
1 (1)

*агса
де
тга*

**музыкознание
исполнительство
педагогика**

сетевой электронный научный журнал

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

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

Учредитель и издатель: федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Академия хорового искусства имени В.С. Попова»

И.о. ректора — профессор А.В. Соловьёв

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

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

E-mail редакции: academia@axu.ru

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

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

Выпускающий редактор, корректор –
Докучаева Римма Сергеевна

Ответственный секретарь, технический редактор – Крапива
Алина Игоревна

Редактор-переводчик – Хрулева Ирина Александровна

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



academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Члены редакционной коллегии:

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

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

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

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

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

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

Л.С. Зорилова, д-р культ., проф. (Москва, Россия: РАМ им. Гнесиных)

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

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

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

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

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

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

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

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

Дизайн Г.Д. Жуков

Верстка Д.А.Брадарская

Издательство КОМПОЗИТОР

www.kmpztr.ru

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

+7 (495) 232-52-11

© Академия хорового искусства им. В.С. Попова

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2021



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:

Viktor Popov Academy of Choral Arts

Acting rector — professor A. Solovyev

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

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

Proofreader Editor — Rimma Dokuchaeva

Technical editor — Alina Krapiva

Editor-translator — Irina Khruleva

Members of the Editorial Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. A. Angelini (Rimini, Italy)

Design G. Zhukov

Layout: D. Bradarksaia

KOMPOZITOR Publishing House

www.kmpztr.ru

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

+7 (495) 232-52-11

© Viktor Popov Academy of Choral Arts

© KOMPOZITOR Publishing House, 2021

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

Соловьёв А.В.	
О становлении жанра хоровой оперы в России	9
Аникеева М.Д.	
Особенности сонорной фактуры в сочинениях С. Губайдулиной	16
Богаченко А.В.	
Приемы композиции ирмосов столпового распева на примере ирмоса «К Тебе утренюю» трипеснца Великого Пятка	28
Красногорова О.А.	
К проблеме осмысления эволюции русских фортепианных школ	38
Кривицкая Е.Д.	
«Песни рождают любовь». Заметки о хоровом творчестве Д. Кривицкого	48
Скосырева А.В.	
«Песни об умерших детях» Г. Малера. Предпосылки экспрессионизма	56
Щапова Е.В.	
Хоровое творчество Ирис Сэги: жанровые горизонты	64

исполнительство

Комарницкая О.В., Мурашкин Г.И.	
Пласидо Доминго в партии Германа: к проблеме интерпретации	83
Марцинкевич А.А.	
Большой детский хор имени Виктора Сергеевича Попова: сохранение истории и продолжение традиций	92
Шпарийчук И.В.	
Методы и технологии развития народно-хорового исполнительства	98

педагогика

Ефимова Н. И.	
Актуальное музыкально-теоретическое знание в зеркале обновления содержания учебных дисциплин	103
Казакова А. Г.	
Теоретико-методические основы подготовки конкурентоспособных специалистов в условиях современного профессионального образования	109
Мальхина И.В.	
Перспективы развития российской фортепианной школы в условиях пандемии	117

contents

musicology

Solovyev A.

On the emergence of choral opera genre in Russia (a case study of Rodion Schedrin's and Alexander Tchaikovsky's works) 9

Anikeeva M.

Features of sonoric texture in Sofia Gubaidulina's works 16

Bogachenko A.

Compositional techniques of Stolp singing: a case study of heirmos "K Tebe Utrenyuyu" in the Good Friday's triode 28

Krasnogorova O.

To the problem of comprehending the evolution of Russian piano schools 38

Krivitskaya E.

«Songs give birth to love». Notes on Dmitry Krivitsky's choral works 48

Skosyreva A.

"Kindertotenlieder" by G. Mahler. Prerequisites for Expressionism 56

Shchapova E.

Iris Szeghy's choral work: genre horizons 64

performance

Komarnitskaya O., Murashkin C.

Plácido Domingo as Herman: to the problem of interpretation 83

Martsinkevich A.

The Big Children's Choir named after Victor Popov: preservation of history and continuation of traditions 92

Shpariychuk I.

Development methods and technologies of professional folk choir performance 98

pedagogy

Efimova N.

Current music theory knowledge through the prism of curriculum update 103

Kazakova A.

Theoretical and methodological basis of training competitive specialists in the conditions of modern professional education 109

Malykhina I.

Prospects for the development of the Russian piano school in a pandemic 117

Вступительное слово и.о. ректора Академии хорового искусства имени В.С. Попова, профессора А.В. Соловьёва



Представляя первый номер нашего журнала ACADEMIA, мы открываем двери в мир серьезной аналитической мысли. Наука в Академии хорового искусства имени В.С. Попова всегда ставилась очень высоко, и триада, заявленная в названии — Музыказнание, Исполнительство, Педагогика, — реализована на практике в учебном процессе.

Теперь настало время серьезных штудий, теоретического и исторического осмысления накопленного в вузе опыта, а также координации и кооперации с коллегами из других столичных вузов, городов и даже стран. Музыка, творчество, исследовательская работа помогают преодолевать географические границы, создают единое культурное пространство.

Журнал адресован музыковедам, композиторам, искусствоведам, культурологам, студентам и аспирантам музыкальных вузов, а также всем, кто интересуется музыкальным искусством. Наша миссия — создать открытую площадку для изучения и свободного обсуждения новой научной информации, а также для внедрения новейших достижений науки и методики преподавания в практику учебного процесса.

Древние всегда подчеркивали, что истинного музыканта отличает умение разбираться в теоретических основах музыки. Боэций говорил: «Сколь выше стоит музыкальная наука над практикой исполнения музыки! Столь же, сколь дух выше тела... Музыкант тот, кто приобрел познания в науке пения не рабством практического пути, а разумом с помощью умозаключений» (Inst. mus., I, 3). Последуем же за традициями наших великих предшественников и преумножим их, используя все возможности, которые принес нам век XXI.

В добрый путь!

Профессор А.В. Соловьёв

Слово главного редактора



Дорогие друзья!
Уважаемые коллеги и читатели!

От имени редакционной коллегии предлагаю вашему вниманию первый номер нового научного сетевого журнала «ACADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика». Издание мыслится как качественная площадка для публикаций, тематически ориентированных на формирование ключевых компетенций музыкантов-профессионалов. Электронный формат издания демонстрирует преимущества, открывая широкие перспективы для

взаимодействия ученых и практиков в распространении нового научного знания, в реализации и продвижении новых идей и методик. Выбирая проблематику журнала, мы, представители вузовской науки, старались с одной стороны четко обозначить свой подход к обсуждению профессионально-значимых направлений нашей деятельности, с другой — презентовать работы ученых и специалистов Академии хорового искусства имени В.С. Попова для их включения в диалог с профессиональным сообществом, стремясь тем самым внести свою лепту в научно-информационное и научно-методическое обеспечение процессов гармонизации и модернизации музыкального образования. В обозримой перспективе мы надеемся создать вокруг журнала свою целевую аудиторию, привлечь к обсуждению актуальных научных проблем авторитетных российских и зарубежных ученых, аспирантов, исполнителей. Надеемся, что наша совместная работа будет способствовать интеграции журнала в мировую систему научных публикаций, будет достойно смотреться на международной арене и способствовать академической репутации вуза.

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

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

УДК 78.03

А.В. СОЛОВЬЁВ

И.о. ректора Академии хорового искусства имени В.С. Попова, профессор

О становлении жанра хоровой оперы в России (на примере сочинений Родиона Щедрина и Александра Чайковского)

*A. Solovyev**On the emergence of choral opera genre in Russia
(a case study of Rodion Shchedrin's and Alexander Tchaikovsky's works)*

Абстракт. Статья открывается экскурсом в историю становления и развития хорового дела в России, начиная с X века. Широкий исторический контекст позволяет воссоздать реалии бытования хоров, их функционал, репертуар. В обзоре делается акцент на связи хорового искусства и становления русской оперы, в которой композиторы уделяли массовым сценам большое значение. Использование богатой палитры тембровых красок, многофункциональность роли хора в драматургическом развитии действия мотивировали отечественных композиторов к обогащению хоровой ткани путем использования колористического ресурса. Эта тенденция продолжилась в XX веке, вылившись в рождение уникального самостоятельного жанра — «хоровой оперы». Сегодня востребованность нового жанра очевидна. Зрелищность и многоканальный способ получения информации существенно активизировали слушательское восприятие, одновременно предъявив новые требования к деятельности хора, который ныне должен решать новые исполнительские задачи, овладевать новыми приемами работы. В тексте даны характеристики хоровых опер «Боярыня Морозова» Р. Щедрина и «Сказа о Борисе и Глебе» А. Чайковского. Приводятся сведения об истории создания, обстоятельствах премьерных показов, оценках критики. Автор опирается на широкий круг источников, который обогащает собственными аналитическими наблюдениями и практическими рекомендациями, как исполнителя обоих произведений.

Ключевые слова: современное хоровое исполнительское искусство, русская опера, хоровая опера как исполнитель, «Боярыня Морозова» Родиона Щедрина, «Хроники Александра Невского», «Сказ о Борисе и Глебе» Александра Чайковского.

Abstract: The article begins with an overview on the history of formation and development of choral practice in Russia, from the 10th century onwards. The broad historical context makes it possible to recreate the environment in which choirs existed, as well as the ir functionality and repertoire. The overview emphasizes the connection between choral art and the emergence of Russian opera, which was known to draw much of the composers' at tention to crowd scenes. The utilization of wide palette of timbre colors as well as the choir's multifunctional role in the dramaturgical development of the plot motivated Russian composers to enrich the choral texture by using the coloristic resource. This tendency extended into the 20th century, resulting in the emergence of a unique stand-alone genre — "the choral opera". The relevance of the new genre at the present time is evident. The visual spectacularity and the multi-channel way of obtaining information have substantially intensified the listener's perception, while simultaneously raising new demands to the choir, urging it to cope with new interpretation challenges and learn new methods of work. The text provides a description of the choral operas "Boyarina Morozova" by R. Shchedrin and "A Tale about Boris and Gleb" by A. Tchaikovsky. Details on the history of creation, premiere showings, and critical reception are given. The author relies on a wide range of sources complementing it with his own analytical observations and practical recommendations derived from personal experience of performing both the se works.

Keywords: ontemporary choral performing art, Russian opera, choral opera, "Boyarina Morozova" by Rodion Shchedrin, "Alexander Nevsky's Chronicles", "The Tale about Boris and Gleb" by Alexander Tchaikovsky.

Каждое поколение творцов вносит в уже созданные культурные ценности свое мироощущение «картины мира», свои новации в восприятие и воспроизведение этих ценностей, отвечающие эсте-

тике сегодняшнего дня. Яркими примерами вклада в формирование исторической памяти стали хоровые оперы Р.К. Щедрина «Боярыня Морозова» и А.В. Чайковского «Сказ о Борисе и Глебе, братьях

их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, о лихих разбойниках и добром народе русском», в которых события древних времен преломлены сквозь призму социокультурных проблем современности.

Обращение к национальным традициям — одна из плодотворных тенденций отечественной художественной культуры. Традиция, в свою очередь, как основа исторической преемственности в художественной культуре, всегда выступает неотъемлемой составляющей для дальнейшего развития, основой творческих достижений профессиональных исполнительских школ музыкального искусства. Хоровое искусство органично сочетает в себе важнейшие формы творческой человеческой деятельности: познание и действие, являясь наиболее доступным видом массового музицирования, всей мощью и красотой подтверждающего свою востребованность в разные периоды истории музыкальной жизни России.

Позволим небольшой экскурс в историю становления и развития хорового дела, которое самым тесным образом связано с историей культуры России. Время зарождения хорового исполнительства датируется концом X века, его связывают с возникновением первых профессиональных хоровых коллективов для участия в таинстве богослужения.

В Средние века хоровое пение становится проводником религиозного, нравственного воспитания. В этот период хоровое музицирование полностью подчиняется «Уставу» церкви, культовое пение существовало в строгих рамках регламентаций. Все регламенты и каноны освящались богословскими традициями, следование им обеспечивало базис духовно-воспитательного воздействия музыки, хорового пения на личность. Вместе с тем важно обратить внимание на благотворное влияние народной песни на ранние формы церковной музыки.

На развитие хорового исполнительства также оказал положительное влияние процесс централизации и становления Московской Руси. Более того, именно тенденция к объединению земель, закрепленная на уровне государства, выступила благодатной почвой для формирования основ национальной культуры, когда активно развивались славянская письменность, архитектура, все виды музыкального искусства (инструментальные и вокально-хоровые жанры), причем последнее прирастает за счет взаимообогащения певческих школ Новгорода, Владимира и других русских городов.

Одну из важных ролей в развитии отечественной хоровой культуры сыграла русская опера. К примеру, при развертывании драматического действия в операх М.И. Глинки хору отдавалась одна из главенствующих ролей. И впоследствии в оперном творчестве русских композиторов мы находим, что хоровые партии были чрезвычайно развиты как в образном плане, так и по технике композиторского письма, что требовало значительной оснащенности хористов.

Хор в опере продолжает быть могучим выразительным средством, позволяющим композитору использовать богатую палитру тембровых красок, ему отводится большая роль в драматургическом развитии действия, он многофункционален, отсюда и различные исполнительские задачи. Так, в опере хор может быть одним из главных действующих лиц, например, наиболее часто встречающаяся роль народа в русских операх: «Хованщина», «Борис Годунов», «Садко» и др. Может быть комментатором событий, подытоживая исполненное солистами. Помимо выполнения художественно-исполнительских задач, хор также создаёт определенное настроение или фон для драматических событий, эпическую картину спектакля. В русской опере хор часто звучит как монолит, в чём заключается особая эстетика отечественной оперы.

Следует подчеркнуть, что появлению в XIX веке хоровых коллективов способствовал национальный подъем, царивший в среде музыкальных общественных деятелей, повлекший за собой обращение композиторов, музыкантов-исполнителей к идее «своей», «русской» гармонии и «своего» контрапункта. Сторонниками этой идеи были писатель и мыслитель В.Ф. Одоевский, протоиерей Д.В. Разумовский, композиторы М.И. Глинка, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Лядов, М.А. Балакирев и др.

Русские композиторы создали шедевры в различных жанрах оперного искусства: драмы, эпоса, героической трагедии, комедии. Они создали новаторскую музыкальную драматургию, родившуюся в тесной связи с новаторским содержанием опер. Важная, определяющая роль массовых народных сцен, многосторонняя характеристика действующих лиц, новое толкование традиционных оперных форм и создание новых принципов музыкального единства всего произведения — характерные черты русской оперной классики.

В XX столетии яркими примерами отечественных опер с использованием развёрнутых хоровых сцен стали сочинения С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, позднее Р.К. Щедрина... Именно в творчестве Родиона Константиновича особое место занял «новый жанр» — хоровой оперы-мистерии на религиозные тексты и исторические хроники по «Житию Протопопа Аввакума» и Боярыни Феодосии Прокопьевны Морозовой.

Жанр «Боярыни Морозовой» обозначен композитором Р.К. Щедриным как «русская хоровая опера» — в исполнении участвуют только певцы-солисты и хор, поддержанные лишь трубой и ударными. Произведение действительно близко не столько к классической опере, сколько к средневековым мистериям и пассионам. «Это вся история России, этот кровавый раздор Церкви. Рана подзажила, но всё равно немного кровоточит и сегодня. Мне кажется, вся эта история в высшей степени назидательна»¹, — так пишет Щедрин об актуальности сюжета оперы. «Идея этой оперы обдумывалась Щедриным многие годы, но ключ к воплощению замысла, по его собственному признанию, был найден лишь тогда, когда определилось хоровое наклонение оперы (что повлекло, в свою очередь, отказ от оркестра). Щедрин прочитывает жития XVII века как русские Страсти, и потому закономерна возникающая ассоциация с выдающимися образцами жанра — “Страстями” И.С. Баха. Близость заключается прежде всего в трактовке хора как соучастника действия (произносящего злые и жестокие слова царя Алексея Михайловича и других, не поименованных в опере гонителей героинь) и как комментатора, свидетеля, жалеющего бедных страдалец. Можно провести параллель и с другим знаменитым произведением — картиной Василия Сурикова “Боярыня Морозова” (1887), долгие годы бывшей в русском искусстве единственным откликом на эту трагическую историю. Как и в опере, у Сурикова соучастником события является весь народ — и любопытствующие, и глумящиеся над боярыней, и сочувствующие ей»².

Композиция оперы, как всегда у Щедрина, имеет многоуровневую конструкцию. Как отмечает О. Ко-

марницкая, «важными для композиции целого оказываются следующие моменты. Троекратно звучит трагико-лирическое соло Аввакума — Lamento I (№ 4), Lamento II (№ 8), Lamento III (№ 13) — с похожим текстом либретто («О, две зари, две ластовицы, две маслины, две звезды, два светила...», № 8, ц. 66 и «О, звезда утренна, зело рано ты возсиявша...», № 13, 2 т.) и интонационным профилем. Многократно проводятся дуэты-диалоги двух сестер — боярыни Морозовой и княгини Урусовой, в них воплощаются стоицизм, непоколебимая воля и вера, смиренное принятие судьбы. Это — дуэты-молитвы, покооряющие тонким, проникновенным звучанием. Оно возникает благодаря звенящему высокому регистру, тихой, еле уловимой динамике (*pp* или *ppp*), секундовым интонациям плача, характерным парящим взлетам на широкие интервалы, столь свойственному Щедрину резонирующему эффекту эха (поочередное вступление голосов). Дуэты-диалоги создают единую линию, захватывая № 1 «Анафема» (ц. 5, ц. 11, ц. 20), № 2 «Две сестры», № 6 «Плач Морозовой о сыне» (ц. 55), № 10 «Смерть княгини Урусовой». Сквозное значение получает замечательная молитва к Пресвятой Богородице — восходящая линия голосов хора с неуклонно-поступенным движением (динамика *ppp*) напоминает известную барочную музыкально-риторическую фигуру *anabasis*, являющуюся эмблемой вознесения или воскресения. Молитва появляется в № 2 — образует контрастную полифонию вместе с дуэтом двух сестер, в № 8 — звучит параллельно речитативу-плачу Аввакума (ц. 65), в № 10 — на ее фоне происходит сцена смерти княгини Урусовой («О, сестро, сестро, отпусти меня к владыке моему, отпусти, госпоже сестро, отпусти...» — партия Урусовой, ц. 87). № 8 и № 10 взаимосвязаны также благодаря проведению изумительного проникновенного хорового плача («Выпросил у Господа светлую Россию сатона, да очервленил кровию мученической»), являющегося, по-видимому, философской, нравственно-религиозной доминантой оперы. Это — реквием по умершим и безвинно погибшим русским людям, относящийся не только к той далекой эпохе XVII века, но звучащий остро и современно по отношению к кровавым событиям XX века»³.

1 Хавров В. <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shchedrin/boyarina/>

2 URL: https://www.belcanto.ru/opera_morozova.html (дата обращения: 04.09.2021).

3 Комарницкая О. Шедевр Р. Щедрина: Опера «Боярыня Морозова». Проблемы композиции // ISSN 1997–0803 ВЕСТНИК МГУКИ сентябрь-октябрь 5 (31) 2009. С. 248–249.

В рамках Всероссийского фестиваля «Запечатленный ангел» (к 85-летию Р.К. Щедрина) опера «Боярыня Морозова» была сценически воплощена в спектакле ГИТИС-театра, поставленного режиссером Викторией Агарковой и сценографом Ириной Дерябиной, в котором была воссоздана грозная атмосфера того времени и почти плакатно выражен основной конфликт произведения — непреклонность духа и верность убеждениям. Присутствовавший на представлении спектакля в Боровске, митрополит Русской православной старообрядческой церкви Корнилий поделился своими впечатлениями об увиденном: «Опера Щедрина — подарок для души. Выбор духовного пути столь же актуален для сегодняшней России: бесовские силы, представленные в постановке, постоянно вокруг нас. Но нам никак нельзя сворачивать с дороги. Щедрин с Божией помощью и своей гениальностью это замечательно уловил».

Мировую премьеру сочинения в Москве (Большой зал консерватории, октябрь 2006) и в Санкт-Петербурге (Филармония, декабрь 2007) исполнил Камерный хор Московской консерватории под управлением профессора Бориса Тевлина. Автору этих строк посчастливилось принимать участие в обоих событиях и полученный тогда опыт использовать в подготовке уже нынешней мировой премьеры оперы А.В. Чайковского.

«Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, о лихих разбойниках и добром народе русском» Александра Владимировича Чайковского продолжает и развивает эту линию.

«Жанр хоровой оперы — особый. Популярная в эпоху Возрождения, мадригальная комедия была быстро вытеснена опытами флорентийской камераты, опусами Монтеверди и всем ходом музыкальной истории. И вновь заявила о себе в XXI веке единичным примером в творчестве Щедрина. Его «Боярыню Морозову» Александр Чайковский конечно же слышал, но сделал все по-своему. Например, у Щедрина из инструментов только ударные и труба, тогда как в «Борисе и Глебе» на сцене расположился инструментальный ансамбль, включавший цимбалы, домру, духовые, ударные и даже такой экзотичный инструмент, как цуг-флейта. Сочинение написано по заказу Юрия Башмета, где важная роль отводится звучанию соло альты, который подобен отдельному персонажу — его моноло-

ги то дополняют речь Ярослава Мудрого, то корреспондируют с голосами Бориса и Глеба...», — пишет в рецензии⁴ на премьерные исполнения профессор Евгения Кривицкая.

Композитор комментировал, что ему хотелось поэкспериментировать, смешивая тембры классических и народных инструментов. В партитуре по одному исполнителю на партии трубы, тромбона, из струнных — три альты, три виолончели, три контрабаса, а также баян, цимбалы и домра. Два последних инструмента частично компенсируют, по мнению автора, отсутствие скрипок.

Важно отметить, что А.В. Чайковский — один из редких современных авторов, которого можно сравнить с классиками прошлого, в чьем творчестве столь важное место занимают сочинения на исторический сюжет. Среди них: оперы «Легенда о граде Ельце, деве Марии и Тамерлане» (2011), «Ермак» (2019); оратории «Государево дело» (2013) к 400-летию Дома Романовых и «Слово о полку Игореве» (2018). Отличительная черта перечисленных опусов — наличие важной связующей нити «дел давно минувших дней» с современностью — прием ретроспекции, где «герои сегодняшнего дня перелистывают страницы прошлого, переживая его вновь вместе с действующими персонажами»⁵.

Сюжет оперы «Сказ о Борисе и Глебе», описанный в XII веке Нестором-летописцем, оказался актуально проецируемым на нашу действительность. Политические интриги, общественная турбулентность и убийства — круг тем, входящих в резонанс в любой точке мира и переходящих из века в век. «Ничего не изменилось, и все страсти, какие были в XII веке, происходят и сейчас, — объясняет Александр Чайковский. — Манипуляция общественным мнением, борьба за власть, толкающая на преступления. Тогда просто все было грубее и проще: не нравился человек — его сразу убивали...»⁶.

Описывая сюжет, Е. Кривицкая пишет: «События происходят в двух временных планах: Ярослав ищет убийц и одновременно “диктует” Нестору-

4 Кривицкая Е. Прав ли был Нестор-летописец? // Российский музыкант, № 3, 2020. С. 1.

5 Там же.

6 Кривицкая Е. Александр Чайковский: В XII веке страсти зашкаливали так же, как и сейчас. Интернет-ресурс: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-chaykovskiy-v-xii-veke-strasti/> (Дата обращения: 30.06.2020).

летописцу узнанные им страшные подробности, переживая их на наших глазах. Ярослав пытается и посулами, и угрозами покорить бояр и народ, а, главное, добиться признания своего законного права на престол и легитимность власти. Либретто по заказу инициаторов этого проекта — Юрия Башмета и его соратника, директора “Русского концертного агентства” Дмитрия Гринченко — написал драматург Михаил Дурненков, перед которым была поставлена задача создать народную политическую драму, где нет ни любовной интриги, ни каких-либо побочных линий. Даже привычных персонажей, по сути нет: все комментарии и переживания вложены в уста хоров. Они и толпа, и слуги, и убийцы, им приходится и молится, и бунтовать, и сопереживать»⁷.

В премьерных показах хоровой оперы А. Чайковского «Сказ о Борисе и Глебе» в рамках «Фестивалей искусств Юрия Башмета» в Москве и Сочи в феврале 2020 года приняли участие шесть хоровых коллективов: Камерный хор Московской консерватории, Тульский государственный хор, Муниципальный Камерный хор «Нижний Новгород», Народный хор РАМ имени Гнесиных, Мужской хор Пограничных войск ФСБ России, Государственная хоровая капелла Республики Абхазия.

Масштабный охват и консолидация исполнителей из разных регионов России и даже ближнего зарубежья также «работал» на миротворческую идею, заложенную в либретто.

Перечисленные хоры смогли передать все богатства партитуры. С точки зрения хоровой фактуры, — это энциклопедия приемов и контрастов: есть имитационные эпизоды, сменяющиеся хоральными, использован говорок, скандирование слогов с постепенным крещендо, эффектно примененное композитором для изображения «ползущих по земле слухов», встречаются тутти, доходящие (как гласит авторская ремарка) до крика.

«Хоры — разведены по функционалу. Кто-то в древнегреческом духе аки моральный авторитет, кто-то непосредственный участник событий аки глас народа..., то выходящим на первый план, то разделяемым серой массой толпы общим недоумением от действия властей. Личностями и массой одновременно. Героем или ничтожеством в зави-

симости от обстоятельств. Прекрасное осмысление сегодняшней повестки в историческом контексте композитором, достойное наивысших похвал, ведь оно прописано в партитуре»⁸.

Центральный персонаж оперы — правитель Ярослав Мудрый (отдан партии чтеца для исполнения драматическим артистом, на премьерных показах в этой роли выступил Андрей Мерзликин), по словам композитора, «жесткий, умный, но где-то не чувствующий своих подданных. Он не видит и не слышит братьев, Бориса и Глеба. Народ слышит их глас, а Ярослав — нет. Это важный драматургический ход. У него не так много сольных реплик, но каждая — «на вес золота». Он, как умный правитель, ловко манипулирует настроениями толпы. Его образ — смесь Ричарда III с королем Лиром».

«Режиссер Павел Сафонов, музыкальный руководитель Юрий Башмет и вся его творческая команда создали совершенно удивительное действо — статичное и динамичное одновременно, ими найдено простое, но впечатляющее решение: смерть очищает как от княжеских регалий, так и от разбойничьего дикарского рубища, обдирает, словно кожуру с плода, все лишнее, оставляя лишь сердцевину — душу, облаченную в строгие черные (а не белые, как можно было бы ожидать) одежды. Никакого другого багажа за Врата не унести...»⁹

Образы святых Бориса и Глеба — это «голоса совести», воплощение правосудия, неизбежности торжества правды» — решены автором необычно, написаны для контртеноров (на премьерах — Владимир Магомадов и Олег Рябец). «Они — не персонажи, а бесплотные аллегии чистоты и невинности, с появлениями которых на сцене связаны очень выразительные, мистические моменты оперы, потому что их андрогинные тембры “завораживают”, переводя людские страсти в метафизическую плоскость. “Узри, что я заповеди Твои возлюбил”, — с этой фразы начинается опера, и мольбой об упокое — завершается. Борис и Глеб оказывают

7 Там же.

8 Пономарёв В. Мировая премьера «Сказа о Борисе и Глебе», или Правитель не слышит народ / Интернет-ресурс: <https://newsmuz.com/news/2020/mirovaya-premera-skaza-o-borise-i-glebe-ili-pravitel-ne-slyshit-narod-44522> (Дата обращения: 01.07.2020).

9 Александрова М. «Сказ о Борисе и Глебе»: дума о правде, лжи, злодействе и любви народной / Интернет-ресурс: <https://regnum.ru/news/cultura/2853376.html>. (Дата обращения: 01.07.2020).

ся проводниками Божественного Слова, высшей силы, которая подчиняет народы»¹⁰.

Приведенные цитаты свидетельствуют о серьезном резонансе, который сопровождал серию премьерных показов. Очевидно, что Александр Чайковский сумел создать захватывающую, драматургически точно выстроенную партитуру, содержащую много деталей и смыслов.

По структуре — это калейдоскоп эпизодов, которые прославляются своеобразным ритуалом — репликами Бориса и Глеба. Они каждый раз мелодически варьируются, развивая исходное тематическое ядро, так что можно говорить о рассредоточенных вариациях. Будучи современным композитором, постоянно общаясь с молодежью и наблюдая за реакцией публики, композитор прибегает к «кинематографическому» формату в развертывании формы: короткие эпизоды, панорама, отдельные группы и крупные планы — фокус его «камеры» все время держит внимание в напряжении.

В 2021 году издательство «Композитор» выпустило клавишную исполнительскую редакцию хоровой оперы Александра Чайковского «Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, о лихих разбойниках и добром народе русском», что, уверен, явится важной вехой для всех, кто развивает современное хоровое исполнительское искусство, будет широко востребовано в качестве учебно-педагогического репертуара на дирижерско-хоровых факультетах ВУЗов России.

Исторический сюжет как основа масштабного хорового действия — стал источником вдохновения для создания в 2021 году еще одного сочинения Александра Чайковского — на сей раз в жанре оперы-оратории. 8 мая 2021 года по заказу XIII Международного музыкального фестиваля Юрия Башмета в Ярославле, к 800-летию со дня рождения Александра Невского, состоялась премьера грандиозного сочинения композитора «Хроники Александра Невского». Музыкальный спектакль, посвященный жизни легендарной фигуры отечественной древнерусской истории — святому благоверному князю Александру Невскому, государственному

деятелю, воину и дипломату, — повествует о жизни князя, начиная с рождения до смерти и пронизан единым сквозным действием с участием сводного хора, состоящего из полутора сотен голосов, большого симфонического оркестра, солистов, драматических артистов-чтецов.

По замыслу автора сценария, драматурга Дмитрия Макарова: «“Хроники Александра Невского” — это попытка реконструкции жизненного пути князя. Изучив источники, житие и все имеющиеся на сегодня биографии князя, я понял, что о реальном человеке Александре Ярославиче известно очень мало, да и сведения эти весьма противоречивы. Скупые исторические сведения мы с композитором Александром Чайковским решили подать довольно эмоционально и не стилизовать текст под старорусский язык. Каждый сидящий в зале может увидеть, что легендарный герой был когда-то мечтательным начитанным ребенком, влюблялся, терял близких, стал свидетелем чудовищных исторических катаклизмов и вынужден был идти на неприятные компромиссы. Великие воины и святые — все они когда-то были людьми. Такое отношение к мифу не умаляет их величия, но делает давно ушедших героев ближе нам, сегодняшним»¹¹.

Успех премьеры предопределил дальнейшие показы спектакля, прошедшие во Владимире и Твери под управлением музыкального руководителя постановки, Народного артиста СССР Юрия Башмета, выступившего в качестве дирижера и исполнившего в одной из частей сольную партию альта. Примечательно, что в каждом из городов организаторы — Русское концертное агентство Дмитрия Гринченко — привлекали для участия в сводном хоре региональные творческие коллективы, среди них Капелла «Ярославия», Тульский государственный хор, Владимирский камерный хор Центра классической музыки, Тверской Губернаторский камерный хор «Русский партес», к которым присоединялись одни из лучших студенческих коллективов России Камерный хор Московской консерватории и Хор Академии хорового искусства имени В.С. Попова.

Потребность в объединении и стройности звучания сводных хоров — одна из важных и отличитель-

¹⁰ Кривицкая Е. Александр Чайковский: В XII веке страсти зашкаливали так же, как и сейчас. Там же.

¹¹ Из личной переписки автора с Д. Макаровым. 04.09.2021.

ных черт отечественного коллективного исполнительского искусства. А рождение нового репертуара является живительным и необходимым импульсом для сохранения высокой профессиональной план-

ки, завещанной нашему поколению выдающимися мастерами хорового искусства прошлого, память о которых заключается как в сохранении традиций, так и в устремленности в будущее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Александрова М.** «Сказ о Борисе и Глебе»: дума о правде, лжи, злодействе и любви народной / Интернет-ресурс: <https://regnum.ru/news/cultura/2853376.html>. (Дата обращения: 01.07.2020)
2. **Комарницкая О. Шедевр Р.** Щедрина: Опера «Боярыня Морозова». Проблемы композиции // Вестник МГУКИ, 2009 (сентябрь-октябрь), № 5 (31), 2009. С. 248–249.
3. **Кривицкая Е.** Александр Чайковский: в XII веке страсти зашкаливали так же, как и сейчас. Интернет-ресурс: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandrchaykovskiy-v-xii-veke-strasti/> (Дата обращения: 30.06.2020)
4. **Кривицкая Е.** Прав ли был Нестор-летописец? // Российский музыкант, 2020, №3. С. 1.
5. **Пономарёв В.** Мировая премьера «Сказа о Борисе и Глебе», или Правитель не слышит народ / Интернет-ресурс: <https://newsmuz.com/news/2020/mirovaya-premera-skaza-o-borise-i-glebe-ili-pravitel-ne-slyshit-narod-44522> (Дата обращения: 01.07.2020)
6. **Хавров В.** <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shchedrin/boyarina/>

REFERENCES

1. **Aleksandrova M.** «Skaz o Borise i Glebe»: дума о правде, lzhi, zlodejstve i lyubvi narodnoj / Internet-resurs: <https://regnum.ru/news/cultura/2853376.html>. (Data obrashcheniya: 01.07.2020)
2. **Komarnickaya O. Shedevr R.** Shchedrina: Opera «Boyarynya Morozova». Problemy kompozicii // Vestnik MGUKI, 2009 (sentyabr'-oktyabr'), № 5 (31), 2009. S. 248–249.
3. **Krivitskaya E.** Alexander Tchaikovsky: v XII veke strasti zashkalivali tak zhe, kak i sejchas. Internet-resurs: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandrchaykovskiy-v-xii-veke-strasti/> (Data obrashcheniya: 30.06.2020)
4. **Krivitskaya E.** Prav li byl Nestor-letopisec? // Rossijskij muzykant, 2020, №3. S. 1.
5. **Ponomaryov V.** Mirovaya prem'era «Skaza o Borise i Glebe», ili Pravitel' ne slyshit narod / Internet-resurs: <https://newsmuz.com/news/2020/mirovaya-premera-skaza-o-borise-i-glebe-ili-pravitel-ne-slyshit-narod-44522> (Data obrashcheniya: 01.07.2020)
6. **Havrov V.** <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shchedrin/boyarina/>

УДК 78.02

М.Д. АНИКЕЕВА

Аспирант Академии хорового искусства имени В.С. Попова

Особенности сонорной фактуры в сочинениях С. Губайдулиной

*M. Anikeeva**Features of sonoric texture in Sofia Gubaidulina's works*

Абстракт. Сонорная фактура в сочинениях С. Губайдулиной абсолютно индивидуальна. Внимание привлекает неповторимая работа с ней, которая в зависимости от идеи, формы или иных параметров приобретает уникальные качества. Автор статьи анализирует, освещает и классифицирует виды сонорной фактуры в сочинениях композитора. С. Губайдулина одной из первых, среди отечественных композиторов (наравне с Э. Денисовым и А. Шнитке), обратилась к мировым авангардным техникам, сумела отстоять и развить свои авторские творческие идеи. Анализ творческого метода композитора показывает, насколько по-разному и абсолютно индивидуально Губайдулина использует сонорную фактуру. Сочинения "Семь слов", "Pantomime", "Quaternion", Концерт для фагота и низких струнных, Концерт для скрипки с оркестром "Offertorium", "In cgoce", 2-й струнный квартет, "Concordanza", концерт «Час души» попадают в объектив настоящего рассмотрения с позиций фактурных форм, интервального состава звучности и кластера как типичных примеров сонора. Различные философские идеи мотивируют С. Губайдулину искать новые звуковые сочетания. Как пример можно привести идеи новой религиозности, философские концепции Серебряного века, сопоставление понятий "Востока" и "Запада". В каждом из представленных в статье сочинений композитор ориентируется на одну центральную, точно выраженную и лаконичную философскую мысль, которая способствует выбору (в данном случае) сонорной техники.

Ключевые слова: сонорная фактура, композиции С. Губайдулиной, сонорика, соноризм, сонористика, кластер, консонанс, диссонанс, тембр, артикуляция.

Abstract: Sonoric texture in S. Gubaidulina's works is absolutely individual. The attention is attracted by the unique work with it which acquires unique qualities depending on the idea, form or other parameters. The author of the article analyzes, highlights and classifies the types of sonorous texture in the composer's works. S. Gubaidulina was one of the first Russian composers (together with E. Denisov and A. Schnittke) to use avant-garde techniques and to develop her own creative ideas. The analysis of the composer's creative method shows how differently and absolutely individually Gubaidulina uses the sonorous texture. The works Seven Words, Pantomime, Quaternion, Concerto for Bassoon and Low Strings, Offertorium Concerto for Violin and Orchestra, In cgoce, 2nd String Quartet, Concordanza, and the Concerto The Hour of the Soul come into the lens of the present review from the positions of textural forms, interval composition of sound and cluster as typical examples of sonority. Various philosophical ideas motivate S. Gubaidulina to search for new sound combinations. As an example we can mention the ideas of new religiosity, the philosophical concepts of the Silver Age, the comparison of the concepts of «East» and «West». In each of the compositions presented in this article, the composer is guided by one central, precisely expressed and concise philosophical idea, which contributes to the choice (in this case) of sonorous technique.

Keywords: sonoric texture, S. Gubaidulina's compositions, sonorica, sonorism, sonoristic, cluster, consonance, dissonance, timbre, articulation.

Сонорная фактура является одним из самых важных объектов работы композиторов XX века. Анализ фактуры в сонорных сочинениях является первостепенным (наряду с анализом тембра), так как мышление композиторов связано с особенностями фактуры, с новыми находками, новым пониманием важности этого аспекта музыки. Но, тем не менее, не стоит трактовать сонорные

эффекты лишь как проявление чисто рационалистического новаторства, сонорная фактура в структурном отношении зависит от замысла музыкального произведения. В творчестве С. Губайдулиной соноризм является средством нового языка, глубокого и эмоционального, позволяющего выразить сложные философские и религиозные идеи.

Ю. Холопов трактует соноризм как технику музыкальной композиции. Он считает, что здесь образуется трехмерное музыкальное пространство, в отличие от первоначального европейского одноголосия (горизонталь), затем двухмерных пространств многоголосия и гомофонии (мелодия с сопровождением), где гармония составила вертикаль. Он выделяет два типа сонорики: сонорику линий (быстрое, нигде не останавливающееся движение) и сонорику гармоние-тембровых созвучий¹.

К. Болашвили в диссертации «Сонористические средства и проблемы инструментальной композиции», выделяет три пространственных аспекта: горизонтальные конструкции (линия, пласт, полоса), вертикальные конструкции (звук, аккорд, кластер) и диагональные конструкции (мобильные конструкции, которые могут переходить из горизонтали в вертикаль и наоборот)².

Весьма инициативной работой, касающейся классификации фактурных форм, на данный момент является диссертация А. Маклыгина «Фактурные формы сонорной музыки»³. Он пишет о том, что виды фактурных форм сонорной музыки крайне разнообразны, начиная от микрозвучности, заканчивая сонорами-массами. Это обуславливается формой сочинений, инструментовкой, а также особенностями индивидуального мышления композитора.

А.Маклыгин разделяет фактурные формы на *простые* и *сложные*. Также выделяет особые виды фактурных форм — *соноры-шорохи* и *соноры-массы*. Простыми формами называет точку (отдельно взятый микрозвук), россыпь (группу точек в коротких длительностях) и линию (непрерывная одноголосная звучность). Сложными формами являются пятно (его типичный пример — кластер), поток (пульсирующая многоголосная звучность) и полоса (соединение в единое целое двух и более однородных линий (кластеров)).

Особые виды фактурных форм — смешанные. Это *соноры-шорохи* и *соноры-массы*.

Соноры-шорохи — «катящийся кластер», то есть невесомо проносящиеся сонорные пассажи, часто сочетающиеся с особыми артикуляционными формами.

Соноры-массы — движущаяся звуковая масса, с различными тембровыми изменениями, «мерцаниями», сгущениями, разрежениями.

В данной статье мы будем опираться именно на эту классификацию при дальнейшем анализе сочинений Губайдулиной.

В сонорной фактуре также важно учитывать интервальные структуры, используемой композитором: чем более узкий интервал, тем более ярко проявляется сонорика.

Интервальные структуры могут быть консонантными, диссонантными и смешанными.

а) Консонантная интервалика.

В классической гармонии консонансами называются те интервалы, звуки которых на слух как бы сливаются и образуют мягкое (относительно мягкое) и акустически устойчивое звучание, не требующее разрешения. Во второй половине XX века музыка уже практически не оперирует тяготениями, нарушаются законы, складывавшиеся до этого столетиями, в которых неустойчивые звуки и созвучия разрешались в устойчивые.

б) Диссонантная интервалика.

Звучание тонов, «не сливающихся» друг с другом (не следует отождествлять с неблагозвучием как эстетически неприемлемым звучанием, то есть какофонией)⁴. В сонорной музыке диссонансы встречаются гораздо чаще, что логично, так как создают более сложную вертикаль и также являются составной частью кластера, который является основной фактурной формой сонорики.

Например, в 1-й части сочинения «Семь слов» в ц. 3 у виолончели секунды «*a-b*» и «*gis-a*» переходят друг в друга через *glissando*, образуя при соединении кластер (см. *пример 1* на с. 18).

в) Смешанная интервалика.

Интервалы также могут соединяться в вертикаль, которая не является аккордом (в частности, кластером), но являются сонорным комплексом, благодаря тембровым, регистровым или динамическим особенностям.

1 Холопов Ю. Задания по гармонии. М., 1983. С. 198.

2 Болашвили К. Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции: дис. ... канд. иск., М., 1994. С. 269.

3 Маклыгин А. Сонорика в музыке советских композиторов. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1985. 24с.

4 Холопов Ю.Н. Диссонанс // Муз. энциклопедия. Т. 2. М., 1974. С. 259–260.

пример 1



пример 2



В сонорике самым ключевым и важным является такое созвучие, как кластер.

Кластер (от англ. *cluster*, гроздь) — созвучие из звуков, тесно расположенных по малым и/или большим секундам, иногда по микроинтервалам. Это типичный пример сонора, главного «строительного материала» сонорики. Термин «кластер» впервые теоретически был сформулирован американским композитором Г. Кауэллом, который выделял три вида кластеров: диатонические, хроматические и пентатонные. Композиторы польской школы (Пендерецкий, Лютославский и др.) дополнили этот список еще одной группой — микротоновыми кластерами. В целом, кластеры различаются по внутреннему строению, по роду интервальных систем, по величине ограничивающего интервала, по плотности, по продолжительности дления, по способу введения в музыкальную ткань, по ритмической структуре и по тембру (монотембровые или политембровые).

а) Виды кластеров по внутреннему строению.

По внутреннему строению кластеры можно разделить на целотоновые, полутоновые, микротоновые и смешанно-интервальные.

1) Целотоновые кластеры в сонорной музыке встречаются довольно редко, так как особенностью сонорики является «слитность», «неразличимость» тонов, а в целотоновых кластерах звуковысотность все-таки довольно ясная.

2) Полутоновые кластеры встречаются гораздо чаще, и в музыке С. Губайдулиной можно найти много примеров на данный вид кластеров.

Например, в сочинении «Pantomime» в партии фортепиано полутоновые кластеры играют замет-

ную роль, например, за 2 такта до ц. 5 звучит кластер *ais-h-c* (см. пример 2).

3) Микротоновые кластеры — самый сонорный вариант созвучия, так как звуки максимально приближены друг к другу по высоте и становятся практически неразличимыми.

4) Смешанно-интервальные структуры — соединение различных видов кластеров друг с другом, наиболее частый случай в сонорной музыке.

б) Виды кластеров по роду интервальных систем.

Роды интервальных систем в теории музыки — понятие, обобщающее различные типы интервально-звукорядных структур. Название введено Ю. Холоповым по образцу и в развитие античного понятия «роды мелоса» (или «тетрахордные роды»), включающего диатонику, хроматику, энгармонику.

Кластеры по роду интервальных систем делятся на диатонические, хроматические, микрохроматические и экмелические.

1) Диатонические — кластеры, образованные на основе диатонического звукоряда.

2) Хроматические — кластеры, образованные на основе хроматического звукоряда.

3) Микрохроматические — кластеры на основе микрохроматики (рода интервальных систем, содержащего интервалы меньше полутона: четвертитоны, трететоны, шестинатоны и т. д.).

4) Экмелические кластеры — на основе экмелики (рода интервальных систем, включающего звуки неопределённой, нефиксированной высоты). Кластеры могут быть глиссандирующими, образованными из высотно-неопределённых звуков-шумов и т. д.

пример 3



Пример — последние такты сочинения С. Губайдулиной «Quaternalion», где виолончели играют нефиксированные звуковысоты на подгрифнике инструмента (см. пример 3).

в) Виды кластеров по величине ограничивающего интервала.

По величине ограничивающего интервала кластеры делятся на широкие и узкие.

1) Широкие кластеры ограничиваются октавой или большим интервалом и используют весь звукоряд.

2) Узкие кластеры ограничиваются интервалами меньше октавы.

г) Виды кластеров по плотности.

По плотности кластеры можно разделить на плотные (компактные) и комбинированные. Плотность кластера зависит от интервалов, его составляющих, и регистра.

1) Плотные кластеры могут состоять из микрохроматических интервалов, хроматических, и, как максимум — из целых тонов. Кластер сосредотачивается в определенном регистре.

В последних тактах Концерта для фагота и низких струнных С. Губайдулиной у виолончелей и контрабасов в низком регистре используется хроматический кластер (*b-h-c-des-d-es-e*) (см. пример 4).

2) Комбинированные кластеры могут состоять из нескольких кластеров в одной вертикали. Звучки распределяются по большему количеству регистров.

д) Виды кластеров по продолжительности дления.

По продолжительности дления варианты кластеров весьма многочисленны: от крайне коротких, одиночных кластеров, до очень длинных построе-

пример 4

пример 6

Example 6 shows a musical score for Violino I and Piano. The Violino I part features a tremolo effect (marked with 'v' and 'tr') and a dynamic marking of *ff*. The Piano part includes a Manual section and a Pedal section, with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *24 Più mosso*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

пример 7

Example 7 shows a musical score for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The Violino I part features a tremolo effect (marked with 'v' and 'tr') and a dynamic marking of *mp*. The Violino II part features a tremolo effect (marked with 'vibr.') and a dynamic marking of *ppp*. The Viola part features a tremolo effect (marked with 'vibr.') and a dynamic marking of *ppp*. The Violoncello part features a tremolo effect (marked with 'vibr.') and a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

стерах звуковысотность не выражена четко и ясно, и здесь ритм выступает как организующий фактор.

е) Виды кластеров по тембру.

По тембру кластеры можно разделить на монотембровые и политембровые. В сонорике предпочтительнее монотембровость, так как она способствует слитности высот. Но и политембровость также встречается, как правило, при определенном использовании других параметров (артикуляционных, фактурных, динамических и т. д.), которые помогают разным тембрам слиться в единый звуковой пласт.

Приведем подробный анализ сонорной фактуры нескольких сочинений С. Губайдулиной.

Показательный пример из камерных сочинений композитора — 2-й струнный квартет 1987 года.

Фактура постепенно «разворачивается» из одного звука *g*. Как мы уже видели, Квартет начинается с «линии», неподвижной педали, сонорика возникает за счет различного тембрального окрашивания ноты *g*, важным фактором становится

не только высота звука, но и его тембральные изменения во время звучания. Здесь контрастно сопоставляются различные артикуляционные приемы, что, по замыслу автора, в символическом значении представляет собой взаимодействие мира земного и мира небесного (см. пример 7).

Благодаря использованию *molto vibrato*, возникает другой вид линии — трелеобразная педаль (в предыдущем примере, перед ц. 1, тремолирующий звук *g* у второй скрипки также является такой педалью). Тремолирующая педаль достигает своего апогея в ц. 20. Тремолируют все голоса на динамике *fff*, а т. 2 после ц. 20 тремоло «превращается» в *glissando* — подвижную линию (см. пример 8 на с. 22).

Glissando — подвижная линия — представлена в этом сочинении, начиная с ц. 21. Например, в т. 1 перед ц. 23 (см. пример 9 на с. 22).

В сочинении С. Губайдулиной 1971 года для камерного ансамбля «Concordanza» вид сонорной фактуры — пятно (кластер) представлен в различных вариантах.

пример 8

20
ord.
f
ff
s. p.
p
ff
p
ord.
f
fff
s. p.

♩ = 84
ord.

пример 9

23
pizz. 3
p
Solo V
p
espr.
pizz.
p
espr.
p
f
f
p
sul^D_G
sul^A_D
sul^G_C
sul^D_G
sul^A_D
sul^G_C
sul^D_G
sul^A_D
sul^G_C

1) *Неподвижный* кластер.

Например, при первом появлении важного темб-ра в данном сочинении — у вибратона в такте перед ц. 1:

пример 10

Vlbr.

Или — статичная тремолирующая сонорная вертикаль («жесткое» пятно) — в ц. 11 (см. пример 11 на с. 23).

2) *Движущийся* кластер.

Сочинение начинается с движущегося хроматического полиритмического кластера у флейты, гобоя и кларнета (см. пример 12 на с. 23).

Движущийся кластер получает развитие в течение всего сочинения, доходя до кульминации, с «зависаниями» вибратона (см. пример 13 на с. 23).

3) *Глиссандирующие* кластеры в различных вариантах.

Например, — расходящиеся и сходящиеся линии *col legno stacc.* в ц. 16 (см. пример 14 на с. 24).

В сочинении «Concordanza» кроме сонорной фактуры используется сонористическая (шумовая) фактура.

пример 14

пример 15

Важный раздел с точки зрения сонористической фактуры сочинения начинается с ц. 16. Здесь сочетаются сонорика с сонористикой. В данном разделе сонористика представлена оригинальным образом — исполнители на деревянных духовых инструментах полиритмически воспроизводят согласные звуки — *ч-ц-т-к-ш-да* (см. пример 15).

Таким образом, мы видим, насколько разнообразно и изобретательно С. Губайдулина использует различные виды сонорной фактуры в ансамблевых сочинениях, и даже одну и ту же фактуру она максимально развивает и представляет в различных вариантах.

Фактура в оркестровых сочинениях С. Губайдулиной отличается еще большей насыщенностью, разнообразием и новаторством.

Проанализируем свойства фактуры в Концерте для солирующих ударных, меццо-сопрано и симфонического оркестра на стихи Марины Цветаевой — «Час души» 1976 года.

Сонорная вертикаль возникает в ц. 3 — кластер у виолончелей и контрабасов, который в т. 2 после ц. 3 глиссандирует из более широкого кластера (*g-a-h-c-cis-d-es-e-f*) в более узкий (*a-b-h*) (см. пример 16 на с. 25).

По мере развития музыкального материала *glissando* иногда заменяется потоком — сужающимся кластером (движущимся, полиритмическим, в данном случае — еще и тремолирующим) (см. пример 17 на с. 25).

В ц. 23–28 сочетание сонорики и сонористики используется максимально насыщенно и необычно. Применяется и особая нотация для сонористики (см. пример 18 на с. 26).

В кульминации сочинения (см. ц. 73) дается сочетание движущегося полиритмического кластера, сонорной вертикали (также кластера) и сонористики у ударных.

В ц. 75 у челесты и арф — нисходящие кластеры в сочетании (см. пример 19 на с. 26).

(3) пример 16

3
← 4

Timp. I
 III
 Platto II
 Perc. solo
 (Timp.)
 Vc.
 div. a 5
 Cb.
 div. a 4

пример 17

♩. = 56

VI. I
 div. a 4
 solo
 VI. II
 altri
 div. a 3
 sola
 Ve
 altri
 div. a 3
 solo
 Vc.
 altri
 div. a 3
 Cb.
 div. a 2

пример 18

пример 19

В ц. 85 появляется меццо-сопрано с текстом М. Цветаевой «В глубокий час души». Неожиданно вступающий голос (меццо-сопрано) используется как тембровый и смысловой «сюрприз», поскольку возникает после ключевых событий в форме сочинения. Благодаря такому необычному использованию вокального соло, тем более с названными словами М. Цветаевой, сочинению, и без того полному выразительных музыкальных «событий», добавляется значительный философский и эмоциональный смысл.

В целом, обобщая, следует сказать, что в данном произведении наибольшую роль играют такие фактуры, как сонористика и сонорика с *glissando* в различных вариантах и кластерами в самых разных гармонических и тембральных комбинациях.

В творчестве С. Губайдулиной особенно важное место заняли и занимают такие идеи, как: понятие новой религиозности, философские концепции Серебряного века, идея сопоставления «Востока» и «Запада». Для выражения этих идей особенно часто С. Губайдулина прибегала и прибегает к соноризму и различным его сочетаниям с другими техниками.

Приведенный анализ и примеры сочинений показывают, что сонорная фактура в сочинениях С. Губайдулиной крайне разнообразна. Практически все известные варианты видов сонорной фактуры и также, в частности, интервальных структур и кластеров использованы в ее композициях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Болашвили К.** Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции: Дис. ... канд. иск. М., 1994. 182 с.
2. **Маклыгин А.** Сонорика в музыке советских композиторов. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1985. 24 с.
3. **Маклыгин А.** Сонорика // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 514.
4. **Маклыгин А.** Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. М.: 1992. С. 129–137.
5. **Миронова У.** Авторский стиль и стилистика в произведениях С.А. Губайдулиной для баяна // *Музыковедение*. 2008. № 9. С. 2–7.
6. **Москвина О.** Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности. Дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2017. 287 с.
7. **Саркисян С.** Струнные квартеты Софии Губайдулиной как опыт освоения сонористического пространства // *Музыкальная академия*. № 4. 2011. С. 129–133.
8. **Холопов Ю.Н.** Диссонанс // *Муз. энциклопедия*. Т. 2. М., 1974. С. 259–260.
9. **Холопов Ю.** Задания по гармонии. — М., 1983. 283 с.
10. **Холопова В.** София Губайдулина. Монография. Интервью Э. Рестаньо — С. Губайдулина. М., 2020, 444 с.

REFERENCES

1. **Bolashvili K.** Sonoristicheskie sredstva i problemy krupnoy instrumental'noy kompozitsii: Dis... kand. isk. M., 1994. 182 s.
2. **Maklygin A.** Sonorika v muzyke sovetskih kompozitorov [Sonorica in the music of Soviet composers]. Avtoref. dis. ... kand. isk. M., 1985. 24 s.
3. **Maklygin A.** Sonorika [Sonorika] // *Muzykal'nyj jenciklopedicheskij slovar'* / Musical encyclopedic dictionary. M., 1990. S. 514.
4. **Maklygin A.** Fakturnye formy sonornoj muzyki [Textured forms of sonor music] // *Laudamus*. M.: 1992. S. 129–137.
5. **Mironova U.** Avtorskij stil' i stilistika v proizvedenijah S.A. Gubajdulinoj dlja bajana [The author's style and stylistics in the works of S.A. Gubaidulina for button accordion] // *Muzykovedenie* / Musicology. 2008. № 9. S. 2–7.
6. **Moskvina O.** Instrumental'noe tvorchestvo Sofii Gubajdulinoj v as pekte religiozno- simbolicheskoj programmnosti [Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the as pekte of religious and symbolic programmaticity]. Dis. ... kand. isk. N. Novgorod, 2017. 287 s.
7. **Sarkisjan S.** Strunnye kvartety Sofii Gubajdulinoj kak opyt osvoenija sonoristicheskogo prostranstva [String quartets by Sofia Gubaidulina as an experience in the development of sonogistic space] // *Muzykal'naja akademija* / Academy of Music. № 4. 2011. S. 129–133.
8. **Holopov Ju.N.** Dissonans [Dissonans] // *Muz. jenciklopedija* / Musical encyclopedia. T. 2. M., 1974. S. 259–260.
9. **Kholopov Yu.** Zadaniya po garmonii. — M., 1983. 283 s.
10. **Holopova V.** Sofija Gubajdulina. Monografija. Interv'ju Je. Restan'o — S. Gubajdulina [Sofija Gubaidulina. Monograph. Interview Je. Restan'o — S. Gubaidulina]. M., 2020, 444 s.

УДК 78.03

А.В. БОГАЧЕНКО

Преподаватель кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В.С. Попова

Приёмы композиции ирмосов столпового роспева на примере ирмоса «К тебе утреннюю» трипеснца Великого Пятка

A. Bogachenko

Compositional techniques of Stolp singing: a case study of heirmos “K Tebe Utrenyuyu” in the Good Friday’s triode

Абстракт. В статье подчеркивается как ниважнейшая задача отечественной медиевистики раскрытие законов и принципов, на которых зиждется многовековое музыкальное наследие нашей Родины. В связи с этим особое значение приобретает исследование одной из существеннейших сторон древнерусского музыкального искусства — совокупности норм «роспевания» литургических текстов и непосредственно приемов композиции ирмосов знаменного роспева. Однако, несмотря на внимание музыковедов-медиевистов к столповому роспеву, к ирмосам как одному из самых древних видов песнопений и к композиции как одной из главнейших категорий музыкального творчества, специальных работ на эту тему немного.

Раскрытию композиционных приёмов столпового роспева на примере ирмоса «К Тебе утреннюю» трипеснца Великого Пятка и посвящена данная статья. Композиционные приемы, используемые в напеве, связаны со словесным текстом и выполняют формообразующую функцию. Внутреннее единство тексто-музыкальной формы осуществляется на уровнях взаимосвязи синтагматического плана текста (деление на отдельные слова, словосочетания) с центонным строением напевов (разбивка на отдельные мотивы, попевки, мелодические строки) и соотношения более крупных структурных построений текста (разделов) с соразмерными музыкальными структурами (блоками, разделами).

Особенно примечательны следующие композиционные приемы: звукоизобразительность, система интонационно-мелодических арок между строками, симметрия архитектоники, ритмо-интонационное «рифмирование» отдельных мотивов, принцип зеркальности в комбинации попевок и другое. Сугубое внимание обращают на себя выявленные в ходе анализа тексто-музыкальной формы изометрические закономерности структуры ирмосов в наонной редакции (т. е. с учётом в статистике огласовок «ъ» и «ь»). Дальнейшие исследования в этой области помогут раскрыть новые грани композиции ирмосов столпового роспева

Ключевые слова: Великий Пятко, столповой роспев, ирмос, «К Тебе утреннюю», трипеснец, глас шестой, композиция, изометрия.

Abstract: The article highlights a crucial task of the Russian Medieval studies: the insight into laws and principles upon which the Russian centuries-old music heritage is built. In this respect an emphasis is placed on the research of one of the crucial aspects of the Old Russian music art and that is the set of norms of the “rospev” singing (Russ. роспевание) of liturgical texts and specifically the composition techniques of Znamenny chant heirmos. Despite the attention paid by the medievalist musicians to the Stolp singing (Russ. столповой роспев), to heirmos as one of the earliest chants and to composition as one of the key categories of musical creativity, special studies on the subject are scarce. The article focuses on the discovery of the compositional techniques of the Stolp singing and presents a case study of the heirmos «K Tebe utrenyuyu» (Russ. “К Тебе утреннюю”) in the Good Friday’s triode. The compositional techniques used in the chant are related to the verbal text and play a formative role. The internal unity of the textual and musical form is implemented at the levels of correlation between the syntagmatic plan of the text (division into individual words and word combinations) and the centonic structure of tunes (division into individual motifs, “popovkas” (попевки), and melodic lines) as well as the proportion of larger constructions of the text (sections) with relevant musical structures (blocks, sections). The following compositional techniques are particularly notable: sound imaging, the system of intonational-melodic arcs between the lines, architectonic symmetry, the rhythm-intonation «rhyming» of individual motifs, the principle of mirroring in the combination of “popovkas”, and others. Special attention should be paid to the isometric regularities of the structure of heirmos in the naon version (Russ: наонная редакция) which were revealed in the analysis of the textual and musical form (i.e. taking into account the vocalizations of the letters ъ and ь in the statistics). Further research in this area will help find new facets of the composition in heirmoi of the Stolp singing.

Keywords: Good Friday, Stolp singing, heirmos, “K Tebe utrenyuyu”, triode, sixth echos, composition, isometry, articulation.

Внѣзи лѣдытѣи ѿвѣршася вѣвѣнѣ на гѣ и на хѣ ѣго¹.

Цель данной работы заключается в исследовании одной из важнейших сторон древнерусского музыкального искусства — совокупности норм «роспевания» литургических текстов, а непосредственным предметом изучения являются приёмы композиции ирмосов знаменного роспева. Несомненно, раскрытие законов и принципов, на которых зиждется многовековое музыкальное наследие нашей Родины, является наиважнейшей задачей отечественной медиевистики. Однако, несмотря на внимание музыковедов-медиевистов к столповому роспеву, к ирмосам как одному из самых древних видов песнопений и к композиции как одной из главнейших категорий музыкального творчества, специальных работ по композиции ирмосов знаменного роспева весьма немного. Напрямую этому вопросу посвящены статья «Техника композиции древнерусских распевщиков (на примере Ирмология к. XVII в.)» Попова А.Ю.² и дипломная работа Гортаевой С.А.³ «Принцип подобия в ирмосах знаменного роспева».⁴ Попов А.Ю. ставит основной задачей выявление структурных и композиционных принципов. В фокусе внимания исследователя находятся закономерности соотношения музыкально-поэтических акцентов текста и напева. Особенности архитектоники иллюстрируются на примере ирмосов 6-го и 7-го гласов наречной

редакции. В подведении итогов А.Ю. Попов делает вывод о структурной взаимозависимости мелодии роспева и поэтического текста. В дипломной работе С.А. Гортаевой исследуется один из самых существенных композиционных принципов знаменного роспева — принцип подобия. Предметом сравнительного анализа становятся ирмосы ряда канонов разных гласов (в особенности 1-го), выступающие в качестве моделей, в соответствии с которыми распеваются иные ирмосы того же гласа. При этом прочие композиционные приёмы и структурные нормы песнопений остаются за пределами предмета научного изучения данного труда. Других музыковедческих работ, направленных на исследование архитектоники ирмосов столпового роспева, на момент подготовки автором статьи не выявлено⁵. Объектом исследования для данной статьи послужил ирмос «К Тебе утренюю»⁶ столпового роспева

- 1 Инципит 1-го антифона службы Страстей Господа нашего Иисуса Христа. Представляет собой практически точную цитату из 2-го псалма. Данные строки пророка Давида, по согласному святоотеческому толкованию, являются пророческими и предвозвещают предание на казнь иудейской элитой Мессии. Ц-с. орфография приведена по изд.: Триодь цветная Московского печатного двора, 1635 г.
- 2 См.: Попов А.Ю. Техника композиции древнерусских распевщиков (на примере Ирмология к. XVII в.) // Гимнология. Вып. 1. Кн. 1. М., 2000. С. 281–290.
- 3 См.: Гортаева С.А. Принцип подобия в ирмосах знаменного роспева на материале поморской певческой традиции // Дипломная работа: ПСТГУ: М., 2014. 60 с.
- 4 Также непосредственно теме композиции ирмосов знаменного роспева посвящена работа автора данной статьи: Богаченко А.В. Некоторые приёмы композиции ирмосов столпового роспева на примере канона Рождеству Христову // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 37. М., 2020. С. 46–80.

- 5 Отдельные стороны композиции ирмосов затрагиваются в работах, которые напрямую не посвящены этой теме. Ценные сведения содержатся в следующих публикациях и исследовательских работах: Гусейнова З.М. Ирмологий (нотированный): Учебное пособие / СПб. СПбГК., 1999; Гусейнова З.М. Ирмосы в музыкально-теоретических руководствах XVII века // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1 (1). М., 2010. С. 22–29; Казанцева М.Г. Ирмологий и древнерусская музыкальная теория XVII в. // Гимнология. Вып. 1. Кн. 1. М., 2000. С. 263–273; Казанцева М.Г. Музыкальная поэтика певческой книги Ирмологий (к постановке проблемы) // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: Материалы научных конференций / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. С. 170–180; Казанцева М.Г. История певческого искусства в письменной культуре Древней Руси XII–XVII вв.: По книге Ирмологий: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09. Екатеринбург, 1995. 330 с.; Лозовая И.Е. Древнерусский нотированный Параклитик конца XII века: предварительные заметки к изучению певческой книги // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. М., 1993. С. 407–432; Лозовая И.Е. Древнерусский нотированный Параклит в кругу Ирмологиев XII — первой половины XV вв.: мелодические варианты и версии в роспеве канонов // Гимнология. Вып. 1. Кн. 1. М., 2000. С. 200–217; Морева А.Н. Функционирование книги Ирмологий в русском церковно-певческом искусстве. Дипломная работа. СПб., СПбГК., 2006; Школьник М.Г. Проблемы реконструкции знаменного роспева XI–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология). Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1996.
- 6 В структуре трипеснца является первым ирмосом, 5-я песнь.

ва трипеснца⁷ службы «сѣхъ стѣтѣй гда вѣа и спса нашего їса хрѣта»⁸ — утрени Великого Пятка. Отметим, что службы этого дня выделяются среди всех прочих богослужений церковного календаря особой значимостью воспоминаемых событий, а в комплексе с Великой Субботой предшествуют главному празднику христиан, Воскресению Христову⁹. Гимнография утрени Великого Пятка представляет собой одно из выдающихся достижений византийской поэзии¹⁰, а одну из главных уставных особенностей данного богослужения составляет чтение 12 Евангелий, которые хронологически последовательно, согласно разворачивающейся трагической истории Страстей Господних, встроены в состав чинопоследования утрени. Представим их порядок.

1. Ин. 13:31–18:1 — прощальная беседа Господа с учениками и Первосвященническая молитва.

2. Ин. 18:1–28 — совершённое предательство Иуды, взятие Господа под стражу в Гефсиманском саду, суд у первосвященника Анны, отречение Петра.

7 Трипеснец службы Страстей Господа также упоминается в ряде историко-литургических и филологических трудов. Отметим следующие исследования и труды по литургике и гимнографии, сведениями которых пользовался автор данной статьи: М.С. Желтов, А.А. Ткаченко. Православная энциклопедия. Том VII. ВЕЛИКАЯ ПЯТНИЦА. С. 416–430; Кашкин А.С. Литургика. Часть 2: Постная и Цветная Триоди. Учеб. пособие / Саратовская Православная Духовная Семинария. Саратов: Изд-во Саратовской митрополии, 2017. С. 377–412; Ловягин Е.И. Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках / изд. Е.И. Ловягина, под общ. ред. И.В. Чаброва. 4-е изд., испр. М.: Практика, 2015. С. 212–228; Мещерский Н.А. История христианской литургической письменности. Подгот. текста, ред., библиогр. доп. и указ. Е.Н. Мещерской. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2013. С. 360–365; Схиархим. Иоанн (Маслов). Лекции по литургике. М., 2002. С. 257–263; Шиманский Г.И. Литургика. М., 2002. С. 106–115. Скабалланович М.Н. Толковый типикон. — 4-е изд.: Изд-во Сретенского монастыря. М., 2016. С. 665–702.

8 «Церковное око». Московский печатный двор, 1641 г.

9 Воскресение Христово, наряду с Боговоплощением и Распятием являются главными событиями в истории человечества, так как вера в то, что Вторая Ипостась Бога Троицы, Сын Божий, воплотился, пострадал до крестной смерти ради спасения людей и воскрес, составляет сущностную основу христианства.

10 Помимо исследуемого в данной работе трипеснца, укажем ещё, например, 15 уникальных антифонов, аналогов которым не найдём более ни в одном богослужении всего года!

3. Мф. 26:57–75 — суд у первосвященника Каиафы, отречение Петра.

4. Ин. 18:28–19:16 — беседа Господа с Пилатом в претории, издевательства воинов, суд Пилата, попытка отпустить Господа, предание на распятие.

5. Мф. 27:3–32 — удушение себя Иуды, суд Пилата, осуждение Господа на смерть, бичевание, унижение, крестный путь.

6. Мк. 15:16–32 — Иисус в претории, издевательства воинов, крестный путь, распятие Господа, злословие и насмешки над Ним первосвященников и книжников, людей из народа.

7. Мф. 27:33–54 — Голгофа, распятие Господа, метание жребия об одежде, злословие проходящих из народа, насмешки над Ним первосвященников, книжников, старейшин, фарисеев; крестная смерть и сопровождающие её знамения, исповедание сотника.

8. Лк. 23:32–49 — молитва распинаемого Господа, бросание воинами жребия об одежде, исповедание благоразумного разбойника, тьма по всей земле, помрачение солнца, раздрание церковной завесы, крестная смерть Господа.

9. Ин. 19:25–37 — Богородица и Иоанн Богослов у креста, крестная смерть, прободение копьём.

10. Мк. 15:43–47 — Иосиф из Аримафеи у Пилата, погребение Господа.

11. Ин. 19:38–42 — Иосиф Аримафейский просит Пилата снять Тело Иисуса, погребение Господа Иосифом и Никодимом.

12. Мф. 27:62–66 — Первосвященники и фарисеи у Пилата в субботу, поставление стражи у гроба и приложение к нему печати.

В чинопоследовании утрени Великого Пятка трипеснец включает 5-ю, 8-ю, 9-ю песни и располагается между 8-м и 9-м Евангелиями, то есть приблизительно в границах, близко примыкающих к «точке золотого сечения». (По положению и смысловой нагрузке она находится в 7-м, 8-м, 9-м Евангелиях, описывающих Голгофу и крестную смерть Спасителя.)

Текст ирмосов и тропарей канона написан одним из самых выдающихся византийских гимнографов, преподобным Космой Маюмским¹¹. По содержанию трипеснец неразрывно связан с предыдущими Евангелиями, и ещё раз напоминает, суммирует изложен-

11 О преп. Косме см.: Макаров Е.Е. Православная энциклопедия. Том XXXVIII. КОСМА МАЮМСКИЙ. С. 253–261.

ное в них в поэтической форме. В 5-й песни¹² описано умоление ног ученикам, Тайная Вечера, предсказание Господа о рассеянии учеников; в 8-й — заверение Петра в верности Господу до смерти, последовавшее затем отречение и покаяние; в 9-й — соборище богоубийц, обличение их лукавства, зависти, злобы.

Нами были использованы следующие источники:

1. Крюковые певческие рукописи: Ирмосы, печатанные при Преображенском богаделенном доме (М., 1912 г.) — в качестве основного источника. Выбор данного издания как основного источника продиктован тем, что поморские рукописи столпового роспева восходят к древнерусским протографам¹³. Переписчиками точно копировались дораскольные знаменныя рукописи, чем обеспечивалась преемственность традиции.

В качестве вспомогательных источников были привлечены пометные рукописи РГБ. Ф. 272. № 307 и РГБ. Ф. 379. № 59 (Триоди певч., сер. XVII в., наонная редакция); РГБ. Ф. 173. II. № 78 (Ирмосы, XVIII в., поморская наонная редакция), РГБ. Ф. 272. № 294 (Ирмосы, 2-я пол. XVIII в., поморская наонная редакция); фрагментарно-поменная рукопись РГБ. Ф. 173. II. № 27 (Ирмосы и Октай, 40-е гг. XVII в.); беспометные рукописи РГБ. Ф. 113. №№ 68–70 (сб. певч., сер. XVI в.), РГБ. Ф. 304. I. № 446 (сб. певч., 1-я треть XVII в.).

2. Ненотированные богослужебные книги издания Московского печатного двора: Евангелие 1644 г., Триодь цветная 1635 г., «Церковное око» 1641 г., Псалтырь 1632 г.

Ирмос 5-й песни «К Тебе утренюю» состоит из 8-ми мелодических строк, которые образуют три смысловых раздела¹⁴: 4 мелодических строки

в I разделе и по 2 строки во II и III разделах (в Таблице 1 разделы обозначены римскими цифрами, строки — арабскими).

В первых двух разделах излагается христологическая и сотериологическая суть воспоминаемых в службе событий: Господь Иисус Христос, Вторая Ипостась Бога Троицы, воплотился и пострадал ради спасения падшего рода человеческого. Между данными разделами проходит поэтическая параллель, подчёркивающая их смысловое содержание. Она заключается в использовании риторической фигуры *оксюморона*: «**пРЕЛОЖЕША НЕПРЕЛОЖНЫЙ**» и «**И ДО СТРАСТИ БЕЗСТРАСТИЕМ ПРЕКЛОНШЕША**». Такая антиномичность изложения поэтических образов, мыслей и понятий в гимнографии православного богослужения весьма распространена, так как основополагающие христианские истины и догматы не укладываются в рамки земных понятий и логики.

III раздел представляет собой молитву, обращение к Богу и содержит в тексте аллюзию на 5-ю библейскую песнь:

Г҃И БЖЕ НАШЪ, МІРЪ ДАЖДЪ НАМЪ, ВСѦ ВО ВОЗДАДЪ Е҃И НАМЪ. (Ис. 26:9)¹⁶

Текстологические и смысловые нити между ирмосами (тропарями) и соответствующими библейскими песнями вообще являются характерной чертой канона как гимнографического макрожанра.

Трёхчастная структура текста отражена в напеве ирмоса. Границы смысловых разделов обозначены соответствующими мелодическими формулами, каденционная функция которых гармонично соотносится с синтаксической структурой текста.

¹² Кондак и икос, которые следуют после 5-й песни трипеснца, принадлежат перу знаменитого творца кондаков преп. Романа Сладкопевца. Полный текст данного кондака «На Страсть Господню и плач Богородицы» состоит из проимия и 17 икосов.

¹³ См.: Панченко Ф.В. Рукописное наследие выговских мастеровпевцев: История, традиция, творчество // Дис. ... канд. искусств: 17.00.02. СПб., 2002. С. 199–200.

¹⁴ Критерием в обозначении раздела служит семантико-синтаксическая структура словесного текста. В большинстве (подавляющем!) случаев структура текста соответствует архитектонике напева (см., например, анализ настоящего ирмоса). Соответственно, в таком случае, термин «раздел» употребляется к текстологической форме песнопения в целом.

¹⁵ Словесный текст ирмоса «К Тебе утренюю» певческой книги Ирмосы отличается как от современной, так и от дораскольных редакций текста в ненотированной Триоди, где указанный поэтический приём в первом разделе отсутствует. Современный текст: «**Къ тебѣ ѡутреню, милосердіа ради себѣ истощившемъ непреложно, и до страстей безстрастїемъ преклоншешася словѣ бжїи, мїръ подаждь ми падшемъ, члвкъколюбче.**». Текст Триоди 1635 г.: «**кѣ тебѣ ѡутреню, иже замилосердіе падшемъ, себѣ и злїамъ непреложно. и даже до страстей, нестрѣтно преклоншшася словѣ бжїю. смиренїе подаждь ми челоуѣколюбче.**».

¹⁶ Церковнославянская орфография цитаты из библейской песни приведена по изд.: Псалтырь. Московский Печатный двор, 1632 г. В дальнейшем цитаты из библейских песней и псалмов пророка Давида также будут указаны по данному изданию.

та¹⁷. Итак, первые два раздела завершаются полустрофной каденцией (попевка *храбрица*¹⁸ и кулизма *двоецельная*¹⁹), заключительный раздел — генеральной каденцией (попевка *вознос конечный*²⁰). Необходимо отметить, что в ирмосах 6-го гласа попевка *вознос конечный* всегда употребляется в функции генеральной каденции, попевка *храбрица* может играть роль как полустрофной, так и генеральной каденции, а попевка *кулизма*, к архетипу которой относится *кулизма двоецельная*, стабильно используется распевщиками внутри тексто-музыкальной формы в качестве полустрофной каденции.

Разделы условно можно разделить на 4 тексто-музыкальных блока, по две мелодических строки, биколон²¹ (в Таблице 1 обозначены латинскими заглав-

ными буквами А, В, С, D). В словесном тексте колоны соответствуют синтагмам²², в напеве — мелодическим строкам. Границы биколонов С и D соответствуют II и III разделам, тогда как А и В составляют I крупный раздел. Нельзя не отметить, что по количеству мелодических строк в разделах и блоках ирмос имеет квадратную структуру: $8=4+2+2=(2+2)+2+2$.

В отношении изометрической²³ архитектоники ирмос обладает определенными изосиллабическими²⁴ и изотоническими особенностями в контексте тексто-музыкальной формы.

Обозначим их.

Крайние блоки А (начальный) и D (заключительный) включают по 13 слогов с одинаковой изосиллабической структурой внутри строк: 6+7 слогов. Средние разделы В и С так же практически равны по данному параметру²⁵: 17+18 слогов. Таким образом, можно выявить следующую зеркальную

17 В средневековых церковных песнопениях каденции связаны с тексто-музыкальной формой и имеют названия в зависимости от соответствующих частей текста: генеральная, строфная, полустрофная, строчная, внутрострочная. В данной статье, согласно специфике тексто-музыкальной формы ирмосов столпового распева трипеснца Великого Пятка, можно выделить следующие каденции. Генеральная и строфная каденции совпадают, так как ирмосы представляют собой строфу и соответственно её окончание определяет и заключительную каденцию; полустрофная каденция маркирует окончание того или иного раздела и блока (о разделах и блоках см. сноски 14, 21) внутри формы ирмоса; строчная — окончание мелодических строк, которые в словесном тексте чаще всего соответствуют отдельным смысловым синтагмам.

18 Григорьев Е.А. Пособие по изучению церковного пения и чтения / 2-е изд., дополненное и переработанное. — Рига: Рижская Гребенщико-старообрядческая община, 2001. — С. 304. В настоящей статье названия попевок приводятся по рукописному кокизнику РГБ. Ф. 210. № 1 с учетом издания Григорьева Е.А.

19 РГБ. Ф. 210 № 1. Л. 55 об.

20 Григорьев Е.А. Указ. соч. С. 296.

21 Колон (см. БСЭ) — интонационная единица прозаической или стихотворной речи. Обычно соотносится с синтагмой, то есть с синтаксически связанной группой слов. В старинной теории музыки под данным термином понимался отдел тексто-музыкальной формы — строка (в словесном тексте — стихотворная строка). В данной статье биколон — это две тексто-мелодические строки, объединённые по какому-либо композиционному принципу. Структурное дробление в форме ирмосов столпового распева на части по две (биколон) или три (триколон) тексто-мелодические строки — это весьма распространенное явление. Такие структурные единицы тексто-музыкальной формы и называются в настоящей работе блоками. Блок равен или чаще

меньше раздела по объёму. Главным критерием для определения блока, как уже было сказано выше, является к.-л. композиционный принцип в напеве, тогда как главным критерием в маркировке раздела — семантико-синтаксическая структура словесного текста. Такой порядок изучения уровней тексто-музыкальной формы, от текста к напеву (в разделах) и, наоборот, от напева к тексту (в блоках) позволяет увидеть наиболее полную картину архитектоники исследуемого песнопения.

22 Синта́гма (др.-греч. σύνταγμα, букв. «сопорядок», от σύν «с» и τάγμα «порядок») — совокупность нескольких слов, объединённых по принципу семантико-грамматически-фонетической сочетаемости, единица синтагматики. Синтагма может состоять из одного слова, группы слов и целого предложения.

23 В поэтике под изометрией понимается соизмеримость стихотворных строк на базе метрической целостности текста. В данной работе, соответственно, изометрия — соизмеримость строк, блоков и разделов ирмоса, исходя из метрической целостности текста и мелодического распева. В настоящий анализ включены две формы изометрии: изосиллабизм (равнослоговость) и изотонизм, или омотония (равноударность). См. об этом, например: М.Л. Гаспаров. ИЗОМЕТРИЯ. Литературный энциклопедический словарь. Под редакцией В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, 1987 год / Режим доступа: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/literature/index.htm>.

24 Подсчёт слогов по данному параметру ведётся с учётом хомонии как неперемного атрибута древнерусских богослужбно-певческих текстов (2-я пол. XV–XVII вв., позднее — у беспоповских согласий старообрядцев).

25 Приблизительное равенство количества слогов (парисон) также учитывается при поэтическом анализе на предмет изосиллабизма.

изометрическую структуру песнопения: 13+17 || 18+13. Ось симметрии проходит ровно посередине, разделяя текст ирмоса на две практически равные полустрофы: 30+31 слог!

Таблица 1

№ № строк	Словесный текст / метрика ²⁶	Попевка	Кол-во слогов		Блоки	Разделы
1	К тѣвѣ ѡтряню	стеяз нижняя	6	13	А	I
	U U'!U'U __'__' () ²⁷					
2	млосерднѣ радн	фита тресветла	7	17	В	
	UU __'UU θ					
3	самого падошаго	переволока	7	18	С	
	UU __'UU __'__					
4	преложеса непреложени	храбрица	10	13	D	
	U U+__'UU U'UU __'__'__					
5	и до страсти	фита сложитна	4	14	III	
	U __'U θ					
6	встрастие преклоншѣса словѣ божи	кулизма двоечельная	6	7		
	U UU __'UUUU __'U U' __'__'__					
7	миро подайже ми		6	13	D	
	U __'UU __'__ +(U)					
8	человѣколивече	вознос конечный	7			
	U U'UU __'__'__					

26 В работе с целью раскрытия метро-ритмических композиционных приёмов применяется поэтический анализ в адаптивной форме (т. е. с учётом не только текста, но и напева). Знак U означает слог, на который в напеве приходится звук (звуки в сумме длительностей) тихой (половинной) длительности. Знак __ означает слог, на который приходится звук (звуки в сумме длительностей) длительностью в статью (в целую). Знаком | маркируются границы стоп. Знак ' обозначает мелодически иктовую позицию слога, которая в подавляющем большинстве случаев и определяет начало стопы. Подчеркнём, что представленный в работе способ поэтического анализа на предмет изометрических структурных параллелей в тексто-музыкальной форме подойдёт исключительно к роспевам силлабического и силлабо-невматического типов. Напевы невматического и асматического типов составлены по другим законам и нормам и требуют иных подходов в раскрытии принципов их композиции.

27 В некоторых рукописях есть оттяжка на стреле поводной тихой, в других её нет (например, печатная книга Ирмосы), поэтому длительность в статью указана

Проанализируем каждую из мелодических строк по порядку.

1-я строка, попевка *стеяз нижняя*²⁸, — инципит всего ирмоса и трипеснца как богослужебно-певческого цикла. Попевка *стеяз нижняя* является одной из наиболее часто употребляемых в ирмосах

6-го гласа в качестве начальной строки. Начало ирмоса отмечено фразой «**К тѣвѣ ѡтряню**», которая является аллюзией на ветхозаветный текст 5-й библейской песни (Ис. 26:9):

Ѧ ноци ѡтрянветъ дхъ мой ктѣвѣ вѣе.

2-я строка содержит в себе мелизматический распев, фиту *тресветлу*²⁹, в заключительных мотивах которой благодаря вспомогательным оборотам и опеваниям трижды обыгрывается устой «н». Столь яркой каденцией завершается блок А. Употребление фит в певческой книге Ирмосы носит эпизодический характер. Фиты в подавляющем

в скобках. См. в качестве примера присутствия оттяжки: РГБ. Ф. 272. №294. Л. 127.

28 Григорьев Е.А. Указ. соч. С. 305.

29 Там же. С. 280.

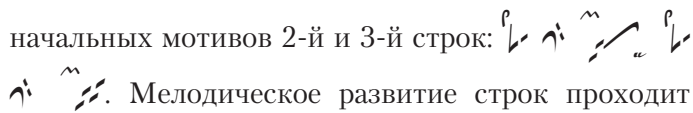
Таблица 2

№№ строк	Текст	Изометрия
2.	МИЛОСЕРДИЯ РАДИ	UU _ 'UU θ
3.	САМОГО ПЛОХОГО	UU _ 'UU _ _

Таблица 3

№№ строк	Текст	Изометрия
1.	К ТЕБѢ ОУТРЕНЮ	U U' U'U _ ' _(_)
4.	ПРЕЛОЖЕША НЕПРЕЛОЖЕНЫИ	U (U+)_ ' UU U'UU _ ' _' _

большинстве случаев включены в ирмосы канонов праздников, предпразднств, попразднств, значимых богослужений Великого поста, а также Страстной седмицы.

3-я строка, попевка *переволока*³⁰, начинает блок В. В композиции I-го раздела используется приём интонационно-мелодического «рифмования» начальных мотивов 2-й и 3-й строк: . Мелодическое развитие строк проходит в пределах практически одного диапазона (Г)^н – А (П). Обратим внимание также на изометрические арки в структуре обозначенных строк (сходные структурные элементы попевок выделены серым цветом, см. *Таблицу 2*).

4-я строка, попевка *храбрица*, служит завершением блока В и всего I го раздела. Между 1-й и 4-й строками проходят структурные и композиционные арки. Обе строки имеют одинаковый звукоряд в диапазоне квинты «А – П», изложены в одной tessiture, и развиваются интонационно (отчасти графически) сходно (см. *пример 1*).

пример 1



³⁰ Там же. С. 304.

Отчётливые аналогии между анализируемыми строками видны и в метrorитмической структуре текста песнопения. Рассмотрим их в *Таблице 3*.

Таким образом, посредством структурных арок и композиционных параллелей между средними строками (2-й и 3-й), а также между крайними (1-й и 4-й) формируется определённая симметрия (композиционный приём зеркальности) в архитектонике I-го раздела. Примечательно, что распевщик достигает подобной структурной целостности, используя разные, неродственные мелодические формулы.

5-я строка на словах «И ДО СТРАСТИ», смысловая нагрузка которых непосредственно связана с событиями Великого Пятка, содержит мелизматический распев, фиту *сложитну*³¹. В распеве фиты, в её каденции, появляются самые низкие звуки песнопения³² с устоем на тон А^н. Ритмическое развёртывание напева фиты плавное, в основном тихими длительностями, лишь во второй половине эпизодически возникает движение борзыми. Голосоведение также плавное, без скачков³³, волнообразное, постепенно нисходящее, что подчёркивает сосредоточенный, серьёзный характер мелодии. Все эти особенности tessitury, ритма, голосоведения в совокупности выделяют фиту *сложитну* как контрастную по отношению к фите *тресветлой* и прочим строкам, указывая на смысловую и мелодическую нижнерегистровую кульминацию песнопения.

³¹ Там же. С. 280.

³² Тон А^н присутствует также в 1-й и 4-й строках, где выполняет, в отличие от 5-й строки, второстепенную функцию вспомогательного и проходящего звука.

³³ Исключая и мелодические ходы на интервал терции.


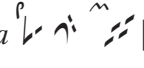
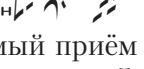

Таблица 4


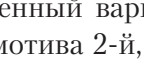
№№ строк	Текст	Изометрия
2.	милосерднѣ ради	UU _ 'UU _
3.	самого падошаго	UU _ 'UU _ ' _
7.	миро подайже ми	U _ 'UU _ ' _

Таблица 5

№№ строк	Текст	Изометрия
8.	человѣколюбче	U U'UU _ ' _ ' _
1.	к тебе ѹтренню	U U'U'U _ ' _ ' (_)
4.	предложеса непреложеныи	U (U+)_ ' UU U'UU _ ' _ ' _

6-я строка, попевка кулизма двоичельная, завершает блок С. В композиции между 2-й, 3-й строками I-го (см. выше) и 6-й строки II-го разделов используется композиционный приём интонационно-мелодического «рифмования» начальных мотивов:

2-я строка  || 3-я строка  || 6-я строка  (ггг) 

Тот же самый приём «рифмования» достаточно ярко выражен между 5-й и 7-й строками в начальном восходящем мотиве:  и . Нетрудно заметить, что, по сути, это сокращённый вариант (без стопы с очком) начального мотива 2-й, 3-й, 6-й строк.

Как видим, благодаря подобной «лейтмотивной» работе в 2-й, 3-й, 5-й, 6-й, 7-й строках ирмоса распевщику мастерски удаётся связать единой интонационной «рифмой» разные мелодические формулы.

7-я строка по своей метро-ритмической организации имеет сходство с 2-й и 3-й строками. Изометрические аналогии наибольшим образом проявляются между 7-й и 3-й строками. Совпадают количество стоп, их внутренняя структура, расположение иктов (омотония), отличие заключается лишь в структуре анакрузы³⁴: в 7-й строке она односложная (один слог), а в 3-й двусложная (два слога). См. *Таблицу 4*.

8-я строка, попевка вознос конечный, заключительная, — генеральная каденция ирмоса. Данная

попевка в качестве заключительной в ирмосах 6-го гласа вполне типична и встречается нередко. Между 8-й, 1-й, 4-й строками³⁵ необходимо выделить определённые параллели в метро-ритмической структуре. Из *Таблицы 5* видно, что начальная и заключительная строки (разные попевки!) обладают изометрическим подобием между собой, то есть являются метрическими изоколонами.

Итак, несмотря на то, что ирмос состоит из разных попевок, распевщику, благодаря продуманной системе структурных арок и перекличек, а также изометрическим приёмам в композиции, удаётся создать четкую форму.

Подведём итог исследовательскому анализу ирмоса «К Тебе утреннюю» трипеснца Великого Пятка.

1. Музыкальная композиция ирмоса тесно связана со словесным текстом. Эта связь осуществляется на двух уровнях:

а) соотношение между синтагматическим планом текста (членение текста на отдельные слова, словосочетания, фразы) и центонным строением песнопений³⁶ (членение на отдельные мотивы, попевки, мелодические строки);

б) соотношение более крупных текстовых построений (семантически-синтаксических разделов)

³⁵ Об архитектонике 1-й и 4-й строк см. выше.

³⁶ Центонная техника (от лат. cento — лоскут, заплатка) — музыкальный термин, описывающий целостную композицию как компиляцию из заранее известных мелодических типовых формул. Первоначально заимствован из поэтики.

³⁴ В поэтической метрике слог или два слога в начале стиха до первой стопы называется анакрузой.

и соответствующих музыкальных структур (мелодических разделов, блоков) в контексте всей тексто-музыкальной формы.

2. Композиционные приемы, используемые в напеве, весьма близки литературно-поэтической технике и играют формообразующую роль:

а) значимые по смыслу слова мелодически маркированы использованием звуков регистра простого согласия. Данный приём характерен для начальной мелодической строки 2-го раздела исследуемого песнопения;

б) выбор мелодических формул (попевок и фит) весьма разнообразен (нет повторяющихся попевок) и подчиняется законам поэтики. Применяются приёмы звукоизобразительности и «музыкальной антитезы», зеркальности в построении формы отдельных разделов, «рифмования» начальных мотивов в строках;

в) мелодические формулы функционируют в целостной форме ирмосов различным образом. Границы смысловых разделов внутри тексто-музыкальной формы обозначены соответствующими каденционными попевками. В качестве связующих элементов формы использованы различные заключительные мотивы попевок и внепопевочные мотивы, соответствующие распеву отдельных знаков;

г) мелизматические формулы выступают как эортологическая³⁷ особенность ирмоса. Их роль в форме данного песнопения весьма велика как по мелодической значимости, так и смысловой (эмфазисы);

д) внутри тексто-музыкальной формы ирмосов имеются интонационно-мелодические арки. Наиболее яркие композиционные приемы: зеркальность в построении формы отдельных разделов, симметрия архитектоники, «рифмования» начальных мотивов строк, интонационно-ритмические переключки между строками;

е) особое значение имеют выявленные в ходе анализа изометрические приёмы в композиции ирмоса. Наглядно выражен изосиллабизм как между отдельными строками, так и между частями формы — блоками и разделами. Изотонизм также ярко проявляется в ирмосе «К Тебе утреннюю»: сопоставимыми по расположению иктов, строению стоп, чередованию кратких и долгих слогов становятся целые строки. Данные явления требуют дальнейшего изучения и разработки методик исследования.

³⁷ Эортология (от греч. *ἑορτή* — праздник) — праздниковедение. Часть литургики (науки о богослужении), имеющая своим предметом исследование церковных праздников.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гортаева С.А.** Принцип подобия в ирмосах знаменного распева на материале поморской певческой традиции // Дипломная работа: ПСТГУ.: М., 2014. 60 с.
2. **Гусейнова З.М.** Ирмологий (нотированный): Учебное пособие. СПб.: СПбГК., 1999.
3. **Ефимова Н.И.** Проблема изучения систем смыслообразования в сакральных монодийных практиках (опция общей теории монодии) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 88–94.
4. **Казанцева М.Г.** Музыкальная поэтика певческой книги Ирмологий (к постановке проблемы) // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: Материалы научных конференций / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. С. 170–180.
5. **Ловягин Е.И.** Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. Издание Ловягина Е.И. Под общей ред. Чаброва И.В. — 4-е изд., испр. М.: Практика, 2015. С. 1–9.
6. **Лозовая И.Е.** Самобытные черты знаменного распева // Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лозовая Ирина Евгеньевна. М.: 1984. С. 140–148.
7. **Морева А.Н.** Функционирование книги Ирмологий в русском церковно-певческом искусстве. Дипломная работа. СПб.: СПбГК, 2013.
8. **Попов А.Ю.** Техника композиции древнерусских распевщиков (на примере Ирмология к. XVII в.) // Гимнология. Вып. 1. Кн. 1. М., 2000. С. 281–290.
9. **Школьник М.Г.** Проблемы реконструкции знаменного распева XI–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология) // Дисс. до канд. иск.: 17.00.02. М., 1996.

REFERENCES

1. **Gortaeva S.** Princip podobiya v irmosah znamennoogo raspeva na materiale pomorskoj pevcheskoj tradicii [the Principle of Similarity in Irmoses of the Znamenny Chant on the Material of the Pomor Singing Tradition]. Diplomnaya rabota: PSTGU.: M., 2014. 60 p.
2. **Gusejnova Z.** Irmologij (notirovannyj): Uchebnoe posobie [Irmology (Noted): Study Guide]. SPb. SPbGK., 1999.
3. **Efimova N.** The problem of studying meaning-making systems in sacred monodic singing practice (some options of the general theory of monody) // South-Russian musical anthology. 2020. No 2. Pp. 88–94.
4. **Kazanceva M.** Muzykal'naya poetika pevcheskoj knigi Irmologij (k postanovke problemy) [The Musical Poetics of the Songbook of Irmology (to the Statement of the Problem)]. Muzykal'naya kul'tura pravoslavnogo mira: tradicii, teoriya, praktika: Materialy nauchnyh konferencij. RAM im. Gnesinyh. M., 1994. Pp. 170–180.
5. **Lovyagin E.** Bogoslužebnye kanony na grecheskom, slavyanskom i russkom yazykah [Liturgical Canons in Greek, Slavic and Russian]. Izdanie Lovyagina E.I. Pod obščhej red. Chabrova I.V. — 4-e izd., ispr. M.: Praktika, 2015. Pp. 1–9.
6. **Lozovaya I.** Samobytnye cherty znamennoogo raspeva [Original Features of the Znamenny Chant]. Diss... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Lozovaya Irina Evgen'evna. M., 1984. Pp. 140–141.
7. **Moreva A.** Funkcionirovanie knigi Irmologij v russkom cerkovno-pevcheskom iskusstve [the Functioning of Irmology Book in Russian Church Choral Art]. Diplomnaya rabota. SPb., SPbGK, 2013.
8. **Popov A.** Tekhnika kompozicii drevnerusskih raspevshchikov (na primere Irmologiya k. XVII v.) [Composition Technique of Old Russian Singers (on the Example of Irmology of the 17th Century End)]. Gimnologiya. Issue 1. Book 1. M., 2000. Pp. 281–290.
9. **Shkol'nik M.** Problemy rekonstrukcii znamennoogo rospeva XI–XVII vekov (na materiale vizantijskogo i drevnerusskogo Irmologiya) [Problems of Reconstruction of the Znamenny Chant of XI–XVII Centuries (Based on the Material of Byzantine and Old Russian Irmology)]. Diss. kand. iskusstv: 17.00.02. M., 1996.

УДК 78.03

О.А. КРАСНОГОРОВА

Первый проректор — проректор по учебной работе и развитию Академии хорового искусства имени В.С. Попова, кандидат искусствоведения

К проблеме осмысления процесса эволюции русских фортепианных школ

*O. Krasnogorova**To the problem of comprehending the evolution of Russian piano schools*

Абстракт. Главная задача настоящей статьи — в хронологической ретроспективной панораме истории русского фортепианного искусства рассмотреть факты, оказавшие важнейшее влияние на становление исполнительских и педагогических школ одной из ведущих мировых систем подготовки пианистов. В качестве основы развития клавирного и, позднее, фортепианного искусства в России отмечается начало собственного производства музыкальных инструментов в XVII веке, появление переводов методических трудов В. Манфредини, Г. Лелейна, И. Прача, обеспечивших возможности широкого внедрения клавирной педагогики в светское образование. Усиление позиций фортепианного искусства связывается автором статьи с интенсивным развитием русской композиторской школы. В статье анализируется положительное влияние на начальный период русского фортепианного искусства встречных тенденций по изучению российскими музыкантами В. Трутовским, В. Карауловым, Д. Бортнянским опыта зарубежных композиторов, и глубокое погружение в особенности русской культуры иностранных музыкантов, связавших свою творческую жизнь с Россией — И. Гесслера, И. Пальшау, Д. Фильда. Автор подчеркивает ключевое значение открытия первых российских консерваторий в качестве нового этапа эволюции музыкального образования в России. Для более подробного изучения методов раскрытия индивидуальных художественных возможностей ученика в творческих лабораториях выдающихся музыкантов автором статьи сравниваются особенности преподавания А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов (обучавшихся по классу фортепиано у одного педагога — А.И. Виллуана). Исполнительские принципы композитора, пианиста и педагога, ректора Московской консерватории (1895–1899) С.И. Танеева, изучаемые автором статьи, до настоящего времени не получили достаточного освещения в трудах по истории фортепианного искусства и педагогики. Среди выдающихся российских исполнительских школ XX века в статье избрана для более подробного рассмотрения система профессора, ректора Московской консерватории (1924–1929) К.Н. Игумнова, анализ которой подтверждает выводы автора о высокой эффективности традиций обучения фортепианному искусству в России.

Ключевые слова: исполнительское искусство, фортепиано, Московская консерватория, Антон Григорьевич Рубинштейн, Николай Григорьевич Рубинштейн, Пётр Ильич Чайковский, Сергей Иванович Танеев, Константин Николаевич Игумнов.

Abstract: The main objective of the article is to give a chronological overview of the Russian piano performing art history and consider the facts that had a major influence on formation of performing schools that belong to one of the world's leading systems of pianist training. As the basis for the development of clavier and later pianistic art in Russia, we distinguish the beginning of the country's own production of musical instruments in the 17th century as well as the publication of translations of methodical works by Vincenzo Manfredini, George Lehlein, Jan B. Pratsch, which provided opportunities for wide implementation of clavier pedagogy in secular education. The rise of the piano art is viewed in relation to the active development of the Russian composition school. The author analyzes the positive influence that was brought in the early period of Russian piano art by the counter-trends of the Russian musicians Vasily F. Trutovsky, Vasily S. Karaulov, Dmitry S. Bortniansky studying foreign composers' experience as well as the deep immersion of Johann Hässler, Johann Palschau, John Field — the foreign musicians who tied their lives to Russia — into the Russian culture. The author emphasizes the key importance of the founding of the first Russian conservatoires as the new stage in the evolution of music education in Russia. In order to conduct a more detailed study of the methods that can reveal individual artistic capabilities of a student in workshops led by prominent musicians, the author of the article compares the aspects of teaching of Anton G. and Nikolai G. Rubinstein (who studied piano with the same teacher — Alexander I. Villuan). The performing principles of the composer, pianist, teacher, and head of the Moscow Conservatory (1895–1899) Sergei I. Taneyev, studied in the article, have not yet been adequately covered in works on the history of piano art and pedagogy. Among the outstanding Russian performing schools of the twentieth century, the system of professor Konstantin N. Igumnov, head of the Moscow Conservatory (1924–1929), has been selected for detailed consideration. The conducted analysis confirms the author's conclusions on the high efficiency of piano education tradition in Russia.

Keywords: performing art, clavier, piano, Moscow Conservatory, Anton G. Rubinstein, Nikolai G. Rubinstein, Pyotr I. Tchaikovsky, Sergei I. Taneyev, Konstantin N. Igumnov.

Outstanding achievements of several generations of Russian pianists allow us to state that if such musicians were trained by system of musical education then it means that it is unique and extremely effective. Training a musician is a complex creative process of collaboration between a master and a learner. In this process, much depends on the master's knowledge, his belonging to this or that school and, of course, student's ability to absorb the knowledge and to contribute individually something to this system. Which qualities should a pianist possess? He must be a bright artistic individuality able to create personal performing style and interesting interpretations. Contemporary competing level among musicians does not allow astonishing anybody only by virtuosity. A pianist must be able to work intensively in a tough tour schedule, which presupposes the ability to learn new compositions within a short time and to maintain constantly broad concert repertoire. One cannot but recall the thought of Franz Liszt that the level of a pianist is determined not by the way he plays a previously mastered work but by the way, he copes with the new one.

The notion of «Russian piano school» is as a rule associated in the whole world with high artistic qualities of performance, deep disclosure of dramatic concept of a composition, tone culture, technical perfection. In contemporary musical science, performing school is not considered as some generalized artistic phenomenon as it was earlier when researchers defined it within common performing style. At present, it is more preferable to use the term «pianoperforming schools» taking into consideration numerous creative trends.

Under specific historical conditions of Russia, development clavier-piano art was formed later than West European national schools. Nevertheless, from the very outset, it showed unique features of originality. The development of clavier art was prepared by instrumental culture, which had a considerable influence on it in the first place by playing the folk string instruments. In Western Europe, the lute performance was of the similar importance. There are some sources, which indicate that in the first half of the 17th century in Russia keyboard production technologies of its own were being developed.

Music was an important part of secular education in Russia in the 17th–19th centuries as well as in Western Europe. It helped to spread the clavier art but the profession of a musician was still considered reprehensible for members of the higher nobility

of Russia. Clavichord and harpsichord began to spread widely in Russia only from the second half of the 18th century within the general process of Russian school of composers' formation. Displacing the old culture of playing on folk instruments the young clavier art takes a lot from it — firstly the repertoire based on folk sources. Music notation and texture for the gusli and the clavichord was similar. Folk song and dance tunes were not only arranged for the clavier, but were also the basis for the creation of original compositions.

The genre of variations on folk themes was especially spread in Russia. «Variations on Russian songs» for harpsichord or piano composed by Vasily F. Trutovsky published in Russia in 1780 is one of the most interesting examples of Russian piano music of the 17th century. «Three Russian songs with variations» for harpsichord or piano by Vasily S. Karaulov is one of survived rare examples of professional Russian music of the 80-s of the 18th century. Examples of musical material variations and texture development testify to the fact that the author carefully studied the works of Carl Philipp Emanuel and Wilhelm Friedemann Bach.

Dmitry S. Bortniansky (1751–1825) who studied at the Bologna Academy of music under composer Galuppi and became famous in Italy as an opera composer was the creator of cyclical piano sonata genre and piano concerto in Russia. In 1779, Bortniansky returned from Italy to Petersburg where he worked as a court composer and a harpsichord player. Many piano works of the composer were not published; manuscripts disappeared and have not been found till now. Bortniansky's compositions, which have been preserved, are of significant artistic value.

Many foreign musicians took part in the piano culture development in Russia. Francesco Araja (1709–1770) and Vincenzo Manfredini (1737–1799) were engaged in pedagogy. By the end of the 18th century, foreign musicians in Russia were much more numerous. Foreign artists began to include Russian music in their concert programs too. Therefore, the Abbe Vogler, who came with concerts to St. Petersburg in the late 1770-s played on the organ and piano several concerts and Russian songs with many variations.

Some of foreign musicians stayed in Russia to work for life. Famous German harpsichordist and composer Wilhelm Johann Palau (1741–1813) who was called a «Russian pianist» by Germans belonged to his group. Johann Wilhelm Hessler (1747–1822) — a German composer, organist, pianist and teacher was among

the foreign musicians stayed to live in Russia for good. Hessler was a student of Kittel, who was Johann Sebastian Bach's pupil.

Piano compositions make the main part of Hessler's creative heritage and are very interesting at present as a kind of wonderful pedagogy repertoire. Hessler wrote 52 piano sonatas, «50 pieces for beginners» opus 38, «Pieces of progressing difficulty» opus 41, 360 preludes in all tonalities opus 47, variations on the themes of Russian songs and other works.

In the second half of the 18th century, clavier pedagogy was established in Russia. Development of the keyboard instruments manufacture should be considered as one of its significant circumstances. Unlike Western Europe clavichord was better spread in Russia than harpsichord. One of the pianos of master Gabran from St. Petersburg (1783) was a unique instrument both in design and in shape. Gabran's piano is a hybrid of an organ and a piano — the left side is the piano mechanics; the right side is bellows controlled by a special pedal. The piano part of mechanics is equipped with one pedal too.

The first clavier manual in the Russian language was published in 1773. It was the translation of «Clavichord school» by the German teacher George Lehlein who continued the tradition of Carl Philipp Emanuel Bach and his tractate «Experience of the true art of playing the clavier». Lehlein's desire to train a well-educated musician capable to convey the true content of the composition is a progressive feature of his pedagogy. As Tatyana A. Zenaishvili notes: «Many the provisions of the Lehlein's treatise remain relevant to this day» [10, 193].

In 1805, Manfredini's study «Rules for teaching all music» appeared in Russia in translation and creative revision by Stephan A. Degtyarev. Directions concerning performance on the clavier are given in particular in this universal encyclopedia. The author pays great attention to studying scales in all tonalities. The novelty of this work is the description of methods of playing *cantabile*, *legato*.

The first pedagogical manual created in Russia belongs to the Czech musician Jan B. Pratsch who was working in Russia for a long time. Pratsch's «Clavier school» was published in 1816. It is a systematic and coherent training manual. Pratsch demands that performers must develop independent fingering technique, stressing the necessity to master legato playing. The character of his directions presupposes high technical level of performance. Eight etudes with increas-

ing degree of difficulty are at the end of Pratsch's manual. Further, as a kind of an appendix he gives artistic material — the whole series of pieces.

Creative activity of the wonderful English musician John Field (1782–1837), a pupil of Muzio Clementi, made a deep influence on Russian piano art. He came to Russia when he was 19 and stayed here for life. The British named their compatriot «Russian Field». One can name 1820–1830-s as «Field's period» in Russian pianism. As a teacher, he was the founder of the piano school, which for a long time was occupying the leading position.

Both professional and amateur musicians were looking forward to studying under the outstanding musician. The Great Russian composer Mikhail I. Glinka was among his pupils. Glinka took only three lessons from Field, but enthused over his performing art and remained a disciple of his school for life. Field's skills in «singing on the piano», perfection of fingering technique and pedaling were marked in recollections of contemporaries. His performing style is considered to be close to Chopin.

Russian composers Alexey N. Verstovsky, Ivan F. Laskovsky, Alexander L. Gurilyov and Joseph J. Genishta were Field's pupils. Alexander I. Diubiuk, Maria Shimanovskaya, Anton Kontsky as well as Carl Mayer who became famous at the age of fifteen as a pianist in Paris and Warsaw and for a long time was considered the best pianist in Petersburg were among the best-known concert pianists and teachers.

Field's pupil Dyubyuk was invited by Nikolai G. Rubinstein to work at the Moscow Conservatory. His pupils were Mily Balakirev, Nikolai D. Kashkin, German Larosh, Nikolai S. Zverev (the teacher of Rachmaninov and Skryabin).

One cannot but recall the other Field's pupil, one of the best Petersburg pianists and teachers of the middle 19th century — Anton A. Gerke who later perfected his skills under the direction of Kalkbrenner. Musorgsky and Tchaikovsky were Gerke's pupils.

What were the performing and pedagogical principals of Field like? Glinka in «Notes» is talking about the Field's piano performance: «It seemed that he didn't hit the keys, but his fingers fell on them like raindrops and scattered pearls on velvet» [6, 106]. Field was not fond of mechanical methods of the technique development fashionable at the time in Paris and other European centers. In these years, Kalkbrenner advertised his own «hand position devise» («rukostav») —

a devise for fingering technique development, Herz and Laugier called their devises «daktilion» and «chiroplast». Such mechanical devises were used in Europe at that time and methods based on merely mechanical exercises on the keyboard dominated in piano pedagogy. Definitely, among European educators of that time there were progressive-minded musicians — Louis Adan, Johann Hummel and Carl Czerny.

Artistic views of the genius pianists of the next generation Chopin and Liszt sharply contradicted mechanistic educational principals. Comparing educational methods of Field and Russian teachers similar to him — Gerke, Villoing, it is possible to say that they anticipated the new trend in the piano pedagogy development, which later was headed by Chopin and Liszt.

Field demanded meaningful work from his pupils while playing exercises and etudes, sound control over tone quality. He could not stand tapping touches, did not allow too accelerated piano sound. Playing any exercise a pupil had to attain soft melodious sound. He paid great attention to nuances, ability to use the slightest changes in intensity and quality of sound. Field himself played using minimal lateral movements of the hand, the forearm and the shoulder.

The secret of his melodic *legato* was playing into the keys and only in the last moment, he released the key in the transition from one sound to another. Thus, he was playing practically using only fingers, his hands and arms seemed visually motionless. Field's fingering instructions for pupils were significantly important. He ordered the execution of trills not with 2 but 3 and even 4 fingers and allowed using the first and the fifth finger on black keys.

Field's fingering technique was new and instructive for Russian pianists of that time. In his pedagogical work, Field had to pay much attention to the problem of fingering technique.

Bach's Fugue in *C-dur* from the second volume of «Well tempered clavier» was published in Russia in his edition in 1821. In it he achieves the most precise voice-leading and maximum *legato* using the appropriate fingering technique. Field was close to Chopin's view concerning the necessity to subordinate fingering problems to artistic ideas, individualization of each finger. Field turned out to be one of the most progressive pianists and teachers of his time, ushering in the search of a pianist's «mental work». However, it should be noted that Field was quite conservative in the choice of repertoire. Dramatic, full of passion

music was alien to him. That is why the repertoire, which he studied with his pupils, was limited to classical compositions of the 18th century: Clementi, Hummel and Kalkbrenner.

Concerning piano technique, his views coincided with Mozart's creative principals. In the letter to his father, there was Mozart's strict warning to the founder of London's piano school about the development of only virtuoso qualities of a pupil: «Now about Clementi — he plays the cembalo briskly — and that is all, by the way — his right hand playing is very skillful — his main passages are thirds — the rest has neither taste nor emotions-only technique and that is all» [5, 316]. Mozart formulates one of the main pedagogical principals — cultivation of taste and feelings must always remain the priority for a teacher.

Villoing's school is a serious achievement of the Russian piano performing traditions. Anton G. and Nikolai G. Rubinstein were his pupils. Alexander I. Villoing (1804–1878) was the greatest teacher of his time, though he was not a concert pianist.

In his memoirs, Rubinstein writes about lessons with him: «Villoing cared much and worked a lot at my hands correct positioning. Yes, he paid great attention to this and to good sound as well. To him and to no one else I owe the solid foundation in music art» [7, 96]. The main idea of Villoing's piano technique development was innovative and anticipated psycho technical trend in piano art. He wrote that in our age success, which was achieved thanks to intensive work and extra time, must be substituted by a thoughtful analysis of movements. Villoing sharply criticized orthodox technical skills of Czerny's school followers who did not notice sound capacities of new improved pianos.

Villoing establishes the succession in scales and arpeggio performance as a system of technical exercises. Outstanding representatives of the Russian piano pedagogy paid most attention to the development of artistic individuality of a pupil.

Memories «How Rubinstein taught me to play» in the book «Piano playing» of the American pianist and composer of Polish origin Josef Hofmann who studied with Anton Rubinstein testify to it. «Rubinstein chose the method of indirect training with the help of analogous comparisons... he tried to preserve my musical individuality <...> Rubinstein never played to me. He explained, analyzed but having done it, he allowed me freedom for self-expression. When I played the same phrase, similarly he said, «If the weather is fine, play

it the way you were playing, but if it is raining, play differently. He never allowed bringing to his lesson the same composition more than once <...> before your fingers touch the keys you should start the piece in your mind, visualize the tempo, the touch character. All that you should do before starting to play in reality» [3, 68–70]. Rubinstein, of course, understood the degree of his outstanding pupil's talent and, probably, knew about nearly hypnotic impression of his performing art on the listeners. In a letter to Anton S. Arensky Sergey I. Taneyev wrote the following: «Listening to Anton Grigoryevich (Rubinstein — O.K.) performance, I experience something that I under other circumstances do not experience: some burning sense of beauty which does not calm down but rather irritates: I feel as if it burns me through note by note» [4, 24].

At the lessons with Hofmann Anton Rubinstein, of course, took care of preserving independent performing style of the young pianist. Many Russian musicians were fond of Hofmann's performing art, and the audience simply adored him.

Piano pedagogy of Anton Rubinstein's younger brother, the founder of the Moscow Conservatory, the outstanding teacher Nikolai Rubinstein is based on the principals of each pupil's individual development. «Sensitive intuition helped him to find out weak sides of every pupil and ways of overcoming the m» — writes his pupil, one of the most prominent pianists of those days Emil Sauer. — «Even the way of treatment depended on the temperament and the character of every pupil. As a teacher Nikolai Rubinstein had no equal» [8, 27]. Mind that after Rubinstein's death Sauer studied with Liszt himself.

What were outstanding results of Nikolai Rubinstein's piano pedagogy determined by? He combined the qualities of a talented, highly educated, constantly evolving musician and a passionate teacher who loved teaching work. He paid serious attention to versatile education and correlation between training and upbringing, developing pupil's personality, musical skills and instrumental mastery as a whole complex. It was important for him to develop pupils independence. Rubinstein tried to cause pupils independence making them analyze compositions, write fingering remarks.

His pupil had to prepare independently a part of the conservatory final examination program. Rubinstein was a strict and demanding teacher who did not forgive the slightest carelessness. He conducted lessons on the high level of difficulty and did not always

observe the principal of gradual increase of pupils repertoire difficulty. Not all students could stand Rubinstein's «iron hand».

This is how Sauer recalls one of the first lessons at which he himself did not notice a small Bach's slur: «Do you call it a careful preparation? May be you <...> want to correct Bach? Avoid being so thoughtless next time! Go away from the piano! <...> The situation was repeated at the following lessons either because of incorrect accents or insufficient purity of execution or forbidden fingering. For weeks I had been dreaming of this Fugue until I became a more qualified pupil» [8, 27].

Rubinstein seldom praised. «For me not to be up-pish he could unexpectedly demand from me playing Bach's "Chromatic Fantasy and Fugue" half a tone higher, thus making my self-esteem the whole tone lower» [8, 27].

All pupils who were present at the lesson, it did not matter if it was the day of their lesson or not, any of them had to expect that at any moment they could be called to the instrument. When Rubinstein taught at the conservatory, high-level pianists studied with him in those years, nevertheless, he had worked with beginners before that.

His pedagogical views were expressed in two educational piano programs of the Moscow Conservatory. Judging by them, he thought that it was necessary to begin training with the finger (as well as with hand) technique. Exercises and etudes by Czerny, Schmidt, Bertini, Kohler, Langer are offered as an educational material for beginners developing classical technique.

Etudes by Rubinstein, Henzelt (for example, opus 2 № 2), Chopin were offered to senior students. Sauer writes that following Rubinstein's advice, he inserted a small additional lead load in each key of the instrument and afterwards not a single grand piano caused him problems. He wanted his pupils to be able to adjust themselves to any instrument, hard and light keyboards of Becker and Bechstein, Bösendorfer and Steinway instruments.

Rubinstein constantly paid attention to fingering problems. He supported innovative fingering instructions of Liszt. He told Taneyev that he never changed fingering instruction given by Liszt. Rubinstein recommended his pupils to use the first finger on a black key without any fear. Rubinstein took in his class only those in whom he saw future professionals.

A great number of students dreamed to study under his direction. At the beginning of an academic

year, there were usually 15 students in his class, but one third of students could not withstand his demands and by the end of the first semester disappeared. Rubinstein worked two hours every morning but Sunday.

All students had to be present at the lessons. No one allowed him/herself to come to the lesson with an unlearned piece. Every pupil learnt about six or seven large-scale compositions a year. Nikolai Grigoryevich usually played a composition to a pupil, starting the work at it, and was not afraid, as well as Anton Rubinstein, that his pupils would begin imitating the teacher. His experience convinced him that copying is not the same as drilling or thoughtless imitation. Copying presupposes concentrated listening and may be used a method of work.

In the second half of the 19th century, piano culture in Russia achieved its creative maturity, peaks of world piano virtuosity. Wide range of artistic concepts, significance of content, brilliance of characteristic images were realized in such masterpieces as Eastern fantasy «Islamey» by Balakirev (1869), «Pictures from exhibition» by Mussorgsky (1874), Concert № 1 by Tchaikovsky (1874–1875). The highest level of the Russian pianist of the 1860-s was already recognized in Europe and, in particular, by Liszt and his pupils. For example, Liszt's pupils at the concerts many times performed Balakirev's «Islamey».

Foundation of the first Russian conservatories — the Petersburg Conservatory (1862) and the Moscow Conservatory (1866), was of crucial importance for intensive development of the Russian piano art. Piano classes were opened on the initial stage of its existence.

Since 1862 such piano-teachers as professors Rubinstein, Leschetitzky, Gerke, Dreishok taught at the Petersburg Conservatory. Outstanding piano teachers Nikolai Rubinstein, Dyubyuk, Door and Wieniawsky worked at the Moscow Conservatory when it was opened.

Outstanding musicians Taneyev (1875), Ziloti (1882) became graduates of the conservatory during the first years of its work. In 1892 the great Russian pianist Rachmaninof was among the conservatory graduates. Both conservatories became the center of Russian and European musical life. Thus, the successive connection of the whole generations of Russian pianists in creation of performing and educational schools in Russia was formed.

It is difficult to overestimate the importance of the outstanding composer, pianist and teacher Sergei

Ivanovich Taneyev (1856–1915) — Rubinstein's pupil in the piano class and Tchaikovsky's pupil in the class of composition — in the development of the Russian piano art.

When Taneyev graduated the conservatory his concert repertoire was not large: sonatas opus 54, opus 57 and the Fourth concert by Beethoven; Sonata № 2 *B flat moll*, Polonaise *f moll* and other compositions by Chopin; Toccata, Fantasy, «Davidsbundlers» by Schumann; the First Concert by A. Rubinstein, fugues by Bach and some transcriptions of Liszt («Rigoletto», «Freischütz») and «Rakoczy-March».

After his first tour abroad Taneyev marked two main objectives for him in the sphere of piano performance:

1. Several programs for small concerts; several piano concerti; several programs for large concerts; ensemble music;

2. All Schumann; all Chopin; all Beethoven; all Bach.

He fulfilled the first task quickly. The second was fulfilled partially. As a musician, he knew all compositions of these composers, but as a pianist performed a small part of these compositions. Further Taneyev expanded his concert repertoire at the expense of new unknown to the listener's compositions, which he included in his programs.

Thus, he was the first in Russia who played the concert in *d-moll* by Brahms. Taneyev's achievement is the performance of Tchaikovsky's *B flat moll* Concerto № 1, which for the first time was a great success with the public. At the beginning, the composition was not approved by Nikolai G. Rubinstein and initially was performed by Kross unsuccessfully.

The nineteen-year old Taneyev called this composition «the first Russian piano concert» and decided to play it during his debut concert. His concert appearances as a pianist were a great event of that time. Tchaikovsky wrote about Taneyev: «Apart from powerful technique, wonderful tone, graceful and elegant perfection of details Taneyev has one precious quality. He is able to penetrate delicately into the slightest details of the author's intentions and to convey them exactly as they were dreamed of by the author» [9, 238].

It was Taneyev who for the first time included nearly all new piano Tchaikovsky compositions in concert programs. High degree of understanding artistic peculiarities of a performing composition, inner force of interpretation, perfect technical completeness distinguished his performing style.

On the one hand, he promoted new compositions; on the other hand, he was attracted by classical music of old masters — Bach, Mozart, Beethoven. In pianistic work, he demanded much of himself. He attached great importance to revealing the logic of motif structure, the unity of performance. His technique was fully subordinate to the artistic image.

This was stimulated by the long-term daily rational work at technique. Young Taneyev worked much at etudes and exercises. The study of his library shows that he learnt etudes by Bertini, «A. Rubinstein's exercises for piano» by Villoing, etudes opus 46 by Heller, opus 29 by Germer, octave and trill etudes by C.H. Döring, Chrysander, «Gradus ad Parnassum» by M. Clementi, manual on legato and «Tägliche Studien» by Czerny.

However, etude literature did not fully satisfy him and he began creating his own special exercises. Between 1880 and 1888 Taneyev headed piano classes in the Moscow Conservatory, and 1885 was very fortunate for the Russian musical education — Taneyev was elected the director of the Moscow Conservatory. A number of useful improvements in teaching that contributed to the artistic development of students happened during the period of his leadership.

New pupils were enrolled more strictly according to their musical abilities. The academic curricula of piano teaching and theory of music were greatly changed; the pedagogical section of the piano class was opened in which pupils without bright virtuoso gift were enlisted. This pedagogical class was broadly developed later. Rigorous curricula for students were set and for the first time obligatory performance of a symphonic composition was inserted into programs of pianists.

It is important to pay attention to the tradition of Bach's counterpoint thinking in building the shape of the fugue, which has had a significant impact on Taneyev. Taneyev's art of building a monumental fugue dates back to Bach. Russian musicians carefully preserved Bach's creative and pedagogical principals. It is necessary to note that the process of mastering Bach's heritage appeared in the Russian musical life at the end of the XVIII-th century. At the beginning of the XIX-th century, all Russian pianists were taught on Bach's compositions.

Today compositions by the German genius constitute the obligatory part of pedagogical repertoire both of youngest pupils and of conservatory students. Methodical directions of Bach perceived and developed

by Russian musicians, were not declared by him in any special theoretical work. They are revealed to us in the process of penetration in his creative work: the principal of a pupil's creative development and making up repertoire policy in accordance with his individuality (let's recall, that four sons of Bach who were famous composers had so different styles); gradual increase of difficulty in compositions which are being learnt; the principal of artistically relevant work at mastering the facture of a composition and so on.

Other outstanding teachers of that time also used some of these principals, for example, Bach's contemporary, French composer François Couperin, partially described them in the tractate «The art of playing the harpsichord», which has preserved its actuality till now. However, it is Bach who connected these principals in a unified conceptual pedagogical theory, in which both compositions and creative process of their writing for pupils, and methodic principals of his own educational process are closely correlated.

When we speak about studying the best moments in the Russian pianism we must also mention the name of the wonderful musician Konstantin N. Igumnov (1873–1948) — People's Artist of Russia, Doctor of Art, rector and professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (1924–1929), Igumnov created one of the most significant performing schools, brought up a bright galaxy of pianists among them there are such names as Lev N. Oborin, Jakob V. Flier and others. His pupils recalled that judging by appearance he resembled a scientist absorbed in serious problems. His high aesthetic qualities, exceptional modesty of this great artist involuntarily influenced the mentality of students.

It was difficult to be enrolled in his class. It was not enough to play the program well. It was necessary to meet the high requirements of the professor concerning musical and pianistic talent. Igumnov carefully checked the sense of rhythm, forcing you to repeat complex rhythmical patterns. He attached great importance to the quality of a pianist's ear for music. If a pupil named single notes, intervals and chords correctly including those in outer registers of the instrument, the professor pressed simultaneously with both hands combination of sounds and, releasing one by one, asked to define, which key was released.

Igumnov was also interested in the general development and the outlook of a pupil who entered his class, all previously studied repertoire, including etudes,

striving from the very beginning to define the direction of work with the pupil. The performance of Igumnov himself was distinguished by an exceptional sound mastery. As his pupils recall, after the teacher's execution their own performances seemed to be played on some other piano. Wealth and variety of sound palette, refined mastering of piano colours were typical of representatives of Igumnov's school.

Choosing the repertoire for a student, Igumnov was guided by individual qualities of the student which he defined unmistakably. Each piece contained something related and close to the pianist. While studying a composition the professor developed the components of pianistic mastery which the student lacked, relying on the natural inclinations of the pupil and already existing skills. The main principals of the teacher were high quality and gradual work. Igumnov told his students: «You should carefully move your feet from one step to another, but not jump over several».

Konstantin Nikolayevich attached great importance to the precision of the author's text, being critical to low-quality editions. Chopin's compositions, for example, were studied in the class only in the edition of Mikuli, which Igumnov considered appropriate to Chopin's style. If it was impossible to find a good edition, Igumnov explained the disadvantages in details, talked with the student about the content and character of music, the place of the composition in the creative work of the composer, said about outstanding interpreters.

During the first execution of the new piece at the lesson, he paid attention to the rhythmical side of the student's performance. The professor found it impossible to achieve logical performance without convincing and organic tempo. If a student started performing in an unreasonably hectic tempo, Igumnov proposed to play different fragments, focusing on those containing small durations. Judging by them, it was recommended to determine the tempo of the whole part, including its beginning.

Igumnov trained his students to define the tempo consciously, stating, in particular, the relativity of tempo signatures. At the lessons with his students Igumnov avoided repeating the same remarks. In the working process, he always found something newest. It was especially connected with the emotion and imagery content of interpretation.

One of the students of Igumnov recalls – «rehearsing with me the «Fairy tale» of Medtner opus 14 № 2 and being unsatisfied with the performance of the

opening the me, Igumnov said unexpectedly: «Here you should imagine Baba Yaga, who is threatening you with a finger, saying – I'll show you!» [2, 6]. The text underlay was related with the motif in four quavers. This small remark reflected Igumnov's shrewdness as a teacher who was constantly training the ability of a student to hear himself while playing. Igumnov demanded understanding of absolutely every music element, ability to find its appropriate place in the overall picture. The professor remained students that a pianist in no case should be an idler, looking at a shop window and giving the same value to a toothbrush and a fur coat displayed there. Turning to some author, Igumnov rarely limited himself to one composition. Such method gave a student the possibility to master the composer's style more thoroughly and fully.

Igumnov encouraged searching in the notation unnoticeable at first glance details and directions, which helped to find the general line of music expansion in time. Focus on this kind of the text understanding intensified attention. Igumnov thought that for training a musician it was important to study Lizst's compositions. In Igumnov's repertoire, there were more than one hundred compositions of the great Hungarian composer, in interpretations of which Konstantin Nikolayevich reached the heights of philosophical depth and true poetry. The work with a student at even one Lizst's piece often turned into the research of the creative style.

Alongside with studying compositions of different styles and genres Igumnov worked thoroughly at different elements of technical mastery in his class. Konstantin Nikolayevich did not work specially at technique, but this great artist always noticed the individual disadvantages of each student, systematically and purposefully working at their elimination.

In her recollection one of the students said: «Just after my entrance to Igumnov's class etudes № 6 and № 21 from the collection of Clementi and Tausig and Rondo *C-dur* by Weber in the transcriptions of Tchaikovsky and Brahms were given to me to improve the left hand which was slow» [2, 11]. In their transcriptions both Brahms and Tchaikovsky, transfer the whole virtuoso part of the right hand of Weber's piece to the left hand, creating an artistic etude.

The part of the left hand was prescribed to be performed also in unison with the right. In this variant the conventional hand position should be alternated with shifting the left hand an octave higher than

the right. With this method, the shortcomings in the execution of the left hand became more audible. To develop independence of the left hand Igumnov thought that it was useful to try doing with it everything that is usually done with the right hand in everyday life: to clean the teeth, to cut bread.

Igumnov began working with his students at creation of the sound perspective with Liszt's «Lorelei» or Schubert's song The Miller and the brook in Liszt's treatment. Attention to the quality of the sound realization and to the artistic comprehension was maximal. Randomness is not allowed in the performance of a student. Sometimes the greater part of the lesson or the whole lesson was devoted to one fragment of a piece. Just at the lesson the teacher demanded not only convincing phrasing and sound, but natural motions of hands too. Igumnov took care of the high position of a student's first finger. Connection of the thumb with the other finger helped to define the necessary position. He asked to place the two connected fingers on one key and to remember the position which the thumb occupied.

Igumnov advised to learn octaves both with the help of independent movements of outer fingers while the hand is motionless, and with the help of the hand, the forearm and the whole arm movements. Igumnov as well as Nikolai Rubinstein considered trans-

posing to other not suitable for the keyboard contour tonalities as an effective method of work at technical difficulties. He often asked his pupil to transpose some fragment of a composition without a preparation just at the lesson. Performance in different tonalities helped not only to overcome technical difficulties, but to develop hearing and to facilitate the orientation on the keyboard.

History of the Russian piano art contains many valuable pages. Performing principals of the whole galaxy of the genius Russian pianists — Rachmaninof, Scriabin, Prokofiev deserves a separate study. Such outstanding musicians as Safonov, Neuhaus, Igumnov, Goldenweizer, Feinberg and others were the creators of piano schools. The study and preservation of performing traditions is currently a prerequisite for the high quality educational process of training young pianists at conservatories and art universities not only as concert performers, but also as future professors involved in pedagogical activities. Work of a teacher is a great responsibility for professional perfection of the students and so for their life. Kalkbrenner in his work «Method of piano-training» writes: «When a naturally gifted young musician fails your expectations and turns into an ordinary performer, it happens only because he had no well educated tutor capable to direct his training» [1, 96].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Алексеев А.Д.** Из истории фортепианной педагогики. Киев: Муз. Украина, 1974. 165 с.
2. **Виноградова О.С.** На уроках К.Н. Игумнова // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 5. М.: Музыка, 1984. 135 с.
3. **Гофман И.** Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Классика — XXI, 2002. 188 с.
4. **Кашкин Н.Д.** Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория. Петроград: Сириус, 1916. 24 с.
5. **Моцарт В.А.** Письмо отцу от 16.01.1782 // Полное собрание писем. М.: Международные отношения. 2006. 533 с.
6. **Музалевский В.И.** Русская фортепианная музыка. Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII — первая половина XIX века). Л.—М.: Музгиз, 1949. 360 с.
7. **Рубинштейн А.Г.** Автобиографические воспоминания А.Г. Рубинштейна, 1829–1889 гг. 2-е изд. С.-Петербург: Рус. Античность. 1889. 97 с.
8. **Зауэр Э.** Кто меня сделал музыкантом // Проблемы фортепианного исполнительства. Вып. 4. 1976. 203 с.
9. **Чайковский П.И.** Музыкально-критические статьи, 2-е изд., М.: Музгиз, 1953. 438 с.
10. **Зенаишвили Т.А.** Клавесин или клавиорд? Методические предпочтения Георга Симона Лелейна // Научный вестник Московской консерватории, 2011. № 2. С. 191–201.

REFERENCES

1. **Alekseev A.D.** Iz istorii fortepiannoi pedagogiki. [From the history of piano pedagogy]. Kiev, Musik Ukraine, 1974. 165 p. (In Russian).
2. **Vinogradova O.S.** Na urokakh K.N. Igumnova. [At the lessons of K.N. Igumnov]. In: Voprosy muzykal'noi pedagogiki [Questions of music pedagogy]. Vol. 5. Moscow, Musika, 1984. 135 p. (In Russian).
3. **Hofmann J.** Fortepiannaya igra. Otvety na voprosy o fortepiannoi igre. [The Piano Playing. Answers to questions about the piano playing], Moscow, Classic — XXI, 2002. 188 p. (In Russian).
4. **Kashkin N.D.** Sergei Ivanovich Taneev i Moskovskaya konservatoriya. [Sergei Ivanovich Taneev and the Moscow Conservatory]. Petrograd [Sankt Petersburg], Sirius, 1916. 24 p. (In Russian).
5. **Mozart W.A.** Letter to the father of 01.16.1782. In: Complete collection of letters. Moscow, International relations. 2006. 533 p. (In Russian).
6. **Muzalevsky V.I.** [Russian piano music. Essays and materials on the history of Russian piano culture (XVIII — first half of the XIX century)]. Leningrad-Moscow, Muzgiz. 1949. 360 p. (In Russian).
7. **Rubinstein A.G.** Avtobiograficheskie vospominaniya A.G. Rubinshteina, 1829–1889 gg. — 2-e izd. [Autobiographical memoirs of A.G. Rubinstein, 1829–1889], 2-nd ed. St. Petersburg, Rus. Antiquity. 1889. 97 p. (In Russian).
8. **Sauer E.** Kto menya sdela muzykantom, glava iz knigi Moi mir. [Who made me a musician], [My World], In: Piano Performance Issues, Moscow, vol. 4. 1975. (In Russian).
9. **Tchaikovsky P.I.** Muzykalno-kriticheskie statyi. [Musical and critical articles], 2-nd ed., Moscow, Muzgiz. 1953. 438 p. (In Russian).
10. **Zenaishvili T.A.** Klavesin or klavikord? Metodical preferences George Simon Lehlein. In: Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory, 2, 2011. P. 191–201. (In Russian).

УДК 784.5

Е.Д. КРИВИЦКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

«Песни рождают любовь». Заметки о хоровом творчестве Д. Кривицкого

E. Krivitskaya

«Songs give birth to love». Notes on Dmitry Krivitsky's choral works

Абстракт. В статье впервые дается обзор хорового наследия композитора Д.И. Кривицкого, приводятся мнения ведущих хоровых дирижеров о жанровых, стилевых и фактурных особенностях музыки композитора, а также воспоминания современников о его личности. В анализе делается акцент на цикле «Десять хоров на стихи А.А. Ахматовой», а также цикле «Времена года» для хора а cappella из оперы «Доктор Живаго» по роману Б. Пастернака, и приводятся неопубликованные ранее авторские заметки об этом сочинении. В статье делается вывод о ярко индивидуализированном хоровом письме Д.И. Кривицкого, синтезирующего принципы симфонического письма и детально проработанной системы вокальных агогических штрихов.

Ключевые слова: Давид Кривицкий, хоровое творчество, Анна Ахматова, Борис Пастернак, опера «Доктор Живаго».

Abstract: For the first time ever, the article provides an overview of the choir legacy of the composer David Krivitsky, as well as opinions of major choral conductors on the genre, style and texture aspects of the composer's music as well as the recollections of the contemporaries about his persona. The writer underlines the cycle "Ten choirs on the poems by Anna Akhmatova" and the cycle "The Seasons" for choir a cappella from the opera "Doctor Zhivago", named after the namesake novel by Boris Pasternak. For the first time, the composer's notes about this work are made public. The conclusion is drawn that D. Krivitsky uses highly individualized choir writing which synthesizes the principles of symphonic writing and the system of vocal agogic accents, developed in details.

Keywords: David Krivitsky, choral work, Anna Akhmatova, Boris Pasternak, opera "Doctor Zhivago".

В обширном наследии композитора Давида Кривицкого (1937–2010) хоровая музыка занимает скромную долю: чуть больше 30 опусов из полутора тысяч произведений. Однако благодаря инициативе исполнителей именно хоры наиболее часто звучат в последнее десятилетие. Лидерство в этом принадлежит профессору Александру Соловьёву и его коллективу — Камерному хору Московской консерватории. Дирижер включал в свои программы хоры «Москва» и «Осень» из оперы «Доктор Живаго», раннюю миниатюру «Дождь идет» на стихи И. Краско, поздний хор «Любовь рождает песни, песни рождают любовь». При его участии состоялось исполнение оперы-оратории «Бабий Яр» и планируется мировая премьера «Военной кантаты» на стихи А. Тарковского.

Музыканты отмечают оригинальность хорового письма композитора, индивидуальность его стиля, в котором с самого начала складываются характер-

ные идиомы. Отметим инструментальный характер фактуры с расслоением на несколько контрастных линий, значительную роль солирующих голосов внутри хора. Композитор часто включал сольные каденционные вставки, «разбивающие» метричность развертывания текста.

Первый хор «Миг вожделенный настал» для смешанного хора без сопровождения на стихи А.С. Пушкина Д. Кривицкий написал в 1964 году. Затем появились два опуса, написанных под впечатлением от известия о смерти А.А. Ахматовой. Интерес и глубокое знание литературы, поэзии было вообще свойственно композитору. Как писал известный певец, доктор искусствоведения С.Б. Яковенко, «не только музыкальная, но и общехудожественная эрудиция Кривицкого уникальны. Общась с ним на протяжении сорока пяти лет, я не устаю удивляться объему и качеству его разнообразных знаний, редкой памя-

ти... Энциклопедическая образованность, безупречный вкус, незаурядность ассоциативного мышления проявляются у композитора и в отборе поэтического материала, и в использовании и разработке старых концертных форм и жанров, и в обращении к забытым ныне инструментам, и в прямом или трансформированном цитировании музыки композиторов разных эпох и стран» [4, с. 200–201].

Итак, Д. Кривицкий выбирает особенные тексты — не оригинальные стихи, а переводы Ахматовой, привлекавшие его настроениями печали, скорби, выраженными через образы природы. «Как умру — не зарывайте» для смешанного хора без сопровождения на стихи литовской поэтессы Саломеи Нерис (1965) и «Дождь идёт» для смешанного хора без сопровождения на стихи словацкого автора Ивана Краско (1966). Это период, когда Д. Кривицкий окончательно решает посвятить себя сочинению музыки: после обучения в Киевской консерватории по классу скрипки он переезжает в Москву, поступает в Институт имени Гнесиных (ныне РАМ имени Гнесиных) в класс к выдающемуся педагогу и композитору Г.И. Литинскому. По учебному плану студенты шлифовали традиционные жанры — писали фугу, сонату, квартет, симфонию...

Хоры были написаны по велению сердца и лежали «в столе»: автор так и не услышал при жизни их исполнения. Спустя ровно полвека, 21 ноября 2016 года в Малом зале Московской консерватории состоялась премьера хора «Дождь идет» («Памяти Анны Андреевны Ахматовой»), осуществленная Камерным хором МГК под управлением А. Соловьёва в рамках Международного фестиваля «Московская осень».

«Те сочинения Давида Кривицкого, которые мне довелось интерпретировать, отличаются дискретной фактурой, — размышляет Александр Соловьёв. — Даже если это миниатюра, то в ней все равно несколько состояний, очень контрастные штриховые и ритмические решения. Композитору удавалось в малой форме сказать о многом, при этом сохраняя единый образ. У него мозаичность не разбивает форму, она все равно воспринимается цельно. Давид Кривицкий в каком-то смысле обогнал свое время, поскольку такое “клиповое” мышление присуще XXI веку, когда надо уметь быстро переключаться с одного состояния на другое, вместе с тем выдерживая общую драматургическую линию»¹.

Тень Ахматовой, пронзительный строй ее стихов сопровождал композитора всю жизнь. В 1988 году он пишет «Десять хоров на стихи А. Ахматовой», представляя их не как сборник, но как масштабный цикл со своим внутренним развитием. Анализируя структуру, музыковед Ю. Галиева-Соколаи отмечала: «Десять хоров — это произведение, в котором отчетливо выражена тема воспоминания. Мемориальное начало в нем присутствует еще как бы “до сочинения”, в отборе стихотворных текстов, их последовании и сопоставлении. Поэтические отрывки не только обращены в прошлое, но и словно являются различными вариантами воплощения основной (как она видится композитору) идеи творчества поэтессы — одиночества, тоски, загадки художественного образа. Поэтому и музыкальная драматургия цикла, развиваясь направленно и целеустремленно, в то же время отличается единством, основанным на общности темы высказывания. Слово и рождаемое им настроение становятся для автора источником контрастного прочтения стихов» [1]².

В цикле автор обращается к стихам, которые редко либо вовсе не имели музыкального прочтения. Нет и хронологии в их расположении — важен не год создания, а то, как текст встраивается во внутренний сюжет. Первый хор «Я спросила у кукушки» — своего рода пролог, содержащий «в своей детально разработанной фактуре, контрастах декламационного и певучего изложения, звукоизобразительных приемах множество образных линий, продолжающих развитие в дальнейшем» (см. *пример 1* на с. 50). Этим ранним, лирическим строкам противопоставлен второй номер — «От меня, как от той графини». Четырехстишие, написанное поэтессой в 1958 году, очень петербургское по духу и отсылает к пушкинской «Пиковой даме». Композитор пишет вначале хоровое скерцо, в подвижном темпе, с «захлебывающейся декламацией», а затем движение резко тормозится, сменяясь философскими размышлениями. Третий номер «Я пью за разоренный дом» — это скорбный «тост»: хор звучит то монолитно, то расслаиваясь на отдельные группы. Как указывает Ю. Галиева-Соколаи, эта часть на расстоянии под-

2 Текст был опубликован в программке концерта, состоявшегося 18 ноября 1997 года в Малом зале Московской консерватории в рамках фестиваля «Московская осень». Исполнители: Хор «Звезды Останкино», дирижер — Олег Ситников.

1 Из личной беседы с автором. 21.09.2021.

пример 1

Andantino pastorale ♩ = 72

С.
I
А.
II
Т.
Б.
I
II

я спро-си-ла у ку-куш-ки-

ку-куш-ки-

Fin Allegro 5

I
II
А.
Т.
Б.

я спро-си-ла у ку-куш-ки-

10

С.
А.
Т.
Б.

Сколько лет я про-жи-ву-

готовливает кульминацию цикла. «Композитор при помощи канонических повторов отдельных слов расставляет смысловые акценты, усиливает трагическую ноту, добивается выражения боли, отчаяния и мужества» [1].

И вновь контраст в следующем номере: четверостишие «И это б могла, и то бы могла, а сама, как береза в поле, легла, и кругом лишь седая мгла» рождает у композитора молитву-заклинание с бесконечным повтором начальных строк. Обращаясь к форме фугато, автор дает возможность развернутого сольного высказывания каждой группе. Начинают сопрано, демонстрируя «чистый», ангельский тембр. Постепенно, по мере вступления альтов, теноров и, наконец, басов, колорит звучания «сгущается». Успокаивающий, оstinatный ритм пятого номера «Бывало я с утра молчу» сменяется трагическим хором «Непогребенных всех — я хоронила их», построенным как респонсорий. Развернутые соло меццо-сопрано, тенора чередуются с массивными

тутти (см. пример 2). Центральное место занимает седьмой номер — «Мне зрительницей быть не удалось». Это наиболее развернутая часть, где как раз особенно явственно проявляется принцип дискретности: мерность траурного шествия и переключки мужских и женских голосов, сменяются фразами-распевами, переходящими в скандирование. В восьмом номере «Прав, что не взял меня с собой» проявляется «инструментальный» подход к хоровой фактуре. В мелодии угадывается романсовая основа, которая обильно расцвечена подголосками, поддержана имитацией аккордового аккомпанемента. В номере девять «Муза» затрагивается важнейшая тема — о творчестве, об искусстве, о вдохновении. Это поэтичнейшая часть, в конце которой происходит диалог поэта и музыки: «Ты Данте диктовала страницы “Ада”?» Отвечает: “Да”».

Финал цикла — хор «Я гашу те заветные свечи» — это развернутая сцена пения. Вначале речитация, постепенно образующееся кластерное

пример 2

Andante lugubre $\text{♩} = 69$ senza metro

I. C. Не-по-гре-бен-ных всех-

II. C. Не-по-гре-бен-ных всех-

Solo A. Не-по-гре-бен-ных всех-

I. A. I. Не-по-гре-бен-ных всех-

II. A. II. Не-по-гре-бен-ных всех-

I. T. Не-по-гре-бен-ных всех-

II. T. Не-по-гре-бен-ных всех-

I. B. Не-по-гре-бен-ных всех-

II. B. Не-по-гре-бен-ных всех-

A. Solo Не-по-гре-бен-ных всех-

звучание и подводящее к основному разделу. Он начинается с соло меццо-сопрано: голос царит в фактуре, где реплики отдельных групп солистов сменяются мерно пульсирующими аккордами. Затем функция ведущего голоса переходит к сопрано, чьи полетные фразы окутывает изысканная сонорная вязь. Но и этим не исчерпывается прихотливость звучания этого номера: в конце композитор просит певцов переходить на «говорок», подчеркивая интимность строк: «Говоришь мне, как прежде: “Ты”». Часть завершается хоровым постскриптумом. Речитативно басы произносят дату создания стихотворения: «12 мая тысяча девятьсот шестьдесят третьего года», где день символично совпадает с днем рождения композитора. А финальная строка: «Комарово, холодно, сыро, мелкий дождь» включает еще более широкий круг аллюзий — и на ранний «ахматовский» хор, и на грядущий хор «Осень», где природа оплакивает быстротечность бытия. Все оканчивается истаявающим звучанием, угасанием голосов, оставляющих слушателей самостоятельно искать ответы на поставленные музыкой вопросы.

В списке хоровых сочинений Д. Кривицкого значительное место занимает музыка для детей. Это и опера «Городок Жур-Жур», созданная в 1972 году. В ней детский хор является важным действующим лицом, «изображая» нахальных муравьишек, жителей сказочного городка, расположенного на берегу журчащей речки. В 1985 году была написана музыкальная сказка «Чудеса» для двух солистов, детского хора и фортепиано на стихи Д. Хармса. Обе партитуры возникли на основе музыки композитора, первоначально сочиненной для мультфильмов. Она красочна, понятна, но не опускается до примитивных формул.

В 1997 году композитор пишет «Мини»-оперу в трех картинах для сопрано, баса, детского хора, детского балета и симфонического оркестра, посвящая её трехлетнему внуку Мише (чье домашнее прозвище было Минька). А в 1998 году появляется сцена для чтеца, детского хора и фортепиано «Снегирушка-милушка». Композитор вновь сам сочиняет либретто по рассказу В. Бианки. Эти произведения еще ждут своего исполнителя.

Важнейшую роль хор играет и в опере «Доктор Живаго» по культовому роману Б. Пастернака — монументальной партитуре, которую композитор написал в 1992 году, в расцвете своего мастерства. Д. Кривицкий признавался, что ориентиром для

него служила опера М. Мусоргского «Хованщина», где личная драма разворачивалась на фоне социальных политических катаклизмов. Поэтому в «Докторе Живаго» есть детально прописанные хоровые эпизоды, рисующие разъяренную или издевающуюся толпу. Композитор, стремясь показать толпу как сборище индивидуумов, пишет изощренные *divisi* — иногда до 64 голосов, мысля хор как гигантское собрание солистов. Революционные лозунги, песни, частушки — композитором затронут большой пласт городского фольклора первых советских лет. В то же время внутри оперы есть хоровые антракты, образующие рассредоточенный цикл «Времена года». Собственно опера начинается с хорового пролога, где хор а *capella* поет знаменитые строки «Мело, мело по всей земле... Свеча горела на столе...»

Композитор оставил рукописные заметки, посвященные хору «Лето» (на стихи Ф. Тютчева) и «Осень» (стихи Б. Пастернака). Хоры являются антрактами, оттеняющими или комментирующими основное развитие сюжета. К примеру, хор «Осень» в либретто обозначен как антракт к VI картине, перед сценой в партизанском отряде. «Осень... Дождь... О, как грустно». «Три постулата человеческого существования в определенной среде. Причем, эта среда носит как бы пролонгирующий, даже вневременной характер, — писал Д. Кривицкий [3]. — Если принять во внимание то, что хор, условно говоря, делится на хор и оркестр, в которых строго выверена динамика, индивидуализирована не только для каждой группы голосов, но и для солистов (в их партиях есть и иной, потаенный смысл, о котором мы пока умолчим, но укажем!), будет понятна многозначная суть произведения. Между хорами “Лето” и “Осень” существует невидимая “простому глазу” взаимозависимость (см. *Таблицу 1* на с. 53).

Хоровой цикл «Времена года» из «Доктора Живаго» и примыкающий к ним хор «Москва» (Интродукция к IX картине) со временем получили самостоятельную концертную судьбу. Вначале состоялась запись, осуществленная хормейстером В. Контаревым, который поделился специально для этой статьи своими воспоминаниями. «Мне посчастливилось не только познакомиться с замечательным композитором-мастером, его музыкой, но и получить предложение автора записать и впервые, вместе с Государственным камерным хором республики Коми, которым я тогда руководил,

Таблица 1

«Лето» (антракт к V картине)

«Осень» (антракт к VI картине)

I	II	I «Осень... Дождь... О, как грустно»	II
Гимн природе	Аллюзии человеческого бытия	Аллюзии человеческого бытия (Жанр вальса)	Гимн природе
Характер музыки — элегический, к концу — минорный (в широком смысле этого термина)		Характер музыки — элегический, во второй половине — мажорный (также, в широком смысле термина). В конце — затаённый... Все исчезает: остается — пространство, время и певец (О. Мандельштам)	

их исполнить. Помню нашу первую встречу осенью 1993 года, помню, с каким интересом слушал его увлекательный рассказ о своей новой большой работе, опере “Доктор Живаго” и тому огромному значению, которое в ней придается хоровым сценам, буквально сшивающим и цементирующим музыкальную ткань и всю форму сочинения.

26 апреля и 6 мая следующего 1994 года мы записали на студии фирмы “Мелодия”, находившейся в те годы в Англиканском Соборе святого Андрея на улице Станкевича (ныне это Вознесенский переулок, дом № 8) все пять хоровых номеров оперы. Давид Исаакович сам приходил в студию, хотя делать ему это было не совсем просто, и всю тяжелую многочасовую запись контролировал — с самого ее начала и до полного окончания: слушал и переслушивал, высказывал свои замечания, давал прекрасные и тонкие профессиональные советы, особенно солистам, которых сам тщательно отбирал из артистов хора, жёстко требовал самого точного исполнения всех задуманных им художественных эффектов, динамических, агогических и тембровых красок. Особое внимание уделял каденциям, их роли в построении драматургического плана всей оперы и литературному тексту — пронзительно яркому, четкому, понятно произнесенному и спетому, каждому слогу, каждому звуку, тонкому их слиянию в музыкальную интонацию, в удивительную выразительность мелодических линий в партиях солистов и партии хора, их взаимное органическое вращение друг в друга, переплетение слов и звуков, поражающее и восхищающее, совсем, как у Бориса Пастернака...» [2].

В 2000-х годах к хорам из «Доктора Живаго» обращается ряд крупных музыкантов: Б.Г. Тевлин

и Камерный хор Московской консерватории исполнили хор «Москва», К.А. Якобсон и ансамбль «Тебе поем» сделали специальную композицию с комментариями, показав цикл «Времена года» в Красноярске. В начале статьи шла речь о вкладе А.В. Соловьёва, который не только постоянно обращается к сочинениям Д. Кривицкого в своих программах. По его предложению хор «Осень» был включен в сборник «Поет Камерный хор Московской консерватории» (выпуск I, 2014 год)³, а также его запись — в первый диск «Антологии современной хоровой музыки композиторов России». Как результат — обращение к этой партитуре Л.А. Лицовой и Саратовского театра хоровой музыки, которую коллектив привез в Москву на XVII Осенний хоровой фестиваль...

Творчество Д. Кривицкого «прошито» темой войны, к которой он неоднократно обращался. В «Военной кантате» (1984) фигурирует женский (или детский) хор. Хотя сочинение полностью никогда не исполнялось, но три хоровых номера увидели свет рампы при жизни автора благодаря известному советскому хормейстеру Льву Сивухину⁴, руководителю Горьковской (ныне Нижегородской) Капеллы мальчиков.

С ним, как и с Виктором Поповым, композитора связывало и личное знакомство. В свое время, изучая сочинения композитора, Виктор Сергеевич вы-

3 Во второй выпуск сборника «Поет Камерный хор Московской консерватории» (2017) вошел хор «Любовь рождает песни, песни рожают любовь» Д. Кривицкого.

4 Льву Сивухину посвящен цикл «Десять хоров на стихи А.А. Ахматовой».

сказал совет: для детей нужно писать музыку, которую они могут интерпретировать, исходя из своего жизненного опыта.

Д. Кривицкий, вводя детский хор в военные партитуры, стремился приобщить юных певцов к этой важной странице нашей истории, чтобы они ценили свое безоблачное детство, за которое их сверстники порой отдавали жизнь.

Именно в такой ипостаси трактуется детский хор в опере-оратории (Drama per musica) «Бабий Яр». Композитор обращается к теме Холокоста, переживая еще раз личную трагедию семьи: в Бабьем Яру, в Киеве, погибли его двоюродные сестры. Отсюда та пронзительность и в то же время мощь эмоционального посыла, который несет эта музыка.

В 2016 году была поставлена сценическая версия «Бабьего Яра» (режиссер А. Цветков-Толбин) с участием Симфонического оркестра «Новая Россия» под управлением В. Лаврика. В сводный хор вошли: Центральный пограничный ансамбль Федеральной службы безопасности РФ (начальник ансамбля — Заслуженный артист России полковник Андрей Капралов), Детский хор «Пионерия имени Г.А. Струве» (художественный руководитель — Елена Веремеенко), Тульский государственный хор (главный дирижёр — Георгий Августиневич). Художественным руководителем проекта стал А. Соловьёв.

«В опере-оратории “Бабий Яр” композитор использовал разные тембральные краски голосов: там задействован и детский хор — а это всегда яркая, запоминающаяся краска. И краска мужского хора. Контраст звучания детских голосов и brutального начала тоже подразумевал собой раскрытие трагических аспектов этой темы. Тут нельзя было “рисовать” полутонами, а требовалось разделение на “черное и белое”, чтобы добиться поляризации состояний и образов», — отметил А. Соловьёв⁵.

В основу сочинения легли: текст повести «Бабий Яр» А. Кузнецова, вновь стихи А. Ахматовой,

а также И. Бродского, документальные материалы Нюрнбергского процесса. Композитор, ставший сам создателем либретто, включил фразы, звучащие на русском, английском, немецком, украинском языках, слова еврейских песен и молитв на идише и иврите. Все это раскрывает трагедию Бабьего Яра как вселенскую катастрофу. Память о тех, кто спас и сохранил для будущего молодого поколения страну, навсегда должна остаться в наших сердцах, ибо, как сказал Д.И. Кривицкий в своем произведении, цитируя П. Элюара: «если замолкнет эхо их голосов, мы погибли».

Кроме хоров, в действии участвуют три солиста, чтец. Динамичные контрасты, романтический строй музыки, ее экспрессия как в трагедийных эпизодах, так и в лирических соло помогает слушателям выйти из драмы с ощущением эмоционального подъема: катарсис приносит очищение. Получился спектакль о любви и мужестве, о высшем проявлении гуманизма.

Именно об этом — музыка Д.И. Кривицкого, и не только хоровая. «Одни музыковеды убеждены в том, что Кривицкий по сути своего дарования композитор театральный. И дело не только в том, что он автор талантливых опер и балетов для детей и для взрослых, музыки к спектаклям московских драматических театров, но и в его художественно-образном мышлении, в тяготении к своеобразному “инструментальному театру”, где музыкальные образы наделены неповторимой окраской, индивидуальными “портретными” характеристиками. Они взаимодействуют между собой, и нам интересно следить за развитием их взаимоотношений. Другие считают, что вокальные циклы, мир поэзии, стихия человеческого голоса — подлинная и главная страсть композитора... И все приведенные в пример мнения надо признать весьма компетентными и справедливыми, потому что уникальное явление, имя которому — музыкальный мир композитора Давида Кривицкого — явление многосоставное, объемное, органичное, щедрое...» [4, с. 201].

5 Из личной беседы с автором. 21.09.2021.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Галиева-Соколай Ю.Н. Кривицкий.** «Мне зрительницей быть не удавалось» / Аннотация в программке. М., 1997.
2. **Контарев В.В.** Давид Исаакович Кривицкий. Рукопись. 2021.
3. **Кривицкий Д.И.** «Времена года». Хоровой цикл внутри оперы «Доктор Живаго». Опыт самоанализа. Рукопись. 1998.
4. **Яковенко С.Б.** Одолевающий судьбу // И довелось, и посчастливилось. М.: Композитор. 2007. С. 197–206.

REFERENCES

1. **Galieva-Sokolai Yu., D. Krivitsky.** «Mne zritel'nitsey byt' ne udavalos'» [D. Krivitsky. I could not be a spectator] / Annotatsiya v programmke [Annotation in the program]. Moscow. P. 1.
2. **Kontarev V.,** (2021). David Isaakovich Krivitsky [David Krivitsky]. Manuscript.
3. **Krivitsky D.,** (1998). «Vremena goda». Khorovoy tsikl vnutri opery «Doktor Zhivago». Opyt samoanaliza [«The Seasons». Choral cycle inside the opera «Doctor Zhivago». An experience of introspection]. Manuscript.
4. **Yakovenko S.B.,** (2007). Odolevayushchiy sud'bu [Overcoming fate] // I dovelos', i poschastlivilos' [And it happened, and it was lucky]. Moscow, Kompozitor.

УДК 784.2

А.В. СКОСЫРЕВА

Аспирант Академии хорового искусства имени В.С. Попова

«Песни об умерших детях» Г. Малера. Предпосылки экспрессионизма

A. Skosyreva

“Kindertotenlieder” by G. Mahler. Prerequisites for Expressionism

Аннотация. Статья посвящена художественным взаимосвязям позднего творчества Г. Малера и экспрессионизма. Анализ музыкальных средств, особенностей формы, драматургической и концептуальной составляющей цикла Г. Малера «Песни об умерших детях» (1901–1904) позволяет выявить художественные и музыкальные предпосылки возникновения нового музыкального направления.

В цикле отображены разные грани переживаний отца, потерявшего своих детей. Из 428 стихов Рюккерта Малер выбрал именно те, в которых отображены символы света и темноты. На контрастных сопоставлениях этих двух понятий выстроена драматургия цикла. Характеристика первых четырех песен и развернутый анализ заключительной пятой песни раскрывают особенности, роднящие цикл с экспрессионистическими тенденциями в музыке рубежа XIX–начала XX веков.

В статье также рассмотрены основные черты музыкального экспрессионизма, выявлены общие мотивы позднего творчества Г. Малера и произведений представителей второй венской школы. Концептуальные и художественные особенности цикла позволяют провести параллели с монодрамой Шенберга «Ожидание».

В статье делается вывод о том, что не только заключительная песня цикла близка экспрессионизму, но и для всего цикла характерны приемы, оказавшие влияние на новое музыкальное направление. Это касается и оркестрового письма, и образной сферы, и концепции цикла в целом. Подробное исследование человеческого горя, следование за тонкими изменениями эмоционального ландшафта героя, образ беззащитности детства — все эти темы были близки нововенцам. Малер предчувствует нарождающиеся изменения миропорядка. Его поздние произведения становятся отражением не только настоящего, но и будущего.

Ключевые слова: Г. Малер, «Песни об умерших детях», предпосылки, экспрессионизм, А. Шенберг, «Ожидание».

Abstract: The article is devoted to the artistic relationship of Gustav Mahler's late work and expressionism. Analysis of the musical means, the features of form, as well as the dramatic and conceptual components of the composer's cycle "Songs on the Death of Children" (1901–1904) reveals the artistic and musical prerequisites for the emergence of a new musical direction.

The song cycle depicts different sides of grief of a father who lost his children. Out of F. Rückert's 428 verses, G. Mahler chose precisely those that contain the symbols of light and darkness. The characteristics of the first four songs and a detailed analysis of the final fifth song reveal the features that make the cycle akin to expressionistic tendencies in music at the turn of the 19th and early 20th centuries.

The article also examines the main features of musical expressionism, reveals the common motives of G. Mahler's late work and the works of representatives of the Second Viennese school. The conceptual and artistic features of the cycle make it possible to draw parallels with A. Schoenberg's monodrama "Erwartung".

The article concludes that not only the final song of the cycle is close to expressionism, but also the whole cycle is characterized by techniques that influenced the new musical direction. This also applies to the orchestral writing, the imagery as well as the overall concept of the cycle. A detailed study of human grief, the subtle changes of the character's emotional landscape, as well as the image of defenseless childhood — all these themes were of interest to the composers of the Second Viennese School. G. Mahler anticipated the emerging changes of the world order. His late works become the reflection not only of the present, but also of the future.

Keywords: Gustav Mahler, "Kindertotenlieder", prerequisites, expressionism, Arnold Schoenberg, "Erwartung".

Поздний период творчества Густава Малера отмечен тревожным предчувствием будущих перемен. Композитор не теряет связи с романтическим мироощущением, но постепенно его произведения

наполняются элементами экспрессионизма. В этом художественном явлении рубежа XIX–XX веков отразилась грядущая катастрофа Первой мировой войны, потеря веры в устойчивость и стабильность

мироустройства, страх и растерянность маленького человека. В музыке экспрессионизм проявился в крайней эмоциональности высказывания. Образность, искаженная трагическим мировосприятием, отвращение от гармонии и культа «прекрасного» нашли свое отражение в принципах атонального мышления. «Эмансипация диссонанса» определила сущность новой системы письма, основанную на свободном линейном движении голосов. Сцепление максимально напряженных, экспрессивных (секунда, септима, нона) и нейтральных (кварта) интервалов привело к образованию сложных нефункциональных и новofункциональных связей. Музыкальное письмо достигло предельной рациональности и плотности. Новые художественные средства были призваны отобразить мироощущение человека в атмосфере смятения, отчаяния. Герой экспрессионистического произведения переживает «болезненный разлад с действительностью» [5, с. 265]. «Экстраординарные эмоции» [6, с. 10] становятся препятствием к осознанным, логическим действиям, зачастую приводя героя к потере своего Я и к гибели.

Малера с экспрессионизмом связывает особое внимание к человеческой личности. В письме Бруно Вальтеру композитор пишет: «То, о чем говорит музыка, — это только человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий)» [4, с. 230]. Пристальное внимание к внутреннему миру индивидуума привело Малера к изучению тонких слоев человеческой психики, что усилило эмоциональный фон его произведений. Экстремумы музыкального напряжения чередуются с резкими обвалами, фактура сопровождения становится разорванной, приобретает более выраженную детализацию.

Л.С. Неболюбова в своей работе отмечает театральность, даже кинематографичность малеровского мышления в области формы [6, с. 17]. Финалы симфоний, в том числе «Песни о Земле», представляют собой ряд мизансцен, что, по мнению автора, роднит композитора с литературным экспрессионизмом.

В поздних произведениях Малера возникает новый тип программности, основанный «преимущественно, на глубоко личном, часто неуравновешенном переживании» [6, с. 16]. Открытая эмоциональность вокального цикла «Песни об умерших детях» («Kindertotenlieder») перекликается с мо-

нодрамой Шёнберга «Ожидание», которую Э. Китли называет «апофеозом шёнберговской экспрессионистской эстетики» [9, S. 229].

Цель этой статьи — выявление в «Kindertotenlieder»¹ художественных и музыкальных предпосылок будущих экспрессионистических произведений.

В цикле отображены разные грани переживаний отца, потерявшего своих детей. Здесь отсутствуют привычные для романтического стиля образы природы. Из 428 стихов Рюккерта Малер выбрал именно те, в которых отображены символы света и тьмы. На контрастных сопоставлениях этих двух понятий выстроена драматургия цикла: мы до последнего не знаем, сможет ли герой вернуться к свету, к жизни, или останется во тьме своих страданий навсегда.

Первая песня цикла, скорбная и печальная, показывает нам главного героя, совершенно одинокого в своем горе. «Несчастье случилось только со мной одним!» — восклицает он. В этой песне заявлен главный конфликт цикла: борьба света и тьмы, которая происходит в душе персонажа.

Вторая песня наполнена видениями героя. Образ «темного пылающего пламени» (dunkle Flammen) связан с символом «глаз» (Augen), воспоминания о которых словно преследуют персонажа. Глаза здесь предполагают свет, сияние души. Различные ссылки на этот образ встречаются на протяжении всего стихотворения: «Augenblicke» (мгновение ока) и «Blicke» (взгляд) в первой строфе, «Strahlen» (лучи) — во второй, «Leuchten» (огни) в третьей строфе и «Sterne» (звезды) — в четвертой. Превращение образа «глаз» в «звезды» выражает связь между светом и космосом, намекая на мистические идеи Г. Малера.

В **Третьей песне** сокращенный состав оркестра (отсутствуют также скрипки) придает сопровождению более темный тон. Здесь говорится о том, что повседневный круговорот событий не может спасти героя от горестных воспоминаний. Интонационно

¹ Цикл состоит из пяти песен:

1. Nun will die Sonn' so hell aufgehen.
2. Nun she' ich wohl, so dunkle Flammen.
3. Wenn den Mutterlein tritt zu dir herein.
4. Oft denk' Sie sinl nur ausgegangen.
5. In diese Wettter, in diesem Braus.

пример 1

Violoncell
mit Dämpfer.Baß
mit Dämpfer.

Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck.

пример 2

Harfen.

музыкальный материал Третьей песни близок тематизму скерцо из Второй симфонии Малера², однако образный мир этих произведений весьма различен, в частности, из-за темпа (быстрого в скерцо и медленного в песне). Текст передает ощущение пустоты, охватившее персонажа. Его взгляд привычно ищет детское лицо, но не находит его.

Вторая и третья песня — кинематографичны, что близко эстетике экспрессионизма. Мы видим мир глазами героя в сценах-воспоминаниях, в мимолетных образах, подобно тому как кинокамера освещает для нас кадры в темном кинозале. Этот прием способствует сближению слушателя и персонажа.

Четвертая песня цикла отмечена сменой настроения. Здесь нет явных образов тьмы, это словно затишье перед бурей.

Пятая песня цикла «In diesem Wetter» была написана после большого перерыва. В это время Малер работал уже над Шестой симфонией. Заключительная песня наиболее близка экспрессионистской эстетике. По своему настроению и гармоническому наполнению она противопоставлена первым четырем песням, которые не выходят за пределы романтического стиля.

Это кульминация песенного цикла. Вокальная партия и оркестр слиты воедино, чтобы наиболее полно отразить отчаяние скорбящего родителя. Пятая песня — единственная, в которой звучит полный состав заявленного оркестра. Изображенная здесь картина бури, бушующей в день похорон,

раскрывает ужас, охватывающий несчастного отца. Прием, в котором образы природы переключаются с душевным состоянием героя, типичен для романтизма, но в заключительной песне цикла Малер выводит его/героя/ на новый уровень эмоциональной откровенности.

Для этой части характерно замедление темпа и тональность d-moll, «довольно редкая у Малера и всегда связанная с трагическими эмоциями, либо с образом косного, сопротивляющегося» [1, с. 177]. Предыдущие песни раскрывают скорбь, отчаяние и сожаление, здесь же перед нами разворачивается картина ужаса. Открывающие заключительную песню *divisi* виолончелей выстроены нисходящими терциями. Их низкое устрашающее тремоло не позволяет уловить звуковысотность. Создается ощущение отсутствия тональности, что лишает вступительные такты гармонической ясности (см. *пример 1*).

Отметим, что с этих же мотивов начинается знаменитый симфонический эпизод из шестой части «Песни о Земле». Оркестровый язык «In diesem Wetter» и заключительной части симфонии в песнях Малера близки. Детализированная жесткая оркестровка предвосхищает произведения Шёнберга и Берга. Возникает расслоение оркестровой ткани — фактура не просто дифференцируется, а распадается на отдельные элементы. Звучание арфы в низком и среднем регистре (см. *пример 2*) превращает этот инструмент в «акцентирующе-ритмический или ритмо-тембровый» [1, с. 444]. Такой новый взгляд на арфу получил развитие в музыке композиторов XX века, в частности, Шостаковича, Берга и Веберна. У Берга — в «*Altenberglieder*».

2 Главная тема скерцо основана на малеровской песне для голоса с оркестром «Проповедь Антония Падуанского рыбакам» (1893).

пример 3

Вступление солиста на слова «*In diesem Wetter*» предваряют низкие ходы у виолончелей и контрабасов (см. *пример 3*).

В 5 и 6-м тактах мы можем увидеть мотив (см. *пример 4*), схожий с будущим «криком обезьяны», символом глубокого отчаяния, который звучит у Малера в «Песне о Земле» (см. *пример 5*), а позже у Берга в «*Altenberglieder*» (см. *пример 6*).

пример 4

Г. Малер. «*Kindertotenlieder*»

Невозможность принятия страшного для человека горя рождает гармонический и мелодический излом. Вокальная партия здесь близка к «Проща-

нию» из «Песни о Земле», тип мелодии — речитативный.

Способ изложения мелодии здесь предвосхищает *Sprechgesang* (речевое пение), который позже использует Берг в «*Воццеке*». Начала фраз в первых четырех предложениях изложены коротким повторяющимся мотивом, певец будто говорит (см. *пример 7*).

С каждым новым проведением звуковысотность на слове, которое означает «бурю» (*Braus*, затем *Saus* и *Graus*) повышается, словно сила шторма накапливается, и буря каждый раз обретает все более устрашающее лицо (см. *примеры 8 и 9* на с. 60).

Растет эмоциональное напряжение, в третьем и четвертом предложении «говор» переходит в «выкрик». Для мелодии также характерны резкие скачки на *m*, на слова *hinaus!* (прочь отсюда) и *Kinder* (дети).

Музыкальное развитие большей части песни соответствует горестному, беспокойному настро-

пример 5

пример 6

А. Берг. *Op. 4 № 3*

пример 7

пример 8



пример 9



пример 10



нию героя. Переход в мажорную тональность приносит некоторое облегчение. Кажется, словно отец понимает, что его дети теперь под защитой, будто в родительском доме. В последних сорока тактах приходит утешение. Малер иллюстрирует это переходом в мажорную тональность. Это знаменует завершение не только пятой песни, но и всего цикла, который, начавшись в ре миноре, в последней строфе приходит к одноименному мажору.

Заключительная часть песни — колыбельная. Сухой, рваный речитатив предыдущих куплетов сменяется на бесконечно певучую, убаюкивающую мелодию. При этом начальный текст «In diesem Wetter, in diesem Saus...» снова повторяется, но совсем в другом ключе. Больше нет отчаяния и тревоги, только светлая грусть (см. *пример 10*).

На протяжении всего цикла герой, проходя через разные состояния, терзаемый чувством вины, горестными воспоминаниями, призрачной надеждой и тревогой, находит утешение. Небесный мир, «далекая высота», о которой говорилось в предыдущей песне, становится для детей вечным, благодатным приютом, где никакие беды мира не способны более их коснуться: «... мир и убежище детям нашли, несмотря на шторм — гавань вечного сна» [10, р. 77].

Как было сказано выше, с музыкальной точки зрения именно заключительная песня близка экспрессионистической эстетике. Но если рассмотреть особенности построения и драматургии всего цикла, можно увидеть, что они также станут источником вдохновения для нововенцев. Отсутствие сюжета, камерность, объединение небольшого количества песен, их смысловое и музыкальное единство — эти приемы будут продолжены Бергом в «Пяти песнях на тексты к почтовым открыткам

П. Альтенберга». Другие важные концептуальные и художественные особенности цикла найдут свое отражение в монодраме Шёнберга³ «Ожидание».

В этом произведении глава нововенской школы воплотил в музыке тип экспрессионистической драмы «Schreien-Dramen» («Драма крика») [2, с. 109]. Монодрама во всех её аспектах подчинена идее Ausdrucksbedürfnis (потребность в выразительности). «Присущие искусству экспрессионизма черты: «крайний субъективизм, порождающий бредовые видения, господство чувства страха и безысходности — воплощены в «Ожидании» в абсолютно чистом, концентрированном виде» [3, с. 132].

Главный персонаж «Ожидания» — женщина, которая блуждает в лесу в поисках своего возлюбленного и неожиданно находит его бездыханное тело. Шёнберг исследует мир её болезненной тревоги, ревности, доходящей до отчаяния, продолжая тем самым идею подробной детализации эмоционального переживания, предложенную Малером в своем цикле. В «Kindertotenlieder» внимание слушателя сосредоточено на внутренней жизни человека, тончайших изменениях его психологического состояния, которое является следствием шока. Персонаж «Песен», подобно героине «Ожидания», блуждает в своих воспоминаниях, переживаниях.

Малер предлагает новую концепцию героя. Главное настроение первых четырех песен — скорбь. В пятой песне ужас неизбежного расставания с детьми рождает панику, вокальная линия распадается на отдельные, разговорные фразы. Барсова пи-

3 А. Шёнберг (1874–1951) — основатель второй венской школы (также новой венской школы), крупнейший представитель экспрессионизма.

шет, что обращение к поэзии Рюккерта для Малера стало переходом к «собственно лирике — лирике как фиксации моментов эмоционального состояния» [1, с. 171]. Оценка происходящего достигает крайнего субъективизма. Отец, охваченный эмоциями, делится самым сокровенным страхом — оставить детей одних в темноте, в хаосе бури. Малеровский герой находится в состоянии эмоционального опустошения, ужаса.

Одиночество, бессилие, обнаженность эмоций — характерные черты экспрессионистических героев. В произведениях романтиков главный персонаж находится в поисках любви, в борьбе за нее или в осмыслении её потери (например, как в цикле «Зимний путь» Ф. Шуберта). Любовь для романтизма — неотъемлемая часть миропорядка, символ обретения гармонии. Персонажи экспрессионистических произведений теряют способность любить. Их чувства вытеснены страхом, растерянностью, незащищенностью или ревностью, как в монодраме Шёнберга.

И в малеровском цикле, и в «Ожидании» Шёнберга мы видим все происходящее через призму восприятия героя. Название жанра — «монодрама» — подчеркивает одиночество главного персонажа, *Женщины*⁴. В одном из писем композитор определил свое сочинение как «страшный сон», *Angsttraum* [4, с. 203]. Мир «Ожидания» — это бесконечная рефлексия, поток сознания, отсутствие сюжета. Мы не можем с уверенностью говорить о достоверности происходящего, так как возможно, что все происходит в воображении героини. Мелодический рисунок вокальной линии максимально отражает её психологическое состояние, бесконечную смену эмоций. Адорно видит здесь «сейсмографическую запись травматического шока» [8, S. 42–43, 45].

Если обратиться к «Песням об умерших детях» Малера, можно заметить, что первые четыре песни, не выходящие за рамки романтической парадигмы, противопоставлены пятой песне, в которой аффективное состояние героя ближе всего к экспрессионистической эстетике. Здесь центральным событием становятся похороны детей, что раскрывает для

героя ужас неизбежного прощания. Мы становимся свидетелями всеобъемлющего отчаяния. В последней песне — короткие, кричащие фразы — как выкрики. Изменение структуры поэтического текста и эмоционального состояния персонажа напрямую связаны с формой всего песенного цикла. Пятая песня, в свою очередь, также делится на две части. На место отчаянного протеста приходит принятие, успокоение. Речевые интонации вокальной партии и оркестровая разорванность сменяются умиротворяющей мелодикой колыбельной. Малер дарует герою возможность утешения. В этом гуманизм романтического мировосприятия.

Центральное событие монодрамы «Ожидание», которое делит его на две части, — «ужасная находка» (генеральная пауза в т. 158) [3, с. 133]. До этого момента героиня бродит в лесу, охваченная страхами и предчувствиями; после подтверждения самого страшного предположения о смерти возлюбленного, мы слышим обращенный к нему её огромный монолог. Шёнбергу удалось преодолеть афористичность экспрессионистического музыкального высказывания путем следования за прозаическим текстом. Слово становится связующим элементом. Различия в размере и строении литературного текста «смена характера и настроения отражались в строении и размере композиции, в ее динамике и темпе, фактуре (*figuration*) и расстановке акцентов, инструментовке и оркестровке. В итоге разделы отграничивались один от другого так же ясно, как раньше благодаря тональным и формообразующим функциям гармонии» [7, с. 128].

На примере сравнения монодрамы «Ожидание» и вокального цикла «Песни об умерших детях» мы видим, как некоторые концептуальные элементы малеровского цикла нашли свое преломление и развитие в экспрессионистическом произведении. И. Барсова в своей статье «Густав Малер. Личность, Мирровозрение, творчество» пишет: «Повышенный эмоциональный тонус музыки, порой превышающий границы принятого, сделал Малера близким нарождающемуся течению музыкального экспрессионизма. Так же, как и в Достоевском, экспрессионизм увидел в Малере своего духовного отца» [4, с. 40]. Потребность в экспрессионистической форме высказывания не явилась спонтанно. Её элементы возникли в позднем романтизме как следствие повышения уровня эмоциональности.

4 Об этом со всей определенностью высказался сам автор в письме Г. Шерхену от 16 марта 1936 года: «Это монодрама, в которой выступает один-единственный, в данном случае поющий, персонаж» [цит. по 3, с. 132].

Говоря о предпосылках экспрессионизма в цикле «Kindertotenlieder», мы в первую очередь должны отметить заключительную пятую часть, полную наибольшего напряжения. Образ бури, зарождающийся во вступлении этой части, позже найдет развитие в «Altenberglieder» А. Берга. Разорванность и скупость вокальной линии, стремление передать погранично-эмоциональное состояние героя, отказ от мелодичности, стремление к большей декламационности в какой-то момент выходят за пределы романтической парадигмы. Но и для всего цикла характерны приемы, оказавшие влияние на новое

музыкальное течение. Это касается и оркестрового письма (необычное использование инструментов, сочетание крайне высоких и низких регистров), и образной сферы, и концепции цикла в целом. Подробное исследование человеческого горя, следование за тонкими изменениями эмоционального ландшафта героя, образ беззащитности детства — все эти темы были близки нововенцам. Малер предчувствует нарождающиеся изменения миропорядка. Его поздние произведения становятся отражением не только настоящего, но и будущего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Барсова, И.А.** Симфонии Густава Малера / И.А. Барсова. — М.: Советский композитор, 1975. — 496 с.
2. **Васильчикова Т.Н.** Немецкий экспрессионизм в зеркале российской германистики // Ульяновский государственный университет // Симбирский научный вестник, 2019, № 4. С.105–113. Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_41582623_71513497.pdf
3. **Власова, Н.О.** Творчество Арнольда Шёнберга. / Н.О. Власова / Рецензент: Л.О. Акопян, О.В. Лосева. М.: Издательство ЛКИ, 2007. — 422 с.
4. **Густав Малер.** Письма. Воспоминания / Г. Малер [ред. И.А. Барсова, пер. А.А. Ошерова]: 2-е изд. — М.: Музыка, 1968. — 608 с.
5. **Конен, В.Дж.** О музыкальном экспрессионизме / В.Дж. Конен // Экспрессионизм: драматургия, живопись, графика, музыка, киноискусство / Отв. ред. Б. Зингерман. — М.: Наука, 1966. — С. 13–26.
6. **Неболюбова, Л.С.** Специфические закономерности драматургии симфоний Густава Малера (к проблеме «Малер — экспрессионизм»): дис. ... канд. иск.: 17.00.03 / Неболюбова Лариса Сергеевна. — К., 1978. — 182 с.
7. **Шёнберг А.** Композиция на основе двенадцати тонов / Пер. Н. Власовой // Шёнберг А. Стиль и мысль: Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
8. **Adorno Th.** Philosophie der neuen Musik. Frankfurt/Main, 1958, — 182 S.
9. **Keathley E. L.** Erwartung. Monodram in einem Akt op. 17 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bnd. Laaber, 2002. Bd. 1 S. 229
10. **Kravitt, E.F.** Mahler's Dirges for his Death / E.F. Kravitt. — February 24, 1901 // The Music Quarterly 64, no. 3, 1978 — 349 p.
11. **Mauser S.** Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Regensburg, 1982. — 168 p.
12. **Schönberg A.** Gesinnung oder Erkenntnis? // Schönberg A. Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtech. Frankfurt/Main, 1976. — 514 p.

REFERENCES

1. **Barsova, I.A.** Simfonii Gustava Malera / I. A. Barsova. — M.: Sov. kompozitor, 975. — 496 s.
2. **Vasil'chikova T. N.** Nemeckij ekspressionizm v zerkale rossijskoj germanistiki // Simbirskij nauchnyj vestnik № 4, Ul'yanovskij gosudarstvennyj universitet. 2019, s. 105–113 . Rezhim dostupa: https://elibrary.ru/download/elibrary_41582623_71513497.pdf
3. **Vlasova, N.O.** Tvorchestvo Arnol'da SHyonberga. / N.O. Vlasova / Recenzent: L.O. Akopyan, O.V. Loseva. M.: Izdatel'stvo LKI, 2007. — 422 s.
4. **Gustav Maler.** Pis'ma. Vospominaniya / G. Maler [red. I.A. Barsova, per. A.A. Osherov]: 2-e izd. — M.: Muzyka, 1968. — 608 s.

5. **Konen, V.Dzh.** O muzykal'nom ekspressionizme / V.Dzh. Konen // Ekspressionizm: dramaturgiya, zhivopis', grafika, muzyka, kinoiskusstvo / Otv. red. B. Zingerman. — Moskva: Nauka, 1966. — S. 13–26.
6. **Nebolyubova, L.S.** Specificheskie zakonomernosti dramaturgii simfonij Gustava Malera (k probleme «Maler — ekspressionizm»): dis. ... kand. isk.: 17.00.03 / Nebolyubova Larisa Sergeevna. — K., 1978. — 182 s.
7. **Shyonberg A.** Kompoziciya na osnove dvenadcati tonov / Per. N. Vlasovoj // SHyonberg A. Stil' i mysl'. Stat'i i materialy / Sost., per., komment., vstupit, stat'ya N. Vlasovoj, O. Losevoj. M., 2006
8. **Adorno Th.** Philosophie der neuen Musik. Frankfurt/Main, 1958, — 182 S.
9. **Keathley E.L.** Erwartung. Monodram in einem Akt op. 17 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bnd. Laaber, 2002. Bd. 1 S. 229
10. **Kravitt, E.F.** Mahler's Dirges for his Death / E.F. Kravitt. — February 24, 1901 // The Music Quarterly 64, no. 3, 1978 — 349 p.
11. **Mauser S.** Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Regensburg, 1982. — 168 p.
12. **Schönberg A.** Gesinnung oder Erkenntnis? // Schönberg A. Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtech. Frankfurt/Main, 1976. — 514 p.

УДК 78.07+781.6

783+783:272

784.1+784.2+784.5

Е.В. ЩАПОВА

Кандидат искусствоведения, дирижер-хормейстер, преподаватель Russische Schule Bern HSK (г. Берн, Швейцария)

Хоровое творчество Ирис Сэги: жанровые горизонты

*E. Shchapova**Iris Szeghy's choral work: genre horizons*

Абстракт. Статья посвящена хоровому творчеству современного словацко-швейцарского композитора Ирис Сэги (Iris Szeghy, р. 1956). Цель публикации — открытие для отечественного музыкознания и хорового исполнительства нового имени, весьма заметного на фоне современного европейского музыкального ландшафта. Хоровые сочинения Ирис Сэги представляют несомненный интерес и для хорового исполнительства в России, и для их дальнейшего исследования. Данная статья носит обзорный характер и формирует целостное представление о работе композитора в хоровых жанрах, высвечивает авторский замысел, выявляет жанровую специфику и важные компоненты оригинального композиторского стиля И. Сэги. В своих работах для хора она ставит сложные экзистенциальные вопросы о любви, жизни и смерти, обществе и личности, законе и свободе. Автор статьи обращает внимание на духовные произведения И. Сэги, такие как: «Oratio et gratiarum actio pro sanitate matris meae», «The Prayer», «Psalm 130», «Stabat mater», «Requiem», а также на хоровые циклы лирической тематики «Three Shakespeare Songs», «Secret Love» и другие сочинения для хора. Особое место в творчестве композитора занимает кантата «Menschheit», посвященная памяти родных, переживших ужасы двух мировых войн. Авторский стиль хорового письма И. Сэги индивидуален и узнаваем. Для него характерны точно продуманная концепция, выражающаяся в лаконичных способах изложения музыкального материала. Она филигранно работает с тончайшими нюансами звуковой экспрессии, умеет сконцентрировать и направить необходимые средства на передачу сложных душевных состояний. В целом хоровые сочинения И. Сэги многоплановые, являются яркими манифестациями её композиторского таланта, несут глубокий социально-философский смысл и являются мощным нравственным императивом.

Ключевые слова: Iris Szeghy, Ирис Сэги, хоровое творчество, хоры, европейские композиторы, хоровые жанры, Stabat Mater, Requiem, кантата, духовные хоры, хоровые циклы, хоры а cappella.

Abstract: The article is devoted to the choral work of the contemporary Slovak-Swiss composer Iris Szeghy (b. 1956). The objective of the article is to reveal a new name, which is quite prominent in the musical landscape of contemporary Europe, for Russian musicology and choral performance. I. Szeghy's choral works are of evident interest for modern Russian choral music as well as for future research. The article presents an overview that gives a comprehensive idea of the composer's work in choral genres, highlights the author's concept, and reveals the genre specificity and important aspects of I. Szeghy's original compositional style. In her choral works, she poses complex existentialist questions on love, life and death, society and individual, law and freedom. The author of the article pays attention to I. Szeghy's sacred works, such as: "Oratio et gratiarum actio pro sanitate matris meae", "The Prayer", "Psalm 130", "Stabat mater", and "Requiem". Lyrical themes were explored in the choral cycles "Three Shakespeare Songs" and "Secret Love" and in other choral works. A special place in the composer's work is occupied by the cantata "Menschheit", dedicated to the memory of relatives who survived the horrors of two world wars. The style of I. Szeghy's choral writing is distinct and recognizable. It is characterized by a well-thought-out concept, expressed in laconic ways of articulating the musical material. She works masterfully with the finest nuances of sound expression, knows how to concentrate and direct the required means to convey complex mental states. Overall, I. Szeghy's choral works are multifaceted, are manifestations of her talent as a composer, and carry a deep socio-philosophical meaning and a powerful moral imperative.

Keywords: Iris Szeghy, choral work, choirs, European composers, choral genres, Stabat Mater, Requiem, cantata, sacred choirs, choral cycles, a cappella choirs.

Перелистывая новые страницы современной западной хоровой музыки, нельзя пройти мимо фигуры словацко-швейцарского композитора Ирис

Сэги (Iris Szeghy, 1956), чьё творчество весьма заметно на фоне современного европейского музыкального ландшафта. Музыкальные критики еди-

ногласно причисляют её к когорте выдающихся современных европейских композиторов. И. Сэги творит музыку в различных жанрах. Она является автором инструментальных концертов, многочисленных произведений камерной, вокальной, хоровой и инструментальной музыки. Целью данной статьи является общий обзор сочинений И. Сэги для хора с акцентом на специфические особенности композиций с учётом важных опубликованных и неопубликованных авторских комментариев. С некоторыми комментариями композитора к своим сочинениям можно познакомиться на её сайте www.szeghy.ch.

Биографические сведения

И. Сэги родилась и выросла в городе Прешове в Словакии. Её отец — представитель древнего венгерского дворянского рода, первое письменное упоминание о котором относится к 1251 году. Предки по материнской линии происходили из Трансильвании, а также из Польши. Сама же И. Сэги чувствует себя представителем центральной Европы «в истинном смысле этого слова, как по крови, так и по чувствам» [8], и признается, что для неё важна не национальная, но «человеческая» идентичность.

Окончив консерваторию в городе Кошице (Словакия), И. Сэги продолжила изучать композицию в Академии музыки и театра в Братиславе, затем в 1986-89 годах завершила обучение в аспирантуре под руководством профессора Ивана Грушовского. Выбрав путь композитора-фрилансера, И. Сэги последовала своим неповторимым творческим путём. После падения коммунистического режима она прошла несколько длительных стипендиальных композиторских стажировок в разных странах Европы, а также в США. С 2001 года И. Сэги живёт и работает в качестве свободного композитора в Цюрихе. Её сочинения звучат на концертах и фестивалях по всей Европе, в Северной и Южной Америке и в Азии.

И. Сэги принимала участие в Международном форуме композиторов ЮНЕСКО¹ Международного музыкального совета² (ММС) в Па-

риже в 1989 году; представляла своё сочинение «De profundis»³ в Варшаве в 1992 году на ежегодном фестивале новейшей академической музыки «Всемирные дни музыки»⁴ Международного общества современной музыки⁵, показывала также и другие свои работы на международных летних курсах новой музыки в Дармштадте⁶ в 1994, 1996 и 2000-м годах. Её концертные серии «Творческий портрет» проходили в Штутгарте (1993), Сан-Диего (1994), Гамбурге (1996), Бремене (1999), Дублине (2001), Люцерне, Берне, Цюрихе и других городах Швейцарии и Германии (2008–2013). И. Сэги получала заказы на создание сочинений от Братиславского музыкального фестиваля⁷, фестиваля Melos-Ethos⁸, от национального Швейцарского совета по культуре Pro Helvetia и от Musikpodium Zurich.

Композитор не раз награждалась за музыкальную деятельность в Швейцарии. Её сочинения выпускаются на CD в Швейцарии и Германии, исполняются на многочисленных международных и национальных сценах ведущими артистами и ансамблями, такими как лондонский камерный оркестр «Лондонская симфонietta» (London Sinfonietta), британский мужской вокальный ансамбль «Хиллиард Ансамбль» (Hilliard Ensemble), фрайбургский камерный ансамбль академической современной музыки «Ансамбль Решерше» (Ensemble Recherche), кёльнский инструментальный ансамбль солистов «МузикФабрик» (MusikFabrik), бернский камерный оркестр «Камерата Берн» (Camerata Bern) и другими коллективами.

Хоровое творчество

Жанровая палитра хоровых сочинений И. Сэги весьма разнообразна. Среди её работ мы видим хоровые песни и хоровые обработки, литургические духовные хоры и лирические хоровые циклы; венча-

3 «De profundis» на тексты Микеланджело Буонарроти для голоса (сопрано или меццо-сопрано, или тенора), флейты или кларнета, скрипки или альты, или виолончели (соч. 1990 г.).

4 World Music Days.

5 International Society for Contemporary Music (ISCM).

6 Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt.

7 Bratislavos musikos festivalis.

8 Festival Melos-Ethos (Bratislava).

1 International Rostrum of Composers, IRC.

2 International Music Council.

ют приводимый нами список сочинений произведения композитора в кантатно-ораториальном жанре.

1984

— «Ein Spiel» («Игра» *нем.*) для детского хора а cappella (*без текста*);

— «Vyznania» («Признания (в любви)» *словацк.*) для женского или детского хора (*без текста*);

1985

— «Bolo to tak?» («Было это так?» *словацк.*) три шуточные песни для трёхголосного детского хора в сопровождении фортепиано или струнного квартета на тексты словацких авторов Милана Ферко (Milan Ferko), Даниэля Хевера (Daniel Hevier), Томаша Яновица (Tomáš Janovic) (*на словацком*);

1988

— «Psalm eines Hungernden» («Псалом голодающего» *нем.*) для смешанного хора на текст И. Сэги, по мотивам стихотворения Яна Броко (Ján Brocko) (*на словацком языке*);

1989

— «Frühlingskranz» («Весенний венок» *нем.*) — одночастное сочинение для детского хора, фортепиано и Орф-ударных на слова Яна Анделя (*на словацком языке*);

1990

— «Three Shakespeare Songs» («Три шекспировские песни» *англ.*) для смешанного хора или женского хора на стихи Уильяма Шекспира (*на английском языке*);

1994

— «Oratio et gratiarum actio pro sanitate matris meae» («Молитва и благодарение за выздоровление моей матери» *лат.*) для смешанного хора или вокального ансамбля на литургические тексты (*на латинском языке*);

1998

— «The Prayer» («Молитва» *англ.*) для смешанного хора на литургические тексты (*на латинском языке*);

1999

— «Psalm 130» («Псалом 130», в синодальном переводе — Псалом 129 *лат.*) для смешанного хора и органа (*на латинском языке*);

— «Secret Love» («Тайная любовь» *англ.*) для смешанного хора на стихи Эмили Гусаровой (*два варианта текста: на словацком и на английском языках*);

2011

— «Menschheit» («Человечество» *нем.*) кантата для сопрано, двойного хора и оркестра на стихи Ге-

орга Тракля и текст 130 псалма (*на немецком и латинском языках*);

— «Zwei Mani Matter Lieder» («Две песни Мани Маттера⁹» *нем.*) для смешанного хора (*на швейцарском немецком*);

2012

— «Mirabilia musicae» («Чудо музыки» *лат.*) для женского хора на стихи Генриха Гейне «Лорелея» (*на немецком языке*);

2014

— «Gratia gratiam parit» («Милость порождает милость»¹⁰ *лат.*) для смешанного хора на тексты Софокла, Вавенарга, Готшеда, Розеггера, Ламартина (*на латинском, французском, немецком языках*);

— «Stabat mater» для сопрано, трех смешанных хоров и скрипки;

2014–2018

— «Requiem» для сопрано, меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра на стихи Эмили Дикинсон, Марины Цветаевой, Розалии де Кастро и канонические тексты «Missa pro defunctis» (*на английском, русском, испанском и латинском языках*).

«Магия голоса» как источник вдохновения

Сочинения для голоса занимают очень важное место в творчестве И. Сэги. «Моей первой композицией стала песня для голоса и фортепиано!» — рассказывает она, упоминая о трагическом событии — смерти близкого ей человека, подтолкнувшим её к первому композиторскому опыту. «Я считаю голос прекраснейшим музыкальным инструментом, ничто не может быть ближе к нам, чем он, ведь это часть нас» [8]. И. Сэги рассматривает голос явлением одновременно как духовного, так и материального характера, наиболее близкого человеческой природе. Как в сочинениях для голоса, так и в своих работах для хора композитор широко использует разнообразные голосовые спектры.

Свою работу в хоровом жанре И. Сэги начала с сочинений для детского и женского хора, в некоторых из них отказываясь от литературного текста и используя лишь вокализацию. В одном из позд-

⁹ Ганс Петер Мани Маттер (Hans Peter Mani Matter, 1936–1972) — популярный швейцарский бард.

¹⁰ В своих комментариях к сочинению И. Сэги переводит эту фразу с латинского на немецкий как «Gnade erzeugt Gnade» («Милость порождает милость») [9].

них сочинений И. Сэги для женского восьмиголосного хора а cappella «**Mirabilia musicae**» («**Чудо музыки**»)¹¹ на стихотворение Генриха Гейне «Лорелея» («Die Loreley», 1824), главную роль играет как раз «магия голоса мифической няяды».

Стихотворение Гейне, воспевшего романтический образ русалки Лорелеи, сидящей на вершине высокой скалы над Рейном и своей чарующей песней приносящей смерть проплывающим мимо рыбакам, часто интерпретируется как эротическая притча, но И. Сэги увидела в нём великолепный гимн магической силе музыки, способной затронуть человека настолько глубоко, что он теряет всякий контроль над собой.

Композитор также связала образ поющей русалки с легендарной исторической личностью, бенедиктинской монахиней и музыкантом Хильдегардой Бингенской (Hildegard von Bingen, ок. 1098–1179), которая, по совпадению, жила всего в 35 км от знаменитой скалы — в монастыре Рупертсберг под Бингеном. Объединяя стихотворение Гейне с мелодией, на которую её вдохновили песнопения Хильдегарды, в комментариях к хору И. Сэги поясняет: «Немного пофантазировав, мы можем представить, что Хильдегарда и её мифическая сестра Лорелея пели свои одинокие песни высоко на скалах над Рейном, и люди, слушавшие их, то погружались в странную меланхолию, то были охвачены вдохновением» [11].

«Эти два источника вдохновения соответствуют двум пластам произведения — „литературно-описательному“, который рассказывает нам историю Лорелеи поэтическим языком Гейне (словами, произносимыми и пришептываемыми рассказчиком в начале и конце и пропеваемыми в средней части), и „музыкальному“, без слов, который представляет волшебное пение Лорелеи в эоловом ладу, вдохновлённое [курсив мой — для меня] мелодией Хильдегарды» [11]. Использование пришептывания как одной из тембровых красок напоминает и о существующей версии, что топоним Лорелея в переводе с местного немецкого диалекта когда-то означал «шепчущая скала» (lureln — «шептание» и leu — «скала»). Благодаря этим двум способам, вокализации и говорению, изложение музыкального материала

рельефно и полно контрастов, а форма произведения, подобно выразительной звуковой картине, высвечивает драматургию событий, разворачиваясь, словно по дуге, от спокойного начала через усиление и кульминацию к трагическому финалу.

Лирическая тема в хоровых циклах

В хоровом творчестве И. Сэги ясно просматривается и лирическая, любовная тема. К ней относятся раннее её произведение для женского (или детского) хора «Vyznania» («Признания») и два трёхчастных хоровых цикла а cappella — «Three Shakespeare Songs» («Три шекспировские песни») и «Secret Love» («Тайная любовь») на стихи современной словацкой поэтессы Эмилии Гусаровой (Emília Husárová).

«**Three Shakespeare Songs**» («**Три шекспировские песни**») написаны как для женского хора, так и в варианте для смешанного хора а cappella. В основе цикла лежат три фрагмента из разных пьес Уильяма Шекспира (1564–1616).

Первая песня, «Fairy Song» («Песня феи»), для женского состава хора — это поэтическая сказка, в основу которой положен фрагмент пьесы «Сон в летнюю ночь». В хоре два типа музыкальной фактуры, традиционная полифоническая (но в условиях модального лада) и гомофонная, сочетаются с магическими элементами звуковой словесной стихии — произнесением, выкрикиванием и шептанием слов.

Вторая песня «Sweet Music's Power» («Сладостная сила музыки») для мужского состава хора, написанная на фрагмент из исторической хроники «Генрих VIII», воздаёт дань «чудесной силе музыки». В сочинении традиционная, модальная полифония и ритмическая алеаторика сочетаются с плотно насыщенной хроматизмами фактурой.

Третья песня «Song Sung in Arden» («Песня, спетая в Арденском лесу») для хора смешанного состава, содержит в своей основе фрагмент из поздней классической комедии Шекспира «Как вам это понравится». Это яркий финал цикла. По сравнению с первыми двумя более лиричными частями он несёт в себе бравурность, игривость и остроумие театрального озорства, хотя это скорее смех «сквозь слезы». Неблагодарность и тщетность рассматриваются здесь с горькой иронией и притворной весёлостью.

¹¹ Этот хор был написан в 2012 году по заказу профессионального женского вокального ансамбля PUTNI из Риги. Премьера состоялась в Риге весной того же года.

Более поздний глубоко лирический цикл для смешанного хора а cappella был написан на стихи Эмилии Гусаровой. Он существует как на словацком, так и на английском языках и соответственно называется «**Tajná láska**» или «**Secret Love**» («**Тайная любовь**»). Из поэтического сборника «Одиночество камня» («Osamelosť kameňa») И. Сэги выбрала три стихотворения словацкой поэтессы на тему неразделённой любви: 1. «Narcis» («Нарцисс»); 2. «Tento dom» («Этот дом»); 3. «Tajná láska» («Тайная любовь»). Первые два хора повествуют о любви, надежде и разочаровании. В последнем же раскрывается тема мучительной и покинутой любви.

«Эмилия Гусарова относится к типу поэтов, говорящих многое немногими словами, поэтов, которые взвешивают и измеряют слово, раскрывают его суть, создают плотные, но хрупкие образы, заряженные точными мыслями и эмоциями. Такая поэтика близка и моей композиторской природе; я тоже ищу “точные, тона, звуковые образы, настроения, эмоции» [15], — комментирует свой выбор И. Сэги. Используя возможности человеческого голоса как гибкого инструмента, композитор опирается на традиционные и современные композиционные приёмы. Сопоставляя гомофонную и полифоническую, мажорно-минорную или модальную гармоническую структуру с современной, хроматически уплотнённой атональной, или противопоставляя соло и tutti, композитор выразительно раскрывает глубину, богатство и многослойность образов, созданных поэтессой.

Духовная тема и хоровые молитвы

Наряду с лирической тематикой обращает на себя внимание отражённая и в ряде хоровых сочинений И. Сэги духовно-философская тема. В 1990-е годы она создаёт несколько хоров на сакральную тему, опираясь на латинские литургические тексты. Обращение к жанру духовной музыки вызвано глубокими переживаниями композитора, связанными с её родителями. Отметим прежде всего «Oratio et gratiarum actio pro sanitate matris meae», или «Молитва и благодарение за выздоровление моей матери», и «The Prayer» («Молитва») — сочинение, посвящённое памяти ушедшего из жизни отца. К этому периоду можно отнести и «Psalm 130» («Псалом 130»). Хотя

И. Сэги не считает себя религиозным человеком, тем не менее, «вопросы о Боге и духовном мире в нас или вне нас» [2] привлекают её и становятся источником творческого импульса.

В 1993 году мать композитора благополучно перенесла тяжёлую операцию на сердце, что вдохновило И. Сэги на создание «**Oratio et gratiarum actio pro sanitate matris meae**» («**Молитва и благодарение за выздоровление моей матери**») для четырёх мужских голосов а cappella. Существует ещё две версии этого сочинения: для смешанного хора и камерная для шести мужских и женских голосов. В основе сочинения лежат четыре фрагмента литургического текста, которые по своему сожержанию следуют в направлении от мрака к свету. Этот процесс отражается и в фактуре, где полифоническое четырехголосие вырастает из монофонии и противопоставляется вновь и вновь разделам с гомофонно-гармонической фактурой. Современные вокальные приёмы в этом сочинении гармонично сочетаются с элементами, навеянными старинной музыкой.

«**The Prayer**»¹² («**Молитва**») для смешанного хора а cappella на литургические тексты посвящена памяти отца композитора. Выразительный поэтический язык молитвы из латинской погребальной литургии (Missae defunctorum), которую произносит священник над гробом, служит вполне ясным смысловым посланием. Средства современного музыкального языка (речь, алеаторика, кластеры) автор использует наряду с традиционными средствами церковной музыки (полифония, модальная гармония, мелодика в стиле григорианского пения). Композиционная форма строится по принципу постепенного нарастания и последующего ослабления как символа смирения и надежды.

«**Psalm 130**» («**Псалом 130**») существует в двух версиях. Первая — для смешанного хора и органа, вторая — для сопрано и органа. Псалм «De profundis clamavi ad Te, Domine» (в синодальном переводе это 129 псалом «Из глубины воззвах к Тебе, Господи») служит для композитора «метафорой глубочайшего человеческого отчаяния, в чем-то даже упрёка, но в то же время надежды и веры» [13]. На первый план выводится суть текста псалма. Для этой цели

¹² Существует видеозапись этого сочинения в исполнении швейцарского вокального ансамбля Ars Canora. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bbvIQcSNJ30>

используются вокально-декламационные линии. Органная партия, напротив, музыкально живописна и красочна.

Идея проявления милости как одного из духовных качеств, присущего и божественной природе, и человеку, становится основанием для создания смешанного хора а cappella на тексты Софокла, Вовернарга, Готтшеда, Розеггера и Ламартина «**Gratia gratiam parit**» («Милость порождает Милость»¹³. «Милость связана с чем-то мистическим, непостижимым для нас. Религии называют «это» Богом, наука — «неизвестным», но в то же время она связана с нашим земным человеческим существованием. Милость «неизвестного» даёт нам жизнь, люди также могут дарить милость своим ближним...» [9], — предваряет своё сочинение И. Сэги. В основу композиции хора легли пять цитат известных мыслителей и поэтов разных эпох и народов. Цитата из Софокла «*gratia gratiam parit*» играет ключевую роль и является связующей композиционной нитью, возникая постоянно в той или иной форме.

Личность и общество.

Сочинения в кантатно-ораториальном жанре

И. Сэги близки сложные социально-философские вопросы, что и определяет выбор тем для её хоровых работ последнего десятилетия. В этой связи интересны три масштабных сочинения в кантатно-ораториальном жанре с использованием литературных и литургических текстов: «*Stabat Mater*», кантата «*Menschheit*» («Человечество») и «*Requiem*». Композитор считает, что сегодня нет смысла использовать древние литургические тексты без тематической связи с современностью, поэтому в каждом её сочинении литургический текст несёт определенную образную нагрузку.

«**Stabat Mater**»¹⁴ для трех смешанных хоров, сопрано и скрипки соло, представляет собой трагическое произведение широкого смыслового масштаба на стыке музыкального жанра и мемориального акта поминовения.

¹³ Сочинение создано по заказу швейцарского вокального ансамбля Ars Canora.

¹⁴ На сайте Словацкой государственной филармонии существует видеозапись сочинения. URL: <https://stream.filharmonia.sk/video/?v=KS201702171900#da1>

«Сочинить однажды “*Stabat mater*” было моим намерением на протяжении многих лет. Когда я получила просьбу от Международного Конгресса церковной музыки¹⁵ написать новое произведение, которое поместило бы религиозность в современный контекст, я поняла, что настал момент для реализации этого проекта». Образ Марии, оплакивающей распятого Сына, послужил для И. Сэги способом показать трагедию каждой отдельной матери, потерявшей своего ребёнка в результате социальных конфликтов, поводом вспомнить о миллионах невинных людей, погибших и продолжающих погибать во имя идеологии, религии в ходе войн, восстаний, революций, террористических актов и других форм насилия.

Из латинской последовательности «*Stabat mater dolorosa*» XIII века композитором были выбраны пять строф, составивших текстовую основу для пяти частей цикла:

1. *Stabat mater* (Мать скорбящая)
2. *Quis est homo* (Кто из людей)
3. *Pro peccatis suae gentis* (За грехи своего рода)
4. *Fac me tecum pie flere* (Позволь мне рыдать с тобою)
5. *Christe, cum sit hinc exire* (Христос, когда я покину этот мир)

Цикл исполняется без перерыва. Первые четыре части исключительно хоровые, между ними звучат скрипичные монологи, чьи сложные сольные высказывания комментируют произошедшее в предыдущей части и в то же время предвосхищают то, что должно произойти в следующей. Скрипка выступает равнозначным партнёром трёх хоров и сопрано, которое присоединяется к хоровому звучанию только в пятой части. Вступая, солистка зачитывает список имён, в котором перечисляются 78 женщин и мужчин, насильственно погибших в разные времена и эпохи. Их имена и фамилии произносятся чётко и ясно в чередовании с причитаниями в форме скорбного вокализа, плача без слов. Только после прочтения имён жертв становится понятна тема, смысл и послание произведения.

Поводом для создания кантаты для двух хоров, сопрано соло и оркестра «*Menschheit*» («Человечество») стало обращение к композитору швейцарского «Евангелического певческого общества

¹⁵ Internationaler Kongress für Kirchenmusik.

Канторай» (ESG Kantorei) с просьбой написать юбилейную кантату к его 50-летию¹⁶. «Это был замечательный вызов для меня, тем более что до этого я не создавала произведений для классического инструментария кантаты — солистов, хора, оркестра» [10], — пишет И. Сэги.

Источником вдохновения для композитора послужило стихотворение австрийского поэта-экспрессиониста Георга Тракля (Georg Trakl, 1887–1917) под названием «Menschheit» («Человечество»), провидчески написанное в 1912 году перед началом Первой мировой войны. Ещё одним литературным основанием кантаты стал отрывок из 130-го Псалма¹⁷ на латинском языке, что сразу же задало сочинению универсальную перспективу.

Особая выразительность поэтических образов Г. Тракля выходит за границы религиозной трактовки. Именно это и привлекло внимание И. Сэги, которая не хотела ограничиваться исключительно церковной темой. Стихотворение Г. Тракля состоит из двух частей. В первой части запечатлен экзистенциальный кризис человечества под угрозой совершенного уничтожения. Вторая часть обращена к теме Страстей Христовых, но библейские образы в трактовке поэта получают более широкое прочтение. Приведём пример стихотворения в оригинале с подстрочным переводом:

Menschheit

Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt,
Человечество перед огненной бездной стоит,
 Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,
Барабанная дробь, темных воинов лбы,
 Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt,
Шаги сквозь кровавый туман; черного железа лязг,
 Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
Отчаяние, ночь в печальных умах:
 Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.
Здесь Евы тень, травля и красные деньги.
 Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.

¹⁶ Композитор посвятила кантату памяти своих бабушки и дедушки, переживших ужасы двух мировых войн. Премьера сочинения прошла в Швейцарии в Берне 31 марта 2012 года, а премьера в Цюрихе — днём позже. Существует запись кантаты на сайте Словацкой филармонии. URL: <http://stream.filharmonia.sk/video/?v=KS201403201900>

¹⁷ В синодальном переводе — Псалом 129.

Облака, пронизываемые светом, Причастие.
 Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen
Живет в хлебе и вине нежное молчание.
 Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.
Их собралось двенадцать, по счету, человек.
 Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen;
Ночью они кричат во сне под ветвями оливковых деревьев;
 Thomas taucht die Hand ins Wundenmal Sankt.
Фома погружает руку в рану Святого.

Пронзительное мироощущение Г. Тракля, символическая усложнённость образов и эмоциональная насыщенность его поэтического языка находят точное отображение в музыкальном языке композитора. Следуя за текстом, И. Сэги сопоставляет в кантате два контрастных мира как два композиционных принципа. «Абстрактно хор символизировал для меня общество как слепую массу, движимую страстями и инстинктами, а сольный голос, в свою очередь, олицетворял личность, носителя человечности и надежды» [10], — комментирует она.

Стихотворный текст отдан двойному хору, что позволяет добиться большей динамики и более глубоких сопоставлений внутри общего музыкального движения. Текст же Псалма композитор поручает соло сопрано, «чей одинокий голос оплакивает, призывает, просит, молится...». Сопрано присоединяется к исполнению только после того, как содержание приблизилось к теме Страстей, примерно в середине произведения. Так драматизм существования уравнивается и искупляется молитвой.

Первый раздел сочинения отображает предапокалипсическую тревожно-мрачную картину, открывающуюся экспозицией трёх элементов.

Первый элемент — это звукопись крика всеобщего отчаяния «Menschheit!» (Человечество!), который раз за разом стегает слух подобно удару хлыста. Экспрессивно-заострённый образ крика как выражение боли, ужаса, гнева, ненависти подкреплён всеобщим растянутым глиссанди. Завершение каждой стихотворной строки приводит к взрывам хоровой звучности на пределе голосовых возможностей (см. пример 1 на с. 71–72).

Второй элемент — маршеобразная тема «Schritte» («Шаги»), заостряемая поддержкой различных тембров ударных, отражает обезличенный антигуманный мир людей-машин, спящих в зло-

Kompositionsauftrag der Evangelischen Sing-Gemeinde Bern/Zürich
 commissioned by the Evangelische Sing-Gemeinde Bern/Zürich

MENSCHHEIT
MANKIND

Kantate nach dem Gedicht von Georg Trakl und Psalm 130 für Sopran, Doppelchor und Orchester
 Cantata on the poem by Georg Trakl and Psalm 130 for soprano, double-choir and orchestra

Iris Szeghy

♩ = 72

S
A
Coro I
T
B
S
A
Coro II
T
B
Timp
Org
Vn I
Vn II
Vi
Vc
Cb

mp cresc.
p cresc. poco a poco
aliss.
p cresc. poco a poco
aliss.
pp cresc. poco a poco
pp cresc. poco a poco
sul pont.
p cresc. poco a poco
sul pont. 3
p cresc. poco a poco
sul pont.
pp cresc. poco a poco
sul pont. 3
pp cresc. poco a poco

2
5

mf cresc. poco a poco ff > f cresc. ff

S *a* *Mensch-heit! a* *Mensch-heit!*

mf cresc. poco a poco ff cresc. ff

A *Mensch-heit! a* *Mensch-heit!*

Coro I

mf cresc. poco a poco ff f cresc. ff p

T *Mensch-heit! a* *Mensch-heit!* *p* *molto legato* *Vor*

mf cresc. poco a poco ff f cresc. ff p

B *Mensch-heit! a* *Mensch-heit!* *Vor Feu*

mf cresc. poco a poco ff f cresc. ff

S *a* *Mensch-heit! a* *Mensch-heit!*

mf cresc. poco a poco ff cresc. ff

A *Mensch-heit! a* *Mensch-heit!*

Coro II

mf cresc. poco a poco ff f cresc. ff

T *Mensch-heit! a* *Mensch-heit!*

mf cresc. poco a poco ff f cresc. ff pp

B *Mensch-heit! a* *Mensch-heit!* *a*

Timp *cresc. poco a poco* *gliss.* *ff* *mf* *ff* *pp*

Org *ff* *mf* *ff* *pp*

Vn I *ord.* *cresc. poco a poco* *ff* *mf* *ff*

Vn II *ord.* *cresc. poco a poco* *ff* *mf* *ff* *div.* *unis.* *div.*

Vi *ord.* *cresc. poco a poco* *ff* *mf* *ff* *pp* *sul pont.*

Ve *ord.* *cresc. poco a poco* *ff* *mf* *ff* *pp* *sul pont.* *div.*

Cb *ord.* *cresc. poco a poco* *ff* *mf* *ff* *pp* *sul pont.*

вещем ритме грозного шествия, выраженного то в монолитном, то в контрапунктном звучании двух хоров (см. *пример 2* на с. 74–75).

Третий элемент — «Verzweiflung» и «Evas Schatten» («Отчаяние» и «Тень Евы») — образ падения человечества, допустившего агрессию, насилие и алчность (стеклянные россыпи вибратона в диалоге со струнными живописуют отблески «красных денег»). Все это словно наваждение исчезает во тьме.

Второй раздел относится ко второй части стихотворения, образной сфере Страстей и Причастия.

Он начинается с монолога органа, поддерживаемого струнными. Хоровое звучание плотно, целостно и безлично, наращивает первую единую динамическую волну к «Abendmahl» («Причастие»), а вторую, менее экспрессивную, к «zwölf an Zahl» («двенадцати») и устремлено к соединению с Причастием.

Именно в этот момент к хоровой звучности подключается сопрано, чей полный глубокого страдания монолог на латыни «De profundis clamavi ad te, Domine» («Из глубины взываю к Тебе, Господи») становится символом всечеловеческого интимного «я» (см. *пример 3* на с. 76). Контрапункты хоров и сопрано, казалось бы, не пересекаются, но плотно спаяны в некоем послании «личного» (сопрано) и «внеличного» (хоры), создавая острейшее смысловое напряжение. Зыбкая хоровая и оркестровая звучность оттеняют сосредоточенность монолога солистки.

Раскрывая стихотворение Г. Тракля и озвучивая текст ясно читающимися символами музыкального языка, И. Сэги освобождает экспрессию слова и очищает его от внешней формы, добираясь до сути образа. Её глубокий и точный взгляд достраивает и оформляет многое недосказанное в литературном тексте. Слово поэта ограничено формальными рамками значения, но музыкальный ряд идёт дальше, раскалывая скорлупу экзистенциальной недосказанности и погружая слушателя в медитативный ряд глубокого сопереживания.

Кантата строится на общем балансе содержания и формы. Мощные звуковые атаки в начале кантаты уравниваются развёрнутым драматическим сольным монологом в заключении. Особый интерес представляет красочная оркестровка, в которой большую роль играют орган, тембровое разнообразие ударных, выверенный контрапункт хоровых

партий в сопоставлении со сложным, трансцендентально звучащим соло сопрано.

Последней хоровой работой И. Сэги на сегодняшний день является «**Requiem**» для сопрано, меццо-сопрано, хора и оркестра на стихотворения Эмили Дикинсон, Марины Цветаевой, Розалии де Кастро и текстов из «Missa pro defunctis». Композитор не только трактует жанр реквиема по-новому, но и вкладывает в него иное содержание.

«В течение нескольких лет меня не покидала мысль написать реквием. Смерть велика, как говорит Рильке, она формирует жизнь каждого из нас, мы тоже однажды будем принадлежать ей. Смерть — одна из моих центральных тем с тех пор, как я начал сочинять, и именно она побудила меня написать моё первое произведение» [14]. Сочинение посвящено памяти матери композитора Зофии Сэги-Ижо (Žofia Szeghy-Izsó).

Идея И. Сэги состояла в том, чтобы объединить фрагменты старых латинских текстов с поэзией трех женщин-поэтов XIX и XX веков: американки Эмили Дикинсон (Emily Dickinson, 1830–1886), испанки Росалии де Кастро (Rosalía de Castro, 1837–1885) и россиянки Марины Цветаевой (1892–1941).

«Такой выбор не случаен — все три поэтессы были трагическими фигурами своих эпох, жертвами или сложившихся в то время женских стереотипов, как Дикинсон и де Кастро, или человеконенавистнической, жестокой тоталитарной диктатуры, как Цветаева. Я подчинила выбор стихов содержанию традиционных разделов Реквиема. Иногда это тексты, чьи образы вдумчивы, поэтичны, глубоко трогательны, тексты, задающие вопросы о жизни и смерти (Дикинсон, де Кастро), иногда — мятежные, отчаянно плачущие (Цветаева), задающие вопросы о мире и его жестокостях» [14], — комментирует И. Сэги.

Общая структура произведения соответствует классическому циклу Реквиема в семи частях: 1. Requiem, 2. Kyrie, 3. Dies irae, 4. Offertorium, 5. Sanctus, Benedictus, 6. Agnus Dei, 7. Lux aeterna.

Ядром литературной основы Реквиема служат поэтические тексты, а тексты «Missa pro defunctis», наряду с текстуальной, выполняют ещё и структурную роль, выступая содержательным контрапунктом к литературному тексту (см. *примеры 3* и *4* на с. 76–78). По сравнению с литургическим оригиналом латинские тексты значительно сокращены,

23 *ff*

S
Schrit - te, Schrit - te, Schrit - te, Schrit - te durch Blut - ne - bel; *ff* Ei - sen,

A
ff Schrit - te, Schrit - te, Schrit - te, Schrit - te durch Blut - ne - bel; *ff* Ei - sen,

oro I
T
ff Schrit - te, Schrit - te, Schrit - te, Schrit - te durch Blut - ne - bel; *ff* Ei - sen

B
ff Schrit - te, Schrit - te, Schrit - te, Schrit - te durch Blut - ne - bel; *ff* Ei - sen,

S
cresc. poco a poco ne - bel, -ne - bel, durch Blut - ne - bel, *ff* Ei - sen,

A
cresc. poco a poco ne - bel, -ne - bel, durch Blut - ne - bel, *ff* Ei - sen,

oro II
T
cresc. poco a poco ne - bel, -ne - bel, durch Blut - ne - bel, *ff* Ei - sen,

B
cresc. poco a poco ne - bel, -ne - bel, durch Blut - ne - bel, *ff* Ei - sen,

Inc
Tpc
più f

Org
ff

Vn I
ff sul pont. *f* ord. *ff* sul pont. *ord. div. ^{ord.}*

Vn II
ff sul pont. *div.* *f* unis. *ord.* *ff* sul pont. *ord. div.*

Vi
ff sul pont. *ord.* *f* sul pont. *div.*

Vc
ff pizz. *div.* *f* unis. arco. *ord.* *ff* pizz.

Cb
ff

в основном они предназначены для хора, поэтические же тексты — для двух солисток. Это распределение связывает различные уровни содержания и структуры в единый комплекс. Хор с его старинными церковными заупокойными последованиями служит воплощением образа общества, а солистки, исполняющие свои партии на трех основных языках мира (английском, испанском, русском), — это выделяющиеся из общества отдельные сильные женские личности (см. *пример 4а* на с. 80). Данные два уровня пересекаются снова и снова, сталкивая консервативное и живое, противопоставляя яркий талант женщины косному обществу.

Авторский стиль хорового письма Ирис Сэги

И. Сэги черпает своё вдохновение в широком круге тем от литературы и истории до философии и социологии. В своих работах для хора она ставит сложные экзистенциальные вопросы о любви, жизни и смерти, обществе и личности, законе и свободе. В целом хоровые сочинения И. Сэги многоплановые, являются яркими манифестациями её композиторского таланта, несут глубокий социально-философский смысл и являются мощным нравственным императивом.

Хоровая фактура в её сочинениях ассимилирует приёмы тембровой и фактурной драматургии из инструментальной музыки. Ей свойственно использование авангардных техник в сочетании с осмысленностью и точностью голосоведения, гибкой модуляционностью, эффектной темброфонической контрастностью. Наряду с додекофонией и алеаторикой в сочинениях И. Сэги особую роль играют акустические параметры, такие как например, точная или приблизительная фиксация высоты

звуков, крупные вибрато, создающие микротональности, и т. д. Композитор создаёт оригинальную многослойную тембровую фактуру, конструирует тембровые линии, концентрирующие восприятие слушателя то на тексте, то на сгущающихся или разрежающихся тембровых потоках.

Природа вокального звука в её хоровых работах довольно разнообразна: к примеру, старинное монодийное звучание может сменяться близким по характеру инструментальным. Композитор экспериментирует с тембрами, используя самую широкую палитру всевозможных колористических голосовых приёмов, таких как шёпот, говор, декламация, крик, гудение, громкие вдохи и выдохи, разнообразные глиссанди. Динамика в её сочинениях тонко градуирована и дифференцирована, а система выразительных средств расширяет функциональные возможности голоса, что, в свою очередь, влияет и на хоровую звучность.

Авторский стиль хорового письма И. Сэги индивидуален и узнаваем. Для него характерны точно продуманная концепция, выражающаяся в лаконичных способах изложения музыкального материала. Композитору чужда эффектность композиционных техник. Она филигранно работает с тончайшими нюансами звуковой экспрессии, умеет сконцентрировать и направить необходимые средства на передачу сложных душевных состояний, что в конечном итоге рождает оригинальные и глубокие произведения.

Хоровые сочинения Ирис Сэги представляют несомненный интерес и достойны быть вписанными в панораму современного хорового исполнительства в России, а изучение её хорового творчества может стать перспективной темой для дальнейших исследований.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Chalupka L.** Kompozičná tvorba na Slovensku v priesečníku sebaidentifikačnej a akulturačnej ambície // Studia Academica Slovaca 45. Bratislava. 2016. С. 151–152.
2. **Flückiger E.** Interview von Esther Flückiger [Электронный ресурс] // www.szeghy.ch. URL: <https://clck.ru/VJCQb> (дата обращения: 7.05.2021).
3. **Kompositionsauftrag: Iris Szeghy** // Tätigkeitsbericht der Fachstelle Kultur — 2007. Zürich. 2008. С. 6.
4. **Pirniková T.** Dramaturgia, ktorú vytvára život sám // The Slovak Journal of Aesthetics. 2013. Vol. 2. № 1. С. 1–8. URL: <https://clck.ru/VJPoV> (дата обращения: 3.05.2021).
5. **Pirniková T.** «Iris szeghy: „To podstatné prichádza až za remeslom...“» // Časopis Hudobný život. 2014. № 5. С. 16–18. URL: <https://old.hc.sk/hudobny-zivot/clanok/rozhovory/498-iris-szeghy-to-podstatne-prichadza-az-za-remeslom/> (дата обращения: 3.05.2021).
6. **Szeghy I.** Biographie [Электронный ресурс] // www.szeghy.ch. URL: <https://clck.ru/VJBoh> (дата обращения: 5.05.2021).
7. **Szeghy I.** Stabat mater [Электронный ресурс] // kirchenmusikkongress.ch. URL: <https://clck.ru/VJBxh> (дата обращения: 5.05.2021).
8. **Ursínyová T.** Umění bylo a zůstane katarzí duše — Iris Szeghy [Электронный ресурс] // Opera plus. Váš Průvodce Světem Hudby, Opery A Tance. URL: <https://clck.ru/VJA3n> (дата обращения: 10.05.2021)

Комментарии И. Сэги из личного архива композитора.

9. **Szeghy I.** «Gratia gratiam parit» für gemischten Chor nach Texten von Sophokles, Vauvenargues, Gottsched, Rosegger and Lamartine. Werkkommentar // Архив И. Сэги. 1 л.
10. **Szeghy I.** «Menschheit» Kantate nach dem Gedicht von Georg Trakl und Psalm 130 für Sopran, Doppelchor und Orchester. Werkkommentar // Архив И. Сэги. 1 л.
11. **Szeghy I.** «Mirabilia musicae» (2012) nach dem Gedicht «Loreley» von Heinrich Heine für 8-stimmigen Frauenchor. Werkkommentar // Архив И. Сэги. 1 л.
12. **Szeghy I.** «Oratio et gratiarum actio pro sanitate matris meae (Gebet und Danksagung für die Genesung meiner Mutter)» für Gemischten Chor. Werkkommentar // Архив И. Сэги. 1 л.
13. **Szeghy I.** «Psalm 130» für Sopran oder Gemischten Chor und Orgel. Werkkommentar // Архив И. Сэги. 1 л.
14. **Szeghy I.** «Requiem» für Sopran, Mezzosopran, Chor und Orchester nach Gedichten von Emily Dickinson, Marina Zvetajewa, Rosalía de Castro und Texten aus der «Missa pro defunctis». Projektbeschreibung // Архив И. Сэги. 1 л.
15. **Szeghy I.** «Tajná láska» Cyklus pre miešaný zbor na básne Emílie Husárovej Werkkommentar // Архив И. Сэги. 1 л.
16. **Szeghy I.** «The Prayer» für Gemischten Chor. Werkkommentar // Архив И. Сэги. 1 л.
17. **Szeghy I.** «Three Shakespeare Songs» für gemischten Chor a cappella // Архив И. Сэги. 1 л.

REFERENCES

1. **Chalupka L.** Kompozičná tvorba na Slovensku v priesečníku sebaidentifikačnej a akulturačnej ambície [The Slovak compositional works in in the context of self-identification and acculturation ambition] / Studia Academica Slovaca 45. Bratislava. 2016. С. 151–152.
2. **Flückiger E.** Interview von Esther Flückiger [Interview by Esther Flückiger]. [Electronic resource] / www.szeghy.ch. URL: <https://clck.ru/VJCQb> (date of reference: 7.05.2021).
3. **Kompositionsauftrag: Iris Szeghy** [Composition commission: Iris Szeghy] / Tätigkeitsbericht der Fachstelle Kultur — 2007. Zürich. 2008. С. 6.
4. **Pirniková T.** Dramaturgia, ktorú vytvára život sám [Dramaturgy created by life itself] / The Slovak Journal of Aesthetics. 2013. Vol. 2. № 1. С. 1–8. [Electronic resource] URL: <https://clck.ru/VJPoV> (date of reference: 3.05.2021).
5. **Pirniková T.** «Iris szeghy: „To podstatné prichádza až za remeslom...“» [«Iris Sheggy: „The essential comes after the

- craft...»] / Časopis Hudobný život. 2014. № 5. С. 16–18. [Electronic resource] URL: <https://old.hc.sk/hudobny-zivot/clanok/rozhovory/498-iris-szeghy-to-podstatne-prichadza-az-za-remeslom/> (date of reference: 3.05.2021).
6. **Szeghy I.** Biographie [Szeghy I. Biography] [Electronic resource] / www.szeghy.ch. URL: <https://clck.ru/VJBoh> (date of reference: 5.05.2021).
 7. **Szeghy I.** Stabat mater [Electronic resource] // kirchenmusikkongress.ch. URL: <https://clck.ru/VJBxr> (date of reference: 5.05.2021).
 8. **Ursinyová T.** Umění bylo a zůstane katarzí duše — Iris Szeghy [Art has been and will remain the catharsis of the soul — Iris Szeghy]. [Electronic resource] // Opera plus. Váš Průvodce Světem Hudby, Opery A Tance. URL: <https://clck.ru/VJA3n> (date of reference: 10.05.2021)

Comments by I. Szeghy from the composer's personal archive.

9. **Szeghy I.** «Gratia gratiam parit» für gemischten Chor nach Texten von Sophokles, Vauvenargues, Gottsched, Rosegger and Lamartine. Werkkommentar [«Gratia gratiam parit» for mixed choir after texts by Sophocles, Vauvenargues, Gottsched, Rosegger and Lamartine. Work commentary] / Archive I.Szeghy. 1 л.
10. **Szeghy I.** «Menschheit» Kantate nach dem Gedicht von Georg Trakl und Psalm 130 für Sopran, Doppelchor und Orchester. Werkkommentar [«Menschheit» Cantata after the poem by Georg Trakl and Psalm 130 for soprano, double choir and orchestra. Work commentary] / Archive I. Szeghy 1 л.
11. **Szeghy I.** «Mirabilia musicae» (2012) nach dem Gedicht «Loreley» von Heinrich Heine für 8-stimmigen Frauenchor. Werkkommentar [«Mirabilia musicae» (2012) after the poem «Loreley» by Heinrich Heine for 8-part women's choir. Work commentary] / Archive I. Szeghy 1 л.
12. **Szeghy I.** «Oratio et gratiarum actio pro sanitate matris meae (Gebet und Danksagung für die Genesung meiner Mutter)» für Gemischten Chor. Werkkommentar [«Oratio et gratiarum actio pro sanitate matris meae (Prayer and thanksgiving for my mother's recovery)» for mixed choir. Work commentary] / Archive I.Szeghy 1 л.
13. **Szeghy I.** «Psalm 130» für Sopran oder Gemischten Chor und Orgel. Werkkommentar [«Psalm 130» for soprano or mixed choir and organ. Work commentary] / Archive I. Szeghy 1 л.
14. **Szeghy I.** «Requiem» für Sopran, Mezzosopran, Chor und Orchester nach Gedichten von Emily Dickinson, Marina Zwetajewa, Rosalía de Castro und Texten aus der «Missa pro defunctis». Projektbeschreibung [Requiem for soprano, mezzo-soprano, choir and orchestra after poems by Emily Dickinson, Marina Tsvetaeva, Rosalía de Castro and texts from the «Missa pro defunctis». Project description] / Archive I.Szeghy 1 л.
15. **Szeghy I.** «Tajná láska» Cyklus pre miešaný zbor na básne Emílie Husárovej Werkkommentar [«Secret Love» Cycle for mixed choir on poems by Emilia Husarova Work commentary] / Archive I.Szeghy 1 л.
16. **Szeghy I.** «The Prayer» für Gemischten Chor. Werkkommentar [«The Prayer» for mixed choir. Work commentary] / Archive I.Szeghy 1 л.
17. **Szeghy I.** «Three Shakespeare Songs» für gemischten Chor a cappella [«Three Shakespeare Songs» for mixed choir a cappella] / Archive I.Szeghy 1 л.

УДК 784.2

О.В. КОМАРНИЦКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Г.И. МУРАШКИН

Ассистент-стажер Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Пласидо Доминго в партии Германа: к проблеме интерпретации

*O. Komarnitskaya, G. Murashkin**Plácido Domingo as Herman: to the problem of interpretation*

Абстракт. Творчество испанского певца Пласидо Доминго составляет целую эпоху в мировом оперном искусстве, его считают гением, называют человеком-легендой. Его уникальная интенсивная деятельность, охват репертуара, узнаваемость и красота тембра, высочайшее мастерство снискали ему всеобщее признание. На сегодняшний день он спел свыше 150 оперных партий — и этого не сделал ни один певец мира в XX — начале XXI столетия.

К образу Германа в «Пиковой даме» П.И. Чайковского он шел долгие годы, мечтая исполнить классическую партию русского драматического репертуара. Событием его творческой карьеры стала постановка «Пиковой дамы» в Метрополитен опера в 1999 году. Пласидо Доминго в то время исполнилось 58 лет. Трактовка образа Германа интересовала музыкантов многих поколений. Как осознать образ Германа, как его интерпретировать, какие глубинные смыслы скрыты в его партии? — Кто он — игрок или страстно влюбленный человек, жаждущий взаимности? О чем эта опера — об игре с её демоничностью и inferнальностью или о несчастной трагической любви, приводящей героя к катастрофе? Эти вопросы всегда, во все времена задавали себе известные исполнители, дирижеры и режиссёры.

Сложность и неординарность этого персонажа привлекала и П. Доминго. Он нашел свой собственный ключ к этой роли, основываясь на практике выдающихся русских исполнителей. «Пиковая дама» П.И. Чайковского — произведение, поразившее П. Доминго, в нем, по его словам, великолепная музыка соединилась с огромным эмоциональным накалом и глубиной содержания.

Ключевые слова: Пласидо Доминго, опера, вокал, тенор, интерпретация, Герман, «Пиковая дама», П.И. Чайковский.

Abstract: The Spanish singer Plácido Domingo has ushered in a new era in the world opera art. He is often called a genius and a living legend. The unmatched intensity of his creative activity, the wide range of his repertoire, the recognizability and the beauty of his timbre as well as his supreme mastery have won him universal acclaim. To date, he has sung more than 150 opera roles — the amount unsurpassed in the 20th and early 21st centuries by any other singer in the world.

For many years, P. Domingo had been headed towards Herman in Pyotr Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades", dreaming of performing this classical role of the Russian dramatic opera repertoire. The highlight of his artistic career was the production of "The Queen of Spades" at the Metropolitan Opera in 1999. At the time, P. Domingo was 58 years old. The interpretation of the role of Herman has been of interest to many generations of musicians. How to apprehend Herman's character, how to interpret it, what deeper meanings are concealed in the role? Who is he — a gambler or a lover, yearning for reciprocity? What is the opera about — the gambling that has something demonic and infernal to it or the star-crossed tragic love that leads the hero to the catastrophe? Throughout time, these questions have always been the ones that famous performers, conductors, and directors asked themselves.

The complexity and the uniqueness of this character attracted P. Domingo as well. He found his own key to the role, drawing on the practice of outstanding Russian performers. P. Tchaikovsky's "The Queen of Spades" is an opera that appears to have greatly impressed P. Domingo; in his words, the opera's magnificent music is combined with enormous emotional intensity and depth of content.

Keywords: Plácido Domingo, opera, singing, tenor, interpretation, Herman, "The Queen of Spades", Pyotr Tchaikovsky.

Пласидо Доминго является одним из самых выдающихся мастеров оперной культуры второй половины XX — первого десятилетия XXI века. Творчество испанского певца составляет целую эпоху в мировой музыкальной культуре. Гений, человек-легенда — таким его считают многие музыканты-профессионалы и любители оперного искусства. Его уникальная интенсивная деятельность, широчайший охват репертуара, узнаваемость и неповторимая красота тембра, высочайшее мастерство снискали ему всеобщее признание, поклонение и любовь. На сегодняшний день он спел свыше 150 оперных партий — и этого не сделал ни один певец мира в XX — начале XXI столетия. П. Доминго — человек мира. Его искусство воздействует даже и на политику. Подобно Мстиславу Ростроповичу, он знаком и находится в дружеских отношениях со многими президентами, премьер-министрами различных стран, королями и королевами, принцами и принцессами, координируя, в определенном смысле, культурную парадигму мирового музыкального искусства. Распознавание секретов профессионального мастерства выдающегося певца — важнейшая задача для современного исполнителя. Эти секреты профессии музыканты могут черпать прежде всего в его исполнительстве, многочисленных интерпретациях оперных партий, а также в его высказываниях, размышлениях, советах, интервью, материалах, опубликованных в печатных изданиях.

В статье освещается процесс работы над оперой «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Постигание образа Германа для П. Доминго — и не только Германа, но и любого оперного персонажа — связано прежде всего с тщательным изучением литературного источника, лежащего в основе оперы, рассмотрением заложенных в него философских и эстетических идей, затем — с обращением непосредственно к оперному либретто и, наконец, с осознанием собственного композиторского замысла. Этот сложный путь, по мнению певца, должен проделать каждый серьезный исполнитель. Ему необходимо знать оперу как целое, отчетливо представляя специфику драматургии и композиции. Целесообразно также изучать интерпретации других выдающихся певцов и, опираясь на этот слушательский опыт, создавать индивидуальную концепцию, искать собственное актерское воплощение, которое бы органично соответствовало вокальной интонации. Этот метод

работы П. Доминго над оперной ролью воплотился и в «Пиковой даме».

К партии Германа в «Пиковой даме» П.И. Чайковского П. Доминго «подбирался» много лет. Он мечтал петь русский драматический репертуар и партию Германа в особенности. Хотя многое его настораживало. Одна из существенных преград состояла в незнании им русского языка. Ведь «Пиковую даму» невозможно исполнять на каком-либо другом языке, как, впрочем, и все великие оперные шедевры западноевропейских композиторов, которые требуют исполнения на языке оригинала. «Пиковая дама» поражала П. Доминго соединением великолепной музыки, колоссального эмоционального напряжения и глубиной содержания.

В 1996 году, когда он только начал разучивать партию Германа, известный русский певец-баритон, коллега и ближайший друг Сергей Лейферкус подарил П. Доминго видеокассету с фильмом «Пиковая дама», где Германа сыграл Олег Стриженов, а озвучил, спел известный российский грузинский певец, солист Большого театра Зураб Анджапаридзе (1928–1997). Этот выдающийся певец произвел на П. Доминго огромное впечатление. Прекрасный, ни с чем не сравнимый тембр голоса З. Анджапаридзе, его феноменальное мастерство, мощь, сила звучания, идеальная ровность ведения мелодической линии, эмоциональная открытость и, вместе с тем, властность, оказывающая магнетическое воздействие на слушателя, — всё это поразило П. Доминго. И он с грустью произнес, что исполнение З. Анджапаридзе — это вершина, до которой ему не суждено добраться. П. Доминго с большим удивлением спросил у С. Лейферкуса: почему этот замечательный певец, которого можно считать гениальным, практически не известен на Западе?

Событием в творческой карьере П. Доминго стала постановка «Пиковой дамы» в Метрополитен опера в 1999 году. Певец был задействован в роли Германа, в партии Лизы выступала Галина Горчакова, Графиню пела шведская исполнительница Элизабет Сёдерстрём, князя Елецкого — Дмитрий Хворостовский, Полину — Ольга Бородина, графа Томского — Николай Путилин. Дирижировал Валерий Гергиев.

К тому времени П. Доминго уже приближался к весьма солидному возрасту, ему было 58 лет. Но возраст не стал помехой для певца, его исполнение было значительным, ярким, эмоционально на-

сыщенным; голос звучал прекрасно, мягкий акцент не «затушевывал» смысл произносимого текста — сходный акцент всегда возникает и у русских певцов, исполняющих произведения западного репертуара.

Постановка шла без купюр, и — что чрезвычайно примечательно, — режиссура в целом соответствовала духу эпохи, воссозданной в партитуре Чайковского (что бывает, к сожалению, в наше время достаточно редко). Декорации, костюмы, гримерное искусство, балет — все эти компоненты спектакля отличались высоким уровнем исполнения и почти во всех картинах органично вписывались в сложнейший музыкальный текст оперного шедевра П.И. Чайковского.

Как осознать образ Германа, как его интерпретировать, какие глубинные смыслы скрыты в его партии? — Кто он — игрок или страстно влюбленный человек, жаждущий взаимности? О чем эта опера — об игре с ее демоничностью и инфернальностью или о несчастной трагической любви, приводящей к катастрофе? Эти вопросы всегда, во все времена задавали себе известные исполнители, дирижеры и режиссеры. И отвечали неоднозначно, порой сильно отклоняясь от истинного содержания оперы великого композитора.

Парадоксальное суждение в свое время высказывал известный деятель театра, режиссер Вс. Мейерхольд, настаивая на собственной трактовке: Герман — прежде всего игрок, его цель — обогащение, им движет расчет. Вс. Мейерхольд в своей постановке «Пиковой дамы» стремился «держаться» литературного источника — повести А.С. Пушкина, его версия оперы имела известные расхождения с либретто М. Чайковского.

Знаменитый оперный режиссер XX века Б.А. Покровский, еще будучи учеником Вс. Мейерхольда, спорил с ним, утверждая, что главная идея оперы связана с трагической обреченностью любовного чувства героев. Герман — несчастный возлюбленный, его безумная страсть к Лизе толкает его на безумные поступки. По мнению/убеждению Б.А. Покровского, это опера о любви и душевных страданиях, о стремлении к счастью, которое, по странному стечению обстоятельств, оборачивается катастрофой. Подтверждением тому является весь ход музыкально-сценической драматургии, приводящей к оркестровому «послесловию» — завершающему проведению темы любви в светлой, небесной тональности *Des-dur* (при тончайшей динамике *ppp* и *pppp*). Тема

любви, звучащая у струнных в предельно высоком регистре, заливает все пространство сцены и зрительного зала, она вызывает и слезы, и восторг, и ощущение катарсиса. Мы скорбим о несчастной любви, о несбыточных желаниях героев, об их смерти, об утрате счастья, но, вместе с тем понимаем, что именно любовь движет миром, любовь — самое высшее, что есть в человеке, самое прекрасное, светлое, сокровенное чувство, дарованное ему Богом. Господь есть любовь. Все происходит от любви, все движется и опосредовано любовью: вспоминается известный канонический текст — «Первое послание к коринфянам святого апостола Павла», глава 13 (из «Деяний святых апостолов»), которое в богословских исследованиях принято называть «гимном любви». Идеи этого текста неизменно всплывают в памяти, когда звучат последние слова хора игроков, страдающих главному герою и произносящих слова молитвы «Господь, прости ему и упокой его мятежную и измученную душу», и возникает тема любви, истаивающая и уходящая в бесконечность.

Кто виноват в трагедии Лизы и Германа? Ни один из музыкантов на протяжении ста с лишним лет не смог дать на этот вопрос определенного ответа. Это — тайна великого шедевра, тайна, к раскрытию которой можно лишь приблизиться, но познать ее до конца невозможно.

Герман — истинно трагический герой со сложной психикой. Все его существо охвачено бурной страстью, он способен к самопознанию и глубокому чувству и неизменно обречен на страдание. Его вина, фатальная неизбежность обрушившихся на него несчастий заключена в губительной ошибке: герой, ошибаясь, становится как бы без вины виноватым (так утверждал Г.Э. Лессинг в «Гамбургской драматургии»). Его противоборство Богу, обществу, людям связано с его добросовестным заблуждением. Не желая смерти никому, тем более своей возлюбленной, которую он боготворит, он невольно становится источником зла, узником своего собственного фантома, «заклятьями воли выкликающего колдовской мир безумия» (Вяч. Иванов).

Размышления об этом персонаже волновали и П. Доминго. Он постигал этот образ постепенно, вдумываясь и вслушиваясь в гениальную музыку П.И. Чайковского.

Интересно режиссерское решение симфонической Интродукции, хотя о сценически-визуальном её воплощении, речь, как правило, никогда

не заходит. Симфоническая интродукция, являющаяся интонационным «конспектом» содержания оперы, звучит обычно при закрытом занавесе. Здесь же возникла иная идея: на сцене появляется страдающий Герман, он держит в руках карты, тщательно их рассматривает, перебирает, бросает на землю, затем снова собирает. Режиссер представляет главного персонажа оперы, заостряя доминирующую, с его точки зрения, идею спектакля — *идею игры*.

А правли он? В Интродукции к опере, как известно, экспонируются три лейттемы — тема трех карт, тема Пиковой дамы, тема любви. Именно взволнованно звучащей, романтически экстаичной темой любви заканчивается Интродукция. Но на сцене находится только Герман, держащий в руках карты. Хочется задать вопрос: а где же Лиза?

Первая картина («Летний сад») представляет собой яркое, живописное зрелище. Это — живая картина празднично одетых горожан, радующихся прекрасному весеннему дню: расхаживают нянюшки, гувернантки и кормилицы, дети играют в горелки, прыгают через веревки, бросают мячи, раздаются веселый смех, восклицания, вокруг суета, беготня, появляются марширующие мальчики, их «военное шествие» под предводительством мальчика-командира, «отдающего приказы подчиненным», привлекает всеобщее внимание («Раз, два, раз, два, левой, правой, левой, правой»). Детский хор звучит умирительно и, вместе с тем, торжественно («Мы все здесь собрались на страх врагам российским»).

Игровую веселую атмосферу нарушает приход Германа — страдающего, влюбленного в некую прекрасную незнакомку, счастье с которой для него невозможно. Первое ариозо Германа «Я имени ее не знаю» (*F-dur*, ц. 13) и его второе ариозо «Ты меня не знаешь!» (*f-moll*, 6 т. до ц. 15), обращенные к Томскому, звучат в исполнении П. Доминго взволнованно, возбужденно, страстно.

В заключительном монологе «Гром, молния, ветер! При вас торжественно даю я клятву: она моею будет» (ц. 38) раскрывается яркий драматический талант певца. Экстаичное кульминационное звучание пика-вершины — звука *h* в высоком регистре, на протяжении более чем двух тактов (2-й т. после ц. 39), поражает мощью и красотой неповторимого тембра П. Доминго. Мимика, жестикация, выражение лица исполнителя и особенно его глаза выдают максимальное душевное напряжение, во взгляде

уже чувствуется безумие, что предвосхищает inferнальность будущих четвертой, пятой, шестой и седьмой картин.

Во второй картине («Комната Лизы») лирическое дарование исполнителя раскрывается во всем блеске, особенно в знаменитой арии «Прости, небесное создание, что я нарушил твой покой» (*fis-moll*, 16-й т. после ц. 60). Его исповедальное признание исполнено искренней любви, страсти, нежности. Вспоминаются знаменитые выступления Пласидо Доминго в партиях Хозе («Кармен»), Ричарда («Бал-маскарад»), Самсона («Самсон и Далила»), Эрнани («Эрнани»), Лоэнгрин («Лоэнгрин») и многих других, где неповторимое обаяние его голоса, мастерское владение кантиленой, *bel canto* мгновенно врезаются в память слушателя, воздействуя на него магнетически.

Примечательно то, что в момент завершения сцены Лизы и Германа в руках у Германа оказывается пистолет (реплики героев: «Так значит, смерти приговор ты произносишь! (Герман), «О, Боже, я слабею...Уходи, прошу!» (Лиза), что является предзнаменованием трагической развязки в седьмой картине. Идея светлого, возвышенного и сумрачного, inferнального просматривается и в костюмах персонажей: Лиза одета в светло-бежевое платье, Герман, напротив, в сюртук и пальто черного цвета.

Драматургически значимым событием третьей картины («Маскарадный бал у богатого сановника») становится неожиданная встреча Германа и Графини: ремарка в партитуре: «Оборачивается и видит перед собой Графиню. Оба вздрагивают, пристально смотря друг на друга» (№ 15, 6-й т. после ц. 34). К сожалению, в данной постановке этот момент режиссерски не выделен, не получил должного осмысления. Графиня «затерялась» в толпе великосветских гостей, да и Герман не обращает на нее внимания, рассеянно скользя взглядом поверх столпившихся людей. Следующая реплика Сурина: «Смотри, любовница твоя!» — как бы «повисает в воздухе», органично «не вытекает» из предшествующей сюжетно-сценической ситуации.

Идея жизни и смерти получает персонифицированное воплощение в конкретных персонажах Германа и Графини. Их объединяет чувство страха, близкой неминуемой кончины: для Германа облик Графини является олицетворением смерти, для Графини Герман воплощает то же самое. Графиню

пугает странный молодой офицер, она боится его, в момент встречи друг с другом их воля парализована, холод загробного мира проникает в их сознание. В связи с этим данная сюжетно-сценическая ситуация должна была быть подана выпукло и рельефно.

В четвертой картине («Спальня Графини, освещенная лампадами») противостояние главных персонажей — Графини и Германа — достигает своего апогея. В самом начале картины зрительский взгляд приковывает огромный в золоченой раме прекрасный портрет молодой красивой дамы в роскошном красном платье (ремарка композитора здесь точно соблюдена). В связи с этим реплика Германа: «А вот она, “Венерою Московской!”» воспринимается естественно и органично (что далеко не всегда встречается в интерпретациях «Пиковой дамы»).

Возникают, к сожалению, на наш взгляд, и некоторые просчеты. Они касаются, прежде всего, сценического решения образа Графини и прислуживающих ей приживалок. Графиня появляется, коротко стриженном белокуром парике, её движения, мимика, жесты лишены царственной стати, величия, горделивости, в то время как в ней, напротив, должен чувствоваться дух ушедшей эпохи французского короля Людовика XV, при дворе которого она с успехом выступала. Она вспоминает многих вельмож, официальную фаворитку короля маркизу де Помпадур, являющуюся в то время покровительницей наук и искусств, вспоминает даже самого короля Людовика XV («При них я и пела... Раз, помню... король меня слышал!», 4-й т. после ц. 53). Тени угасшего бала раздражают ее дух.

Она должна быть похожа на ренессансную красавицу со старых полотен, чьи манеры, сама посадка головы выдают в ней даму высокого происхождения. Она «выпевает» великие имена людей из прошлого, знакомством с которыми гордится и которым она ровесница. Графиня, принадлежащая к аристократическому кругу, по своему социально-общественному статусу соответствует тем высокопоставленным лицам, которые принимали ее в то время при французском дворе. И она об этом знает и демонстрирует свою знатность перед слугами. Она грезит о мрачном великолелии ушедшей эпохи, сопоставляя ее с нынешним суетным веком. Неслучайно в ее устах звучит заимствованная П.И. Чайковским ария Лоретты из комической опе-

ры Андре Гретри «Ричард Львиное сердце» (1784)¹. Примечательны и слова арии Лоретты, в которой героиня обращается к своему возлюбленному Флорестану: «Я боюсь говорить с ним ночью. Ночью его слова слишком глубоко западают мне в душу. Он говорит мне: “Люблю тебя!” И мне трудно совладеть с собой. Я чувствую только, как сильно, сильно бьется мое сердце». Старая Графиня поет о любви, и ее новый молодой пылкий «возлюбленный» также глубокой ночью в облике Германа неожиданно предстает перед нею.

Странной, на наш взгляд, является реакция слуганок-приживалок после известной реплики Графини: «Ни танцевать, ни петь не знают! Кто дансёрки? Кто поет? Девчонки!» (18-й т. после ц. 52). Раздается их *смех* — вопреки смыслу загадочно-таинственной атмосферы сюжетно-сценической ситуации, волано-воздушного дамского реверанса, вопреки воспоминаниям о шелестящем шелке платьев, блеске драгоценных украшений, камней... Следует заметить, что подобная ремарка в партитуре П.И. Чайковского отсутствует.

Графиня ведет себя преувеличенно капризно, в некоторых моментах даже истерично. Она предстает здесь вздорной старухой, холодной эгоисткой, помыкающей приживалками и своей внучкой. Но натуралистические приметы дряхлости и вздорности отсутствуют в музыке П.И. Чайковского. Режиссер чересчур буквально интерпретирует текст Пушкина. Графиня у Чайковского — другая.

Сходный момент, в определенном отношении, возникает во время сцены Графини и Германа (Финальная сцена №17). Герман обращается к ней с просьбой раскрыть ему тайну трех карт: «Вы можете составить счастье целой жизни! И оно вам ничего не будет стоить! Вы знаете три карты...» (1 т. до ц. 57). Она отвечает ему *смехом*, что также не предусмотрено ремарками композитора и противоречит смыслу. «Находки» режиссера, на наш взгляд, не попадают в цель.

Герман вынимает пистолет, угрожая Графине, она неожиданно падает замертво.

Данные режиссерские новации снижают пафос трагичности, неизбежности будущей катастрофы —

¹ Андре Гретри был, как известно, придворным композитором при королеве Марии-Антуанетте, занимая в определенные годы пост ее личного музыкального директора.

и не только в судьбе Графини, но и в будущих судьбах Лизы и Германа, ослабляют философичность содержания оперы, снимают сложность смысловых подтекстов, обусловленных оркестровой симфонической драматургией. Внешне-сценические проявления в данном случае «отвлекают» от сквозного, процессуального симфонического тока развертывания музыкальной ткани.

Кроме того, волей или неволей, нарушается и социальная дистанция между персонажами — величественно-грозной Графиней, привыкшей вращаться в высших слоях общества и повелевать (обратим внимание на ремарки: «Графиня, выпрямившись, грозно смотрит на Германа» (3 т. до ц. 60), и бедным офицером Германом, понимающим бесперспективность своих попыток подняться по иерархической лестнице, войти в тот круг, в котором живет Лиза.

П. Доминго в Финальной сцене № 17 достаточно убедителен, его пение и актерская игра чрезвычайно выразительны, исполнены трагической экспрессии. Кульминационной в четвертой картине является заключительная сцена Германа и Лизы, в которой она, в ужасе смотря на мертвый лик Графини, называет его убийцей, извергом, злодеем. Герман убегает, Лиза в изнеможении падает на труп Графини. Пронзительное, экстатичное, мощное звучание медных инструментов (валторны, трубы, тромбоны и туба) усиливает ощущение непоправимости катастрофы.

Пятая картина («Казармы. Комната Германа, Поздний вечер») решена режиссером весьма своеобразно. Декорации картины намеренно аскетичны: в центре пустой комнаты стоит железная кровать, на которой лежит Герман. Ремарка в партитуре Чайковского иная: «Герман сидит у стола близ свечи. Он читает письмо». Появление Графини не воспринимается им как призрак. Графиня, одетая в ярко алое платье, схожее по колориту с нарядом на портрете «Венеры Московской», медленно ползет к его кровати, затем, приближаясь, прикрывает лицо Германа ладонью (аналогичный жест совершал Герман по отношению к Графине в предшествующей четвертой картине). Встав во весь рост, она показывает ему воочию три карты — тройку, семерку, туз, и эти карты Герман берет из ее рук. Возникает вполне реальная ситуация. Таинственность, связанная с inferнальностью появления пришельца из загробного, потустороннего мира, доводящая героя до сумасшествия, фактически исчезает. Призрак превращается в реальное действующее лицо.

Герман реагирует неожиданно — после ухода Графини он также разражается нервно-гомерическим смехом. Но все же ощущение страха присутствует, мимика, жестикация певца, его вокальная интонация свидетельствуют о крайнем эмоциональном напряжении, близком к безумию.

Шестая картина («Ночь. Зимняя канавка. В глубине сцены набережная и Петропавловская крепость, освещенная луной») выдержана, с точки зрения режиссуры, достаточно традиционно. Правда, скупые аскетичные декорации не воссоздают образ зимней холодной ночи Петербурга. Сцена почти пуста.

Знаменитая ария «Ах, истомилась я горем...» в исполнении Г. Горчаковой звучит вдохновенно, страстно. Вокальное мастерство певицы покоряет тонкостью и одухотворенностью интерпретации.

Лирической «сердцевиной» сцены является дуэт «согласия» Лизы и Германа «О да, миновали страдания» в светлой тональности *A-dur*. И этот дуэт в исполнении Г. Горчаковой и П. Доминго, захватывающий лирической стихией любовных эмоций, заставляет вспомнить их дуэтную сцену из второй картины. Краткая вспышка восторженного чувства, счастья мгновенно «гасится», сознание Германа помрачается, дьявольский соблазн проникает в его душу.

В седьмой картине («Игорный дом») драматический талант П. Доминго проявился с яркой силой не только в вокальной интерпретации, но и в актерской игре. Мимика певца воплощала различные эмоции — своеобразные «тысячеликие переходы чувствований» (по Вакенродеру): демоническое упоение карточной игрой², азарт страсти, грани-

2 Известно, что Герман, представленный А.С. Пушкиным в повести «Пиковая дама», увлекся популярной в то время игрой под названием «Фараон». К этой игре пристрастилась и Графиня. Об этом мы узнаем из текста Баллады Томского в первой картине: «Все ночи напролет играла красавица и увы! предпочитала фараон любви». «Фараон» — старейшая карточная игра, получившая распространение в Европе еще в XVI веке. В России она стала очень распространенной с XVIII века. А.С. Пушкин создал повесть «Пиковая дама» в 1833 году. В ней описана невыдуманная автором история о повальном увлечении в тот период данной игрой. В своем произведении А.С. Пушкин предупреждает об опасности, которая подстерегает человека, о мистике, о страшных искушениях, способных парализовать волю человека, лучшие стороны его души. Выигрыш зависит от воли случая, удачи. Мастерство игрока здесь не имеет никакого значения.

чащий с безумием, смущение и робость, страх, чувство любви, страдание, исповедальное чувство всепрощения, искреннее покаяние. Знаменитая ария Германа «Что наша жизнь? Игра!» с характерной чеканной маршевой поступью в исполнении Доминго прозвучала чрезвычайно выразительно, и эта выразительность была связана с воссозданием двойственных эмоций: здесь сошлись воедино и горделивый пафос, бравада, и ослепительная помпезность, радость победителя, и, вместе с тем, отчаяние. Эти двойственные эмоции возникли и у слушателя. Но главное — родилось искреннее сострадание к герою, который находится на краю пропасти. Пожалуй, самым сокровенным в интерпретации П. Доминго был момент, когда в сознании смертельно раненного Германа «всплывает» образ Лизы (реплики Германа: «Лиза? Ты здесь! Боже мой! Зачем? зачем? Ты прощаешь! Да?..» (4 т. до ц. 50)). Эти реплики звучат на фоне темы любви, возникающей в высоком регистре у флейты и английского рожка при «поддержке» шелестящего «невесомого» тремоло скрипок, альтов, позднее — виолончелей, что создает эффект раздвижения пространства, видения уже иного горнего мира, где «нет ни страданий, ни болезни, но жизнь бесконечная». Здесь П. Доминго неподражаем, его исполнение производит сильнейшее впечатление.

И, что самое существенное, акцентируется главная идея оперы — идея головокружительной, несчастной любви, приводящей к смерти героев.

Графиня снова появляется в том же алом платье, подходит к игорному столу и протягивает карту Герману. Её появление — это вторжение реального действующего лица, но не призрака — оно визуальное, зрительно ощутимо.

В руках Германа снова оказывается пистолет — уже в третий раз. И за этим неминуемо следует роковая развязка.

Литературоведами высказано предположение, что прототипом образа Графини является княгиня Наталья Петровна Голицына (1741–1838), фрейлина при дворе четырех императоров, статс-дама, которая примерно в сорокалетнем возрасте, находясь в свое время в Париже и пристрастившись к игре «фараон», получила от известного графа Сен-Жермена тайну трех карт. Граф Сен-Жермен действительно стал ее возлюбленным, и ее выигрыши были баснословны. Эта реальная история легла в основу сюжета «Пиковой дамы» А.С. Пушкина.

Момент самоубийства Германа интерпретируется режиссерами по-разному. Весьма часто они отходят от авторских указаний-ремарок: «Закальвается. Привидение исчезает. Несколько человек бросаются к упавшему Герману» (12-й т. после ц. 48). В данной постановке режиссер не следует указаниям автора.

В режиссерских постановках оперы «Пиковая дама» необходимо, на наш взгляд, воплощать принцип повторяющихся сценических ситуаций, или принцип «повторных комплексов драматических положений» (по теории В.Я. Волькенштейна). Согласно его взглядам, действие драматического произведения постоянно «возвращается на круги своя», акцентируя генеральную идею — идею жизни и смерти, божественного и дьявольского, праведности, чистоты, целомудрия и искушающей греховности. Именно эта идея, возвышаясь над перипетиями сюжета, становится осевой, центральной.

Действие драмы целенаправленно и неуклонно движется вперед, колоссальное напряжение, связанное с многочисленными взрывами и «откатами», тем не менее, «цементируется» стержневой идеей, которая как бы «стоит над сюжетом» — идеей жизни и смерти, которая олицетворяет философскую заданность концепции.

В «Пиковой даме» повторяющиеся сценические ситуации связаны со встречами Германа и Графини. Они возникают во всех семи картинах.

Первая картина: квинтет «Мне страшно» (№ 4), а также следующий раздел до *Moderato assai* (6 т. после ц. 43).

Вторая картина: сцена неожиданного, вторжения Графини, возникающая после знаменитого ариозо Германа «Прости, небесное создание» (*fis-moll*; 5 т. до ц. 62).

Третья картина: внезапная роковая встреча Графини и Германа на великосветском балу (авторская ремарка: «Оборачивается и видит перед собой Графиню. Оба вздрагивают, пристально смотря друг на друга», 6 т. после ц. 34).

Четвертая картина: Финальная сцена № 17 — от начала до заключительного кодового раздела (*Moderato assai*, 7 т. после ц. 61).

В пятой, шестой, седьмой картинах столкновения персонажей происходят в ирреальном, потустороннем мире, точнее сказать, соприкасаются два мира — реальный и нереальный, Графиня является перед Германом в облике призрака.

Пятая картина: с ц. 10 до окончания картины (указание в партитуре: «Бежит к двери, но там его останавливает призрак Графини», эпизод *Andante non tante*).

Шестая картина: здесь не возникает реального, визуально-сценического столкновения персонажей, присутствие Пиковой дамы явственно ощущается благодаря музыкальным средствам воплощения. Звучит тема призрака (5 т. после ц. 20, *Listesso tempo*).

Седьмая картина: Графиня снова появляется в образе призрака, манящего и предвосхищающего катастрофический конец (указание в партитуре: «Показывается призрак Графини. Все молча отступают от Германа», 3 т. после ц. 48, *Andante non troppo*). Также слышится тема призрака Графини.

Все семь повторяющихся сценических ситуаций воплощены сходными музыкально-выразительными средствами. Эмоционально-экспрессивное напряжение в этих сценах чрезвычайно велико, их смысловое «наполнение» — чувство страха, заторможенности, оцепенения, холода, мертвенности, ощущение дыхания смерти.

Главными выразительными средствами становятся: мелодическое и ритмическое *ostinato*, характерный конвульсивный ритм (непрерывно повторяющаяся, как бы «застывшая» на одном месте ритмическая фигура), характерное псалмодирование в вокальной партии (речитация на одном звуке), симметричный лад 2.2 (целотонная гамма) — в пятой, шестой, седьмой картинах, динамика *pp* или *ppp* — в тех же пятой, шестой, седьмой картинах, выразительное, с точки зрения оркестровой драматургии, тембровое решение — использование струнных и таинственно-холодной, призрачно-отрешенной звучности засурдиненных валторн и труб. Тембровая «диспозиция» в данных сюжетно-сценических ситуациях имеет важнейшее значение.

Проведение сквозной линии повторяющихся сценических ситуаций, на наш взгляд, с точки зрения режиссерской и, может быть, дирижерской «партитуры» (игра светом, расстановка мизансцен, динамика, особое внимание к тембрам) возможно было бы важным вкладом в реализацию замысла композитора, вкладом в интерпретацию, в осознание драматургии и композиции оперы как целое.

Исполнение «Пиковой дамы» — сложнейшая задача, встающая перед музыкантами. Существует ли за всю историю этой оперы исполнение, адекватное

данному гениальному шедевру? Трудно ответить на этот вопрос однозначно. Знаменитый профессор Московской консерватории пианист Лев Николаевич Наумов в одной из своих бесед заметил, что эта задача практически невыполнимая. Он говорил о том, что всю свою жизнь слушал «Пиковую даму» в различных российских и зарубежных театрах и отчетливо понимал, что совершенного исполнения он так и не встретил. Вероятно, по его мнению, это невозможно, — невозможно исполнителям и всем другим участникам спектакля «встать вровень» с гениальным композитором. Всегда что-то будет упущено.

Здесь, в идеале, должны быть собраны, сконцентрированы в некоем органичном единстве многие качества, учтены различные аспекты: должны быть сильные певцы, обладающие великолепными голосами, техникой, ярким драматическим актерским талантом, сценической выдержкой и свободой; для дирижера важно понимание всей сложности симфонической партитуры, осознание скрытых смыслов, «подводных течений», внутреннего пласта, тайн, обозначенных в тексте, подчас обособленного, самостоятельного симфонического развития, обусловленного гениальной «паутиной» техникой производности тематизма. «Пиковая дама» — подлинная опера-симфония, где вокальная и симфоническая оркестровая стороны находятся на паритетных началах. «Пиковая дама» — это своеобразная шестая симфония для театра с той же интонационной логикой развития. Неслучайно два выдающихся произведения были созданы композитором примерно в одно и то же время.

Что касается оформления — речь идет о декорациях, костюмах, гримерном искусстве, балете, световой драматургии, расстановке мизансцен — все это должно находиться в неразрывной связи с музыкальным текстом П.И. Чайковского. «Подсказки» — в указаниях-ремарках — разбросаны по всей партитуре, необходимо их соблюдать и творчески интерпретировать. Отход от либретто М.И. Чайковского — вольные изменения, купюры и пр. — чреват грубым искажением замысла композитора. Композиторский текст священен!

И конечно же — соответствие духу эпохи, представленной в опере П.И. Чайковского. Нарочитое «осовременивание» произведения, попытка перенести действия персонажей в другую, более позднюю эпоху (например, в нынешний XXI век), «при-

близить к зрителю» — что, к сожалению, весьма принято в современной отечественной и зарубежной практике, — приводит к волюнтаризму, вольным трактовкам, далеким от истинной концепции сочинения.

Режиссер-постановщик, дирижер, исполнители должны «вживаться» в исторический контекст сочинений А.С. Пушкина и П.И. Чайковского. В этом — ключ к успеху.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Амон Р.** Пласидо Доминго. Гений мировой сцены / Пер. с исп. А. Миролубовой, А. Горбовой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. — 325 с.
2. **Вишневская Г. Галина.** История жизни. — МП. «Аурика», Чимкент, 1993. — 574 с.
3. **Доминго П.** Мои первые сорок лет / Пер. с англ.; Предисловие А. Парина. — М.: Радуга, 1989. — 304 с.
4. **Елена Образцова.** Любовь и музыка неразделимы: Беседы с Алексеем Париним. — М.: Бослен, 2019. — 256 с.
5. **Комарницкая О.В.** Русская опера XIX — начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции. — Дисс. ... докт. искусствоведения / Моск. гос. консерватория имени П.И. Чайковского. — М., 2011. — 757 с.
6. **Нестеренко Е.Е.** Размышления о профессии. — М.: Искусство, 1985. — 184 с.
7. **Лейферкус С.** Трудно быть злодеем, или Маленькие секреты большой оперы: Учебное пособие. — СПб.: «Лань»; «Планета музыки», 2016. — 304 с.
8. **Шейко И.П.** Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. — М.: Искусство, 1984. — 352 с.

REFERENCES

1. **Amon R.** Placido Domingo. Geniy mirovyy stseny / Per. s isp. A. Mirolyubovoy, A. Gorbovoy. — SPb.: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2012. — 325 s.
2. **Vishnevskaya G. Galina.** Istoria zhizni. — MP. "Auricka", Chimkent, 1993. — 574 s.
3. **Domingo P.** Moi pervye sorok let / Per. s angl.; Predislovie A. Parina. — M.: Raduga, 1989. — 304 s.
4. **Elena Obratsova.** Lyubov i muzyka nerazdelimy: Besedy s Alekseeem Parinyim. — M.: Boslen, 2019. — 256 s.
5. **Komarnitskaya O.V.** Russkaya opera XIX — nachala XXI vecov. Problemy zhanra, dramaturgii, kompozitsii. — Diss. ... dokt. Iskusstvovedeniya / Mosk. konservatoriya imeni P.I. Tchaikovskogo. — M., 2011. — 757 s.
6. **Nesterenko E.E.** Razmyshleniya o professii. — M.: Iskusstvo, 1985. — 184 s.
7. **Leifercus S.** Trudno byt' zlodeem. ili Malenkie secrety bolshoy opery: Uchebnoe posobie. — SPb.; "Lan", "Planeta muzyki", 2016. — 304 s.
8. **Sheyco I.P.** Elena Obratsova. Zapiski v puti. Dialogi. — M.: Iskusstvo. 1984. — 352 s.

УДК: 78.06, 78.07, 78.09
784.1, 784.6, 784.7
374

А.А. МАРЦИНКЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, преподаватель Академии хорового искусства имени В.С. Попова, хормейстер Большого детского хора имени В.С. Попова

Большой детский хор имени Виктора Сергеевича Попова: сохранение истории и продолжение традиций

A. Martsinkevich

*The Big Children's Choir named after Victor Popov: preservation of history
and continuation of traditions*

Абстракт. В статье рассказывается история знаменитого Большого детского хора имени Виктора Сергеевича Попова (бывшего хора Гостелерадио).

Созданный более полвека назад в просветительских целях, коллектив сегодня продолжает традиции, заложенные его основателем, давая бесплатное хоровое воспитание вокально одарённым детям и приобщая широкую аудиторию к прекрасному миру музыки. Судьба БДХ, полная ярких событий, незабываемых встреч и творческих триумфов, но вместе с тем и непростых перемен, может служить наглядным отражением жизни всей страны.

Стремясь к исполнению своей изначальной миссии, коллектив активно развивает отечественные традиции детского хорового творчества и на высоком исполнительском уровне популяризирует академическую музыку различных эпох, стилей и жанров. Главным ориентиром в работе Большого детского хора служит сохранение богатейшего наследия, оставленного Мастером хорового искусства В.С. Поповым и поколениями выдающихся советских композиторов. Особое место в репертуаре БДХ занимают всенародно известные песни, многие из которых были написаны специально для этого хора. Творческие контакты В.С. Попова с лучшими авторами его современности обеспечили коллективу огромный репертуар, в исполнении которого БДХ по праву считается непревзойдённым интерпретатором и носителем подлинной традиции.

На протяжении своего существования Большой детский хор всегда занимал важнейшее место в музыкальной жизни страны. Высочайшее мастерство основателя БДХ и его ближайших соратников открыло коллективу путь на лучшие сцены столицы, страны и мира. Многочисленные музыкальные награды, повсеместное признание и любовь регулярно подтверждали флагманскую роль БДХ в сфере детского хорового воспитания в нашей стране. Силами учеников и творческих наследников В.С. Попова Большой детский хор продолжает этот курс, следуя высоким художественным и нравственным идеалам.

Ключевые слова: Большой детский хор, Виктор Попов, история, традиции, музыкальное воспитание.

Abstract: The paper presents the history of the renowned "Big Children's Choir [Bolshoi Detskiy Khor, or BDKh] named after Victor Sergeyevich Popov" (the former "Gosteleradio Choir").

Created more than half a century ago for educational purposes, the Choir today carries on the traditions established by its founder providing free musical mentoring for vocally gifted children as well as introducing the beautiful world of music to a broad audience. Full of remarkable events, memorable meetings and artistic triumphs, yet of difficult changes, too, the destiny of BDKh can serve as a vivid reflection of the life of the whole country.

Holding to its initial mission, the Choir actively cultivates the Russian traditions of choral singing and popularizes classical music of various epochs, styles and genres at a high artistic level.

The major focus of BDKh's activities is the preservation of the richest legacy left by Maestro of choral art V. Popov and generations of outstanding Soviet composers. The signature part of BDKh's repertoire has been the nationally recognized songs, many of which were composed specially for the Choir. V. Popov's artistic cooperation with the most prominent authors of his time allowed for the Choir's huge repertoire, and BDKh is considered an unrivaled performer and bearer of the genuine tradition.

Through the years, the Big Children's Choir has always played a most significant part in the country's musical life. The supreme mastery of the founder of BDKh, as well as of his closest colleagues paved the way for the Choir to the best stages of Moscow, of Russia, and of the whole world. Numerous music awards, widespread recognition and affection were a regular testament of the flagship role that BDKh played in the choral education of children in the country. By efforts of V. Popov's apprentices and artistic followers, the Big Children's Choir continues to strive for high artistic and moral ideals.

Keywords: The Big Children's Choir, Victor Popov, history, traditions, music education.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что Большой детский хор имени Виктора Сергеевича Попова — самый известный детский хор нашей страны. В апреле 2020 года коллектив встретил своё 50-летие. История его существования очень красочна, богата и увлекательна, однако до недавних пор едва ли можно было найти развёрнутое и полное повествование об этом уникальном хоре. На протяжении первых 30 с лишним лет существования Большого детского хора целенаправленное формирование его исторического архива не проводилось. И лишь в начале 2000-х годов силами энтузиастов и поклонников коллектива была начата работа по систематизации разрозненных документов, фото- и видеоматериалов, представленных затем на «архивном» сайте bdh.ru. Данный ресурс постоянно пополняется вновь выявленными историческими материалами и на сегодняшний день содержит наиболее полную документальную базу по истории легендарного хора, включая любительские интервью 2000-х и 2010-х годов, взятые у основателя хора и у других хормейстеров. Вся актуальная информация о современной жизни БДХ имени В.С. Попова оперативно размещается на официальном сайте хора — rorovchoir.ru. При подготовке настоящей статьи информация от администрации данных сайтов, проверенная и достоверная, была дополнена устными свидетельствами бывших сотрудников Большого детского хора, в частности, хормейстера Ирины Игоревны Кулешовой — верной соратницы Виктора Сергеевича Попова в течение 33 лет и непосредственной участницы многих знаменательных событий, составляющих славу и гордость не только самого хора, но и всей нашей Родины. Неоценимым подспорьем в составлении общей исторической картины послужил также личный архив хормейстера БДХ с момента его основания до 2011 года Татьяны Владимировны Анофриевой, состоящий из рукописных заметок разных лет, программ концертов и прочих документальных материалов. Важнейшую роль сыгра-

ли воспоминания и рассказы о Большом детском хоре самого Виктора Сергеевича Попова, звучащие в биографических фильмах: «О времени и о себе», «Хранитель дара». Отдельные сведения удалось почерпнуть из документальной ленты «Радость — это песня», из книги «Большой детский хор. Хор Попова. 40», выпущенной силами выпускников, и из нескольких сохранившихся газетных и журнальных статей, посвящённых БДХ.

На основе всех этих и некоторых других источников в декабре 2020 года была оформлена, записана и размещена в открытом доступе получасовая виртуальная экскурсия¹ по историческому архиву Большого детского хора, куда вошли редкие документы и фотографии, ценные автографы и посвящения, нотные рукописи и даже костюмы участников хора различных десятилетий. Повествование об основных вехах судьбы легендарного коллектива, подробно проиллюстрированное этими материалами, создаёт яркую полувековую панораму, которая и будет лаконично и вместе с тем ёмко представлена в данной статье, призванной показать непреходящую высочайшую ценность творческого наследия одного из выдающихся хоровых мастеров недавнего прошлого.

Большой детский хор имени Виктора Сергеевича Попова — славный коллектив с богатой полувековой историей, «тот самый» хор детства, исполняющий песни, знакомые всем и каждому в нашей стране. БДХ, созданный для того, чтобы говорить с детской аудиторией на прекрасном и понятном языке детской песни, всегда шёл в ногу со временем, и, наверное, именно поэтому живо ощутил на себе все непростые перемены, происходившие в стране. Однако, несмотря на многочисленные реорганизации, изменения статуса и смену репетиционных баз, Большой детский хор живёт и продолжает радовать своим исполнением на самых разных

1 <https://www.youtube.com/watch?v=Ch6TwcikitA>

сценических площадках многочисленны аудитории в нашей стране и за рубежом.

Любой вокально одарённый ребёнок из Москвы и Подмосковья может стать участником БДХ, научиться здесь правильно петь лёгким и полётным звуком, развить свой творческий талант, получить в жизненное наследство огромный песенный репертуар, сценический опыт, найти друзей — единомышленников, познать свою страну и мир и открыть дорогу к профессии музыканта.

Именно такую цель ставил перед своим будущим детищем замечательный музыкант и педагог Виктор Сергеевич Попов, когда весной 1970 года получил предложение от руководства музыкального вещания Всесоюзного радио организовать детский хор при радио. По его замыслу, одобренному председателем Гостелерадио С.Г. Лапиным, в хоре могли петь ребята с хорошими музыкальными данными и не имеющие дополнительной музыкальной подготовки. Тем самым планировалось показать юным слушателям Большого детского хора один из возможных путей творческого развития, на примере поющих сверстников раскрыть детям красоту и привлекательность хорового пения.

Это начинание вызвало большой интерес у многих родителей, ведь сообщалось о наборе, ни много ни мало, от имени Всесоюзного радио и телевидения. Прослушивания состоялись с 1 по 20 сентября 1970 года в московской школе № 637. Было отобрано более 200 детей. Старт у нового начинания был стремительным — уже 22 мая 1971 года Большой детский хор дал первый отчётный концерт в Колонном зале Дома Союзов. А 1 января 1972 года о БДХ узнала вся страна — великолепно исполненные песни «Взвейтесь кострами» и «Трус не играет в хоккей» на Всесоюзном телевизионном фестивале «Песня-71» моментально сделали коллектив любимцем многомиллионной аудитории.

Творческий азарт, с которым все принялись за дело, оказался заразительным и воодушевляющим: на начинающий, но уже такой яркий коллектив обратили внимание виднейшие советские композиторы. Крепкая дружба и сотрудничество В.С. Попова с некоторыми из них начались ещё в годы его работы в хоре Института художественного воспитания у выдающегося хорового дирижёра В.Г. Соколова. Юрий Чичков и Александра Пахмутова, покорённые искромётным талантом В.С. Попова, захватывающим темпом и непревзой-

дёнными результатами его работы с Большим детским хором, стали регулярно пополнять репертуар БДХ своими сочинениями. Множество хоровых кантат, написанных этими авторами, были адресованы именно хору В.С. Попова. Стали появляться и песни, посвящённые и предназначенные специально для исполнения БДХ; среди них — ставшие знаменитыми «Хор хороший», «Песенка о смешном человечке», «Просьба», «Сигнальщики-горнисты» А. Н. Пахмутовой.

Для Евгения Крылатова и Владимира Шаинского их сотрудничество с БДХ началось по инициативе В.С. Попова — он создал настолько яркие хоровые переложения понравившихся ему «Песенки крокодила Гены» и «Крылатых качелей», что открыл самим композиторам новые художественные грани их собственных сочинений. И в дальнейшем многие их песни становились всенародно известными именно благодаря звучанию хоровых аранжировок, сделанных руководителем БДХ; так случилось с «Прекрасным далёко» и «Голубым вагоном», «По секрету всему свету» и «Лесным оленем», «Где музыка берёт начало?» и «Вместе весело шагать»... И для Олега Хромушина, автора замечательных песен «За грибами» и «Сколько нас?», Русской и Цыганской фантазий для хора, по его собственному признанию, БДХ расширил творческие горизонты и раскрыл новые профессиональные возможности.

Множество чудесных песен вошло в репертуар БДХ благодаря неустанной работе детской редакции Гостелерадио, отбиравшей из тысяч заявок лучшие сочинения. Именно так Большой детский хор стал исполнителем произведений Степана Соснина, Александра Пескова, Евгения Птичкина и многих других самобытных авторов.

Как правило, композиторы трепетно относились к судьбе своих сочинений и зачастую сопровождали работу над ними с момента их разучивания в хоре до обработки звуковых дорожек на звукозаписывающей студии. Благодаря этому большинство студийных записей Большого детского хора по праву считается эталонным и неизменно завоевывает любовь слушателей.

Бурное развитие детского хорового пения, олицетворённое стремительным взлётом Большого детского хора на вершины популярности, нашло активную поддержку в творчестве авторов различных музыкальных направлений. Наряду с «лёг-

ким» песенным жанром коллектив неуклонно осваивал классический хоровой репертуар и творчество современных композиторов академического толка — Томаса Корганова, Владимира Рубина, Валерия Кикты, Георгия Дмитриева и др. Так, в начале 1970-х гг. появились «Десять поэм на стихи русских поэтов» В.И. Рубина, запись которых была отправлена на международный конкурс детских радио-хоров из социалистических стран. Этим было положено начало активной популяризации академического искусства (произведений Д.С. Бортнянского, М.И. Глинки, П.И. Чайковского, С.И. Танеева, С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Р.К. Щедрина, И.С. Баха, В.А. Моцарта, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Шуберга, И. Брамса, Ж. Бизе, Дж. Гершвина, Б. Бриттена и др.) и участию БДХ в концертах классической музыки, в том числе вместе с профессиональными коллективами, такими как оркестры под управлением Евгения Светланова, Владимира Федосеева, Михаила Плетнёва.

Результаты плодотворного труда на первых порах существования БДХ не заставили себя ждать: уже в 1972 году была заслужена первая награда — группа «Юность»² выиграла III премию на конкурсе в Ареццо (Италия). За нею последовали другие: хор побеждал на международных хоровых конкурсах в Венгрии, Польше, Бельгии, Голландии. По всей стране разносились звонкие, неподражаемые голоса солистов Большого детского хора: Серёжи Парамонова, Лены Могучевой, Димы Голова, Димы Машнина, Виталика Николаева, Тани Мелёхиной, Маргариты Суханкиной...

Вскоре на прослушивания в Большой детский хор стало приходиться столько детей, что очередь из них тянулась по этажам школы, где занимался БДХ, до самого выхода. Новых участников отбирали в три тура; первые два проводили хормейстеры, а на третьем туре ребят слушал сам В.С. Попов. В хор попадали самые голосистые и звонкие,

ответственные и усердные. Таланты юных певцов, помноженные на профессионализм опытных педагогов — соратников В.С. Попова, обеспечивали коллективу славу одного из лучших хоров России и мира. Исполнительское мастерство Большого детского хора неуклонно росло и получало всё новые подтверждения в виде многочисленных международных наград, высоких званий и всенародной любви.

Ширились и укреплялись творческие связи с лучшими современными композиторами и поэтами, хор получал приглашения на многочисленные хоровые фестивали, принимал участие в самых ярких культурных событиях столицы, ездил с гастрольями по России и всему миру, посетив многие страны в различных частях света: был несколько раз в Германии, в Чехии, Словакии, в Венгрии, Японии, Бразилии, Венесуэле, Эквадоре, Перу, Аргентине. БДХ регулярно проводил сольные выступления в лучших залах страны, выступал на авторских концертах А.Н. Пахмутовой, Э.С. Колмановского, М.И. Блантера, А.Г. Новикова и других ведущих авторов, на протяжении многих лет был завсегдатаем телевизионной программы «Песни года». Кроме того, хор выполнял своё первостепенное назначение — регулярно записывал песни для передач детской редакции Гостелерадио, таких как «Пионерская зорька», «Ровесники», «Разучите песню». Такая востребованность диктовала свои условия: хор жил в сумасшедшем ритме, успевая всего за одну — две репетиции подготовить к студийной записи новые произведения, в результате чего за всю историю существования БДХ собралось, по приблизительным подсчётам, около 3 000 фондовых записей!

Впрочем, для ребят — участников хора такая насыщенная жизнь была в радость, ведь напряжённая работа дарила массу неповторимых впечатлений и совмещалась с незабываемым отдыхом: с 1975 года ребята из БДХ стали постоянными гостями одного из лучших советских детских лагерей — «Артека». Впоследствии юные хористы также проводили творческие летние смены в «Орлёнке» и «Океане». Здесь они не только купались в море, но и встречались с многочисленными зарубежными друзьями, приезжавшими туда на хоровые фестивали, а также общались в неформальной обстановке с любимыми композиторами — В.Я. Шаинским, Ю.М. Чичковым, А.Н. Пахмутовой.

2 В первые годы существования БДХ старшая группа называлась «Юность» и состояла из выпускниц Ансамбля песни и пляски Московского городского Дворца пионеров (ныне — Ансамбль песни и пляски имени В.С. Локтева), знавших В.С. Попова со времён его работы в Ансамбле в 1964–1969 годах. Группа «Юность» просуществовала до тех пор, пока не подросло поколение воспитанников Большого детского хора.

Огромные успехи Большого детского хора и его великолепное звучание стали результатом осуществления смелой идеи В.С. Попова: в процессе хоровых репетиций ребята не только учились владеть голосом, но также осваивали основы музыкальной грамоты и получали музыкально-эстетическое воспитание. Невероятная скорость работы, обусловленная талантом и высочайшим мастерством В.С. Попова и его коллег, позволяла решать комплексные музыкально-образовательные задачи в отсутствие музыкально-теоретических предметов. Благодаря этому дети, никогда не посещавшие сольфеджио и не обучавшиеся игре на музыкальных инструментах, справлялись с партитурами любой сложности, наравне с профессиональными музыкантами участвуя в исполнении труднейших произведений, среди которых Симфония № 8 Г. Малера, Финал Симфонии № 9 Л. ван Бетховена, кантаты С.И. Танеева и С.В. Рахманинова. И хотя у основателя БДХ не было изначальной цели растить в хоре Гостелерадио профессиональных певцов, уровень подготовки выпускников БДХ позволял некоторым из них становиться студентами средних и даже высших музыкальных учебных заведений. В 1991 году несколько выпускниц БДХ дополнили первый курс основанной в том же году Академии хорового искусства, тем самым дав старт новому направлению творческой преемственности, и по сей день роднящей эти два любимых детища В.С. Попова.

Сегодня жизнь Большого детского хора по-прежнему наполнена незабываемыми творческими встречами и яркими музыкальными событиями. Коллектив входит во Всероссийское хоровое общество и ведёт самостоятельную концертную деятельность, исполняя на лучших сценах России и мира произведения различных эпох и жанров, сохраняя в своём арсенале яркие произведения прошлых лет и пополняя репертуар сочинениями современных композиторов. БДХ постоянно участвует в крупных культурных событиях нашей столицы, даёт сольные концерты, участвует в филармонических программах и значимых музыкальных фестивалях, радуется слушателей исполнениями своего «золотого» песенного репертуара и премьерами наших современников. Ребята регулярно выезжают с гастрольями за рубеж, побывав за последние годы в Латвии, Чехии, Германии, Бельгии и Китае. И, как и в прежние времена, группа ребят

из Большого детского хора получает приглашения в «Артек» — теперь в качестве участников Детского хора России.

Большому детскому хору удалось сохранить свой неповторимый облик, пройдя сквозь годы значительных организационных перемен. Хор пережил перерождение Комитета Гостелерадио СССР во Всероссийскую государственную телерадиовещательную компанию, затем, после вынужденного ухода во главе с В.С. Поповым из ведения ВГТРК (2005), оказался «под крылом» радиовещательной компании «Голос России», а после её расформирования (2013) и вовсе утратил на несколько лет своё юридическое лицо. С честью преодолевать жизненные испытания хору всегда помогали опытные профессионалы, среди которых, наряду с незабвенным основателем коллектива, хормейстерами были заслуженные артисты России Т.В. Анофриева, И.И. Кулешова, Л.Г. Полякова и А.Л. Кисляков, концертмейстерами — заслуженные артистки России Т.В. Кравченко и Л.А. Венжик, а также К.С. Алемасова, В.В. Мизяева и Т.Л. Гервасова; административные обязанности исполняли директора Р.Ф. Рябовалова, С.В. Чижиков, Е.А. Шумилова, И.Е. Шлёнская и А.В. Кривошей.

Благодаря поддержке музыкального сообщества и наследников В.С. Попова коллектив стойко пережил время неизбежных и решительных перемен и после долгих лет обрёл наконец надлежащий юридический статус. Сегодня Большой детский хор входит в состав некоммерческой социально ориентированной организации, в которой, как и прежде, соблюдаются заветы его основателя — талантливые дети получают здесь бесплатное хоровое образование.

Радостно, что в наше непростое время коллективу Большого детского хора, который с 2008 г. носит имя своего основателя, удаётся сохранять и развивать традиции В.С. Попова. Пожалуй, основным залогом преемственности является тот факт, что все сегодняшние творческие сотрудники хора перенимали живой опыт главных соратниц В.С. Попова — Т.В. Анофриевой и И.И. Кулешовой — или являются непосредственными учениками Виктора Сергеевича. Так, главный дирижёр и художественный руководитель хора Георгий Журавлёв — один из последних воспитанников В.С. Попова в Академии хорового искусства; хормейстер Анна Марцинкевич, также окончившая АХИ в годы руководства

В.С. Попова, пришла работать в БДХ по его личному приглашению.

И самое отрадное, что Большой детский хор сегодня, как и прежде, радушно принимает в свои ряды вокально одарённых ребят, где они под ру-

ководством преданных своему делу педагогов продолжают историю замечательного коллектива, погружая и влюбляя всё новых слушателей в светлый и прекрасный мир музыки и счастливого детства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Большой детский хор.** Хор Попова. 40. Сборник статей и материалов. — 2010. — 111 с.
2. **Виктор Попов в хоровом искусстве.** Сборник статей и материалов. Серия «Библиотека Академии хорового искусства имени В. С. Попова». Том I. — М.: Издательство «КОМПОЗИТОР», 2010. — 440 с.
3. **Кривицкая Е.** Ну, а песню запевать лучше хором... / Музыкальная жизнь. — М.: 2013. — № 6. — С. 48–49.
4. **Сербул Н.** Виктор Попов. Хор как жизнь. — М.: Музыка, 2009. — 64 с., илл.
5. **Соболева Г.** Поёт Большой детский! / Дошкольное воспитание. — М., 1974. — с. 51–56.
6. **Черноморский Я.** С мыслью о жизни / Советская культура. — 1974. — 2 июля.
7. **bdh.ru** — Архивный сайт Большого детского хора имени Виктора Сергеевича Попова.
8. **popovchoir.ru** — Официальный сайт Большого детского хора имени Виктора Сергеевича Попова.
9. **Виктор Попов.** Лучше хором. Документальный фильм. — «Россия — Культура». — 2020.

REFERENCES

1. **Bol'shoj Detskiy Khor.** Khor Popova. 40. [The Big Children Choir. 40 years.] Sbornik statej i materialov. — 2010. — 111 p.
2. **Viktor Popov v horovom iskusstve.** [Viktor Popov in choral art.] Sbornik statej i materialov. Serija «Biblioteka Akademii horovogo iskusstva imeni V. S. Popova». Part I. — M.: KOMPOSER, 2010. — 440 p.
3. **Krivickaja E.** Nu, a pesnju zapevat' luchshe horom... [And it's better to sing a song in chorus...] / Musical life. — M.: 2013. — No. 6. — Pp. 48–49.
4. **Serbul N. Viktor Popov.** Hor kak zhizn'. [Choir as Life.] — M.: Music, 2009. — 64 p., ill.
5. **Soboleva G.** Pojot Bol'shoj detskij! [The Big Children sings!] / Preschool education. — M.: 1974. — Pp. 51–56.
6. **Chernomorskij Ja.** S mysl'ju o zhizni. [With a thought about life.] / Soviet culture. — 1974. — 2 july.
7. **bdh.ru** — The archive site of the Big Children Choir named after Viktor Sergejevich Popov.
8. **popovchoir.ru** — The official site of the Big Children Choir named after Viktor Sergejevich Popov.
9. **Viktor Popov.** Luchshe horom. [Viktor Popov. In choir it's better.] Dokumental'nyj fil'm. — «Russia — Culture». — 2020.

УДК 784.4

И.В. ШПАРИЙЧУК

Профессор кафедры русского народно-певческого искусства и сольного народного исполнительства Московского государственного института культуры и искусств, заслуженный работник культуры России

Методы и технологии развития народно-хорового исполнительства

*I. Shpariychuk**Development methods and technologies of professional folk choir performance*

Абстракт. Данная статья посвящена разработке методологических технологий развития народно-хорового исполнительства. В статье освещаются принципы развития данного вида искусства, рассматриваются аспекты научной профессиональной деятельности хормейстера-народника, а также перспективы развития данного вида искусства.

Народно-песенное творчество сопровождает жизнь любого этноса на протяжении веков, отражая его национальные традиции, исторические события, формы быта и коллективного труда, систему культурных ценностей, социальных установок и художественных воззрений, степень духовного развития. Ключом к осмыслению теоретических основ данного вида искусства является степень приближения к подлинному, аутентичному первоисточнику как фундаменту народно-хорового исполнительства. В свою очередь, исполнительская практика должна основываться на ясном понимании сути поэтического текста, его композиционного развёртывания, на знании диалекта и фонетических особенностей говора данного региона, на осознании особенностей музыкально-ритмического и вокально-хорового строения песни. Работа с первоисточниками в виде материалов фольклорных экспедиций, аудио-и видеозаписей и т. д. необходима и важна для достоверного отражения региональных традиций в народном искусстве. Наряду с подлинными шедеврами народного музыкального творчества в репертуар коллективов входят также обработки народных песен, а нередко и сочинения, созданные в стиле народно-песенных традиций.

В статье делается акцент на технологических стратегиях развития народно-хорового исполнительства, включающих два основных метода работы: **исполнительство как воспроизведение** и **исполнительство как творчество**. При этом как основное и наиболее весомое направление рассматривается исполнительство как воспроизведение материала, точно соответствующее локальному стилю выбранного региона, ареала.

При характеристике второго метода, определяемого как исполнительство-творчество, подчеркивается, что исполнение песен на концертной эстраде в данном случае требует особого внимания к законам сцены, соблюдения законов сценического искусства. При этом следует учитывать, что творческое лицо каждого народно-хорового коллектива должно быть ярко индивидуальным.

Ключевые слова: народно-хоровое исполнительство, аутентичность, традиции, этнос, аналитическое исследование, регион, обработки, технологические стратегии.

Abstract: The article is dedicated to the development of methodological technologies of professional folk choir performance. The article highlights the development principles of the given art form and considers the aspects of scientific and professional activities of a folk choir conductor as well as the prospects for the development of the art form in question.

The art of folk song accompanies the life of any ethnos for centuries and reflects its national traditions, historical events, forms of everyday life and collective work, set of cultural values, social attitude and artistic conceptions as well as the degree of spiritual development. The key to comprehending the theoretical basis of the art form in question is the degree of approximation to the genuine, authentic original source as the foundation of the professional folk choir performance. In turn, the performance practice should be based on the clear understanding of the meaning of the poetic text and its compositional evolution, on the knowledge of the dialect and the phonetic aspects of the given regional accent as well as on the comprehension of the features of the musical, rhythmic, vocal and choral structure of a song. The work with the original sources in the form of materials obtained in folklore expeditions, audio and video recordings etc. is essential for the authentic reflection of regional traditions in traditional folk art. Along with the genuine masterpieces of the traditional music art, the repertoire of choirs is extended with folk song adaptations and often with pieces written in folk song style.

In the article, the technological strategies of the professional folk choir performance are emphasized that include two main methods of work: **performance as reproduction** and **performance as art**. That said, the main and the more significant field of interest is considered the performance as reproduction of the material that would precisely match the local style of the chosen region or area.

While characterizing the second method, which is defined as “performance-art”, it is emphasized that in that case the performance of songs on stage requires that special attention be paid to stage rules and observance of the laws of stage art. However, it should be taken into account that the creative image of any professional folk choir should have its own strong distinction.

Keywords: professional folk choir performance, authenticity, traditions, ethnos, analytical study, region, song adaptations, technological strategies.

Историческое развитие народно-хорового исполнительства как вида искусства привело в современном мире к поиску новых путей сценического воплощения аутентичного художественного материала. Эти поиски способствовали открытию многообразных форм и направлений его исполнительской интерпретации. Разнообразие систем функционирования данного вида искусства требует от исследователей глубокого теоретического осмысления и анализа.

Народно-песенное творчество сопровождает жизнь любого этноса на протяжении веков, отражая его национальные традиции, исторические события, формы быта и коллективного труда, систему культурных ценностей, заключенную в нормах, нравах и обычаях народа, систему социальных установок и художественных воззрений, степень духовного развития.

Ключом к осмыслению теоретических основ данного вида искусства является степень приближения к подлинному, аутентичному первоисточнику как фундаменту народно-хорового исполнительства. Выбор направления в работе коллектива осуществляется осознанно, на основе аналитического исследования с привлечением теоретических познаний в области этномузыкологии. При этом следует учитывать, что творческое лицо каждого народно-хорового коллектива должно быть ярко индивидуальным.

Репертуарная политика в народно-хоровом исполнительстве осуществляется на основе исследования жанровых разновидностей произведений народного музыкального творчества, особенностей стиливой региональной специфики с учетом исторического развития художественного материала.

Исполнительская практика должна быть основана на ясном понимании сути поэтического текста, его композиционного развёртывания, на знании диалекта и фонетических особенностей говора. План репетиционной деятельности хормейстера-народника зависит от осознания им особенностей музы-

кально-ритмического и вокально-хорового строения песни.

Научный подход в выборе направления работы и подборе концертного репертуара коллектива очень важен, так как не позволяет хормейстеру-народнику оторваться от национальных истоков народной хоровой культуры и вместе с тем позволяет добиться правдивого воплощения художественного материала. Для достоверного отражения региональных традиций важна работа с первоисточником, обнаруженным во время фольклорных экспедиций и запечатленным в виде аудио- и видеозаписей. Необходимо также изучение научной литературы, песенных сборников, интернет-ресурсов по данной теме.

Наряду с подлинными шедеврами народного музыкального творчества в репертуар коллективов входят также обработки народных песен, а нередко сочинения, созданные в стиле народно-песенных традиций. Введение в репертуар народно-хоровых коллективов подобных жанровых разновидностей, близких по духу и тематике народной песне, не только не нарушает направление и профиль народно-хорового исполнительства, но обогащает его.

Правильно найденное в концертной практике соотношение между аутентичным материалом и обработками народных песен вносит элементы контрастирования в песенный коллаж программы, что необходимо для сохранения свежести восприятия слушателей.

Практике народно-хорового исполнительства присущи два вида обработок: свободные и регионально-стилевые. Свободные обработки отличаются своеобразием вариационного развития подголосков, строящихся на приёмах «раскрашивания» первоисточника. Данный вид обработок используется для песен позднего исторического пласта, песен городского стиля.

Более бережным отношением к первоисточнику отличаются регионально-стилевые обработки. Их специфика кроется в сохранении средств музыкально-поэтической выразительности опреде-

лённой локальной традиции. Как правило, такой вид обработки основан на максимальном приближении к первоисточнику. Он используется для работы с песнями древнейших исторических пластов. Владение техникой подобной обработки предполагает глубокое знание музыкальной стилистики, конструктивных особенностей многоголосной фактуры разных регионов России, учитывающих своеобразие мелодико-интонационного, ритмического и ладового строения напева. Наиболее ценными из таких обработок считаются те, в которых авторское начало как бы затушевано, а структура хоровой партитуры не выходит за рамки региональной традиции.

В зависимости от особенностей художественного материала технологические стратегии развития народно-хорового исполнительства включают два основных метода работы:

- **исполнительство как воспроизведение,**
- **исполнительство как творчество.**

Основным и наиболее весомым направлением народно-хорового исполнительства является точное, соответствующее локальному стилю выбранного региона, ареала, воспроизведение материала. Во главу угла ставится отображение свойственной данному региону подлинной вокально-исполнительской манеры. При этом особое внимание уделяется звукообразованию и звуковедению, а также специфике регистрового формирования голоса с опорой на речевой посыл звука, фонетические особенности говора и использование резонаторов.

Непременным условием вокального воспроизведения является отображение системы средств выразительности, как-то: флажолетов, группетто, голосовых переходов на речевую интонацию и обратно, глиссандо, «иков», йотирований, форшлаггов, морденто, гуканий, способов вокального раскачивания звука, а также использование вокальных приёмов, увеличивающих протяжённость звучания голоса, например: огласовок, дифтонгов, повторений гласных в распевных построениях.

Формирование вокального звука в народной манере осуществляется на основе использования акустических возможностей речевого аппарата методами перекрашивания гласных, их смешанного произношения в пении, редуцирования. В различных певческих манерах отражается специфическое произнесение согласных, таких как «г» фрикативное, «ч» (произносящееся с примесью «т» и «э»),

губное «в» — «w», а также воспроизведение аффрикатов, окающего и цокающего говоров, хамоний, хабувов и аинайков.

Техника исполнения в аутентичной манере предполагает умение перестраивать голос для пения в различных регистрах, культивировать пение в грудном, головном регистрах, а также путём смешения — микстом; умение сочетать в одном голосе пение в различных регистрах (например, в фольклоре Саратовского Поволжья); умение исполнять партитуры с многорегистровой фактурой.

Наряду с вокальным воспроизведением народной песни не менее важным и сложным является правильное отражение её метроритмики. Для воспроизведения метроритмической структуры песни требуется владение основами ритмического анализа. Важно уметь различать виды ритмического соотношения стиха и напева, такие как количественный, качественный, силлабо-тонический, тактовый, промежуточный.

Технологии практической работы хормейстера-народника (как, впрочем, и теоретической) основываются на выработке у исполнителей единого ощущения ритмической пульсации.

Без единства в ощущении ритмической пульсации невозможна квалифицированная работа хорового коллектива над пунктирными и синкопированными, а также триольными ритмами; над жанрами со смещением ритмических акцентов; над вокально-ритмической свободой речитативных построений, над агогикой.

Следует учитывать, что искусство народного пения представляет собой монолит музыки и слов, находящихся в определённом ритмическом взаимодействии. Искусство вокального воплощения строится на интонациях живой речи, главной особенностью которой во всех ареалах России является речевое интонирование.

Это свойство народной вокализации отмечал Б.В. Асафьев ещё в начале XX столетия, утверждая, что мелодическое строение народных напевов строится на интонациях и выразительных свойствах живой речи [1]. Звуковысотное строение напевов буквально повторяет интонационно-динамическую структуру движения речевых интонаций — возгласов, вопросов, ответов, монотонности повествовательной речи, просьб, жалоб, плачей и т. д.

Таким образом, в основе трансляции фольклорного материала лежит речевое интонирование, иду-

щее от понимания идейной основы произведения, его смысла и содержания. Это понимание, в свою очередь, рождает умение «проживать» песню во время исполнения, что способствует правдивости, убедительности её сценического воплощения.

Вторым методом работы в народно-хоровом исполнительстве является исполнительство-творчество. На чём же оно основано? Здесь важно учитывать то, что исполнение песен в быту диаметрально противоположно их сценическому воплощению. В обыденной жизни народная песня звучит для самих исполнителей, а на сцене — для зрителя-слушателя. Вынося сокровища народно-песенного искусства на всеобщее обозрение, следует соблюдать законы сценического искусства. Это касается не только режиссуры концертных и театральных постановок, но и сценографии, сценического движения, сценической речи, раскрытия сценических образов.

Направление художественного развития народно-хорового коллектива определяет прежде всего его руководитель. Именно он разъясняет исполнителям цели и задачи творческого процесса, проводит репертуарную политику, зачастую обрабатывает и аранжирует художественный материал, работает над образной системой и трактовкой содержания исполняемых произведений, komponует последовательность концертных номеров и сами концертные программы. От профессионализма руководителя, его творческого горения и воображения, от художественного вкуса, одарённости, способности к творческому развитию зависит успех работы коллектива.

Вместе с тем неверной была бы недооценка значимости коллективного артистического труда. Заслуги коллектива в творческом процессе весьма велики. Высокая духовность, творческий подъём и самоотдача артистов в сочетании с блестящей исполнительской техникой являются залогом общего успеха и по достоинству оцениваются публикой.

Воспроизводя специфику певческой манеры того или иного локального стиля, не следует игнорировать достижения методики классического вокального искусства, основу которого составляет работа над вокальным дыханием (с приоритетом равномерного и долго длящегося выдоха), крепкой опорой звука, мягкой его атакой, над использованием высокой певческой форманты (придающей голосу полётность); правильным подключением системы резонирования. Использование классических основ постановки голоса позволит бережно сохранять здоровье голосового аппарата исполнителя.

В целом вокальная работа в народно-хоровом исполнительстве подразумевает разумное сочетание методов стиливого воспроизведения народных певческих традиций и способов творческого развития данного вида искусства, воздвигнутого на фундаменте школы классической постановки голоса.

Работая над воспроизведением народных певческих стилей, следует избегать слепого, бездумного копирования. Художественный материал должен быть тщательно отобран и проверен на достоверность. Следует избегать вторичного копирования. Звуковой эталон должен точно отражать фонетику речи: особенности говоров, наречий, диалектов и строиться на основе речевых интонаций. Важным условием работы по воспроизведению интонации является развитый этнический слух, позволяющий точно копировать вокальные приёмы изучаемого стиля.

В то же время необходимы и правомерны — при соблюдении описанных нами условий и методов работы — и творческие поиски в области народно-певческого исполнительства. Они дают новую жизнь древнему искусству народного пения, делают его ярче и многообразнее. А неуклонное движение вперёд важно для любого вида искусства и культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Асафьев Б.В.** Музыкальная форма как процесс. Изд 2-е. — Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. **Асафьев Б.В.** О народной музыке: сб. статей / сост. Земцовский И.И. и Кунанбаева А.Б. — Л.: Музыка, 1987. С. 165–167.
3. **Мешко Н.К.** Искусство народного пения: Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. — М.: НОУ. «Луч», 1996. 42 с.

4. **Шамина Л.В.** Основы народно-певческой педагогики: учеб. пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. 200 с.
5. **Щуров В.М.** Стилевые основы народной музыки. — М.: Советский композитор, 1987. — 304 с.

REFERENCES

1. **Asaf'ev B.V.** Muzykal'naya forma kak process. Izd 2-e. — L.: Muzyka, 1971. 376 pp.
2. **Asaf'ev B.V.** O narodnoj muzyke: sb. statej / sost. Zemcovskij I.I. i Kunanbaeva A.B. — L.: Muzyka, 1987. P. 165–167.
3. **Meshko N.K.** Iskusstvo narodnogo peniya: Prakticheskoe rukovodstvo i metodika obucheniya iskusstvu narodnogo peniya. — M.: NOU. «Luch», 1996. 42 pp.
4. **Shamina L.V.** Osnovy narodno-pevcheskoj pedagogiki: ucheb. posobie. — M.: RAM im. Gnesinyh, 2010. 200 p.
5. **Shchurov V.M.** Stilevye osnovy narodnoj muzyki. — M.: Sovetsky kompozitor, 1987. — 304 pp.

УДК 781.2 +378

Н.И. ЕФИМОВА

Доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе
Академии хорового искусства имени В.С. Попова

Актуальное музыкально-теоретическое знание в зеркале обновления содержания учебных дисциплин

N. Efimova

Current music theory knowledge through the prism of curriculum update

Абстракт. Статья открывает перспективу взглянуть на реальность актуализации новейшего музыкально-теоретического знания в учебных дисциплинах теоретико-аналитического цикла. Обратив внимание на адаптивный потенциал, декларируемый Болонскими соглашениями, автор ставит акцент на информационной открытости и интеграционных механизмах, которые стимулируют поиск оперативных методологических решений, в том числе в части построения предметных программ, обеспечивающих адекватную текущему состоянию научного знания функциональную грамотность, а также профессиональную компетентность. Острота проблемы состоит в постижении глубинных оснований и логических конструктов, которые должны способствовать восприятию обладающих самостоятельными смыслами и изменяющихся во времени музыкальных явлений. Формирование мыслительных координат, раздвигающих рамки классико-романтической рациональности и позволяющих анализировать инорациональный опыт старинной и новейшей музыки, — важная задача дидактической работы современного педагога. В ней, как и прежде, следуя «Великой дидактике» Я.А. Коменского, главной формулой выступает системность, которая позволяет раскрыть «в немногом многое». Отдавая полный отчет в безграничной множественности вариантов образовательных программ, реализуемых странами-участниками Болонского процесса, автор концентрирует внимание на направлениях хорового и вокального исполнительства, приводя примеры из опыта европейских консерваторий. Анализ образовательных программ позволяет выделить общую тенденцию в построении и обновлении содержания дисциплин теоретико-аналитического цикла. Базовыми ориентирами здесь выступают контекстуализация, историография, источниковедение, которые обращены к онтологической стороне знания. Эти ориентиры являются перспективной основой для формирования мыслительного и языкового аппарата, необходимого выпускникам для будущего профессионального применения.

Ключевые слова: музыкознание, обновление содержания учебных дисциплин, образовательные программы по направлениям хорового и вокального исполнительства, дидактическая работа педагога, категориально-аналитический аппарат, Болонский процесс.

Abstract: The article gives an opportunity to glance at the state of actualization of the most recent music theory knowledge in the academic disciplines of the theoretical and analytical curriculum. While paying attention to the adaptive potential, declared by the Bologna Agreement, the author focuses on the information openness and integration mechanisms that stimulate the search for immediate methodological decisions including those related to constructing course syllabi that would ensure functional literacy, adequate to the current state of the scholarly knowledge, as well as professional competence. The extent of the problem lies in the comprehension of the underlying foundations and logical constructs, which should contribute to the perception of time varying and standalone music developments. The formation of cogitative coordinates that would push the limits of the Classicism-Romanticism rational and help analyze the foreign rational experience of the early as well as recent music is an important task in the didactic work of a modern-day teacher. In it, as before, the principal formula, in accordance with J.A. Comenius' "Didactica Magna", is the systematic approach that allows discovering "much in little". Being aware of the limitless plurality of curricula realized by the member countries of the Bologna Process, the author focuses the attention on the fields of choral and vocal performance, providing examples taken from the experience of European conservatories. The analysis of educational programs makes it possible to highlight the general tendency of constructing and updating the contents of the theoretical and analytical curriculum. The basic orienting points here are contextualization, historiography, course studies, which appeal to the ontological side of knowledge. These orienting points make up a promising foundation for intellectual and language framework, required of graduates for professional application in the future.

Keywords: musicology, curriculum update, educational programs in choral and vocal performance, teacher's didactic work, Bologna Process.

Стремление осмыслить и описать музыкальные явления присутствует в истории науки о музыке в концепциях разных эпох, всякий раз фиксируя стадию постижения самого предмета, расширяющую или, напротив, сужающую сферы научной парадигматики. На память приходят и античное «*Musica est scientia bene modulandi*» Варрона, Аврелия Августина, Кассиодора и трехуровневый «музыкальный универсум» Боэция, смысловые глубины которых пронизаны космологическими идеями древней *musica speculative*, и «Этимологии» Исидора Севильского, где структурным элементом музыкальной материи, пожалуй впервые в истории европейской науки, стал «звук» [9, 164], выделенный из общей звуковой среды и наделенный специальными качествами внутри *musica practica*, и музыка как «искусство, которое учит складывать звуки и соизмерять их в правильной пропорции» Адама Фульдского, дополненное им же: «музыка — свободная наука, обладающая способностью правильно и верно петь» [6, с. 72].

Новейшее время вносит в имеющуюся палитру свои краски. Сегодня, по Д. Кейджу: музыка — «стимул, который заставляет душу действовать», где «материалом музыки являются звук и тишина» и «материал может быть контролируемым или нет» [4, с. 33], тогда как по К. Штокхаузену: «музыка — деятельность чисто духовная, и мы сравниваем художников по степени их духовной оригинальности» [4, с. 201]. Такие толкования можно сколь угодно долго приводить. Важно, что все они, в своем большинстве, как бы возвращают музыку-искусство к своей праистории, уводя от рационального интеллектуализма с его универсальными моделирующими конструкциями.

Включение в понимание музыкального творчества иррационального духовного начала добавляет в европейскую историю погружений в смысловые глубины музыки-науки (*scientia*), музыки-искусства (*ars*) надстройку в виде вarezовской музыки как искусства-науки (*art-science*) [4, с. 9], которая предлагает свой формат размышлений. Очевидно, что в разное время он понимался как в дискурсах умозрительной науки, так и науки прикладной, ориентированной на практику, познающей техническую сторону творения. Однако сегодня, с легкой руки Эрла Брауна, он может пониматься в категориях «освобождения» от «мира критериев»

[4, с. 123], где под «освобождением» композитор подразумевал, что «когда-то произошло “порабощение”» [4, с. 123].

Специфика сегодняшней ситуации в музыкознании заключается в том, что состояние его теории нуждается в уточнениях и корректировке, а в ряде случаев в новом раскрытии и интерпретации базовых терминов и понятий (звук музыкальный, лад, время: линейное/нелинейное, нота), которые совершенно необходимы как для описания художественных практик новейшего времени, описания практик старинной музыки, наконец, описания практик традиционной музыки, логические конструкты которых находятся вне классико-романтических норм композиции с ее логикой структурирования звукового материала. При всем своеобразии субъектных проекций, техник конструирования процесса становления, создания текстуры названные практики роднит комплекс логических категорий, коими являются: стабильность и мобильность элементов музыкального материала и формы, варибельность композиций, способов их фиксации, единичность и множественность строительных конструктов, тембровых решений. Все они выпадают из целерационального описания музыкальных явлений, привычно отображенных в нововременной логике, которая подробно изучается в дисциплинах музыкально-теоретического цикла, но которая не является достаточной для осмысления композиций, выходящих за хронологические пределы данной эпохи.

Если сюда добавить электронную музыку, привнесшую в традиционный образ науки о музыке иррациональность, которая, к примеру, позволяет говорить о слабой степени прогнозирования результата композиций, где последняя вполне может пониматься как «находка», неожиданная для самого автора, где подняты вопросы о жизни звука, о «подвижной гармонии», словом, о всем том, чего был лишен прежний тип рациональности, становится очевидным, что текущее настоящее требует от музыкознания качественно нового научного описания, требует иных мыслительных операций, позволяющих понять иррациональный/иррациональный опыт, его статус в искусстве-творчестве/искусстве-науке, его характерные коды, способные оперировать новыми интерпретативными конструктами. Но если

наука о музыке сегодня активно включает в свое поле инорациональные пути описания явлений, формулируя новое знание, то профессиональное образование не всегда идет в ногу со временем, опаздывая с обновлением содержания учебных дисциплин музыкально-теоретического цикла в части проблемного изложения.

В текущей ситуации вопрос о сущности музыки, как писал выдающийся отечественный ученый Ю.Н. Холопов, «казалось бы, давно и согласно решенный <...> оказался по-новому животрепещущим и остро дискуссионным» [7, с. 6]. А ведь именно от его решения, от установления границ дефиниций, выполняющих роль инструмента в познавательном процессе, зависит точность описания бытия разновременных музыкальных явлений. Остроту в нерешенный вопрос добавляет наше присутствие в эпохе слома, в эпохе синтеза идей, эпохе музыки *opus posth* (в терминологии В.И. Мартынова). Мы являемся свидетелями новых звучаний, разнообразных сочетаний, которые обретают жизнь.

По суммарному мнению музыковедов наша эпоха уже внесла существенные корректировки:

- в трактовку понятия «звук музыкальный», расширив его до синтетического и высотно недифференцированного, тишины;

- в привычную линейную графику визуализации звуковой реальности, вводя в практику авторскую нотацию с акцентом на вероятностной природе письменного текста;

- в самоидентификацию композитора;

- вывела звук в качестве самодостаточного объекта познания;

- ввела в описание музыкальных явлений термины смежных искусств (изобразительных, словесных);

- изменила содержание ряда понятий, таких, например, как «произведение», «композиция», «импровизация», «интерпретация».

Сместив прежние ориентиры, эпоха расширила содержание музыкально-теоретического знания вновь приобретенным. Продолжающееся расщепление традиционного категориально-аналитического аппарата науки, терминологический разнобой, полисемия, граничащие с интерпретационной анархией, стали, с одной стороны, свидетельствами кризисных явлений, с другой — обратили внимание научного сообщества на необходимость

решения системных задач, требующих упорядоченности, согласованности, непротиворечивости, целостности.

Как представитель вузовской науки, считаю важным специально обратить внимание именно на необходимость систематизаторской работы педагогов, которая сегодня при разработке учебных дисциплин музыкально-теоретического блока должна отражать онтологическую сторону познания, а совокупность актуализированных в новейшем знании понятий и терминов должна стать опорой для обновления мыслительного и языкового аппарата будущих профессиональных музыкантов. Убеждена, что проблемно-ориентированная педагогическая работа это путь к актуализации нового знания в содержание теоретических дисциплин. Двигаясь по нему, студенты будут знакомиться с различными музыковедческими теориями, методами аналитики разновременных художественных практик, их гармонических, лексических, ритмических и композиционных структур, что явится предпосылкой для самостоятельного профессионального общения с музыкой.

Новые возможности в этой работе открылись с присоединением России в 2003 году к Болонскому процессу. Взяв курс на интеграцию с сохранением национальной идентичности образовательной системы и научных школ, мы включились в европейское пространство, где интеграционный диалог помогает стимулировать совместный поиск оперативных методологических решений, в том числе в части построения предметных программ, обеспечивающих функциональную грамотность, адекватную текущему состоянию научного знания, профессиональную компетентность. Продвижению этого диалога способствуют информационная открытость образовательных организаций, благодаря которой имеются широкие возможности информационного обмена, получения обратной связи между различными участниками образовательного процесса, всеми заинтересованными субъектами, стейкхолдерами.

В нашем взаимосвязанном мире потребность ориентации в образовательном пространстве с его производством профессионального знания, способного адаптироваться к условиям быстро меняющейся конъюнктуры глобального музыкального мира, необычайно высока. Учитывая данную ситуацию, с ее расширением коммуникативно-ин-

формационного поля, с ее резким сокращением сроков обновления знаний, проектирование образовательных программ требует обеспеченности базовой системы знаний «деятельностными отмычками», которые будут способствовать адекватному восприятию изменяющихся во времени музыкальных структур, языка. Здесь основные принципы Болонских соглашений — гармонизация, интернационализация, межинституциональное сотрудничество, работают на создание конкурентоспособных образовательных ресурсов, на формирование актуальных практико-ориентированных программ.

Для настоящего обсуждения интерес представляют профессиональные программы по направлениям хорового и вокального исполнительства, которые как ориентиры могут быть полезны в деле гармонизации и, возможного, обновления содержания музыкально-теоретических дисциплин. К примеру, в образовательных программах «Берлинской высшей школы музыки имени Эйслера» (Hochschule für Musik “Hanns Eisler” Berlin) по направлениям «Дирижирование хором» (Chordirigieren) и «Пение» (Gesang) в музыкально-теоретический блок программ бакалавриата входят, согласно профессиональной направленности этих программ, «Теория музыки для дирижеров» (Musiktheorie für Dirigieren), «Теория музыки для пения» (Musiktheorie für Gesang), «Анализ» (Analyse Basis) для дирижеров и для вокалистов (Analyse Basis für Gesang), «Контрапункт» (Kontrapunkt) для дирижеров. Обращает внимание упорядоченность и концентрация образовательного материала, который вбирает в свою аналитику музыку XV–XXI столетий. Изучение основных структур музыкального языка, композиционных моделей разных эпох студенты осваивают постепенно. Например, студенты хоровики, в курсе «Теории», начиная с 1-го семестра изучают основы акустики и психоакустики, основы фигурированного баса и гомофонных композиций XVIII–XIX вв., следующие 3-й и 4-й семестры они изучают структуры и техники XVI–XIX вв., расширяя нижнюю хронологическую границу предлагаемого образовательного материала; 5-й и 6-й семестры обращены в сторону музыки XX–XXI вв. На экзамен выносятся самостоятельный анализ сочинения в технике XX–XXI вв., не включенного в перечень произведений, выносимых на эк-

замен или предложенных для курсовой работы. Дисциплина «Контрапункт» имеет практическую направленность. Среди ее заданий: сочинение трехголосного мотета или ричеркара в стиле Ренессанса, сочинение канона на *cantus-firmus*, трехголосной фуги в стиле Баха, анализ произведений XVII–XXI столетий.

Вбирая в свою аналитику музыку XV–XXI столетий, данные дисциплины помогают формировать контекстные знания об основных структурах музыкального языка, о гармонических и композиционных техниках разных эпох, их стилистике, графике. Интересно, что в примерном учебном плане магистерских программ этих же направлений имеется модуль «Музыкознание» (Musikwissenschaft Special), продолжительность которого первые два семестра. Дисциплина знакомит с различными методами музыкальной науки, применяемыми в источниковедении, критике стилей, анализе, герменевтике. Такое изучение формирует профессиональные знания в области исторической практики исполнительства, помогает осмысливать творческие концепции композиторов разных эпох.

Содержательно-интегрированная сфокусированность дисциплин историко-теоретического цикла, проявляющаяся уже на уровне наименований курсов («Историческая стилистика» (Historische Stilkunde), «История и эстетика музыки» (Geschichte und Ästhetik der Musik), четко обозначает образовательный вектор, направленный на достижение комплексного охвата разновременных практик. Здесь принцип системности в присвоении на каждом уровне изучения дисциплины нового знания, в поэтапном расширении пространства аналитических умений и навыков строит максимально «экономную и максимально емкую по содержанию систему понятий» [5, с. 126]. Она уводит от дисциплинарной рассредоточенности и вполне согласуется с педагогическими идеями Я.А. Коменского, раскрытыми в его «Великой дидактике», где ученый советовал «излагать дело кратко, давая в немногом многое, то есть представляя умственному взору учащихся основные вещи так, как они есть, в немногих, но продуманных и чрезвычайно легких для усвоения теоремах и правилах, откуда бы все остальное вытекало само собой» [3, с. 377].

Схожую картину можно наблюдать в наборе дисциплин теоретико-аналитического блока итальянских программ по направлению «Canto» («Пение

[академическое]»¹, где имеются «Теория музыки» (*Teoria musicale*), «Семиография современной музыки» (*Semiografia della musica contemporanea*), «Теории и техники гармонии» (*Teorie e tecniche dell'armonia*), «Основы композиции» (*Fondamenti di composizione*) [1, с. 63]. Обращает на себя внимание специальная образовательная программа «Canto rinascimentale e barocco» («Пение [музыки эпохи] Возрождения и барокко»), в которой в совокупной практике разных консерваторий имеются дисциплины «Трактаты и приемы барочного пения» (*Trattati e metodi per canto barocco*), «Импровизация и вокальная орнаментика» (*Improvvisazione e ornamentazione vocale*), «Техника контрапункта» (*Tecniche contrappuntistiche*), «Преполфония» (*Prepolifonia*) [1, с. 64]. Данные программы учат анализировать различные структуры музыкального языка. «В них ключ к орфоэпии, стилистике и технике исполнения» [1, с. 64–65]. Плодотворным видится сам принцип погружения в смысловые глубины художественных практик с освоением разных техник организации звуковысотного пространства.

Отдавая полный отчет в безграничной множественности вариантов образовательных программ, реализуемых странами-участниками Болонского процесса, в наименованиях дисциплин теоретического цикла, транслируемых в образовательном пространстве, хочу лишь обратить внимание, на имеющиеся тенденции в построении и обновлении их содержания. Они, так или иначе, формируются с помощью базовых ориентиров, выстроенных на контекстуализации, историографии, источниковедении. Данные ориентиры обращены к онтологической стороне знания. Они же обеспечивают аналитику описания музыкальных явлений. Несмотря на индивидуальность и самостоятельность в содержательном выборе дисциплин, их образовательных единиц, каждая учебная програм-

ма выстраивает системную модель постепенного их освоения, исключая дублирование на новом образовательном уровне. Привлечение знания теоретических источников лишь способствует погружению в смысловые глубины музыкальных текстов. В зеркале обновления содержания учебных дисциплин названные ориентиры актуализируют новейшее теоретическое знание, внося в дисциплины проблемное изучение, раскрывая мир причинности и следствий.

В статье «О формах постижения музыкального бытия» Ю.Н. Холопов писал: «Теория музыки включает различные методы исследования, среди которых есть и те, которые можно считать направленными на различные слои музыкального бытия» [8, с. 112]. Он выделил методы философские, как «оперирующие чисто понятийной логикой», силу которых ученый видел в «предельно глубоком раскрытии сущности музыки» [8, с. 112], а также методы музыковедческие, способствующие постижению звуковысотных структур «во всех смысловых слоях, ценностных и символических значениях» [8, с. 112]. В его системе координат оказались одинаково востребованными умозрительный и прикладной дискурсы, которые исторически были связаны с разными типами рациональности, но которые сегодня понимаются как взаимодополняемые. Думается, нацеленность на интегральный результат, учитывающий апробированные дискурсы и новейшее знание, должна стать важной предпосылкой для педагогического поиска в деле обновления содержания учебных дисциплин. Тем более что в государственных регламентах порядка проектирования и утверждения рабочих программ дисциплин закреплено ежегодное обновление их содержания. В этой серьезной и ответственной педагогической работе каждая отдельная образовательная единица, дополняющая и обосновывающая другие, имеет ценность. В сумме они объединят актуальные научные знания, а переструктурирование содержания дисциплин, «в зависимости от потребности суммировать накопленные сведения и классифицировать их» [5, с. 127], научит аналитике разновременных гармонических и композиционных структур, став перспективной основой для формирования мыслительного и языкового аппарата, необходимого выпускникам для будущего профессионального применения.

1 Анализ данных программ посвящены статьи Д.А. Асташева: Асташев Д.А. «Canto rinascimentale e barocco»: содержательное измерение магистерских программ профессионального образования вокалиста в Италии // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. Т. 72, № 1 (2021). С. 70–78. Асташев Д.А. Профессиональное образование вокалиста в контексте европейской идеи гармонизации образовательной среды // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2021 (43). — № 2. — С. 60–67.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Асташев Д.А.** Профессиональное образование вокалиста в контексте европейской идеи гармонизации образовательной среды // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2021 (43). — № 2. — С. 60–67.
2. **Ефимова Н.И.** Теория музыкального искусства: онтология точности // Вестник МГУКИ. 2007. № 1. — С. 159–161.
3. **Коменский Я.А.** Великая дидактика. Избранные педагогические сочинения. М., 1982. Т. 1. — 656 с.
4. **Композиторы о современной композиции: хрестоматия** / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского; [ред.-сост.: Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова]. — М.: Московская консерватория, 2009. — 356 с.: ил., нот., табл.; 22 см.; ISBN 978-5-89598-222-8
5. **Рождественский Ю.В.** Философия языка, культуроведение и дидактика. М.: Грант, 2003. — 240 с. ISBN 5-89135-251-6
6. **Тарасевич Н.И.** Понятие «musica» и «musicus» в трактате А.П. Коклико «Compendium musices» // От Гвидо до Кейджа: полифон. чтения: по материалам науч. конф., 24 февр. 2005 г. / [сост.: Т. Ф. Генова]. — М.: НПФ "ТС-ПРИМА", 2006. — С. 71–86; ISBN 5-902495-02-4
7. **Холопов Ю.Н.** О сущности музыки/Sator tenet opera rotas: Сборник статей/ Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. М., 2003. С. 6–18.
8. **Холопов Ю.Н.** О формах постижения музыкального бытия. <http://www.kholopov.ru/hol-mus-bytie.pdf>
9. **Migne, J.P.** Patrologiae cursus completus: Series Latina. Vol. 82. P. 162–174.

REFERENCES

1. **Astashev D.A.** Professional'noe obrazovanie vokalista v kontekste evropejskoj idei garmonizacii obrazovatel'noj sredy// YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. Rostov-na-Donu, 2021 (43). — № 2. — S. 60–67.
2. **Efimova N.I.** Teoriya muzykal'nogo iskusstva: ontologiya tochnosti // Vestnik MGUKI. № 1. M, 2007. — S. 159–161.
3. **Komenskij YA.A.** Velikaya didaktika. Izbrannye pedagogicheskie sochineniya. M., 1982. T. 1 — 656 s.
4. **Kompozitory o sovremennoj kompozicii: hrestomatiya** / Moskovskaya gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo; [red.-sost.: T.S. Kyuregyan, V.S. Cenova]. — Moskva : Moskovskaya konservatoriya, 2009. — 356 s. : il., not., tabl.; 22 sm.; ISBN 978-5-89598-222-8
5. **Rozhdestvenskij YU.V.** Filosofiya yazyka, kul'turovedenie i didaktika. M.: Grant, 2003. — 240 s. ISBN 5-89135-251-6
6. **Tarasevich N.I.** Ponyatie «musica» i «musicus» v traktate A.P. Kokliko «Compendium musices» // Ot Gvido do Kejdzha: polifon. chteniya: po materialam nauch. konf., 24 fevr. 2005 g. / [sost.: T.F. Genova]. — Moskva: NPF "TS-PRIMA", 2006. — S. 71–86; ISBN 5-902495-02-4
7. **Holopov YU.N.** O sushchnosti muzyki/Sator tenet opera rotas. Cbornik statej Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. P.I. Chajkovskogo. M., 2003. S. 6–18.
8. **Holopov YU.N.** O formah postizheniya muzykal'nogo bytiya. <http://www.kholopov.ru/hol-mus-bytie.pdf>
9. **Migne, J.P.** Patrologiae cursus completus: Series Latina. Vol. 82. P. 162–174.

УДК 377; 378

А.Г. КАЗАКОВА

Доктор педагогических наук, профессор

Теоретико-методические основы подготовки конкурентоспособных специалистов в условиях современного профессионального образования

*A. Kazakova**Theoretical and methodological basis of training competitive specialists in the conditions of modern professional education*

Абстракт. Настоящая статья ставит своей задачей пробуждение интереса у преподавателей специальных дисциплин к изучению профессиональной педагогики с целью формирования у них педагогического мастерства. Ведь стать хорошим педагогом, не изучая теорию педагогики, существующий педагогический опыт обучения и воспитания, не обладая в достаточной степени педагогическим мастерством, невозможно. Но мало знать свой предмет — надо уметь донести это знание до слушателей, постоянно размышляя над тем, «как это сделать?». Ответ на поставленный вопрос требует решения множества проблем. Здесь и проблема выбора системы методов и организационных форм обучения, и вопросы непосредственной организации образовательного процесса, и проблемы постановки дидактических, воспитательных, развивающих, научно-методических задач, и вопросы формирования искусства педагогического общения и многое другое.

Решить все эти задачи возможно, лишь познав профессиональную педагогику, ее закономерности и основные педагогические категории. Автор данной статьи ратует за истинную педагогическую науку, за необходимость изучения, распространения истинно педагогических знаний в их историческом развитии с опорой на классические традиции и с учетом современных условий, требований жизни, состояния культуры, образования и нравственного потенциала общества.

Ключевые слова: педагогика профессионального образования взрослых, объект и предмет изучения, личность, процесс обучения, его закономерности, категории, традиции, дидактика, андрогогика, инновационные технологии.

Abstract: The present article is aimed to generate the interest of teachers of specific disciplines to the study of professional pedagogy for the purpose of developing their teaching expertise. The fact remains that it is impossible to become a proper teacher without studying the theory of pedagogy, the existing pedagogical experience in teaching and training or without the sufficient level of teaching skills. However, it is not enough to just know one's own subject — one must know how to deliver the knowledge to the listeners, while constantly reflecting on "how to do it?" The answer to the posed question requires solving a great number of problems. These include the problem of choosing the system of methods and organizational forms of training, the question of the actual organization of the educational process, the problems of setting didactic, educational, formative, and scientific-methodological tasks, the questions of forming the art of pedagogical communication and many others.

It is only possible to solve these problems by experiencing the professional pedagogy, its regularities and principal pedagogical categories. The author of the article is an advocate of the true pedagogical science, the necessity of studying and popularizing the true pedagogical knowledge in its historical development based on the classical traditions but also with consideration to current conditions, demands of life, state of culture, education and moral capacity of the society.

Keywords: pedagogy of the adults' professional training, target and scope of study, individual, learning process, its regularities, categories, traditions, didactics, andragogy, innovative technologies.

Профессиональная педагогика, или педагогика профессионального образования, — это наука, изучающая закономерности, сущность основных категорий обучения, воспитания и развития в условиях

подготовки будущих специалистов, обосновывающая типы профессиональных образовательных учреждений, принципы управления ими, пути использования современных образовательных техно-

логий. Педагогические аспекты профессионального образования являются предметом профессиональной педагогики.

Являясь отраслью педагогических наук, профессиональная педагогика систематизирует опыт обучения и воспитания взрослого человека, разрабатывает оптимальные пути подготовки к профессиональной деятельности, вооружает его знаниями, умениями и навыками самостоятельного интеллектуального поиска, в том числе прививает умения и навыки переноса знаний в новую профессиональную деятельность, формирует творческое адаптивное мышление, развивает познавательную активность [7].

Как справедливо замечают авторы книги «Основы общей и профессиональной педагогики», «профессиональная педагогика рассматривается как система междисциплинарных научных знаний широкого диапазона, несводимая только к конкретной, узкопрофильной подготовке рабочего и специалиста по той или иной профессии» [4].

В качестве объекта профессиональной педагогики выступает сфера специальной (профессиональной) подготовки человека к труду. Но, учитывая, что элементы профессиональной подготовки пронизывают всю систему образования, к объекту относят и всю целостную систему образования. Для подготовки специалиста к профессиональной деятельности профессиональные учебные заведения организуют и осуществляют образовательный процесс в определённой сфере. Разумеется, для оптимальной организации образовательного процесса должна быть разработана теоретико-методическая основа системы предстоящей образовательной деятельности. Вот почему в качестве предмета профессиональной педагогики выступает «процесс формирования профессионально значимых качеств личности и педагогическая система, задающая этот процесс формирования» [Там же].

Профессиональная педагогика как одна из отраслей педагогических знаний оперирует своими категориями. Среди них прежде всего назовём следующие: «профессиональное воспитание», «профессиональное обучение», «профессия (специальность)», «профессиональная квалификация», «профессиональное мастерство», «готовность к профессиональной деятельности» и, конечно, «профессиональное образование».

Раскроем содержание понятия каждой категории, обратив внимание на то обстоятельство, что

определения даются традиционные, классические. Профессиональное воспитание — специально организованный и управляемый процесс включения обучаемых в различные социально-профессиональные отношения с целью развития у них профессионально важных личностных качеств и формирования готовности к профессиональной деятельности.

Профессиональное обучение — специально организованный и управляемый процесс передачи профессиональных знаний, умений и навыков с целью развития личности и формирования готовности к профессиональной деятельности.

Профессия — род трудовой деятельности (занятий) человека, владеющего комплексом определённых теоретических знаний и практических навыков, приобретённых в результате специальной подготовки и опыта работы. Специальность — функционально обособленная область трудовой деятельности в рамках определённой профессии. Специальности подразделяются в зависимости от особенностей отдельных составляющих предмета труда, а также от специфики используемых орудий и средств трудовой деятельности [1]. Профессиональная квалификация — подготовленность индивида к профессиональной деятельности; наличие у работника знаний, умений, навыков, необходимых для выполнения им определённой работы. Квалификация работника отражается в его тарификации.

Профессиональное мастерство — высокая и постоянно совершенствуемая степень овладения определённым видом профессиональной деятельности, характеризующаяся качеством выполнения работы, высокой производительностью труда, профессиональной самостоятельностью, культурой труда и творческим отношением к труду.

Готовность к профессиональной деятельности — это интегративная система психологического образования будущих специалистов, обеспечивающая эффективное выполнение поставленных целей. Она включает в себя следующие компоненты: мотивационную, ориентационную, психофизиологическую, социально-личностную, социально-профессиональную, операциональную готовность [4].

Очевидно, что профессиональная готовность немислима не только без профессионального обучения, воспитания и развития, но и без профессионального самообразования, профессионального

самовоспитания, профессиональных самообучения и саморазвития. Их специфика заключается в направленности на развитие личности и формирование готовности к самостоятельной профессиональной деятельности.

Профессиональное образование — социально и педагогически организованный процесс трудовой социализации личности, обеспечивающий ориентацию и адаптацию в мире профессий, овладение конкретной специальностью и уровнем квалификации, непрерывный рост компетентности, мастерства и развитие способностей в различных областях человеческой деятельности. Именно профессиональное образование создаёт условия для профессионального становления, развития и самореализации личности и содействует достижению гуманистических и демократических целей общества. Целью профессионального образования является развитие творчески мыслящей личности, способной адаптироваться к особенностям избранной сферы труда [3].

В нашей стране профессиональное образование базируется на принципах демократизма, непрерывности и преемственности, общедоступности, светскости и поликультурности, рационального соотношения государственного и общественных начал в подготовке специалистов, связи основного и дополнительного профессионального образования.

Знакомство с профессиональными учебными заведениями на местах убеждает нас в том, что требование одного из главных принципов профессионального образования — принципа целенаправленности реализуется и сегодня. Наши учебные заведения работают именно целенаправленно.

Управление профессиональными учебными заведениями осуществляется в соответствии с законодательством Российской Федерации и Уставом образовательной организации.

Стройность, системность, содержательность, организованность, результативность всех направлений профессионального образования определяется их руководителями. Ведь именно они задают цели, задачи, содержание, формы и методы работы всего педагогического коллектива, направляют, корректируют его деятельность.

Тем не менее имеются еще и нерешенные проблемы. Назовем главные и наиболее типичные из них:

1. Дидактические принципы реализуются зачастую интуитивно.

2. Большинство преподавателей специальных дисциплин не осознают важности овладения педагогическими знаниями, умениями и навыками, сосредоточивая основное внимание на содержании обучения.

3. В результате методы обучения не всегда соответствуют его содержанию, специфике организации процесса обучения, качественному составу обучающихся, их возрасту, профессиональной мотивации, тогда как их выбор и сочетание в значительной степени определяют эффективность процесса обучения.

4. Обучение слушателей повсеместно направлено только на передачу информации, не обеспечивает единства целей, содержания, методов, не учитывает должным образом потребности, способности студентов, не решает задачи развития их познавательных интересов, активности, самостоятельности. В сложившейся системе, как утверждает М.Т. Громкова, учебный процесс репродуктивен, не упражняет в умении самоопределяться, не организует развитие мыслетехнических, коммуникативных, рефлексивных способностей [2]. Более того, большинство педагогов даже не знакомы с понятием «дидактика».

5. К сожалению, оформление помещений в высших профессиональных учебных заведениях зачастую напоминает не только об интерьере школьных зданий, но и о самой организации образовательного процесса в школе. Так, вузовские аудитории называют классами, вузовского педагога — учителем, сам вид учебного занятия (лекция, мастер-класс, семинар и т. п.) — уроками.

При таком подходе преподавателей к организации учебного процесса почти не используется дидактический аппарат; отмечается недостаточная дидактическая грамотность (преподаватели не только не могут ответить на вопрос, на какие дидактические принципы они ориентируются, какие методы обучения используют, но и какие виды занятий проводят); также редко опираются они на теоретические положения; методические рекомендации чаще делаются на интуитивном, а не на теоретическом уровне.

Характер работы отдельных преподавателей определяется их иллюзорным представлением о воздействии на студентов в основном через текст, а не через организацию их активной мыследеятельности. При этом учебный процесс зачастую явля-

ется не педагогическим процессом, а некоторым взаимным присутствием студента и преподавателя в едином времени и пространстве. Кроме того, не гарантируется целостность педагогического процесса как единого образовательного процесса, решающего задачи обучения, воспитания и развития.

Недостаточность педагогической квалификации ведет к тому, что не обеспечивается также различие между просветительской деятельностью и педагогической. Иногда, например, после лекции преподаватель с удовольствием констатирует, что занятие прошло на одном дыхании, что он был, прямо скажем, «в ударе, что студенты слушали его, раскрыв рты и затаив дыхание, не отвлекаясь на конспект лекции». А задумывался ли этот преподаватель над тем, что остается у студентов в качестве знаний, что уносят они с собой в самостоятельную жизнь после такого занятия? Ведь наша миссия не развлекать обучаемых, а создавать мотивацию для усвоения рассматриваемой темы, для формирования желания работать над собой, приобретать теоретические знания, шлифовать практические умения и навыки, которые помогут им стать не только специалистами, но и личностью.

Одним из главных условий совершенствования психолого-педагогических знаний и умений педагога является осмысление им специфики процесса обучения. Общеизвестно, что рассматривать этот процесс необходимо с позиций теории управления, так как сам процесс обучения — это не что иное как совместная взаимозависимая и взаимообусловленная деятельность обучаемых и обучающихся, взаимодействие которых не только предполагает известную организацию, но и само принимает форму управления.

Готовы ли сегодня преподаватели профессиональных учебных заведений — на уровне своей профессионально-педагогической компетентности — эффективно управлять учебной работой студентов?

Специально проведенные исследования показали, что педагогу необходимо вмешиваться в организацию обучения, причем мера такого вмешательства определяется степенью развитости студента как субъекта управления учебной работой. Чем она меньше, тем более обязательный характер принимает педагогическое управление. Каким же должно быть педагогическое управление, чтобы оно способствовало формированию студента как самосто-

ятельного и творческого специалиста, умеющего управлять вначале собой, а затем и другими?

Общим принципом таких оптимальных способов управления должен стать перевод слушателей из созерцательной и исполнительской позиции в позицию активного субъекта деятельности.

Нередко можно услышать: «Нельзя копировать чужой опыт, надо выработать свое, создавать свои дидактические школы» [7]. С одной стороны, это верно, с другой — некорректно.

Во-первых, даже попытка скопировать чей-то опыт, автоматически перенести эффективную методику другого педагога в свою сферу деятельности, в свой педагогический процесс, никогда не осуществится. Эта «чудесная» методика, открытая одним человеком и так виртуозно им используемая, «сверкающая» в его изложении предмета перед его студентами и в его учебном заведении, никогда полностью не приживется у другого, в иных педагогических условиях, с иными студентами. Будучи находкой для одного, она, эта методика, останется чуждой для другого.

Так в чем же дело? А причина заключается в педагогических закономерностях. Ведь каждый метод или составляющие его приемы и средства будут эффективны, если сам педагог, как менеджер познавательной деятельности студентов, будет учитывать следующие условия их выбора:

- специфику предмета;
- тему, раздел;
- вид занятия;
- дидактическую цель занятия;
- познавательные возможности студентов;
- образовательный уровень студентов;
- имеющийся опыт работы студентов;
- мотивационно-эмоциональный настрой студентов;
- отношение студентов к педагогу и его предмету;
- учебно-материальную базу для проведения занятия;
- и, конечно, свой педагогический потенциал, свой опыт работы, уровень владения тем или иным методом.

Исходя из сказанного, советуем, особенно молодым преподавателям: не спешите внедрять новое, постарайтесь вникнуть в его суть, соотнесите со своим багажом знаний, со своими условиями, примерьте к своим студентам. Можно вначале использовать элементы нового. Получится — рас-

ширьте границы использования, но не механически, а корректируя, с учетом своих возможностей. Вы и не заметите, как выйдете на собственное оригинальное решение, так как элементы нового будете постепенно вкрапливать в свою систему, будете расцветивать ее новыми красками, овладевать новыми подходами.

Во-вторых, нельзя, что называется, «вариться в собственном соку», ломая голову в поисках нового, эффективного. Необходимо знакомиться с позитивным опытом других, изучать его, обогащаясь и тем самым видоизменяя свою педагогическую деятельность. Ведь дидактический опыт — опыт коллективный. Он вырабатывался веками. Каждое новое поколение вносило в него что-то свое, уникальное, оригинальное. Обратимся, например, к опыту и дидактической концепции замечательного чешского педагога Яна Амоса Коменского. Его идеи увидели свет в 1632 году в работе «Великая дидактика» и дошли до нас, педагогов XXI века. Провозглашенные им дидактические принципы, ведущие методы обучения, гениальная классно-урочная система и сегодня являются основой, фундаментом, на котором мы строим современную дидактику и с помощью которых овладеваем педагогическим мастерством.

А как важен сегодня для нас опыт представителей советской и современной российской педагогики с их концепциями новых педагогических технологий, с необычными методами обучения, работающими в первую очередь на развитие обучаемых, на привитие им умений учиться самостоятельно, на развитие их познавательной активности, формирование личности конкурентоспособного специалиста!

Наша педагогическая наука вырастила многих выдающихся педагогов-новаторов. Это и В.Ф. Шаталов, в основе методической системы, которого лежат опорные сигналы; и И.П. Волков, в основе системы развивающего обучения которого лежит идея «опережения», направленная на развитие творческих качеств личности; и Е.Н. Ильин, в основе его системы преподавания литературы как предмета, формирующего человека, лежит концепция преподавания литературы как искусства и нравственно-этического курса, помогающего каждому обучаемому состояться человеком; и Ш.А. Амонашвили, в основе гуманно-личностной педагогики которого лежит идея сотрудниче-

ства, личностный подход, оригинальные методики обучения; и Н.Н. Палтышев, в основе его системы поэтапного обучения лежат концептуальные установки приоритета личности обучаемого перед всей педагогической системой, очеловечивание знаний (использование элементов музыки, поэзии, живописи на занятиях); и И.С. Якиманская, в основе ее системы личностно-ориентированного развивающего обучения лежит фактор субъективного опыта жизнедеятельности. Мы могли бы назвать еще множество достойных имен педагогов-новаторов, но есть одно «но»... Дело в том, что почти все новаторы ведут свои исследования, работая с учителями и учащимися школ. Очень слабо идет, к сожалению, обобщение опыта работы педагогов средней профессиональной школы и особенно вузов. Почти отсутствуют и специальные учебно-методические и методические пособия, направленные на обобщение педагогического опыта преподавателей вуза [6].

Сегодня, в условиях реализации обновленного Закона «Об образовании» (декабрь 2012), трудно представить себе систему научно-педагогической подготовки аспирантов, соискателей, докторантов, которой бы не коснулась модернизация. Действительно, чтобы сформировать по-настоящему конкурентоспособную, высококомпетентную личность педагога-исследователя высшей школы, недостаточно привлечь к этой сфере деятельности, во-первых, знающих, мотивированных на работу с людьми, имеющих степень доктора наук (в исключительных случаях, кандидата наук), опытных профессоров. Не менее важно, во-вторых, адаптировать к новым социально-экономическим условиям, требованиям постперестроечной жизни россиян методическое обеспечение самого образовательного процесса в аспирантуре, докторантуре. И если в этом плане говорить только о модернизации учебно-планирующей документации, — значит поступать односторонне, поверхностно, бессистемно, хотя, понятно, что именно эта документация во многом несёт в себе и методологические, и концептуальные установки. Важнейшую ценность в достижении оптимальных результатов подготовки научно-педагогических кадров, на наш взгляд, представляет организация живого педагогического процесса, с его субъект-субъектными, партнёрскими отношениями, с использованием, в первую очередь, интерактивных методов и технологий обучения [Там же].

Кроме того, опыт работы в вузе как в условиях советской России, так и в современной, подтверждает идею разумного сочетания, интеграции традиционного и инновационного. Призыв же некоторых «идеологов» образования полностью отмежеваться от классического, традиционного, исторически сложившегося считаем не только неразумным, несостоятельным, но и методологически невежественным, не отвечающим требованиям основных законов жизни, ненаучным. Яркий пример тому — дискуссии общественности, педагогов, учителей о соотношении традиционного и инновационного обучения в период пандемии коронавируса не только в нашей стране, но и во всем мире. Прозвучали суждения/мнения? о главенстве инновационных, модернизированных методов обучения при явной недооценке традиционных, классических.

Конечно, ни одно из названных педагогических условий не будет результативным само по себе. Все они действуют взаимосвязанно, интегрированно, адекватно друг другу. Так, трудно представить себе, что в профессиональных учебных заведениях, особенно культуры и искусств, где ведущими являются такие специальности, как музыкальная, вокальная, драматическая, хореографическая, культурологическая, кино-фото, художественное творчество и др., можно обойтись без наглядных, словесных и практических традиционных методов обучения.

При этом нельзя не учитывать ещё одно стержневое условие — объектом педагогической деятельности в системе, например, послевузовского профессионального образования являются аспиранты, соискатели, стажёры, магистранты, докторанты. Погружаясь в непосредственное педагогическое общение с ними, недостаточно учитывать рекомендации авторов педагогической психологии, вузовской педагогики. Нужны андрагогические советы, научные рекомендации, установки обучения, воспитания и развития взрослого человека.

Особенности разработки данной проблематики предопределены характером педагогического руководства взрослыми: сформированностью черт их личности, наличием у них жизненного опыта, культурными, образовательными, профессиональными запросами, преобладанием самообразования и самовоспитания и т. д.

Так, учёные, в частности С.И. Змеёв, отмечают, что видоизменение статуса и роли образования в настоящее время происходит в основном за счет

бурного и мощного развития образования взрослых людей, которым в наше время жизненно важно и необходимо постоянно повышать уровень компетенции для гармонизации своей антропосферы [5].

Образование взрослых, достигшее огромных масштабов как за рубежом, так и в России, наглядно показывает малую эффективность использования при их обучении педагогических принципов, отработанных в процессе обучения детей и подростков.

Андрагогика исходит из двух основных посылок: первая утверждает, что ведущая роль в процессе обучения принадлежит самому взрослому; согласно второй — обучение происходит в процессе совместной деятельности обучающегося с обучающим.

В связи с тем, что взрослый становится реальным субъектом процесса обучения, видоизменяются роль и функции обучающего (педагога) в процессе совместной деятельности: на первое место выходят функции эксперта, касающиеся технологии обучения и организации совместной деятельности. Кроме того, заметную роль играют функции создателя (соавтора) индивидуальных программ обучения, наставника, консультанта, творца благоприятных условий (физических и психологических) для обучения и, наконец, как источника знаний, обладателя умений, навыков и качеств (или, как уже говорилось, — компетенций).

Как же в этих условиях педагогически грамотно организовать образовательный процесс? Нам глубоко импонирует андрагогическая концепция С.И. Змеёва, и мы вновь обращаемся к сформулированным видным учёным принципам обучения взрослых, на которые ориентируемся в своей работе. По нашему убеждению, учёт принципиальных требований поможет не только правильно организовать сам образовательный процесс в системе послевузовского профессионального образования, но и позволит определить форму организации обучения, дидактически грамотно применить конкретные методы, правильно выбрать дидактические средства, выстроив педагогическое сотрудничество. Назовём основополагающие принципы:

— главенство самостоятельного обучения, когда именно самостоятельная деятельность обучающихся становится основным видом учебной работы взрослых;

— организация совместной работы, связанной с планированием, реализацией и оцениванием процесса обучения;

— опора на опыт обучающегося, который используется в качестве одного из источников обучения;

— индивидуализация обучения, когда каждый обучающийся совместно с преподавателем, а в некоторых случаях и со своими товарищами, создает индивидуальную программу обучения, ориентированную на конкретные образовательные потребности и цели обучения и учитывающую опыт, уровень подготовки, психофизиологические, когнитивные особенности каждого;

— системность обучения, предполагающая соблюдение соответствия целей, содержания, форм, методов, средств обучения и оценивания результатов;

— конкретность обучения (термин А.А. Вербицкого); в соответствии с этим принципом обучение, с одной стороны, преследует конкретные, жизненно важные для обучающегося цели, ориентировано на выполнение им социальных ролей или совершенствование личности, а с другой - строится с учетом профессиональной, социальной, бытовой деятельности обучающегося и в зависимости от его пространственных, временных, профессиональных, бытовых факторов (условий);

— актуализация результатов обучения, предполагающая безотлагательное применение на практике приобретенных знаний, умений, навыков, качеств;

— элективность обучения, означающая предоставление определенной свободы при выборе целей, содержания, форм, методов, источников, средств, сроков, времени, места обучения и оценивания результатов;

— развитие образовательных потребностей. Согласно этому принципу, оценивание результатов

обучения осуществляется путем выявления реальной степени освоения учебного материала и определения того минимума, без освоения которого невозможно достижение поставленной цели. Анализируя представленную С.И. Змеёвым теоретическую основу обучения взрослых и, в особенности, принципы их обучения, заметим, что изложенные положения вовсе не противоречат дидактическим принципам педагогики. Частично они коррелируют с ними, частично развивают их. Однако бесспорно то, что их действие в конкретных условиях обучения взрослых людей имеет свою специфику.

Какова же специфика обучения взрослых? Каковы отдельные инновационные методы обучения взрослых? Существуют ли технологии обучения взрослых?

Аксиоматичными, на наш взгляд, являются сами вопросы. Ведь одним из важнейших общедидактических принципов обучения является принцип индивидуального и дифференцированного подхода к обучающимся. А среди условий выбора методов и форм организации обучения еще со времен Я.А. Коменского выступали следующие: учет не только предмета, темы, целей обучения, воспитания и развития, но, в первую очередь, контингента обучаемых с их спецификой целей образования, возраста, наличия общеобразовательных и специальных знаний, умений и навыков и, конечно, мотивации.

Таковы, на наш взгляд, теоретико-методологические основания для грамотного осуществления научно-педагогической подготовки в системе послевузовского профессионального образования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Вишнякова С.М.** Профессиональное образование: Словарь. Ключевые понятия, актуальная лексика. — Москва: Научно-методический центр среднего профессионального образования, 1999. 537 с.
2. **Громкова М.Т.** Педагогические основы образования взрослых. — Москва, 1993.
3. **Давыдов В.В.** Теория развивающего обучения. — Москва: ИНТОР, 1996. 542 с.
4. **Жуков Г.Н., Матросов П.Г., Каплан С.Л.** Основы общей и профессиональной педагогики: учебное пособие. — Москва: «Гардарики», 2005. 382 с.
5. **Змеёв С.И.** Технология обучения взрослых / С.И.Змеёв // Педагогика, 1998, № 7.
6. **Казакова А.Г., Кузнецова Т.В.** Педагогика высшей школы в сфере культуры: учебник, рекомендован Министерством образования и науки Российской Федерации. — Москва: МГИК, 2015. 440 с.
7. **Казакова А.Г.** Высшее профессиональное и послевузовское научное образование (аспирантура, докторантура): Монография. — Москва: Экон-Информ, 2010. 547 с.

8. **Казаква А.Г.** Теоретические основы образования взрослых: монография Казаковой А. Высшее профессиональное и послевузовское научное образование (аспирантура, докторантура). — Москва: Экон-Информ, 2010. 547 с.

REFERENCES

1. **Vishnyakova S.M.** Professional'noe obrazovanie: Slovar'. Klyuchevye ponyatiya, aktual'naya leksika. — Moskva: Nauchno-metodicheskij centr srednego professional'nogo obrazovaniya, 1999. 537 pp.
2. **Gromkova M.T.** Pedagogicheskie osnovy obrazovaniya vzroslyh. — Moskva, 1993.
3. **Davydov V.V.** Teoriya razvivayushchego obucheniya. — Moskva: INTOR, 1996. 542 pp.
4. **Zhukov G.N., Matrosov P.G., Kaplan S.L.** Osnovy obshchej i professional'noj pedagogiki: uchebnoe posobie. — Moskva: «Gardariki», 2005. 382 pp.
5. **Zmeyov S.I.** Tekhnologiya obucheniya vzroslyh / S.I. Zmeyov // Pedagogika, 1998, № 7.
6. **Kazakova A.G., Kuznecova T.V.** Pedagogika vysshej shkoly v sfere kul'tury: uchebnik, rekomendovan Ministerstvom obrazovaniya i nauki Rossijskoj Federacii. — Moskva: MGIK, 2015. 440 pp.
7. **Kazakova A.G.** Vysshee professional'noe i poslevuzovskoe nauchnoe obrazovanie (aspirantura, doktorantura): Monografiya. — Moskva: Ekon-Inform, 2010. 547 pp.
8. **Kazakova A.G.** Teoreticheskie osnovy obrazovaniya vzroslyh: monografiya Kazakovoj A. Vysshee professional'noe i poslevuzovskoe nauchnoe obrazovanie (aspirantura, doktorantura). — Moskva: Ekon-Inform, 2010. 547 pp.

УДК 372.878

И.В. МАЛЫХИНАКандидат педагогических наук, специалист по учебно-методической работе
Академия хорового искусства имени В.С. Попова

Перспективы развития российской фортепианной школы в условиях пандемии

*I. Malykhina**Prospects for the development of the Russian piano school in a pandemic*

Аннотация. В силу серьезных ограничений жизни из-за COVID-19 все сферы жизни общества претерпели значительные изменения, и музыкальное образование не стало исключением: обучение полностью или частично перешло в online режим, для концертов и конкурсов активно создаются новые интернет-платформы, много внимания уделяется вопросу внедрения дополнительных технических средств. Исходя из определенной специфики преподавания именно педагогам исполнительских дисциплин (в частности педагогическому составу класса фортепиано) особенно тяжело перестроиться на новый образовательный формат. Благодаря уникальной разработке компании Ямаха (инструменту Дисклавир) в фортепианном исполнительстве открываются совершенно новые перспективы развития отечественной системы обучения. За счет гармоничной комбинации электронных компонентов (датчиков, соленоидов, сервопривода и др.) и акустических элементов фортепиано инженерам удалось создать новый (гибридный) вид музыкального инструмента, в функционал которого входит: акустическая запись игры пианиста, точнейшая фиксация всех положений движущихся элементов системы, воспроизведение в живом формате исполнений любых жанров и эпох, взаимодействие с внешними устройствами (ПК, камера, микрофоны, MIDI-клавиатура и др.), удаленное подключение и работа в дистанционном режиме с другими Дисклавиром в любой точке земного шара и др. В статье подробно описываются технические характеристики гибридного фортепиано, рассматриваются различные варианты и способы его применения как в локальном, так и удаленном формате, приводятся научные работы, связанные с данным устройством, представляются действующие российские и европейские проекты по развитию дистанционного музыкального образования посредством Дисклавира.

Ключевые слова: Дисклавир, дистанционное музыкальное образование, информационные технологии, MIDI, фортепианная школа.

Abstract. Due to serious restrictions on life due to COVID-19, all spheres of society have undergone significant changes, and music education was no exception: training has completely or partially switched to online mode, new Internet platforms are actively being created for concerts and competitions, a lot of attention is paid to the issue of introducing additional technical means. By virtue of a certain specificity of teaching, it is especially difficult for teachers of performing arts disciplines (in particular, for the teaching staff of the piano class) to reorganize to a new educational format. Thanks to the unique development of the Yamaha company (the Disklavier instrument), completely new prospects for the development of the domestic training system are opening up in piano performance. Due to the harmonious combination of electronic components (sensors, solenoids, servo drives, etc.) and acoustic elements of the piano, engineers managed to create a new (hybrid) type of musical instrument, the functionality of which includes: acoustic recording of the pianist's play, the most accurate fixation of all positions of the moving elements of the system, playback in a live format of performances of any genre and epoch, connection to external devices, remote connection with other Disklaviers anywhere in the world, etc. The article describes in detail technical characteristics of the hybrid piano, various options and methods of its use both in local and remote formats are considered, scientific works related to this device are presented, current Russian and European projects for the development of distance music education through Disklavier are presented.

Keywords: Disklavier, remote musical education, information technologies, MIDI, piano school.

Российская фортепианная исполнительская школа, благодаря трепетному отношению к традициям преподавания, индивидуальному подходу к учащимся, высокому уровню профессионально-

го мастерства преподавательского состава, на протяжении уже многих десятилетий заслуженно является одной из самых сильных в мире. Однако научно-технический прогресс не стоит на месте

и многие сферы жизни стали претерпевать значительные изменения. Так, например, в музыкальном образовании благодаря совершенствованию электронных музыкальных инструментов активно появляются и модернизируются новые дисциплины («Компьютерная аранжировка», «Инновационные технологии в современном композиторском творчестве» и т. д.), педагоги все чаще обращаются к возможностям интернет-ресурсов, современные учебные классы уже невозможно представить себе без компьютера, электронной доски и других дополнительных технических средств.

В условиях же последних событий в мире, когда практически вся жизнь перешла в дистанционный режим, особый интерес начали представлять гибридные технологии последнего поколения. В музыкальном образовании к таким инструментам относится Дисклавир (акустическое фортепиано со встроенной компьютерной системой), которое обладает целым рядом уникальных функций:

– запись и воспроизведение в «живом» формате (когда встроенные в инструмент специальные датчики считывают даже самые незначительные перемещения клавиш и педалей во время игры пианиста, чтобы затем абсолютно идентично привести их в движение во время воспроизведения записи);

– подключение к ПК (когда исполнитель, играя на Дисклавири, может увидеть на компьютере в MIDI-графиках в пределах 1024 градаций мельчайшие детали снятия и нажатия клавиш и педалей);

– PianoSmart (возможность слушать с CD-диска в акустическом форме записи знаменитых пианистов);

– дистанционное подключение через интернет между двумя Дисклавирами, когда любое движение клавиш и педалей на одном из инструментов в то же мгновение воспроизводится в «живом» формате на другом таком же инструменте (более подробно техническая составляющая данной информационной системы отражена в статье автора [5]).

В области зарубежной фортепианной педагогики вопросом локального применения Дисклавириров в классе фортепиано занимается профессор К. Райли, чему посвящена ее диссертация «Understanding interpretive nuance in piano performance through aural/visual feedback» [15] (для глубокого изучения проблемы можно обратиться к русскому переводу представленного выше научного труда [11]). Результаты исследования К. Райли подтверждают,

что применение главных функций инструмента (акустическая запись / воспроизведение, а также подключение к ПК) помогает учащимся значительно лучше понимать свои исполнительские ошибки, что существенно ускоряет процесс работы над произведением в целом.

К похожим выводам пришли и российские студенты, когда в Москве проводился аналогичный эксперимент. Как заметили испытуемые, даже одного только акустического воспроизведения записи достаточно, чтобы стали видны все неточности исполнительских движений, невнимательность к нотному тексту и замечаниям педагога, благодаря чему у учащихся происходит существенная переоценка своей деятельности и «ни один диктофон и даже самый совершенный микрофон не может дать такого ошеломляющего эффекта...» [6, с. 144–145].

Важно отметить и тот факт, что с помощью Дисклавира у пианистов появляется уникальная возможность сохранять каждое свое исполнение и тем самым создавать личную библиотеку данных. Полученные файлы можно прослушивать на компьютере (в цифровом звучании), отправлять для консультации педагогу по электронной почте (если нельзя проводить очные занятия в классе), корректировать по своему желанию с помощью дополнительных программ и т. д., что позволяет студентам уже с исследовательской точки зрения подходить к процессу обучения.

Вместе с тем, как показывает анализ научных трудов, интерес к данной информационной системе растет не только у учащихся-пианистов, но и преподавателей. Если еще несколько лет назад о Дисклавири знало достаточно небольшое количество человек и упоминания были только в общих чертах (Илларионова Е.Н. и Миннегалиева М.Г. — 2013 г. [3], Бородин А.Б. — 2014 г. [1], Мариупольская Т.Г. — 2017 г. [8], Дыльков А.Г. — 2018 г. [2]), то за последний год число фундаментальных исследований существенно увеличилось [4, 7, 10, 12, 13].

Конечно, основное внимание музыкантов сфокусировано на функции дистанционного подключения. Благодаря высококачественному соединению Дисклавириров друг с другом педагоги и учащиеся, не покидая своей страны, в режиме реального времени и без потери качества могут заниматься друг с другом, находясь при этом в любой точке земного шара, что особенно актуально

в условиях активного распространения коронавирусной инфекции по всему миру.

Главной проблемой дистанционных занятий в классе фортепиано является передача звука на расстоянии и ни одна даже самая лучшая компьютерная программа для конференций не может справиться с этим вопросом. За счет того, что Дисклавиры считывают не звуковую волну в процессе работы, а только перемещения клавиш, молоточков и педалей в пределах 1024 градаций, для механического воспроизведения полученной информации (когда все подвижные элементы рояля приходят в движение) становятся не важны такие вопросы, как акустика помещения, наличие дорого дополнительного звукового оборудования в классе и т. д. Для удобства работы с функцией дистанционного подключения из вспомогательных технических средств требуется лишь наличие ноутбука с программой Skype (для общения между участниками учебного процесса), игра же в данном случае передается с помощью Дисклавиров.

За рубежом на сегодняшний день уже развита целая сеть дистанционного образования под названием Disklavier education network [16], в рамках которой между странами Европы регулярно проводятся удаленные мастер-классы, концерты, конкурсы, курсы повышения профессионального мастерства, частные занятия с профессорами, из чего следует, что Дисклавиры уже стали неотъемлемой частью музыкального образования. В России же данная технология появилась сравнительно недавно и только начинает постепенно внедряться в систему музыкального обучения. Однако, несмотря на это,

ведется активная работа по созданию Единой Российской Музыкальной Образовательной Системы (ЕРМОС) [9], в рамках которой уже проводятся дистанционные занятия, мастер-классы и конкурсы между Москвой, Санкт-Петербургом, Владивостоком, Пермью, Абаканом и другими городами России.

Вместе с тем за последний год существенно увеличилось число международных соединений, благодаря чему процесс распространения традиций отечественной фортепианной школы перешел на принципиально иной уровень качества. После дистанционной работы с японскими студентами Э. Вирсаладзе оставила следующий видеозвонок о Дисклавире: «Колоссальное впечатление. Это удивительно, потому что есть ощущение, что ты находишься там, и они [студенты] находятся здесь... это настолько невероятно, что просто дух захватывает... Вообще, состояние такое необычное, но очень интересное. Я, во всяком случае, это никогда не забуду. Этого моего первого впечатления — Япония, Москва. И контакт, так или иначе все-таки он есть. Сегодня мы не только видим, но мы общаемся с другой страной с ощущением, что мы находимся в Токио. Я думаю, из всех возможных таких вот контактов — это самое оптимальное... Конечно, это все-таки невероятное достижение, я считаю. Просто невероятное» [14].

Конечно, обозначенные в статье темы требуют более глубокого изучения, результаты же дополнительных исследований и экспериментов в области локального и дистанционного применения Дисклавира в классе фортепиано могут быть отражены в будущих научных работах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бородин А.Б.** Беседа с Екатериной Мечетиной: «В музыку должны идти те молодые люди, которые абсолютно четко осознают, что без музыки им жизни нет» / Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014, № 28. С. 151–155.
2. **Дыльков А.Г.** Музыкальное образование и информационные технологии: некоторые аспекты / Вестник Магнитогорской консерватории. 2018, № 1. С. 78–81.
3. **Илларионова Е.Н., Миннегалиева М.Г.** К вопросу о применении информационных технологий в музыкальном образовании / Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. 2013, № 19. С. 102–109.
4. **Карасева М.В.** Музыкант-педагог онлайн: проблемы и решения / Научный вестник Московской консерватории. 2020, № 2 (41). С. 22–65.
5. **Малыхина И.В.** Дисклавир как инновационный тип музыкального инструмента: технологический и педагогический аспекты / Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. 2016, № 1 (13). С. 160–171.

6. **Малыхина И.В.** Интеграция гибридных музыкальных инструментов в российскую фортепианную исполнительскую школу / Интеграция образования. 2019. Т. 23. № 1. С. 137–149. DOI: 10.15507/1991-9468.094.023.201901.137–149.
7. **Малыхина И.В.** Совершенствование самостоятельной подготовки будущего педагога-пианиста средствами информационно-коммуникативных технологий: дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02. М., 2020. 210 с.
8. **Мариупольская, Т.Г.** Исполнительская подготовка будущего учителя музыки. Проблемы и перспективы / Наука и школа. 2017. № 1. С. 141–145.
9. **Мусаелян Е.** Конференции: Музыкальные инновации. URL: <http://gazetaigraem.ru/a20201311>
10. **Петрова Н.Н.** Цифровое музыкальное исполнительство как отражение аксиосферы культуры и образовательного пространства цифрового века / ИКОНИ. 2020. № 3. С. 87–97.
11. **Райли К.** Понимание интерпретационных нюансов в фортепианном исполнительстве через акустико-визуальные проекции / LAP LAMBERT Academic Publishing RU. 2017. 201 с.
12. **Суслова Н.В.** Возможности и риски дистанционного формата музыкального обучения школьников / Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. № 4. С. 116–135.
13. **Тагильцева Н.Г., Цзя Ц.** Дистанционное музыкальное образование в школе «Бейху» / Современные проблемы высшего образования. Творчество в дистанционном формате. Материалы VI международной научно-практической конференции. Москва. 2021, С. 191–194.
14. **Элисо Вирсаладзе о Дисклавире Yamaha (Disklavier Yamaha).** URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c2c6PB-4Mb8>
15. **Riley K.** Understanding interpretive nuance in piano performance through aural/visual feedback. VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG., 2009.
16. **Yamaha disklavier education network.** URL: <http://yamahaden.com/>

REFERENCES

1. **Borodin A.B.** Beseda s Yekaterinoy Mechetinoy: «V muzyku dolzhny idti te molodye lyudi, kotorye absolyutno chetko osoznayut, chto bez muzyki im zhizni net» [Interview with Ekaterina Mechetina: “The Music should Go Only to Those Young People Who Absolutely Clearly Realize There is no Life Without Music”]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv / Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts. 2014. № 28, pp. 151–155.
2. **Dylkov A.G.** Muzykalnoe obrazovanie i informatsionnye tekhnologii: nekotorye aspekty [Music Education and Information Technology: Some Aspects]. Vestnik Magnitogorskoy konservatorii / Bulletin of the Magnitogorsk Conservatory. 2018. № 1, pp. 78–81.
3. **Illarionova Ye.N., Minnegaliev M.G.** K voprosu o primenenii informatsionnykh tekhnologiy v muzykalnom obrazovanii [To the Issue of Training Musicians-Performer through Distance Learning]. Rossiyskie pedagogicheskie assamblei iskusstv v Magnitogorske / Russian Pedagogical Art Assemblies in Magnitogorsk. 2013. № 19, pp. 102–109.
4. **Karaseva M.V.** Muzykant-pedagog onlayn: problemy i resheniya [Musician-teacher Online: Problems and Solutions]. Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Scientific bulletin of the Moscow Conservatory.. 2020. № 2 (41), pp. 22–65.
5. **Malykhina I.V.** Disklavier kak innovatsionnyy tip muzykalnogo instrumenta: tekhnologicheskii i pedagogicheskii aspekty [Disklavier as Innovative Type of Musical Instruments: Technologic and Pedagogical Aspects]. Vestnik kafedry Yu-NYeSKO Muzykalnoe iskusstvo i obrazovanie / Bulletin of the UNESCO Chair Musical Arts and Education. 2016. № 1 (13), pp. 160–171.
6. **Malykhina I.V.** Integratsiya gibridnykh muzykalnykh instrumentov v rossiyskuyu fortepiannuyu ispolnitelskuyu shkolu [Integration of Hybrid Musical Instruments into Russian Piano School]. Integratsiya obrazovaniya / Integration of Education. 2019. Т. 23, № 1. pp. 137–149. DOI: 10.15507/1991-9468.094.023.201901.137–149.
7. **Malykhina I.V.** Sovershenstvovanie samostoyatel'noy podgotovki budushchego pedagoga-pianista sredstvami informatsionno-kommunikativnykh tekhnologiy [Improving the independent training of a future pianist teacher by means of information and communication technologies]. Thesis Ph. D. Moscow. 2020, 210 p.
8. **Mariupolskaya, T.G.** Ispolnitelskaya podgotovka budushchego uchitelya muzyki. Problemy i perspektivy [Performing training of the future music teacher. Problems and prospects]. Nauka i shkola / Science and school. 2017. № 1, pp. 141–145.
9. **Musaelyan Ye.** Konferentsii: Muzykalnye innovatsii [Conferences: Musical Innovations]. URL: <http://gazetaigraem.ru/a20201311>

10. **Petrova N.N.** Tsifrovoye muzykalnoye ispolnitelstvo kak otrazhenie aksiosfery kultury i obrazovatel'nogo prostranstva tsifrovogo veka [Digital Music Performance as the Reflection of the Axiosphere of Culture and the Educational Space of the Digital Age]. IKONI / ICONI. 2020. №3, pp. 87–97.
11. **Rayli K.** Ponimanie interpretatsionnykh nyuansov v fortepiannom ispolnitelstve cherez akustiko-vizualnye proektsii [Understanding interpretive nuance in piano performance through aural/visual feedback]. LAP LAMBERT Academic Publishing RU. 2017, 201 p.
12. **Suslova N.V.** Vozmozhnosti i riski distantsionnogo formata muzykalnogo obucheniya shkolnikov [Opportunities and Risks of Distance Format in Musical Learning to Schoolchildren]. Muzykalnoye iskusstvo i obrazovanie / Musical art and education. 2020. T. 8. № 4, pp. 116–135.
13. **Tagiltseva N.G., Tszya Ts.** Distantsionnoye muzykalnoye obrazovanie v shkole «Beykhu» [Distance Music Education in the School "BeiHu"]. Sovremennyye problemy vysshego obrazovaniya. Tvorchestvo v distantsionnom formate. Materialy VI mezh-dunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii / Modern problems of higher education. Creativity in a distance format. Materials of the VI International Scientific and Practical Conference. Moskow. 2021, pp. 191–194.
14. **Eliso Virsaladze o Disklavire Yamaha** (Disklavir Yamaha) [Eliso Virsaladze about Disklavir Yamaha (Disklavir Yamaha)]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c2c6PB-4Mb8>
15. **Riley K.** Understanding interpretive nuance in piano performance through aural/visual feedback. VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG. 2009, 117 p.
16. **Yamaha disklavier education network.** URL: <http://yamahaden.com/>