
4 (9) 2023

*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, 2023

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2023



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, 2023

© KOMPOZITOR Publishing House, 2023

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

содержание

МУЗЫКОЗНАНИЕ

Захаров Ю.К.

Адольф Бернхард Маркс и его классификация музыкальных форм 7

Ковалев А.Б.

Г.В. Свиридов. «Песнь очищения». Из опыта музыкально-литургического анализа произведений рубежа XX–XXI веков 18

Комаров А.С.

Хор и домра в творчестве Кузьмы Бодрова 27

Шарма Е.Ю.

Забывтое имя отечественного камерно-вокального искусства: Полина Жильбертовна Доберт (к 145-летию со дня рождения) 37

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Лёвина Н.С.

Стилистические особенности жанра хорового концерта в творчестве Ю. А. Евграфова на примере «Концерта для хора памяти М.А. Парцхаладзе» 42

Пимонихин М.А.

Современная таджикская хоровая музыка в контексте синтеза традиций: на примере хорового творчества Толибхона Шахиди 49

Степанов В.В.

Lamentatio Джованни Соллима. Исполнительские заметки 57

Чжоу Чжоу

Детский хор Сучжоу «Уюнь» под управлением Ван Чао: современная модель хорового исполнительства в Китае 63

ПЕДАГОГИКА

Марахтанова Г.Н.

Н.К. Мешко: «О родниках неизбывных и правде в искусстве» 70

Павкин А.Н., Дранникова Н.Г.

Формирование универсального концертного репертуара в студенческом хоровом коллективе (из опыта работы с Академическим хором Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского) 78

Шкабурин В.И.

Воспоминания о Л.П. Батшевой 85

contents

musicology

Zakharov Y.

Adolf Bernhard Marx and his classification of musical forms 7

Kovalev A.

Georgy Sviridov's "Song of Purification": experience of a musical liturgical analysis
of the music written at the turn of the 21st century 18

Komarov A.

Choir and Domra in the Works of Kuzma Bodrov 27

Sharma E.

The forgotten name of the Russian chamber vocal art: Polina Dobert
(commemorating the 145th birth anniversary) 37

performance

Levina N.

Stylistic features of the choral concerto genre in the works of Yuri Yevgrafov:
a case study of the Choral Concerto in Memory of Merab Partskhaladze 42

Pimonikhin M.

Contemporary Tajik choral music in the context of synthesis of traditions: a case study
of Tolibkhon Shahidi's choral music 49

Stepanov V.

Lamentatio by Giovanni Sollima: performance notes 57

Zhou Zhou

Suzhou Children's Choir «Wuyun» under the direction of Wang Chao:
a modern model of choral performance in China 63

pedagogy

Marakhtanova G.

Nina Meshko: "Of everlasting wellsprings and truth in art" 70

Pavkin A., Drannikova N.

Formation of a universal concert repertoire in a student choral group (from the experience of working
with the Academic Choir of the Sverdlovsk Tchaikovsky Music College) 78

Shkaburin V.

Remembering L. Batsheva. 85

УДК 78.08
781.5 + 78.072.2

Ю.К. ЗАХАРОВ

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

Адольф Бернхард Маркс и его классификация музыкальных форм

Y. Zakharov

Adolf Bernhard Marx and his classification of musical forms

Абстракт. Объектом рассмотрения в статье становится классификация гомофонных музыкальных форм, предложенная Адольфом Марксом в его труде «Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch», изданном в 1837–1847 годы. Данная классификация, помимо традиционного движения от малых форм к крупным, построена на основе трёх критериев: 1) количество тем (одна или несколько); 2) наличие или отсутствие ходов; 3) наличие разработки. Сильной стороной теории Маркса является выявленная им связь между формой и местом её применения — в художественной песне или небольшой пьесе, в менуэте, в сонате — в качестве первой части, Adagio (Andante) или финала. Автор статьи адаптирует эту классификацию под учебно-методические цели, связанные с преподаванием дисциплины «Музыкальная форма» в вузах. Демонстрируются результаты применения теории А. Маркса к анализу произведений В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Й. Брамса, П.И. Чайковского. Особое внимание уделено сравнению классификации Маркса с классификациями, принятыми в советских учебниках музыкальной формы; выявляются принципиальные различия между ними.

Ключевые слова: музыкальная форма; А.Б. Маркс; Ю.Н. Холопов; методика преподавания теории музыки; песенная форма; 5 форм рондо; принципы классификации музыкальных форм.

Abstract: In the present article, the object of analysis is the classification of homophonic musical forms put forth by Adolf Marx in his work “Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch”, published in 1837–1847. The given classification, apart from traditionally advancing from minor to major forms, is founded on three criteria: 1) the amount of themes (one or several); 2) the presence or absence of transitions; 3) the presence of the development. The strong point of Marx’s theory is the connection that he has found between the form and the place of its application — in an art song or a small piece, in a menuet, or in a sonata — as the first movement, Adagio (Andante) or finale. The author of the article adapts this classification to the purposes of teaching and learning related to the instruction of the discipline “Musical form” at higher education institutions. The article provides the results of application of A. Marx’s theory to the analysis of pieces by W.A. Mozart, L. van Beethoven, F. Chopin, J. Brahms, and P. Tchaikovsky. Special attention is given to the comparison of Marx’s classification to the classifications adopted by Soviet textbooks on musical forms; principal differences between them are brought to light.

Keywords: musical form, Adolf Bernhard Marx, Yuri Kholopov, methods of teaching music theory, song form, five rondo forms, principles of musical form classification.

Адольф Бернхард Маркс (1795–1866) был сыном еврейского врача из города Галле. В молодости он изучал юриспруденцию (в университете) и основы музыкальной композиции (частным образом), потом в течение шести лет занимался юридической практикой.

В 1819 году он обратился в протестантизм, изменив свое имя с Самуэля Мозеса на Фридриха Генриха Адольфа Бернхарда. В 1821 году Маркс переехал в Берлин, где музыкальный издатель

А.М. Шлезингер назначил его редактором газеты *Allgemeine musikalische Zeitung*. В 1826 году Маркс подружился с семьей Мендельсонов, а в 1829-м помогал Феликсу Мендельсону в реставрации партитуры и подготовке к исполнению «Страстей по Матфею» И.С. Баха.

В 1830 году Маркс стал внештатным профессором музыковедения в Берлинском университете, а после получения в Марбурге докторской степе-

ни (1831) был назначен музыкальным директором этого университета, где до самой своей смерти читал лекции по теории музыкальной композиции.

Главный теоретический труд Маркса *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* («Учение о музыкальной композиции, практическое и теоретическое») [10] был издан в Лейпциге в 1837–1847 годы. Именно в нём теоретические сведения о музыкальных формах обрели статус науки.

Интересно, что в российских консерваториях (Петербургская основана в 1862-м, а Московская — в 1866-м) музыкальную форму изучали по Марксу. Н. Заремба лично ездил в Берлин учиться у Маркса и передал эти знания П.И. Чайковскому, который потом преподавал в Московской консерватории. Антон Рубинштейн (основатель Петербургской консерватории) мыслил так же; А. Аренский (окончил Петербургскую консерваторию) и Н.А. Римский-Корсаков тоже находились в русле этой традиции. Правда, *Die Lehre* Маркса не было переведено на русский (и до сих пор не переведено), однако композиторы и профессора XIX века свободно читали по-немецки. А «Всеобщий учебник музыки» Маркса был переведён на русский язык в 1872 году [6].

На теории Маркса были воспитаны С. Рахманинов, Н. Глазунов, С. Прокофьев, Д. Шостакович. Постепенный отход от этой теории начался в 1915 году, после выхода учебника В. Беляева [1], и был продолжен в советское время.

Перейдём к изложению теории Адольфа Маркса.

Маркс выделяет три первичные или базовые (Grundformen) формы изложения музыкальной мысли:

- 1) предложение (Satz);
- 2) период (Periode);
- 3) ход (Gang).

Предложение — это музыкальная мысль с одним завершением (кадансом).

Период — единство двух предложений (которые называются либо Satz — Gegensatz, либо Vordersatz — Nachsatz).

Ход — музыкальная мысль без определённого заключения, т.е. без каденции. Музыкальное содержание, воплощаемое в ходе, обладает некоей текучестью, и потому здесь мы не можем заранее предположить содержание 4-го или 8-го такта, как это возможно в периоде.

Ход ведёт от одной темы к другой и встречается только в более-менее крупных формах. В ходе происходит так называемая *большая модуляция*, которая выводит из гравитационного поля первоначальной тональности и готовит новую — путём доминантового органного пункта.

За основными, первичными формами у Маркса следуют *песенные формы* (Lied Formen). Песенная форма понимается как сочинение, содержащее только одну музыкальную мысль.

По Марксу, к ним относится и период, и те формы, которые мы называем *простая двухчастная, простая трёхчастная, простая трёхпятичастная* и т.д., а также куплетная и вариационная форма.

В учебно-методических целях, однако, мы отделим период от простых форм и, в таком случае, получим два первых уровня (этажа) пятиуровневой общей **классификации классических гомофонных форм**, а именно:

I. Период (наименьшая форма, в которой может быть выражена относительно завершённая музыкальная мысль).

II. Песенные формы (к коим, действительно, относятся *простая двухчастная, простая трёхчастная, простая трёхпятичастная* и «двойная трёхчастная», *куплетная* (включая *куплетно-вариационную* и *куплетно-вариантную*) и «сквозная песня», содержащие развёрнутое изложение мысли.

Поясним, что простая трёхпятичастная образуется из простой трёхчастной путём повторения середины и репризы (aba → ababa), а в двойной трёхчастной, в отличие от трёхпятичастной, середины не совпадают (abab¹a либо abaca).

«Сквозная песня» — это сквозная форма, построенная на чередовании периодов и середин (без повторения ранее звучавшего материала).

Далее в иерархии форм, как всем известно, следуют сложные формы. Классическое их определение, встречающееся в учебниках, гласит: **сложные формы** — это формы, состоящие из простых.

Однако Маркс не рассматривает сложные формы как нечто особенное в сравнении с простыми или как некий более высокий уровень единства. Он видит их как последовательность двух или нескольких песенных форм. Тем не менее последовательность Маркса Людвиг Бусслер [9] ввёл понятие сложной или составной песенной формы.

Мы же отнесём сложные формы **к третьему уровню (этажу)** общей классификации. Их глав-

ное отличие от простых — наличие более чем одной темы (но притом отсутствие связующих модулирующих разделов). Сложные формы характерны для менуэтов или скерцо из сонатно-симфонических циклов (сложная трёхчастная *da capo*), а также для танцев и маршей. У Ф. Шопена, например, в таких формах написано большинство (хотя и не все) вальсов и полонезов, некоторые ноктюрны, а у П.И. Чайковского — многие пьесы из цикла «Времена года».

Далее, согласно классификации А.Б. Маркса, следуют формы рондо. Определение Маркса гласит: «Особенность этой формы состоит в том, что она имеет одну главную тему, ... которая является в связи с другими и к которой снова возвращаются в конце пьесы» [6, с. 285].

Понятно, что под такое определение подпадает слишком большое число форм. Однако Маркс имел в виду две принципиальные вещи: 1) «является в связи с другими» — значит, темы соединены ходами; 2) первая тема повторяется минимум один раз, но можно и больше.

Формы рондо — это четвёртый этаж классификации, и здесь на сцену выступают ходы. Ходы придают форме гораздо большую глубину, так как подразумевают качественную трансформацию музыкального материала, превращение одного образа в другой. Всего Маркс различает пять форм рондо (т. е. рондо по Марксу — это не одна какая-то форма, а группа или, вернее, класс форм). Рассмотрим их.

Терминология

Hauptsatz (HS) — главная тема.

Seitensatz (SS) — побочная тема (вторая тема, тема эпизода)

Schlußsatz (Sz) — заключительная тема

Gang (G) — ход

5 форм рондо

1) HS G HS ∕

2) HS SS HS ∕

3) HS SS₁ HS SS₂ HS ∕

4) HS SS₁ HS SS₂ HS SS₁ ∕

5) HS SS₁ Sz SS₂ HS SS₁ Sz ∕

Ход Маркс обозначил только на первой схеме; в остальных схемах ходы между темами подразумеваются, но не обозначены.

Между номером и схемой второй формы Маркс оставил пробел, чтобы подчеркнуть, что третью форму рондо можно рассматривать как сумму двух первых, и что в третьей форме SS1 часто похожа на ход. Вот фрагмент из книги Маркса [10, Th. 3, S. 135] (см. рис. 1).

∕ — знак повторения. Он означает, что какая-то из предыдущих частей может быть повторена. Например, первая форма рондо может превратиться в HS G HS G HS. А в остальных формах за этим знаком обычно скрывается кода (где обычно повторяется главная тема в изменённом виде, но иногда наряду с главной присутствует и вторая).

Первые две формы также называются «малое рондо», а №№ 3–5 — «большое рондо» (так как в нём более одной побочной темы).

Кроме того, первые три формы последователь Маркса Л. Бусслер называет *нижнее рондо*, а №№ 4–5 — *высшее*, так как в них наличествует сонатное соотношение экспозиции и репризы.

Первая форма.

Тема — ход — тема.

Тема обычно пишется в простой двух- или трёхчастной форме. Ход всегда на новом материале; возможен *ход предложениями* (по Марксу, Satzketten).

рис. 1

Es sind
gleichsam zwei in einandergeschobne Rondos erster oder zweiter Form, —

G
HS — SS — HS
HS — SS — HS.

die das Rondo dritter Form bilden. Nennen wir den Hauptsatz A, den ersten Seitensatz B, den zweiten C, so ist dies —

A — B — A — C — A

das Schema der neuen Form.

Про эту форму Маркс пишет: «Рассматривая ее в целом, видим, что она состоит из темы (Satz) — хода — темы, причем тема является законченной в себе, покоящейся в себе, а ход, напротив, исполнен движения; он ищет каденцию и цель не в себе самом, но в чём-то другом. Это приводит нас обратно к первичной противоположности и к первичной форме всех музыкальных построений: покой — движение — покой» (цит. по: [8, с. 289]).

В качестве примера такой формы Маркс приводит первую часть 22-й фортепианной сонаты Л. Бетховена; там схема получается HS G HS G HS (второй ход на материале первого, но гораздо менее развит; тема при каждом следующем появлении варьируется).

Мы можем найти первую форму рондо в Ноктюрне Ф. Шопена f-moll. Схема: HS G HS. Главная тема — в простой трёхчастной форме с повторением частей (aa|baba). Ход состоит из двух ходообразных периодов¹ и свободного построения. Реприза сокращённая и совмещена с кодой: второе предложение периода сильно варьировано, фактура заполняется восьмью триолями; середины (и, соответственно, песенной формы) уже нет; за периодом следует дополнение и переход в одноимённый мажор.

Вторая форма.

Первая тема — [ход] — вторая тема — возвратный ход — первая тема.

Первая тема может быть написана как в форме периода, так и в песенной форме (что бывает чаще). Первый ход может отсутствовать (тогда вторая тема вступает по принципу контраста-сопоставления).

Вторая тема может быть написана как в устойчивой форме (песенной), так и в разомкнутой (без каденции переходить в возвратный ход). Вторая тема «может ограничиваться периодом и даже предложением; кроме того, она нередко склоняется к “ходообразному растворению”» [8, с. 290]. Тональность второй темы — параллельная, или тональность субдоминанты, или тональность доминанты, иногда — одноимённая или даже “параллель минорной субдоминанты”.

¹ Ходообразный период — то же, что и ход предложениями. Некоторые теоретики в данном случае выступают против термина «период», так как второе предложение является точной транспозицией первого, а две одинаковые единицы (предложения) не образуют единицу более высокого логического уровня (период).

Возвратный ход обязателен. В репризе первая тема проводится без изменений или с небольшими изменениями. Как правило, бывает кода (на материале первой темы или обеих тем).

Мы выделяем три разновидности второй формы рондо:

1) первая тема — вторая тема — возвратный ход — первая тема;

2) первая тема — ход — вторая тема — возвратный ход — первая тема;

3) первая тема — ход — вторая тема; первая тема — ход — вторая тема — кода.

Эта третья разновидность в советской теории музыки называлась «сонатная без разработки». Её схема в более привычных терминах такова:

ГП СП ПП || ГП СП ПП Кода

T → D T → T

Но Маркс не считает такую форму сонатной, так как для него главный признак сонатной формы — наличие разработки, а здесь её нет. Почему же она попала во «второе рондо» — ведь в ней не три, а четыре обязательных части? Потому что в ней две (а не одна и не три) темы, и они соединены ходами.

Как свойственно обычной (полной) сонатной форме, побочная партия в экспозиции проводится в тональности доминанты (или в параллельном мажоре), а в репризе — в главной тональности.

Вторую форму рондо (во всех разновидностях) в немецкой теории музыки иногда называют «форма Adagio» или «форма Andante», так как она свойственна медленным частям сонатно-симфонического цикла.

Примером первой разновидности является вторая часть (Largo, con gran espressione) Сонаты № 4 Л. Бетховена. Здесь главная тема — в C-dur, в простой трёхчастной форме с сильно динамизированной репризой. Вторая тема начинается в A-dur и представляет собой период, модулирующий этого периода (или нового периода) в Des-dur, однако закончиться ему не суждено. Оно перерастает во возвратный ход, внутри которого звучат два такта *ложной репризы* в B-dur.

Истинная реприза главной темы изложена почти без изменений, а кода начинается с проведения второй темы в левой руке. В конце коды звучит напоминание и о первой теме.

В качестве примеров на вторую разновидность второго рондо можно рассмотреть Интер-

меццо b-moll op. 117 № 2 Й. Брамса, вторую часть (Andante) Третьей симфонии Брамса, вторую часть Четвёртой симфонии и финал Шестой симфонии П.И. Чайковского, а также вторую часть 23-го концерта для фортепиано с оркестром В.А. Моцарта (особый случай).

В интермеццо Брамса модулирующее расширение в периоде (первая тема) выполняет одновременно и роль хода ко второй теме. Вторая тема — в параллельном мажоре. Она замкнута и отделена каденцией от возвратного хода. Реприза динамизирована и расширена; в коде напоминает вторую тему.

В Третьей симфонии Брамса первая тема (второй части) — в простой трёхчастной форме, вторая тема — в тональности доминанты, в простой двухчастной безрепризной форме; начало репризы первой темы слегка завуалировано. Оба хода хорошо выделены; во втором достигается первая кульминация. Кода — на новом материале; в ней даётся вторая — лирическая — кульминация, после чего напоминаются обе темы.

Во второй части Четвёртой симфонии Чайковского (b-moll) главная тема написана в прерванной трёхчастной форме aabab с повторением частей, где вторая “b” (то есть середина) перерастает в уводящий ход. В этом ходе осуществляется мотивная подготовка второй темы (что, кстати, бывает нечасто, так как обычно композиторы представляют новую тему как нечто свежее и неподготовленное). Вторая тема более подвижная, в тональности мажорной доминанты, в простой трёхчастной форме. Эта форма разомкнута, так как второе предложение репризного периода, вступающее неожиданно в Des-dur, оказывается началом возвратного хода.

Реприза — простая трёхчастная без повторения частей, однако в ней настолько сильно расширена середина, что она, фактически, вбирает в себя функции коды.

Медленная часть 23-го концерта Моцарта необычна сразу двумя особенностями. Во-первых, в ней две главные темы — одна у солиста, другая у оркестра (обе в форме периода): оркестр как бы отвечает на высказывание солиста. Во-вторых, в этой форме уводящий ход есть, а возвратный заменён краткой двухтактовой модуляцией из A-dur (тональности второй темы) в fis-moll. Вторая тема написана в простой двухчастной безрепризной форме. И есть достаточно развёрнутая кода, где

фортепиано развивает и варьирует оркестровую главную тему.

Третья разновидность второй формы рондо нуждается в особом разговоре. Её, действительно, удобнее рассматривать с позиций сонатной формы без разработки, к тому же по интенсивности тематического развития (хотя бы и в рамках экспозиции и репризы) она не уступает полновесной сонатной форме.

Эта разновидность, подобно первым двум, встречается чаще всего в медленных частях сонат или симфоний. Как и в настоящей сонатной форме, побочная партия здесь склонна к «растеканию в пространстве»; для неё характерна форма или периода с большими расширениями, оттягиванием каденции, или неоконченного периода, за которым следует ход (и даже иногда сдвиг) и сильная полная совершенная каденция. Заключительная партия, как правило, представлена в «зачаточном» виде, т.е. как два-три дополнения, в последнем из которых к тонике прибавляется малая септима, в результате чего она превращается в доминанту к основной тональности. Иногда никаких дополнений нет, и после тоники просто берётся доминант-септаккорд к основной тональности, и начинается реприза. Кода почти всегда наличествует.

Примерами такой формы служат медленные части сонат № 5 и № 17 Л. Бетховена и Симфонии № 39 В.А. Моцарта. Эта моцартовская часть отличается особенно усложнённым вариантом формы: в зоне связующей партии звучит очень яркая и драматичная *промежуточная тема*, побочная партия построена на теме главной и содержит значительное тематическое развитие; заключительная партия ярко выражена.

Интересным образцом такой формы является медленная часть Сонаты № 12 В.А. Моцарта. Здесь «потеряна» связующая партия. Попробуем в этом разобраться.

Главная партия написана в форме периода из двух больших предложений². Второе из них неожиданно начинается в одноимённом миноре

2 Напоминаем, что большое предложение — это восьмитакт со структурой 2 2 1 1 2; Л. Мазель называл такую структуру «дробление с замыканием» [5, с. 451–469]. В рассматриваемом случае, по теории Г. Римана, в одном графическом такте содержатся два метрических.

(b-moll) и модулирует в f-moll, который в последнем такте заменяется на F-dur. После чего следует побочная партия в тональности доминанты, т.е. в том же F-dur. В таких случаях в качестве связующей партии можно рассматривать второе предложение периода из главной партии. Точнее говоря, оно выполняет различные композиционные функции одновременно на двух уровнях: на уровне периода это — второе предложение, модулирующее в доминанту, а на уровне сонатной формы это связующая партия. При этом на уровне периода эту модуляцию можно считать *малой*, а на уровне крупной формы — *большой*.

В репризе всей формы Моцарт поступает хитрым образом: он не меняет ни одной ноты в главной (и связующей) партии, но побочную начинает в B-dur. Таким образом, *большая* модуляция действительно оборачивается *малой*.

Перейдём к рассмотрению **третьей формы рондо**. Её схема (рефрен — первый эпизод — рефрен — второй эпизод — рефрен) совпадает со схемой классического пятичастного рондо. При этом надо иметь в виду, что после обоих эпизодов обязательны возвратные ходы (а между рефреном и первым или вторым эпизодом ходы обычно отсутствуют).

Есть определённые различия в медленных и быстрых пятичастных рондо. Медленные могут быть самостоятельными пьесами или выполнять роль медленных частей сонатно-симфонических циклов. Здесь рефрен и оба эпизода обычно написаны в простой двухчастной или простой трёхчастной форме; при этом среднее, а иногда и последнее проведение рефрена может быть сокращено до периода. Тональность первого эпизода — параллельная или доминантовая, второго — одноимённая или субдоминантовая (может быть и более далёкая — например, параллель минорной субдоминанты).

Примеры: В.А. Моцарт, Adagio из Сонаты К 570; рондо a-moll (самостоятельная пьеса). Интересный пример организации первого эпизода находим в медленной части Патетической сонаты Л. Бетховена: он состоит из хода (ведущего из f-moll в Es-dur, т.е. из параллельного минора в тональность доминанты) и двух дополнений в Es-dur. Второй эпизод представляет собой период, модулирующий из as-moll в E-dur (по гармонической логике это Fes-dur). Далее следует третье предложение, которое перерастает в возвратный ход.

Быстрые рондо обычно встречаются в финалах сонатно-симфонических циклов. Рефрен в них — компактная простая двухчастная форма. Первый эпизод может быть похожим на ход (напомним, что Маркс рассматривает третье рондо как сумму первого и второго). На практике это означает, что звучит одно предложение, а второе перерастает в возвратный ход, или три предложения, а четвёртое перерастает в возвратный ход. Второй эпизод пишется в устойчивой форме — обычно песенной, но может быть и период.

Рефрены при последующих появлениях могут фактурно варьироваться. Тональности эпизодов — такие же, как в медленных рондо.

Примеры: Л. Бетховен, финалы сонат № 10 и № 25.

Четвёртая форма рондо.

$$\underbrace{\text{HS} - \text{SS}_1 - \text{HS}} - \underbrace{\text{SS}_2} - \underbrace{\text{HS} - \text{SS}_1}$$

В четвёртом и пятом рондо усложняется внутренняя структура формы: возникают аналогии с сонатной экспозицией и репризой. В этой связи Hauptsatz можно называть и главной партией, и рефреном, а Seitensatz-1 — и побочной партией, и первым эпизодом. HS-SS¹ в начале формы — это экспозиция (с соответствующим тональным планом: T → D или T → Tr в миноре), а HS-SS₁ в конце формы — реприза (T–T).

Эта форма всегда идёт в быстром или относительно быстром темпе и характерна для финалов сонатно-симфонических циклов. Главная партия — усложнённый период или простая двухчастная форма. Связующая по размерам чуть меньше, чем в сонатной форме. Побочная — развёрнутая, во многих случаях включает в себя *сдвиг*. Заключительная обычно невелика и сводится к дополнениям.

Центральный эпизод (SS₂) по форме и по тональностям такой же, как в третьей форме рондо (основной контраст формы). После него — всегда развитый возвратный ход.

Главная партия в репризе может претерпеть некоторые изменения. Кода всегда наличествует и начинается с темы главной партии, но в изменённом виде.

Классическим образцом такой формы является финал Патетической сонаты Л. Бетховена. Однако четвёртая форма рондо присутствует в качестве финала и во многих других сонатах (например,

№№ 2, 3, 4, 7, 9 etc.), в концертах для фортепиано с оркестром, в сонатах Гайдна и Моцарта.

В советской теории музыки эта форма называлась «рондо-соната с эпизодом». Маркс отказывает ей в сонатности в связи с отсутствием разработки.

Если же вместо центрального эпизода (а иногда и наряду с ним) присутствует разработка, то Маркс называет такую форму «рондо-соната», и она занимает промежуточную позицию между *четвёртым* и *пятым* этажами общей классификации. Примерами рондо-сонаты являются финалы симфоний № 99 и № 104 Й. Гайдна, финал Сонаты № 16 и вторая часть Сонаты № 27 Л. Бетховена. В финале Сонаты № 11 в центральной части формы сочетаются черты разработки и эпизода, но признаки разработки преобладают.

Пятая форма рондо встречается редко.

$\underline{HS - SS_1 - Sz} - \underline{SS_2} - \underline{HS - SS_1 - Sz}$

В ней признаки сонаты и рондо ощутимо борются друг с другом. Динамичная экспозиция ГП-СП-ПП-ЗП, не замкнутая главной темой (как в IV рондо), неожиданно упирается в контрастный и гораздо более спокойный центральный эпизод в песенной форме, после чего нужен длинный возвратный ход с постепенной образной трансформацией, готовящий репризу.

В сонатах Бетховена есть лишь один бесспорный образец такой формы — это финал Первой фортепианной сонаты. В качестве другого образца я бы указал на финал Третьего фортепианного концерта С.В. Рахманинова (с контрастным медленным центральным эпизодом, включающим в себя много тем).

Наконец, *пятый этаж* классификации занимает царица форм — **сонатная форма**. Именно Маркс ввёл это название в качестве термина; именно он принципиально настаивает на трёхчастности такой формы: экспозиция — разработка — реприза. (В более ранних учебниках такая форма рассматривалась как двухчастная, о чём говорит и обоюдонаправленный знак репризы между экспозицией и разработкой.)

Разработку (*Durchführung*) Маркс рассматривает как *большой ход*. Кроме того, на своих схемах Маркс отмечает ещё один обязательный ход — между побочной и заключительной партией (и в экспозиции, и в репризе — HS SS G Sz). И действительно, в классической (и тем более в романтической) сонатной форме во второй половине побочной пар-

тии ход, как правило, бывает (включая в себя и так называемый *сдвиг* или *перелом*).

Интересно, что сонатную форму без разработки (но в быстром темпе, в качестве первой части сонатного цикла) А.Б. Маркс также рассматривает и называет её *сонатиной*. В сонатине вместо разработки наличествует гармоническая связка. В качестве примера он указывает Сонату В-dur К 358 Моцарта (первую часть) для фортепиано в 4 руки. Упомянутая связка занимает в ней 11 тактов и, действительно, до уровня разработки не дотягивает.

Для полноты картины укажем также, что, помимо рассмотренных, Маркс выделяет и три другие группы форм: смешанные, циклические (сонатно-симфонический цикл) и фантазии (т.е. свободные формы).

Однако пятиуровневая классификация является самодостаточной, построенной на единых принципах внутренней организации, и охватывает все основные гомофонные формы. Смешанные и свободные формы по понятным причинам не соответствуют этим внутренним принципам, а циклические стоят особняком, так как состоят из самостоятельных пьес (хотя и объединённых единством замысла).

Итак, окинем единым взором всю эту пятиуровневую классификацию (см. *таблицу 1* на стр. 14).

Как видим, формы классифицированы по нескольким критериям:

- 1) одна тема vs две или несколько тем;
- 2) наличие или отсутствие ходов;
- 3) наличие или отсутствие разработки.

Отметим, что представленная схема отличается от классификации Маркса в нескольких моментах. Во-первых, Маркс не выделяет сложную *песню* в качестве особого уровня, зато рассматривает в качестве особой разновидности песенных форм *форму вариаций*. Во-вторых, он не даёт столь подробных подразделений в группе песенных форм, хотя во «Всеобщем учебнике музыки» всё же отделяет песенную двухчастную от трёхчастной. В-третьих, период у него также относится к песенным формам. А рондо-соната рассматривается Марксом в разделе «смешанные формы».

Теперь рассмотрим основные отличия классификации Маркса от классификации форм, принятых в советской теории музыки.

1. В советской теории был утерян термин «песенные формы». Такие формы (кроме периода) стали

Таблица 1

V. Сонатная форма	многотемные	Две побочных темы	есть ходы	есть разработка
Рондо-соната				
IV. Большое рондо Пятая форма рондо Четвёртая форма рондо Третья форма рондо				
Малое рондо Вторая форма рондо Первая форма рондо	однотемные	Одна побочная тема	нет ходов	нет разработки
III. Сложная песня Сложная многочастная Сложная трёхчастная Сложная двухчастная				
II. Песенная форма сквозная песня куплетная песня трёхпятчастная трёхчастная двухчастная				
I. Период				

называться *простыми*. Простые формы перестали рассматриваться как однотемные; возникли градации середины на развивающую и контрастную.

2. В советской теории был утерян термин «ход». Вследствие этого группа из пяти форм рондо распалась. Термин «рондо» был сохранён за третьей формой рондо. Первое и второе рондо стали трактоваться как «сложная трёхчастная с эпизодом» (в некоторых случаях первая форма рондо низводилась до простой трёхчастной). Четвёртая форма рондо стала называться рондо-соната; в результате выделилось два вида рондо-сонаты: с эпизодом (бывшая четвёртая форма рондо) и с разработкой (настоящая рондо-соната). Пятая форма рондо стала называться «сонатная форма с эпизодом вместо разработки».

3. Сложные формы разделились на формы с трио (т.е. настоящие сложные или составные) и формы с эпизодом (бывшее первое и второе рондо).

4. Присутствие разработки перестало рассматриваться как основное требование к сонатной форме; признаком сонатности стало, прежде всего, наличие экспозиции и репризы, в которой побочная и заключительная партии транспонируются из доминантовой тональности в главную. В результате, как уже было сказано, пятое рондо превратилось в сонатную с эпизодом вместо разработки, а особая

разновидность второй формы рондо (HS SS | HS SS) стала называться «сонатная без разработки». Такое же наименование получила и форма *сонатины*.

Таким образом, были утеряны все критерии марксовской классификации, кроме собственно структуры (количество разделов и порядок их следования). Исчезло подразделение форм на формы составные и формы с ходами. Сложная трёхчастная с эпизодом (где есть ход) попала в разряд составных (т.е. её уровень был понижен). В сложном положении оказались произведения, написанные в первой форме рондо. Их пришлось делить на сложные с эпизодом и простые с контрастной серединой. Разработка перестала быть главным признаком сонатной формы.

В группе сложных форм возникла и ещё одна путаница. Сложные формы — это формы, состоящие из простых. Между тем, в первом и втором рондо главная тема не обязательно пишется в простой форме, но может быть и в форме периода. Это оказывается основанием для низвержения всей формы в ранг простых форм.

Приведём таблицу соответствия форм в классификации Маркса-Бусслера и в советской классификации (см. *таблицу 2* на стр. 15).

Смысловая и жанровая стороны классификации Маркса у нас также были нарушены. Между

Таблица 2

классификация Маркса	советская классификация
Период (как разновидность песенной формы)	Период
Песенная форма	Простая форма
«Сложная песня»	Сложная трёхчастная с трио
Первая форма рондо	Простая трёхчастная или сложная трёхчастная с эпизодом
Вторая форма рондо	Сложная трёхчастная с эпизодом
Вторая форма рондо HS SS HS SS	Сонатная форма без разработки
Третья форма рондо	Рондо
Четвёртая форма рондо	Рондо-соната с эпизодом
Пятая форма рондо	Сонатная форма с эпизодом вместо разработки
Рондо-соната	Рондо-соната с разработкой
Сонатина	Сонатная форма без разработки
Сонатная форма	Сонатная форма

формами без ходов и формами с ходами есть принципиальная разница: ход предполагает развитие музыкальной мысли, плавную образную трансформацию; ход избегает квадратности и обладает непредсказуемостью. Соответственно, формы с ходами находятся на более высоком уровне и предназначены для выражения более сложного содержания. Формы же без ходов предполагают просто сопоставление тем друг с другом.

В классификации Маркса формы неявно несли в себе и жанровую первооснову. Песенные формы предназначались для песен и для простых пьес, сложные — для менуэта или скерцо в симфонии, для танцев, маршей и крупных пьес вроде ноктюрнов или полонезов Ф. Шопена. Формы рондо — для медленной части сонатно-симфонического цикла или для финала, сонатная — для первой и последней части такого цикла.

В советской классификации жанровые подосновы также присутствуют, но возникают ошибки —

в особенности, в связи с распадом группы рондо и её частичным смешением со сложными формами. Оказалось, например, что менуэт из Симфонии № 40 В.А. Моцарта и Ноктюрн f-moll op. 55 № 1 Ф. Шопена написаны в одной и той же форме (сложной трёхчастной)³, а масштабная и включающая в себя сложное симфоническое развитие и образные трансформации Каватина Гориславы из оперы М.И. Глинки, — в простой трёхчастной.

Поборником возвращения классификации А.Б. Маркса в отечественную музыкальную теорию выступил Ю.Н. Холопов, и теперь она представлена в большинстве современных учебников. Особая традиция изучения теории А. Маркса сложилась в последнее время в Казанской консерватории: отметим публикации В. Дулат-Алеева [2; 3] и П. Пимурзина [7].

3 На самом деле, Ноктюрн Шопена написан в первой форме рондо.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Беляев В.М.** Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах. — М.: [скл. изд. у авт.], 1915. — 58 с.
2. **Дулат-Алеев В.Р.** Классификация музыкальных форм А.Б. Маркса в России: история, теория, педагогическая практика // Музыка. Искусство, наука, практика. 2021. № 2 (34). — С. 9–17.
3. **Дулат-Алеев В.Р.** Редукция пяти форм рондо или «Маркс 3.0»: к проблеме терминологической традиции в теории музыкальной формы // Термины, понятия и категории в музыковедении: IV Международный конгресс Общества теории музыки (Казань, 2–5 октября 2019 г.): тезисы докладов / ред. Е.В. Порфирьева, В.В. Сепешвари. — Казань: Казан. гос. консерватория; Моск. гос. консерватория, 2019. — С. 52–53.
4. **Ломтев Д.Г.** Терминологические парадоксы в «Учении о музыкальной композиции» А.Б. Маркса // Музыковедение. 2012. № 7. — С. 7–12.
5. **Мазель Л.А., Цуккерман В.А.** Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. — М.: Музыка, 1967. — 752 с.
6. **Маркс А.Б.** Всеобщий учебник музыки: Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям муз. образования / Пер. с 8-го нем. изд., под ред. [и с предисл.] А.С. Фаминцына. — СПб.: А. Иогансон, 1872. — 426 с.
7. **Пимурзин П.И.** Как назвать форму? К проблеме трактовки форм «малое рондо» и «форма с трио» // Термины, понятия и категории в музыковедении: IV Международный конгресс Общества теории музыки (Казань, 2–5 октября 2019 г.): Материалы конгресса. — Казань: Казанская гос. консерватория, Московская гос. консерватория, 2021. — С. 394–401.
8. **Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С.** Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов муз. вузов. — М.: ИД «Композитор», 2006. — 631 с.
9. **Bussler L.** Musikalische Formenlehre in dreiunddreißig Aufgaben mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-Übungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst. — Berlin: C. Habel, 1878. — 215 S.
10. **Marx A.B.** Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1837–1847. I Theil: 1837, XVI+445 S. II Theil: 1838, XVI+584 S. III Theil: 1845, XIV+594 S. IV Theil: 1847, XIV+596 S (+ Beilagen 30 S.).

REFERENCES

1. **Belyaev V.M.** Kratkoe izlozhenie ucheniya o kontrapunkte i ucheniya o muzykal'nyh formah. — M.: [skl. izd. u avt.], 1915. — 58 p.
2. **Dulat-Aleev V.R.** Klassifikaciya muzykal'nyh form A.B. Marksa v Rossii: istoriya, teoriya, pedagogicheskaya praktika // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. 2021. № 2(34). — P. 9–17.
3. **Dulat-Aleev V.R.** Redukciya pyati form rondo ili «Marks 3.0»: k probleme terminologicheskoy tradicii v teorii muzykal'noj formy // Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii: IV Mezhdunarodnyj kongress Obshchestva teorii muzyki (Kazan', 2–5 oktyabrya 2019 g.): tezisy dokladov / red. E.V. Porfir'eva, V.V. Sepeshvari. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya; Mosk. gos. konservatoriya, 2019. — P. 52–53.
4. **Lomtev D.G.** Terminologicheskie paradoksy v «Uchenii o muzykal'noj kompozicii» A. B. Marksa // Muzykovedenie. 2012. № 7. — P. 7–12.
5. **Mazel' L.A., Cukkerman V.A.** Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Elementy muzyki i metodika analiza malyh form. — M.: Muzyka, 1967. — 752 p.
6. **Marks A.B.** Vseobshchij uchebnik muzyki: Rukovodstvo dlya uchitelej i uchashchihsya po vsem otraslyam muz. obrazovaniya / Per. s 8-go nem. izd., pod red. [i s predisl.] A.S. Famincyna. — SPb.: A. Ioganson, 1872. — 426 p.
7. **Pimurzin P.I.** Kak nazvat' formu? K probleme traktovki form «maloe rondo» i «forma s trio» // Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii: IV Mezhdunarodnyj kongress Obshchestva teorii muzyki (Kazan', 2–5 oktyabrya 2019 g.): Materialy kongressa. — Kazan': Kazanskaya gos. konservatoriya, Moskovskaya gos. konservatoriya, 2021. — P. 394–401.
8. **Kholopov Yu.N., Kirillina L.V., Kyuregyan T.S., Lyzhov G.I., Pospelova R.L., Tsenova V.S.** Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muz. vuzov. — M.: ID «Kompozitor», 2006. — 631 p.

9. **Bussler L.** Musikalische Formenlehre in dreiunddreißig Aufgaben mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-Übungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst. — Berlin: C. Habel, 1878. — 215 p.
10. **Marx A.B.** Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1837–1847. I Theil: 1837, XVI+445 S. II Theil: 1838, XVI+584 S. III Theil: 1845, XIV+594 S. IV Theil: 1847, XIV+596 S (+ Beilagen 30 p.)

ЗАХАРОВ ЮРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

(г. Москва)

кафедра истории и теории музыки

профессор

доктор искусствоведения

e-mail: n-station@yandex.ru

ZAKHAROV YURII K.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Department of History and Theory of Music

Professor

Doctor of Arts

e-mail: n-station@yandex.ru

УДК 783

А.Б. КОВАЛЕВ

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

Г.В. Свиридов. «Песнь очищения». Из опыта музыкально-литургического анализа произведений рубежа XX–XXI веков

A. Kovalev

Georgy Sviridov's "Song of Purification": experience of a musical liturgical analysis of the music written at the turn of the 21st century

Абстракт. Статья продолжает тему, начатую в двух предыдущих публикациях автора этих строк — «Особенности анализа духовной музыки эпохи русского классицизма на примере Концерта № 12 Д. С. Бортнянского» [4]; «Два песнопения из Всенощного бдения ор. 37 С.В. Рахманинова "Свете тихий", "Богородице Дево, радуйся". Из опыта музыкально-литургического анализа» [3], где представлена методика аналитического подхода к авторским духовно-музыкальным произведениям, основанная на междисциплинарных связях историко-теоретического музыковедения с богословскими науками. В данном случае рассматривается произведение, относящееся к рубежу XX–XXI веков.

Рассмотрев аспекты музыкально-литургического анализа, связанные с жанровыми особенностями, формированием ярко выраженного в творчестве Г.В. Свиридова духовного мировоззрения, содержанием богослужебного текста, особенностями композиции, автор статьи приходит к выводу о том, что все средства музыкальной выразительности подчинены индивидуальному авторскому прочтению текста 50-го псалма, субъективному переживанию его содержания композитором, что свидетельствует о внебогослужебной принадлежности данного произведения, хотя отдельные черты церковно-певческой традиции здесь также присутствуют.

Ключевые слова: Г.В. Свиридов, покаянный псалом, литургическая поэзия, жанры смешанного типа, внебогослужебная обстановка исполнения, псалмодирование, антифонное пение, трехчастность, строфичность, тоника с секстой.

Abstract: The article expands on the topic discussed in the two previous publications of the same author — "Analysis of sacred music of the Russian Classical period: a case study of D.S. Bortnyansky's Concerto No 12" [4] and "Two chants from the All-Night Vigil, op. 37 by Sergei Rachmaninoff "Svete tikhii" and "Bogoroditse Devo, raduisya": experience of a musical-liturgical analysis" [3] — in which the methods of analytical approach to original (author-created) sacred music are presented based on the interdisciplinary connections between historical and theoretical musicology and the theological sciences. In this case, the piece analyzed belongs to the turn of the 21st century.

Upon considering the aspects of musical-liturgical analysis related to the genre peculiarities, the formation of a spiritual mindset strongly pronounced in G. Sviridov's work, the contents of the liturgical text, and the features of the composition, the author arrives at the conclusion that all of the expressive means of the music are subservient to the author's individual interpretation of the text of the 50th psalm and the composer's subjective perception of its contents, which indicates that the piece is non-liturgical, though certain traits of the church chant tradition are also present.

Keywords: Georgy Sviridov, penitential psalm, liturgical poetry, genres of a mixed type, non-liturgical environment of performance, chanting, antiphonal singing, ternary form, strophic form, tonic with a sixth.

Духовная музыка отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков очень разнообразна в образно-тематическом, стилевом и композиционном плане. Ее жанровая типология, представленная в монографии автора этих строк [2], характеризуется четырьмя основными критериями:

1. Связь с богослужебно-певческой традицией.
2. Обстановка исполнения (богослужебная или внебогослужебная).
3. Состав исполнителей.
4. Текстовая основа.

Непрерывно важным, основополагающим является критерий *связи духовно-музыкального произведения с богослужбно-певческой традицией*, с православным богослужением. И здесь мы выделяем три жанровых типа:

- традиционные жанры;
- жанры смешанного типа;
- нетрадиционные жанры.

Традиционные жанры, как правило, связаны со сложившимися в лоне православной церкви богослужениями, например, с Всенощным бдением или Божественной Литургией. Это могут быть как хоровые циклы, состоящие из песнопений, входящих в чинопоследования данных служб, так и произведения, написанные на тексты отдельных песнопений.

К *жанрам смешанного типа* принадлежат хоровые циклы, состоящие из песнопений на канонический церковнославянский текст (или в отдельных случаях на измененный канонический текст), которые входят в состав разных богослужений и не могут составлять единый богослужебный цикл. Из сочинений дореволюционного периода следует назвать, к примеру, одну из вершин Нового направления — масштабный хоровой цикл «Страстная седмица» А.Т. Гречанинова, а также опус 43 «Ко Пресвятей Владычице» П.Г. Чеснокова. На рубеже XX–XXI веков это могут быть духовные концерты циклического построения, как, например, «Богородичные песнопения» А.И. Микиты — концерт, включающий в себя песнопения четырех особо чтимых богородичных праздников — Рождества Пресвятой Богородицы, Покрова, Благовещения и Успения.

Произведения *жанров смешанного типа* в значительной степени отходят от церковно-певческой традиции, от чинопоследования конкретного богослужения и предназначены исключительно для внебогослужебного исполнения (другое дело, что какая-либо отдельная часть хорового цикла при определенных условиях может исполняться за богослужением). И в то же время их связывает с богослужением акапельная хоровая основа и преобладание в циклическом последовании текстов богослужебных песнопений.

К *нетрадиционным жанрам* относятся сочинения исключительно внебогослужебного предназначения, в основе которых лежат жанры и формы, получившие широкое распространение в светской

музыке: кантата, оратория, симфония, концерт, жанры-гибриды типа оперы-оратории. Несмотря на широкий круг использования внехрамовых жанров, все же, учитывая наличие стержневой основы русской духовной музыки — хорового пения, ведущее место следует отвести кантатно-ораториальному жанру. Вот некоторые примеры: Ю.М. Буцко. Камерная кантата № 6 «Литургическое песнопение»; А.Л. Ларин. Оратория «Русские страсти»; Г.П. Дмитриев. Монастырская кантата «Преподобный Савва игумен», опера-оратория «Святитель Ермоген» и другие сочинения этого композитора; А.И. Микита. Оратория «Сохранивший веру».

Специфика анализа духовно-музыкальных произведений на рубеже XX–XXI веков включает в себя аспекты, упомянутые в предыдущих статьях на эту тему:

- принадлежность к жанровой типологии русской духовной музыки (жанровому типу, группе, разновидности);
- творчество композитора и его эпоха, индивидуальный художественный стиль и мотивация обращения к жанру духовной музыки, особенности замысла произведения;
- содержание богослужебного текста и особенности его использования композитором;
- элементы композиции произведения, обусловленные, с одной стороны, его близостью к богослужбно-певческой традиции, общей атмосфере церковного богослужения, с другой — индивидуальным творческим мышлением композитора, стилем той или иной эпохи в развитии русской духовной музыки.

Жанровое определение произведения Г.В. Свиридова «Песнь очищения» требует некоторого разъяснения. На протяжении 1980-х годов и до конца жизни композитор писал духовно-музыкальные сочинения для хора *a cappella*. Уже после кончины композитора, в 2001 г. был опубликован 21-й том Полного собрания сочинений, куда вошли практически все завершённые им песнопения, которые Свиридов еще при жизни готовил к публикации. Однако во вступительной статье «Хоровая “Теодицея” Свиридова» [1] музыковед А.С. Белоненко рассказывает о многих нереализованных замыслах композитора в данной жанровой сфере, оставшихся в виде незавершённых рукописей или набросков. Это касается и вариантов объединения произведений в циклы по образно-тематическому признаку.

Поэтому собрание духовных сочинений композитора под общим названием «Песнопения и молитвы» можно считать единым хоровым циклом с известной долей условности. Целесообразнее его назвать макроциклом, состоящим из нескольких *малых циклов*.

«Песнь очищения» входит в IV так называемый *малый цикл* под названием «Из Ветхого Завета», состав которого следующий:

№ 1. Царь славы.

№ 2. Песнь очищения.

№ 3. Господня земля.

Малый цикл объединяет текстовая основа данных произведений, написанных на отдельные стихи из ветхозаветных псалмов. Следовательно, если рассматривать «Песнь очищения» как один из номеров *малого цикла* «Из Ветхого Завета», то согласно приведенной здесь жанровой типологии его целесообразно отнести к *жанрам смешанного типа*, так как произведения данного цикла выстроены не в связи с конкретным богослужением, а по образно-тематическому принципу. Но если даже рассматривать данное произведение как отдельную свободную авторскую композицию вне циклического последования, то все равно его вряд ли следует относить к традиционным жанрам. Лежащий в основе «Песни очищения» канонический богослужебный текст подвергся существенной переработке и в подобном виде не может быть использован за богослужением.

Георгий Васильевич Свиридов, великий композитор XX века, в молодости пережил искушение разными музыкальными стилями, но именно с середины 1950-х годов, в эпоху, когда началось повальное увлечение западной культурой, он твердо встал на рельсы национальной традиции, став одним из лидеров так называемой новой фольклорной волны. И здесь важно упомянуть, что творчество Свиридова не просто пропитано народными корнями, оно несет в себе христианскую идею. И не случайно ведущим в его творчестве стал вокально-хоровой жанр, включающий в себя как кантатно-ораториальные произведения, так и произведения для хора а cappella.

Духовный смысл творчества Свиридова очень точно определен исследователями Н.В. Парфентьевой и Н.П. Парфентьевым как тоска души по утраченной святости и страстное желание ее нового обретения [5, с. 97]. А сам Свиридов считал, что

и церковная, и светская музыка есть, по своей сути, музыка духовная, то есть музыка, «отмеченная влиянием Духа Святаго» [1, с. 27]. Большую роль в формировании мировоззрения композитора сыграли впечатления детства. Как в свое время великий Рахманинов, Свиридов в детстве посещал храм с бабушкой, которая, по словам композитора, была очень религиозна. Любил слушать колокольный звон, хоровое пение, особенно ему в детстве запомнилась атмосфера празднования Страстной седмицы как предвкушение Пасхи [1, с. 1].

Конечно же духовное творчество Свиридова нельзя вынуть из контекста исторической эпохи последней четверти XX века, связанной с изменением отношения государства к церкви, постепенным усилением влияния церкви в обществе и возрождением православной культуры. Это время было ознаменовано проведением многочисленных фестивалей, различных тематических концертных мероприятий, книгопечатанием, публикаций духовно-музыкальных сочинений композиторов разных эпох и, конечно же, появлением огромного количества новых сочинений, принадлежащих данной жанровой сфере. И хотя творчество Свиридова можно рассматривать и «вне времени», благодаря его глубинной связи с национальной певческой традицией, все же общие тенденции данного исторического периода заметны в его сочинениях. Прежде всего, это обращение к теме покаяния, особо востребованной в творчестве композиторов рубежа XX–XXI веков. Отсюда — большое количество сочинений, входящих в макроцикл «Песнопения и молитвы», основу которых составляют тексты великопостных песнопений, где тема *покаяния* — главенствующая. Вот несколько примеров подобных песнопений: «Кондак о мытаре и фарисее», «Покаяние блудного сына» (седален по третьей песни канона Недели о блудном сыне), «Помилуй нас, Господи», «Се жених грядет».

Понятие *богослужебный текст* по отношению к макроциклу «Песнопения и молитвы» Г.В. Свиридова — достаточно условное. Хотя практически все используемые им тексты взяты из богослужебных книг, таких как Постная Триодь, Псалтырь, Молитвослов, сам композитор по мере эволюции замысла духовных сочинений указывает, что источником текста является *литургическая поэзия*: так написано на титульном листе 21-го тома Полного собрания сочинений композитора — *Песнопения*

и молитвы для хора без сопровождения. Слова из Литургической поэзии. Таким образом, автор рассматривал текстовую основу не как принадлежность богослужения, а скорее, как неперемнное свойство внехрамового служения, будь то филармонический зал или церковное помещение, свободное от проведения богослужения. И композитор нередко адаптировал данные тексты, заменяя отдельные церковнославянские слова на русские эквиваленты, или использовал текст не полностью, а фрагментарно. Общее же количество богослужебных текстов, находящихся в разные годы в поле внимания Свиридова, по словам А.С. Белоненко было 348 [1, с. 4].

В «Песне очищения» использованы избранные стихи из 50-го покаянного псалма, пожалуй, самого широко известного и используемого во многих службах суточного круга и службах, совершающихся по потребности — в Молебне, Панихиде, а также при чтении домашнего благочестивого правила.

Свиридов использовал 9-й, 12-й (до половины) и с 19-го по 21-й стихи с частичным изменением церковнославянского текста и вставкой припевов: «Пресвятая Богородица, спаси нас» и тройная «Аллилуйя». Пение псалмов с припевами — это древнерусская традиция, сохраняющаяся в богослужении и по сей день, как, например, в открывающем Всенощное бдение 103-м псалме «Благослови, душе моя, Господа» с припевами «Благословен еси, Господи», «Дивна дела Твоя, Господи», «Вся премудростию сотворил еси». В старообрядческой традиции сохранилось пение кафизм с избранными стихами псалмов и припевами. Однако припев «Пресвятая Богородице, спаси нас» не используется при псалмопении, а вот припев «Аллилуйя», согласно нотного-печатному Обиходу старообрядческой Гребенщиковской общины, ориентирующейся на поморскую традицию, поется вместе с избранными стихами 50-го псалма. Вряд ли об этом знал Свиридов. Скорее всего, это случайное совпадение или, может быть, свидетельство творческой интуиции автора. Впрочем, пение тройной аллилуйи со «Слава Тебе, Боже» — уставная особенность чтения кафизм на богослужении Утрени.

Теперь — о содержании избранных стихов. Стих 9-й «Окропиши меня (в оригинале — *мя*) иссопом и очищуся, омыеши мя и пуще снега убелюся» (в оригинале — *паче* снега убелюся) является пророчеством о будущем избавлении от грехов в Свя-

том Крещении. Иссоп — это ароматическая трава горького вкуса, которую в ветхозаветные времена погружали в кровь или воду и кропили грешников: это служило символом очищения.

Стих 12-й целиком звучит так: «Сердце чисто созижди во мне, Боже, и дух прав обнови во утробе моей». Свиридов использовал только первую половину стиха: «Сердце чисто созижди во мне, Боже», тем самым, продолжая мысль предыдущего стиха об очищении. В Евангелии от Матфея [Мф. 15: 19–20] сказано, что злые помышления, оскверняющие человека, исходят из сердца, поэтому, чтобы всецело искоренить в себе зло, нужно иметь чистое сердце.

Стих 19-й «Жертва Богу Дух сокрушен, сердце сокрушенно и смиренно Бог не уничижит» имеет очень важное значение для понимания содержания текста псалма и замысла композитора. Мы часто задумываемся о том, чем нам умиловать Господа, какую принести ему жертву — в виде ли материальных пожертвований, множества свечей, поклонов? Нет, Господу нужно от нас, прежде всего, искреннее покаяние в своих грехах, сокрушенное сердце, презирающее блага временной жизни и всецело уповающее на Господа. Как говорится в толковании Псалтири, самая великая жертва Богу — возносить ему непрестанное благодарение за все Его благодеяния [6, с. 212].

Стих 20-й — довольно протяженный: «Ублажи, Господи, благоволением Твоим Сиона, и да созиждутся стены Иерусалимския» (в оригинале — Иерусалимския: изменение в произношении, вероятно связано с метрическими особенностями внутри музыкальной фразы). Тогда благоволиши жертву правды возношения и всесожигания (в оригинале — *всесожигаемая*). Тогда возложат на алтарь (в оригинале — *олтарь*) Твой тельцы».

Согласно толкованию, здесь имеется в виду пророчество о Вавилонском пленении, исторически оно обращено к плененным иудеям, жаждущим возвращения в родную землю и принесения жертв, установленных Моисеевым законом. Но с точки зрения христианского толкования — это пророчество о будущей христианской Церкви. «Жертва правды» — это Святое Евангелие. «Всесожигаемая» — это принесение жертвы мысленной, словесное служение, то есть, усердное моление Господу. А «тельцы» означают наши бессловесные страсти, нашу мятежную плоть, которую мы должны усмирять постом, бдением, неустанной молитвой [6, с. 213].

Итак, общий смысл данного богослужебного текста и непосредственно избранных стихов 50-го псалма можно сформулировать как призыв не только к покаянию, осознанию своей прежней греховной жизни, но и призыв к непрестанному благодарению Господа, упованию на Его Всемогущество.

Обратимся к *композиционным особенностям* песнопения Свиридова.

Сразу бы хотелось отметить, что все средства музыкальной выразительности являются следствием индивидуального авторского прочтения литургической поэзии, личного переживания композитором столь емкого содержания покаянного псалма, личного отношения к вопросам вероисповедания. Таким образом, композиционные элементы в своей совокупности направлены во внебогослужебную жанровую сферу.

Интонационно-мелодическая основа произведения не имеет непосредственной связи с традиционными роспевами и напевами. Это индивидуальный мелодический язык Свиридова, близкий народной песенности, где-то можно услышать аллюзии на церковный напев, а об опосредованной связи песнопения с атмосферой церковной службы в известной степени напоминают псалмодирование в отдельных местах и нерегулярная ритмика, подчиненная метрике стиха, а также неторопливость мелодического развертывания, ощущение тишины, покоя.

Для *фактуры* этого сочинения характерны преобладание гомофонно-гармонического склада с оттенком хоральности, и в связи с этим важно подчеркнуть, что словесный текст везде произносится

одновременно и последовательно, что дает возможность слушателю сосредоточиться на его глубоком сакральном смысле.

Обращают на себя внимание переключки женской и мужской групп голосов на протяжении всего произведения, причем во всех случаях мотивированные смыслом богослужебного текста. Стих 9-й исполняется группой четырехголосного женского хора — мужской хор лишь на мгновение включает аккордовую педаль, тем самым придавая объемность общему звучанию. Думается, не случайно композитор отдал начало произведения женскому хору; в субъективном авторском видении звучание женского хора может ассоциироваться с небесной чистотой, символизируя духовное очищение человека, о чем говорится в богослужебном тексте.

Стих 12-й «Сердце чисто созижди во мне, Боже», продолжающий тему очищения, исполняет мужской хор в строгом аккордовом складе типа хорала, ритмически подчеркивая первый слог в ключевом слове «сердце» и гармонически первый слог в не менее важном слове «Боже». И далее опять включается женский хор на фоне выдержанного затухающего аккорда мужского хора с припевом «Пресвятая Богородица, спаси нас». Хотя этот припев может выглядеть чужеродным применительно к традиции исполнения псалмов, здесь важно помнить, что для Свиридова образ Божией Матери был очень значимым в хоровом творчестве, начиная с хора «Богородице Дево, радуйся» из музыки к трагедии А.К. Толстого «Царь Феодор Иоаннович».

пример 1

15

6/8 (12/8)

sf
А...

mf
Б. соло
А...

Жерт - ва Бо - гу дух со.крушен, А... сердце со.крушен.но и смирен - но

Басы
sf
А...

А...

24

С. сть - ны Е - ру - са - лим - ски - я.

А. сть - ны Е - ру - са - лим - ски - я.

Т. сть - ны Е - ру - са - лим - ски - я.

Б. сть - ны Е - ру - са - лим - ски - я.

Е - ру - са - лим - ски - я.

Но самое важное — это музыкально-композиционное решение 19-го стиха «Жертва Богу дух сокрушен», отданного солисту-баритону, поющему в аккордовом обрамлении басов и теноров (пения на гласную «а»). Величавая авторская мелодия, в неторопливом характере роспева, спаянного с народно-песенной интонацией, утверждающе доносит тему сердечного плача и кротости как необходимого условия прощения грехов (см. *пример 1* на стр. 22).

А в музыкально-кульминационном разделе на пророческих словах «И да созиждутся стены Иерусалимския» звучит мощное тринадцатиголосное tutti в диапазоне трех октав (см. *пример 2*). А.С. Белоненко связывает этот мощный кульминационный момент с воплем «восторга народа, жаждущего созидания стен нового Иерусалима» [1, с. 32].

Контрастом данному эпизоду служит молитвенно-сосредоточенное звучание 7-голосного мужского хора, где начальная аккордовая структура затем сменяется на монодийное проведение второй половины заключительного 21-го стиха.

С точки зрения *формобразования* здесь интересно сочетаются элементы трехчастности со строфичностью. Трехчастность обусловлена

упомянутыми особенностями фактуры сочинения: 1 часть — женский хор, распеваящий 9-й стих псалма; 2 часть — композиция из трех разделов, где крайние разделы отданы мужскому хору, распеваящему 12 и 19-й стихи, а середина — попеременно звучанию женской и мужской группы с припевами «Пресвятая Богородица, спаси нас» и «Аллилуйя». Напомним, что в третьем разделе второй части мужской хор служит звуковым фоном для солиста, поющего особо важный в смысловом отношении 19-й стих псалма: «Жертва Богу дух сокрушен...»; 20 и 21-й стихи со слов «Ублажи, Господи», приводящие к туттийной музыкальной кульминации, следует отнести к 3-й части сочинения.

Строфичность ярко просматривается в сочетании 9 и 12-го стихов, исполняемых попеременно женским и мужским хором с припевами в схожей аккордовой фактуре. Причем припев женского хора «Пресвятая Богородица, спаси нас» звучит уже после вступления мужского хора на фоне затухающего его последнего аккорда, а припев мужского хора «Аллилуйя» — на фоне затухающего аккорда припева женского хора. Таким образом, происходит совмещение двух строф с припевами,

тем самым словно расширяя звуковое пространство и в какой-то мере создавая аллюзию на храмовую акустику (см. пример 3).

Заслуживают внимание и ладогармонические особенности. В первой части сочинения, где текст псалма повествует о пророчестве Крещения, в партии вторых сопрано видны хроматические звуки, но, тем не менее, в совокупности целого создается ладовое ощущение диатоники, а хроматические звуки словно «подсвечивают» нежно струящееся голосоведение, покоящееся на тонической педали H-dur — доминанты к основной тональности произведения — E-dur. А.С. Белоненко особенно отмечает устойчивость тонического комплекса в «Песнопениях и молитвах», несмотря на появление хроматизмов и диссонирующих созвучий, которые раскрашивают тонику различными световыми оттенками. Яркий пример — второй аккорд второго такта, где, несмотря на хроматизм (# e) в партии вторых сопрано, этот аккорд на слух ощущает-

ся именно как тонический [1, с. 32] (см. пример 4 на стр. 25).

Отметим еще один важный момент, очень характерный для ладогармонического языка Свиридова. Это одновременное звучание основной мажорной тоники и тоники параллельного минора (тонического трезвучия с секстой), что может ассоциироваться с состоянием души, которое свт. Игнатий Брянчанинов, в связи с впечатлением от знаменного распева, называл «радостопечалием». Данное созвучие неоднократно возникает в хоровой ткани произведения, например, в момент наложения припева женского группы «Пресвятая Богородица, спаси нас» на затухающий аккорд мужской группы. И главное — в кульминационной зоне с использованием упомянутого туттийного сверхмногоголосия на слове «Ерусалимская» (см. пример 2). В подобном звучании чувствуется какая-то особая сила свиридовской музыки, очень своеобразная устроенность русского национального характера, русской

пример 3

The musical score for Example 3 consists of two systems of staves. The first system (measures 5-7) features a vocal line with lyrics: "о - мы - е - ши мя и пу - ще сне - га у - бе - лю - ся." Above the staff, there are tempo markings: *ten.* and *legatissima*. The time signature changes from 3/4 to 4/4. The second system (measures 8-10) features a vocal line with lyrics: "Серд - це чи - сто со - зиж - ди во мне, Бо - же. Пре - свя - та - я Бо - го - ро - ди - ца спа -". Above the staff, there are markings: "2 сопр. соло", "Сопр. I, II", and *p dolce*. The piano accompaniment includes markings like *pp* and *p*.

Музыкальный фрагмент, обозначенный «Медленно» (Ad libitum), в 4/8 (8/8) ритме. Музыка написана для сопрано (C.), альты (A.), теноры (T.) и басы (B.). Темп обозначен «Медленно». Динамика в начале — *pp legato*, в конце — *dolcissimo*. Текст: «О-кро-пи-ши-ме-ня ис-со-пом,*) и о-чи-щу-ся». В партии тенора и баса в конце фрагмента обозначены *pp* и «А...».

души, где ощущения печали и нежно струящегося света всегда рядом.

В заключение еще раз подчеркнем, что индивидуальность композиторского стиля, субъективное переживание автором содержания литургического текста или литургической поэзии, его личные помыслы, надежды, претворенные в музыкальной композиции, являются главным, определяющим фактором внебогослужебного характера этого произведения. Все средства композиции подчинены индивидуальному авторскому прочтению литургического текста, хотя, безусловно, черты так называемого *церковного стиля* здесь также присутствуют. И с этой точки зрения важно подчеркнуть, что для *интонационно-мелодической* основы характерен не только индивидуальный мелодический склад, близкий народной песенности, но и некое подобие церковного напева или так называемого литургиче-

ского мелоса. Важно отметить и нерегулярную ритмику, подчиненную словесному тексту.

Укажем также, что основой *фактуры* является гомофонно-гармонический склад с одновременным произнесением текста во всех голосах, присутствуют также элементы хоральности, частое использование хоровой педали, соло на фоне хоровой педали, монодия, переключки групп голосов, напоминающие о традиции антифонного пения, хоровое tutti.

В *формообразовании* просматривается трехчастность со сквозным развитием, где каждый из разделов соответствует определенным стихам псалма: первый раздел — 9-му стиху; второй раздел — 12 и 19-му; третий — 20 и 21-му.

Среди *ладогармонических* особенностей отметим следующие: преобладание диатоники, трезвучий, плагальных оборотов, параллельно-переменный лад и как важный элемент гармонии — тонику с секстой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Белоненко А.С.** Хоровая «Теодицея» Свиридова // Г.В. Свиридов. ПСС. Т. 21 / Общая науч. ред. А.С. Белоненко. М.-СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. С. 1–44.
2. **Ковалев А.Б.** Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX — начала XXI веков: монография. Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2018. 372 с.
3. **Ковалев А.Б.** Два песнопения из Всенощного бдения ор. 37 С.В. Рахманинова «Свете тихий», «Богородице Дево, радуйся». Из опыта музыкально-литургического анализа // ACADEMIA: музыказнание, исполнительство, педагогика. Сетевой электронный научный журнал. 2022. № 4 (5). С. 29–36.

4. **Ковалев А.Б.** Особенности анализа духовной музыки эпохи русского классицизма на примере Концерта № 12 Д.С. Бортнянского // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика. Сетевой электронный научный журнал. 2022. № 1 (2). С.17–24.
5. **Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П.** Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX века. Челябинск: Челябинский гос. ун-т, 2000. 154 с.
6. Псалтырь в святоотеческом изъяснении. Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2011. 624 с.

REFERENCES

1. **Belonenko A.S.** Horovaya «Teodiceya» Sviridova [Sviridov's Choral Theodicy]. G.V. Sviridov. PSS. T. 21. Obshchaya nauch. red. A.S. Belonenko. Moscow-St. Petersburg: National Sviridov Foundation, 2001. pp. 1–44.
2. **Kovalev A.B.** Zhanry russkoj duhovnoj muzyki v tvorchestve otechestvennyh kompozitorov vtoroj poloviny XIX — nachala XXI vekov: monografiya [Genres of Russian sacred music in the works of Russian composers of the second half of the XIX — early XXI centuries: a monograph]. Tambov: Museum-estate of S. V. Rachmaninov "Ivanovka", 2018. 372 p.
3. **Kovalev A.B.** Dva pesnopeniya iz Vsenoshchnogo bdeniya or. 37 S.V. Rahmaninova «Svete tihij», «Bogorodice Devo, raduj'sya». Iz opyta muzykal'no-liturgicheskogo analiza [Two hymns from the All-Night Vigil of Op. 37 S. V. Rachmaninov "Quiet Light", "Hail to the Virgin Mary." From the experience of musical and liturgical analysis]. ACADEMIA: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika. Setевой elektronnyj nauchnyj zhurnal. 2022. No. 4 (5). pp. 29–36.
4. **Kovalev A.B.** Osobennosti analiza duhovnoj muzyki epohi russkogo klassicizma na primere Koncerta № 12 D.S. Bortnyanskogo [Features of the analysis of sacred music of the era of Russian classicism on the examples of D.S. Bortnyansky's concert No. 12]. ACADEMIA: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika. Setевой elektronnyj nauchnyj zhurnal. 2022. No. 1(2). pp. 17–24.
5. **Parfent'eva N.V., Parfent'ev N.P.** Drevnerusskie tradicii v russkoj duhovnoj muzyke 20 veka [Ancient Russian traditions in Russian sacred music of the twentieth century]. Chelyabinsk: Chelyabinsk State University, 2000. 154 p.
6. Psal'tyr' v svyatootecheskom iz'yasnenii [The Psalter in Patristic explanation]. Holy Dormition Pochaev Lavra. 2011. 624 p.

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.

Victor 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 78.087.68
78.082.4

А.С. КОМАРОВ

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

Хор и домра в творчестве Кузьмы Бодрова

A. Komarov

Choir and Domra in the Works of Kuzma Bodrov

Абстракт. Статья посвящена исследованию новой тенденции в современной композиторской практике — соединению домры и хора, которое впервые было представлено в творчестве известного московского композитора Кузьмы Бодрова. Эта тенденция маркирует процесс всплеска интереса к русским народным инструментам и к их активной интеграции в сферу академической музыки XXI века. Ведущая представительница современного домрового исполнительства Екатерина Мочалова, изменив отношение к своему инструменту, вывела его на новый уровень, открыла его новые свойства как инструмента виртуозного, показала его потенциальные возможности, тем самым обратив на него внимание ведущих московских композиторов — Александра Чайковского, Ефрема Подгайца и Кузьмы Бодрова. Именно Бодров первым обратился к тандему домры и хора. Начав осенью 2022 года с переложения пьесы «Очарованный», он написал затем «Концерт для домры и хора а cappella», а осенью 2023 года создал «Две славянские песни» для домры, рояля и хора.

В статье освещаются истоки тандема домры и хора, даются его характеристики, рассматриваются особенности нового тембрового сочетания. Дается обзор произведений, написанных Кузьмой Бодровым для домры и хора, приводятся комментарии исполнителей и самого автора сочинений.

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

Abstract: This article is dedicated to the emergence of a new combination of domra and choir. The 21st century is marked by the revival of Russian folk instruments and their active use in contemporary musical culture, as well as the exploration of previously unused timbral harmonies and combinations of instruments and ensembles. The leading representative of modern domra performance, Ekaterina Mochalova, has transformed the perception of her instrument and elevated it to a new level, making it virtuosic and exploring new facets of its potential in contemporary musical culture. This has attracted the attention of prominent Moscow composers such as Alexander Tchaikovsky, Yefrem Podgaitz, and Kuzma Bodrov. It was Bodrov who first explored this combination. It all began with the arrangement of the piece «Enchanted» in the fall of 2022; soon after, the «Concerto for Domra and A Cappella Choir» emerged, and in the fall of 2023, the «Two Slavic Songs» for domra, piano, and choir were created. The article covers the origins of the tandem, its characteristics, and the peculiarities of this new timbral combination. An overview of works written by Kuzma Bodrov for domra and choir is provided, along with comments from performers and the composer himself.

Keywords: domra, choir, Kuzma Bodrov, Ekaterina Mochalova, choral premieres, Gnesin Russian Academy of Music, Chamber Choir «Altro Coro», «Prima Domra» Festival.

В 2010-х годах наблюдается новый этап интереса к русским народным инструментам в контексте их интеграции в современную музыкальную культуру. Продолжаются также поиски композиторов в области ранее не используемых тембровых созвучий и сочетаний инструментов (в том числе народных) с хором.

Неожиданной находкой в этой сфере стал тандем хора и домры, ранее вместе не сочетаемых

в профессиональной среде. Колоритный русский народный инструмент имеет длинную историю: в XVI–XVII веках домра была популярна у скomoroxов на Руси, но с началом XVII века после выхода ряда церковных и государственных указов, запрещавших скomorошество, её использование прекратилось. В XIX веке она практически утратила свою известность и была обречена на забвение.

Как пишет в своей диссертации В. Махан, к концу XIX века Василий Андреев и С.И. Налимов возродили этот инструмент, основываясь на найденном в 1896 году образце в Вятской губернии. Этот инструмент имел круглый корпус, средний гриф, три струны и квартовый строй. Историки до сих пор спорят, является ли найденный инструмент старинной домрой [3]. Несмотря на такую непростую судьбу и изначальную обиходную направленность инструмента, современные исполнители, такие, как профессор РАМ имени Гнесиных Александр Цыганков, доцент РАМ имени Гнесиных Екатерина Мочалова, солист Национального академического оркестра народных инструментов России имени Н. Осипова Илья Стреляев изменили отношение к инструменту и вывели его на новый уровень, продемонстрировав его виртуозные и другие, заложенные в нем потенциальные возможности, тем самым обратив на него внимание современных композиторов.

Сочетание хора и домры имеет недолгую историю, которая началась два года назад с сотрудни-

чества Екатерины Мочаловой с Камерным хором РАМ Гнесиных «*Altro sono*», художественным руководителем которого является ректор академии — Александр Рыжинский. «Вы знаете, сегодня такое время, когда многое рождается именно в ответ на появление исполнителей, на их пожелания, — отвечает Александр Рыжинский. — В отношении домры состоялась приятная встреча с Екатериной Мочаловой, нашей талантливой домристка, являющейся таким пропагандистом своего инструмента, что это вызвало желание максимально расширить репертуар и сами возможности инструмента. Так что союз хора и домры возник по принципу, а почему бы нет? И Кузьма Бодров написал специально для Екатерины Мочаловой Концерт для домры и хора, где хор выступает в виде своеобразного вокального оркестра» [5, с. 19].

Заведующий кафедрой композиции в РАМ имени Гнесиных Кузьма Бодров действительно оказался «первопроходцем» в соединении хора и домры. Этому предшествовало создание Концер-



илл. 1. Слева сидят композиторы: А. Чайковский, Е. Подгайц, К. Бодров. За ними — Илья Стреляев. Дирижер — А. Рыжинский. 25 сентября, Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», фестиваль «*Prima domra*».



илл. 2. Екатерина Мочалова, Кузьма Бодров, Юрий Башмет

та для домры и оркестра опять-таки по предложению Екатерины Мочаловой. Как рассказал Бодров в интервью, «во время пандемии, когда все были на изоляции, я написал концерт для домры и струнного оркестра, и Екатерина его исполнила с Юрием Башметом» [1] (преьера состоялась 17 апреля 2022 года на Международном фестивале Юрия Башмета в Хабаровске). Первым опытом в создании произведений для хора и домры стало переложение пьесы «Очарованный», изначально написанной Бодровым для альта и фортепиано по заказу Пушкинского музея. Екатерина Мочалова приняла участие в аранжировке произведения для домры и струнного оркестра. Затем была создана версия для хора, домры и фортепиано, и оно было исполнено совместно с Камерным хором РАМ имени Гнесиных «Alto coro» под управлением Александра Рыжинского на открытии Третьего фестиваля современного домрового исполнительства «Prima Domra». В дальнейшем появилась вторая часть «Очарованного» для того же состава.

Наконец, в 2022 году был создан Концерт для хора и домры. Сочинение посвящено именно Алек-

сандру Рыжинскому и «Alto Coro», о чем сам композитор говорит: «Я увидел, что тембр домры прекрасно сочетается с хором. И после этого возникла идея написать произведение, так же как я писал и пишу нацелено для Камерного хора Московской консерватории, так и для “Alto coro”. Я уже слышал этот коллектив. Я бы даже не называл его хором, это скорее хоровой ансамбль, которому подвластна любая сложность. Вот, пожалуй, два коллектива в Москве, которые я бы назвал: “Alto coro” и Камерный хор Московской консерватории, но он более мощный и по количеству людей, и по концепции. А “Alto Coro” именно ансамбль. Я был однажды на их концерте. Они, по-моему, спели почти все стили XX века, и все одинаково здорово, от авангарда до минимализма. И я понял, что для них можно что-то написать такое, имея в виду именно их какую-то изюминку: какие-то очень камерные, тихие места, великолепную динамическую палитру, штрихи» [1].

Выходя за рамки привычных представлений, Концерт для домры и хора a cappella близок в гармоническом плане, как говорит сам композитор, к стилю эпохи Ренессанса, а конкретнее, — к Джезуальдо.

Здесь можно провести параллель домры с лютней — инструментом, имевшим широкое распространение в то время. И Концерт отсылает нас к стилистике того времени и, соответственно, к звучанию, отдаленному от привычных ассоциаций с домрой, которую раньше воспринимали только как фольклорно-ориентированный инструмент. «Анализ рукописных миниатюр XVI–XVII столетий позволяет сделать следующий вывод: под названием «домра» понимался любой грифный, или как его принято называть, танбуровидный инструмент. То есть мог иметься в виду тот или иной образец струнного щипкового инструмента, ведущего свое начало из глубокой древности от старинного восточного танбура, который состоял из овального или полукруглого корпуса (резонаторного ящика) и грифа с натянутыми на нем струнами. Как удалось установить автору настоящего издания, древнерусская домра в XVI–XVII столетиях существовала в двух основных вариантах: она могла иметь форму, чрезвычайно близкую к современной домре, но могла представлять собой и разновидность лютни — многострунного инструмента с большим корпусом, довольно коротким грифом и отогнутой назад головкой» [2, с. 92].

Хотя Кузьма Бодров говорит, что специально не вносил в это сочинение народное начало, тем не менее музыка Концерта пропитана былинным повествовательным настроением. Оно достигается за счет протяженных мелодических линий, яркого тембрового колорита самого инструмента, который поддерживается глубоким, фактурным, но при этом чутким и изящным хоровым сопровождением. Всё вместе дает нам сплав, казалось бы, несовместимых тембров и стилистических направлений.

Екатерина Мочалова заметила во время беседы: «Бодров ведь сам скрипач, поэтому очень хорошо чувствует струнный инструмент. Он пишет очень виртуозно, выразительно, использует разные приемы» [4].

Отдельно стоит отметить роль хора в произведении. Потому как он выступает в нем не только как сопровождение, но также звучит в полномправном дуэте с домрой, где-то наравне, где-то — соревнуясь. Элементы состязательности относят нас к традиции инструментальных концертов, но вот что говорит по этому поводу сам композитор: «И концерт, конечно, не надо воспринимать как жанр инструментальный. Это как концерты Бортнянского — небольшие хоровые произведения, которые называются

концертами. Вот это скорее хоровой концерт для солирующего инструмента с хором а cappella. Безусловно, элементы состязательности есть, но просто обычно концертами называют произведение, которое длится хотя бы 12 минут. К примеру, первый фортепианный концерт Прокофьева. Он короткий, но длится не меньше 10 минут, а здесь этого времени не наберется. Поэтому концерт как бы с солирующим виртуозным инструментом, но в понимании хорового концерта» [1]. Премьера Концерта состоялась 24 сентября 2022 года в Тамбове также на открытии третьего фестиваля «Prima domra».

Гармонический язык концерта разнообразен, наполнен легкими диссонансами, но при этом музыка остается в рамках расширенной тональности. Наличие ключевых знаков позволяет выделить основную тональность произведения — соль минор. Концерт состоит из трех разнохарактерных разделов, различных по фактуре, нюансам и динамике. Присутствуют элементы сонатности. Анализируя форму произведения, необходимо привести слова автора: «Я избегаю ассоциаций с формой. Не говорю, что писать в сонатной форме плохо, но заранее я не планирую какую-либо классическую форму. Я знаю, что у меня будут разделы, первый, второй, третий, возможно, кода, но я их не связываю с какой-либо формой. Внутри этого начинаю писать, и иногда случайно нахожу какую-то форму» [1].

В первом разделе представлены два построения, различные по фактурным решениям, но взаимодополняющие друг друга. Первое построение выделяется яркой и запоминающейся мелодической линией солирующей домры, состоящей из множества коротких мотивов, преимущественно в нисходящем движении. Характер изложения былинно-повествовательный. Хор сопровождает мелодию домры легкой поступью восьмыми длительностями с паузами, что придает мелодии объем и фактуру, при этом не заглушая её, оставляя воздух. Как уточняет композитор, «я стараюсь не заглушить домру хором. Об этом я думал, конечно, когда писал для хора. Хотя домра иногда слегка подзвучивается, и с этим проблем нет, я стараюсь избежать ситуации, когда домра играет очень тихо в низком регистре, а хор звучит громко вверху, иначе домра теряет весь смысл». Хоровые партии движутся преимущественно навстречу домре — в восходящем движении» [1] (см. пример 1 на стр. 31).

пример 1. К. Бодров. Концерт, первый раздел

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стенов: Домра, С. (Сопрано), А. (Альто), Т. (Тенор) и В. (Бас). Музыка написана в 3/4 такта. Домра играет ритмическую фигуру с динамикой *mf* и акцентами. Хор поет фразу с динамикой *p* и акцентами. В начале фразы используется *sf (poco)*, а в конце — *poco*.

Отдельно стоит отметить избранные слоги, звучащие в произведении, потому как автор изначально в партитуре их не проставляет: «Я почти никогда не пишу слоги, за редкими исключениями, когда уверен, какие слоги должны быть. Хоровики лучше знают, какие слоги звучат эффектнее. Иногда они звучат очень неожиданно: «дидидиди, тарададам». Поначалу кажется глупо, но в итоге получается очень эффектно» [1].

Избранные для Концерта слоги и ритмические фигуры в комплексе позволяют провести параллель в том, что касается колорита, настроения и стиля написания, с произведением выдающегося отечественного композитора Родиона Щедрина «Русские народные пословицы», а конкретнее — с № 4 под названием «Без ума человеку сума», как бы переключаются с ним. Во втором построении, начиная с седьмой цифры, изменяется характер повествования, фактура и стиль изложения: на первый план выходит хор и впервые появляется острая ритмическая фигура, которая будет использоваться до конца произведения и в дальнейшем преобразовываться (см. *пример 2* на стр. 32).

Колкая, активная и гибкая хоровая фраза сначала экспонируется обособленно от другого материала паузами, длинной в такт, чем обращает на себя внимание. С каждым повторением её протяженность увеличивается в несколько раз, а в паузах между хоровыми декламируемыми фразами зву-

чат виртуозные ответы домры. Возникает диалог между «солистами». Каждая из четырех хоровых фраз звучит по-разному: первая — коротко и остро, вторая — протяженнее в три раза, но в той же динамике, третья звучит с резким *crescendo* «навылет», четвертая — во внезапно тихой динамике.

Третий раздел начинается с ц. 14 и интересен использованием ранее встречавшейся нам ритмической фигуры, но уже преобразованной в ритмическую формулу, которая длится шесть тактов и повторяется вплоть до завершения третьего раздела. В контексте обсуждения произведения автор подчеркнул важность этого приема: «Здесь также есть минимализм в повторении и зашифрована ритмическая формула. Вне зависимости от смены гармонии она повторяется все время, образуя остигатное движение, которое не совпадает со сменой гармонии. Я люблю, когда структура чуть сломана. Поэтому иногда ее нарушаю» [1] (см. *пример 3* на стр. 32).

Новым развивающим элементом этого эпизода является появление сопрано-соло, которое в высокой тесситуре и тихой динамике проводит свою тему, легкую и прозрачную, не вмешиваясь в движение хора и домры, а лишь дополняя его.

После седьмого проведения ритмической формулы хор постепенно уходит на тихое звучание, продолжая исполнять остигатную фигуру, и в ц. 17 в партии домры вновь возвращается первая тема

пример 2. К. Бодров. Концерт, второй раздел

7 Piu mosso [♩ ≈ 110]

poco a poco cresc. *f marcato*

f p mf f p cresc. unis. f

f p mf f p cresc. unis. f

f p mf f p cresc. unis. f

f p mf f p cresc. unis. f

пример 3. К. Бодров. Концерт, третий раздел

14 A tempo ♩ ≈ 110

morendo pp p

pp sempre a soave

pp sempre a soave

pp sempre a soave

pp sempre a soave

концерта, а точнее, её первая фраза, которая играет три раза с постепенным угасанием. Хор затихает и на фоне пустоты в последний раз звучит ритмическая формула, исполняемая в полной тишине стуком по корпусу домры. Завершается произведение светлым хоровым мажорным аккордом, предваряемым восходящим хлестким пассажем домры в ду-

эте с неожиданным и ранее не звучавшим инструментом бар чаймс¹.

1 Бар чаймс (англ. bar chimes) — самозвучающий ударный музыкальный инструмент, родственник традиционным азиатским ветряным колокольчикам.



илл. 3. «Менины» Д. Веласкеса



илл. 4. «Менины» П. Пикассо

Вскоре после Концерта для домры и хора а саррелла специально для четвёртого фестиваля «Prima domra» были созданы «Две славянские песни» для домры, рояля и хора а саррелла, посвященные Е. Мочаловой, Е. Мечетиной и А. Рыжинскому.

Екатерина Мочалова рассказала об идее написания песен: «Многие композиторы обращались к фольклору, и мне очень хотелось, чтобы современный композитор с таким ярким лицом, как у Кузьмы Бодрова, как-то по-новому прочел эти песни, и именно с домрой. И он очень здорово почувствовал их суть: трагизм в «Лучинушке» и задумчивый и более размеренный характер «Купалинки»» [4].

Кузьма Бодров во время интервью поделился деталями выбора песен и своими планами: «Катя прислала мне множество песен, и я решил выбрать «Лучинушку» и мою очень любимую песню «Купалинку». Из-за того, что последняя песня белорусская, цикл русскими песнями уже не назовешь. Я хотел, чтобы этот цикл представлял три народности, поэтому и название: «Славянские песни». В моих планах написать всего 7–8 таких славянских песен, чтобы включить в него русские, белорусские и украинские песни, у которых, с одной стороны, много общих корней, но при этом каждая обладает своим национальным колоритом» [1].

Премьера «Двух славянских песен» состоялась на открытии Четвертого фестиваля современно-



илл. 5. Екатерина Мочалова



илл. 6. Екатерина Мочалова, Кузьма Бодров, Александр Рыжинский

го домрового искусства «Prima domga» в Тамбовском драматическом театре 6 сентября 2023 года. Песни написаны в форме свободного развертывания — фантазии: есть ядро, с которым композитор работает, есть элементы трехчастности или двухчастности, но Бодров разделение на части не предусматривает. Его композиционный метод включает прямое цитирование песен. О структуре и замысле сам композитор рассказывает так: «Мы с Катей решили не просто сделать переложение славянских песен, а пересказать их по-своему, как это сделал Стравинский с музыкой Перголези в балете “Пулчинелла”: сохраняя идею оригинала, создать что-то свое. Эту же идею применял Пикассо в своих работах, например, в цикле “Las Meninas”, где он переосмысливал картины великих мастеров в своем стиле. Мы пытаемся сделать что-то подобное: рассказать эти песни нашим языком. Я преподаю полифонию, и меня всегда интересовало, как композиторы работали с *cantus firmus*: они использовали чужой источник и вписывали в него свою музыку, так же, как это делал Бах, используя протестантские хо-

ралы. Именно по этой причине я так ценю эти две песни, потому что мне кажется, что я смог создать нечто подобное» [1].

Обе песни начинаются с тонкого намека, но вначале нет прямой цитаты из оригинала, она появляется только ближе к концу, поэтому не сразу становится понятно, откуда эта музыка. Только в отдельных местах проявляется интонация оригинальной песни. Например, прямое цитирование начинается с середины и в какой-то момент возникает ее хоровое проведение. Главным образом, это размышления на тему. Прямая цитата каждой песни вводится по-своему: в «Купалинке» мелодия дана в форме вокализа, а в «Лучинушке», как говорит Бодров, в коде происходит выход в какое-то новое пространство. Музыка тональная. Композитор указывает знаки при ключах, не рассматривая какой-то специфический гармонический язык. Используются диссонансы, кластерные созвучия, но все остается в рамках тональности. Хор скорее выступает как поддержка: «У меня даже возникала идея, что если петь даже без хора, ничего не изменится, но, к сожа-

лению, это не сработает, так как в определенные моменты хор играет ключевую роль: например, вступление, если будет играть фортепиано, это будет по-другому звучать, а так сначала поет хор, потом рояль. Получается диалог. А потом у меня происходит то же самое, только наоборот, что пел хор — играет рояль» [1].

Репертуар для хора и домры продолжает интенсивно пополняться новыми сочинениями. И, по словам А. Рыжинского, секрет такого всплеска композиторской активности кроется в следующем: «Есть исполнитель, и есть желание композиторов расширять сферу тембра. А тембрика — это сегодня, наверное, одна из самых, если не самая активно развиваемая сфера в композиторской деятельности и в исполнительстве» [5].

Об этом говорят и сами исполнители, причем, как подчеркивает Екатерина Мочалова в своем интервью, «каждый композитор слышит домру по-своему».

Что привело Екатерину Мочалову к пересмотру репертуарной стратегии, желанию вывести домру в ранг академических инструментов, обратив внимание современных композиторов на уникальные возможности инструмента. Об этом она рассказала в беседе с Алексеем Комаровым.

Как вы видите дальнейшие перспективы сочетания хора и домры?

— Мы исполнили концерт Кузьмы Бодрова и это был эффект разорвавшейся бомбы, потому что уже на следующий день мне стали писать просто со всех уголков нашей страны о том, что хотят ноты и этого, и других сочинений. И так продолжается до сих пор. Мало того, сразу же за нами стали повторять. Я уже вижу, что в одном городе сыграли на «Домре с хором», в другом городе. Сейчас уже появилась новая кантата для Нижнего Новгорода, специально написанная Сергеем Екимовым: там тоже хор, домра и еще баян. Я очень рада: когда за тобой повторяют — это значит, что ты всё делаешь правильно, что ты делаешь что-то хорошее. Мы сейчас с Александром Рыжинским всё время говорим, что кажется, что это было всегда и что как вообще я жила без хора. А на самом деле это существует всего один год и уже столько музыки написано. И композиторам это тоже нравится — возникло поле для творчества, очень самобытное и новое. Получается

замечательное сочетание этого трепетного тремоло и этого щепка, который отсылает и к Древней Руси, и к лютневой музыке средневековья, и к голосам. Хор — это вообще жемчужина, и, конечно, он может все. Но именно этого сочетания не было, и я думаю, что в нем не то что будущее, а огромный, огромный, еще не раскрытый потенциал.

— *Изменяется ли звучание домры в зависимости от исполняемого сочинения?*

— Мне очень нравится играть современную музыку, и играю я её очень много, поэтому могу сказать, что каждый композитор слышит этот инструмент по-своему. Иногда он слышит его так, как ты никогда не мог представить, что он может так звучать. Вот, например, когда Кузьма написал, это была первая в истории домры каденция без тремоло. Казалось бы, медленная музыка, всегда тремоло мы играем. А здесь нет. Он как раз хотел уйти от этого, сломить стереотип. И там только щипковая, именно импровизационная природа. И это ставит перед исполнителем новые задачи: сначала ты не понимаешь, как же это сыграть, а потом ищешь краски на своем инструменте — как этому соответствовать?

— *Московский композитор Артем Ананьев также написал пьесу, которую вы сыграли уже в ансамбле с Камерным хором Московской консерватории под управлением профессора Александра Соловьёва. Чем она интересна?*

— Там как раз тоже много звукоизобразительности. Я подбирала разные приемы, чтобы добавить контрастов, чтобы музыка где-то звучала страшно, специально делала какой-то некрасивый звук. То есть ищешь как раз разные тембры в зависимости от задач. Композиторы все время подкидывают интересные задачи и этим инструмент развивают. Где-то ты превосходишь себя и свой инструмент и открываешь для себя благодаря композиторам новые краски, которых раньше не было, которые ты раньше не использовала. И я за это очень композиторам благодарна, потому что домра благодаря этому растёт. Ведь когда ты играешь народную музыку — это один звук, когда ты играешь скрипичное переложение — другой звук, тремоло, а когда ты играешь тремоло в «Девушка пела в церковном хоре», это уже что-то третье. Тремоло в вокализе Ананьева в унисон сопрано — также рождение нового звука.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бодров К.** Интервью с А. Комаровым / Рукопись. Москва. 07.12.23.
2. **Имханицкий М.** История исполнительства на русских народных инструментах: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ М., 2002. 351 с.
3. **Махан В.** «Домра в России: истоки и возрождение»: специальность 17.00.02 «музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Государственный институт искусствознания МК РФ Москва: 2017. 290 с.
4. **Мочалова Е.** Интервью с А. Комаровым / Рукопись. Москва: 30.11.23.
5. **Рыжинский А.** «Музыка часто рождается в ответ на зов исполнителей». Интервью с Е. Кривицкой // Исполнительские аспекты интерпретации хоровых партитур современных авторов. Статьи. Очерки. Интервью / ред.-сост. Е.Д. Кривицкая, А.В. Соловьёв, Т.Б. Суханова; Академия хорового искусства имени В.С. Попова. Москва: Академия хорового искусства имени В.С. Попова, 2023. С. 16–21.

REFERENCES

1. **Bodrov K.** Inter v'yu s A. Komarovom [Interview with A. Komarov] / Manuscript. Moscow. 07.12.23.
2. **Imkhanitsky M.** Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh: Uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vuzov i uchilishch [History of Performance on Russian Folk Instruments: Textbook for Music Universities and Schools]. Moscow, 2002. 351 p.
3. **Makhan V.** «Domra v Rossii: istoki i vozrozhdenie» [Domra in Russia: Origins and Revival]: Specialty 17.00.02 "Musical Art": Dissertation for the Degree of Candidate of Art History / State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation. Moscow, 2017. 290 p.
4. **Mochalova E.** Inter v'yu s A. Komarovom [Interview with A. Komarov] / Manuscript. Moskva. 30.11.23.
5. **Ryzhinskiy A.** «Muzyka chasto rozhdaetsya v otvet na zov ispolniteley» [Music Often Arises in Response to the Call of Performers]. Interview with E. Krivitskaya // Performance Aspects of Interpreting Choral Scores by Contemporary Authors. Articles. Essays. Interviews / Ed. E.D. Krivitskaya, A.V. Solovyov, T.B. Sukhanova; V.S. Popov Academy of Choral Art. Moscow: V.S. Popov Academy of Choral Art, 2023. P. 16–21.

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 7.071.2

Е.Ю. ШАРМА

Институт современного искусства (г. Москва)

Забывтое имя отечественного камерно-вокального искусства: Полина Жильбертовна Доберт (к 145-летию со дня рождения)

*E. Sharma**The forgotten name of the Russian chamber vocal art: Polina Dobert (commemorating the 145th birth anniversary)*

Абстракт. В статье освещается творческая деятельность Полины Жильбертовны Доберт (1879–1968) — получившей образование в Лейпцигской консерватории, где к началу XX века российские студенты составляли бóльшую часть иностранных студентов. Одна из лучших меццо-сопрано своего времени, непревзойденная исполнительница камерных сочинений И.С. Баха, певица, находясь у истоков «русской бахианы», до сих пор остается малоизвестной в истории отечественного вокального исполнительства. Разрозненные упоминания об артистке можно встретить в материалах, посвященных, к примеру, творчеству А.Т. Гречанинова, в авторских концертах которого певица принимала самое активное участие; в работах, связанных с эмиграцией первой волны; в исследованиях о И.С. Бахе, но этого явно недостаточно. Обращение к периодической печати начала XX века обнаруживает то, что выступления артистки имели определенный резонанс, тогда как материалы, хранящиеся в музеях позволяют составить представление не только о «концертной географии» певицы, но и сделать выводы о ее большом и разнообразном репертуаре. Становится очевидным, что творчество Полины Доберт оказало значительное влияние на формирование русской исполнительской традиции в камерно-вокальном жанре. Оно имеет историко-теоретическую значимость, так как помогает в полноте осмыслить вокальное наследие рубежа XIX-XX столетий, которое составило фундамент русской вокальной школы.

Ключевые слова: Полина Доберт, Гречанинов, Игумнов, Бах, камерная певица, камерно-вокальное искусство, исполнительская традиция, русское зарубежье.

Abstract: The article gives an overview of the creative work of Polina Gilbertovna Dobert (1879-1968) who was educated at Leipzig Conservatory, where by the beginning of the 20th century Russian citizens had constituted the majority of foreign students. One of the best mezzo-sopranos of her time and an unparalleled performer of J.S. Bach's chamber works, this singer, who stood at the origins of "Russian Bachiana", still remains little known in the history of Russian vocal performance. Scattered mentions of the artist can be found, for example, in the materials dedicated to the work of Alexander Gretchaninov, in whose concerts she was actively involved; in the works related to the first-wave émigrés; in the studies dedicated to J.S. Bach — however, this does not appear to be sufficient. Addressing the periodical press of the beginning of the 20th century has revealed that the singer's performances made a certain impact, and the materials kept in museums make it possible to get the idea not only of the singer's "concert geography", but also of her wide and versatile repertoire. It becomes obvious that Polina Dobert's work had much influence on the formation of the Russian performance tradition in the chamber vocal genre. It is of theoretical and historical significance as it helps to better comprehend the vocal heritage of the turn of the 20th century, which comprises the foundation of the Russian school of singing.

Keywords: Polina Dobert, Alexander Gretchaninov, Konstantin Igumnov, Johann Sebastian Bach, chamber singer, art of chamber singing, performance tradition, Russian émigré.

Имя Полины Жильбертовны Доберт вряд ли может сказать что-либо большинству наших современников. Между тем, до революции она считалась одной из выдающихся камерных пе-

виц своего времени, поэтому ее творческое наследие, несомненно, заслуживает внимания исследователей. С этим согласен и В.Л. Юзефович, который в своей монографии о С.А. Кусевиц-

ком¹ утверждает, что последний «к каждому выступлению <...> относится с полной ответственностью, всякий раз стремится что-то почерпнуть в искусстве артиста, с которым сталкивает его программа концерта. А поучиться было у кого — выступить по счастью ему с такими **выдающимися деятелями музыки и театра**, как певцы Иван Алчевский, **Полина Доберт** (выделено мной. — *Е.Ш.*), Надежда Забела-Врубель, Евгения Збруева, Антонина Нежданова, Надежда Обухова, Дмитрий Смирнов, Леонид Собинов, Иоаким Тартаков, Федор Шаляпин, балерина Елизавета Гельцер, пианисты Александр Боровский, Александр Гольденвейзер, Константин Игумнов², Николай Орлов, драматические актеры Василий Качалов, Ольга Садовская, Александр Южин» [10, с. 65].

Однако пока ситуация в этом плане остается неудовлетворительной, в данной статье предпринята попытка обратить специальное внимание на фигуру певицы — получившей образование в Лейпцигской консерватории, где к началу XX века российские студенты составляли бóльшую часть иностранных студентов, с тем, чтобы глубже понять формирование исторической преемственности в отечественном камерно-вокальном исполнительстве и проследить творческую связь с непреходящим наследием прошлого.

Разрозненные упоминания об артистке можно встретить в отдельных материалах, посвященных, например, творчеству А.Т. Гречанинова, в авторских концертах которого певица принимала самое активное участие, в работах, связанных с эмиграцией первой волны, в исследованиях о творчестве И.С. Баха. Однако этого явно недостаточно, чтобы получить какие-либо системные сведения об артистическом облике П.Ж. Доберт.

Обращение к периодической печати начала XX века обнаруживает, что выступления артистки имели определенный резонанс, а рецензии на ее концерты, так или иначе, проливают свет на важные

детали ее творчества. Несмотря на то, что выступления П. Доберт освещались в прессе не в том объеме и не так часто, как у коллег по «цеху» — О.Н. Бутомова-Назановой, В.И. Духовской³, З.П. Лодий⁴ и др. В силу того, что Полина Жильбертовна вскоре после революции, уехала из страны и выступала, главным образом, за границей, отклики на ее концерты имеются и в отечественной прессе, и в зарубежной. К примеру, в журнале «Театр и музыка» за 1923 г. читаем: «Среди концертов текущего сезона в Германии необходимо отметить концерты московской певицы Полины Доберт. Первое ее выступление в Берлине состоялось в филармонии в “Реквиеме” Верди, это выступление было настолько удачно, что Полина Доберт получила приглашение участвовать в ряде ораторий (H-moll’ной мессе Баха, “Реквиеме” Моцарта, “Реквиеме” Брамса, 8-ой симфонии Миллера⁵ и т.д.). Программа первого собственного концерта в Берлине состояла из произведений Баха и Бетховена. Причем он сопровождался таким художественным успехом, отделение Баха было повторено в Берлинском соборе перед пяти тысячной аудиторией. Второй концерт был посвящен Шуберту и Шуману и собрал переполненный большой зал Бетховена; успех этого концерта побудил повторить его в Дрездене, Лейпциге и Мюнхене. Интересно отметить, что в то время как немецкая публика и пресса относятся весьма сдержанно к выступлению иностранных артисток, концерты Полины Доберт охотно посещаются местной публикой, и пресса единодушно отмечает прекрасный голос артистки, благородную манеру пения и проникновенность исполнения»⁶ [4, с. 754].

По имеющимся архивным материалам, хранящимся в отечественных музеях, таких как Российский национальный музей музыки (Москва) или Литературно-художественный музей книг

1 Кузевцкий Сергей Александрович (1874–1951) — русский и американский дирижер, контрабасист и композитор.

2 Кстати, П.Ж. Доберт часто выступала в концертах с Константином Николаевичем Игумновым (1873–1948) — известным пианистом и профессором Московской консерватории, бывшим во второй половине 1920-х гг. ректором последней.

3 Подробнее об этом см. Шарма Е.Ю., Лелянова М.О. Забытые имена русского камерно-вокального искусства: Вера Духовская (К 120-летию со дня рождения) // Художественное образование и наука. — 2023 — № 4 (37). — С. 217–229.

4 Подробнее об этом см. Шарма Е.Ю., Жеурова В.К. Исполнительский феномен Зои Лодий // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 2 (67). С. 183–202.

5 Скорее всего, в тексте имеет место опечатка, и речь идет о 8-й симфонии Г. Малера.

6 Здесь и далее орфография источника сохранена.

А.П. Чехова «Остров Сахалин» (Южно-Сахалинск)⁷, можно получить представление не только о «концертной географии» певицы (Берлин, Дрезден, Гамбург, Лейпциг, Мюнхен, Лондон, Копенгаген, Париж, Цюрих, Москва, Рига, Харьков, Ялта и др.), но и сделать выводы о ее большом и разнообразном репертуаре. Среди исполняемых ею авторов — И.С. Бах, Л. ван Бетховен, Ж. Бизе, И. Брамс, А. Брукнер, Р. Вагнер, Г. Гендель, М.И. Глинка, К. Глюк, А.Т. Гречанинов, Э. Григ, А. Кальдара, Х. Кьерульф, В.А. Моцарт, М.П. Мусоргский, Ф. Лист, С.В. Рахманинов, М. Рeger, О. Респиги, Н.А. Римский-Корсаков, К. Синдинг, А. Скарлатти, Б. Сметана, А. Страделла, П.И. Чайковский, Р. Штраус, Ф. Шуберт, Р. Шуман и др.

Отметим, что в первую очередь Полина Жильбертовна считалась непревзойденной исполнительницей И.С. Баха. Так, еще в 1913 г. А.М. Авраамов отмечал, что артистка «как бы создана для строгой величественной музыки Баха. Глубокий тембр, благородная экспрессия, вдумчивая трактовка арий — отличительные черты солистки. Долго живут в душе после ее исполнения такие перлы, как “Esurientes” из “Magnificat” или великолепная кантата “О, пробей желанный час”» (Музыка, 1913) [6, с. 89]. Подобная характеристика представляется вполне оправданной, так как П.Ж. Доберт окончила Лейпцигскую консерваторию, создателем и первым директором которой был Ф. Мендельсон-Бартольди, активно интересовавшийся музыкой в то время почти забытого И.С. Баха. Обучение в одном из ведущих музыкальных заведений Европы⁸, несомненно способствовало восприятию певицей той вокальной традиции, которая формировалась в стенах консерватории.

Однако неверно было бы утверждать, что артистка отдавала предпочтение исключительно зарубежной музыке. Напротив, она всегда активно пропагандировала творчество русских композиторов, чему находим подтверждение в подлинных документах эпохи. Обращение к упомянутым музейным материалам, показывает, что, к примеру, в симфонических концертах Дрезденской филармонии она исполняла сочинения М.И. Глинки, М.П. Мусорг-

ского и П.И. Чайковского, в рамках празднования Дня русской культуры в Цюрихе в ее исполнении звучали тот же М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, А.Т. Гречанинов, М.И. Глинка, С.В. Рахманинов и т. д. В свою очередь, о концерте в Берлинской филармонии (1924) узнаем из периодической печати того времени: «В середине ноября в большом зале филармонии состоится первый концерт, посвященный **исключительно русской музыке** (выделено мной. — *Е.Ш.*). <...>. Солистой выступает Полина Доберт» [3, с. 26]. Еще одно свидетельство находим у известного философа И.А. Ильина, который писал: «Г-жа Полина Доберт <...> концертировала вместе с Метнером, отлично знает русский романс и русскую песню» [5, с. 513]. Наконец, некое обобщение в указанном контексте обнаруживаем в журнале «Жизнь искусства» (1924): «Вообще русской музыке, занимающей среди исполняемой в Берлине иностранной музыки едва ли не первое место, уделяется много внимания. Часто выступают здесь и русские музыканты. Назовем только некоторые пришедшие в первый момент на память имена: певцы и певицы Собинов, Смирнов, Пирогов, Зоя Лодий, Анна-Эль-Тур, **Полина Доберт** (выделено мной. — *Е.Ш.*)» [8, с. 17]. Напомним, между прочим, что в 1920–30-х гг. Берлин был одним из крупнейших центров русского зарубежья, а «русское музыкальное искусство быстро завоевало немецкую сцену» [1, с. 2].

Яркая и самая известная характеристика исполнительскому мастерству артистки была дана в газете «Экран» (1922): «Полина Доберт — удивительная вокалистка. Она не только в совершенстве владеет всеми возможностями своего голоса, она умеет выявить звуковую красоту каждого изгиба мелодии, каждого ритмического каприза. Полина Доберт не только певица, она большой музыкант и в манере пения, и в строго обдуманном выборе программы» [9, с. 9].

Еще одно любопытное воспоминание приводит в своих мемуарах А.А. Угримов⁹: «Полина Доберт была известной в Москве камерной певицей с роскошным меццо-сопрано. Меня поражало, как такая обычная по виду дама могла вдруг превращаться в чудо-певицу. ... Мне кажется, что меня рано начали

⁷ Представлены на сайте «Музейные экспонаты онлайн». URL: <https://exponat-online.ru>.

⁸ По образцу Лейпцигской консерватории были открыты, в частности, консерватории в Петербурге и Москве.

⁹ Угримов Александр Александрович (1906–1981) — русский эмигрант первой волны, в 1948 г. был выслан из Франции в СССР.

возить в консерваторию на концерты именно Полины Доберт. Аккомпанировал ей кажется <...> Игуменов, забавно откидывая назад хвосты своего фрака <...> Ее красивое черное бархатное платье и чудный низкий голос сливались в один образ» [7, с. 417].

Представленные сведения, которые в настоящий момент имеются в нашем распоряжении, дают достаточно емкое представление об артистической индивидуальности П.Ж. Доберт. Ее вклад в становление отечественного камерно-вокального искусства вполне очевиден, особенно в части исполнения произведений И.С. Баха. Тем более, что авторитетные исследователи творчества композитора пишут, что до революции 1917 г. в России в концертном исполнительстве не только были представлены практически «все области творчества Баха», но и намечены основные подходы к их интерпретации, а «русская бахиана» имела уже и «свою историю и свои достижения в исполнительском искусстве» [6, с. 98].

Немаловажную роль в этом процессе еще со времен М.И. Глинки сыграли не только певцы и музыканты-инструменталисты, но и представители Дома Романовых. Среди них — последний председатель Императорского Русского Музыкального Общества Принцесса Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская (1857–1936). Принцесса за свой счет занималась изданием фортепианных пере-

ложений кантат композитора с русским переводом, а также была прекрасной исполнительницей его сочинений, тем самым широко пропагандируя творчество И.С. Баха, и даже внося определенный вклад в отечественную исполнительскую традицию. По крайней мере, А.Н. Бенуа утверждал, что: «Ее главная сила была пение, а ее любимый автор — И.С. Бах. Обладая прекрасным полновзвучным, сочным голосом и отлично владея им, она могла бы занять первенствующее место среди *Vachsängerinnen*¹⁰, но ранг и природное смущение не допускали того. Тем не менее, ободряемая поклонниками, она изредка <...> давала в своем грандиозном Каменноостровском дворце концерты, в которых наиболее ценной участницей была она сама в своем излюбленном строгом репертуаре» [2, с. 355].

Возвращаясь к фигуре П.Ж. Доберт, отметим, что специальное изучение ее творчества имеет историко-теоретическую значимость, так как помогает в полноте осмыслить вокальное наследие рубежа XIX–XX столетий, которое составило фундамент русской вокальной школы, установить связь с непреходящими традициями прошлого.

¹⁰ Певец-исполнительниц Баха (нем.).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Антропов О.** Берлин как культурный центр зарубежья (1920–30-е гг.) // Новый исторический вестник. — 2001. — № 1(3). — URL: https://nivestnik.su/2001_1/index.shtml (дата обращения 15.02.2024).
2. **Бенуа А.Н.** Мои воспоминания. В пяти книгах. Кн. 4–5. — М.: Наука, 1980. — 744 с.
3. Вести из заграницы // Жизнь искусства. — 1924. — № 44. — С. 26–27.
4. Выступления П. Доберт // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — С. 754.
5. **Ильин И.** Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Кн. III / Сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. — М.: Русская книга, 1997. — 560 с.
6. Русская книга о Бахе: Сб. статей / Сост. Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. 2-е изд. — М.: Музыка, 1986. — 374 с.
7. **Угримов А.** Из Москвы в Москву через Париж и Воркуту / сост., предисл. и коммент. Т.А. Угримовой. — М.: Изд-во «РА», 2004. — 720 с.
8. **Фабер Р.** Письмо из Берлина // Жизнь искусства. — 1924. — № 3. — С. 16–17.
9. **Эвзебиус.** Пятый концерт Полины Доберт // Экран. — 1922. — № 23. — С. 9.
10. **Юзефович В.** Сергей Кусевский: Русские годы. Т.1. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 448 с.

REFERENCES

1. **Антropov O.** Berlin kak kul'turny centr zarubezh'ya (1920–1930-e gg.) [Berlin as a cultural center abroad (1920s–1930s)]. *Novy istoricheskiy vestnik / New Historical Bulletin*. 2001. No. 1(3). Available at: https://nivestnik.su/2001_1/index.shtml (accessed: 15.02.2024). (In Russian)
2. **Benua A.N.** Moi vospominaniya [My memories]. In five books. Books 4–5. Moscow. Nauka Publ. 1980. 744 p. (In Russian)
3. *Vesti iz zagranicy* [News from abroad]. *Zhizn' iskusstva / The life of Art*. 1924. No. 44. pp. 26–27. (In Russian)
4. **Vystupleniya P. Dobert** [Performances by P. Dobert]. *Teatr i muzyka / Theater and Music*. 1923. No. 9 (22). pp. 754. (In Russian)
5. **Il'in I.** *Sobranie sochineniy* [Collected works]. In 10 volumes. Vol. 6. Book III. Comp. and commets by Yu.T. Lisica. Moscow. Russkaya kniga Publ. 1997. 560 p. (In Russian)
6. *Russkaya kniga o Bahe: Sb. statey* [Russian book about Bach. Collection of articles]. Comp. by T.N. Livanova, V.V. Protopopov. 2nd ed. Moscow. Muzyka Publ. 1986. 374 p. (In Russian)
7. **Ugrimov A.** *Iz Moskvy v Moskvu cherez Parizh i Vorkutu* [From Moscow to Moscow via Paris and Vorkuta]. Comp., preface and commets by T.A. Ugrimova. Moscow. RA Publ. 2004. 720 p. (In Russian)
8. **Faber R.** *Pis'mo iz Berlina* [A letter from Berlin]. *Zhizn' iskusstva / The life of Art*. 1924. No. 3. pp. 16–17. (In Russian)
9. *Evzebius. Pyatyy koncert Poliny Dobert* [The fifth concert of Polina Dobert]. *Ekran / Screen*. 1922. No. 23. pp. 9. (In Russian)
10. **Yuzefovich V.** *Sergey Kusevickiy: Russkie gody* [Sergey Kusevickiy. The Russian Years]. Vol.1. Moscow. Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ. 2004. 448 p. (In Russian)

ШАРМА ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА

Автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт современного искусства» (г. Москва)

доцент кафедры академического пения

руководитель магистерской программы «Вокальное искусство»

кандидат искусствоведения

e-mail: el.sharma@yandex.ru

SHARMA ELENA Yu.

Institute of Contemporary Arts (Moscow)

associate Professor of the Academic Singing Department

Head of the “Vocal Art” Master’s Programme

Ph.D (Art)

e-mail: el.sharma@yandex.ru

УДК 784.1; 78.07

Н.С. ЛЁВИНА

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

Стилистические особенности жанра хорового концерта в творчестве Ю.А. Евграфова на примере Концерта для хора памяти М.А. Парцхаладзе

N. Levina

Stylistic features of the choral concerto genre in the works of Yuri Yevgrafov: a case study of the Choral Concerto in Memory of Merab Partskhaladze

Абстракт. В статье рассматриваются особенности жанра хорового концерта в творчестве Заслуженного деятеля искусств РФ Юрия Анатольевича Евграфова на примере «Концерта для хора» памяти М.А. Парцхаладзе. Ю.А. Евграфов, воспитанник Московского государственного Хорового училища (ныне имени А.В. Свешникова в составе Академии хорового искусства имени В.С. Попова) и Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, один из наиболее ярких композиторов 21 века. Произведения Ю.А. Евграфова постоянно звучат в исполнении различных хоровых коллективов, а также вошли в учебно-педагогический репертуар многих музыкальных учебных заведений.

Являясь автором более 200 сочинений, Ю.А. Евграфов в своём творчестве отдаёт предпочтение вокально—хоровым жанрам: восемь концертов для хора, шесть «Сапгир-Симфоний», оратория, кантаты, страсти, «Портреты мастеров», хоровые циклы. Наиболее ярко композиторский талант Ю.А. Евграфова раскрылся в жанре хорового концерта. Опираясь на изучение хорового концерта 21 века, можно определить ту нишу, которую занимает творчество Ю.А. Евграфова в этом жанре. Автор статьи акцентирует внимание на выявлении индивидуальных особенностей стиля композитора, среди которых: нестандартный подход к выбору литературной основы — наряду с классической русской поэзией и народными текстами, композитор часто обращается к современной отечественной литературе (Сапгир, Шаламов), уделяя большое внимание воплощению поэтического текста и его раскрытию в музыкальном материале, особенностям вокализации, использованию различных тембровых сочетаний, чёткому разделению хоровой фактуры на различные пласты, повторению музыкального материала.

На основе выявленных индивидуальных черт композиторского стиля Ю.А. Евграфова и детального анализа «Концерта для хора» памяти М.А. Парцхаладзе, основанного на комментариях самого композитора, дан срез исполнительских задач и рекомендаций хормейстерам и исполнителям.

Ключевые слова: Юрий Анатольевич Евграфов, Генрих Вениаминович Сапгир, Мераб Алексеевич Парцхаладзе, хоровой концерт, Академия хорового искусства имени В.С. Попова, Московская Государственная консерватория имени П.И. Чайковского, индивидуальный композиторский стиль, связь поэзии и музыки.

Abstract: The article is devoted to the features of the genre of choral concerto in the work of Yuri Evgrafov using the Choral Concerto in Memory of Merab Partskhaladze as a case study. Y. Evgrafov, a graduate of Moscow State Choral College (now named after A. Sveshnikov within Popov Academy of Choral Art) and Moscow State Tchaikovsky Conservatory, is one of the brightest composers of the 21st century. He was an Honored Artist of the Russian Federation, a member of the Union of Composers, a choral conductor, who was actively engaged in pedagogical and educational work. Works by Y. Evgrafov are regularly performed by various choral ensembles and have become part of the instructional and pedagogical repertoire of many musical educational institutions.

Being the author of more than 200 works, Y. Evgrafov had always preferred vocal and choral genres: among the works he created are eight concertos for chorus, six "Sapgir Symphonies", oratorios, cantatas, passions, "Portraits of Masters", and choral cycles. The composer's talent was most clearly revealed in the genre of the choral concerto. Based on the study of the choral concerto of the 21st century, the article determines the niche occupied by Y. Evgrafov's work in this genre. The author is focused on identifying the individual features of the composer's style, which includes a non-standard approach to the choice of literary basis (along with the classical Russian poetry and folk texts, the composer often turned to modern Russian authors, such as Sapgir and Shalamov). Much attention is paid to the degree of incorporation of the poetic text and its realization in the musical material, the features of vocalization, the use of various timbre combinations, a clear separation of choral texture into various layers, and multiple repetitions of musical material.

Using the determined individual features of Y. Evgrafov's composing style and a detailed analysis of the Choral Concerto in Memory of Merab Partskhaladze, which is based on the composer's own comments, the author of the article gives an insight into the performing tasks and recommendations for choirmasters and performers.

Keywords: Yuri Evgrafov, Genrikh Sapgir, Merab Partskhaladze, choral concerto, Victor Popov Academy of Choral Art, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, composer's individual style, connection between poetry and music, modern choral repertoire.

Юрий Анатольевич Евграфов родился в Москве в 1949 году. Композитор вырос в музыкальной семье, в постоянной близости к певческой культуре, так что интерес к хоровой музыке у него возник не случайно.

Способность к сочинению проявилась у композитора ещё в детстве. Одно из первых его сочинений — опера «Везувий» (на двух страницах), которая была написана в середине 50-х годов под впечатлением от просмотра оперы «Демон» в Большом театре.

Уже в детском возрасте Ю.А. Евграфов выступал как сольный исполнитель. Выдающийся хоровой дирижёр Виктор Сергеевич Попов заметил талант юного мальчика и по его рекомендации в 1956 году Ю.А. Евграфов был зачислен в Московское государственное хоровое училище (ныне имени А.В. Свешникова в составе Академии хорового искусства имени В.С. Попова), которое окончил в 1966 году. Затем обучался в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского сначала на дирижерско-хоровом отделении у В.Г. Соколова (хоровой класс), С.А. Нечаева (хоровое дирижирование), которое окончил в 1971 году, а в 1976-м завершил образование на композиторском отделении (класс С.А. Баласаняна, сочинение).

Активная концертная работа как дирижёра началась у Ю.А. Евграфова с 1970 года в детских хоровых коллективах Дома пионеров Ленинградского района города Москвы и Детской хоровой студии «Рассвет». В 1971–1974 гг. Ю.А. Евграфов работал концертмейстером, дирижёром оркестра и дирижёром-хормейстером Ансамбля песни и пляски Центральной группы войск. С 1974–1976 гг. — хормейстер Ансамбля имени В.С. Локтева.

С 1991–1992 гг. Ю.А. Евграфов был художественным руководителем и главным дирижёром Камерного вокально-хорового коллектива Гостелерадио СССР, а с 1994–1995 гг. — художественным руководителем и главным дирижёром Тульского государственного хора. В феврале 2019 года ком-

позитор снова встретился с этим прославленным хоровым коллективом на 75-летнем юбилее хора, на котором продирижировал одним из ярчайших своих сочинений — «Кафе Неринга» из оратории «Осенний крик ястреба».

С 1976 года Ю.А. Евграфов вел активную научно-педагогическую деятельность в высших учебных заведениях Москвы: Московском государственном институте культуры, Академии хорового искусства имени В.С. Попова, Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке. С 2011 года был профессором в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

С 1996 года Ю.А. Евграфов — член Союза композиторов России, член Правления и председатель творческой секции хоровой музыки Союза московских композиторов.

Творческое наследие композитора достаточно обширно и многогранно. В список наиболее значительных его сочинений входят: оратория «Осенний крик ястреба» для солистов, хора и органа, шесть «Сапгир-симфоний» для солистов и хора а cappella, хоровой цикл «Времена года», диптих «О любви и небе».

Наиболее ярко композиторский талант Ю.А. Евграфова раскрылся в жанре хорового концерта. Его творческое наследие включает восемь концертов для хора. В хоровых концертах композитор использует разнообразную литературную основу. В пяти из них Ю.А. Евграфов обращается к поэзии Г.В. Сапгира; концерт «Притчи» написан на стихи из Книги «Притч Соломоновых» А.С. Пушкина, а в концерте «Песни Пинежья» автор использует народные тексты. При этом композитор часто экспериментирует с формой (номерная и сквозная структура), выбором солистов (баритон, бас, бас-профундо, сопрано) и в целом с составом исполнителей. Например, в концерте для хора «Слепой и море» Ю.А. Евграфов вводит дополнительный инструмент — орган.

Свой первый концерт «Песни Пинежья» композитор написал почти в двадцатилетнем возрасте

(1970 г.), за год до окончания дирижёрско-хорового отделения Московской консерватории. Это одна из первых серьёзных работ мастера, ищущего свой индивидуальный композиторский стиль.

Между написанием первого и второго хорового концерта («Концерт для баса с хором», 2001) перерыв составил тридцать один год. «Концерт для баса с хором» — работа уже серьёзного, творчески сформировавшегося композитора. В дальнейшем Ю.А. Евграфов пишет, в основном, по одному концерту в год.

Создавая «Концерт для хора» памяти М.А. Парцхаладзе, Ю.А. Евграфов обратился к творчеству Г.В. Сапгира.

Таблица 1

Хоровые концерты Ю.А. Евграфова

№№	Концерт	Название частей	Автор текста	Первое исполнение
1	«Песни Пинежья». Памяти А.В. Евграфова	«Светлая гринья» «Зимоника-зима» «Пей, моя головушка»	Слова народные	Хор студентов Московской консерватории. 30.04.1976 г.
2	«Концерт для баса с хором»	«Стрекоза — соната» «Улитки» «Песнь одинокого комара» «Сонет – венок»	Г. Сапгир	Камерный хор «Духовное возрождение» Л.З. Конторович. 16.11.2001 г. Московский дом композиторов.
3	«Предшествование словам»	«Черта» «Круг» «Белое и чёрное» «Решётка» «Белый лист»	Г. Сапгир	Камерный хор «Духовное возрождение» Л.З. Конторович. 21.11. 2005 г. Рахманиновский зал Моск. Консерватории.
4	«Притчи»	«Радость человеку» «Нашёл ты мёд?» «Прозябает трава» «Когда страна»	А.С. Пушкин. «Книга притч Соломоновых»	Камерный хор «Духовное возрождение» Л.З. Конторович. 14.11.2007 г. Московский дом композиторов.
5	«Концерт для хора» Памяти М.А. Парцхаладзе	Концерт для смешанного хора	Г. Сапгир	Саратовский Губернский театр хоровой музыки. Л.А. Лицова. 28.11.2008 г. Московский дом композиторов.
6	«Путеводитель по Карадагу»	Концерт для баритона и смешанного хора в пяти частях	Г. Сапгир	Академический хор «Мастера хорового пения». Л.З. Конторович. 11.11.2009 г.
7	«Слепой и море»	Концерт для баса-профундо, сопрано и смешанного хора	Г. Сапгир	Академический хор «Мастера хорового пения». Л. З. Конторович. 28.11.2011 г.
8	«Детская литература»	«Колымская весна» «Федя» «Последний бой майора Пугачёва» «Ягоды» «Вспоминать Москву» «Вальс» «Плотники»	В.Т. Шаламов	Камерный хор Московской консерватории. В.К. Любарский. 2012 г.

Генрих Вениаминович Сапгир родился 20 ноября 1928 г. в Бийске Алтайского края. Он был сыном московского инженера, бывшего на Алтае в командировке и вскоре возвратившегося с семьёй в Москву. С 1944 г. Г.В. Сапгир являлся участником литературной студии поэта и художника Евгения Кропивницкого при одном из московских Домов пионеров.

С конца 1950-х годов вокруг Кропивницкого и его ученика художника Оскара Рабина сформировался тесный круг эстетически близких поэтов и художников, получивший впоследствии название «лианозовской школы». В советские годы Г.В. Сапгир много публиковался как детский писатель,

ему принадлежат сценарии классических мультфильмов: «Лошарик», «Паровозик из Ромашкова», слова песни «Зеленая карета». Первая публикация «взрослых» стихов Г.В. Сапгира за границей состоялась в 1968-м, а в СССР — в 1989 году.

Творческий союз Евграфова и поэта Сапгира можно назвать одним из ярчайших примеров содружества поэта и композитора. Поэзия Г.В. Сапгира яркая и неординарная, основана на экспериментах и полна противоречий. Кроме того, его стихи поражают своей музыкальностью. Как отмечал композитор: «Музыкальная форма взаимодействует с стихами Г.В. Сапгира, подчиняясь единой цели — сделать подачу литературной основы внятной и рельефной. Для меня совершенно очевидно, что сапгировские впечатления способны возбуждать в композиторе желание творческих совершенств в любом существующем и пока несуществующем жанрах: от детских песенок — до инструментальных, симфонических полотен, опер, балетов»¹.

Знакомство с творчеством Г.В. Сапгира у композитора произошло в 1996 году, благодаря супруге, которая привезла ему из Тулы том «Библиотеки новой русской поэзии». Первым сочинением, написанным Ю.А. Евграфовым на текст Г.В. Сапгира, стал концерт для баритона и хора *a cappella* «Сон Земли» (1997 г.). Впервые он прозвучал 23 ноября на Международном фестивале современной музыки «Московская осень» в Рахманиновском зале Московской консерватории в исполнении Саратовского театра хоровой музыки.

В дальнейшем этот концерт вошёл в первую Сапгир-симфонию. Как говорил сам композитор: «К концу лета в наличии у меня был Икар (он получил название по первой строке: «Скульптор вылепил Икара») и Псалом 132. Я чувствовал, что, как минимум, ещё одной части не хватает, у меня не было уверенности, что в таком виде это может быть отдано исполнителям, и я показал триптих (вместе со «Сном Земли») в Союзе композиторов. Прозвучало: “Это симфония!” У меня чуть-чуть прибавилось энергии, и этого стало достаточно, чтобы через несколько дней совершенно неожиданно появилась «Поляна в горах». А вскоре, в голове отыгралось и определение жанра — Сапгир-симфония: есть же,

к примеру, Нельсон-месса. Взятое из древнегреческого лексикона, слово симфония за тысячелетия многократно трансформировало своё значение, доказав свою непревзойдённую ёмкость, а вот это-то мне в нём в данном случае и было дорого»².

Концерт для хора был написан в 2008 году и посвящён памяти грузинского композитора Мераба Алексеевича Парцхаладзе, с которым Ю.А. Евграфов был в дружеских отношениях, несмотря на двадцатипятилетнюю разницу в возрасте. Их знакомство произошло в Союзе композиторов. Сам Ю.А. Евграфов отзывался о нем так: «Он просто честный человек. Интеллигентный академический музыкант»³.

В основу «Концерта для хора» памяти М.А. Парцхаладзе легло стихотворение «Крик» из книги «Тактильные инструменты. Стихи с предметами». В этой книге Г.В. Сапгир использует новый синкретический жанровый вид литературного текста. Основу текстовой организации книги составляют принципы перформанса — современного вида акционистского искусства, определяемого как публичный жест (физический, словесный, поведенческий, социальный)⁴.

Концерт написан в форме рондо. Структуру произведения можно представить следующим образом: А В А1 С А2 D А3.

Таблица 2

Структура концерта

Часть	Объем	Динамический план
A	1–49 т.	<i>pp</i>
B	50–86 т.	<i>p – pp – f – mp – p</i>
A1	87–101 т.	<i>pp</i>
C	102–130 т.	<i>Mf – cresc – f</i>
A2	131–158 т.	<i>pp</i>
D	159–229 т.	<i>p – f – cresc – f – pp – cresc – ff</i>
A3	230–267 т.	<i>pp</i>

2 Шашлова Е. Поэзия Г. Сапгира в хоровом творчестве Ю. Евграфова. — Саратов, 2012.

3 Интервью Ю.А. Евграфова. Москва 28.03.2018 г.

4 <https://www.livelib.ru/author/7210/top-genrih-sapgir?ysc lid=lrj911dctm802968062>

1 Евграфов Ю. Генрих Сапгир: опыт вокального воплощения / Ю. Евграфов; РГУ.

Первая часть (А), представляет собой рефрен, который обрамляет весь концерт и состоит из двух разделов. Вся первая часть написана в достаточно медленном темпе в нюансе *pp* и должна быть исполнена в звуковедении *molto legato*.

В основе первого раздела этой части — фугато в тональности *a-moll*. Тема начинается в басовой партии и длится на протяжении семи тактов («Червь земляной шумит — машина тишины его движения слышны»). Диапазон главной темы не превышает интервала сексты. Основное движение идёт четвертными длительностями, которое к концу фразы останавливается на половинной или целой ноте. Во время исполнения данной темы могут возникнуть трудности. Дело в том, что она написана в достаточно низкой тесситуре и очень тихой динамике. Также интонационные затруднения могут вызвать проходящие хроматизмы, исполнение которых усложняется тесситурным положением темы.

Далее тема проходит в партиях тенора — альты — сопрано. Важно отметить, что противосложение во всех партиях различное, хотя и включает в себя общие элементы (остановка на целых длительностях и постепенное движение четвертями). Проанализировав хоровую фактуру первого раздела, можно заметить, что самым мелодически развитым голосом является партия баса, создающая в низком регистре затаённое и сосредоточенное состояние, которое усугубляется, благодаря небольшому интервальному расстоянию между всеми голосами.

Переход между первым и вторым разделом очень плавный, практически методом наслаения. В мужских голосах звучит мотив из первого раздела, а женская группа исполняет новый музыкальный материал. В данном эпизоде присутствуют черты звукоизобразительности. Скачок мелодии сначала на септиму, а потом на квинту рисует образ падающей с высоты капли («Капля скатывается с листа»).

Диапазон этого раздела увеличивается. Помимо четвертных и половинных длительностей появляются восьмые, происходит плавная динамизация музыкального материала. Впервые в конце раздела изменяется нюанс с *pp* до *p*. Увеличение динамики происходит благодаря появлению нового мелодического материала в партии тенора, который является непростым для исполнения (интонационные трудности, широкие скачки, тесситурные условия, тихая нюансировка).

Вторая часть объёмнее и насыщеннее первой части концерта. Несмотря на то, что условно её можно разделить на несколько разделов, при исполнении сохраняется сквозной характер движения и звучание на одном дыхании.

Начинается часть в нюансе *p* у мужского хора в тональности *a-moll*. В основе первого раздела части квинта *A — E* с добавлением в среднем голосе второй ступени — *H* («Как дышит зверёк в норку забившийся»).

Этот эпизод должен звучать очень цепко и собранно, с чёткой артикуляцией текста, с особым вниманием к согласным звукам.

Далее, на том же музыкальном материале, вступает женская группа. Происходит резкое увеличение динамики — *F* и уплотнение всей фактуры. Данный фрагмент концерта можно назвать некой кульминацией первой и второй частей.

После небольшого спада достаточно быстро следует дальнейшее развитие. Все динамические и фактурные изменения в этой части, прежде всего, идут от текста.

Третья часть — самая объёмная, наиболее контрастная и музыкально развитая. Её можно разделить на три раздела: *A1 — C — A2*. Вначале звучит рефрен-тема фугато, как и в первой части концерта, проходит в партии басов, но далее переходит в партию сопрано, поэтому данный раздел значительно короче подобного ему эпизода из первой части.

Второй раздел третьей части представляет собой два звена секвенции с шагом в большую терцию («Боль сидит занозой»). Основу составляют три мелодических пласта. Первый — это запев басовой партии, который оstinatно звучит на протяжении всего раздела. Музыкальная линия имеет звукоизобразительный характер и соответствует поэтическому тексту. Неоднократное повторение темы можно назвать «назойливым» и «зудящим». Второй пласт — в партиях тенора и альты. В нём можно найти схожие элементы со второй частью концерта, его основу составляют интервалы секунды и кварты. Третий пласт звучит в партии сопрано, в основе его также лежит интервал кварты.

Вступление сопрановой партии значительно уплотняет фактуру и делает её разнообразной. Сама тема представляет собой акцентированное движение восьмыми длительностями, благодаря которым она приобретает речитативный характер. Так как каждый пласт вступает один за другим, то благода-

ря этому происходит постепенное нарастание динамики, которое имеет скорее естественный характер, так как композитор в данной части не прописывает чёткую нюансировку.

После повтора звена секвенции происходит резкий и максимально контрастный переход к рефрену, который, в отличие от начала этой части, звучит уже в более полном виде.

Кульминацией всего концерта можно назвать четвёртую часть. Первый её элемент представляет собой хоровую речитацию шестнадцатыми длительностями в нюансе *p* («В здании, построенном красиво с неба всей громадой нависающем»). В данном эпизоде происходит плавное нагнетание, которое ведёт к кульминации всего концерта. Постепенное нарастание возникает за счёт уплотнения фактуры (начинают только женские голоса, в низкой тесситуре, затем вступает партия тенора) и увеличения звуковысотности. Можно сказать, что этот эпизод состоит из семи предложений, где после каждых двух тактов происходит подъём вверх. В этой части визуальную партитуру за счёт плотной статичной фактуры с обилием мелких длительностей напоминает «каменные джунгли» современного мегаполиса. Такая графичность может повлиять на артистов хора и при исполнении поможет им передать нужный характер данного раздела формы.

Сама кульминационная зона достаточно обширная и представляет собой две волны. Первая («Гром обвала грохот взрыва») является больше изобразительной и динамической кульминацией. Хоровая фактура звучит очень плотно, монолитно. Все голоса находятся в выгодных тесситурных условиях.

Вторая волна кульминации несёт более смысловой и глубокий характер, можно сказать, что это итог всего концерта («Кто ты? Что слышишь? Куда нас ведёшь?»). Представляет собой два, практически идентичных, предложения, которые звучат в нюансе *p*, завершающиеся репликой чтеца («Ответом — солнце или дождь»).

Пятая часть является послесловием, кодой концерта. Она построена на музыкальном материале рефрена, но исполняется без слов. Это очень характерно для стиля композитора и не раз встречается в его произведениях (например, в концерте «Детская литература»). Исполнение рефрена в конце концерта несёт характер обобщения, подведения итога. Ближе к финалу происходит расширение, четвертных длительностей становится всё мень-

ше, а преобладают половинные и целые. В последних семи тактах в партиях сопрано, альты и тенора следует полная остановка на секунде *a-h*. Можно отметить, что данный интервал неоднократно встречался на протяжении всего концерта. Мелодическое движение в этих тактах происходит лишь у партии баса, что тоже символично для данного произведения.

Первое исполнение «Концерта для хора» памяти М.А. Парцхаладзе состоялось в год написания (2008 г.) в Московском доме композиторов, где не раз звучали премьеры концертов Ю.А. Евграфова. В исполнении принимал участие Саратовский Губернский театр хоровой музыки, дирижёр Л.А. Лицова. Летом 2013 года концерт звучал на сцене Большого зала Московской консерватории в исполнении Камерного хора Московской консерватории (художественный руководитель А.В. Соловьёв). За дирижёрским пультом был воспитанник Ю.А. Евграфова, студент пятого курса Сергей Рубин.

Анализ структуры концертов Ю.А. Евграфова и детального разбора «Концерта для хора» памяти М.А. Парцхаладзе позволяет выявить ряд стилистических особенностей, свойственных композитору в этом жанре:

- Первые четыре концерта имеют номерную структуру, начиная с пятого концерта Ю.А. Евграфов обращается к сквозной форме, при этом формально отделяя каждый раздел друг от друга.

- Практически каждый концерт имеет вступительный раздел и заключение, зачастую основанные на арочном принципе.

- Многократное повторение музыкального материала, не только в концертах со сквозной формой, но и в концертах с номерным строением (почти каждая из частей концерта «Детская литература» написана в репризной форме).

- Яркие элементы звукоизобразительности, идущие от поэтического текста (в концерте «Слепой и море» хор изображает колебание волн).

- Разделение хоровой фактуры на различные пласты, каждый со своей мелодической линией.

- Преобладание плотной хоровой фактуры с тесным расположением между голосами.

- Динамические и ритмические контрасты.

Таким образом, композиторский талант Ю.А. Евграфова раскрылся в жанре хорового концерта максимально широко. Композитор свое-

образно претворил характерные принципы развития жанра в начале XXI века, привнес в него множество авторских открытий; глубоко рас-

крыл поэзию и прозу А.С. Пушкина, Г.В. Сапгира, В.Т. Шаламова, делая свои сочинения весьма интересными для исполнения и изучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Высоцкая М., Григорьева Г.** Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. — М.: Московская консерватория, 2011. — 440 с.
2. **Евграфов Ю.** Генрих Сапгир: опыт вокального воплощения / Ю. Евграфов; РГГУ.
3. **Казарина Т.** Три эпохи русского литературного авангарда. — Самара, 2004.
4. **Шашлова Е.** Поэзия Г. Сапгира в хоровом творчестве Ю. Евграфова. — Саратов, 2012.

REFERENCES

1. **Vysotskaya M., Grigor'eva G.** Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: [Vysotskaya M., Grigorieva G. Music of the XX century: from avant-garde to postmodern:] Uchebnoe posobie. — M.: Moskovskaya konservatoriya, 2011. — 440 s.
2. **Evgrafov Yu.** Genrikh Sapgir: opyt vokal'nogo voploshcheniya / Yu. Evgrafov; [Yevgrafov Y. Heinrich Sapgir: the experience of vocal embodiment] RGGU.
3. **Kazarina T.** Tri epokhi russkogo literaturnogo avangarda [Kazarina T. Three epochs of the Russian literary avant-garde.] — Samara, 2004.
4. **Shashlova E.** Poeziya G. Sapgira v khorovom tvorchestve Yu. Evgrafova. [Shashlova E. G. Sapgir's poetry in the choral works of Yu. Yevgrafova.] — Saratov, 2012.

ЛЁВИНА НАТАЛЬЯ СЕРГЕЕВНА

Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского (г. Москва)
Кафедра хорового дирижирования факультета
симфонического и хорового дирижирования
Преподаватель
e-mail: NataLevina1179@yandex.ru

LEVINA NATALIA S.

Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Department of Choral Conducting of the Faculty of Symphony
and Choral Conducting
teacher
e-mail: NataLevina1179@yandex.ru

УДК 784.1+781.6

М.А. ПИМОНИХИН

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

Современная таджикская хоровая музыка в контексте синтеза традиций: на примере хорового творчества Толибхона Шахида

*M. Pimonikhin**Contemporary Tajik choral music in the context of synthesis of traditions: a case study of Tolibkhon Shahidi's choral music*

Абстракт. Статья посвящена проблемам исполнения современной музыки, в частности национальной музыки Таджикистана, на примере хоровой музыки композитора Толибхона Шахида, которая представляет синтез национальной традиции и современных приемов композиторского письма. Отмечается, что воспитанник Московской консерватории Толибхон Шахида в своем творчестве опирается на лучшие традиции русской композиторской школы, также акцентируется важность связи с национальными истоками музыкальной народной культуры Таджикистана. На примере хоровых сочинений разных лет подчеркивается роль национального фольклора в формировании индивидуального стиля Т. Шахида. Акцентируется внимание на характерных чертах композиторского стиля Т. Шахида, таких как: свободная компиляция традиционных, ориентированных на классико-романтический стиль, гармонических сочетаний; расширенная тональность; использование традиционной европейской полифонии; тонкая работа с тембрами; сочетание старинных философских идей и их современного музыкального оформления; выход через музыкально-изобразительные приемы в сферу духовной энергии и т.д. На основе выявления особенностей хоровой музыки композитора дан срез исполнительских задач, приемов и рекомендаций исполнителям и хормейстерам.

Ключевые слова: Национальная культура Таджикистана, Толибхон Шахида, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, композиторская школа, индивидуальное композиторское письмо, фольклор, исполнительское искусство, проблема исполнительства, современный хоровой репертуар.

Abstract: The article is devoted to the problems of performing modern music, in particular the national music of Tajikistan, using choral music by the composer Tolibkhon Shahidi as a case study of a synthesis of national tradition and modern methods of the composer's writing. It is noted that in his work, Tolibkhon Shahidi, a graduate of Moscow Conservatory, relies on the best traditions of the Russian composing school, and, at the same time, the article emphasizes the importance of his connection to the national origins of Tajik musical folk culture. Using T. Shahidi's choral compositions of different years as an example, the role of national folklore in the formation of his individual style is highlighted. Attention is focused on the characteristic features of T. Shahidi's compositional style, such as: free compilation of traditional harmonic combinations oriented to the Classical-Romantic style; extended tonality; use of the traditional European polyphony; subtle work with timbres; combination of ancient philosophical ideas and their modern musical design; access to the sphere of spiritual energy through musical and figurative techniques, etc. Based on the determined features of the composer's choral music, the author of the article gives an insight into the performance tasks, techniques and recommendations for performers and choirmasters.

Keywords: national culture of Tajikistan, Tolibkhon Shahidi, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, composer school, individual composer's writing, folklore, performing art, problem of performing, modern choral repertoire.

Музыкальная культура Таджикистана пережила множество ключевых исторических трансформаций. В частности, XX век ознаменован проблемой взаимодействия культуры и идеологии, традиций и передовых музыкальных мыслей, а к концу столе-

тия и в начале XXI века ощутима большая свобода музыкальной мысли.

Для современной музыки характерно образование национальных композиторских школ, которые ставят перед собой задачи, связанные с раз-

нообразием форм и звукоорганизации, поиском кардинально новых техник музыкального языка, таких как алеаторика, додекафония, пуантилизм, сонористика. В связи с этим появляются довольно контрастные для музыки Таджикистана специфические музыкальные течения и жанры, такие как постмодернизм, неоромантизм, минимализм, музыка духовной направленности, из жанров — психологическая драма, рок-опера и мюзикл, теснее становится связь с европейской культурой, приходит переосмысление идей. Но в то же время, как реакция на стремительную переменчивость музыкальной культуры, возникают различные творческие сообщества, сохраняющие неразрывную связь с фольклором и с традициями классической школы. В свете поиска этих связей в орбите исполнительского искусства XXI века все больший интерес вызывает музыка восточных народов. В частности, хотелось бы обратить внимание на творчество Народного артиста Республики Таджикистан, члена Союза композиторов России, композитора Толибхона Шахида именно в исполнительском аспекте, в котором синтезируются европейские традиции, национальные корни и современный музыкальный язык.

Толибхон Шахиди (род. 1946) вырос в семье известного композитора, одного из основоположников таджикской композиторской школы — Зиядулло Шахида. С раннего детства он был приобщен к творческой среде своего отца и наблюдал, чем живет культурная элита того времени.

Толибхон Шахиди стал учеником Московской консерватории под влиянием воспитанника его отца, композитора Юрия Григорьевича Тер-Осипова. Здесь с 1965 года для начинающего композитора начался профессиональный путь под творческим наставничеством таких мастеров, как Сергей Артемьевич Баласанян, Андрей Яковлевич Эшпай, Арам Ильич Хачатурян, Николай Петрович Раков (инструментовка), Юрий Николаевич Холопов (анализ форм), Борис Константинович Алексеев (сольфеджио), Семен Хаскевич Раппопорт (исторический материализм), благодаря которым студенты получили знание основ классической композиторской школы, философской мысли и музыкальной традиции.

Композитор Толибхон Шахиди свободно владеет практически всеми доступными композиторскими техниками XX века и открывает их новые грани

посредством привнесения национальных черт. Вместе с тем, хоровое творчество занимает большое место в творческом наследии композитора. Его можно отнести к так называемым национальным композиторам-мелодистам, сочиняющим песенные и инструментальные мелодии в народном духе. Многие из таких произведений пользуются огромной популярностью, они вошли в массовый быт, фольклоризировались, послужили первоисточником при создании крупных симфонических, оперных и других сочинений. Подробный разносторонний разбор хоровых сочинений композитора дает нам возможность более тщательно подойти к ответам на вопросы исполнительства музыки Таджикистана.

Наиболее богатой и развитой частью таджикского фольклора является вокальная музыка, которая легла в основу хоровых произведений композитора. Большое место в фольклоре занимают эпические сказания о легендарных героях, победе добра над злом, о большой любви. Если в прошлом народ, который пережил много горя и страданий в связи с определенными историческими событиями, создавал песни, отражающие тяготы подневольной жизни, протест и борьбу против угнетателей, а также трудовые песни, то в наше время проявляется больший интерес к воплощению в музыке глубоких философских смыслов.

Так, композитор обращается к английскому поэту Джоржу Байрону и таджикско-персидскому поэту Джалал ад-Дина Руми. В философской поэме «The Dream» («Сон») раскрываются размышления о жизни, смерти и сне, о грани между этими состояниями. Сон, по мысли композитора, есть состояние неизведанное, манящее и одновременно пугающее неизвестностью, которое получило воплощение в музыкальной ткани и в темпоритме сочинения. Оно впервые было исполнено на XXXV Международном фестивале современной музыки «Московская осень-2013»¹.

Фактура произведения дискретна, рождает у слушателя ассоциации с воплощением сна, когда

1 Исполнителями произведения были: Камерный хор Московской консерватории, ансамбль солистов «Студии новой музыки» (ударные инструменты); солисты театра «Геликон-опера»: Лариса Костюк — меццо-сопрано и Михаил Давыдов — баритон. Соло на скрипке — Никита Борисоглебский, партия фортепиано — Наталья Черкасова.

на фоне *ostinato* одного звука внезапно появляются реплики-видения вместе с акцентами и *glissando*. В хоре остинато и мелодические линии сопровождаются слоговыми подтекстовками (ва(у); ло(у) и др.), что дает аллюзию на медитационные мантры. Солисты меццо-сопрано и бас выбраны не случайно, их глубокие тембры в сочетании с тембрами струнных, с основным текстом и колоритными мелодиями создают атмосферу сочинения.

Поэма «On ho ki» написана на стихи таджикско-персидского поэта Джалал ад-Дина Руми «Онхо ки талабгори худоед! худоед!». Премьера поэмы состоялась на XXXV Международном фестивале современной музыки «Московская осень-2013» вместе с поэмой «The Dream» на стихи Джорджа Байрона.

Мавлана Джалал ад-Дин Мухаммад Руми, известный обычно как Руми, — выдающийся персидско-таджикский поэт-суфий. Его литературная деятельность значительна, собрание его лирических стихотворений пронизано идеей ценности человека. Руми протестует против закоренелого формализма религиозной обрядности и схоластики. Композитор обращается к философскому сюжету в своем сочинении «On ho ki» («Суть Суфия»), используя в его воплощении принцип сквозного развития, «шубертово» соотношение тональностей. Соло скрипки воспринимается здесь как внутренний голос, находящийся в диалоге с самим собой. Т. Шахиди часто обращается к ладам народной музыки и активно вводит их в фактуру произведения, а также использует принцип вариативности в мелодических построениях.

Цикл для хора и фортепиано Т. Шахиди «Метафоры» написан к 190-летию Л.Н. Толстого для международного композиторского конкурса «Крейцера соната», ставшего финальным этапом Всероссийского музыкального фестиваля «Лев Толстой глазами музыкантов». Это программное сочинение состоит из четырех частей. В цикле композитор обращается к наиболее известным высказываниям всемирно известного писателя. Начало каждой «Метафоры» и есть название частей:

I часть. «Констатируя сучки в чужом глазу, не забывай о бревне в своем. Результаты будут самые превосходные».

II часть. «Удивляйтесь, не удивляйтесь, но все именно так».

III часть. «Замечательный день сегодня: то ли чай поить выпить, то ли повеситься?»

IV часть. «Вы хоть слушаете, и я рад, уйдет время, не воротишь. Вот оно все, вот оно в действительности. Какая бывает иллюзия того, что красота есть добро».

Цитаты изложены в партии хора, причем в целом музыкальный материал выстроен по принципу выделения ключевых слов: например, «...не забывай о бревне в своем...»; иногда материал напрямую отражает содержание, создает светотени: например, на словах «...то ли повеситься?» музыкальная фраза ощущается как вопрос, а «замечательный день...» воспринимается по контрасту светло. Фактурный контраст создается путем смены хорового звучания на сольное монологическое. Разнообразие вносит также партия фортепиано. Практически в каждой части наличествует инструментальное вступление, которое задает настроение, а окончание каждой части предвосхищает следующую, но при этом все части самостоятельны. Венчающая опус «Метафоры» фортепианная квазипостлюдия призывает задуматься над сказанным.

В цикле используются такие аспекты сочетания традиций и национального начала, как: обращение к классической литературе; использование принципа программности в организации всего цикла; разработка мотивов; образование уникального гармонического языка благодаря линейной организации голосов; использование ладов народной музыки; повествовательный характер изложения текста, что схоже со сказочностью и былинностью народного эпоса; отсылка к жанру пословиц, когда текст побуждает к рассуждению за счет вопросительных интонаций, создаваемых с помощью «застывших», «пустых» кварто-квинтовых гармоний.

«Экспромт — *ad libitum*» — произведение импровизационного характера. Участие хора трактовано композитором в инструментальном ключе. Вместо слов используются слоги (ла, ли, лоу и т.д.), что подчеркивает задумку композитора в ракурсе инструментального характера звучания хора. Материал первой части носит гротескный характер с обилием резких смен динамики и «колкой» акцентуации. В этой части важно соблюдение некоторой «моторности» исполнения остинатного материала с включением контрастных средств музыкальной выразительности. При этом важно сохранить главный принцип певческого дыхания «на опоре» и не переходить на крик с «задирианием» гортани, что может быть спровоцировано тесситур-

ными и динамическими условиями при быстром темпе. Вторая часть, в противоположность первой, более спокойная. Интонационный материал близок к кантлене. Исполнителям будет легче найти нужные тембровые краски с точки зрения трактовки данной части — звуковая палитра может быть разнообразней по сравнению с предыдущей частью. В концертном исполнении важно добиться ощущения художественной правды, убедительности в трактовке одного из ярчайших образцов современной таджикской культуры.

Рассматривая в этом сочинении соотношение национальных и академических традиций, можно выделить следующие важные составляющие: полифоническое изложение во фригийском ладу, ритмическая акцентуация от народного танца, орнаментальная мелодика, соседствующая с хоральной фактурой, опевание опорных тонов, характерное для народной музыки.

Как наиболее яркий пример особенностей стиля композитора и его хорового письма в чистом виде рассмотрим сочинение «Четыре ретро картинки для смешанного хора а cappella».

Одной из ярких стилистических черт музыки Таджикистана является метроритмическая составляющая. Метрическое членение таджикских народных мелодий разнообразно и порой очень сложно, в них изобилуют смешанные такты. В народной исполнительской практике Таджикистана метрическое строение мелодий часто переосмысливается. Многие из них, подвергаясь некоторой вариативности в процессе исполнения, меняют свои метрические очертания: например, четырехдольность может переходить в трехдольность, а также в размеры $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$. Наиболее типичным следует признать случай, когда мелодия начинается в медленном темпе ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$), а затем переходит в так называемый «уфар», то есть в танцевальный эпизод, отличающийся четкостью, подвижностью ритмического рисунка и новым метром ($\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$).

В некоторых вокальных произведениях в начальных построениях мелодия имеет речитативный характер, свободное ритмическое членение практически не подчиняется метрическим закономерностям (это явление характерно для так называемого «шахда» — вступления). Однако постепенно, в процессе исполнения, метроритмика мелодии все более и более упорядочивается, приобретает отчетливый рисунок.

Цикл «Четыре ретро картинки для смешанного хора а cappella» выстроен по принципу сюиты. Опус написан в традициях народной таджикской песни и интересен с точки зрения исполнительства возможностью показа хоровым коллективом всей палитры средств хоровой музыкальной выразительности. В связи с этим мы рассмотрим его более подробно.

Во всех номерах цикла можно выделить сходные черты: это и остигатность ритмики, и гармоническая структура созвучий, возникающих по вертикали (нетерцовые созвучия: кластеры, квинтовые, квартовые), в двухголосии часто возникают параллелизмы диссонансов — секунд, квинт за счет линейного голосоведения. Также здесь используется органнй пункт и бурдонная квинта, которая может ослаблять устой основной тональности.

Фактурные контрасты представлены следующим образом: контраст горизонтали и вертикали; противопоставление мелодической линии, которую проводит один голос, остальным, данным в унисоне (мелодическом и/или ритмическом); чередование сольных и tutti эпизодов (особенно ярко это проявляется во втором и третьем хоре); попеременное использование ансамблевых групп хора.

В цикле можно обнаружить тесный синтез специфически-национальных черт и европейских традиций музыкальной организации. Из национальных черт можно выделить: смешанные по метру такты как попытка организовать народные мелодии с их природной вариантностью; построение формы, идущее от жанра народной песни; речитативный характер в сплетении с витиеватыми вокальными мелодиями; использование ладов народной музыки; связь музыки с национальным танцевальным началом (отражение роли мужчины и женщины в жизни). Все это соседствует с европейской традицией: принцип сюитного построения цикла и структура сонатно-симфонического цикла; остигатность ритмики; использование органного пункта; использование принципа смены tutti и solo, что отсылает нас к классическим оперным сценам; использование септ- и нонаккордов со структурой звучания пустых струн скрипки; эпизодическое использование квартаккордов; построение хорового материала по принципу подголосочной и имитационной полифонии.

Бесспорную сложность вызывает и диссонантность, и фрагментарное отсутствие привязки

к определенному ладу. Для исполнения необходим хорошо развитый мелодический и, в большей степени, интервальный слух. В «режиме» оstinatности особенно важно выстраивание и выдержка кварто-квинтовых соотношений. В мелодическом отношении нужно добиться выравненного исполнения ломаных линий и скачков преимущественно в басовой партии. Также следует обратить внимание на исполнение в быстром темпе мелодических модулей с использованием шестнадцатых длительностей. Исполнителям необходимо очень четко вести свою партию во всех голосах, особенно во фрагментах с повторяющимися вертикалями (особенно в разделах, где явно нет привязки к мажору и минору), где следует не терять тонус во избежание ухода из строя. Все эти средства выразительности и прибавляющиеся к ним правила интонирования в зонном строе (например, I ступень минора интонируется высоко и т.д.) способствуют максимальному выражению образа и влияют на хоровой строй.

Ритмический ансамбль связан воедино и с интонационными элементами музыки. Работа над ним — это одновременно и работа над музыкальной фразой, и над верным интонированием мелодической линии. Исходя из этого, рассмотрение особенностей ритма должно проходить в тесной связи с анализом мелодической линии. Плавному движению мелодии, как правило, соответствует более или менее выровненный ритм, то есть движение одинаковыми длительностями. Главной задачей ритмического и интонационного ансамбля является одновременность его исполнения. В этом произведении ритмическая сторона также отражает характерные национальные музыкальные черты. В данном цикле ритм напрямую зависит от заложенной композитором энергии в ту или иную часть цикла. Так, здесь есть женское спокойное начало, и оно связано больше с народной песенностью. Ритм здесь довольно простой, но с использованием синкоп и переменного метра. В номерах, отражающих мужское начало, ритм более сложный, с большим количеством восьмых и шестнадцатых.

Определенную сложность составляет исполнение цикла преимущественно в быстрых темпах: *Allegro*, *Allegretto*. Но используются более медленные темпы: во втором номере небольшой раздел *Largo* и третья часть исполняются в темпе *Andante*. Здесь темпы неразрывно связаны с традициями исполнения, танцевальным началом и характером.

Если это быстрый темп, то исполнение должно быть четко выверенным технически, более моторным. Если это медленные разделы, то исполнение более приближено к лирике. Так как медленных темпов используется меньше, следует сделать их более распевными и «легатыми» на фоне общего потока материала.

В сочинениях Толибхона Шахиди (как в симфонических, так и хоровых) важно отношение исполнителя и дирижера к звуку, тембру — ведь это отражение национального колорита. В цикле смыслового текста практически нет, в основном для пения используются слоги. Как объяснил сам композитор на одной из репетиций Камерного хора Московской консерватории, изложенный хоровой материал — практически приближенное подражание национальным струнным и ударным инструментам. Отсюда появляется потребность в иной манере звукоизвлечения, более инструментальной, безвибраторной², в так называемой «европейской» манере хорового звукоизвлечения, которая заключается в четком переходе звуков и вертикальных созвучий, без использования приема *portamento*. Важно исключить использование вибрато в голосах, что нужно для выравнивания тембровых характеристик голосов и более точного интонирования, особенно в быстрых темпах. Это проявляется в идее парности партий, о чем говорилось выше, и необходимо для более плотного и уверенного озвучивания диссонантных вертикалей. Исключение составляют номера, где появляется слово и смысловое наполнение. Здесь важнее показать тембровые оттенки голосов. Например, в третьем номере автор на первый план выдвигает мужские партии, показывает поочередно тембры теноров, а затем басов и баритонов. Происходит некий монолог от мужского лица с репликами женских голосов. На это стоит обратить внимание в концертном исполнении, что подчеркнет стилистический колорит.

С технической точки зрения исполнять этот цикл более удобно камерным составом хора. Мини-

2 В современной хоровой музыке подобная певческая манера становится более популярной. Ярким примером этого могут служить: сочинение Альфреда Шнитке «Сюита в старинном стиле» в транскрипции для хора и инструментального ансамбля С.В. Екимова, а также транскрипции Л.З. Конторовича для хора *a cappella* избранных прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха.

мальное количество певцов дает возможность более гибко, тонко и детально выполнить все задумки автора, но при этом от каждого певца требуется соответствующий уровень профессиональной и вокальной подготовки. С точки зрения художественного наполнения важно знать специфику исполнения таджикской национальной музыки.

Основная задача хора — предельно точно выполнить все штриховые и динамические ремарки автора. В первом и втором номерах цикла наиболее применим штрих *marcato*, это обусловлено быстрым темпом и остинатностью материала. Важно исключить агогику и четко следовать заданному импульсу дирижера. В третьем и четвертом номерах важно более легкое исполнение, приближенное к *legato*. В полной мере этот штрих использоваться не может в связи с национальным, более танцевальным характером, что отражено в ритме (например, наличие синкоп).

В отношении динамики от певцов требуется мастерство исполнения следующих нюансов: *crescendo* с выходом на *forte*, с резким перепадом на *subito piano*, а также *sforzando* и акцентов. Резкая смена динамики всегда требует предельной концентрации. Важно добиться перехода без признаков дисфонии, создаваемых гортанью при недостаточной поддержке дыхания. Изобилие этих приемов мы можем наблюдать больше в первом и втором номерах.

Обобщая характерные черты стиля композитора можно с уверенностью сказать, что хоровое творчество Т. Шахиди необычайно интересно, многогранно. Безусловно, одной из его отличительных черт является глубокий синтез национальных истоков и академических традиций. В связи с этим мы можем проследить ряд определяющих особенностей:

1. Хор получает и выполняет различные функции, например, выступает толкователем идеи или сюжета, выполняет диалоговую функцию, либо вообще не отличается от инструментального ансамбля.

2. Самобытное и разноплановое хоровое творчество — это и огромная область наследия, включающая в себя иллюстрацию различных хоровых жанров (таких как жанр поэмы, кантатно-ораториальное начало, хоровой цикл а *sarrella*, хоры из опер).

3. Также интересны особенности хорового письма, в которых прослеживается связь с песенными, танцевальными и инструментальными жанрами,

где наряду с очень сильным национальным началом можно увидеть влияние европейской традиции на авторскую музыку. Оно проявляется в сопоставлении далеких тональностей, использовании традиций старинной полифонии или хорала, широком употреблении секвенционных приемов развития, использовании небольших попевок малого диапазона, в европейской модели строения цикла (быстро-медленно-быстро), в использовании приема речитации, чередовании *tutti* и *solo*; в средствах музыкальной выразительности, к которым можно отнести яркие контрасты динамики и гибкость в выборе темпов и агогических отклонений; в современных вокальных и инструментальных способах звукоизвлечения в хоре.

4. Композитор объединяет в своих сочинениях народный колорит и восточную мудрость в современные формы по европейским образцам.

В связи с этими особенностями наблюдаются некоторые трудности при изучении сочинений композитора, например, развитие гибкости изложения и исполнения материала при смене контрастов. Важно воспитание предельной концентрации внимания исполнителей, стоит выставить акцент на гармонический и мелодический склад сочинений, структуру фраз, частую смену средств музыкальной выразительности, чувство ансамбля во всех его проявлениях. Помимо того, такой репертуар расширяет музыкальный кругозор певцов, знакомит с особенностями музыкальной культуры других стран. С исполнительской точки зрения, этот репертуар требует от дирижера большой технической оснащенности и широких знаний музыкальной культуры и истории страны, представителем которой является композитор. Еще одним важным навыком является умение показать все особенности вокальных приемов при исполнении сочинений, а также умение детально проработать все обозначенные композитором средства музыкальной выразительности в связи с содержанием и заложенным смыслом.

Для исполнения этих произведений хор должен владеть различными приемами и средствами музыкальной выразительности. Использование многокрасочной звуковой палитры выводит на первый план интонационные возможности голоса. Также важно использование различных манер звукоизвлечения (речитатив, шепот, придыхание), сочетание кантилены и речитации одновременно. Увеличи-

важется значимость резонаторов, которые помогают озвучить различные звукоизобразительные элементы. Возрастает роль дыхания. Хор должен владеть различными штриховыми приемами. Ритмическая и дикционная подвижность необходима для исполнения темповых эпизодов со сложным материалом. От дирижера, в свою очередь, требуется максимальная техническая оснащенность — от вязкого тяжелого жеста до схематичной и хлесткой работы кисти и предплечья. Данные сочинения также будут полезны для изучения в классе по дирижированию. Они учат сквозному мышлению, объединению в крупную форму, преодолению мерности, которая наблюдается в классическом репертуаре, в том числе за счет обилия переменных размеров, контрастных смен темпов и непривычных для европейского слуха национального гармонического и мелодического материала. Все это отвечает целям и задачам курса хорового дирижирования.

Хоровые сочинения Т. Шахиди являются интересным и полезным музыкальным материалом для

изучения в хоровом классе и в классе по дирижированию, который может быть включен в современный хоровой репертуар. Хоровое творчество в наше время продвинулось далеко вперед. Современный хоровой репертуар отличается разнообразием новаторских, ярких, броских, смелых и контрастных исполнительских приемов. В хоровых аранжировках используются необычные приемы аккомпанирования и звукоподражания. В этих условиях хоровые сочинения композитора Толибхона Шахиди весьма успешно находят свое воплощение, методическое и исполнительское применение. Его сочинения звучат в лучших концертных залах, на самых престижных международных. Можно сказать, что они становятся неотъемлемой частью музыкального репертуара нашего времени.

Более подробно с хоровым творчеством композитора Толибхона Шахиди можно ознакомиться в авторском 5 выпуске серии сборников сочинений для хора «Репертуар хормейстера XXI века» (составитель профессор А.В. Соловьев).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Кривицкая Е.** Толиб Шахиди: Самое важное — услышать свое сочинение // Музыкальная жизнь — 2016 — № 3. С. 58–61.
2. **Кривицкая Е., Соловьёв А.** Лев Толстой глазами музыкантов: Буклет Всероссийского музыкального фестиваля, М., 2018. С. 11.
3. **Шахиди Т.** Времен контрасты. Интервью, статьи, письма, фотографии. — М., 2014.
4. **Шахиди Т.** ...И посвятившие себя музыке. Сборник статей о таджикских композиторах Юрии Тер-Осипове, Зиядулло Шахиди и Толибе Шахиди. — М.: Композитор, 2019.

REFERENCES

1. **Krivitskaya E.** Tolib Shakhidi: Samoe vazhnoe — uslyshat' svoe sochinenie [Tolib Shahidi: The most important thing is to hear your composition] // Muzykal'naya zhizn'/ Musical Life. 2016. No. 3. 58–61.
2. **Krivitskaya E., Solov'ev A.** Lev Tolstoy glazami muzykantov [Leo Tolstoy through the eyes of musicians]: Buklet Vserossiyskogo muzykal'nogo festivalya, M., 2018. 11.
3. **Shakhidi T.** Vremen kontrasty. Interv'yu, stat'i, pis'ma, fotografii. [Contrasts of times. Interviews, articles, letters, photographs.] — M., 2014.
4. **Shakhidi T.** ...I posvyativshie sebya muzyke. Sbornik statey o tadzhikskikh kompozitorakh Yurii Ter-Osipove, Ziyadullo Shakhidi i Tolibe Shakhidi. [...And those who devoted themselves to music. A collection of articles about Tajik composers Yuri Ter-Osipov, Ziyadullo Shahidi and Tolib Shahidi.] — M.: Kompozitor, 2019.

ПИМОНИХИН МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ

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

Кафедра хорового дирижирования факультета
симфонического и хорового дирижирования

Преподаватель

Калужский областной музыкальный колледж имени
С.И.Танеева (г. Калуга)

Художественный руководитель Смешанного хора

e-mail: maxim.pimonihin@yandex.ru

PIMONIKHIN MAKSIM A.

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Department of Choral Conducting of the Faculty of Symphony
and Choral Conducting

teacher

Kaluga S.I. Taneyev Music College (Kaluga)

Mixed Chorus Artistic Director

e-mail: maxim.pimonihin@yandex.ru

УДК 78.071.1

В.В. СТЕПАНОВ

Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва)

Lamentatio Джованни Соллима. Исполнительские заметки

*V. Stepanov**Lamentatio by Giovanni Sollima: performance notes*

Абстракт. В статье рассматриваются основные аспекты пьесы *Lamentatio* современного итальянского композитора и виолончелиста Джованни Соллима. Артист хорошо известен и в России: он трижды приезжал на фестиваль виолончельного искусства *Vivacello* по приглашению худрука, виолончелиста Бориса Андрианова. Музыка Соллимы изобилует необычными приемами. Автор статьи впервые выделяет особенности композиторского языка, включающие оригинальные приемы звукоизвлечения, систематизирует основные штрихи и технические приемы, анализирует сочинение с точки зрения исполнительства и определяет место в репертуаре для виолончели.

Ключевые слова: виолончель, Джованни Соллима, техника игры, исполнительское искусство.

Abstract: The article considers the main aspects of the play *Lamentatio* by the modern Italian composer and cellist Giovanni Sollima. The artist is well known also in Russia: he has participated in the festival of cello art *Vivacello* three times, having been invited by its artistic director, cellist Boris Andrianov. Sollima's music is full of unorthodox techniques. The author of the article is the first to highlight the features of the composer's music language that includes original approaches to sound production, to systematize the main techniques, to analyze the work from the point of view of performance, and to determine its place in cello repertoire.

Keywords: cello, Giovanni Sollima, playing technique, performing art.

Джованни Соллима (род. 1962) — один из самых востребованных и неординарных виолончелистов в мире. В одной из рецензий его назвали «неистовым экспериментатором, которому свойственно «преодоление стереотипов во всем» [6, 9]. Соллима выступал с такими выдающимися музыкантами как дирижеры Клаудио Аббадо, Джузеппе Синополи, Риккардо Мутти, пианисты Марта Аргерих и Йорг Демус, скрипачка Виктория Муллова в лучших залах Европы. Его активная концертная деятельность, однако, не ограничивается академическими площадками. Вместе со своей группой *Giovanni Sollima Band* артист играет также на альтернативных экспериментальных сценах: в ночном клубе *Knitting Factory*, Вигмор-холле в Лондоне, на Венецианской биеннале, в зале Гаво в Париже и т. д. В Россию Джованни Соллима приезжал трижды на фестиваль виолончельного искусства *Vivacello* по приглашению своего коллеги Бориса Андрианова.

Будучи блестящим виолончелистом и педагогом (Соллима преподает виолончель в Академии Санта Чечилия и в Академии фонда Романини в Брешии), он также успешно реализует себя и как композитор. В творческом багаже Джованни Соллима — пять опер, два балета, произведения для большого симфонического оркестра, сочинения для камерных ансамблей, музыка для театра, несколько перформансов и инсталляций. «Как композитор я соединяю разнообразные музыкальные языки — думаю, это наиболее естественный путь, близкий самой логике жизни, в которой все перемешано и неопределенно. Мне нравится чувствовать свою принадлежность нашему времени, быть в центре событий, которые происходят здесь и сейчас, но при этом соприкоснуться с прошлым, быть ему сопричастным», — признавался артист в одном интервью [5, 1]. В своих сочинениях Соллима искусно соединяет итальянские мелодии и острые танцевальные

ритмы, смешивает жанры, стилизует старинные эпохи и в то же время пишет опусы, типичные для новейшей академической музыки.

В обширном композиторском творчестве Соллима, безусловно выделяются пьесы для виолончели. В них музыкант продолжает поиски новых звучаний, переосмысляет исполнительскую традицию, значительно расширяет возможности виолончельной игры. Досконально зная «устройство» своего инструмента, он не боится экспериментировать с техниками и виолончельными приемами. Его произведениям, как для виолончели соло, так и для ансамбля, присуща подчёркнутая виртуозность, блестящая концертность, уходящая корнями в исполнительскую практику XVIII века, театрализованность.

Наиболее показательным примером в этом отношении является композиция *Lamentatio* для виолончели соло. Соллима посвятил эту миниатюру длительностью не более пяти минут армянскому народу, людям, которые были убиты в начале XX века в Османской империи. Отсюда и «говорящее» название, которое переводится как «плач, стенание» и исторически отсылает к барочному жанру и плачам. В *Lamentatio* исполнитель в действительности имитирует плач — в двух разделах пьесы ему нужно одновременно вокализировать и играть. Общий характер сочинения можно обозначить как скорбный, драматический, повествовательный. В этой короткой пьесе композитору удалось не только наиболее точно воплотить программную идею, но и продемонстрировать основные приемы звукоизвлечения на виолончели.

На сегодняшний день научных работ на русском языке, посвящённых музыке Джованни Соллима с точки зрения исполнительства, пока не существует. Данная статья является первой попыткой исследования исполнительских аспектов пьесы *Lamentatio*. Цель работы — выявить характерные особенности данной композиции: виолончельные штрихи, способы взятия звука, технические задачи. Найденные аспекты позволяют определить художественную ценность и оригинальность композиции, ее место в виолончельном репертуаре.

Пьеса *Lamentatio* состоит из шести разделов, которые укладываются в свободную форму, имеющую черты концентричности. Первый раздел (А) носит

функцию вступления, воспринимается как некий зачин перед основным действием. Здесь первый раз исполнитель одновременно играет и вокализирует (ремарка *nasale, non vibrata*). Партия голоса строго прописана, это не импровизация, допускающая какие-либо отклонения, хотя на слух звучит обратное¹. В партии виолончели, начинающейся с форшлага чистой квинты, содержится зерно всей пьесы — гептахорд от звука *d*, мелодическая последовательность, которая будет видоизменяться в последующих разделах. Именно на этой теме фактически будет построена вся пьеса. Партии голоса и виолончели визуально напоминают запись григорианского хора. Это же сравнение возникает, когда слушаешь исполнение пьесы в целом, а учитывая генезис названия, отсылка к вокальной музыке того времени более, чем уместна.

В первом разделе А Джованни Соллима стилизует хорал прежде всего за счет гудящего бурдона у виолончели, квинтовой и секундовой интерваллики, добиваясь архаики. Хотя и указывает, что виолончель должна звучать экспрессивно. Отчасти в партии виолончели можно усмотреть черты индивидуальной, применимой не только к вокальной, но и к инструментальной музыке формы бар. Композитор использует типичную для этой формы строчную структуру, представляющую собой сцепление двутактовых фраз, где остановка для дыхания в конце фразы выражается знаком ферматы. Но в отличие от оригинальной формы бар, здесь вторая «столла» обнаруживает в себе мелодические изменения, связанные, очевидно, со свободной трактовкой виолончельной темы в дальнейшем (см. *пример 1* на стр. 59).

Второй раздел В представляет собой первую трансформацию основной темы. Она приобретает танцевальные черты, звучание становится энергичным, темп *Adagio e libero* меняется на *Allegro*, динамика *mf* на *f*, происходит смена регистра и ключа. Акценты на каждую долю и «бег» шестнадцатых длительностей рождают ассоциации с притопыванием или хлопками в ладони, которое обычно сопровождает танец. Вспоминая адресатов посвящения пьесы — армянский народ, — можно предположить, что Соллима попытался изобразить здесь

¹ На своих «живых» выступлениях Соллима часто допускает агогику и интонационные неточности в партии голоса.

пример 1

Lamentatio

Giovanni Sollima

A Adagio e libero
voce (nasale, non vibrata)

mf *espress.*

пример 2

B Allegro

f

один из национальных армянских танцев. Каждая строфа данного раздела содержит небольшое импровизационное построение-четырёхтакт, «договаривающий» проведение темы. В окончании второй строфы («столлы»), повторяемой дважды, виолончель переходит на штрих *spiccato*. Тема вновь видоизменяется, о чем свидетельствует ремарка *come distorted* (искаженно). Синкопы, двойные и тройные ноты, игра размерами, присущие теме, требуют от исполнителя хорошей технической подготовленности (см. пример 2).

Раздел **C** целиком построен на интервале чистой квинты. Особенностью раздела является использование двух виолончельных штрихов одновременно. Правая рука играет пиццикато между грифом инструмента (ремарка *tra il pont. e la cordiera*) и на флажолете, а левая — обычное пиццикато. Сухое, почти

что сонористическое звучание виолончели создает ощутимый контраст между разделами, дает некую передышку перед очередным всплеском. Также стоит отметить прихотливую полиритмию, усиливающую оттенок танцевальности (см. пример 3 на стр. 60).

В разделе **D** композитор значительно усложняет задачу исполнителю. В партии виолончели можно обнаружить целую россыпь штрихов: пиццикато, стаккато-воландо, глиссандо (как обычное, так и с выходом на флажолет) и, наконец, *col legno* (удар дровком смычка). Пять тактов этого небольшого построения концентрируют в себе, по сути, важнейшие виолончельные штрихи, встречающиеся в музыке XX–XXI веков. Данный раздел воспринимается как промежуточный, носит функцию перехода-интермедии. Соллима же мыслит его

пример 3

C pizz (mano destra) tra il pont. e la cordiera

III
IV
pizz (mano sinistra)
mf I
II
II III
I
II
II III

пример 4

D col legno

funky!
pizz (mano sin)
arco ord.
pizz (mano sin)
arco ord.
8va
II
III

в шуточном ключе — на это указывает «говорящая» ремарка *funky!* (весело) (см. пример 4).

Раздел **E** возвращает к характеру темы во вступлении. Однако здесь исполнитель воспроизводит голосом конкретные слоги *wa u — wa*. Экспрессия достигает своего накала, композитор ставит *fff*, очевидно трактуя этот раздел как кульминацию-финал пьесы. Партия виолончели записана в интервале квинтдецимы, что, безусловно, весьма трудно для исполнения и требует хорошей растяжки пальцев. Соллима, будучи виртуозным виолончелистом, с каждым новым разделом повышает техническую планку для музыкантов, заставляя их играть на пределе возможностей (см. пример 5 на стр. 61).

Раздел **F** по сути является кодой-послесловием. Исполнитель играет четырехтакт — двойные и тройные ноты — «грубовато» и «плотно смычком» (*rude e "molto" alla corda*), после чего берет арпеджированный аккорд и резкий удар (*sf*) квинты в высоком регистре (см. пример 6 на стр. 61).

Вторая половина *Lamentatio* представляет собой повтор всех разделов в указанном композитором порядке: **C, D, E, F, A**. Причем исполнение раздела **A** не является обязательным, его можно заменить на

другой. После чего Соллима выписывает повторение разделов **B, F, D**, где тема также мелодически варьируется, становится более динамичной и даже драматичной. Здесь композитор сохраняет все виолончельные приемы игры и штрихи, словно предлагая исполнителю по второму кругу сразиться со сложностями. В конце раздела **F** появляется пассаж, основанный на тонах пентатоники, который, по мысли автора, должен быть сыгран в импровизационной манере. Пьеса *Lamentatio* завершается эффектным образом — шестнадцатыми на *ff* и чистой квинтой, украшенной трелью, что воспринимается как финальная точка, остановка этого стенания (см. пример 7 на стр. 61).

Подводя итог, можно утверждать, что пьеса Джованни Соллима *Lamentatio* является ярчайшим примером индивидуальной трактовки виолончельного исполнительства. В данной миниатюре можно обнаружить «базовые» штрихи и приемы звукоизвлечения, характерные для виолончельного репертуара XX–XXI веков: это и пиццикато — как обычное, так и между грифом инструмента, *spiccato* и стаккато, глиссандо, *col legno*, трели, флажолеты. В партитуре они буквально следуют друг за другом, словно предоставляя виолончелисту возможность демонстри-

пример 5

E

voce (nasale, non vibrata)

fff

II
wa u - wa u - wa wa u - wa u - wa wa
III
(h)

пример 6

F

rude e "molto" alla corda

fff

ripete C. D. E. F. A

пример 7

ff

fff

tr (b)

ровать свое мастерство. Другая любопытная особенность *Lamentatio* состоит в том, что исполнитель одновременно играет и поет, отражая тем самым драматургическую идею автора (показать плач, выразить печаль). Ее в каком-то смысле концентрирует в себе основная тема, представленная во вступлении в духе григорианского хора и варьированная на протяжении последующих разделов. Специфическое звучание виолончели — композитор выстраивает произведение фактически на основе гептахорда и чистых квинт — рождает ассоциации со стилистикой музыки XVI–XVII веков, но в то же время *Lamentatio* воспринимается как типично авангардный опус.

Среди пьес виолончельного репертуара, созданных современными композиторами, *Lamentatio* можно назвать одной из самых непростых для исполнения — но вместе с тем, весьма эффектных, которые производят неизгладимое впечатление на публику. Автор данной статьи нередко играет *Lamentatio* в качестве «биса» в различных концертных программах. Пьеса Джованни Соллима может быть рекомендована как концертирующим виолончелистам, повышающим свое мастерство, так и студентам, практикующим навыки игры виолончельной музыки XXI века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гинзбург Л.** История виолончельного искусства. Кн. 4-я. М., Музыка, 1978. 407 с.
2. **Беккер Х., Ринар Д.** Техника и искусство игры на виолончели/ Пер. с нем. А. Броун, К.М. Новогрудский. Москва, 1978. 288 с.
3. **Броун А.** Очерки по методике игры на виолончели. М.: Музыка, 2001. 104с.
4. **Иванова Н.** Виолончельная техника. Основные вопросы виолончельной педагогики // Молодой ученый. 2022. № 40 (435). С. 43–49.
5. **Логунова И.** Музыка: душа виолончели. Интервью с композитором Джованни Соллимой. URL: <https://posta-magazine.ru/article/interview-with-composer-giovanni-sollima/>.
6. **Мусаелян Е.** Неистовый экспериментатор // Играем с начала. Da capo al fine: Газета. М., 2013. № 11 (115). С. 9.
7. **Соллима Дж.** «Можно быть очень «современным», но оторванным от жизни». URL: <https://www.unident.ru/u-art/Dzhovanni-Sollima-Mozhno-byt-ochen-sovremennym-no-otorvannym-ot-zhizni-12973.phtml?ysclid=lq3w9ww8hp365267651>.
8. **Соллима Дж.** Биография. URL: <https://www.giovanisollima.org/bio/>
9. **Kennaway G.** Cello techniques and performing practices in the nineteenth and early twentieth centuries: Ph. D. dis. / George William Kennaway; Univ. of Leeds. 245 p.
10. **Walden V.** One hundred years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice 1740–1840 / V. Walden. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998. 327 p.

REFERENCES

1. **Ginzburg L.** Istoriya violonchel'nogo iskusstva [The history of cello art. Book 4] Kn. 4-ya. M., Muzyka, 1978. 407 s.
2. **Bekker H., Rinar D.** Tekhnika i iskusstvo igry na violoncheli [The technique and art of playing the cello]. Per. s nem. Broun A., Novogrudskij K. M.: Moskva, 1978. 288 s.
3. **Broun A.** Ocherki po metodike igry na violoncheli [Essays on the method of playing the cello]. M.: Muzyka, 2001. 104 s.
4. **Ivanova N.** Violonchel'naya tekhnika. Osnovnye voprosy violonchel'noj pedagogiki [Cello technique. The main issues of cello pedagogy] // Molodoj uchenyj. 2022. No 40 (435). S. 43–49.
5. **Logunova I.** Muzyka: dusha violoncheli. Interv'yu s kompozitorom Dzhovanni Sollimoj [Music: the soul of the cello. An interview with composer Giovanni Sollima]. URL: <https://posta-magazine.ru/article/interview-with-composer-giovanni-sollima/>.
6. **Musaelyan E.** Neistovyy eksperimentator [The frenzied experimenter] // Igraem s nachala. Da capo al fine: Gazeta. M., 2013. No 11 (115). S. 9.
7. **Sollima Dzh.** «Mozhno byt' ochen' «sovremennym», no otorvannym ot zhizni» ["You can be very 'modern' but out of touch with life."]. URL: <https://www.unident.ru/u-art/Dzhovanni-Sollima-Mozhno-byt-ochen-sovremennym-no-otorvannym-ot-zhizni-12973.phtml?ysclid=lq3w9ww8hp365267651>.
8. **Sollima Dzh.** Biografiya [Biography]. URL: <https://www.giovanisollima.org/bio/>
9. **Kennaway G.** Cello techniques and performing practices in the nineteenth and early twentieth centuries: Ph. D. dis. / George William Kennaway; Univ. of Leeds. 245 p.
10. **Walden V.** One hundred years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice 1740–1840 / V. Walden. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998. 327 p.

СТЕПАНОВ ВАСИЛИЙ ВАЛЕРЬЕВИЧ

Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва)

кафедра виолончели, контрабаса, арфы

старший преподаватель

e-mail: svvcpm@gmail.com

STEPANOV VASILY V.

Gnessin Academy of Music (Moscow)

Department of Cello, Double Bass and Harp

senior lecturer

e-mail: svvcpm@gmail.com

УДК 78.03

ЧЖОУ ЧЖОУ

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

Детский хор Сучжоу «Уюнь» под управлением Ван Чао: современная модель хорового исполнительства в Китае

*Zhou Zhou**Suzhou Children's Choir «Wuyun» under the direction of Wang Chao: a modern model of choral performance in China*

Абстракт. В статье анализируется ситуация в развитии детского хорового исполнительства КНР — тема, достаточно актуальная для российского музыкознания. На основе анализа деятельности детского хора Сучжоу «Уюнь» под управлением Ван Чао представлены современные тенденции в китайском образовании в области хорового искусства. В работе акцентируется внимание на ведущей роли России, в частности Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского в отношении обучения китайских музыкантов. В работе рассматриваются проблемные стороны хорового обучения и раскрываются пути их преодоления.

Ключевые слова: хоровое искусство Китая, хоровое образование, детское хоровое исполнительство, Ван Чао, «Уюнь».

Abstract: The article analyzes the situation in the development of children's choral performance in the People's Republic of China — a topic that is quite relevant for Russian musicology. Based on an analysis of the activities of the Suzhou children's choir "Wuyun" under the direction of Wang Chao, current trends in Chinese education in the field of choral art are presented. The work focuses on the leading role of Russia, in particular the Moscow State Tchaikovsky Conservatory regarding the training of Chinese musicians. The work examines the problems of choral training and reveals ways to overcome them.

Keywords: Chinese choral art, choral education, children's choral performance, Wang Chao, «Wuyun».

Зарождение и формирование русско-китайских музыкальных связей имеет более чем вековую историю. За этот период сформировались разные линии взаимообогащения культур Китая и СССР-России. Встречный интерес друг к другу двух культур, накопивших в своей истории удивительные традиции, оказался тем мостом, что обеспечил поступательное могучее движение великих народов в современном социуме.

Органичное вхождение китайской музыкальной культуры в новый звуковой мир, творческий и исполнительский, исторически была обусловлено давними связями с Россией и в значительной своей части определялось системой педагогических контактов двух стран. Установление моста культуры

изначально шло по линии созидательной работы российских музыкантов-эмигрантов в городах Китая в 1920-е годы (Харбин, Шанхай), затем продолжилось через массированный приезд молодых китайцев разных специальностей на обучение в Москву в 1950–1960-е годы (2000 человек) и, наконец, утвердилось в 1990–2000-е годы в связи с последней волной обучающихся из Китая в Россию [4].

Среди тех, кто получил «путевку» в новую музыкальную культуру Китая, стажировавшись в Московской консерватории, был Ван Чао. Он получил основное образование в Шанхайской консерватории в классе Цао Пэн, методика преподавания дирижирования которого основывалась на достижениях русской хоровой школы. Сам Цао Пэн в течение пяти

лет (в 1950-е годы) обучался хоровому дирижированию в Московской консерватории у заслуженного артиста РСФСР, профессора С.С. Калинина.

В 2010 году Ван Чао участвовал во Всемирных хоровых играх в Шаосине (Китай), где его как одаренного молодого дирижера заметил профессор А.В. Соловьёв, который и порекомендовал Ван Чао приехать в Россию на стажировку в класс выдающегося хорового деятеля, народного артиста РФ, профессора Б.Г. Тевлина. Ван Чао прилетел в Москву и имел возможность познакомиться со знаменитым дирижером, но внезапная кончина Маэстро изменила первоначальные планы. Ван Чао стал заниматься в классе профессора А.В. Соловьёва, преемника Б.Г. Тевлина, и через год (в 2012 году) с успехом окончил стажировку в Московской консерватории.

Это был лишь первоначальный старт для продолжения активного сотрудничества китайского дирижера с видными хоровыми деятелями России

В 2014 году Ван Чао¹ участвовал в Первом международном конкурсе хоровых дирижеров имени Бориса Тевлина, проходившем в залах Московской консерватории (10–17 марта), и стал лауреатом третьей премии. В 2022 году он уже вошел в состав жюри² Третьего Международного конкурса хоро-

вых дирижеров имени Бориса Тевлина (Москва, консерватория, 2022).

Особое внимание уделяет Ван Чао развитию в Китае детского хорового исполнительства, справедливо полагая, что хоровое пение является незаменимым фактором в деле художественного-эстетического образования и воспитания. Выступая 26 сентября 2022 года по приглашению и.о. ректора АХИ имени В.С. Попова, профессора А.В. Соловьёва в Академии хорового искусства имени В.С. Попова (в рамках программы повышения квалификации «Современный хоровой репертуар: вопросы интерпретации и репетиционных методик с учебными творческими коллективами»), он подчеркнул: «Во-первых, хоровое пение способствует воспитанию настойчивости и осознанию важности упорного труда посредством обучения. Во-вторых, дети должны научиться брать на себя важную ответственность не только перед самим собой, но и перед командой. В-третьих, только улучшив свои певческие способности, можно добиться стабильности певческого голоса. Каждый певец должен четко осознавать вес своего голоса в общей работе. Поэтому хоровое пение это всегда процесс воспитания людей, обучения переносить трудности и выдерживать тяжелую работу, обладать чувством ответственности и способностью к сотрудничеству, которые очень важны для формирования личности»³.

Ван Чао отмечает, что образование и развитие детского хорового искусства Китая сильно отличаются от российского. В России хоровое пение обязательно входит структуру урока музыки во всех общеобразовательных школах. Помимо этого, начальное предпрофессиональное образование по хоровой специальности в России дети могут получить в детских музыкальных и хоровых школах, в то время как в Китае дети на уроке в школе только знакомятся с мировой музыкальной культурой, изучают творчество композиторов, но, практически не поют (!). Из-за влияния системы образования

1 Сегодня Ван Чао — главный организатор национальной благотворительной акции «Поддержка эстетического воспитания в сельской местности»; художественный руководитель хора Бо Юэ (泊乐) Шанхайского педагогического университета, инициатор прямой трансляции выступлений знаменитого хора и проведения педагогических занятий; генеральный секретарь Хорового комитета китайских университетов; член художественного и редакционного комитетов Международного хорового фестиваля (Китай); исполнительный директор Китайской конференции хоровых дирижеров и директор фестиваля детских хоров в Китае (Шэньчжэнь); консультант Китайской федерации прокуроров и литературных кругов; Детский хор оперного театра Гуанчжоу (Китай) под управлением Ван Чао стал обладателем золотой медали на XII Всемирных хоровых играх в Каннун (Республика Корея, 2023).

2 Почётный председатель жюри: Родион Константинович Щедрин. Председатель жюри: Лев Зиновьевич Конторович (Россия). Члены жюри: Бодяко Инесса Михайловна (Республика Беларусь), Ван Чао (КНР), Екимов Сергей Викторович (Россия), Кордеро-Моралес Анхела-Мария (Коста-Рика), Куттыбадамова Гульмира Казиевна (Казахстан), Петров Алексей Кириллович (Россия), Рыжинский Александр Сергеевич (Россия), Соловьёв Александр Владиславович (Россия).

3 Цит. по: Открытие программы повышения квалификации «Современный хоровой репертуар: вопросы интерпретации и репетиционных методик с учебными творческими коллективами. Интернет-ресурс: <https://axu.ru/otkrytie-programmy-povysheniya-kvalifikatsii-sovremennyi-khorovoi-repertuar-voprosy-interpretatsii-i-repetitsionnykh-metodik-s-uchebnymi-tvorcheskimi-kollektivami> (дата обращения 04.12.2022).

и ценностей общества, школа и родители уделяют больше внимания курсам научных знаний и изучению иностранных языков, недооценивая важность музыкального развития детей. И даже в сфере музыкального образования многие родители более склонны отдать поддерживать ребенка в изучении игры на музыкальных инструментах, полагая, что хоровое образование нивелирует возможность проявить индивидуальность.

Возникает вопрос, каким образом в Китае дети могут получить представление о хоровом исполнительстве? Для этого в стране созданы детские центры, детские культурные центры, дворцы культуры. Данные организации получают государственную поддержку. В этих центрах дети могут реализовать свои желания и творческие способности. Аналогично российской системе детского художественного творчества при дворце культуры существует много секций и кружков, которые позволяют ребенку творчески развиваться. В том числе и хоровой класс. В хоровом кружке ребята начинают учиться азам хорового искусства — не просто групповому пению, как в школе, а важнейшим навыкам хорового исполнительства. Здесь они погружаются в мир академической музыки, западноевропейской, русской, и, безусловно, национальной музыки современных китайских композиторов.

Подобная структура детского хорового исполнительства в Китае сложилась благодаря деятельности Детского хора Центральной народной радиостанции Китая, основанного в 1951 году, практически сразу после провозглашения Нового Китая (1949). Благодаря его огромному влиянию в 1950 и 1960-х годах один за другим были созданы Детский хор Шанхайской народной радиостанции, детский хор Тяньцзиньской народной радиостанции и хор Пекинского детского дворца. Появление вышеперечисленных коллективов непосредственно сыграло ведущую роль в развитии детского хора по всей стране, а также сместило акцент в воспитании со школьного детского хора на внеклассное [1].

Уровень развития и масштаб детского хора прямо пропорционален экономическому развитию города, в котором он расположен [6]. Детские хоровые коллективы в Пекине, Шанхае, Гуанчжоу, Шэньчжэне (мегаполисах с самым высоким валовым внутренним продуктом) и других центральных городах являются лидирующими как по количеству участников, так и по качеству исполнения. Каж-

дый хор в Китае уникален. При общей цели максимального раскрытия детям мира хоровой музыки разных стран, каждый из коллективов реализует ее индивидуально, в зависимости от руководства, от того, в каком городе этот хор, от его материального положения.

Среди многих в Китае выделяется Молодежный художественный коллектив Сучжоу Уюнь (Suzhou Wuyun Youth Choir, кит. 吴韵少年合唱团)⁴. Коллектив был основан в июне 2016 г. В его состав входят четыре клуба: китайский традиционный театр Куньцю, Сучжоу Пинтань (это традиционное региональное музыкально-устное исполнительское искусство), хор и танцевальная труппа. Хор стремится повышать уровень хорового мастерства и вносить свой вклад в развитие регионального хорового искусства. В настоящее время в хоре более 100 человек. С момента основания хор накопил богатый репертуар. Помимо этого, на хоровых занятиях изучаются аспекты постановки голоса, эстетики тембра.

Знаменитый молодой дирижер Ван Чао (кит. 王超) художественный руководитель и главный дирижер молодежного художественного хора Сучжоу «Уюнь» — является главным хормейстером, а Гао Синь и Чжан Цзянь — ассистентами дирижера.

С момента своего основания в 2016 году хор завоевал единственную золотую медаль среди детских и молодежных коллективов на третьем и пятом фестивалях хоров провинции Цзянсу в Цзыцзине и в дальнейшем получил множество других почетных званий, наград, важных приглашений⁵.

-
- 4 Это молодежная художественная группа общественного благосостояния, совместно спонсируемая отделом пропаганды (Civilization Office) Муниципального комитета Коммунистической партии Китая Сучжоу, муниципальным бюро образования и Муниципальной федерацией литературных и художественных кругов, а также контролируемая муниципальным управлением культуры Сучжоу, радио, Бюро телевидения и туризма.
 - 5 Среди них — золотая медаль на восьмом конкурсе детских хоров Китая и почетное звание «Десятка лучших маленьких хоров страны»; золотая медаль 9-го Китайского хорового фестиваля Charming Campus; звания: хор уровня «А» 14-го Китайского международного хорового фестиваля; хор первого уровня 15-го Китайского международного хорового фестиваля. В 2017 году хор был приглашен принять участие в концерте-закрытии Российско-китайского фестиваля культуры и в Международном симпозиуме

Хор также выполняет обязанности общественной благотворительной организации по «возвращению в общество», участвует в различных общественных благотворительных спектаклях и мероприятиях, успешно проводит пять концертов детского хора, а все вырученные от продажи билетов средства передаются нуждающимся детям.

Ван Чао, художественный руководитель хора, отмечает, что на фоне стремительного развития отечественного детского хора в последние годы молодежный хор «Уюнь» всегда придерживался двух путей: «наследования классики» и «изучения инноваций», извлекая уроки из развития выдающихся детских хоров по всему миру. Эта модель органично сочетается с независимыми инновациями и развитием, основанным на местной и национальной культуре.

Ван Чао воплотил свои собственные приоритеты и представления о хоровом воспитании в работе с молодежной художественной группой и хором «Уюнь». Во-первых, это изучение новых и уникальных звуков. С момента основания группы тембр «Уюнь» постоянно корректировался, так что,

по китайско-русскому хору; в 2018-м по приглашению выступал на заключительном концерте первой Китайской конференции хоровых дирижеров и имел большой успех; в 2019 году получил первую премию за вокальную музыку в группе начальной школы (группа В) на Шестом Национальном художественном конкурсе начальной и средней школы, а в ноябре завоевал серебряную медаль в составе детской и молодежной групп на 15-м Китайском хоровом фестивале. В 2020 году коллектив участвовал в выставке новых работ 15-го Китайского международного хорового фестиваля и получил награду за выдающуюся работу; в 2021-м завоевал золотую медаль на первом конкурсе хоровых композиций дельты реки Янцзы; в 2022 году коллектив завоевал золотую медаль на Международном хоровом конкурсе Всемирного хорового фестиваля и в номинации «детский вокал» и «народная песня», а также занял второе место в категории «Современная»; принял участие в 16-м Китайском международном хоровом фестивале, выиграл чемпионат в фолк-группе и золотую медаль в поп-группе. Китайский международный хоровой фестиваль одобрен Государственным Советом Китайской Народной Республики и в настоящее время является единственным национальным и международным мероприятием хорового искусства в Китае. После тридцати лет непрерывного развития Хоровой фестиваль стал крупнейшим международным мероприятием в области хорового искусства самого высокого уровня, проводимым в Китае.

по сути, сформировался собственный культовый тембр. Его отличительная черта — единый вокальный диапазон и тембр с очень незначительными различиями всех участников хора.

Во-вторых, это изучение в процессе обучения классических образцов мировой музыкальной культуры и оригинальных сочинений, созданных китайскими музыкантами в наши дни. «Уюнь» культивирует композиционную мощь группы с момента ее основания, настаивая на создании оригинального репертуара и его адаптации. Это связано с тем, что преподаватели в команде обладают определенными способностями в области дирижирования, владения фортепиано, в сфере вокальной музыки и мастерством аранжировки. В то же время они накопили богатый опыт работы в детском хоре благодаря длительным репетициям. Поэтому произведения для детского хора, написанные учителями, не только адаптированы для детского исполнительства, но и технически более совершенные (в соответствии с педагогическими и эстетическими концепциями детского хора). После шести лет развития «Уюнь» теперь исполняет почти 20 произведений на каждом концерте, половина из которых оригинальные произведения. Кроме того, «Уюнь» также придает большое значение сохранению и повторному открытию классических произведений. По мнению Ван Чао, классические произведения являются классическими, потому что они были обусловлены историей развития хора и имеют огромное значение в академической, духовной, музыкальной эстетике и вокально-хоровых технологиях.

В-третьих — это повышение «жизнеспособности» хорового коллектива за счет эффективных репетиций. Ван Чао сказал, что многие хоры в настоящее время гордятся тем, сколько произведений они исполняют на концерте, сколько концертов они проводят за определенное время и в скольких мероприятиях они участвуют. Они действительно могут показать силу и способности хора, но эта концепция подвергается сомнениям, когда речь идет о детских хорах. Большее количество занятий для детских групп означает, что дети и родители уделяют этому больше времени, что длительно влияет на стабильность группы. С этой целью он практикует концепцию «Уюнь»: настаивайте на стопроцентной подготовке к уроку и стопроцентной репетиции. Повышая эффективность репетиций и назначая как можно меньше домашних заданий, он может добиться иде-

ального эффекта во время репетиции и в наибольшей степени сэкономить время учащихся. Развитие и повышение качества звучания хора зависит от тщательной, всесторонней и научной подготовки уроков учителями. Хотя домашнее задание, порученное детям, невелико, оно должно быть выполнено таким образом, чтобы дети могли познать как можно больше нового материала, знаний и навыков за короткий промежуток времени. Таким образом, родители могут видеть рост и перемены в своих детях, а также почувствовать силу художественного образования и потому с большей готовностью позволяют детям продолжать участвовать в хоре.

Помимо вышесказанного, также важным является практическая деятельность хора: выступления на крупномасштабных мероприятиях, связанных с фестивалями, отечественными или зарубежными, запись выступлений на телеэкране. В дополнение к выступлениям на сцене, с развитием интернет-медиа переживает бум саморазвитие человека, даже можно осуществлять некоторые индивидуальные настройки, такие как съемка видеороликов, запись песен и т. д. Это очень привлекает детей и родителей, которые заинтересованы в цифровых МЕДИА для записи обучения и роста, фиксации результата на каждом этапе. В дополнение к традиционным методам исполнения, формы коммуникации в онлайн-МЕДИА, такие как flash, короткие видеоролики и MV, также обновляются и повторяются. Командам учебных заведений по подготовке детских хоров за пределами кампуса стало легче привлекать внимание и удовлетворять эстетические потребности современных людей.

Для достижения поставленных целей в хоре «Уюнь» четко выверена структура и методика вокально-хоровой работы. Возраст хористов примерно делится на классы по интересам хора - от детского сада до второго класса и от второго до четвертого класса; основной хор и хоровая капелла – в основном с третьего по первый класс младшей средней школы. Участники коллектива приезжают из разных школ и репетируют один или два раза в неделю, каждая репетиция длится 1,5–2,5 часа.

Первая и вторая группы хора – это в основном учащиеся с третьего по шестой классы начальных школ; основная учебная группа – учащиеся с первого класса по четвертый. Приоритет отдается набору детей, которые завоевали награды на различных конкурсах вокальной музыки или хоров, имеют

опыт изучения вокальной музыки или инструментальной музыки, хорошо разбираются в коллективах и обладают знаниями теории музыки. Обычное время репетиций для каждой группы:

01 группа каждую среду 17:15–18:45 каждую субботу 13:30–16:00,

02 Группа 2 каждую среду 17:00–18:30 каждую субботу 13:30–16:00,

03 Третья группа (группа базовой подготовки) каждую среду с 18:30 до 20:00.

Некоторые родители надеются на то, что в будущем их дети выберут музыку в качестве основного направления. Семьи такого типа рассматривают хор как важную платформу для развития музыкальных навыков своих детей. Они готовы позволить своим детям проходить тщательное и долгосрочное обучение и активно сотрудничать с дирижером во всех областях, включая домашние задания, а также дополнительные занятия, организованные вне репетиции с желающими проводить больше времени, практикуя навыки, связанные с хоровым пением, в повседневной жизни. Однако, что касается общей тенденции в Китае, большинство родителей предпочитают развивать хоровые навыки детей в качестве хобби. С одной стороны, родители считают, что задачи школьного образования тяжелы, а внеклассные занятия хором увеличат нагрузку. С другой – большинство родителей предпочитают, чтобы музыка была только частью жизни детей, поэтому они не желают брать на себя слишком много музыкальной практики и склонны к пониманию хорового исполнительства как определенного рода развлечения («радостно и легко»). «Такая образовательная среда и идеология в определенной степени определяют, что на данном этапе обучения хоровому искусству нецелесообразно использовать слишком много средств для контроля за упражнениями учащихся и нецелесообразно организовывать все более сложные учебные задания на репетициях, поэтому репетиции хора проводятся только раз в неделю», фиксирует Ван Чао⁶.

Что касается системы приема, хор набирает членов для всех начальных и средних школ города Сучжоу и строго контролирует качество и количество учащихся от источника зачисления, обеспечи-

6 Из личной беседы. ФГБОУ ВО «АХИ имени В.С. Попова». 26 сентября 2022 года.

вая эффективное развитие хорового преподавания на более позднем этапе. Если взять в качестве примера брошюру о приеме в 2023 году, то сформулированные в ней конкретные требования к собеседованию и оценке следующие:

1. Завершите песню по вашему выбору, принесите свой собственный компакт-диск с аккомпанементом или электронное аудио или спойте без аккомпанеента.

2. Оценка базовых знаний музыки: моделируйте и исполняйте монофонические мелодии и короткие напевы, а также декламируйте и пойте в соответствии с типом ритма, указанным учителем.

3. Всесторонняя оценка: исполнение инструментальной музыки, в которой вы хороши.

4. Предпочтение отдается победителям вокальных конкурсов в городских районах и студентам с хорошими музыкальными инструментами.

Ван Чао установил различные критерии оценки музыкальных способностей учащихся, участвующих в конкурсном отборе. Например, в дополнение к проверке точности выражения основных музыкальных элементов, таких как высота тона и ритм, уделяется особое внимание тембру голоса, выразительности пения или способности проявлять эмоциональность в момент игры на каком-либо

музыкальном инструменте. Кроме того, собственные музыкальные навыки участников становятся базовыми критериями для оценки, а хороший внутренний слух и музыкальная память являются при этом важными критериями. Наконец, навыки игры на музыкальном инструменте также являются одним из условий оценки. Поскольку методы изучения музыки разнообразны, учащиеся, овладевшие определенной инструментальной техникой, с большей вероятностью поймут актуальность музыкальных знаний и навыков в процессе обучения хоровому пению. Поэтому детям, изучающим инструментальную музыку или имеющим опыт участия в конкурсах, будет отдан приоритет при поступлении.

Таким образом, из-за относительно медленного развития музыкального образования в Китае хоровое искусство многими не воспринимается всерьез. Кроме того, сложнее подготовить профессиональных хоровых педагогов и дирижеров. В Китае не хватает отличных музыкальных педагогов, что затрудняет развитие профессионального хорового образования. В связи с этим необходимо подчеркнуть важность преемственности опыта России как лидирующей страны в сфере хорового исполнительства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Корноухов М.Д.** Русские хоровые методические школы в учебном процессе современного Китая // Научное мнение. 2019. № 5. С. 71–76.
2. **Ли Г.** Русская хоровая культура начала XX столетия: предпосылки к сравнению хорового искусства России — Китая // Университетский научный журнал. 2020. № 56. С. 126–133.
3. **Ли Ш.** Из истории распространения западной хоровой музыки в Китае // Университетский научный журнал. 2021. № 62. С. 213–217.
4. **Люй Ц.** Хоровая культура в Китае в XX веке: основные вехи становления // Гуманитарное пространство. 2021. Т. 10. № 5. С. 611–619.
5. **Пэн Ду.** Православие и хоровое искусство Китая // Труды Белгородской православной духовной семинарии (с миссионерской направленностью). 2021. № 13. С. 156–165.
6. **Хуан Сяньгэю.** Обучение хоровому искусству в Китае на современном этапе: проблемы и решения // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика. 2023. № 2 (7). С. 121–126.
7. **Чжан Х.** Преодоление интонационных трудностей при работе с любительскими хоровыми коллективами в Китае // Университетский научный журнал. 2021. № 64. С. 165–173.
8. 王美琪《中小学开展合唱教育的现状分析与实践对策》北京：北方音乐（Ван Мэйци. Анализ ситуации и пути развития хорового образования в начальной и средней школе // Северная музыка. 2020. № 8. С. 212–213.）

REFERENCES

1. **Kornoukhov M.D.** (2019) Russkie khorovye metodicheskie shkoly v uchebnom protsesse sovremennogo Kitaya [Russian choral methodical schools in the educational process of modern China]. Nauchnoe mnenie [Scientific opinion], 5, pp. 71–76.
2. **Li G.** (2020) Russkaya khorovaya kul'tura nachala XX stoletiya: predposylki k sravneniyu khorovogo iskusstva Rossii — Kitaya [Russian choral culture of the early twentieth century: prerequisites for comparing the choral art of Russia and China]. Universitetskii nauchnyi zhurnal [University Scientific Journal], 56, pp. 126–133.
3. **Li Z.** (2021) Iz istorii rasprostraneniya zapadnoi khorovoi muzyki v Kitae [From the history of the distribution of Western choral music in China]. Universitetskii nauchnyi zhurnal [University Scientific Journal], 62, pp. 213–217.
4. **Lu Q.** (2021) Khorovaya kul'tura v Kitae v XX veke: osnovnye vekhi stanovleniya [Choral culture in China in the XX century: the main milestones of formation]. Gumanitarnoe prostranstvo [Humanitarian space], 10, 5, pp. 611–619.
5. **Peng Du** (2021) Pravoslavie i khorovoe iskusstvo Kitaya [Orthodoxy and choral art of China]. Trudy Belgorodskoi pravoslavnoi dukhovnoi seminarii (s missionerskoi napravlennoy) [Proceedings of the Belgorod Orthodox Theological Seminary (with a missionary orientation)], 13, pp. 156–165.
6. **Huang Xiangei** (2023). Obuchenie-khorovomu-iskusstvu-v-kitae-na-sovremennom-ehtape-problemy-i-resheniya [Teaching choral art in China at the present stage: problems and solutions]. Academia: musicology, performance, pedagogy. № 2 (7). pp. 121–126.
7. **Zhang H.** (2021) Preodolenie intonatsionnykh trudnostei pri rabote s lyubitel'skimi khorovymi kolektivami v Kitae [Overcoming intonation difficulties when working with amateur choirs in China]. Universitetskii nauchnyi zhurnal [University Scientific Journal], 64, pp. 165–173.
9. 王美琪《中小学开展合唱教育的现状分析与实践对策》北京：北方音乐 Wang Meiqi. [Analysis of the situation and ways of development of choral education in primary and secondary schools] / Northern Music. 2020. No. 8. pp. 212–213.

ЧЖОУ ЧЖОУ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

(г. Москва)

аспирант

e-mail: jojoinrussia@mail.ru

ZHOU ZHOU

Victor Popov Academy of Choral Art (Moscow)

postgraduate student,

Department of Choral Conducting,

e-mail: jojoinrussia@mail.ru

УДК 78.071.4

Г.Н. МАРАХТАНОВА

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

Н.К. Мешко: «О родниках неизбывных и правде в искусстве»

К 15 годовщине со дня кончины народной артистки СССР, лауреата Государственной премии РСФСР им. Глинки, художественного руководителя Государственного Академического Северного русского народного хора, профессора кафедры хорового и сольного народного пения РАМ им. Гнесиных Нины Константиновны МЕШКО

*G. Marakhtanova**Nina Meshko: "Of everlasting wellsprings and truth in art"*

Абстракт. В статье, основанной на материалах из личных дневников Нины Константиновны Мешко, автор представляет ее размышления о родниках народного песенного искусства, о проблемах сохранения народной песни, ее самоценности; раскрывает мысли о правде в традиционном народно-певческом искусстве, отвергающем различного рода симулякры. Сегодня бесценный опыт мастера, народной артистки СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени М.И. Глинки, почётного гражданина Архангельска и Парижа, исполненный целеустремленного подвижнического труда имеет непреходящее значение. Его ценность для истории народно-певческой культуры неоспорима, а изучение педагогических принципов Н.К. Мешко, притягивающее ученых и специалистов, профессионально работающих в сфере народной песенности свидетельствует о том, насколько актуален опыт мастера в деле осмысления культурных ценностей, составляющих ядро российской самобытности.

Сохранение народно-певческого наследия стало делом всей жизни Нины Константиновны. Многогранное творчество Мешко-учителя имеет продолжение в десятках ее учеников и последователей. А это значит, что линия преемственности продолжается и в ней транслируется тот вклад, который внесла Нина Константиновна.

Ключевые слова: Н.К. Мешко, педагогические принципы Н.К. Мешко, народно-певческое искусство, российская самобытность и ее культурные ценности.

Abstract: In the article, based on materials from the personal diaries of Nina Konstantinovna Meshko, the author presents her thoughts on the springs of folk song art, on the problems of preserving folk songs, and its intrinsic value; reveals thoughts about truth in traditional folk singing art, which rejects various kinds of simulacra. Today, the invaluable experience of the master, People's Artist of the USSR, laureate of the State Prize of the RSFSR named after M.I. Glinka, an honorary citizen of Arkhangelsk and Paris, filled with purposeful ascetic labor has enduring significance. Its value for the history of folk singing culture is undeniable, and the study of the pedagogical principles of N.K. Meshko, which attracts scientists and specialists professionally working in the field of folk song, testifies to how relevant the master's experience is in understanding the cultural values that form the core of Russian identity.

Preserving the folk singing heritage became Nina Konstantinovna's life's work. The multifaceted creativity of Meshko the teacher continues in dozens of her students and followers. This means that the line of succession continues and the contribution that Nina Konstantinovna made is transmitted in it.

Keywords: N.K. Meshko, pedagogical principles of N.K. Meshko, folk singing art, Russian identity and its cultural values.

8 октября 2023 года скорбная дата, день кончины нашего Учителя... дорогой Нины Константиновны...

«Ее жизнь — словно факел, зажженный для того, чтобы увлечь за собой. Высокий художествен-

ный вкус, творческую принципиальность и беспредельное трудолюбие привил ей педагог по хоровому дирижированию, выдающийся хоровой мастер Н.М. Данилин еще в Московской консерватории.

Хор русской песни Всесоюзного радио и телевидения, 40 лет работы в качестве художественного руководителя знаменитого, всемирно известного Государственного Академического Северного русского народного хора — творческие вехи жизни. Ее художественное кредо звучало с общественных трибун, со страниц прессы, более 14 лет в телепередачах «Родники» Центрального телевидения СССР. Н.К. Мешко принадлежит методика постановки народных голосов, основанная на естественной, открытой речи и соединении регистров. «Школа Мешко» позволила воспитать целую «армию» преподавателей, хормейстеров и исполнителей народной песни. Среди них доценты, профессора, народные и заслуженные артисты, лауреаты государственных премий, лауреаты всесоюзных и международных конкурсов: Татьяна Петрова, Надежда Бабкина, Людмила Рюмина, Наталья Борискова, Михаил Фирсов и многие другие. Своим учителем считала ее и знаменитая Людмила Зыкина.

Благородный облик этой истинно русской женщины, полный обаяния и глубокой человеческой мудрости, вызывает чувства искреннего преклонения и восхищения», — писала в своих воспоминаниях о Н.К. Мешко Нонна Васильевна Калугина (кандидат искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных).

Полной неожиданностью для всех, кому дорога память об Учителе стало интервью, размещенное на «просторах интернета»: https://vk.com/im?sel=586485074&z=video454207585_456240265%2F1ae12f202e211c34a5. Это беседа с заведующим отделом сольного и хорового народного пения Музыкального училища имени Гнесиных, руководителем Народного хора, лауреатом международных конкурсов Юрием Леонтьевичем Колесником (Москва). «О своих корнях и детстве, о годах учёбы в Российской академии музыки имени Гнесиных, о Н.К. Мешко и Д.В. Покровском, о «народных хорах» и фольклорных коллективах, об импровизации в народной песне, о казачьей песне и джазе, о некоторых трудностях в освоении студентами традиционной песенной культуры, о проблеме существования фольклора на сцене, о значении песни в своей жизни» — значится в аннотации к съемке (съемка Илья Колодяжный, монтаж Илья и Олесь Колодяжные).

Илья и Олесь Колодяжные к работе над монтажом «подошли основательно», «расцвели» ин-

тервью. В кадре появились фотографии почти всех, о ком упоминалось, в том числе (и не раз) фото Нины Константиновны Мешко. Правда, размышления о личности Нины Константиновны были представлены (имеют, конечно, право) в беседе, скорее, в «сомнительном ключе». Ибо как можно иначе интерпретировать характеристику «чистая клюква», произнесенную несколько раз в эфире Ю.Л. Колесником?

Как человек, который готовил Памятный буклет к 100-летию Нины Константиновны, кому были предоставлены ее супругом Иваном Ивановичем Денисенко личные дневники Нины Константиновны, считаю совершенно необходимым опубликовать и «освежить» некоторые страницы этих дневников, касающиеся корней и детства, размышлений о народной песне, в том числе выдержки из статьи «О родниках неизбывных и правде в искусстве».

Из дневников Н.К. Мешко:

Я появилась на свет 31 мая 1917 года в деревне Малахово Ржевского уезда Тверской губернии. Произошло это между февральской и октябрьской революциями, так что, в общем-то, я дитя и ровесница Советской власти и всем своим существом ощущаю причастность к моему времени. Я жила его радостями и бедами, достижениями и болями. Молодые могут моим ровесникам позавидовать: семь десятков лет такого невиданного исторического эксперимента, как строительство совершенно нового общества, прожиты лично, увидены глазами очевидца и участника этой жизни.

Родилась я в семье песенной. У мамы, Александры Васильевны, был замечательный голос. А отец, Константин Иванович, не только руководил школьным хором, но и был регентом-любителем в местной церкви. В родительский дом по субботам и воскресеньям собирались любители пения. Многие приезжали на лошадях за десятки километров только для того, чтобы попеть и, как теперь говорят, «пообщаться». Никаких выпивок, главным угощением был чай и деревенская закуска, что найдется в доме. В нашей семье не существовало грубого слова, никогда не было ссор. Очевидно, поэтому в дальнейшем грубая реальность жизни так легко и жестоко прошла по всем моим незащищенным нервным клеткам... Мое самое первое детское воспоминание тоже связано с пением. Сколько мне

было, я не помню, может, даже меньше года, потому что я была завернута в пуховый платок с руками и ногами, и кто-то держал меня на руках. В кухне вокруг большого деревянного стола сидели люди, и все пели. А я при этом испытывала какое-то совершенно неизъяснимое блаженство...

Народное искусство рождено самой жизнью. Зародившись в недрах народного быта, оно было для народа не забавой, не развлечением, а жизненно важным делом, имевшим не только эстетический, духовный, но и практический смысл: песня, танец, обряд освящали и украшали все стороны жизни и быта человека, помогали ему в радости, служили средством общения. Поэтому народное искусство вобрало в себя и запечатлело высшие нравственные и эстетические ценности народа — образ его мыслей и чувств, его историю.

Высокоразвитая культура русского народного песенного искусства говорит о могучем таланте русского народа, глубине его духа, крепости характера, его неистребимой жизненной силе и оптимизме. Это искусство многообразно и увлекательно. В нем такая свежесть и художественная новизна, что долго еще придется разгадывать тайны его самобытности, художественных законов его стиля. Оно освежает и наполняет душу человека внутренней гармонией, как родник в лесу, как весенний луговой цветок. Оно близко к нам, потому что в нем мы сами.

Традиционное народное искусство — старые песни, сказки, былины, много веков жившие в народе — без конца переосмыслились по-новому, не теряя, однако, своей первозданной красоты и смысла — так рождалась вечная и бесконечная преемственность от поколения к поколению, воспитывались национальные понятия красоты, нравственные устои, творческая устремленность... издавна питал фольклор и корни величайших творений авторов профессионалов... У многих народов немало общего в образе жизни, в быту. Но есть у каждого в жизни, в характере свое, неповторимое, не похожее ни на что другое. Вот эту НЕПОВТОРИМОСТЬ, САМОБЫТНОСТЬ, НЕПОХОЖЕСТЬ и воплотило в себе народное творчество...

Стиль русской песенности постигнуть нелегко. Проникнуться им можно только изнутри, через воспитание чувств, создание внутри себя соответственной духовной и нравственной атмосферы. Русское песенное искусство во времена Пушкина и Глинки достигло полного развития и сформировалось как

великая музыкальная и вокальная культура. Выдающиеся солисты и хоровые певцы выходили тогда из самой гущи народа. По широте, плавности, грудному тембру русское пение имеет много общего с пением итальянского народа. Об этом говорит и педагогическое наследие М.И. Глинки, который достигал поразительных вокально-педагогических результатов на основе изучения русского пения и итальянского бельканто, руководствуясь при этом живой, открытой и яркой русской речью. Искусство народных мастеров и выдающихся русских певцов открывает нам, что дальнейший прогресс в развитии профессионального народного пения, наряду с научным изучением народного вокала, совершенствование профессионализма и повышением ответственности за певческое мастерство тесно связан с раскрытием драматургии народной песни. Путеводной звездой в этом направлении является для нас искусство Ф.И. Шаляпина. В его пении в совершенстве соединились вокальная культура, владение народно-исполнительскими приемами и гениальное раскрытие смыслового подтекста слова, через смысловую интонацию. Ф.И. Шаляпина невозможно копировать: у него нет недостатков, одни достоинства — гениальность его недостижима. Но путь развития он нам указал: страстная самоотдача искусству, овладение народно-певческим мастерством и высотами культуры.

А зачем нам сегодня старинная песня крестьян? Что в ней такого притягательного? Что такое фольклор? Как жить ему сегодня, действительно испокон веку, связанному с определенными мощными общественными ритуалами, ушедшими обрядами и обычаями. Что особенно достойно хранения и как это сделать? Что можно изменять и насколько, когда, оторванный от породившего быта, он предстает на сцене как искусство? И когда это только интересно для изучения и познания? Что он — документ, экспонат художественного музея, который следует благоговейно рассматривать, и не дай бог чего-то не исказить? Или только источник, толчок для собственного творчества? А может быть, он сам — продолжающееся бесконечное творчество — в каком бы виде не предстал перед нами? Это не схоластические рассуждения. *Фольклор — это жизнь, духовный опыт целой нации, теряя даже частицы которого мы безвозвратно лишаем себя, возможно, чего-то очень важного.* Но каждое время видит в нем свое. Наверное, и продолжать его должно

по-своему. Сберегая, однако, от всего, что может его погубить, сделать предметом спекуляции.

Народное искусство всегда несло нравственно-эстетическую функцию. И в новых условиях, уйдя из быта, оно его не утратило, разве что теперь правильно поменять «нравственно-эстетическое» на «эстетически-нравственное». Но, и в этом смысле значение его неопределимо, потому что оно несет огромную чистоту, заряд душевного здоровья. Весьма опасен формальный профессионализм, который сводится к овладению беспроблемными сценическими штампами и не имеет духовной основы. Это противоречит самой природе искусства и народного творчества. И противоречие это проявляется во всем — в пении, речи, в жесте и костюме.

У особо одаренных натур художественное чутье может проявляться интуитивно: оно как бы заложено самой природой. Но это, как правило, еще не отшлифованный алмаз. Без техники (*а для певца это означает без умения управлять своим голосом*) поющий не может себя выразить как художник. Кроме того, художественное мышление, творческая воля тоже требуют воспитания и тренировки. Профессионализм — это высокое мастерство, уровень качества. Но это мастерство должно служить основной цели — тому, что «я хочу сказать».

К сожалению, энтузиазм большинства современных исполнителей народных песен не идет дальше восприятия внешней стороны фольклора. При этом я имею в виду не только пресловутый «а-лярюс», сувенирное издание народного искусства для иностранцев и невзыскательной аудитории. Нет, речь идет и о тех, кто в принципе действительно обращается к фольклору и порой настойчиво, несколько, даже спекулятивно, афишируют это — то, подчеркивая, что та или иная песня записана в таком-то селе или станице, то самим названием: «фольклорный» или «этнографический» ансамбль. Здесь особенно режут глаза и слух каждая неверная интонация и жест, форсирование звука, нарочитый натурализм, эстрадные приемы, которые не вяжутся с естественной и органичной природой фольклора. У деревенских детей и молодежи, которые поют (или пели) вместе со стариками, такого никогда не увидишь и не услышишь. Конечно же, при перенесении на сцену народная песня не может оставаться в неизменном виде. Всегда неизбежны какие-то трансформации, диктуемые самой спецификой сцены, но КАКИЕ — вот в чем дело!

Общий уровень народно-певческой культуры недостаточно высок. Не выработаны ясные художественные критерии, а при их отсутствии часто берет верх вкусовщина. Мало компетентных в этом деле и профессионально подготовленных руководителей народных хоров и ансамблей (особенно в глубинке), а также преподавателей народного пения. Подчеркиваю, что последнее особенно опасно, так как неполноценность рождает еще большую неполноценность.

Профессиональные хоры, а за ними и самостоятельные переживают периоды кризисов, отклонений от «столбовой дороги», что не только не укрепляет нашу народную культуру, а наоборот, ведет к разрушению ее стилистической цельности. В практике солистов и даже народных хоров укрепились чужеродные элементы: поверхностная развлекательность, форсирование звуковой мощи и темперамента в ущерб певческому мастерству, подход к народному искусству не из познания его глубин, а из желания, во что бы то ни стало понравиться, угодить зрителю, или работодателю.

А как же молодежные фольклорные ансамбли? В целом это положительное и отрадное явление, особенно с точки зрения пропаганды народного искусства среди молодежи. Однако есть отклонения, которые могут иметь опасные последствия. Главная беда, что кое для кого это просто дань очередной моде, и искреннее увлечение может смениться столь же искренним равнодушием, устремленностью к новой моде. Эти не изучают, не ищут «своего» материала, довольствуясь тем, что делают рядом. Бывает и другое — молодежь, полоненная фольклором, действительно влюбляется в искусство народных исполнителей, но не умеет в нем разобраться, правильно оценить и выбрать лучшее, ограничиваясь слепым подражательством.

Вырывая песню из ее привычной среды, из обряда, мы не имеем права просто натуралистически воспроизводить ее тем же «народным голосом», но обязаны заново пережить ее, наполнить новым смыслом, раскрыть ее художественное и гражданское значение, привлекая для этого все допустимые в границах жанра средства.

Какие средства допустимы? Только те, что помогают раскрыть содержание песни, ее красоту и правду, но при этом не искажают ее цельности, естественности и простоты. Например, введение динамических оттенков, тактичная обработка тек-

ста и музыки. *Народный жанр требует строгого сохранения основных признаков стиля.*

Самобытность - вещь трудно постижимая и самая сложная в понимании народного искусства, потому что понять самобытность значит, проникнуть в самую суть народной песни, вжиться в нее так, чтобы она стала потребностью души! Нам бесконечно ценен каждый народный певец, каждый этнографический ансамбль. Чем больше их будет в изначальном виде, тем богаче будем мы все.

Самобытность мы должны беречь, потому что она наилучшее средство от сценического штампа, от подражательства кому бы то ни было. Это питание души. Но как бы бережно ни несли мы народную песню на сцену, *вырванная из породившей ее среды*, она, безусловно, *теряет очень многое*. И, прежде всего то, что делает ее вечным и неиссякаемым источником любого творчества — как новых поколений народных певцов, так и профессиональной музыки. Она теряет неповторимое многообразие *живого импровизационного исполнения*.

Теперь мало осталось подлинных мастеров, да и у мастеров пожилого и старческого возраста голоса звучат не так, как в молодости. Чаще всего их пение, *безукоризненное по стилю, импровизации, глубине, правдивости и народной игре, характеристики*, страдает в вокальном отношении: *голоса звучат слабо, глухо, тяжело и т. д.*

Слепо копируя звучание их голосов, произношение, подражатели сами того может быть, не желая, впадают в вульгарный натурализм. Ведь подражательство не творчество. В творчестве каждый должен найти самого себя, свою правду, свое естество. Пренебрежение вокальной стороной, не говоря уже об эстетике, наносит физиологический ущерб головному аппарату. В погоне за диалектом искажается русская речь.

Диалект дело тонкое — нельзя им овладеть, побыв две недели в деревне. При поверхностном освоении карикатурно выпирают отжившие архаизмы, и пропадает чудесная музыка русской речи, которую так тонко чувствуют народные певцы. Все это неестественно, а, следовательно, противоречит правде народного искусства, тормозит развитие певческой культуры.

Сказанное не значит, что я отрицаю диалект или желание учиться у стариков. Учиться у народных исполнителей необходимо, но — учиться глубоко, постоянно, самозабвенно, слушая и живое

исполнение, и записи. И при этом не менее необходима самокритика, которая позволит пользоваться только тем, что усвоено без искажений и без потери собственного лица.

Вспомнилась мне Надежда Плевицкая, певица, исполнявшая песни в манере, близкой к романсовой. Но при этом она оставалась истинно русской певицей. Об этом говорят записи курских песен — песен ее родины — истинные шедевры! Никакие поздние впечатления и наслоения не могли заслонить для нее прелесть и правду той песенной стихии, в которой она выросла. Народная песня проста, но эта простота гениальна. Она целомудренна и полностью вытекает из богатейшей фонетики русской речи.

Однако, когда вы говорите, разве замечаете какие-то удобные или не удобные звуки? А пение, между прочим, такой же естественный природный процесс, как и речь, а значит и здесь человек должен просто научиться владеть готовыми навыками, данными ему природой. Именно так поют в народе. На природную естественность опирается и знаменитая во всем мире итальянская певческая школа. Кстати, В.Г. Захаров¹ утверждал, что русское народное пение и итальянская школа имеют много общего: то и другое плавное и грудное. А М.И. Глинка, как мы уже упоминали, естественно и легко сочетал итальянское бельканто с открытой русской речью.

Мы сейчас почти не встречаем мастеров народного пения, которые могут нам служить образцом народного вокала. Даже у известных мастеров в смысле вокальном мы чувствуем лишь воспоминание о былом мастерстве, поэтому *народное пение* даже среди его энтузиастов недооценивается как *искусство вокальное*. Это чревато печальными последствиями. Нетребовательное отношение к владению голосом и качеству его звучания недопустимо нигде, и особенно для тех, с кого берут пример.

К сожалению, есть основание говорить в этом плане об исполнителях достаточно популярных. Часто приходится слушать такое «народное» пение, которое вводит в заблуждение относительно самого смысла, содержания этого искусства. Велики издержки от влияния эстрады: сильная горловая

¹ Владимир Григорьевич Захаров — композитор, хоровой дирижёр, музыкальный деятель; Народный артист СССР; Лауреат трёх Сталинских премий (1942, 1946, 1952).

зычность, вибрация, особенно ненужная форсировка звука, пытаясь подменить яркость и свободу звука народных певцов, выглядит попросту уродливо.

Ну, скажем, всем известный ансамбль народной музыки, которым руководит Дмитрий Покровский. О нем написано много хорошего, и, казалось бы, не без основания: ансамбль широко и увлеченно пропагандирует фольклор, активно ищет самобытный материал, умеет отобрать достойные образцы. Участники ансамбля музыкальны и способны... Но, если всерьез и, как говорится, по большому счету (а разве не так мы должны оценивать все, что связано с именем народа!), то и этот коллектив пошел по пути наиболее легкому и доступному: натуралистическое подражание услышанному в селах, к тому же грубо приукрашенное для неискушенной публики этакой эстрадной раскованностью, больше похожей на развязность. Между тем, это несовместимо с тем материалом, за который они взялись...

Чаще о музыкальном фольклоре практически заботятся теоретики и музыканты, которые не учились пению, мало разбираются в тонкостях вокала и потому пренебрегают его основными законами. Подражают буквально тому, что слышат. Между тем отнюдь не каждая народная песня, не каждый народный танец — образец подлинного народного искусства.

Натужный крик вместо пения можно услышать и в деревнях. Однако, это не пример для подражания. А, как правило, возрастные издержки или отсутствие мастерства. Ведь в наше время народную песню помнят и хранят в большинстве своем люди пожилые, уже утратившие голос. Их сегодняшнее пение — скорее слабая попытка воспроизвести былое умение. **Однако, не будем все сваливать на возраст. Не забывайте, что, и в быту пели все.** Уклонение расценивалось как ущербность и влияло на восприятие и судьбу человека. Посильное участие в традиционном обряде было обязательным для каждого: здесь не просто учили петь, но воспитывали моральные нормы, вкус, здесь вырабатывались и художественные критерии. Каждый пел, как мог, для этого не требовалось ни выдающийся голос, ни большое мастерство, лишь бы, как говорится, не портил общего звучания. *Но всегда были, и сейчас есть в народе выдающиеся мастера, хранители традиций и в то же время талантливые импровизаторы. До преклонных лет многие из них сохраняют, если не голос, то по-настоящему*

благородную, мягкую и задушевную манеру пения, редкое достоинство и одухотворенность, вопреки массовому народному пению без оттенков. Сохранилась память о Марии Кривополеновой, Аграфене Оленичевой — замечательных мастериц русской песни. А удивительная смоленская песенница Аграфена Ивановна Глинкина! Ее исполнение замечательно выразительно. Только на такие образцы мы должны ориентироваться. А не подражать всему подряд!

Во время войны наша семья была в эвакуации в Бугульминском районе Татарской АССР, в деревне Большая Покровка. Там были давние переселенцы из-под Курска — «курчане», как они сами себя называли. Все они — и старые, и молодые — замечательно пели. Сядут на завалинке и поют всю ночь — так тихо, задушевно, и в то же время как-то звонко. Слушаешь — сердце занимает. А с поля идут или по улице — море звука несется удивительной красоты и силы. Особенно хороша была одна молодая певунья — Паранькой звали. Ее голос начинался где-то от глубоких бархатных низов и свободно, не изменяя ни в чем своей плавности, ровности и тембровой красоте, свободно, как жаворонок, взлетал в беспредельную звенящую высь! Она пела как птица: пение не составляло для нее ни малейшего труда, казалось, что каждая клеточка ее организма хочет выразить себя в неистребимой, эмоциональной жажде вылиться в песне. Слова ей не мешали, наоборот, они звучали свободно, естественно, выразительно, с глубоким внутренним смыслом. Я слушала ее в течение двух лет и в тихом пении на завалинке, и в проголосной уличной песне и не переставала изумляться. Это было не только природное строение голосового аппарата, но и природная организация — координаций всех компонентов звукообразования, подчиненных творческой воле. Пела она, разумеется, открытым звуком, но какой бы академический певец не позавидовал ТАКОМУ открытому звуку. Тогда уже я поняла, что здесь все дело в простоте, естественности, творческой воле и разговорно-распевной манере пения. В ее широчайшем диапазоне не чувствовалось никаких регистровых порогов — там был ЕДИНЫЙ ГОЛОС.

Вот так: свободно, легко, без малейшего надсада должны петь все. Но если в быту, как говорится, у кого как получится, то СЦЕНА ОБЯЗЫВАЕТ. Со сцены следует петь только хорошо или не выходить на нее вовсе.

К сожалению, пение как искусство *утратило* сегодня свой *престиж*. Стало привычным и естественным, когда на концертную эстраду выходят люди не только безголосые, но даже совершенно не умеющие петь. Ширится мнение: зачем столько трудиться, развивать голос, учиться петь, если можно иметь успех и при умении «на домашнем уровне»!

Не люблю я подмены пения «вокализированием», когда ни одного слова не разберешь. Ныне, этим и Большой театр грешит. Певцы академического жанра и дирижеры склонны говорить о неудобных для пения гласных или согласных звуках. На своих уроках и репетициях я не только практически не позволяю певцам вокализовать — петь без текста, но напротив, специально придумываю достаточно сложные звуко сочетания, вплоть до скороговорок. Все звуки удобны, если научиться их правильно артикулировать в процессе пения. На это у певцов часто не хватает терпения и упорства, кроме того, мешает так называемая «психология звучка» ...

Работа над открытой распевной русской речью и лежит в основе моей методики. Слово, его смысловая интонация служит организующим началом звучания самого голоса и помогают петь осмысленно. Каждый певец должен точно знать, что он хочет сказать своей песней — только тогда пение действительно становится потребностью души. К сожалению, довольно часто «открытое» народное пение ассоциируется с плоским, бестембранным, так называемым «белым» звуком. Это неверно. *Хорошее народное пение гибко и выразительно, спокойная полнозвучность сочетается в нем с удивительным тембровым богатством*. Однако это идеал, к которому стремишься всю жизнь, а результатов добиваешься лишь частично. Ведь к нам в институт, скажем, чаще всего приходят учиться уже с наработанными дефектами, воспитанные на том, что обычно звучит с эстрады. С такими «наработанными» дефектами бороться очень трудно. Большинство наших студентов к тому же работают, а работодатели, увы, требуют совсем не того, что мы: привычных броских приемов и беспроблемно «популярных» концертных номеров. И, к сожалению, на деле оказывается возможным обойтись без крепких знаний и упорного труда: перед невзыскательной публикой и так сойдет. Потому подчас наши настойчивые призывы к серьезной и систематической работе, постоянным тренировкам разбиваются о громкие

успехи тех, кто этим пренебрегает. Зачем знания — были бы звания!

Раздаются возгласы чуть ли не долой профессионализм. Между тем народное пение — большое искусство, в котором были свои профессионалы и мастера. Вокруг них формировались певческие очаги и создавалась местная школа. Они-то и оставили нам гениальные песни и распевы. Шапкозакладательский подход к искусству народа недопустим. Он может привести к массовому бескультурью, а пропаганда невежества — неуважение к народу. Народная песня в своей первоначальной жизни обязательно подвижна, сам характер народного творчества — импровизация.

Я уже говорила, что я ярая противница натуралистического подражания фольклору. Однако, некоторые мои коллеги придерживаются мнения, что фольклор — это искусство улицы и чем ближе его сценическое воплощение к подлиннику, тем оно правдивее. Казалось бы, разве не наша цель сохранить эту подлинность? Безусловно, мы должны сохранять основы первоисточника, но подлинность, правда — это не все подряд! Отбирать следует только лучшее и типичное. Послушайте, как удивительна народная кантилена, какая у народных певцов поразительная внутренняя жизнь ритма, игра голосом и словом. Как сдержанна, строга, благородно эпична манера пения северян, как темпераментны без ухарства, полнозвучны без натужности у хороших певцов южнорусские песни. Все самое лучшее и яркое достойно перенесения на сцену, но тоже без натуралистического подражания. Подражатель обычно усваивает лишь внешнюю сторону. А на сцене другая: не бытовая, а художественная правда.

Но жизнь фольклора не ограничивается народным жанром. Народную песню художественно осмысливали и интерпретировали исполнители народного, академического (вокального), симфонического, инструментального и эстрадного жанров, обрабатывали русские композиторы: вспомним знаменитую обработку курских песен Г.В. Свиридова..., о чем бы ни говорил композитор в своем песенно-хоровом творчестве, он сохранял традиции, сочетание мужественной широты с тончайшим лиризмом, самобытность русской музыкально-песенной речи.

Выдающиеся мастера народного пения по своей высокой художественной и вокальной культуре не уступают лучшим представителям академического

(классического) вокального искусства. Народное и академическое пение в России воспитаны одной матерью — природой земли русской. К сожалению, в следствии снижения уровня массовой народной вокальной культуры, русская земля обеднела головами...

Народное искусство — это сама природа человека, его душа, его жизнь, и потому, как всякая природа, она нуждается в бережном отношении, в защите и охране так же, как в этом нуждается хрупкий и восхитительный инструмент, называемый **ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ГОЛОСОМ**».

Никогда не поздно развивать умения слушать и слышать, смотреть и видеть, анализировать, признавать ошибки, учиться ...!

Приведенные размышления Профессионала, Учителя, не только сумма размышлений о родниках народного песенного искусства, о проблеме сохранения народной песни, ее самоценности, но и мысли о правде в традиционном народно-певческом искусстве, отвергающем различного рода симулякры. Сегодня бесценный опыт мастера, народной артистки СССР, лауреата Государственной премии РСФСР им. Глинки, кавалера ордена Андрея Первозванного, почётного гражданина Архангельска и Парижа, исполненный целеустремленного подвижнического труда имеет непреходящее значение. Его ценность для истории народно-певческой культуры неоспорима, а изуче-

ние педагогических принципов Н.К. Мешко, притягивающее ученых и специалистов, профессионально работающих в сфере народной песенности, свидетельствует о том, насколько актуален опыт мастера в деле осмысления культурных ценностей, составляющих ядро российской самобытности. В «Основах государственной культурной политики»² среди ее целей названы:

- сохранение исторического и культурного наследия и его использование для воспитания и образования;
- передача от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев.

Сохранение народно-певческого наследия стало делом всей жизни Нины Константиновны. Поэтому оставим «за кадром» этическую сторону упомянутого интервью. Многогранное творчество Н.К. Мешко — Учителя имеет продолжение в десятках ее учеников и последователей. А это значит, что дело преемственности продолжается...и в нем живут те высокие и благородные Смыслы, которые несла Нина Константиновна.

2 Новая редакция с изменениями, внесёнными Указом Президента Российской Федерации от 25.01.2023 г. № 35. Гл. IV. Цели государственной культурной политики.

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.

Victor 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

УДК 78.01
781.971

А.Н. ПАВКИН

Свердловское музыкальное училище им П.И. Чайковского (г. Екатеринбург)

Н.Г. ДРАННИКОВА

Свердловское музыкальное училище им П.И. Чайковского (г. Екатеринбург)

Формирование универсального концертного репертуара в студенческом хоровом коллективе (из опыта работы с Академическим хором Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского)

Pavkin A., Drannikova N.

Formation of a universal concert repertoire in a student choral group (from the experience of working with the Academic Choir of the Sverdlovsk Tchaikovsky Music College)

Абстракт. Статья посвящается вопросам формирования репертуара в хоровом коллективе среднего профессионального образования. Речь идет об универсальности репертуарной палитры и планирования концертной работы в контексте определенных учебных и внеучебных мероприятий. В качестве примера приводится опыт работы с Академическим хором Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского (Екатеринбург).

Ключевые слова: хоровой коллектив, хоровое исполнительство, принципы формирования хорового репертуара в СПО.

Abstract: The article is devoted to the formation of the repertoire in the choral collective of secondary vocational education. We are talking about the universality of the repertoire palette and the planning of concert work in the context of certain educational and extracurricular activities. As an example, the experience of working with the Academic Choir of the Sverdlovsk Tchaikovsky Music College (Yekaterinburg) is given.

Keywords: choral group, choral performance, principles of formation of choral repertoire in the SPO.

Вопрос формирования концертного репертуара для хора — это весьма актуальная тема, пожалуй, для всех дирижёров-хормейстеров. В работе каждого хорового коллектива, будь он профессиональный, любительский или учебный, всегда существует такое понятие как «планирование работы» и процесс этот происходит в зависимости от их специфики.

В профессиональных хорах концертная деятельность является основным видом работы. Здесь планирование предполагает определенный «заказ» на проведение тех или иных мероприятий, спектаклей, концертов. Таким образом, репертуар регла-

ментирован концертным сезоном и об универсальности, по всей видимости, говорить не приходится (хотя бывают и исключения).

В любительских коллективах репертуар тоже подчинён концертным выступлениям, ибо каждый дирижёр заинтересован в трансляции творческих достижений руководимого им хора, особенно, если его исполнительский уровень достаточно высокий. В данном случае выбор концертной программы довольно свободный и зависит, как говорилось выше, от исполнительских возможностей хорового коллектива.



В хорах ДМШ, ДШИ и ДХШИ подбор репертуара по большей части ориентирован на решение учебных задач, базовыми из которых являются:

- приобщение к хоровому пению всех детей обучающихся в школе,
- привитие интереса к этому виду музыкальной деятельности,
- воспитание общей музыкальной культуры посредством пения.

Некоторые педагоги-хормейстеры настолько преуспевают в своей работе, что их хоры помимо учебной ведут большую концертную деятельность, участвуют в многочисленных конкурсах, фестивалях, конференциях и т. д.

В профессиональных образовательных музыкальных учреждениях — СПО и ВУЗах приоритетным направлением также является учебный процесс, основная задача которого — оснащение обучающихся профессиональными знаниями и навыками. Концертные мероприятия при этом обязательно планируются, они могут быть академическими (с хором работают педагоги), отчетными (практика студентов), либо итоговыми (итоговая

квалификационная работа — ГЭК). Кроме того, хоровые коллективы периодически принимают участие в заранее согласованных с администрацией мероприятиях вне учебного процесса (например, по распоряжению министерства культуры или по обращениям организаций о содействии в проведении проектов с участием хора и т. д.).

В связи с вышеизложенным становится очевидным, что концертный репертуар планируется во всех хоровых коллективах, а суть его наполнения зависит от уровня исполнительской подготовки, насущной потребности концертных выступлений, а также от творческой заинтересованности руководителя и хора.

Хоровое исполнительство на современном этапе развивается весьма динамично — проведение различного рода хоровых мероприятий в России очень велико. Это — конкурсы, фестивали, ассамблеи, форумы. Хоровые коллективы принимают участие в мастер-классах, конференциях и других формах организации обмена профессиональным опытом. Кроме того, они регулярно участвуют в масштабных проектах, которые посвящены праздничным

датам, например, таким как День Победы, День России, День славянской культуры и письменности, а также различным юбилеям. Активными участниками этих событий становятся школьные и любительские хоры, но чаще всего мы можем здесь увидеть студенческие коллективы, в связи с чем у их руководителей возникает необходимость включать в свой репертуар тематические произведения. Таким образом, возникает потребность в формировании универсального концертного репертуара, который мог бы подходить к требованиям широкого круга мероприятий.

Каждый творческий коллектив вопрос планирования концертных выступлений решает по-своему, исходя собственно из форм его организации, структурных особенностей и сложившихся в нем традиций.

Данная работа рассматривает вопросы формирования универсального концертного репертуара на примере Академического хора Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского (колледж).

Академический хор Свердловского музыкального училища имеет смешанный состав численностью около 40 человек. Певцы хора — это студенты 2–4 курсов отделения «Хоровое дирижирование».

Хоровой коллектив в СПО призван решать несколько учебно-профессиональных задач. Первая из них — воспитание и совершенствование вокально-хоровых навыков у певцов-ансамблистов. Вторая — знакомство обучающихся с хоровой литературой различных эпох, стилей и жанров, благодаря чему происходит обогащение и накопление их музыкального багажа. Третье — обеспечение практики «Преддипломная работа» для подготовки государственной итоговой аттестационной программы выпускников (4 курс). Учебный план ФГОС по окончанию СПО определяет квалификацию «Дирижёр хора, преподаватель дирижёрско-хоровых дисциплин» и, конечно же, все эти три компонента являются очень важными в формировании будущего специалиста, выбравшего для себя профессию дирижёра-хормейстера.

П.Г. Чесноков в своей книге «Хор и управление им» пишет, что «одним из главнейших элементов хоровой звучности является ансамбль»¹. Воспитание певца-ансамблиста, хорошо владеющего своим

исполнительским инструментом под названием «голос» — это краеугольный камень любого хорового коллектива и совершенствование его вокального мастерства напрямую будет зависеть от репертуара, который осваивает хоровой коллектив. Выдающиеся русские хоровые мастера XX века считали необходимым включать в репертуар своих коллективов произведения композиторов-классиков. Например, хор ВРК под управлением А.В. Свешникова уже в самом начале творческой деятельности насчитывал: «...20 хоров Н.А. Римского-Корсакова, 15 — М.П. Мусоргского, 7 — П.И. Чайковского, 5 — С.И. Танеева, 6 — М.И. Глинки, 4 — Даргомыжского...»².

В настоящее время абсолютное большинство хоровых дирижёров также включают в учебный репертуар лучшие образцы русской и зарубежной классической музыки, ибо благодаря им формируется художественный вкус и общая музыкальная культура будущих дирижёров-хормейстеров. Кстати, хорошо, когда имеется возможность исполнения вышеупомянутых произведений с участием оркестра. В Свердловском музыкальном училище им. П.И. Чайковского такая возможность, к счастью, есть. Вот лишь некоторые из наиболее значимых опусов, которые в разные годы прозвучали на концертных площадках Екатеринбурга:

1998 год — С. Рахманинов поэма «Колокола» с симфоническим оркестром Свердловской филармонии (дирижёр Дмитрий Лисс);

2005 год — С. Танеев кантата «Иоанн Дамаскин» с симфоническим оркестром Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (дирижёр Алексей Людмилин);

2012 год — П. Чайковский кантата «Москва» с симфоническим оркестром Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского (дирижёр Владислав Петушков);

2016 год — Ф. Шуберт Месса G-dur с симфоническим оркестром Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского (дирижёр Антон Лёгкий);

2021 год — Г. Свиридов «Весенняя кантата» с симфоническим оркестром Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского (дирижёр Иван Моисеев);

1 Чесноков П., Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижёров, издание 9. Москва, 2023. — 24 с.

2 Памяти А.В. Свешникова. Статьи. Воспоминания. Москва, 1998. — 139 с.

2023 год — Г. Свиридов «Патетическая оратория» с симфоническим оркестром Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского (дирижёр Сергей Царегородцев).

Благодаря такому творческому сотрудничеству студенты имеют возможность более глубоко погружаться в музыкальный материал и слышать его в полном объёме.

Ещё об одном важном аспекте, так сказать, «полезности» классического репертуара в хоровом арсенале учебного коллектива нужно упомянуть. Порой выпускники дирижёрских отделений связывают свою профессиональную деятельность с хором оперного театра как в качестве хормейстера, так и в качестве певцов хора. Конечно же, хорошее знание оперной хоровой музыки очень облегчает им «вхождение» в постановки и сценическую жизнь театра. К слову, молодым специалистам на этапе обучения было бы полезно познакомиться с замечательной книгой «Заметки оперного хормейстера» А.Б. Хазанова. Александр Борисович более 40 лет своей жизни посвятил работе в Большом театре, где занимал пост главного хормейстера. В очерках он делится своим бесценным хормейстерским опытом, раскрывает секреты специфики работы с театральным коллективом.

Возвращаясь к теме репертуара учебного хора, нельзя не упомянуть о том, что в нём обязательно должны присутствовать обработки русских народных песен — нашего национального богатства, значение которых трудно переоценить. В.С. Попов в своей статье «А.А. Юрлов и народная песня» пишет: «...на этапе становления Республиканской хоровой капеллы наиболее удачно в концертах звучали русские народные песни... исполнение их выгодно отличалось ясностью динамического развития, приятной манерой звуковедения и четкостью дикции»³. Полезным также будет знакомство и с другими национальными народно-певческими пластами, с исполнением музыкального материала на языке оригинала.

Старинная зарубежная музыка — не частая гостья в репертуаре учебных коллективов, однако знакомство с ней очень полезно для понимания исполнительских особенностей данного стилисти-

ческого направления. Применение этих знаний становится особенно актуальным, когда для участия в конкурсах или мастер-классах старинная партитура является одним из обязательных к исполнению произведений. В творческой деятельности Академического хора Свердловского музыкального училища как раз был такой практический опыт. В 2014 году на международном проекте «Хоровые диалоги» (Екатеринбург) коллектив принял участие в мастер-классах с зарубежными дирижёрами. Маэстро Андреа Анжелини (Италия) и Расмуссен Рагнер (Норвегия) предложили для работы малоизвестные в России духовные произведения композиторов эпохи Возрождения. Приятно отметить, что зарубежные гости остались довольны качественно подготовленным материалом и эмоциональным откликом певцов хора.

Большой и очень разнообразный по наполнению пласт в репертуаре хорового коллектива — современная музыка. Она, как правило, довольно сложна по музыкальному мышлению и языку, но несмотря на это, все же прочно входит в репертуар и пользуется определенным интересом как у исполнителей, так и у слушателей. Замечательно, когда у хора и его руководителя имеется возможность непосредственного общения с ныне здравствующими композиторами, которые могут высказать пожелания к интерпретации и исполнению своих произведений. Например, Академический хор Свердловского музыкального училища в разные годы сотрудничал с такими уральскими композиторами как Клара Кацман, Ирина Арсеева, Александр Пантыкин, Сергей Сиротин, Наталия Иванчук и др.

Говоря об универсальности репертуара в студенческом хоровом коллективе, необходимо отметить, что его формирование напрямую зависит от целей, которые преследует руководитель на определенном временном участке учебного процесса. Данный процесс условно можно разделить на три этапа — начальный (сентябрь), основной (октябрь-апрель) и завершающий (май-июнь).

Начало каждого учебного года — это время, так сказать, «раскачки», восстановления качественной хоровой звучности (ансамбля, строя, динамической гибкости, речевой активности) коллектива. Для объяснения данного факта есть две объективные причины. Первая — ротация певческого состава, когда на смену певцам-выпускникам приходят певцы-«новички». Вторая — каникулярный отдых,

³ Александр Юрлов: сб. статей, материалов, воспоминаний. М., 1983. — 40 с.

во время которого основной состав всегда теряет «концертную форму». Для того, чтобы вокально-хоровой процесс вошел в нормальное рабочее русло, требуется примерно около двух недель. В это время над своей программой работает, как правило, руководитель хора, либо хормейстеры — преподаватели отделения. Подготавливаемая ими программа формируется в зависимости от следующих условий:

1) достаточная укомплектованность исполнительского состава;

2) тематика предстоящих концертных мероприятий;

3) участие в различных внеучебных проектах.

Вот лишь некоторые примеры концертного репертуара, подготовленного преподавателями отделения «Хоровое дирижирование» с Академическим хором Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского:

А. Архангельский «Помышляю день страшный»;

С. Рахманинов ор. 37 «Всенощное бдение» (фрагменты);

С. Танеев «Вечер», «Посмотри, какая мгла»;

РНП «Час да по часу» обр. А. Свешникова;

РНП «Степь, да степь кругом» обр. А. Свешникова;

РНП «В темном лесе» обр. А. Свешникова;

РНП «На горушке, на горе» обр. О. Коловского.

Г. Свиридов хоровой концерт «Пушкинский венок»:

- «Зимнее утро»;
- «Наташа»;
- «Зорю бьют»;
- «Стрекотунья-белобока».

С. Екимов «Кенгуру» из цикла «Два хора на стихи Н. Гумилева».

С. Смирнов «В углу дивана» из цикла на стихи А. Блока «Приявший мир».

П. Чайковский хоры из опер: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Орлеанская дева», «Опричник», «Мазепа».

Г. Свиридов «Патетическая оратория», «Поэма памяти С. Есенина», кантата «Курские песни», «Весенняя кантата».

Р. Щедрин Маленькая кантата «Не только любовь».

Следующий этап — подготовка государственной программы выпускниками. Произведения государственных программ обсуждаются и утверждаются ПЦК отделения. При обсуждении учитываются исполнительские возможности хора, степень профессиональной подготовленности каждого выпускника, а также их личные музыкально-стилистические предпочтения. В последнее время наметилась устойчивая тенденция — желание выпускников ра-



ботать над музыкой современных авторов. Им импонирует свежесть гармонического и мелодического языка, интересная метrorитмическая организация, гибкая интонационная связь с литературным текстом, потому что довольно часто в программах государственных экзаменов можно услышать современную музыку. Иногда случаются и премьеры. Например, в 2001 году дипломная работа выпускницы УГК им. М.П. Мусоргского Юлии Щекалёвой — «Рождественская кантата», одновременно стала государственной программой выпускницы отделения «Хоровое дирижирование» Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского Оксаны Богословской. Программа исполнялась на сцене Свердловской государственной филармонии и, безусловно, стала ярким событием как в творческой жизни отделения, так и для обеих выпускниц.

Интересным представляется факт творческого сотрудничества на государственном экзамене со студентами оркестровых отделений (симфонических и народных). Акомпанемент не только «под рояль» всегда украшает концерт, делая его ярче, эффектнее. Нужно сказать, что такое взаимодействие оказывает влияние и на «музыкантское взросление» выпускников-дирижёров, воспитывая в них навык «слышания» разнородных групп исполнителей и выстраивания ансамблевого баланса.

В качестве примера можно привести некоторые программы прошлых лет:

- Ф. Мендельсон хор «*Siehe! wir preisen selig*» из оратории «Павел» (с симфоническим оркестром Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского);
- М. Пальмери *Kyrie eleison* из «Месса из Буэнос-Айреса» (с камерным оркестром Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского);
- А. Бородин *Половецкий акт с хором* из оперы «Князь Игорь» (с группой ударных и духовых инструментов и двумя роялями);
- К. Орф фрагменты кантаты «*Karmina Burana*» — совместное исполнение с детским хором Свердловского театра оперы и балета (с группой ударных и духовых инструментов и двумя роялями).

Конечно же, в составлении концертных программ государственной итоговой аттестации учитывается принцип стилевой, жанровой, образной контрастности.

Примеры государственных программ:

1. Л. Бернштейн «*Чичестерские псалмы*» № 1,
С. Екимов «*Сегодня ты придешь*» из цикла «*Три стихотворения Н. Гумилева*»;

2. С. Рахманинов «*Колокола*» № 1,

Р. Шедрин «*Да святится имя твое*» из цикла «*Запечатленный ангел*»;

3. Г. Свиридов «*Здесь будет город-сад*» из «*Патетической оратории*»,

Д. Гудков «*Заря купается в снегу*» из цикла «*Времена года*»;

4. С. Прокофьев «*Увертюра*», «*Океан-море*», «*Пушкарки*» из оратории «*Иван Грозный*»,

Слов.н.п. в обр. Э. Сухоня «*Чтоб вас девки черти взяли*»;

5. Ю. Буцко «*Как во деревне*» из цикла «*Свадебные песни*»,

Ю. Юзельнас «*Сожгите вы меня*»;

6. Раттер «*Magnificat*» № 6,

В. Гаврилин «*Воскресенье*» из симфонии-действия «*Перезвоны*»;

7. А. Спадавеккиа *хоровая сцена «Бризигелла»* из оперы «*Овод*»,

К. Орф «*Odi et ato*» из *сценической кантаты «Катулли Кармина»*.

Хочется заметить, что из произведений государственного экзамена могут формироваться концертные программы различных творческих мероприятий. Так, например, на отделении «Хоровое дирижирование» Свердловского музыкального училища 20 лет тому назад появилась замечательная традиция — концертный проект «Весенние гармонии», который проходит в преддверии государственной итоговой аттестации и является своего рода «репетицией» государственного экзамена. Здесь все выпускники имеют возможность продирижировать одним из произведений своей государственной программы, после чего у них имеется возможность доработать её, улучшая вокально-хоровое звучание. Также они могут продолжить совершенствовать свою дирижёрскую технику.

Еще об одной интересной форме концертной деятельности из опыта Академического хора Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского хотелось бы упомянуть — это участие в масштабных мероприятиях, связанных с пением на открытых площадках города. Подбор программы в данном случае регламентируется «заказчиком» (как правило — это Министерство культуры Свердловской области) и зависит от тематики опреде-

ленного мероприятия. Например, к празднованию Великой Победы 9 мая 2022 года хор принял участие в музыкальном марафоне, где были исполнены произведения И. Дунаевского «Летите, голуби», А. Новикова «Дороги», В. Соловьёва-Седова «Вечер на рейде».

Вообще, тема универсальности репертуара довольно интересная и при этом объемная. В данной статье примеров тому было приведено достаточно,

поэтому, подводя итог вышеизложенному, можно сделать вывод, что репертуар студенческого хора бесспорно обладает универсальными свойствами. Колоссальное накопление вокально-хорового опыта у студентов, расширение их музыкального кругозора — всё это способствует становлению и развитию профессиональных вокально-хоровых навыков будущих педагогов, дирижёров-хормейстеров.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александр Юрлов: сборник статей, материалов, воспоминаний. М., 1983. 40 с.
2. **Асафьев Б.В.** О хоровом искусстве / Б.В. Асафьев. — М., 1980.
3. **Кондрашин К.П.** Мир дирижёра. М., 1976.
4. Памяти А.В. Свешникова. Статьи. Воспоминания. М., 1998. 139 с.
5. **Хазанов А.Б.** Заметки оперного хормейстера. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015.
6. **Чесноков П.Г.** Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижёров, 9-е издание. 2023. 24 с.
7. **Шереметьева Н.М.** М.Г. Климов — дирижёр Ленинградской академической капеллы. М., 1983.

REFERENCES

1. Alexandr Yurlov: sbornik statej, materialov i vospominanij. M., — 1983. 40 s.
2. **Asafjev B.** O chorovom iskusstve. — M., 1980.
3. **Kondraschin K.** Mir dirizhera. — M., 1976.
4. Pamjaty A.V. Sveschnikova. Statji. Vospominanija. M., 1998. 139 s.
5. **Hazanov A.** Zametki opernogo hormonejstera. M.: Nauchno-izdatelskij centr «Moskovskaja konservatorija», 2015.
6. **Chesnokov P.** Chor I upravlenie im. Posobie dlja chorovich dirizherov, 9-e izdanie. 2023. 24 s.
7. **Scheremetjeva N.** M.G. Klimov – dirizher Leningradskoj akademicheskoj kapelly. M., 1983.

АНАТОЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ ПАВКИН
ГБПОУ СО «Свердловское музыкальное училище
им. П.И. Чайковского (колледж)»
заведующий отделением «Хоровое дирижирование»
руководитель и главный дирижёр Академического хора
Свердловского музыкального училища им. П.И. Чайковского
заслуженный работник культуры России
e-mail: DXO402@rambler.ru

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА ДРАННИКОВА
ГБПОУ СО «Свердловское музыкальное училище
им. П.И. Чайковского (колледж)»
преподаватель отделения «Хоровое дирижирование»
дирижёр-хормейстер Академического хора Свердловского
музыкального училища им. П.И. Чайковского
e-mail: drannikova_natalya@mail.ru

УДК 78.071.4
82-94

В.И. ШКАБУРИН

Протоиерей, настоятель Московских храмов в Люблино: святителя Тихона, патриарха Всероссийского и храма апостола Андрея Первозванного (г. Москва)

Воспоминания о Л.П. Батшевой

V. Shkaburin

Remembering L. Batsheva

Абстракт. В статье рассказывается о судьбе и педагогических принципах Л.П. Батшевой, преподававшей фортепиано в Московском хоровом училище в 1950–1980-ые годы. Окончив Московскую консерваторию в 1938 году и пережив годы Великой отечественной войны в эвакуации, с 1944 года Батшева преподавала фортепиано — сначала в школе военно-музыкантских воспитанников Красной Армии, а позже, по приглашению А.В. Свешникова — в МГХУ. Вместе со своим мужем — композитором Яковом Солодухо — она стала родоначальником династии московских музыкантов. Её сын был преподавателем гармонии и сольфеджио, а внук окончил Хоровое училище имени А.В. Свешникова. Автор статьи вспоминает годы своего обучения в хоровом училище, обстановку, царившую в нём; подробно рассказывает о том, как проходили занятия в классе Батшевой.

Ключевые слова: Московское хоровое училище имени А.В. Свешникова; Л.П. Батшева; Я.С. Солодухо; методика преподавания фортепиано.

Abstract: The article is dedicated to the life and pedagogical principles of L. Batsheva who was a piano teacher at Moscow Choral College in the 1950-80s. Upon graduating from Moscow Conservatory in 1938 and surviving the World War II in the evacuation, she had taught piano since 1944 — first at the school of the military musicians of the Red Army and afterwards, at Alexander Sveshnikov's invitation, at Moscow State Choral College. Together with her husband — the composer Yakov Solodukho — she became the founder of a dynasty of Moscow-based musicians. Her son was a teacher of harmony and music theory, and her grandson graduated from Moscow Sveshnikov Choral College. The author of the article reminisces the years of his studies at the choral college and its atmosphere and gives a detailed account of how Batsheva conducted her classes.

Keywords: Moscow Sveshnikov Choral College, L. Batsheva, Yakov Solodukho, method of teaching piano.

Лия Павловна Батшева (1913-1998) входила в когорту старейших педагогов, приглашенных в Хоровое училище еще самим А.В. Свешниковым. Мы видим ее среди преподавателей и выпускников 1950 года, запечатленной на фотоснимке рядом с Р.Г. Эпштейн, С.И. Натансон, М.П. Меньшовой, Р. Щедриным, Б. Куликовым и Р. Бойко.

Родилась Лия Павловна 11 января 1913 года в Витебске — родном городе Марка Шагала, на полотнах которого с любовью увековечены провинциальные улочки с покосившимися заборами и горбатыми мостиками. Детские годы Лии Павловны, пришедшиеся на первую мировую войну, революцию и гражданскую междоусобицу, не благоприятствовали регулярным занятиям музыкой. Тем не

менее, заботливые родители сумели обучить ее игре на фортепиано настолько хорошо, что в 1933 году в возрасте 20 лет она поступила в Московскую консерваторию.

Уже в первые студенческие годы Лия, отличавшаяся привлекательностью и веселым нравом, познакомилась с будущим мужем, Яковом Семёновичем Солодухо (1911–1987), учившимся курсом старше на композиторском факультете. Молодой композитор, обладавший незаурядными художественными способностями, с любовью делал зарисовки своей избранницы; эти карандашные портреты сохранились до сего дня.

В 1938 году Лия Павловна с отличием оканчивает Московскую консерваторию и выходит замуж



Л.П. Батшеева среди преподавателей МГХУ (стоит в самом верхнем ряду вместе с Р.Г. Эпштейн, С.И. Натансон, М.П. Меньшовой, А.Ф. Гребнёвым)



Л.П. Батшеева. Рисунок 1934 года

за Я.С. Солодухо, сохранив свою девичью фамилию. Ее муж с 1937 по 1939 год служит ассистентом В.Н. Василенко в классах инструментовки и чтения партитур, а вскоре становится заместителем декана композиторского факультета. В 1940 году в счастливой семье рождается сын — Виктор Яковлевич Солодухо (1940–2008), окончивший впоследствии теоретико-композиторский факультет Московской консерватории и преподававший 42 года сольфеджио и гармонию на музфаке Московского государственного педагогического института имени В.И. Ленина.

Великая отечественная война застает Якова Семеновича на действительной военной службе в Отдельном образцово-показательном оркестре Народного комиссариата обороны Союза ССР. В качестве жены военнослужащего, Лия Павловна с годовалым сынишкой эвакуируется на Урал в пос. Баженово Свердловской области.

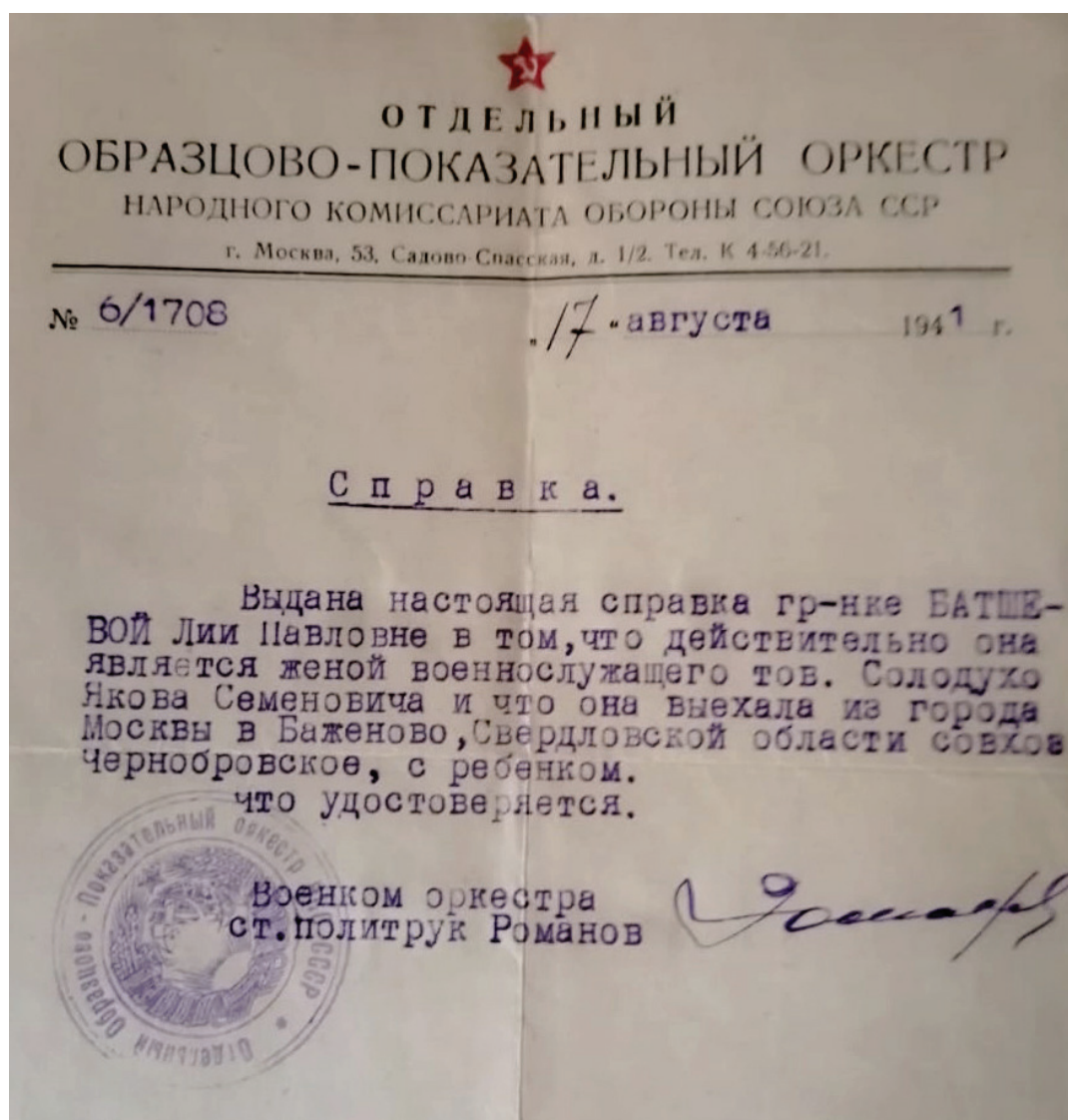
В июне 1944 года после возвращения в Москву Лия Павловна поступает преподавателем фортепиано в 3-ю Московскую школу музыкантских воспитанников Красной Армии — некое подобие Суворовского училища с музыкальным уклоном.

После великой Победы Яков Семенович становится в 1945–1953 годах заместителем главного редактора Музыкального вещания Всесоюзного ра-

диокомитета, а с 1953 по 1974 год возглавляет Комиссию музыки народов СССР при Союзе композиторов СССР. На следующей фотографии мы видим его в окружении выдающихся советских композиторов в Доме творчества «Иваново».

Успешно зарекомендовав себя в качестве талантливого педагога, способного увлечь опаленные войной мальчишеские души игрой на фортепиано, Лия Павловна получает лестное приглашение А.В. Свешникова стать преподавателем недавно основанного им Московского государственного хорового училища. Здесь он собрал лучшие столичные педагогические кадры, мудро соблюдая баланс между опытностью корифеев, таких как Н.И. Демьянов, К.М. Щедрин, Н.М. Чернышов, С.С. Благообразов, Я.М. Каабак, и энтузиазмом творческой молодежи, в число которой наряду с С.И. Натансон, Л.Н. Зак, А.В. Блажевич вошла и Лия Павловна Батшеева, посвятившая этому элитному учебному заведению всю свою педагогическую жизнь. Более 30 лет (пока училище не переехало в новое здание на Фестивальной улице) она делилась с учениками секретами пианизма, дарила радость знакомства с фортепианными шедеврами.

Лия Павловна выделялась среди наших учителей миниатюрной фигурой с аристократичной осанкой, безукоризненным вкусом в одежде, изысканными



*Справка, выданная Батшевой
военкомом Отдельного образцово-показательного оркестра*

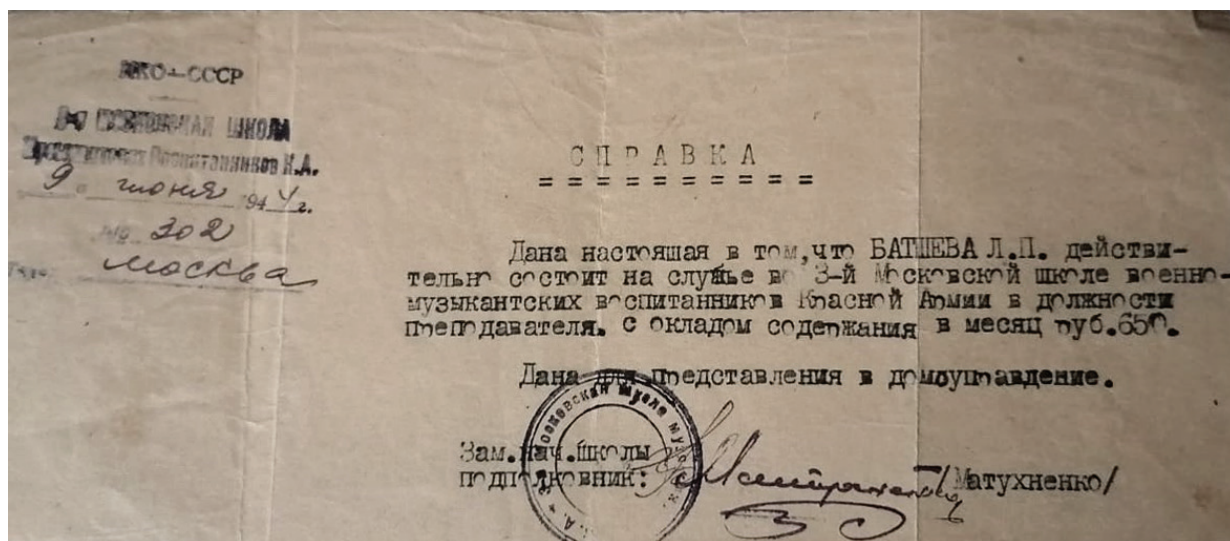
манерами, невозмутимым спокойствием и неизменным чувством собственного достоинства. Стороннему наблюдателю она могла казаться несколько надменной¹. Но это поверхностное впечатление было весьма обманчиво. Со своими коллегами она была неизменно приветлива и доброжелательна, отдавая явное предпочтение Л.Н. Зак, которую обычно приглашала в свой класс для принятия контрольных уроков и промежуточных экзаменов.

¹ «С некоторой надменностью держалась Л.П. Батшева» — вспоминает Ю. Евграфов. См.: Евграфов Ю.А. Годы в Хоровом училище (1956–1966) // Особняк на Большой Грузинской: Воспоминания, заметки, беседы: К 50-летию Моск. гос. хорового уч-ща им. А.В. Свешникова / [Составители Р. Докучаева, А. Тевосян]. — М.: Акад. хорового искусства, 1994. — 312 с. — С. 171.

При более близком общении она представляла добрым и отзывчивым человеком, заботливой женой и нежной матерью, гостеприимной и трудолюбивой хозяйкой своего семейного гнезда. Композитор Юрий Анатольевич Евграфов замечает, что «она слыла требовательным педагогом»².

Это действительно так. Наша дорогая наставница отличалась скрупулёзной требовательностью безо всяких скидок на возраст своих питомцев. Она заботливо старалась максимально раскрыть музыкальные способности своих учеников, реализовать их творческий потенциал. И мы, её ученики, отвечали ей искренней любовью и благодарностью.

² Там же, с. 171.



*Справка о трудоустройстве Батшевой в Третьей школе
военно-музыкантских воспитанников Красной Армии*

Мне довелось поступить в класс Лии Павловны после 3-х летнего обучения на скрипке в школедесятилетке при Ленинградской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. В этой специальной музыкальной школе общий курс фортепиано (ОФК) для инструменталистов начинался с 3-го класса, причём эти занятия занимали всего лишь один академический час в неделю. В «Хоровушке» же фортепиано преподавалось два раза в неделю с 1-го по 10-й класс и ничуть не уступало уровню специального фортепиано в музыкальных школах и училищах. Недаром лучшие наши выпускники могли впоследствии обучаться в консерватории на фортепиано и органе!

Понятно, что на первых порах я ощутимо отставал от своих одноклассников, хотя и получал от Лии Павловны поощрительные оценки за свое старание. Она с истинно материнской заботой и неистощимым терпением помогала мне преодолеть это отставание. И переходный экзамен в 7 классе я сумел сдать на «отлично».

Лия Павловна старалась увлечь своих учеников, выбирая всегда такую программу, которая понравилась бы им самым. Она блистательно проигрывала предлагаемые произведения, обращая наше внимание на красоту и особенности исполняемой музыки, зажигая наш интерес своей художественной интерпретацией. Охотно прислушивалась она и к нашим собственным предпочтениям, когда нам хотелось разучить сонату или пьесу из репертуара наших товарищей.

В училище на трёх этажах насчитывалось 10 классов для групповых (вперемешку — музыкальных и общеобразовательных) занятий. Два небольших класса (11-й и 12-й) на втором этаже были предназначены для индивидуальных занятий, как и два проходных хоровых зала (на 1-м и 2-м этажах), в каждом из которых размещалось по два рояля. В верхнем зале находился еще и телевизор, закрывавшийся на замок фанерным ящиком, который открывался на время каникул или для просмотра важных футбольных и хоккейных матчей.

Во всех классах стояли неплохие инструменты, за состоянием которых следил консерваторский



*Я.С. Солодухо (второй ряд, в центре)
вместе с С.С. Прокофьевым, Р.М. Глиэром,
Д.Б. Кабалевским и В.И. Мурадели*



*Ученики Л.П. Батшевой после успешной сдачи экзамена по фортепиано в 7 классе:
Женя Казанцев, Ваня Парников, Витя Шкабурин и Саша Малеев (1965 г.)*

настройщик. Из всех дверей доносилась музыка. Таким образом, за время обучения мы осваивали не только свою программу, но и знакомились со многими гайдновскими, моцартовскими и бетховенскими сонатами, с баховскими инвенциями и фугами, с шумановским «Альбомом для юношества» и «Временами года» Чайковского, разучиваемыми старшими ребятами. Наиболее продвинутые играли этюды Ф. Шопена, «Мимолетности» С. Прокофьева, прелюдии А. Скрябина, С. Рахманинова и Д. Шостаковича. Их звучание навсегда западало в душу, расширяя наш музыкальный кругозор.

Из педагогических приемов Л.П. Батшевой мне запомнилось ее требование при разучивании инвенций и фуг Баха поочередно пропевать каждый из голосов, выпуская его в фортепианной фактуре.

Это помогало нам рельефнее воспринимать мелодическую красоту линейных переплетений полифонического многоголосия и, вместе с тем, развивало навыки сольфеджирования. Для упражнения в чтении с листа она обычно поначалу предлагала ученику исполнять партию правой руки, в то время как сама играла партию левой.

Для развития ансамблевых навыков Лия Павловна переиграла с нами великое множество четырехручных переложений симфоний Гайдна, Моцарта и Мендельсона, «Славянских танцев» Дворжака и других популярных пьес.

В конце учебного года Лия Павловна приглашала своих учеников к себе в гости в знаменитый композиторский дом на ул. Неждановой (ныне Брюсов переулок). Она щедро угощала нас чаем с тортом и шоколадными конфетами и дарила каждому ро-



*Витя Шкабурин, Лия Павловна Батшева
и Ваня Парников в нижнем зале
Хорового училища (1956 г.)*

скошные альбомы по изобразительному искусству, развивая наш эстетический вкус. У меня до сих пор хранятся некоторые из них — например, «Искусство Италии эпохи Возрождения» и «Искусство Франции XVIII века».

После своего первого неудачного поступления в консерваторию я целый год не подходил к инструменту, обречённо ожидая весеннего призыва в армию. Когда же сроки призыва миновали, я срочно уволился из Черкесского дворца пионеров, где началась моя хормейстерская деятельность, и в начале июня выехал в Москву, надеясь за месяц наверстать упущенное и попытаться счастья при повторном поступлении в консерваторию. Я обратился за помощью к Лии Павловне, и она не отказала своему бывшему ученику! В июне у нее уже начался отпуск. Тем не менее она терпеливо и, разумеется, совершенно бесплатно (мне и в голову не приходило предлагать ей деньги!) занималась со мной весь июнь на подмосковной даче на 55 км Ярославской дороги (ныне платформа Радонеж) и за месяц восстановила мою программу так, что вступительный экзамен по фортепиано я сдал на «четверку».

ШКАБУРИН ВИКТОР ИВАНОВИЧ

Протоиерей, настоятель Московских храмов в Люблино:
святителя Тихона, патриарха Всероссийского и храма
апостола Андрея Первозванного (г. Москва)
e-mail: hram-lublino@mail.ru



*Последнее фото с мужем
Яковом Семёновичем Солодухо*

Если б не ее материнская опека, вряд ли удалось мне и с второго захода поступить в консерваторию, и тогда вся моя жизнь сложилась бы совершенно иначе.

Больше с Лией Павловной нам встретиться не довелось. Но через 30 лет на клирос моего Свято-Тихоновского храма в Люблине пришла, невестка Баишевой Инна Бодрова, которой я и обязан сведениями о счастливой семейной жизни Лии Павловны. А потом певчим нашего храма стал и внук Лии Павловны Гоша — Георгий Викторович Солодухо, заканчивавший в то время наше Хоровое училище. К сожалению, самой Лии Павловны тогда уже не было в живых. Похоронив в 1987 году любимого мужа, с которым не расставалась до последней минуты его жизни, она тихо отошла ко Господу в 1998 году, прожив 85 лет и выпустив из своего класса целую плеяду хормейстеров.

Царствие небесное незабвенной нашей
учительнице и вечная ей память!
17.08.2023

SHKABURIN VICTOR I.

Protoiereus, rector of Moscow churches in Lyublino: St. Tikhon,
Patriarch of All-Russia and the Church of the Apostle Andrew
the First-Called (Moscow)
e-mail: hram-lublino@mail.ru