhyme", which premiered in the spring of 2023.

Keywords: domra, choir, Efrem Podgaitz, Ekaterina Mochalova, choral premieres, Gnessin Russian Academy of Music, Chamber Choir "Altro Coro", the "Prima Domra" Festival.

Вклад Ефрема Подгайца (р. 1949) в развитие современной отечественной культуры общепризнан. Музыкальный язык композитора самобытен и индивидуален, а разнонаправленность и кругозор затронутых жанров композитора поражает: среди его опусов можно найти как комическую оперу «Ангел и психотерапевт», так и «Missa veris» для хора, органа, струнных и ударных, Пассакалию и Жигу для скрипки, гобоя д`амур и камерного оркестра. Почерк композитора узнаваем и широко любим слушателями и исполнителями: «игра» с метроритмом, нетипичные сочетания гармоний и частые переменные размеры всегда захватывают слушателей своей

нетривиальностью, новизной и яркостью красок. Его музыка востребована и часто исполняется, произведения включаются как обязательные на конкурсных прослушиваниях престижных конкурсов страны. В круг избранных инструментов, для которых Ефрем Подгайц написал произведения, входят: фортепиано, скрипка, гитара, флейта, гобой, фагот, саксофон, баян, орган, ударные, домра [1].

С самого начала своего творческого пути композитор обращался к фольклору: «Я тогда очень увлекался русскими народными песнями и даже дважды ездил в экспедиции, собрав за два года более 500 песен», — рассказывает Ефрем Подгайц

о периоде своего обучения в училище, — «каждый год после первого курса от училища отправляли композиторов и музыковедов в экспедиции. Я решил присоединиться к ним и после второго курса. Очень заинтересовался фольклором и начал искать песни в сборниках, перелопачивая их, чтобы выбрать наиболее интересные тексты. Я брал только тексты, не используя мелодию» [4].

Композитор, которому заказывал музыку Мстислав Ростропович, чьи оперы и балеты идут по всей стране, признается: «Сейчас я практически все свои инструментальные произведения пишу в двух версиях — для симфонического и для народного оркестра, так как ко мне постоянно обращаются представители и тех, и других» [2].

Также им написаны 15 опер, 2 балета, более 20 концертов для различных инструментов, ряд произведений для инструментальных ансамблей, для народного оркестра. Большую часть сочинений композитора составляют произведения для хора, к которому Ефрем Подгайц всегда относится с большой любовью и трепетом.

Значение хора в жизни композитора огромно. Написано множество произведений разных жанров и направлений. Интересна история первого соприкосновения композитора с хором: «Я когда-то пел в хоре у Бориса Григорьевича Тевлина в “Мерзляковке” на теоретическом отделении», — вспоминает Ефрем Подгайц. — «Борис Григорьевич впервые в истории создал хор теоретиков. Я тогда был на третьем курсе. В этом хоре мы пели в басах вместе с нынешним ректором Московской консерватории Александром Сергеевичем Соколовым. Когда на следующий год я уже не ходил на хор, Борис Григорьевич встретил меня в коридоре и сказал: “Ну напиши уже что-то для хора”. Так родилась миниатюра на стихи Гамзатова. Сочинил довольно быстро, и он тогда не поверил, что я специально для него написал. Сказал: “Да ладно, у тебя было уже такое». Также из “Русского букета” два хора написаны для него. Это “В минуты музыки...” и “Элегия”.

Помимо огромного пласта произведений для однородных и детских составов, у композитора есть множество произведений для смешанного хора. Как рассказывает об этом сам Подгайц: «...И опять роль Бориса Григорьевича Тевлина. Как-то я встретил его в консерватории, и он мне сказал: “Слушай, а что ты всё для детских хоров, ну написал бы для смешанного”. Я для смешан-

ного хора боялся писать, но после этого разговора написал два хора. Это произведение — “Серенада” на стихи Фета (1987) и “Всё проходит” — на стихи Баратынского (1987).

Я помню тогда Борис Григорьевич с хором всех хормейстеров России исполнил их в Большом зале консерватории» [4]. Это свидетельствует о том, что Борис Тевлин не только был одним из первых, кто увидел и оценил талант Ефрема Подгайца, но также стал вдохновителем для него в творческом плане. Благодаря его рекомендации и помощи, Подгайц смог преодолеть свои сомнения и создать произведения, которые до сих пор пользуются огромной популярностью в мире хоровой музыки.

Одним из ярких примеров творчества Ефрема Подгайца в области хоровой музыки является его произведение «Псалмы царя Давида» (1994). Это крупное сочинение было исполнено только один раз. Другим значимым произведением композитора является Хоровой концерт на стихи Тютчева «Вещая душа» (2002), который был исполнен целиком хором «Сказание» из Казанского училища на «Московской осени».

Более поздний опус Ефрема Подгайца — хоровой концерт на стихи Набокова «Золотая печаль» (2016) — спели «Мастера хорового пения» под управлением Льва Конторовича в Рахманиновском зале. Еще одной знаковой партитурой является «Нью-Йоркская месса» (2001), которая в 2017 году стала обязательным произведением на выпуск для дипломников с оркестром и органом в Московской консерватории.

В 2023 году Ефрем Подгайц создал два необычных сочинения для хора, соединив его с домрой. Композитор и раньше обращался к домре в своих сочинениях, но впервые соединил этот инструмент с хором, вслед за опытом Кузьму Бодрова. О творческом союзе и разнообразии жанров и составов рассказывает Екатерина Мочалова: «Мне очень нравится, что домра становится таким многоликим инструментом, потому что существует очень много стереотипов в отношении этого инструмента: что это народный инструмент, фольклорный, не сольный, а только оркестровый. Но, как показывает практика, домру можно сочетать и с джазом, и с хором, и симфоническим оркестром, и с кем угодно. Например, есть двойной концерт для домры, джазового контрабаса и симфонического оркестра “Рандеву” Ефрема Подгайца. Или двойной концерт

для домры и виолончели. Недавно появился новый концерт для домры и скрипки «Сквозь листву». Домра и арфа, домра и клавесин, домра и струнный квартет, домра и джазовое трио. И конечно, домра и хор. И по поводу всех этих сочетаний сначала очень страшно: а что же из этого получится, а вдруг это будет звучать как-то странно и нелепо. Но все эти сочетания инструментов звучат в итоге очень хорошо» [3].

Ефремом Подгайцем написан ряд пьес для домры: концерт для домры с камерным оркестром «Времена года в Москве» 2017 года; двойной концерт для домры и виолончели с оркестром «Рандеву» 2019 года; сонату для домры и фортепиано 2022 год — премьера состоялась на фестивале камерной музыки «Пять вечеров» в Рахманиновском зале Московской консерватории. Все эти партитуры возникли благодаря существованию исполнительницы, Екатерины Мочаловой, ищущей новые партитуры. «Екатерина Мочалова — выдающийся музыкант, действительно совершившая прорыв в игре на домре. Она добивается на домре таких эффектов, играет настолько виртуозно, что раньше даже представить такое нельзя было. Это просто революция.

Она настолько интересуется и понимает, что без нового репертуара нет развития инструмента, что стала инициатором очень многих сочинений для домры соло и в составе дуэтов, ансамблей, в том числе и с хором» — рассказывает Ефрем Подгайц [5].

Изначально «Осенний вокализ» был написан для смешанного хора а cappella в 2001 году. В 2023, специально для Екатерины Мочаловой, была написана версия для домры и смешанного хора. Премьера состоялась 23 мая 2023 в концертном зале РАМ имени Гнесиных с Камерным хором РАМ Гнесиных «Altro сого», под руководством Александра Рыжинского. Вместе с «Осенним вокализом» впервые прозвучала «Считалка», написанная для того же состава. Александр Рыжинский, отвечая на вопрос о том, есть ли трудности в работе над этими сочинениями, подчеркнул: «Все зависит от мастерства композиторов и их понимания музыкальной структуры. Трудностей во время разучивания произведений не возникло, потому что в качестве солиста с нами была Екатерина Мочалова — настоящий музыкант-виртуоз. Хор в этих пьесах действует в роли аккомпанирующего ансамбля. Это решает множество вопросов. Два ключевых музыкальных прие-

пример 1. Е. Подгайц, «Осенний вокализ», вступительный раздел

пример 2. Е. Подгайц, «Осенний вокализ» 1 раздел, вступление хора

ма, такие как тремоло и пиццикато, представляют собой контрастные краски. Пиццикато обеспечивает ритмическую ясность и графическую структуру нотного текста, а тремоло придает произведению глубокий легатный характер с уникальными тембрами, создавая многомерность звучания. Сочетание различных тембров обогащает музыкальный опыт и придает произведению своеобразие. [6].

Сам автор дал совет: «Я писал эти два сочинения, которые лучше вместе играть. Это более эффектно. Я довольно часто так делаю, хотя вполне можно исполнить их и отдельно, там нет какой-то связи. Связь — это только домра и хор, их сочетание» [5].

Произведение «Осенний вокализ» написано с использованием характерных для композитора разнообразных несимметричных размеров: 2 + 2 + 3 восьмых, 3 восьмых и 3 четверти. Главенствующую роль играет домра, в то время как хор в вокализе является «воздушной подушкой» и опорой, на которую наслаивается тонкая и изящная мелодическая линия инструмента. Форма произведения: АВА1В1 с кодой.

«Осенний вокализ» начинается вступлением домры без хорового сопровождения, в котором проводится протяжная линия арпеджио, размеренная и прозрачная, что достигается частым использованием кварто-квинтового сочетания звуков. Сначала мелодия движется со стремлением в верхний регистр, затем плавно спускается поступенным

движением вниз. Хотя композитор не ставит знаков при ключе, основную тональность можно выделить, как *c-moll* (см. пример 1 на стр. 40).

В первой цифре вступает хор выдержанной педалью, поддерживая новый виток развития домры, у которой материал вступления повторяется. Гармонический хоровой пласт прост и тонален, что позволяет сконцентрировать внимание на солисте. О роли домры в этом произведении рассказывает Екатерина Мочалова: «В вокализе домра тоже становится вокалистом. И он сопоставляет пение домры и пение хора. Два певца, но абсолютно разных: можно поставить джазового, или народного певца, или джазовую певицу-негритянку — будет одно звучание и произношение, а если академического — совсем другое. Динамические оттенки этого раздела спокойные, не выходят за рамки нюанса *mf*. Музыка пропитана умиротворением и задумчивостью [3] (см. пример 2 на стр. 40).

Начиная со второй цифры, динамика движения развивается до *rosso animato*. Такой характер достигается увеличением динамических оттенков и проведением солиста своей мелодии в октаву. Из нововведений в музыкальном материале появляется мелодическая линия партии сопрано, которой, с расстоянием в одну четверть, вторит партия домры канонно.

Движение приводит нас к новому развивающему разделу, который начинается в третьей цифре. Этот раздел контрастен предыдущим. Характер музыки

пример 3. Е. Подгайц. «Осенний вокализ», 2 раздел, канон

пример 4. Е. Подгайц, «Осенний вокализ», заключительный раздел

взволнованный, несколько суетливый, но в то же время не выходящий за рамки образной сферы первого раздела, а плавно вытекающий из него. Он характерен стремительным и активным движением, за счет появления 16 длительностей у домры; новой, более «острой» тональностью — дорийским *gis-moll*. Происходит активизация остальных партий хора, у которых также появляются мелодические фрагменты, звучавшие ранее у солиста и партии сопрано. Автор использует преимущественно восходящее движение. Теперь в канон поют партии сопрано и теноров, образуя диалог. Из новых приемов — подголосочная полифония. Начиная с 36 цифры, домра и партия сопрано звучат в унисон, вторя друг другу. Раздел завершается небольшим связующим построением, исполняемым хором без солиста. Он приводит нас к первоначальному состоянию (см. пример 3 на стр. 41).

В пятой цифре вновь звучит вариант первой части, в котором присутствуют элементы предыдущего развивающего раздела, в частности, в партии басов — главный восходящий поступенный мотив вокализа. Тональность также возвращается. Первая часть проходит с той же продолжительностью, структура построений сохраняется, как и основной музыкальный материал.

Начиная с седьмой цифры, снова исполняется вторая часть с незначительными изменениями: для усиления напряжения на основе партии первого альты из второй части появляется новая мелодическая линия первых сопрано, написанная над факту-

рой хора более крупными длительностями; динамика усиливается до *fortissimo*.

Завершается вокализ кодой на основе материала первой части, но уже в тональности *gis-moll*. Восходящее мотивное движение звучит в партии сопрано. Оно проводится 6 раз, с каждым разом исполняемое выше, настолько, что ради чистоты исполнения остается только одна сопрано, достигая для второй октавы в тихой динамике. И на фоне хорового действия звучит поступенное движение, написанное совершенно новым способом: движением шестнадцатыми в октаву. Произведение заканчивается продолжительным выдержанным аккордом в высоком регистре и тихой динамике, растворяясь в пространстве (см. пример 4).

Если «Осенний вокализ» представлял жанровую сферу песенного начала, то «Считалка» Ё€ начала инструментального. Ефрем Подгайц рассказывает в беседе: «Каждый инструмент надо слышать, чувствовать: и хор, и домру. Но иногда композитор, замечательный, выдающийся, воспринимает хор скорее как какой-то инструментальный ансамбль. А ведь у хора есть своя специфика, как и у каждого инструмента, и она связана со звукоизвлечением, с возможностями голосового аппарата. И бороться с тем, что в физиологии есть у человеческого голоса, мне кажется, неправильно. Надо использовать это. Поэтому в связи с этой спецификой выстраивается ряд художественных образов: о чем этот инструмент может говорить. Если это получается у автора, и, если

пример 5. Е. Подгайц, «Считалка», вступительный раздел

пример 6. Е. Подгайц, «Считалка», второй раздел

слушатель и исполнитель принимают его идею, то тогда все в порядке. Но когда это идет поперек, «назло» природе инструмента, то он этого не прощает» [5].

В «Считалке» преобладает инструментальное начало. Потому что фактура хора подражает гитарному или фортепианному типу аккомпанемента. В «Вокализе» домра подражает пению хора, а в «Считалке» хор подражает звучанию игривой домры. То есть они соревнуются сначала в певучести, а потом Ў€ в виртуозности. По мнению Александра Рыжинского, в «Считалке» важен фольклорный колорит [6].

Сочинение имеет куплетную форму, состоит из вступления и трех куплетов. Продолжая идею предыдущего произведения, «Считалка» начинается домровым вступлением соло. Сначала звучат квинты щипком, затем в виде арпеджио на две октавы. Хлесткие и виртуозные пассажи проводятся в быстром и стремительном движении, предворяя вступление хора в первой цифре (см. пример 5).

Домра выступает здесь провоцирующим зазывалой, потому как начинается звучание хора с тех же

квинт, берущимися *staccato*, что и в первых тактах у домры. Партии вступают попеременно, образуя переключки (см. пример 6).

Начиная со второй цифры партии начинают вступать в канон, добавляя в музыку больше светливости и живости. В отличие от предыдущего произведения появляется поэтический текст. В нем повествуется о разных событиях, в которых извлекается моторное ритмическое звучание: «Выбивает дробь кузнец; дятел дуб столетний лечит; конь копытом быстро бьет, и т. д.».

Интересна связь поэтического текста и используемых автором размеров: в конце куплета поется: «Начинай сначала счет». И, если до этого размеры были стабильными — три или четыре четверти, то после этих слов появляются две четверти, потом три восьмые, и снова две четверти. Это ломает структуру и говорит нам о том, что счетовод сбился (см. пример 7 на стр. 44).

Затем вновь начальные размеры возвращаются, начиная новый куплет со вступления домры соло во втором куплете, а в третьем — сразу со вступления хора. Это сделано для того, чтобы не допустить

пример 7. Е. Подгайц. «Считалка», связующий раздел

разрядки динамики движения. «Считалка» — это такое хулиганство. Домра — это такой хулиган, который подначивает весь хор за собой. В бешеном темпе пассажи, очень отрывистые и яркие аккорды. Именно здесь домра получается драматургическим героем», — рассказывает Екатерина Мочалова [3].

Заканчивается произведение восходящими быстрыми пассажами домры и острым аккордом tutti, состоящем из чистых квинт.

«Все имеет будущее. Если будут писать, и найдётся тот, кто напишет интересно, — говорит Ефрем Подгайц, — то конечно. Ведь у хора есть будущее. И кроме хоров, домристов тоже становится все больше и количество домристов очень интересных. Я слежу за ними: каждый год появляются очень яркие исполнители. Им всем хочется играть. Так что если они будут вести себя активно также, как и Екатерина Мочалова, то композиторы с удовольствием будут для них писать» [5].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Буданов А.** Ефрем Подгайц: «Я просто пишу ноты...» — М.: Издательство Композитор, 2014. 447 с.
2. **Кривицкая Е.** «Рандеву домры и виолончели» // Музыкальная жизнь. 2022. № 2. URL: <https://muzlifemagazine.ru/randevu-domry-i-violoncheli/> (дата обращения: 25.04.2024)
3. **Мочалова Е.** Интервью с А. Комаровым / Рукопись. Москва: 30.11.23.
4. **Подгайц Е.** Интервью с А. Комаровым / Рукопись. Москва. 15.11.22.
5. **Подгайц Е.** Интервью с А. Комаровым / Рукопись. Москва. 27.10.23.
6. **Рыжинский А.** Интервью с А. Комаровым / Рукопись. Москва: 23.11.23.

REFERENCES

1. **Budanov A.** Efrem Podhairs: «ia prosto pishu noti...» ["I'm just writing notes..."] Moscow, 2014. 447 p.
2. **Krivitskaya E.** «Randevu domry i violoncheli» ["Rendezvous of domra and cello"] // Musical life. 2022. № 2. URL: <https://muzlifemagazine.ru/randevu-domry-i-violoncheli/> (date of accept: 25.04.2024)
3. **Mochalova E.** Inter v'yu s A. Komarovom [Interview with A. Komarov] / Manuscript. Moskva. 30.11.23.

4. **Podgains E.** Inter v'yu s A. Komarovom [Interview with A. Komarov] / Manuscript. Moskva. 15.11.22.
5. **Podgains E.** Inter v'yu s A. Komarovom [Interview with A. Komarov] / Manuscript. Moskva. 27.10.23.
6. **Ryzhinskiy A. E.** Inter v'yu s A. Komarovom [Interview with A. Komarov] / Manuscript. Moskva. 23.11.23.

КОМАРОВ АЛЕКСЕЙ СТЕПАНОВИЧ
Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского (г. Москва)
Студент 5-го курса
e-mail: alexeykakarov@gmail.com

KOMAROV ALEXEY S.
Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow)
5th year student
e-mail: alexeykakarov@gmail.com

УДК 781.5

Е.Д. КРИВИЦКАЯ

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

Мультижанровость и синтетичность как основа концертной программы нового типа

Заметки о некоторых современных тенденциях в концертной практике

E. Krivitskaya

Multi-genres and synthetics as the basis of a new type of concert program

Notes on some modern trends in concert practice

Абстракт. Статья посвящена направлению в современной концертной практике, связанной с мультижанровостью. Наряду с программами академического типа, построенными на исполнении музыкальных произведений, параллельно создаются программы с привлечением внемузыкальных компонентов. У программ появляются подзаголовки, где акцентируются составляющие элементы: «музыкально-литературная», «музыкально-драматическая», «действие» и т. д. Кроме артистов в таких программах важную роль играет режиссер, в ней может быть не просто перечень номеров, но целый сценарий. Может быть привлечен видеоряд как самостоятельный компонент. В таких случаях речь идет о синтетической программе, основанной на синтезе искусств. Мультижанровость же проявляется в соединении оперы, сольного звучания инструментов или оркестра, хора, драматической декламации. Также отдельно в статье рассматриваются типы мелодекламации. В качестве успешного примера приводится русское историко-героическое действо «Рожденные Россией», анализируются его компоненты, концепция, драматургия, текстовая основа, музыкальный ряд. Проводятся аналогии со скульптурой, архитектурой.

Ключевые слова: мультижанровость, синтез искусств, мелодекламация, патриотизм, хор, орган.

Abstract: The article is devoted to a trend in contemporary concert practice related to multi-genre. Alongside academic-type programs based on the performance of musical works, there are programs that involve extra-musical components. Programs can have a subheading that emphasizes their constituent elements: "musical-literary", "musical-dramatic", "spectacle", etc. Not only the performers, but also the director plays an important role in such programs, since the program might not consist of just a standard list of numbers, but have a full-fledged script. A video sequence may also be involved as an independent component. In such cases, we are talking about a synthetic program based on the synthesis of arts. The multi-genre is manifested in the combination of opera, solo sound of instruments or orchestra, chorus, and dramatic recitation. The types of melodeclamation are also discussed separately in the article. The Russian historical and heroic spectacle "Born by Russia" is provided as a successful example of a multi-genre work, its components, concept, dramaturgy, textual basis, and musical sequence thoroughly analyzed. Analogies with sculpture and architecture are drawn.

Keywords: multi-genre, synthesis of arts, melodeclamation, patriotism, choir, organ.

Как привлечь публику в концертный зал? Этим вопросом задаются концертные организации, испытывающие дефицит в зарубежных артистах, ощущающие узость репертуара российских коллективов и музыкантов, вынужденных чаще выступать на одних и тех же площадках и не успевающих постоянно расширять и обновлять свой список произведений.

«Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые! Его призвали всеблагие, как собеседника

на пир...» Эта цитата из стихотворения Федора Тютчева («Цицерон», 1829) точно отражает турбулентность современного мира. Но, как известно, социальная нестабильность оказывается импульсом для поразительных творческих открытий и креативных идей. Сейчас время открывающихся возможностей, и это также касается ситуации в искусстве. Артисты и публика солидарны во встречном движении в поиске новых форм в концертной практике [2].

Речь идет, прежде всего, о программах, построенных на синтезе разных искусств и ломающих стереотипы привычной структуры концерта. К примеру, вот уже почти 15 лет как народный артист СССР Юрий Башмет развивает особое направление, которое он сам называет «музыкально-литературным действием». В 2011 году альтист и дирижер Юрий Башмет вместе с актером МХТ Константином Хабенским создали программу «Калигула»: артист читал текст пьесы Альбера Камю, а «Солисты Москвы» под управлением Башмета исполняли квартет «Смерть и девушка» Шуберта. Премьера состоялась в Перми, затем она прозвучала в Москве, Санкт-Петербурге, Хельсинки и других городах.

«Идея этого концерта не связана с тем, чтобы публике было легко слушать музыку. И это не один Костя приехал читать. Это не авторский вечер. И это не просто Шуберт. Мы хотим поделиться этим необычным сочетанием», — прокомментировал Башмет [1].

В этом высказывании заложены важнейшие принципы: слово соединяется с музыкой не для иллюстрации или пояснения, а для умножения смыслов. Два равнозначных искусства, безусловно, временами конфликтуют, пытаются выйти на первый план, затмив друг друга. Однако в этом соперничестве рождается тот самый синтез, когда слово и музыка уже становятся неотделимыми.

Существует особый жанр, мелодекламация, чье название рождено от соединения двух греческих слов — мелос, напев и декламация, то есть чтение стихов. В словарях дается определение специфики жанра как выразительного чтения под музыку художественного произведения (обычно стихотворного) [3].

Мелодекламация бывает двух типов. Авторская, то есть когда композитор берет текст и сочиняет музыку, заранее отмечая моменты, когда чтец должен декламировать. Импровизационная — когда исполнители (как в случае с Юрием Башметом и Константином Хабенским) соединяют слово и музыку, изначально не предназначенные для мелодекламации (типология предложена автором данной статьи). Вкус артистов, их фантазия определяют успех или неуспех такого художественного эксперимента.

Подобные опыты не единичны, и хотелось бы предложить некоторые пути развития этого синтетического направления на примере недавней премьеры русского историко-героического действия

«Рожденные Россией», автором сценария и композиции которого выступил режиссер и актер, руководитель Центра прототипирования «Тон» Академии хорового искусства имени В.С. Попова Петр Татарский.

Взяв предельно широкую тему — герои в истории и искусстве, он решил ее раскрыть путем создания синтетического мультижанрового представления. Расшифруем все три понятия. «Синтетическое представление» в данном случае понимается не просто как «пространственно-временное» — здесь соединяются несколько таких видов: театр, кинематограф, шоу. Когда автору задают вопрос, о чем «Рожденные Россией», то в ответ дать последовательное изложение сюжета сложно. Канва предельно метафорична из-за большого количества стихотворных фрагментов, где воспеваются Русь, Россия, ее многозначный образ: «Гой ты, Русь моя родная, в хатах ризы, образа...» (Есенин), «Теперь у нас дороги плохи» (Пушкин), «Святлейшая моя, доверчивая Русь, что сделала с собой, и думать не берусь...» (Карина Филиппова), «Россия начинается в тебе» (Виктор Боков).

Есть известный памятник «Тысячелетие России» — монумент, воздвигнутый в Великом Новгороде в 1862 году в честь тысячелетнего юбилея летописного призвания варягов, с которым традиционно связывается начало русской государственности. Он представляет собой «шапку Мономаха» — эмблему самодержавной власти Российской империи — и состоит из гигантского шара-державы на колоколообразном постаменте. Так скульпторам удалось объединить два важных символа российской и новгородской истории — атрибут власти царя-самодержца и вечевого колокол.

В символическом ключе действие «Рожденные Россией», идущее два с половиной часа, подобно этому монументу. Неслучайно стержнем, лейтмотивом программы стал колокольный звон, звучащий и на фонограмме, и в ряде музыкальных произведений — «Прелюдии до-диез минор» Рахманинова, в «Богатырских воротах» Мусоргского, исполняемых на фоне видеоролика с изображением церковных куполов и колоколен.

На новгородском монументе 128 скульптурных фигур и барельефов, расположенных на трех уровнях. На *верхнем ярусе* — ангел с крестом в руке и коленопреклоненная женщина, олицетворяющая Россию.

Фигуры среднего яруса символизируют шесть эпох Российского государства, от Рюрика к Михаилу Романову и Петру Первому. И этот пласт также представлен в «Рожденных Россией». В первой части (до антракта) через стихи и музыкальные сочинения идет разговор со зрителем о глобальных морально-нравственных императивах (честь, долг, совесть, преданность, любовь к Отечеству и т. д.). Во второй части на сцену выходят уже реальные исторические персонажи — гражданин Кузьма Минин (его образ убедительно представил баритон Олег Федоненко) и князь Дмитрий Пожарский (его сыграл заслуженный артист России Николай Денисов), священник отец Авраамий, царь Петр Первый (обоих воплотил бас Родион Паульс). Текстовой основой здесь послужило либретто оперы «Минин и Пожарский» Михаила Булгакова [6], а музыкальной — драматическая сага «Русский бал на четыре столетия» композитора Лоры Квинт, посвященная этим же персонажам.

Петр Татарицкий, взяв уже готовые сочинения, поместил их в новый контекст, который и дал им возможность заиграть иными гранями. В этой связи можно говорить о жанре пастиччо (существующем в опере и балете) и технике коллажа (активно используемой во многих видах искусств — живописи, музыке, кинематографе и др.).

И, возвратимся еще раз к памятнику «Тысячелетие России». *Третий нижний ярус* памятника покрыт горельефными фигурами выдающихся российских деятелей — политиков разных времен, героев и людей искусства. В анонсе действия «Рожденные Россией» читаем: «...на первой линии — авторы ярких сочинений музыки, поэзии, литературы (среди их имён значатся и наши талантливые современники, и обладатели внушительных лет со дня рождения), на другой линии — сами герои, реальные исторические персонажи, чей вклад и в бытописание, и в скрижали отечественной истории бесценен. На сцене и на экране возникают и “аллея русской славы, и галерея нетленных портретов» [4].



*В центре: Николай Денисов — князь Пожарский, Кузьма Минин — Олег Федоненко.
Мужская группа сводного хора*



"Россия начинается в тебе". Солист Виктор Скоробродов, Детский хор "Тульского центра одаренных детей "Мастерская таланта", Белгородский академический русский оркестр, дирижер Александр Соловьёв

Эта галерея выстраивается как в переносном смысле — в череде литературных и музыкальных образов, так и в заставках на экране, где вместо дежурных титров в изящных овалах зритель видит портреты авторов, вписанных в канву действия. Причем конфигурации их самые разные — Родион Щедрин и Александр Пушкин, Александр Бородин и Карина Филиппова, Петр Корягин и Виктор Боков, Лора Квинт и Николай Денисов (который в программе участвует не только как актер, но и как либреттист, поэт, драматург).

Новые смыслы возникают и тогда, когда известные музыкальные партитуры звучат в новых аранжировках. Часть «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский» Прокофьева обретает почвенность и ярко национальную окраску, когда звучит в версии для хора и оркестра народных инструментов. Вскрывается русский генетический код и в «Ариозо воина» из кантаты «Москва» Чайковского: траурная маршевая поступь, выписанная пиццикато у струнных, идеально переносит-

ся на фактуру домр и балалаек. На другом полюсе оказывается орган. В «Рожденных Россией» он используется и как сольная краска, и в камерных дуэтных номерах — со скрипкой и с чтецом (в мелодекламации). Но также орган прекрасно вписывается в звучание оркестра народных инструментов. Более того, именно включение органа в партитуру позволяет сделать аранжировки симфонических произведений для народного оркестра максимально приближенными к оригиналу. В «Рожденных Россией» такой экспериментальной обработкой стал финал «Скифской сюиты» Прокофьева. В этом раннем сочинении композитора большое значение играют тембры различных духовых, которых нет в составе оркестров русских народных инструментов, но которые без труда могут имитировать орган — трубу, тубу, бас-кларнет. Также орган, дублируя некоторые голоса в партитуре, усиливает их и придает в целом необходимый масштаб.

Академическое звучание приобретают эстрадные песни, когда они предстают в хоровых аранжировках:

для программы «Рожденные Россией» была заказана специальная хоровая версия песни Марка Фрадкина «За того парня». Музыка обрела «объемность», одноголосная вокальная строчка была обрамлена контрапунктами, высветившими (в том числе, и благодаря тонкой работе с текстовой основой автора аранжировки Алексея Лёвина) необыкновенный лиризм сочинения. Уместно процитировать здесь позицию художественного руководителя Камерного хора Московской консерватории, профессора Александра Соловьёва: «Особое направление в нашей репертуарной политике — сочинения, которые могут вызвать “улыбку” у любителей авангарда. Однако мы не можем игнорировать то, что происходит в искусстве в XXI веке. Я имею в виду жанр кроссовера, который сейчас выходит на первый план. Меня привлекает в этом направлении возможность неожиданных сочетаний инструментов с хором, приглашение персоналий, на первый взгляд неожиданных для академического коллектива. Здесь бы я вспомнил программу “Дорогами Высоцкого”: мы не только сделали концерт с актером, режиссером Никитой

Высоцким, но и записали диск. Сам Никита в разговоре отметил, что не мог предположить, что его отец, легендарный бард Владимир Семенович Высоцкий, “войдет” в стены Московской консерватории через парадную дверь. А это случилось, и песни Высоцкого в хоровых аранжировках с органом звучат прекрасно благодаря умению наших молодых хормейстеров-аранжировщиков делать деликатные обработки, со вкусом, не перегруженные, с разнообразными штриховыми нюансами — они достойны лучших филармонических залов» [5].

Хоровая линия в программе «Рожденные Россией» очень значима — хор не только поет, но и сценически движется: это народ — действующий, сочувствующий. В номере «Сбор дружины» Минин призывает полки из регионов России на ратный бой, и его поддерживает мужской хор, сгруппированный вокруг солиста на авансцене. Исполняя знаменитый хор «Улетай, на крыльях ветра» Бородина (его, напомним, поют невольницы татарской орды), женский хор «выплывает» из кулис, как это бывает в фольклорных программах.



Петр Татарицкий

Благодаря таким номерам, как «О, Святый» Сергея Екимова, как упомянутый хор «Вставайте, люди русские» Прокофьева и, безусловно, «Славься» Глинки, рождается тот дух соборности, то чувство всеобщего единения — артистов, публики, нации, — ради чего и создавалось это действо. Мощной кульминацией «Рожденных Россией» становится номер «Город, который есть» (из саги «Русский бал на четыре столетия»), где режиссер использует стилистику мюзиклов: детский хор идет через зрительный зал к сцене, в то время как взрослый хор хлопает и двигается в активном ритме под аккомпанемент оркестра.

Вовлечение в такую мультижанровую программу юных артистов имело не только декоративный (для большей эффектности «картинки»), но и образовательно-просветительский аспект. Обладатель чудесного дисканта Виктор Скоробродов, воспитанник Хорового училища имени А.В. Свешникова при Академии хорового искусства имени В.С. Попова, солировал в композиции «Россия начинается в тебе» под аккомпанемент Академического русского оркестра Белгородской филармонии с маэстро Александром Соловьёвым за пультом. Творческий тандем юного певца и ректора Академии вызвал большое воодушевление в зале, а сам Виктор написал на своей странице в социальной сети ВКонтакте: «Огромное спасибо Петру Татарицкому, Александру Владиславовичу Соловьёву за доверие, бесценный опыт и невероятные возможности, а Петру Корягину за красивую песню!»

На всем пути проекта эту песню пробовали исполнять солисты в разных городах, и лишь Виктору Скоробродову удалось в полной мере спеть непростую вокальную строчку чисто и полнозвучно, ясно проартикулировать текст, имеющий программное значение — ведь эта песня дала название всему проекту. Этот опыт показал, что в детском вокальном

образовании в регионах России есть еще немало проблем, но важно, что их успешно научились решать в Академии хорового искусства — флагманском творческом вузе.

Красочность, зрелищность, умелая игра на контрастах между массовыми сценами и сольными номерами, между плакатностью и сакральной исповедальностью, между оперой, мюзиклом и драмой в чистом виде — эти качества позволяют приравнять программу «Рожденные Россией» к музыкально-драматическому представлению. Точный компилятивный подход, глубокое погружение в репертуар дает замечательный художественный результат (что не исключает, разумеется, в других случаях возможность специально заказывать оригинальные сочинения композиторам). Кстати, одна из композиций была создана специально для патриотической программы «Хроники Петра Первого» (она предшествовала «Рожденным Россией»): молодой автор Петр Корягин написал на текст Петра Вяземского «Ода Петру Первому» духоподъемный хор «Твоя Великая Россия», который настолько пришелся по душе и исполнителям, и режиссеру Петру Татарицкому, что был включен и в «Рожденные Россией».

«Величественность русской культуры во всем ее многообразии» — такую оценку дали СМИ действу «Рожденные Россией», показанному в Тульской филармонии в рамках проекта «Россия начинается в тебе», прошедшего при поддержке Президентского фонда культурных инициатив. Канва сюжета имеет внутри большой потенциал для расширения, модификаций, поскольку речь идет о культуре России в целом на длинной исторической дистанции. А само русское историко-героическое действо «Рожденные Россией» — уникальный образец интертекста в формате концерта-спектакля, в котором диалог ведется на многих смысловых уровнях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Башмет и Хабенский представят фрагменты из «Калигулы» в Москве // Lenta.ru. URL: <https://lenta.ru/news/2015/10/22/bashmet/> (дата обращения: 11.04.2024).
2. **Дуков Е.** Концерт в истории западноевропейской культуры. М., Классика-XXI. 2021.
3. Мелодекламация // dic.academic.ru. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/35767/%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F> (дата обращения: 11.04.2024).
4. Рожденные Россией // Саратовская филармония. URL: https://sarphil.com/video/282-konzertspektakl_rozhdennye_rossiei_rozhdennye_rossiei__russkoe_istorikogeroicheskoe_deistvo.html (дата обращения: 11.04.2024).

5. **Соловьёв А.** Певцы Камерного хора — это гладиаторы хорового искусства // Музыкальная жизнь. 2020. № 10. URL: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-solovyov-pevcy-kamernogo-kh/> (дата обращения: 09.04.2024).
6. **Урюпин И.** Русская история и русский мир в либретто М.А. Булгакова «Минин и Пожарский». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-istoriya-i-russkiy-mir-v-libretto-m-a-bulgakova-minin-i-pozharskiy> (дата обращения: 09.04.2024).

REFERENCES

1. Bashmet i Khabenskiy predstavlyat fragmenty iz «Kaliguly» v Moskve [Bashmet and Khabensky will present fragments from "Caligula" in Moscow] // Lenta.ru. URL: <https://lenta.ru/news/2015/10/22/bashmet/> (date of access: 11.04.2024).
2. **Dukov Ye. [Dukov E.]** Kontsert v istorii zapadnoyevropeyskoy kul'tury [Concert in the history of Western European culture]. М., Klassika-XXI. 2021.
3. Melodeklamatsiya [Melodeclamation] // dic.academic.ru URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/35767/%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F> (date of access: 11.04.2024).
4. Rozhdennyye Rossiyey [Born of Russia] // Saratovskaya filarmoniya [Saratov Philharmonic]. URL: https://sarphil.com/video/282-koncertspektakl_rozhdennye_rossiei_rozhdennye_rossiei__russkoe_istorikogeroicheskoe_deistvo.html (date of access: 11.04.2024).
5. **Solov'yov A. [Solovyev A.]** Pevtsy Kamernogo khora — eto gladiatory khorovogo iskusstva. Interv'yu s Yevgeniyey Krivitskoy [Singers of the Chamber Choir are gladiators of choral art. Interview with Evgenia Krivitskaya] // Muzykal'naya zhizn' [Musical Life] 2020. № 10. <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-solovyov-pevcy-kamernogo-kh/> (date of access: 11.04.2024).
6. **Uryupin I. [Uryupin I.]** Russkaya istoriya i russkiy mir v libretto M. A. Bulgakova «Minin i Pozharskiy» [Russian history and the Russian world in the libretto by M.A. Bulgakov "Minin and Pozharsky"]. <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-istoriya-i-russkiy-mir-v-libretto-m-a-bulgakova-minin-i-pozharskiy> (date of access: 11.04.2024).

КРИВИЦКАЯ ЕВГЕНИЯ ДАВИДОВНА

Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)
профессор кафедры истории зарубежной музыки,
Государственный институт искусствознания
ведущий научный сотрудник
Академии хорового искусства имени В.С. Попова
научный сотрудник
доктор искусствоведения, профессор
e-mail: ekrivitskaia@gmail.com

KRIVITSKAYA EVGENIYA D.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Professor of the History of Foreign Music Department,
State Institute of Art Science, (Moscow)
lead research officer
Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
research officer at Multi-genre and synthetic as the basis
of a new type of concert programme Notes on some modern
trends in concert practice
Doctor of Art.
e-mail: ekrivitskaia@gmail.com

УДК 781.6

М.В. МАКСИМЧУК

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

Стилевые черты исполнения вокально-хоровой музыки эпохи Ренессанса

*M. Maksimchuk**Style features of Renaissance vocal and choral music performance*

Абстракт. В основу статьи легли знания и наблюдения автора, полученные не только при многократных посещениях европейских мастер-классов и специализированных курсов по исторически-информированному исполнительству, но и в результате многолетнего опыта работы с собственным аутентичным ансамблем, преподавательской деятельности, а также в качестве музыкального руководителя в процессе реализации нескольких десятков разных проектов, в том числе международных.

Систематизация полученных знаний и навыков легла в основу преподавательской деятельности музыканта. Автор статьи сосредоточивает внимание на формировании принципов подхода студента-хормейстера к исполнению вокально-хоровой музыки эпохи Ренессанса (в рамках образовательной дисциплины «Курсовой хор»), на тех задачах, которые встают перед ним при подготовке сочинения для исполнения на концерте курсового хора. Среди них — важнейшие:

- выбор аутентичного исполнительского состава (корректировка состава);
- отбор исполнительских методов, необходимых для грамотной интерпретации старинной музыки XV–XVI веков.

Автор призывает избегать ошибок, связанных с понятием «хор» сегодня и во времена Ренессанса, считает необходимым для дирижера изучение бытующих в ту эпоху инструментальных и вокально-инструментальных жанров, дает наиболее важные рекомендации по исполнительским методам музыки эпохи Ренессанса (обращая особое внимание на атаку звука, особенности дыхания и фразировки, на штриховую культуру), подчеркивая их роль в выполнении художественного замысла и указывает путь к их освоению.

Ключевые слова: ренессанс, особенности исполнения, состав исполнителей, певческое дыхание, исполнительские штрихи, архитектурный стиль, консорт.

Abstract: This work is based on the author's knowledge and observations obtained not only from repeated participation in numerous European master classes and specialized courses in historically informed performance, but also as a result of a long-term experience of working with her own authentic ensemble, teaching and realizing several dozen projects, including international ones, as a music director.

Systematization of obtained knowledge and skills was put in the basis of the musician's teaching activity. The author concentrates her attention on the formation of principles of the approach a student choral conductor needs to take to perform choral music of the Renaissance period (within the framework of the "course choir" discipline) and the tasks that they need to undertake when preparing the piece for a performance at a course choir concert. Among them, the most important are:

- the choice of an authentic lineup of performers (lineup adjustment);
- the choice of performance methods necessary for competent interpretation of Early music of the 15th–16th centuries.

The author urges to avoid mistakes related to the way the term "choir" is understood today as opposed to the times of the Renaissance; she sees it essential for a conductor to study instrumental and vocal-instrumental genres common in the era and gives the most important recommendations on the performance methods of the Renaissance music (paying close attention to the onset of sound, the peculiarities of breathing and phrasing, the culture of technique) while stressing their role in the realization of the artistic conception and setting the direction of mastering them.

Keywords: Renaissance, peculiarities of performance, lineup of performers, breathing in singing, performance techniques, architectural style, consort.

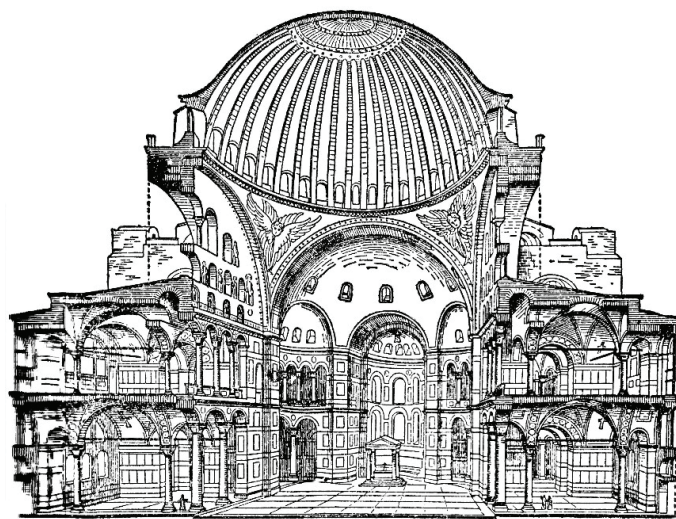
Музыка эпохи Ренессанса занимает сегодня значительное место в репертуаре профессиональных и учебных коллективов. Уже во время учёбы студент-хормейстер в рамках образовательной дисциплины «Курсовой хор» получает возможность практического ознакомления с музыкой XV–XVI вв. Стоит отметить, что в сопоставлении с программами других курсов именно эта тема оказывается самой сложной и не до конца понятной. Кроме того, культурный ландшафт, в котором происходит творческое формирование российского студента, базируется в основном на репертуаре из музыки XVIII–XX вв.

Сконцентрируем свое внимание на тех задачах, которые встанут перед молодым хормейстером при подготовке сочинения к исполнению на концерте курсового хора. Прежде всего, подчеркнем: музыка эпохи Возрождения и, тем более, камерные сочинения а саррелла, которые традиционно отбираются для работы с курсовым хором, собственно хоровой музыкой не являются. Соответственно, аутентичный исполнительский состав — это не хоры в романтическом понимании этого определения, а вокальные ансамбли (консорты) — квартеты, квинтеты, октеты и т. д., в которых количество исполнителей соответствует количеству строчек в партитуре.

Принципиально важно не подходить к музыке эпохи Ренессанса с позиции хоровых мерок XIX–XX вв. К сожалению, многие современные дирижёры до сих пор оказываются в плену «неистребимой хоровой гигантомании»¹. Исполнять «хоровую» музыку эпохи Возрождения нужно с пониманием значения слова «хор», которое бытовало в ту, далёкую от нас эпоху, в тот конкретный исторический период, учитывая, что само определение понятия «хор» видоизменялось на протяжении столетий.

Вместе с корректировкой исполнительского состава происходит и отбор исполнительских методов, которые необходимы для грамотной интерпретации старинной музыки. Первое, о чем следу-

ет сказать, это атака звука. Важно вспомнить, что большая часть духовных сочинений эпохи Возрождения создавалась специально для храмов, аббатств и монастырей. Уже сама специфика «храмовой акустики» создавала эффект «мерцающего эха» и высокий резонанс в пространстве с долгим отзвуком. Исполнение любого сочинения предполагало абсолютную ясность звуковедения и чёткость «прослушивания голосов» в пространстве.



илл. 1. Собор Святой Софии в Константинополе

Многочисленные средневековые и ренессансные аббатства и монастыри, великолепные дворцы и палаццо — свидетели и наследники архитектурного стиля великой Византийской империи — все они отличались высокими, сферическими потолками, глубокими нефами (илл. 1). Разумеется, пение в таком помещении совершенно не допускало «жирного» и «широкого» звучания голоса либо инструмента — ведь гулкая храмовая акустика многократно усиливала реверберацию от звука, и при несоблюдении чётких исполнительских принципов музыка мгновенно превращалась в хаос, какофонию и гул! Именно здесь важно перейти к понятию **«вибрация в звуке»**.

Издrevле вибрация в голосе напрямую связывалась с эмоциональной окраской исполнения и применялась в качестве изобразительного приёма наравне с динамикой и штрихами. Вибрацией пользовались очень дозированно, исключительно на выдержанных звуках. В определённом смыс-

¹ Подробнее об этой серьёзной проблеме высказался доктор искусствоведения, профессор М.А. Сапонов в статье «Первый век мессы h-moll И.С. Баха» (журнал «Старинная музыка», 2021, № 1. Глава 6. «Испытание шедевром». С. 11), разбирая разночтения в самой трактовке термина «хор», в вопросах трансформации этого понятия в разные исторические периоды.

ле вокальная вибрация свидетельствовала о проявлении некой страстности, не допустимой при произнесении священного текста. «Ангелоподобное пение» при исполнении духовных сочинений в первую очередь исключало вибрацию и требовало «обезличивания». Отсюда возникло выражение — петь «прямым» или «белым» звуком. Но! Важно понимать, что это звук, не окрашенный вибрацией, но не лишённый тембра.

Необходимо помнить, что при исполнении сочинений XV–XVI вв. мы переносимся в давние времена, ещё задолго до эпохи развития массовой хоровой культуры, а также оперной индустрии и культуры формирования стандартов академического пения. Главная задача любого певца — вне зависимости от стиля исполняемого сочинения — это выровнять звук, сгладить переходные ноты, придать тембру ровную окраску. Музыка эпохи Возрождения — не исключение.

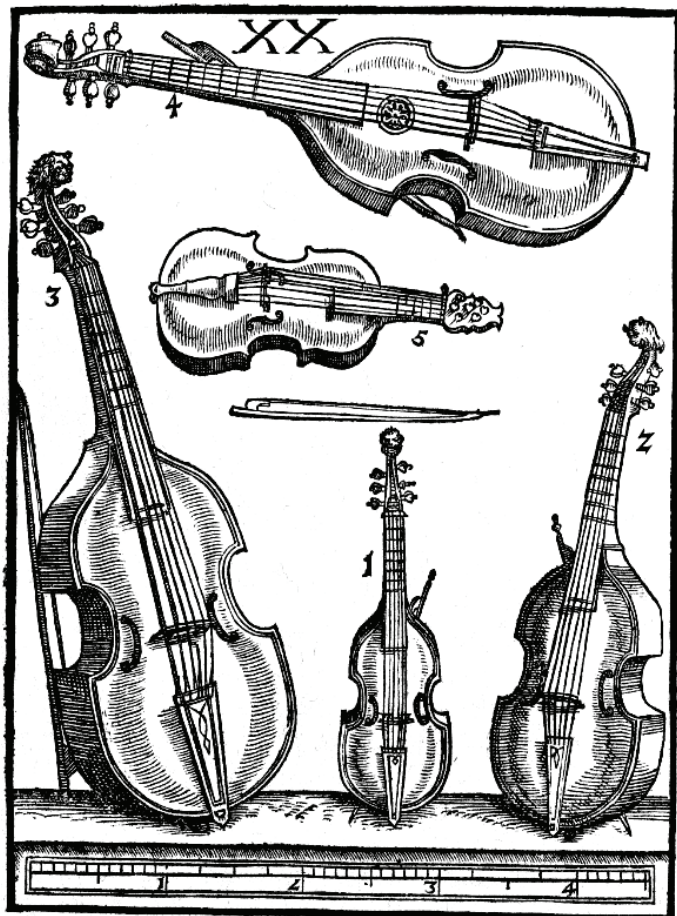
Тембровым характеристикам придавалось колоссальное значение. Пение ансамблевой музыки, консортное пение этого периода, требует идеальной слитности и тембровой совместимости как внутри

партии, так и внутри всего ансамбля. Приведём как альтернативу закон составления инструментальных ансамблей той эпохи. Наиважнейшее условие заключалось в том, что старинные мастера создавали и объединяли все инструменты по принципу семейственности (илл. 2).

Например, в струнной среде — семейство виол, которые в зависимости от диапазона и способа игры получали своё окончательное название: violino (маленькая виола, скрипка), viola, viola da gamba (ножная виола), viola da braccia (наплечная виола), violon (басовая виола). И это все виолы! Инструменты этого семейства вместе взятые — это одна большая виола с диапазоном в 4 октавы. Так и с голосами: консортный вокальный состав — это как будто один голос с гигантским диапазоном, поэтому важно, чтобы тембр и слитность передавались не только от регистра к регистру, но и от голоса к голосу. Высокая вокальная позиция также должна быть всегда в зоне контроля. Именно высокая позиция и правильное дыхание будут гарантировать кристально чистую интонацию.

Другой важнейший исполнительский принцип — **принцип чёткой и ясной атаки звука**. Безусловно, в светской музыке могут встретиться примеры так называемой «придыхательной» атаки, но это, во-первых, касается исполнения чувственных любовных мадригалов, а во-вторых, любая атака предполагает полное «смыкание» звука. Звук должен быть точно сфокусирован и узко, «далеко» направлен как «идуший вперёд». Певец должен чётко представлять, что звук движется, звук имеет скорость и точное время начала и окончания звучания, плотность и краску.

Говоря о твёрдой атаке, подчеркнём, что это не грубое и громкое вступление. Твёрдая атака отличается высокой точностью и чёткостью, как отличается свечение луча лазера от света широкого прожектора². Вопрос — в фокусе звука! Атака любого звука, начинающегося с гласной или согласной буквы, должна быть подготовлена. Звук формируется заранее.



илл. 2. Семейство виол эпохи Возрождения

2 Уникальные исследования по сопоставлению и выявлению общих черт между звуком и светом находятся в одном из научных трудов (в котором речь идёт о параллелизме света и звука) «Ars Magna Lucis» («Волшебный фонарь», 1646) немецкого учёного и богослова А. Кирхера.

Миф о бездыханном, безопорном пении является одной из ошибочных теорий аутентичного исполнительства, повернувший множество исполнителей в противоположную от настоящих задач сторону. На самом деле, именно ровным, эластичным дыханием осуществляется соединение звуков³! Необходимо добиваться, чтобы исполнение на Legato стало основным принципом этого «бесшовного» соединения, подобно тому, как у хорошего струнника не должна быть слышна смена струн и смычка. Звук как бы «накаляется» через атаку и начинает далее звучать в пространстве.

Теперь остановимся также на вопросах дыхания и фразировки. Музыка этого стиля не требует глубокого дыхания, **но принципиально важна «мягкая», эластичная работа диафрагмы.** Излишний объем взятого воздуха будет только мешать и создавать ненужное напряжение всего певческого аппарата. Вдох должно быть ровным и спокойным. Условия взятия дыхания и его объём должны быть приближены к естественному режиму, в котором человек дышит в обычной жизни.

Следующая важная установка — **запрет на применение цепного дыхания.** При внимательном изучении каждой партии в отдельности обнаружим в ней немало моментов, где можно и даже нужно взять дыхание между словами или предложениями. Можно даже «разорвать» слово и перехватить дыхание между слогами. Фразировка в этом стиле должна быть короткой! Каждая фраза завершается маленькой артикуляционной паузой. Такие паузы важны для придания выпуклости фразировке, изящества и стройности звучания. Совершенно необходимо применять артикуляционные цезуры в момент междометий в литературном тексте (см. *пример 1* на стр. 57). Опять-таки подчеркнем, что мы не относимся к этой музыке как к хоровой, мы анализируем её как материал, который должен быть исполнен одним человеком в партии.

Также принципиально важно усвоить, что дыхание берётся не тогда, когда оно заканчивается

и исполнитель уже вынужден это сделать. Правильно расставленное дыхание также работает на выполнение художественного замысла. Нельзя ставить перед певцом задачу максимально долго петь на одном дыхании. Наоборот, нужно, внимательно изучив каждый голос и самостоятельно его пропев, расставить в нем артикуляционные паузы. Это и будет время для вдоха.

Фактура произведения «должна дышать». Именно паузы делают музыку изящной и выразительной, придают фразам выпуклость и индивидуальность, вносят «молекулы кислорода» в звуковое пространство партитуры. Работая над полифонической музыкой, имитационным стилем, очень важно так распределить дыхание, чтобы оно не совпадало по вертикали с другими голосами. Совместное дыхание допустимо лишь при ритмических унисонах между голосами, на чёткой и единовременной границе фраз и в заключительных тактах каденционного раздела.

В хоровой исполнительской среде бытует фраза про исполнение вокальной музыки **«инструментальными штрихами»** для придания ей особого стиля. Этот термин нуждается в расшифровке. Очень важно ясно понимать и представлять, какими именно штрихами (их множество) и какого именно инструмента (их также немало) мы будем пользоваться.

Ещё раз представим себе музыкантов эпохи Возрождения и поймём, что они были в одном лице и певцами, и инструменталистами, причём мультиинструменталистами; пели в ранних операх, сопровождали церковные богослужения, играли на флейтах и цинках, лютнях, органах и теорбах, параллельно увлекались астрономией и медициной, философией и богословием, живописью и литературой. Ощущение человеком себя как Центра Вселенной в эпоху Ренессанса — это не пустая фраза, а именно суть явления. Человек-Творец чувствовал себя отражением Бога-Творца на Земле.

Возвращаясь к теме штрихов, мы видим, что у каждого из основных видов звуковедения должно быть множество оттенков. В буквальной идентификации инструментальных и вокальных штрихов всегда остаются связи *spiccato* — *staccato*, *detache* — *non legato*, *legato* — *legato* и самые разнообразные виды акцентов. И как *martelé* требует резкой остановки смычка, так в вокальном произнесении акцент требует чёткой остановки на определённом слоге перед паузой или следующим звуком. Как

3 Интересные наблюдения в данной области опубликованы в монографии итальянского остеопата Мауро Банфи «Canto e postura» (Gennaio, 2010. P. 65–76), где с медицинской точки зрения описываются важные условия для правильного формирования звука вокалистом.

53

be - la fe si bel - la si bel - la fe

mi - se - rell ah più nõ nõ tan - to

mi - se - rell ah più nõ nõ tan - to gel

mi - se - rell ah più nõ nõ tan - to

56

Ne mai si dol - ci ba - ci mai mai mai mai

gel sof - frir non può mi - se -

sof - frir non può

gel sof - frir non può

spiccato требует «прыгающего смычка», так вокальное staccato требует мелкого «выталкивающего» дыхания, делающего звук лёгким и прерывистым. Как *detache* требует разделения атак звука и смен направления смычка на каждой ноте, так вокальное *non legato* требует точного пропевания слога до конца с ощущением *tenuto*.

В эпоху Ренессанса музыка вокальная (хоровая) и инструментальная находились невероятно близко. И та и другая оставались по своей природе консортной, ансамблевой. Инструментальная музыка ещё не успела стать симфонической и «отпочковаться» в отдельный класс. **Инструменталисты и вокалисты были одними и теми же людьми(!)**, а не дипломированными выпускниками различных факультетов музыкальных училищ или вузов. Рассматриваемый исторический период как раз совпадает с открытием в 1537 году в Неаполе первой в мире Консерватории (*conservatorio di Santa Maria di Loreto*), где основное внимание стало уделяться именно музыкальному

образованию⁴. Готовясь к исполнению вокально-хоровой музыки эпохи Ренессанса, дирижёр обязан параллельно изучить бытующие в ту эпоху инструментальные жанры, поскольку в их истории и исполнительских традициях придётся черпать всю недостающую информацию.

Также очень рекомендуется посещение молодыми специалистами картинных галерей и музеев, в которых выставлены картины великих живописцев эпохи Ренессанса, на чьих полотнах остались запечатлены современные им музыканты — вокалисты и инструменталисты, участники придворных капелл, разнообразные музицирующие семейства, церковные певчие, подмастерья или просто уличные бродяги с музыкальными инструментами. Но то, какие у них в руках инструменты, как имен-

4 Консерватория // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. В 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890–1907.

но они их держат, как при этом сидят или стоят, одновременно с этим поют или молчат, или танцуют, и что происходит вокруг группы исполнителей, —

тоже наведет наблюдательного зрителя на ряд мыслей, которые ему очень пригодятся впоследствии при работе над музыкой этой удивительной эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Арнонкур Н.** Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: Классика-XXI, 2005.
2. **Гардинер Дж. Э.** Музыка в Небесном граде. Rosebud Publishing, 2019.
3. **Иванов К.А.** Средневековый театр и легенды средневековья. М.: Аврора, 2019.
4. **Кортунова Н.** Дневник Леонардо да Винчи. М.: АСТ, 2018.
5. **Липов А., Реш А.** Афанасисус Кирхер (1602–1680) // Пограничные направления науки. № 51. (2002). № 4. С. 313–345. Инсбрук: Издание института по исследованию пограничных направлений в развитии науки, 2002.
6. **Поспелова Р.** Трактаты о музыке Иоанна Тинкториуса. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.
7. **Сапонов М.А.** Первый век мессы h-moll И.С. Баха// Старинная музыка (журнал), 2021, № 1. Гл. 6. Испытание шедевром.
8. **Banfi M.** Canto e postura.Torino,Chivasso, 2010.
9. **Kircher A.** Musurgiae universalis. Rome, 1650.
10. **Veilhan J.** Die Music des Barock und ihre Regeil. ALPHONSE LEDIJC. PARIS Editions Musicales, 1982.

REFERENCES

1. **Arnonkur N.** Moi sovremenniki Bah, Mocart, Monteverdi. M.: Klassika-XXI, 2005.
2. **Gardiner Dzh.E.** Muzyka v Nebesnom grade. Rosebud Publishing, 2019.
3. **Ivanov K.A.** Srednevekovyj teatr i legendy srednevekov'ya. M.: Avrora, 2019.
4. **Kortunova N.** Dnevnik Leonardo da Vinchi. M.: AST, 2018.
5. **Lipov A., Resh A.** Afanasisus Kirher (1602–1680) // Pogranichnye napravleniya nauki. № 51. (2002). № 4. S. 313–345. Insbruk: Izdanie instituta po issledovaniyu pogranichnyh napravlenij v razvitii nauki, 2002.
6. **Pospelova R.** Traktaty o muzyke Ioanna Tinktoriusa. M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2009.
7. **Saponov M.A.** Pervyj vek messy h-moll I.S. Baha// Starinnaya muzyka (zhurnal), 2021, № 1. Gl. 6. Ispytanie shedevrom.
8. **Banfi M.** Canto e postura.Torino,Chivasso, 2010.
9. **Kircher A.** Musurgiae universalis. Rome, 1650.
10. **Veilhan J.** Die Music des Barock und ihre Regeil. ALPHONSE LEDIJC. PARIS Editions Musicales, 1982.

МАКСИМЧУК МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА

Московский Академический музыкальный театр
имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко
(г. Москва)

дирижер

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

доцент кафедры хорового дирижирования

Барочный консорт «Tempo Restauro»

художественный руководитель и дирижер

e-mail: maria@maksimchuk.ru

MAKSIMCHUK MARIA V.

Moscow State Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko
Music Theatre (Moscow)

Conductor

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Associate Professor at the Department of choir conducting
Baroque consort "Tempo Restauro"

Artistic director and conductor

e-mail: maria@maksimchuk.ru

УДК 781.6
291.315.5

Е.М. ШАФРАНОВ

Московская Государственная консерватория им. П.И. Чайковского (г. Москва)

Вопросы интерпретации демественного роспева в современной старообрядческой певческой практике

Y. Shafranov

Issues of interpretation of demestvenny chant in the modern Old Believer singing practice

Абстракт. Демественный роспев принадлежит к сокровищам древнерусской певческой культуры! В наши дни он продолжает свое существование в старообрядческой среде и сохраняет значение торжественного, «красного» стиля. Демество избирается в качестве основного роспева для праздничной Литургии!

Несмотря на то, что внимание ученых к демественному роспеву не ослабевает уже около двухсот лет, вопрос его развития и интерпретации песнопений этого стиля в живой старообрядческой клиросной практике остается пока открытым. Этот пробел необходимо восполнить, так как именно благодаря «ревнителям древлего благочестия» демество не только сохранилось, но и, единственное из всех древнерусских роспевов, продолжило развитие!

В статье представлены результаты исследования живой певческой традиции в богослужбной практике Русской православной старообрядческой церкви (община храма Рождества Пресвятой Богородицы г. Новосибирска, головщик А.Н. Емельянов; община храма Успения Пресвятой Богородицы г. Нижнего Новгорода, головщик Ф.А. Лебедев). Сопоставляются итоги анализа письменной версии песнопений демественного роспева и их интерпретации в реальном клиросном исполнении. Выводы, содержащиеся в статье, значимы как для медиэвистики, так и для практиков.

Ключевые слова: демественный роспев; древнерусская певческая культура; старообрядческая богослужбно-певческая традиция; интерпретация песнопений демественного роспева; Литургия демественного роспева; песнопения «Обедницы» демественного роспева; певческая традиция старообрядцев-поповцев; древнерусская монодия.

Abstract: The demestvenny chant belongs to the treasures of the ancient Russian singing culture. Nowadays, it continues to exist in the Old Believers environment and retains the importance as a solemn, "red" ("beautiful") style. The chant sounds during divine services and it is chosen as the main chant for the festive Liturgy.

Despite the fact that the attention of scholars to the demestvenny chant has not weakened for more than two hundred years, the question of its development and interpretation of chants of this style in the living Old Believer choir practice remains open. This gap needs to be filled, since it is thanks to the "zealots of ancient piety" that the demestvenny chant has not only survived, but also — the only one of all ancient Russian chants! — continued to develop.

The article presents the results of a study of the living singing tradition in the liturgical practice of the Russian Orthodox Old Believer Church (the community of the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Novosibirsk, conductor A.N. Yemelyanov; the community of the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Nizhny Novgorod, conductor F.A. Lebedev). The results of the analysis of the written version of the demestvenny chant and their interpretation in real church choir performance are compared; both common features and important differences are revealed. The conclusions contained in the article are significant both for medieval studies and for practitioners.

Keywords: the demestvenny chant, the ancient Russian singing culture, Old Believers liturgical and singing tradition, interpretation of demestvenny chants, the Liturgy of the demestvenny chant, the chants of «the Obednitsa» of the demestvenny chant, the singing tradition of the Old Believers-Popovites, the old Russian monody.

Демественный роспев — один из самых торжественных и изысканных стилей древнерусского церковного-певческого искусства. «Красное демество», как именовали его в эпоху расцвета, в XVI–XVII вв., всегда предназначалось для особенных случаев: праздничных, царских и архиерейских богослужений. Это единственный роспев, не подчиненный системе осмогласия. Из всего многообразия древнерусской певческой традиции, только демество продолжило свое существование и развитие, сохранившись до наших дней в монодической форме в старообрядческой богослужебной практике¹.

Уникальность этого стиля пения обусловила не ослабевающее на протяжении вот уже двух столетий исследовательское внимание к нему². С самого начала изучения древнерусской музыки на кафедре истории и теории русского церковного пения, созданной во второй половине XIX столетия в Московской консерватории, к этому стилю обращались в своих исследованиях прот. Д.В. Разумовский [18], С.В. Смоленский [20], В.М. Металлов [10], А.В. Преображенский [17], Н.Ф. Финдейзен [22]. В советское время этим роспевом занимались В.М. Беляев [1;2], Н.Д. Успенский [21], М.В. Бражников [3] в России, И.А. Гарднер за рубежом [4; 25]. В конце 1970-х — начале 1980-х гг. появились диссертации Б.А. Шиндина [23], Г.А. Пожидаевой [12], И.Е. Ефимовой [7], посвященные вопросам истории демества, нотации, анализу источников, репертуара, стилистики демественной монодии и многоголосия. Б.А. Шиндин и Г.А. Пожидаева в своих работах затрагивают вопрос о деместве в старообрядческой письменной традиции. Н.Г. Денисов пишет о нем в контексте богослужебной практики и при описании певческих источников [5; 19].

Однако в трудах перечисленных ученых не прерывавшаяся живая традиция демества, являющаяся частью старообрядческой богослужебной-певческой культуры, оказалась вне пристального внимания исследователей. Её изучение в контексте современной клиросной практики может пролить

свет на вопросы дешифровки и исполнения песнопений, не зафиксированные в рукописных источниках.

Задача настоящей статьи — представить некоторые результаты анализа интерпретации демественного роспева в современной старообрядческой певческой практике. Материалами исследования стали фонограммы праздничных богослужений в двух общинах Русской православной старообрядческой церкви: Литургии в праздник Сретения Господня (15.02.2023) в старообрядческом храме Рождества Пресвятой Богородицы г. Новосибирска (Русская православная старообрядческая церковь. Головщик А.Н. Емельянов³), Литургии в праздник Рождества Христова (07.01.2023 г.) в старообрядческом храме Успения Пресвятой Богородицы г. Нижнего Новгорода (Русская православная старообрядческой церковь. Головщик Ф.А. Лебедев⁴). Этот выбор обусловлен установившимися контактами с головщиками и певцами приходов. Обе общины являются певческими центрами и представляют Российскую богослужебно-певческую традицию старообрядцев-поповцев белокриницкого согласия⁵.

Особенности интерпретации выявлялись путем сопоставления письменных и звучащих версий песнопений. Первым этапом работы стал теоретический анализ письменных вариантов демества, зафиксированных на аудиозаписях⁶. В их число

1 На клиросах Русской православной церкви демество звучит сегодня в виде многоголосных обработок.

2 Впервые вопросы историографии демественного пения подробно были рассмотрены в монографии Б.А. Шиндина, И.Е. Ефимовой [24] (См. Глава 1). В нашей работе мы опираемся в том числе на результаты изысканий этих ученых.

3 Головщик главного храма Новосибирской общины А.Н. Емельянов с 2004 г. является также руководителем мужского хора певчих старообрядческих приходов Сибири, который объединяет клирошан и священнослужителей гг. Новосибирска, Новокузнецка, Барнаула, Томска и других городов. В репертуаре этого коллектива песнопения знаменного, демественного распева, а также духовные стихи. Хоры неоднократно выступали на различных концертах, вечерах духовного пения, фестивалях.

4 Нижегородский старообрядческий хор также многократно участвовал в различных фестивалях, становился лауреатом международных конкурсов.

5 По классификации Н.Г. Денисова. См. [5].

6 Анализ осуществлялся с помощью структурно-типологического метода. Структурно-типологический метод был сначала разработан в отечественной филологии и лингвистике, затем стал применяться в этномузыкологии (в Московской консерватории в трудах В.В. Рудневой; в Гнесинской музыкально-педагогической школе им занимался Е.В. Гиппиус). К анализу устной версии песнопений знаменного роспева структурно-

вошли песнопения Литургии, принадлежащие к разным жанрам и составляющие часть Евхаристического канона:

Просительная ектения после «Херувимской»;
 «Отца и Сына...»;
 «Милость мир»;
 «Достойно и праведно есть»;
 «Свят, Свят, Свят»;
 «Тебе поем»;
 Просительная ектения перед «Отче Наш»;
 «Единь Свят».

Письменным источником для нашего исследования послужила книга «Обедница знаменного и демественного распева с архиерейским служением» издательства «Знаменное пение» Л.Ф. Калашникова [9]. Расшифровка демественной версии песнопений осуществлялась с помощью «Азбуки демественного пения» Л.Ф. Калашникова [8]. Отсутствующие в ней знамена и сочетания знамен расшифровывались по азбуке М. Озорнова [11], а также по книге Б.А. Шиндина и И.Е. Ефимовой [24].

В настоящее время в обеих общинах основными певческими источниками являются книги издания Л.Ф. Калашникова «Обедница знаменного

и демественного распева с архиерейским служением». В Нижегородской общине, до 2014 года были так же рукописи. В 2014 году хоровой группой «ЛИКЪ» на их основе выпущен печатный сборник демественных песнопений, который можно назвать новым старообрядческим «Демественником».

Итак, перечислим наиболее характерные особенности интерпретации демества в практике указанных общин.

Текст

В ряде песнопений встречаются расхождения в тексте письменной и звучащей версий.

1) В Ектении просительной ни один хор не исполняет 3-ю строку: «Господи помилуй».

2) В письменном источнике в песнопении «Единь святъ» отсутствует возглас «Аминь» в конце. Оба хора поют «Аминь», помещенный в книге Л.Ф. Калашникова «Обедница знаменного и демественного распева с архиерейским служением» перед песнопением «Един святъ» (Л. 80 — об.).

Звуковысотность

В старообрядческой практике регистр пения зависит от традиции общины. На всех фонограммах расхождения с высотой, зафиксированной в графике, минимальны, но песнопения звучат выше письменной версии. У Нижегородского хора разница составляет пол-тона, у Новосибирского — целый тон.

типологический метод был впервые применен Н.Г. Денисовым. Сейчас им пользуются медиевисты: И.В. Дынникова; О.О. Живаева. Этот же метод успешно был апробирован для исследования песнопений церковной традиции XX века в книге Н. Г. Денисова, Н.А. Филатова [6].

пример 1

Просительная ектения и "Отца и сына..." (после "Херувимской")

The musical score shows three staves for the text 'Господи помилуй'. The first staff is the 'Расшифровка письменной версии' (transcription of the written version) in G major, 4/4 time, with a circled '1' at the start. The second staff is the 'Новосибирский старообрядческий хор (правый крылос М/Х)' (Novosibirsk Old Believer choir, right wing M/X) in G major, 4/4 time. The third staff is the 'Нижегородский старообрядческий хор' (Nizhny Novgorod Old Believer choir) in G major, 4/4 time, featuring a triplet on the word 'по'.

Мелодика

Мелодическая линия в письменной версии и в расшифровке аудиозаписей в нескольких фрагментах не совпадает.

1) В первой строке Ектении просительной перед Херувимской («Тебе Господи») в версии Нижегородского хора расширена каденционная зона (см. *пример 1* на стр. 61).

Отметим, что в Ектении просительной перед «Отче наш» изменения в каденционной зоне отсутствуют.

2) В пятой строке того же песнопения («Тебе Господи») в версии Нижегородского хора отсутствует распев слога при подходе к последнему звуку (см. *пример 2*).

3) В песнопении «Единъ святъ» в исполнении Нижегородского хора подход к иктовому звуку третьей строки («Исусъ Христосъ») осуществляется не волнообразным движением, а скачком (см. *пример 3*).

Ритм

Отличия в интерпретации больше всего проявляется именно в ритме. В целом ритм, звучащих на фонограммах совпадает с письменной версией, но не повторяет абсолютно точно графический вариант. Длительность отдельных звуков может варьироваться. Перечислим наиболее характерные случаи отклонения от письменного источника.

1) Сокращение длительностей (см. *пример 4* на стр. 63).

2) Исполнение ряда знаков и сочетаний знамен как триолей (см. *пример 5* на стр. 63).

3) Нивелирование синкоп (см. *пример 6* на стр. 63).

А.Н. Емельянов, головщик Новосибирского хора так ответил на вопрос о ритме в интервью: «С ритмом проблем нет, потому что песнопения все медленные, и если на службах мы немного ускоряем или замедляем, в зависимости от части богослужения».

пример 2

Te - бе Го - спо ди.

Te - бе Го - спо ди.

Te - бе Го - спо ди.

пример 3

И - сусъ Хри - стось въ сла

И - сусъ Хри - стось въ сла

И - сусъ Хри - стось въ сла

пример 4

А - минь.

А - минь.

А - минь.

пример 5

бла - го - да - римь Тя

бла - го - да - римь Тя

бла - го - да - римь Тя

пример 6

От - ца и

От - ца и

От - ца и

дно.

дно.

дно.

жения, на спевках мы не ограничены временем, мы все пропеваем медленно, чтобы каждая нота, каждая длительность была выверена»⁷.

⁷ Интервью с головщиком Новосибирской общины РПСЦ А.Н. Емельяновым. 02.02.2023.

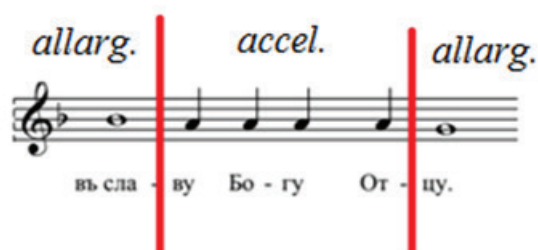
Темп. Агогика

Из двух избранных для анализа версий, медленнее песнопения звучат в исполнении Нижегородского хора. Это связано с традициями общины. В ней, в целом, принят более медленный темп богослужения, чем в других старообрядческих приходах.

пример 7



пример 8



Агогика в версиях старообрядческих хоров выявляет структуру песнопений. Начальная и каденционные зоны строк исполняются, как правило, медленнее. Срединные, в большинстве случаев, поются чуть живее и легче. Первые строки почти всегда звучат с темповым расширением (как запев), особенно их каденционные зоны. Остальные разделы песнопения исполняются в более стабильном темпе. Отдельные устойчивые сочетания знамен во всех песнопениях звучат как единая мелодико-ритмическая формула, а не отдельными звуками. Обычно они поются чуть подвижнее.

Нижний Новгород (см. *пример 7*).

Новосибирск (см. *пример 8*).

Динамика

Динамическая нюансировка не входит в круг музыкально-выразительных средств в старообрядческой традиции пения. Тем не менее, в версиях обоих хоров есть общие черты. Динамика зависит от раз-

вития мелодической линии: крайние верхние звуки поются с твердой атакой и *ff*, середина диапазона звучит *mf*, а нижний регистр «филируется» и исполняется *mp*. Динамические акценты совпадают с иктовыми и каденционными звуками. Начальная зона строки звучит, как правило, чуть громче; каденционная — тише. Устойчивые сочетания знамен (попевки) исполняются со схожей акцентуацией во всех версиях (см. *пример 9* на стр. 65).

Отметим, что в хоре Новосибирской общины каждое песнопение начинается твердой атакой звука и всегда динамически подчеркиваются смысловые вершины молитвенного текста — отдельные значимые слова и их сочетания («ГОсподи поМИлуй»; «поДАЙ ГОсподи»; «отЦА ... Духа... ТРОицу ... и нераЗДЕЛЬну»; «доСТОЙно и праведно»; «свят... гоСПОДЬ... СЛАвы... гряДЫЙ во имя гоСПОдне...»; «поем ТЯ, благословим ТЯ, благодарим ТЯ... молимтисЯ БОЖЕ наш»).

пример 9

и не-ра - здесь - ну.

И - сусь Хри - стось въ сла - ву Бо - гу От - цу.

Дикция

В старообрядческой традиции принято обращать особое внимание на четкое произнесение слова. Безупречной дикцией отличается исполнение песнопений Новосибирским хором. Певчие следуют традиции произносить текст, отделяя слоги друг от друга. Приведем фрагмент из интервью с А.Н. Емельяновым: «Дикция оттачивается на практике чтения положенных фрагментов службы (псалмы, часы). Здесь нарабатываются азы дикции — правильное произношение гласных, согласных, темп, скорость, высота чтения, расстановка ударений, акцентов, пауз. На этом этапе формируется правильная дикция певца-чтеца в отношении богослужебных текстов. Тогда при пении дикционные проблемы возникают лишь касательно так называемых “вываливающихся” гласных (А, Е), окончания слогов с согласными. Все эти проблемы решаются в процессе хоровой практики (формирование гласных, “прибирание” звука). Для того чтобы согласные, особенно на конце слов, произносились в одно время, необходимо это все закреплять на спевках, и важную роль здесь играет жест головщика — снятие звука нужно показать нарочито. В правой руке — указка, а левая рука используется в моменты особого внимания, например показать снятие»⁸.

Итак, анализ интерпретации показал, что в исполнении хранителей живой традиции — старообрядцев, несмотря на различие в интерпретации, присутствует одна важная черта — певцы подчеркивают форму песнопения, его структуру. Во всех версиях мелодико-ритмическая линия преимущественно повторяет расшифровку письменного источника, то есть соответствует напеву, зафиксированному в графике. Оба старообрядческих коллектива исполняют песнопение как единое целое. Акцентуацией, динамикой и темповыми изменениями обозначаются начала строк и их окончания, иктовые и каденционные звуки. С темповым расширением поются первые строки всего песнопения. На фонограммах обеих общин практически отсутствуют элементы многоголосия, которые иногда встречаются в старообрядческой певческой практике. Это свидетельствует о высокой, профессиональной культуре пения.

Важно отметить, что версия хора Новосибирской общины практически идентична письменному источнику.

Сходство исполнительских версий демественных песнопений двух общин подчеркивает типологическое единство старообрядческой певческой культуры.

⁸ Интервью с головщиком Новосибирской общины РПСЦ А.Н. Емельяновым. 02.02.2023.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Беляев В.М.** Древнерусская музыкальная письменность / Ред. С.В. Аксюка. М.: Советский композитор, 1962. 134 с.
2. **Беляев В.М.** О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971. 234 с.
3. **Бражников М.В.** Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.
4. **Гарднер И.А.** Богослужбное пение Русской православной церкви. Сущность. Система. История. М.: Московская Духовная Академия, 1998.
5. **Денисов Н.Г.** Старообрядческая богослужбно-певческая культура: вопросы типологии. М.: Прогресс — традиция, 2015. 640 с.
6. **Денисов Н.Г., Филатов Н.А.** «Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль)». Санкт-Петербург: Пушкинский Дом, 2017.
7. **Ефимова И.Е.** Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII — начала XVIII века: диссертация ... кандидата искусствоведения. Ленинград, 1984.
8. **Калашников Л.Ф.** Азбука демественного пения, издание первое. Киев: Книгоиздательство «Знаменное пение», 1911.
9. **Калашников Л.Ф.** Обедница знаменного и демественного распева с архиерейским служением. Издание первое. Киев: Книгоиздательство «Знаменное пение», 1909.
10. **Металлов В.М.** Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский. М., 1912. 336 с.
11. **Озорнов М.** Азбука церковного знаменного пения с приложением азбуки демества. Б. м. Б.и. 19--.
12. **Пожидаева Г.А.** Демественное пение в рукописной традиции конца XV—XIX веков: диссертация ... кандидата искусствоведения. Ленинград, 1982. 194 с.
13. **Пожидаева Г.А.** Азбука демественного пения (опыт исследования нотации с точки зрения основ музыкальной лексики) // Герменевтика древнерусской литературы. 2008. № 13. С. 273–384.
14. **Пожидаева Г.А.** Лексикология демественного пения. М.: Знак, 2010. 784 с.
15. **Пожидаева Г.А.** Певческие традиции древней Руси: очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 880 с.
16. **Пожидаева Г.А.** Традиции Русского церковного пения. Выпуск 1. Демественный распев XVI—XVIII (перевод крюкового письма Г. Пожидаевой). М.: «Композитор», 1999.
17. **Преображенский А.В.** Культурная музыка в России. Ленинград, 1924. 123 с.
18. **Разумовский Д.В.** Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. М., 1867–1869.
19. **Смилянская Е.Б., Денисов Н.Г.** Старообрядчество Бессарабии: книжность и певческая культура. М.: «Индрик», 2007. 432 с.
20. **Смоленский С.В.** О древнерусских певческих нотациях. Санкт-Петербург, 1901. 120 с.
21. **Успенский Н.Д.** Древнерусское певческое искусство. Л.: Музыка, 1971.
22. **Финдейзен Н.Ф.** Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Москва; Ленинград: Гос. изд-во, Музсектор, 1928. Вып. 1–5.
23. **Шиндин Б.А.** Демественный распев. Нотация, попевки, принципы композиции: диссертация ... кандидата искусствоведения. Ленинград, 1979. 204 с.
24. **Шиндин Б.А., Ефимова И.Е.** Демественный распев. Монодия и многоголосие. Новосибирск, 1991.
25. **Gardner I.V.** Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation // Slavistische Beiträge. Bd. 25. München, 1967.

REFERENCES

1. **Belyaev V.M.** Drevnerusskaya muzykal'naya pis'mennost' / Red. S.V. Aksiuka. M.: Sov. kompozitor, 1962. 134 p.
2. **Belyaev V.M.** O muzykal'nom fol'klore i drevnei pis'mennosti. M., 1971. 234 p.
3. **Brazhnikov M.V.** Mnogogolosie znamennykh partitur // Problemy istorii i teorii drevnerusskoi muzyki. L., 1979.

4. **Gardner I.A.** Bogoslužebnoe penie Russkoi pravoslavnoi tserkvi. Sushchnost'. Sistema. Istoriia. M.: Moskovskaya Dukhovnaya Akademia, 1998.
5. **Denisov N.G.** Starobriadcheskaya bogoslužebno-pevcheskaya kul'tura: voprosy tipologii. M.: Progress — traditsia, 2015. 640 p.
6. **Denisov N.G., Filatov N.A.** «Rytsar' regentskogo sluzheniia otets Matfei (Mormyl')». Sankt-Peterburg: Pushkinskii Dom, 2017.
7. **Efimova I.E.** Mnogogolosie v russkom professional'nom pevcheskom iskusstve XVII — nachala XVIII veka: dissertatsiia ... kandidata iskusstvovedeniia. Leningrad, 1984.
8. **Kalashnikov L.F.** Azbuka demestvennogo peniia, izdanie pervoe. Kiev: Knigoizdatel'stvo «Znamennoe penie», 1911.
9. **Kalashnikov L.F.:** Obednitsa znamennago i demestvennago raspeva s arkhieiereiskim sluzheniem. Izdanie pervoe. Kiev: Knigoizdatel'stvo «Znamennoe penie», 1909.
10. **Metallov V.M.** Bogoslužebnoe penie russkoi tserkvi. Period domongol'skii. M., 1912. 336 p.
11. **Ozornov M.:** Azbuka tserkovnogo znamennogo peniia s prilozheniem azbuki demestva. B.m. B.i. 19--.
12. **Pozhidaeva G.A.** Demestvennoe penie v rukopisnoi traditsii kontsa XV-XIX vekov: dissertatsiia ... kandidata iskusstvovedeniia. Leningrad, 1982. 194 s.
13. **Pozhidaeva G.A.:** Azbuka demestvennogo peniia (opyt issledovaniia notatsii s točki zreniia osnov muzykal'noi leksiki) // Germenevtika drevnerusskoi literatury. 2008. № 13. P. 273–384.
14. **Pozhidaeva G.A.** Leksikologiiia demestvennogo peniia. M.: Znack, 2010. 784 p.
15. **Pozhidaeva G.A.:** Pevcheskie traditsii drevnei Rusi: ocherki teorii i stilii. M.: Znack, 2007. 880 p.
16. **Pozhidaeva G.A.** Traditsii Russkogo tserkovnogo peniia. Vypusk 1. Demestvennyi raspev XVI–XVIII (perevod kriukovogo pis'ma G. Pozhidaevoi). M.: «Kompozitor», 1999.
17. **Preobrazhenskii A.V.** Kul'tovaia muzyka v Rossii. Leningrad, 1924. 123 p.
18. **Razumovskii D.V.** Tserkovnoe penie v Rossii. Opyt istoriko-tekhničeskogo izlozheniia. M., 1867–1869.
19. **Smilianskaia E.B., Denisov N.G.** Starobriadchestvo Bessarabii: knizhnost' i pevcheskaia kul'tura. M.: «Indrik», 2007. 432 p.
20. **Smolenskii S.V.** O drevnerusskikh pevcheskikh notatsiiax. Sankt-Peterburg, 1901. 120 p.
21. **Uspenskii N.D.:** Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo. L.: Muzyka, 1971.
22. **Findeizen N.F.** Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do kontsa XVIII veka. Moskva; Leningrad: Gos. izd-vo, Muzsektor, 1928. Vyp. 1–5.
23. **Shindin B.A.** Demestvennyi rospev. Notatsiia, popevki, printsipy kompozitsii: dissertatsiia ... kandidata iskusstvovedeniia. Leningrad, 1979. 204 p.
24. **Shindin B.A., Efimova I.E.** Demestvennyi raspev. Monodiia i mnogogolosie. Novosibirsk, 1991.
25. **Gardner I.V.** Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation // Slavistische Beiträge. Bd. 25. München, 1967.

ШАФРАНОВ ЕВГЕНИЙ МИХАЙЛОВИЧ

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

Ассистент-стажер кафедры хорового дирижирования
e-mail: jason198@yandex.ru

SHAFRANOV YEVHEN M.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Assistant-trainee of the Department of Choral Conducting
e-mail: jason198@yandex.ru

УДК 785

ЯН ИФАНЬ

Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (г. Нижний Новгород, Россия)

Фигура Фредерика Шопена в истории развития фортепианного этюда

*Yan Ifan'**The figure of Frédéric Chopin in the history of piano étude development*

Абстракт. В музыкальных учебных заведениях этюды входят в обязательную программу по специальности, при этом нередко к их исполнению относятся формально, не видя в них художественной ценности. Важно отметить, что за время своего существования жанр фортепианного этюда претерпел множество изменений, чему во многом способствовал Фредерик Шопен, блестящая пианистическая техника которого сочеталась с невероятной музыкальной фантазией. Ф. Шопен смог превратить инструктивные технические пьесы в подлинно художественные произведения.

В статье представлена жанровая эволюция этюда — от его истоков к преобразению в творчестве Ф. Шопена, а также дан обзор и предложен анализ этюдов композитора с точки зрения их технического и художественного совершенства. При этом автор статьи опирается также на труды русских и китайских исследователей, посвященные Шопену.

Ключевые слова: Фредерик Шопен, этюд, эволюция жанра, обзор творчества.

Abstract: In music educational institutions, études are included in the compulsory curriculum, but their performance is often treated very formally, with no artistic value seen in them. It is worth noting that the genre of a piano étude has changed greatly over the course of its existence. Frédéric Chopin played a great role in these changes, his brilliant piano technique combined with incredible musical imagination. Chopin managed to turn pieces meant for instructive and technical purposes into genuine works of art.

This article traces the genre evolution of the étude — from its origins to its transformation in Chopin's work — as well as an overview and analysis of this composer's études in terms of their technical and artistic perfection. The present work is based on Russian and Chinese scholarly studies dedicated to Chopin.

Keywords: Frédéric Chopin, étude, genre evolution, creative work overview.

Жанр фортепианного этюда возник в XVIII веке и долгое время бытовал как средство совершенствования технического мастерства. В XIX веке композиторы обнаружили в этом жанре огромный потенциал и радикально его преобразили: из инструктивной сферы он перешёл в художественную. Прежде чем перейти к рассмотрению эволюции жанра этюда в фортепианном творчестве, необходимо уяснить многозначность самого термина, который используется в разных сферах человеческой деятельности и истолковывается по-разному. В переводе с французского языка («étude») это слово означает «учение, изучение». В большинстве словарей русского языка термин «этюд» представлен в трёх значениях: 1) упражнение с целью совершен-

ствования технического мастерства в какой-либо сфере; 2) подготовительный процесс, эскиз, акт зарождения творческой идеи, предворяющий полноценную завершённую творческую работу; 3) краткое исследование на избранную тему.

К примеру, в изобразительном искусстве «этюдом» называют набросок или эскиз, в театральной среде под этюдом понимают импровизационное упражнение для совершенствования актёрской техники. Термин «этюд» используется в литературе, науке (к примеру, в психологии, философии), в шахматном спорте.

Рассмотрим типичные признаки этого жанра в музыкальной сфере. Из определения понятия «этюд» в «Большой советской энциклопедии» мож-

но вычленил два важных смысла: согласно первому, термин «музыкальный этюд» означает сосредоточенность на определенной технической задаче; согласно второму — этюды при этом могут обладать и не обладать художественной ценностью [20]. Обе эти мысли находят подтверждение в определении понятия «этюд» в «Музыкальной энциклопедии» [11]. Авторы большинства словарей и монографий на данную тему согласны с тем, что изначально этюд был исключительно прикладным инструментом для достижения прогресса в исполнительской технике, но со временем он стал полноценным художественным произведением.

О некоторых характерных жанровых чертах этюда пишет Олег Владимирович Соколов: «Типичная особенность этюда вообще — за пределами музыки — направленность на какую-либо одну техническую задачу: разработка одной конкретной природы в живописи, одной театральной сцены, одной шахматной позиции и т. п. Соответственно этому и музыкальный этюд бывает посвящен выработке одного вида движения на данном инструменте, что нередко указывается в названии... Благодаря своей связи с конкретным видом пластического знака этюд потенциально тяготеет к цикличности, к объединению в сборники, развёртывающие комплекс технических приёмов» [15, с. 32].

К другим особенностям этюда как музыкального жанра исследователи относят:

- виртуозность;
- контрастную динамику;
- темповую устойчивость и ритмическое постоянство;
- фиксацию в нотном тексте, которая исключает импровизацию.

Переходя к обсуждению эволюции этого жанра, отметим, что в западноевропейской музыке выделяют три этапа его развития. Самые первые сборники появились в конце XVII — начале XVIII вв. из-под пера Доменико Скарлатти и Иоганна Кригера.

На первом этапе (эпоха барокко) жанр этюда ещё не был чётко сформирован, так как не существовало явной грани между концертным репертуаром и педагогическим. Более того, понятие «этюд» могло быть применено к разным по жанровой природе произведениям: например, Д. Скарлатти дал своему сборнику клавирных сонат 1738 года название «*Essercizi per Gravicembalo*». Принцип безостановочного секвентно-модуляционного развития

однотипного музыкального материала, сочетание имитационных приёмов и фигурационной техники» [12, с. 260]. Но есть ряд этюдных черт, которые были заложены в этот период. Также на формирование характерных особенностей этюда «оказали значительное влияние отдельные жанры эпохи барокко, в частности, прелюдии, инвенции, жиги, а также отчасти фантазии и токкаты» [12, с. 260].

На втором этапе (рубеж XVIII–XIX веков) педагоги лондонской и венской педагогических фортепианных школ (М. Клементи и И. Крамер в Лондоне; И. Гуммель и К. Черни в Вене.) поставили перед собой цель — разработать систему технической подготовки юных музыкантов. Этюд развивался как средство воспитания пианистов-виртуозов и в данный период не претендовал на один ценностный уровень с художественными произведениями, став методом проработки определённых технических приёмов. В это время педагоги и исполнители старались вычленил и максимально дифференцировать технические задачи и работу над ними.

С одной стороны, во второй период наблюдалось чёткое разделение на подготовительные экзерсисы и концертные сочинения. С другой — уже в конце XVIII века начали зарождаться более прогрессивные взгляды на техническую подготовку пианистов. В частности, Черни «не рассматривал исполнительскую технику лишь как сумму определённых моторных навыков; его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными динамическими градациями. В этом нельзя не увидеть преемственности с фортепианными упражнениями Бетховена» [16, с. 23]. Во многих этюдных сочинениях Черни можно увидеть, что совершенная исполнительская техника для него — лишь способ передачи «духа и чувства в исполнении» [16, с. 14]. Как и К. Черни (1791–1857), Ф. Калькбреннер (1784–1849) и А. Мюллер (1779–1829) не считали, что этюд — это самое эффективное средство работы над исполнительской техникой, они настаивали на том, что целесообразнее это делать на высокохудожественных произведениях.

Эпохи и эстетические стандарты (особенно в музыкальном искусстве) часто пересекаются во времени, но третий этап развития жанра можно условно отнести к периоду зрелого романтизма. Жанр этюда оказался под воздействием возросшего интереса к барочному искусству: этюд сохранил

задачу улучшения техники и активизировал в себе художественно-концертные свойства. Помимо этого, влияние барочного искусства сказалось на форме сочинений (К. Сен-Санс, этюды ор. 52 № 1, № 3 написал в форме фуги и прелюдии) и на включении необарочных тенденций в сочинения (К. Дебюсси в двух тетрадах этюдов, посвящённых Ф. Шопену, синтезировал черты необарокко, неоклассики и позднего романтизма).

К обновлениям, что произошли на третьем этапе развития жанра, относятся следующие:

1. Устаревает и исчезает норма, которая предполагала, что на протяжении этюда должен сохраняться один вид техники. Теперь в одном сочинении могут сочетаться разные приёмы игры.

2. Появляется вариативность в масштабности сочинений: если ранее этюды преимущественно создавались как миниатюры, то теперь так же широко распространяются этюды в крупной форме (например, «Симфонические танцы» Р. Шумана, Ф. Лист активно симфонизировал данный жанр).

3. Возникают этюды с нетривиальной жанровой структурой: к примеру, в жанре кантилены с выразительным интонационно-образным музыкальным материалом (этюды Ф. Шопена ор. 25 № 7 и ор. 10 № 3) [22, с. 4].

Определению понятия «этюд» в эпоху романтизма более всего соответствует трактовка Т. Масловой: «Этюд — лаконичная, показательная пьеса, отличающаяся повышенной концентрацией виртуозности, требующая от пианиста максимальной рельефности и яркости в создании образов, воплощающая динамичность и характерность черт конкретных фортепианных стилей в их виртуозно-пианистической специфике» [8, с. 13].

В дальнейшем развитии жанра этюда не происходило ярких изменений. Жанровые симбиозы со временем становились нормой: этюд-концерт, этюд-соната, этюд-симфония и др. Однако в подобных случаях упоминание этюда скорее означало принадлежность к концепции виртуозности, чем служило маркером воплощения реальных свойств жанра.

Обозревая все три этапа развития этюда, отметим, что самостоятельным жанром, не зависящим от других жанров, он смог стать лишь в эпоху романтизма, когда в концертной практике пианиста демонстрация технического мастерства стало практически необходимостью. О. Соколов подтвер-

дил эту мысль, упомянув, что этюд — это явление именно XIX века, потому что он стал возможным и востребованным «под влиянием романтической трактовки Артиста как независимой творческой личности» [15, с. 32].

Как уже говорилось, несмотря на общие тенденции развития жанра, многие процессы были неоднородными и неоднозначными. В связи с этим проследить эволюцию этюда в творчестве Шопена представляется задачей актуальной и интересной.

Т. Маслова и О. Соколов утверждают, что главными векторами развития этюда в эпоху романтизма были шопеновский и листовский — инструментальная трактовка и симфонизация жанра. [8, с. 13]. То есть шопеновский тип этюда подразумевает мышление в границах фортепианной стилистики, что означает развитие традиции инструктивного инструментализма. Разумеется, у Ф. Шопена существуют исключения из правил, но в целом для его этюдов характерны камерность, исповедальность, прелюдийность. Жанровая специфика этюда листовского типа активно сочетается со стилистикой иных жанров. Его сочинениям присущи масштабность, оркестральность, симфонизм и театральность.

Интересно, как это отразилось на программности сочинений композиторов: Шопен (несмотря на то, что особенно ярким и образным сочинениям впоследствии были даны названия) оставляет свои произведения исключительно в музыкальной сфере, в то время как Лист исходит от образа или истории. Возможно, это связано с тем, что мелодика сочинений Шопена выдержана в одной эмоциональной сфере — нет нужды в вербальном описании одного ощущения или чувства, они понятны без слов (даже если каждый слушатель найдёт там что-то своё). В сочинениях Листа полностью понять смысл большого количества изменений позволяет опора на сюжет.

Прежде чем перейти к обзору этюдного творчества Шопена, вкратце охарактеризуем пианистические принципы композитора, непосредственно связанные с его педагогической практикой. Эти ключевые положения можно узнать, изучая творчество Шопена, читая воспоминания его подопечных и современников, фрагменты писем и наброски.

Композитор был убеждён в том, что замысел — это главное в произведении, ему должны быть под-

чинены все выразительные средства, никакие из них не должны использоваться в отрыве от идеи сочинения. В связи с этим Шопен старался сделать фортепиано помощником в реализации художественных идей исполнителя и композитора (многим известно про шопеновскую формулу расположения кисти на клавиатуре — он считал, что конструкция клавиатуры этого инструмента идеально соответствует физиологическому положению человеческой руки, что необходимо максимально использовать исполнителю).

Особое внимание музыкант уделял умению «петь» на инструменте (даже настаивал на том, чтобы его ученики изучали параллельно искусство бельканто). Движения кисти пианиста и дыхание певца, по его мнению, основаны на сходном принципе. Этот принцип сказался на особом виде туше в кантиленных сочинениях композитора (например, ор. 10 № 3, ор. 25 № 7): «особая, ни на что не похожая манера слегка касаться клавиш, иногда даже скользить по ним» [9, с. 33]. Преимущественно в подобных сочинениях напевная мелодия выходит на первый план, а в аккомпанементе сохраняется высокая техническая сложность. В середине XIX века многоплановая фактура с разными функциями пластов в произведениях используется композиторами повсеместно. Интересную мысль высказал Мильштейн о колористической стороне подобной музыкальной фактуры: «...шло и от Делакруа — с его учением о распределении света и теней, о рефlekсах и гармонии красок; Шопен не раз беседовал с Делакруа о сочетании и соотношении рисунка и колорита, о сродстве музыкальных тонов с красками живописи, звуковой перспективы с перспективой в живописи, спорил с ним, принимал или отвергал его положения» [9, с. 40–41].

Переходя к разговору о композиторском наследии Шопена, напомним, что всего им создано 27 этюдов, собранных в двух тетрадах, и три стоят особняком: 12 этюдов ор. 10 (опубликованы в 1833 году и посвящены Ф. Листу), 12 этюдов ор. 25 (опубликованы в 1837-м и посвящены Мари д' Агу), а также 3 этюда «Nouvelles Etudes», созданные для сборника «Fétis Méthode des méthodes» (опубликованы в 1840 году). В творчестве Шопена был реализован художественный и артистический потенциал этюдного жанра при сохранении его прямого дидактического назначения.

Из писем музыканта становится понятно, что он ставил под сомнение жанровую основу своих этюдов и именовал их как «экзерсисы» (в отдельных случаях явно прослеживаются другие жанровые мотивы, такие как экспромт, прелюдия, мазурка и прочие). Вероятно, в основе этих произведений лежат определённые технические задачи, которые решены с невероятной творческой фантазией и музыкальным талантом.

Цикл этюдов первой тетради построен на контрастных соотношениях видов техники и эмоционального наполнения, что можно увидеть из последующего обзора. Как писал М. Томашевский, ор. 10 — это «двенадцать различных миров звучания с выразительной и неповторимой экспрессией. И вместе с тем — двенадцать пианистических задач» [17, с. 380].

В этих опусах именно образно-звуковая сторона выходит на первый план, технические пианистические и общемюзикальные приёмы всецело ей подчиняются. Опираясь на высказывания польского исследователя, проанализируем кратко этюды данного сборника не только с точки зрения инструктивных задач, но при этом и охарактеризуем образное, поэтическое пространство, которое должно быть создано с помощью исполнительских приёмов: «Разумеется, этюды Шопена выходят за рамки узких практических задач — хотя и не отказываясь от них, но одновременно не выдвигая их на ведущее место» [17, с. 378].

Ор. 10 № 1, *C-dur, Allegro*.

Это один из самых грандиозных этюдов с массивной и мощной фактурой. Перед слушателями возникает героический образ свободной и могучей стихии. Технически этюд направлен на освоение пассажей и арпеджио широкого диапазона, а также на растяжение кисти правой руки.

Ор. 10 № 2, *a-moll, Allegro*.

Воздушный и скерцозный этюд, чёткость и ровность звучания которого ассоциируется с некоторой ирреальностью и механичностью. Этот миниатюрный этюд наводил страх на многих великих пианистов — все хроматические непрерывные пассажи правой руки необходимо исполнять «слабыми» пальцами с их постоянным подкладыванием. Произведение нацелено на укрепление четвёртого и пятого пальцев, но, разумеется, основная задача — художественная: добиться «льющегося» красивого звука.

Ор. 10 № 3, *E-dur, Lento ma non troppo*.

Один из самых известных этюдов с кантиленной мелодией. По образному строю этюд похож на ностальгическое воспоминание, которое ещё будоражит ум, на что указывают страстные порывы. Технически — это упражнение на певучее legato в насыщенной фактуре с ясной дифференциацией музыкальных пластов.

Ор. 10 № 4, *cis-moll, Presto con fuoco*.

Весь этюд — невероятно сильный порыв, энергичный всплеск, постоянное моторное движение вперёд, напряжённое развитие, которое достигает кульминации в коде. Этюд нацелен на тренировку пальцевой техники исполнителя, на «бриллиантовую» игру — ровную продолжительную игру мелкими длительностями с незаметным «перетеканием» пассажей между руками, на выносливость, а также умение создавать диалог между партиями рук и регистрами.

Ор. 10 № 5, *Ges-dur, Vivace*.

Этот этюд так же, как и первая пьеса сборника, рисует перед нами картину торжества природы: очаровательные, блестящие каскады будто бурлящие потоки водопада разбиваются о камни искрящимися каплями. С технической точки зрения он направлен на отработку виртуозной игры на чёрных клавишах.

Ор. 10 № 6, *es-moll, Andante*.

Этюд нацелен на работу над игрой *sempre legatissimo*. Это неспешное и печальное раздумье, периодически переходящее в драматическое *espressivo*, «глубокая тень, дополняющая свет предыдущего этюда, с которым эта пьеса также составляет единое целое» [17, с. 381].

Ор. 10 № 7, *C-dur, Vivace*.

Этюд рисует оживленный, радостный, светлый образ. Пьеса направлена на тренировку пальцевой техники пианиста, на исполнение двойных нот в правой руке в токкатном движении с постоянной быстрой сменой первого и второго пальцев. Несмотря на механичность движения и акцентную равномерность, нельзя сказать, что этот этюд схож с токкатой.

Ор. 10 № 8, *F-dur, Allegro*.

Характер этюда — стихийный, бурлящий, энергичный и даже беззаботный — контрастный предыдущему сочинению. Пунктирный ритм, танцевальность и общее волнообразное перманентное движение в сочинении требуют от исполнителя

выносливости, беглости и подвижности первого пальца.

Ор. 10 № 9, *f-moll, Allegro molto agitato*.

Звуковой образ пьесы ассоциируется с пейзажной сферой и развивается от слегка мрачного до возбуждённого и требовательного. В этом пейзаже сливаются воедино природа и чувства героя, его субъективные переживания. Сложность этюда в дифференциации музыкальных слоёв, игре однотипных фигураций аккомпанемента в левой руке *legatissimo* при широком расположении, а также в октавных фигурациях в партии правой руки; в среднем разделе добавляется трудность оперативного переключения динамики и регистров (которые создают эффект «эха»).

Ор. 10 № 10, *As-dur, Vivace assai*.

Несмотря на подвижный темп, этюд сначала будто убаюкивает чередой секст и светлым звучанием, но к концу драматизируется и приобретает страстность. Сложность этюда — в артикуляционном и слуховом вычленении мелодической линии среди монотонной фактуры, в штриховом и метрическом разнообразии и исполнении быстро сменяющихся нюансов при сохранении темпа на протяжении всего произведения.

Ор. 10 № 11, *Es-dur, Allegretto*.

Невероятно ясный и солнечный этюд с единой фактурой. Арпеджио, напоминающие звучание арфы, создают воздушное пространство, на фоне которого высвечиваются звуки мелодии (по этой причине этюд иногда называют «серенадой»). Трудность этюда в исполнении объёмных арпеджио и ведении непрерывной мелодии на их фоне.

Ор. 10 № 12, *c-moll, Allegro con fuoco*.

Известнейший этюд, получивший название «Революционный». Пассажи широкого диапазона необходимо исполнять смело и страстно, а мелодию — декламационно и патетично. Взволнованные и настойчивые фигурации, энергичные и гневные созвучия поселяют в душе слушателя тревогу, волнение и захватывают всё его внимание. С технической стороны этюд является упражнением для левой руки на исполнение арпеджио с переносом кисти через большой палец.

Сборник этюдов ор. 25 был выпущен через четыре года после первого. В целом его структура, как и структура ор. 10, основана на принципе контрастного сопоставления. Но во второй тетради этюдов Ф. Шопен чаще нарушает этот принцип: в сборнике

соседствуют пьесы скерцозного характера (№ 3, 4 и 5), мощно-монументальные (№ 10, 11 и 12) и пастельные (№ 1 и 2). Это наводит на мысль о том, что композитор писал каждое сочинение этого опуса как самостоятельное и самодостаточное произведение. Рассмотрим их немного подробнее.

Op. 25 № 1, *As-dur, Allegro sostenuto*.

Лёгкие и воздушные арпеджио создают невесомое облако, которое становится объёмным фоном для хрустальной мелодии. Изящная миниатюра технически сложна, так как требует деликатной звучности, разнообразия градаций *piano* и разграничения музыкальных пластов — необходимо слышать и вести мелодическую линию пятым пальцем правой руки в постоянном потоке переливающихся арпеджио.

Op. 25 № 2, *f-moll, Presto*.

Этот этюд находится в одном образном строе с предыдущим сочинением. Постоянное триольное движение создаёт круговорот, благодаря которому всё произведение слушается на одном дыхании. Как пишет М. Томашевский, этот этюд нацелен на выработку самостоятельности рук [17, с. 385].

Op. 25 № 3, *F-dur, Allegro*.

Бравурная и игривая пьеса с обратным пунктирным ритмом и изящной исчезающей кодой. Этюд непрост для исполнения из-за перманентного движения в одном остром ритмическом рисунке, который необходимо чётко выдерживать и ясно слышать, а также по причине изобилия скачкообразных фигураций и варьирования музыкального материала во всех пластах фактуры.

Op. 25 № 4, *a-moll, Agitato*.

Синкопированный, характерный и яркий этюд, имеет несколько мрачный колорит. Как и предыдущее сочинение, он труден из-за скачкообразного движения и, кроме того, требуется постоянное соблюдение непростого ритмического рисунка. Приём на координацию скачкообразного движения в одной партии рук с синкопами в другой руке часто встречается у Ф. Шопена в музыке с танцевальным колоритом (например, в коде Первой баллады). После появления во втором предложении этюда мелодии на *legato* в верхнем голосе добавляется ещё одна исполнительская трудность — совмещение связанной мелодии и отрывистого сопровождения.

Op. 25 № 5, *e-moll, Vivace*.

Интересная и разнообразная пьеса, близкая по жанровым характеристикам к экспромту, так как

имеет ясное трёхчастное строение с лирической, контрастной крайним разделам, средней частью, которая написана в одноимённом мажоре. В крайних разделах сочинения, в основном скерцозного характера, как и в третьем этюде данного сборника, преобладает обратный пунктирный ритм (или «ломбардский» ритм). В средней части господствует густая и тягучая кантиленная мелодия в среднем регистре.

Технические трудности этого сочинения обусловлены разнообразием навыков, требуемых для его успешного исполнения, переключением с одного туше на другое, необходимостью продолжительное время соблюдать ровный острый ритм и дифференциацию пластов.

Op. 25 № 6, *gis-moll, Allegro*.

Невероятно сложный этюд на терцовые пассажи, где аккомпанемент помещён в партии правой руки, а мелодия с чертами скрытой полифонии — в партии левой. Изысканный, хроматический и лёгкий при мастерском исполнении. В нём чувствуется танцевальная природа жанра и ощущается импрессионистичность в звучании.

Op. 25 № 7, *cis-moll, Lento*.

Этюд с мелодическим проведением в партии левой руки. Очень проникновенный и лиричный, по жанру он близок ноктюрну, прелюдии и песне без слов. Сочинение сложно разграничением функций между разными голосами, автономность которых нужно сохранять в течение всего сочинения, а также виртуозными захватывающими пассажами и украшениями.

Op. 25 № 8, *Des-dur, Vivace*.

Этюд на двойные сексты, которые пронизывают всё сочинение и своим живым движением создают ощущение вздымающихся и опадающих волн. Основная техническая сложность — в непрерывных пассажах секстами и в поиске баланса между стремлениями формировать фразы и исполнять этюд в быстром темпе.

Op. 25 № 9, *Ges-dur, Allegro assai*.

Этюд, выдержанный в едином ритме. Лёгкий, воздушный, невесомый по звучанию: «...“порхающий” — и потому иногда именуемый Бабочкой» [17, с. 386]. Нацелен на отработку исполнения двойных интервалов и скачков, требует большой технической работы для того, чтобы слушался воздушно и легко. При этом скрытая полифония в многослойной фактуре партии правой руки требует чёткой артикуляции.

Ор. 25 № 10, *h-moll, Allegro con fuoco*.

Первое сочинение из заключительной патетической «тройки». Его крайние разделы состоят из октавных пассажей, по характеру монументальные и патетические. Средний раздел — будто трио — певучее, диатоническое, контрастное крайним частям, оно вносит эмоциональную «разрядку».

Интересно, что в сочинениях Шопен может использовать одни приёмы (например, октавы в данном этюде и предыдущем) с совершенно разными нюансами исполнения, что помогает реализации разных художественных идей композитора. Это подтверждает мысль о том, что этюды Ф. Шопена — не просто экзерсисы на определённые виды техники, а самодостаточные художественные сочинения.

Ор. 25 № 11, *a-moll, Lento. Allegro con brio*.

Один из самых знаменитых и невероятно виртуозных этюдов. В нём столкнулись характеры хроматический взволнованный и экспрессивный диатонический гимн — будто две стороны природной стихии, которые ведут то ли ожесточённую схватку, то ли страстный танец. Техническая задача кроется в исполнении скрытой полифонии в хроматических ходах правой руки и ломаных аккордов.

Ор. 25 № 12, *c-moll, Molto allegro, con fuoco*.

Волнообразный, арпеджированный этюд героического характера. Тема, пробивающаяся через пассажи, создаёт ощущение борьбы со стихией. Сочинение сложно как пассажами, так и вычленением мелодии из музыкальной фактуры.

Можно сказать, что во втором сборнике этюдов Ф. Шопен так же, как и в первом, стремится показать жанр за пределами инструктивной сферы. Кроме того, в ор. 25 становится сложнее провести границу между жанрами этюда, прелюдии, багatelли, экспромта, ноктюрна и другими.

Отдельно упомянем о трёх этюдах, не включённых в вышеназванные тетради композитора. Эти сочинения написаны в 1839–1840 годах и были предназначены для сборника с дидактическими целями под редакцией И. Мошелеса и Ф.-Ж. Фети. Исследователи считают, что эти этюды уступают прочим, собранным в опусы, по глубине и реализации художественной мысли.

№ 25, *f-moll*.

Этюд на полиритмию, в котором двудольный метр в левой руке сочетается с трёхдольным мет-

ром в правой. Фактура не меняется на протяжении всего сочинения в двухчастной форме (в то время, как опусные этюды преимущественно написаны в трёхчастной форме). Произведение однородно по эмоциональному тону, меланхолично и больше соответствует понятию «экзерсиса».

№ 26, *As-dur*.

Как и предыдущее сочинение, этот этюд нацелен на работу над полиритмией. Особую прелесть произведения составляет нетривиальная гармония, красочность которой сближает его с жанром прелюдии.

№ 27, *Des-dur*.

Танцевальный экзерсис с полиритмией и расслонной фактурой партии правой руки. Сложность при исполнении составляют как полиритмические сочетания, так и независимая игра двух самостоятельных линий в правой руке (верхняя мелодия с большим количеством украшений на legato и аккомпанемент на staccato).

Действительно, три новых этюда драматической и фактурной составляющими уступают сочинениям, заключённым в опусах 10 и 25 (не стоит забывать, что новые этюды были написаны по заказу и преследовали более прагматичные цели в рамках общей концепции сборника). Но эти три произведения незаслуженно забываются, хотя представляют собой весьма красочные миниатюры.

Подводя итог обзору этюдного творчества Фредерика Шопена, отметим, что его произведения — невероятно значительный шаг в развитии фортепианного этюда. Все его сочинения представляют собой полноценные художественные творения с глубокими идеями и невероятными путями их реализации. Шопен ломает представление об этюде как о дидактической пьесе, которая лишена художественной ценности.

В своих этюдах композитор сочетает разные технические задачи, типы фактуры, эмоциональные аффекты, а также смешивает различные жанровые характеристики. Весь единый комплекс из задумки, художественной реализации идеи и примечаний для исполнителя выводит пианиста на путь технического совершенствования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Ван Мэнъяо.** Анализ цикла этюдов ор. 10 Ф. Шопена. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.ckcest.cn/default/es3/detail/1003/dw_thesis_copy/598f58881b46b96ec882d36a641c4945 Дата обращения 9.04.2022 (на кит яз).
2. **Дуань Чжо.** Анализ стиля фортепианных этюдов эпохи романтизма на примере произведений Ф. Шопена и Ф. Листа. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=598f58881b46b96ec882d36a641c4945> Дата обращения 5.04.2022 (на кит. яз).
3. **Ивашкевич Я.** Шопен / Ярослав Ивашкевич. — М.: Молодая гвардия, 1963. — 304 с. — (Жизнь замечательных людей. Серия биографий; Вып. 5. (362)).
4. **Кремлёв Ю.** Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества / Ю.А. Кремлёв. — М.: Музыка, 1971. — 609 с.
5. **Леонтьева Н.** Антология и стилевые модификации жанра фортепианного этюда в первой половине XX века / Н. Леонтьева // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. — Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського / [ред.-упоряд. Шаповалова Л.В.]. — Харків: САМ, 2011. — Вип. 33. — С. 12–25.
6. **Ли Зехао.** О технических и художественных особенностях этюдов Шопена. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://wenku.baidu.com/view/7f0bb23a0aa1284ac850ad02de80d4d8d05a0188.html> Дата обращения 9.04.2022 (на кит яз).
7. **Мазель, Л.** Исследование о Шопене. О новаторстве Шопена / Л. Мазель. — М.: Советский композитор, 1976. — 248 с. — ISBN: 5-85285-301-1.
8. **Маслова Т.** Фортепианные этюды А.К. Глазунова: концертная трактовка жанра. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2012_01_-_Maslova.pdf Дата обращения 9.04.2022.
9. **Мильштейн Я.** Очерки о Шопене / Я. Мильштейн. — М.: Музыка, 1987. — 176 с.
10. **Мильштейн Я.** Советы Шопена пианистам / Я. Мильштейн. — М.: Музыка, 1967. — 119 с. — ISBN. 978-5-507-44295-9.
11. **Овсянникова Т.** Этюд // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / [Главный редактор Ю. Келдыш]. — М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1982. — Т. 6. — С. 581–582.
12. **Портная И.** Некоторые аспекты исполнительского прочтения Этюдов Дебюсси // Известия Российского государственного педагогического ун-та имени А.И. Герцена. № 120. — СПб.: РГПУ, 2010. — С. 259–267.
13. **Портная И.** Этюд как явление художественного творчества // Грамота. — 2012. — № 1 (15). — Ч. 1. — С. 157–159.
14. **Слонимский С.** О новаторстве Шопена / Сергей Слонимский. — СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2010. — 16 с. — ISBN 978-5-73790-431-9.
15. **Соколов О.** Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / Монография / О.В. Соколов. — Нижний Новгород: Изд. Нижегородского университета, 1994. — 220 с.
16. **Терентьева Н.** Карл Черни и его этюды / Н. Терентьева. — СПб.: Композитор, 1999. — 68 с. — ISBN: 5-7379-0055-X.
17. **Томашевский М.** Шопен: человек, творчество, резонанс / М. Томашевский. — М.: Музыка, 2011. — 840 с., нот. — ISBN: 978-5-7140-1208-2.
18. **Фан Хуайцюнь.** Дискуссия о новаторстве этюдов Шопена в истории фортепианного искусства. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.doc88.com/p-1911929731797.html> Дата обращения 4.04.2022 (на кит яз).
19. **Чжан Юй.** Художественная характеристика этюдов Шопена. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://xuewen.cnki.net/CMFD-1020741650.nh.html> Дата обращения 4.04.2022 (на кит яз).
20. Этюд // Большая советская энциклопедия. — [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/154769/Этюд> Дата обращения 19.11.2021.
21. **Юэ Юэ.** Об исполнительском мастерстве в этюдах Шопена. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.fx361.com/page/2020/0422/6590688.shtml> Дата обращения 5.04.2022 (на кит яз).
22. **Яворский Д.** Трансцендентные этюды Ф. Листа в аспекте исторической периодизации развития категории жанра С. Аверинцева. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://dropdoc.ru/doc/149033/denis-yavorskij-transcendentnye-e-tyudy-f.-lista-v> Дата обращения 9.04.2022.

REFERENCES

1. **Van Men"yao.** Analiz tsikla etjudov op.10 F. Shopena. — [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: http://www.ckcest.cn/default/es3/detail/1003/dw_thesis_copy/598f58881b46b96ec882d36a641c4945 Data obrashcheniya 9.04.2022 (na kit yaz).
2. **Duan' Chzho.** Analiz stilya fortepiannykh etjudov epokhi romantizma na primere proizvedeniy F. Shopena i F. Lista. — [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=598f58881b46b96ec882d36a641c4945> Data obrashcheniya 5.04.2022 (na kit yaz).
3. **Ivashkevich Ya.** Shopen [Chopin] / Yaroslav Ivashkevich. — M.: Molodaya gvardiya, 1963. — 304 p. — (Zhizn' zamechatel'nykh lyudey. Seriya biografii; iss. 5 (362)).
4. **Kreml'ev Yu.** Friderik Shopen. Ocherk zhizni i tvorchestva [Fryderyk Chopin. Essay on life and work] / Yu.A. Kreml'ev. — M.: Muzyka, 1971. — 609 p.
5. **Leont'yeva N.** Antologiya i stilevyye modifikatsii zhanra fortepiannogo etjuda v pervoy polovine XX veka [An anthology and stylistic modifications of the piano etude genre in the first half of the twentieth century] / N. Leont'yeva // Problemi vzaemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti: zb. nauk. pr. — Kharkivs'kiy natsional'niy universitet mistetstv im. I.P. Kotlyarevs'kogo / [red.-uporyad. Shapovalova L.V.]. — Khar'kiv: SAM, 2011. — iss. 33. — P. 12–25.
6. **Li Zekhao.** O tekhnicheskikh i khudozhestvennykh osobennostyakh etjudov Shopena. — [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://wenku.baidu.com/view/7f0bb23a0aa1284ac850ad02de80d4d8d05a0188.html> Data obrashcheniya 9.04.2022 (na kit yaz).
7. **Mazel' L.** Issledovaniye o Shopene. O novatorstve Shopena [Research on Chopin. About Chopin's innovation] / L. Mazel'. — M.: Sovetskiy kompozitor, 1976. — 248 p. — ISBN: 5-85285-301-1.
8. **Maslova T.** Fortepiannye etjudy A. K. Glazunova: kontsertnaya traktovka zhanra [Piano etudes by A.K. Glazunov: concert interpretation of the genre]. — [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2012_01_-_Maslova.pdf Data obrashcheniya 9.04.2022.
9. **Mil'shteyn Ya.** Ocherki o Shopene [Essays on Chopin] / YA. Mil'shteyn. — M.: Muzyka, 1987 — 176 s.
10. **Mil'shteyn Ya.** Sovety Shopena pianistam [Chopin's advice to pianists] / YA. Mil'shteyn. — M.: Muzyka, 1967. — 119 p. — ISBN. 978-5-507-44295-9.
11. **Ovsyannikova T.** Etjud [An etude] // Muzykal'naya entsiklopediya: [v 6-t.]; [Glavnyy redaktor Yu. Keldysh]. — M.: Sovetskaya entsiklopediya; Sovetskiy kompozitor, 1982. — T. 6. — P. 581–582.
12. **Portnaya I.** Nekotoryye aspekty ispolnitel'skogo prochteniya Etjudov Debyussi [About Debyussi's etudes] // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo un-ta im. A.I. Gertsena. № 120. — SPb.: RGPU, 2010. — P. 259–267.
13. **Portnaya I.** Etjud kak yavleniye khudozhestvennogo tvorchestva [An etude as a phenomenon of artistic creativity] // Gramota. — 2012, — № 1 (15) — CH. 1. — p. 157–159.
14. **Slonimskiy S.** O novatorstve Shopena [About Chopin's innovation] / Sergey Slonimskiy. — SPb: Kompozitor, Sankt-Peterburg, 2010. — 16 p. — ISBN 978-5-73790-431-9.
15. **Sokolov O.** Morfologicheskaya sistema muzyki i yeye khudozhestvennyye zhanry [Morphological system of music and its artistic genres] / Monografiya / O.V. Sokolov. — Nizhniy Novgorod: Izd. Nizhegorodskogo universiteta, 1994. — 220 p.
16. **Terent'yeva N.** Karl Cherni i yego etjudy [Karl Cherny and his etudes] / N. Terent'yeva. — SPb: Kompozitor, 1999. — 68 p. — ISBN: 5-7379-0055-X.
17. **Tomashevskiy M.** Shopen: chelovek, tvorchestvo, rezonans [Chopin: human, creation, resonance] / M. Tomashevskiy. — M.: Muzyka, 2011. — 840 p., not. — ISBN:978-5-7140-1208-2.
18. **Fan Khuaytsyun'.** Diskussiya o novatorstve etjudov Shopena v istorii fortepiannogo iskusstva. — [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.doc88.com/p-1911929731797.html> Data obrashcheniya 4.04.2022 (na kit yaz).
19. **Chzhan Yuy.** Khudozhestvennaya kharakteristika etjudov Shopena. — [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://xuewen.cnki.net/CMFD-1020741650.nh.html> Data obrashcheniya 4.04.2022 (na kit yaz).
20. Etjud // Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. — [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/154769/Etjud> Data obrashcheniya 19.11.2021.
21. **Yue Yue.** Ob ispolnitel'skom masterstve v etjudakh Shopena. — [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://www.fx361.com/page/2020/0422/6590688.shtml> Data obrashcheniya 5.04.2022 (na kit yaz).
22. **Yavorskiy D.** Transsendentnyye etjudy F. Lista v aspekte istoricheskoy periodizatsii razvitiya kategorii zhanra S. Averintseva [Transcendental etudes by F. Liszt in the aspect of historical periodization of the development of the category

of genre by S. Averintsev]. — [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://dropdoc.ru/doc/149033/denis-yavorskij-transcendentnye-e-tyudy-f.-lista-v> Data obrashcheniya 9.04.2022.

ЯН ИФАНЬ

Нижегородская государственная консерватория

им. М.И. Глинки (г. Нижний Новгород)

Магистр 2 курса, специальность 53.04.01 Музыкально-инструментальное искусство (Фортепиано)

e-mail: October199714@gmail.com

YAN IFAN'

Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russia)

Master 2 course, Specialty 53.04.01 Musical and instrumental art (Piano)

e-mail: October199714@gmail.com

УДК 7.071.2

Г.Н. МАРАХТАНОВА, Н.Б. КОНОВАЛОВА

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

«Школа пения» А.Т. Гречанинова в фокусе реконструкции первоисточника

G. Marakhtanova, N. Konovalova

“School of Singing” by Alexander Gretchaninov in the focus of reconstruction of the original source

Абстракт. В статье предпринята попытка реконструкции вышедшей в эмиграции в 1926 году «Школы пения» А.Т. Гречанинова. Написанный в «великую эру русской музыки», этот малоизвестный в России труд требует сегодня специального осмысления в общем контексте становления русской национальной вокальной школы, в котором переплелись европейские влияния и острое желание сформулировать свой певческий стандарт. Имеющий яркую методически оправданную направленность, рассматриваемый труд стал логическим завершением многолетнего творческого сотрудничества А.Т. Гречанинова с Музыкальной школой сестёр Гнесиных. Это сотрудничество продолжалось в течение нескольких десятилетий: как в Москве (к Гнесинской впоследствии добавилась школа Т. Беркман), так и в эмиграции в Париже. В опубликованной в Лондоне «Школе пения» А.Т. Гречанинов обобщил свои взгляды на вокальное исполнительство, закрепил обусловленные задачами «новой русской школы пения» эстетические требования к качеству певческого голоса. Практически забытый педагогический труд А.Т. Гречанинова лишь в 1967 году был включен в образовательное отечественное пространство благодаря О.П. Померанцевой. Впервые проведенный сравнительный анализ первоисточника «Школы» А. Гречанинова и Сборника-версии, составленного О.П. Померанцевой, позволил выявить серьезные разночтения. Предпринятый анализ свидетельствует, что в «Сборнике» О. Померанцевой нарушена изначальная логика автора «Школы». Соответственно, ее сборник не может рассматриваться в истории вокальной педагогики как тождественный труд. Это два разных опуса, индивидуально решающих свои педагогические задачи. Реконструированный труд А.Т. Гречанинова «Школа пения» требует не только актуализации в современной вокально-педагогической практике, но и, осмысления его места в общем процессе развития русской вокальной школы.

Ключевые слова: Школа пения» А.Т. Гречанинова, музыкальная школа сестёр Гнесиных, «Избранные упражнения и вокализы» О.П. Померанцевой, русская вокальная школа, история вокальной педагогики.

Abstract: The article attempts to reconstruct the “School of Singing” by Alexander Gretchaninov, published in emigration in 1926. Written in the “great era of Russian music”, this work, little known in Russia, requires comprehension within the general context of the development of the national Russian school of singing which intermixed European influences and a strong desire to find its own singing standard. The work under question, having its own striking methodically justified orientation, became the logical conclusion to the long-standing collaboration between A. Gretchaninov and the Gnessin Sisters’ Music School. The collaboration went on for several decades: in Moscow (also later adding Tamara Berkman’s school) as well as in emigration in Paris. In the “School of Singing”, published in London, A. Gretchaninov summarized his views on vocal performance and articulated the aesthetic requirements to the quality of the singing voice based on the aims of the “new Russian school of singing”. This almost forgotten pedagogical work of A. Gretchaninov became part of the national educational landscape thanks to Olga Pomerantseva only as late as 1967. For the first time, a comparative analysis of the original source of A. Gretchaninov’s “School” and the “Collection” compiled by O. Pomerantseva has been conducted which has detected a number of inconsistencies. The analysis attests that in O. Pomerantseva’s “Collection”, the original logic of the author of the “School” had been disrupted, thus in the history of vocal pedagogy her book cannot be seen as a work identical to A. Gretchaninov’s “School”. These are two different works that solve their own pedagogical tasks. The reconstructed “School of Singing” of A. Gretchaninov not only needs to be actualized within the framework of contemporary vocal pedagogy, but also its place in the overall development process of the Russian school of singing needs to be conceptualized.

Keywords: “School of Singing” by Alexander Gretchaninov, the Gnessin sisters’ music school, “Selected exercises and vocalises” by Olga Pomerantseva, Russian school of singing, history of vocal pedagogy.

«...В общем, надо признать, широкую публику победило главным образом, если не исключительно, его «песенное творчество» — романсы, снискавшие ему несравненную популярность. В меньшей мере — его духовные сочинения, что объясняется не столько их качествами, сколько теми духовно цензурными условиями, в которых стоит православное церковно-музыкальное творчество... он был последним из русских композиторов, которому удалось собрать позднюю осеннюю жатву с уже угасающего ствола «великой эры русской музыки», эпохи Чайковского и «Могучей кучки»» [6, с. 268]. Так писал об Александре Тихоновиче Гречанинове (1864–1956 гг.) его современник, музыковед, ученик С.И. Танеева и Н.А. Римского-Корсакова Леонид Леонидович Сабанеев.

Вышедшую в эмиграции в 1926 году «Школу пения» (далее — Школа) А.Т. Гречанинова также следует оценивать в контексте «поздней жатвы», которая стремилась зафиксировать лучшее, созданное в эпоху «великой эры».

Специальное обращение к этому малоизвестному труду, предпринятая попытка его реконструкции, это то, что необходимо сегодня для полноценной оценки достижений «великой эры русской музыки», в том числе, в отечественной вокальной педагогике, начавшей свой путь с трактата Александра Егоровича Варламова «Полная школа пения». Данный трактат увидел свет в 1840 году. С этого времени можно говорить о начале процесса становления русской национальной вокальной школы, в котором переплелись европейские влияния и острое желание сформулировать свой певческий стандарт. Заметим, что к настоящему времени *первоисточник* «Школы пения» (Лондон, 1926 год), представляющий методику формирования профессиональной техники и воспитания навыков точного интонирования посредством освоения вокализов не имеет широкого распространения в педагогической практике. Он также не подвергался теоретическому и аналитическому осмыслению в контексте изучения процессов формирования русской вокальной школы.

Развитие техники голоса на основе вокализов явление не новое даже для времени А.Т. Гречанинова. Однако, избранные для сборника вокализы и следующие за ними вокальные пьесы для изучения инструктивного (учебного) материала являются отражением базовых принципов вокального мастерства, предьявляемых композитором к ис-

полнителям. Являясь одним из основоположников «новой русской школы» духовного пения, А.Т. Гречанинов создал Школу с главной, на наш взгляд, педагогической целью — воспитать исполнителей-вокалистов, готовых к реализации сложных художественных задач.

Имеющий яркую методически оправданную направленность рассматриваемый труд стал логическим завершением многолетнего творческого сотрудничества А.Т. Гречанинова с Музыкальной школой сестёр Гнесиных, педагогическая деятельность в которой, начавшись в 1903 году продолжалась до 1925 года, до момента эмиграции композитора. В своей автобиографии Гречанинов пишет следующее: «В Москве издавна существовала музыкальная школа сестёр Гнесиных, из которой вышло немало первоклассных музыкантов. Я был приглашён в эту школу преподавателем теории музыки. Е.Ф. Гнесина, старшая из сестёр, организовала хоровой класс. Несколько песенок Чайковского и Аренского — всё, что тогда существовало в русской музыкальной литературе этого жанра. Петь было нечего. Е.Ф. Гнесина обратилась ко мне с просьбой написать что-нибудь для детей. Я охотно взялся за дело» [2, с. 116].

Далее вклад композитора в развитие педагогического репертуара носил системный характер. Его сотрудничество с музыкальными школами продолжалось в течение нескольких десятилетий: как в Москве (к Гнесинской впоследствии добавилась школа Т. Беркман), так и в эмиграции в Париже.

В опубликованной в Лондоне «Школе пения» А.Т. Гречанинов обобщил свои взгляды на вокальное исполнительство, закрепил обусловленные задачами «новой русской школы пения» эстетические требования к качеству певческого голоса. Соответственно, его труд при движении от старого к новому необычайно важен для восприятия содержания процесса развития отечественной вокальной педагогики, с его изменениями, связанными с поиском новых художественных средств выразительности, поиском нового качества звучания во всей полноте.

Продуманная стройная структура упражнений и вокализов «Школы», выстроенная в канонах от простого к сложному поступательно и целенаправленно формирует вокальные навыки и исполнительскую технику; воспитывает способность передавать глубокие эмоции и чувства, выразительность и драматизм; развивает как широкий диапа-

зон, позволяющий легко исполнять высокие и низкие ноты, так и связность исполнения — мягкое legato (плавный переход от ноты к ноте), мастерство создания красивых мелодических линий. Практически забытый педагогический труд А.Т. Гречанинова лишь в 1967 году был включен в образовательное пространство благодаря О.П. Померанцевой¹. Ее Сборник (версия) «Избранных упражнений и вокализов (из «Школы пения») для среднего голоса в сопровождении фортепиано» [3] стал доступен широкому кругу профессионалов и любителей сольного пения.

Вероятно, что при составлении сборника О.П. Померанцева, к имени которой хочется отнести слова самой искренней признательности и благодарности, руководствовалась своим педагогическим опытом. Самостоятельно объединяя и нивелируя некоторые разделы, она уходила от авторской методики А.Т. Гречанинова, преследуя цель сделать универсальный сборник, который будет иметь педагогический потенциал как для начинающих вокалистов, так и для студентов, обучающихся в высших музыкальных учреждениях. В сборнике, предложенном О.П. Померанцевой осуществлена отработка навыка интонирования интервалов перед пением вокализа с нарастанием нагрузки. Следует отметить, что некоторые разделы «Школы пения» А.Т. Гречанинова в версии О.П. Померанцевой вовсе отсутствуют. Так, отсутствует раздел на отработку навыков исполнения хроматической гаммы и некоторых интервалов. Вместе с тем, на лицо некоторая перекомпоновка, и перераспределение. Таким образом, она задействует даже те вокализы, которые не соответствуют разделам. «В некоторых вокализах, для большей ясности в выборе необходимых музыкальных приёмов и определения общей музыкальной структуры произведения соответственно поставлены лиги» [1, с. 530].

¹ Померанцева (Вермель-Померанцева) Ольга Павловна — исследователь, музыкальный педагог по классу вокала Московской государственной консерватории, концертмейстер Малого академического театра, составитель музыкальных изданий «Вокализы русских и советских композиторов» (М.: Музыка, 1965), «Избранные упражнения и вокализы (из «Школы пения» А.Т.Гречанинова) для среднего голоса в сопровождении фортепиано» (М.: Музыка, 1967), «Вокальные этюды» (М.: Музыка, 1964, 1971 и 1974)

Впервые проведённый сравнительный анализ первоисточника «Школы» и Сборника-версии, составленного О.П. Померанцевой, позволил выявить различия с авторской методикой А.Т. Гречанинова и сделать следующие выводы:

- вокализы «Школы» обладают ценными педагогическим и художественным потенциалами;
- мелодика вокализов имеет различную жанровую природу (окраску) — опирается на интонации народной песни, романса, ариозного склада;
- композитор уделяет значительное внимание прописыванию динамической партитуры и агогической нюансировки в вокальной партии;
- фортепианная партия вокализов выразительна и художественно значима, иногда дублирует вокальную мелодику;
- наличие в вокализах прихотливой и изменчивой ритмики, композитором используются сложные размеры — $9/8$, $6/8$, $12/8$, синкопы, пунктирный ритм.

Основой и уникальной особенностью «Школы» стали вокализы, неразрывно связанные с определёнными техническими сложностями.



О.П. Померанцева, 1948 год

Музыкальная энциклопедия предлагает следующее определение понятия «Вокализ» — это «произведение для пения без слов, на гласный звук. В большинстве случаев вокализы являются этюдом или упражнением для развития вокальной техники, например, приёмов исполнения *legato*, *staccato*, *non legato*, выработки кантилены (певучести) и подвижности голоса, выравнивания регистров и т. п.» [5].

Таким образом, под вокализом принято понимать и способ певческого исполнения, и музыкальный жанр, и форму работы в курсе вокального обучения. Интересно, что вокализ как форма работы сопровождает музыканта на протяжении всего периода обучения, пересекая его переделы. Это обусловлено не только разнообразием доступного материала, но и эволюционными изменениями жанра вокализа, прошедшего в процессе своего развития путь от композиции, содержащей определенную техническую задачу до сложного и многопланового произведения искусства, требующего от исполнителя значительного мастерства в самых разных певческих трудностях.

Отметим, что каждой области музыкального исполнительства свойственна определённая «тренировочная модель», работая над которой музыкант совершенствует тот или иной навык владения своим исполнительским аппаратом. У инструменталистов, к примеру, таковой является *этюд* — музыкальное произведение технического характера, направленное на оттачивание конкретного вида техники. В вокальном исполнительстве аналогом этюда может считаться *вокализ*. Суть певческой работы над вокализами заключается в формировании определенных навыков и качественном улучшении владения голосовым аппаратом, в соединении технических основ вокализации и художественного исполнения.

Сегодня жанровая категория вокализа настолько разрослась, что стала выходить за пределы вокальной сферы, хотя была рождена именно ею и для нее.

В своей «Школе» А.Т. Гречанинов обратился к типу *инструктивного* вокализа. Данная традиция создания инструктивных вокализов была особенно сильна в отечественной вокальной педагогике. Процесс освоения вокализов позволял певцам последовательно решать важные задачи:

- вырабатывать технические навыки правильного пения путём многократного повторения инструктивного материала;

- применять приобретённый технический опыт в пьесах, соблюдая соответствующие художественные задачи.

Именно дидактический принцип формирования техники вокала, в качестве базового, был применен А.Т. Гречаниновым в его «Школе пения». В ней представлен практический материал для развития вокальной техники, развития слуха и художественного вкуса. После каждого упражнения на определённый интервал следует соответствующий вокализ. К вокализам и упражнениям, написанным на тот или иной интервал предложены более облегчённые варианты. А в вокализах, написанных для определённого вокального диапазона, представлены распетые широко варианты музыкальных фраз.

Последние четыре вокализа «Школы» не соотносятся с определёнными техническими упражнениями. Их задача заключается в воспитании общего музыкального вкуса и творческого опыта вокалиста. Благодаря высокому художественному уровню, вокализы А.Т. Гречанинова интересны для воспроизведения, даже если в их основе простая гамма (см. *примеры 1, 2* на стр. 82).

В структуре *первоисточника* [4] три части:

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ состоит из 31 (тридцати одного) упражнения для развития техники вокала — интервалы, гаммы, аккорды, арпеджио, мелизмы, стаккато; «упражнения для усвоения различных интервалов в последовательном порядке, а также упражнения для развития дыхания, причем для всех упражнений имеется фортепианное сопровождение, что может придать сухим занятиям этого рода некоторый музыкальный интерес» [4];

ВТОРАЯ ЧАСТЬ состоит из 23 (двадцати трех) упражнений для развития слуха — интервалы, хроматическая гамма, аккорды, арпеджио, мелизмы, стаккато; «вокализы, соответствующие всем отделам первой части» [4];

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ состоит из 7 (семи) различных агогических (от *Lento* до *Allegro*) упражнений для развития художественного вкуса; «свободно написанные вокализы, не связанные никаким теоретическим заданием, имеют своей целью только развитие художественного вкуса» [4];

«Все упражнения первой части и вокализы второй можно петь на любую гласную или с закрытым ртом, или сольфеджируя, — как найдет нужным преподаватель. Некоторые же вокализы третьей части можно исполнять только сольфеджируя» [4].

пример 1. Упражнение для развития техники дыхания (на основе мажорной гаммы)



пример 2. Художественная пьеса на развитие навыка постепенного развёртывания гаммы

Commodo

Оглавление Сборника – версии [3] состоит из 27 пунктов и не имеет деления на части.

Сравнительный анализ двух сборников приводит к следующим результатам, представленным в таблице 1 на стр. 83.

В первом столбце Таблицы дан порядок упражнений по оглавлению оригинала [4], во втором столбце – наличие, либо отсутствие упражнений в Сборнике [3].

Из содержания сборников видно, что в «Школе» на каждый интервал Первой части (например, терции, секунды, уменьшенной квинты и т. д.) приводится несколько упражнений: 1) тренировка инто-

нации на ровный штрих; 2) тренировка интонации в другом ритмическом рисунке и с секвенцией.

Предпринятый анализ свидетельствует, что в «Сборнике» [3] нарушена изначальная логика автора «Школы» [4]. Соответственно, «Сборник» [3], имеющий не совпадающие с позицией А.Т. Гречанинова цели, не может рассматриваться в истории вокальной педагогики как тождественный труд. Это два разных опуса, индивидуально решающих свои педагогические задачи.

Системная дидактическая основа, заложенная в «Школе пения» А.Т. Гречанинова: содержание, форма, методы обучения имеют самостоятельное

Таблица 1

№	Оглавление	Школа Гречанинов	Сборник Померанцева
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ			
1	Мажорная гамма	+	+
2	Минорная гамма мелодическая	+	+
3	Секунды большие и малые	+	+
4	Постепенное развертывание гаммы от центра к верху и к низу	+	+
5	Минорная гамма гармоническая	+	+
6	Увеличенные секунды	+	–
7–8	Упражнения для развития дыхания	+	–
9	Терции	+	–
10	Терции большие и малые	+	+
11	Терции уменьшенные	+	–
12	Кварты	+	–
13	Кварты чистые и увеличенные	+	+
14	Кварты уменьшенные	+	+
15	Квинты	+	+
16	Квинты увеличенные и уменьшенные	+	+
17	Сексты	+	+
18	Септимы	+	+
19	Септимы большие и малые	+	+
20	Септимы уменьшенные	+	–
21–22	Октавы	+	+
23	Хроматическая гамма	+	–
24–25	Хроматическая гамма в более скором движен.	+	–
26	Аккорды арпеджио, мелизмы, стаккато	+	–
27	=//=	+	–
28	=//=	+	–
29	=//=	+	–
30	=//=	+	–
31	=//=	+	–
ВТОРАЯ ЧАСТЬ			
1	Секунды	+	–
2	=//=	+	–
3	=//=	+	–
4	Терции	+	+ (вокализ Andante с. 9)

№	Оглавление	Школа Гречанинов	Сборник Померанцева
5	=//=	+	–
6	Кварты	+	+ (вокализ Andante с. 13)
7	=//=	+	–
8	Квинты	+	+ (вокализ с. 15)
9	=//=	+	–
10	Сексты	+	+ (вокализ с. 17)
11	=//=	+	+ (вокализ с. 19)
12	Септимы	+	+ (вокализ с. 24)
13	=//=	+	–
14	Октавы	+	–
15	=//=	+	+ (вокализ Andante, quasi berceuse с. 26)
16	Хроматическая гамма	+	+ (вокализ Andante с. 29)
17	=//=	+	–
18	Аккорды арпеджио, мелизмы, стаккато и пр.	+	–
19	=//=	+	–
20	=//=	+	+ (вокализ Allegro moderato, grazioso с. 6)
21	=//=	+	–
22	=//=	+	–
23	=//=	+	–
ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ			
1	Lento (медленно)	+	+ (Вокализ Lento с. 33)
2	Allegro (скоро)	+	–
3	Moderato (умеренно)	+	+ (Вокализ Moderato с. 34)
4	Quasi popolare (почти народно)	+	–
5	Andante (в темпе шага)	+	+ (вокализ Andante с. 32)
6	Allegro moderato (умеренно быстро)	+	–
7	Lento (медленно)	+	+ (вокализ Lento с. 37)

непреходящее практическое значение в воспитании певцов-исполнителей. Реконструированный труд А.Т. Гречанинова «Школа пения» достоин популяризации и самого широкого применения.

Он требует не только актуализации в современной вокально-педагогической практике, но и, осмысления его места в общем процессе развития русской вокальной педагогики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гарднер И.А.** Богослужбное пение Русской православной церкви. Том II. История. — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. — 530 с.
2. **Гречанинов А.Т.** Моя жизнь. Нью-Йорк, 1954. изд. 2-е. — 116 с.
3. **Гречанинов А.Т.** Избранные упражнения и вокализы: (Из «Школы пения»): Для сред. голоса в сопровожд. ф-п./ Составитель и авт. предисл. О. Померанцева. — Москва: Музыка, 1967.
4. **Гречанинов А.Т.** «Школа пения» — Лондон, 1926.
5. Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю.В. Келдыша. 1973–1982.
6. **Сабанеев Л.Л.** Воспоминания о России. — М.: Классика-XXI, 2005. — 268 с.

REFERENCES

1. **Gardner I.A.** Bogoslužebnoe penie Russkoj pravoslavnoj cerkvi. Tom II. Istorija. — M.: Pravoslavnyj Svyato-Tihonovskij Bogoslovskij institut, 2004. — 530 p.
2. **Grechaninov A.T.** Moya zhizn'. N'yu-Jork, 1954. izd. 2-e. — 116 p.
3. **Grechaninov A.T.** Izbrannye uprazhneniya i vokalizy: (Iz «Shkoly peniya»): Dlya sred. golosa v soprovozhd. f-p./ Sostavitel' i avt. predisl. O. Pomeranceva. — Moskva: Muzyka, 1967.
4. **Grechaninov A.T.** «Shkola peniya» — London, 1926.
5. Muzykal'naya enciklopediya. — M.: Sovetskaya enciklopediya, Sovetskij kompozitor. Pod red. Yu. V. Keldysha. 1973–1982.
6. **Sabaneev L.L.** Vospominaniya o Rossii. — M.: Klassika-HXI, 2005. — 268 p.

МАРАХТАНОВА ГАЛИНА НИКОЛАЕВНА

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

доцент кафедры общих гуманитарных
и социально-экономических дисциплин

кандидат искусствознания

e-mail: galina_m28@list.ru

MARAKHTANOVA GALINA N.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Associate Professor of the Department of General Humanitarian
and Socio-Economic Disciplines

candidate of art history

e-mail: galina_m28@list.ru

КОНОВАЛОВА НИНА БОРИСОВНА

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

ассистент-стажер 2 курса

e-mail: creative14@inbox.ru

KONOVALOVA NINA B.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

assistant-trainee 2nd year

e-mail: creative14@inbox.ru