
1 (6) 2023

агса де тга

музыкознание
исполнительство
педагогика

сетевой электронный научный журнал

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

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

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

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

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

E-mail редакции: academia@axu.ru

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

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

Редактор — Докучаева Римма Сергеевна

Ответственный секретарь, технический редактор —
Матвеева Алина Игоревна

Редактор-переводчик — Хрулева Ирина Александровна

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

30 лет



Академии
хорового искусства
имени В.С. Попова



academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Члены редакционной коллегии:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дизайн Г.Д. Жуков

Верстка Д.А. Брадарская

Издательство КОМПОЗИТОР


www.kmpztr.ru

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

+7 (495) 232–52–11

© Академия хорового искусства им. В.С. Попова, 2023

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2023


АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
имени В. С. Попова


ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОМПОЗИТОР

academia:

MUSICOLOGY, PERFORMANCE, PEDAGOGY

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

Founder and Publisher:

Victor Popov Academy of Choral Arts

Acting rector — professor Alexander Solovyev

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

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

Proofreader Editor — Rimma Dokuchaeva

Technical editor — Alina Matveeva

Editor-translator — Irina Khruleva

Members of the Editorial Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. Andrea Angelini (Rimini, Italy)

Design Gregory Zhukov

Layout: Daria Bradarksaia

KOMPOZITOR Publishing House

www.kmpztr.ru

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

+7 (495) 232–52–11

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2023

© KOMPOZITOR Publishing House, 2023

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

содержание

музыкознание

Богданов М.Г.

О некоторых принципах оркестровки П.И. Чайковского 7

Гаврилова Л.А., Богданова Е.А.

Некоторые стилевые особенности альбома «Runaljod — gap var ginnunga»
норвежского ансамбля «Wardruna» 36

Кривицкий М.С.

Варез и Стравинский: творческие параллели 42

Семенцова Е.Д.

Концертная симфония «Фрески св. Софии Киевской» В.Г. Кикты:
некоторые особенности гармонического языка 50

исполнительство

Комкова А.А.

Духовная традиция в русской хоровой музыке рубежа XX–XXI веков в интервью и беседах 59

Кркотич К.

Русские артисты на сербской оперной сцене XX в. в период между двумя мировыми войнами 67

Максимова А.Е.

Вокально-хоровая музыка в балетах В. Мартин-и-Солера 75

Уфимцева А.В.

Основные аспекты деятельности концертмейстера в классе академического вокала 86

педагогика

Захаров Ю.К.

«Опера Нищего»: нотные материалы 90

Сеновалов М.Ю.

Глазами концертмейстера: в классе С.Г. Нестеренко 102

Соломенникова В.И.

Об особенностях становления бурятской вокальной школы 109

contents

musicology

Bogdanov M.

On P. Tchaikovsky's orchestration techniques: the animated pedal 7

Gavrilova L., Bogdanova E.

Some style features of the album "Runaljod — Gap Var Ginnunga" by the Norwegian ensemble "Wardruna" 36

Krivitsky M.

Varèse and Stravinsky: creative parallels 42

Sementsova E.

Sinfonia concertante "Frescoes of St. Sophia of Kiev" by V. Kikta: specific features of the harmonic language 50

performance

Komkova A.

Sacred tradition in Russian choral music at the turn of the 21st century in interviews and conversations 59

Krkotic K.

Russian singers on Serbian opera stage of the 20th century in the period between the two wars 67

Maximova A.

Vocal solo and choral music in the ballets by V. Martín y Soler 75

Ufimtseva A.

The main aspects of the collaborative pianist's activities in the class of classical singing 86

pedagogy

Zakharov Y.

"The Beggar's Opera": the score material 90

Senovalov M.

Through the eyes of an accompanist: in the class of S.G. Nesterenko 102

Solomennikova V.

Specific features of the formation of the Buryat vocal school 109

УДК 781.631
781.632

М.Г. БОГДАНОВ

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

О некоторых приемах оркестровки П.И. Чайковского: анимированная педаль

M. Bogdanov

On P. Tchaikovsky's orchestration techniques: the animated pedal

Абстракт. Автор статьи обращает внимание на изучение направлений композиторского поиска, связанных с формированием собственного оркестрового стиля П.И. Чайковского. Выделяя семь таких направлений, автор останавливается на одном из них — изобретении оркестровых приемов. Данное направление подробно раскрыто на примере анимированной педали, которая названа важным элементом оркестрового письма композитора. Опираясь на анализ партитур и рукописных эскизов, автор наглядно показывает, как появившийся в Первой симфонии оркестровый прием в последующих сочинениях обретал новые возможные модификации. Анализ развития этого приема, непосредственно связанный с процессом композиции, представляет безусловный интерес, требует изучения всей цепочки творческого процесса, начиная с клавирного эскиза и заканчивая готовой оркестровой партитурой. Исследование методов и приемов оркестровки в творчестве П.И. Чайковского построено, с одной стороны, на сравнительном анализе клавирных эскизов и дальнейшем их воплощении в симфонической партитуре, а с другой стороны, на прослеживании появления и развития приемов оркестровки в разных симфонических произведениях Чайковского на разных этапах становления его оркестрового письма. Важным результатом исследования является заполнение пробела в изучении принципов оркестровки П.И. Чайковского.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, симфоническая музыка, партитура, эскиз, оркестровка, приемы и методы оркестровки, анимированная педаль.

Abstract: The author of the article focuses on the study of the composer search directions that are related to the formation of P. Tchaikovsky's individual style of orchestration. While determining seven such directions, the author delves into one of them, namely the creation of orchestration techniques. This particular direction is closely examined in a case study of the animated pedal, which is considered an important element of the composer's orchestration technique. Drawing upon the analysis of scores and hand-written sketches, the author demonstrates how this orchestration technique, which appeared in the First Symphony, received new modifications in later works. The analysis of this development, directly related to the process of composition, is of great interest and calls for the study of the entire chain of the creative process, starting from the piano sketch and ending with the complete orchestral score. The research of orchestration techniques and methods in P. Tchaikovsky's work is built on a comparative analysis of piano sketches and their further realization in the symphonic score, on the one hand, and on tracing the appearance and development of orchestration techniques in various symphonic works by P. Tchaikovsky on various stages of evolution of his orchestral writing, on the other. The important result of the research lies in filling the gap in the study of P. Tchaikovsky's principles of orchestration.

Keywords: Pyotr Tchaikovsky, symphonic music, score, sketch, orchestration, orchestration techniques and methods, animated pedal.

Практика композиции и оркестровки показывает, что поиски собственного стиля оркестрового письма у разных композиторов могут идти в разных направлениях. В силу индивидуальных особенностей музыкального мышления того или иного композитора, поиск методов, приемов способов оркестровки, способных максимально точно реализовать музыкальные идеи в оркестровой партитуре,

становится обязательным условием для многих молодых авторов. Даже в условиях освоения консерваторского курса по изучению оркестровки, включающего в себя лекции по Инструментоведению, индивидуальные занятия по Чтению симфонических партитур, лекции по Истории оркестровых стилей и индивидуальные занятия по оркестровке, молодые композиторы по окончании консервато-

рии приходят к осознанию необходимости создания собственных методов и приемов оркестровки, пригодных к их музыкальному материалу, если последний обладает ярко выраженными нестандартными индивидуальными чертами и к нему не применимы методы и приемы оркестровки, изучаемые в консерваторском курсе. В этом смысле для композитора процесс создания оркестровой партитуры имеет первостепенное значение, и вопрос непрерывности процесса создания симфонического произведения от первоначального материала, часто не имеющего определённых оркестровых черт, к полноценному оркестровому воплощению требует особого исследования. Здесь интересен опыт каждого композитора, но для русской оркестровой школы чрезвычайно важен пример Петра Ильича Чайковского как одного из основателей национальной школы оркестрового письма.

Симфоническое творчество Петра Ильича Чайковского изучено и описано во многих отечественных и зарубежных трудах. Музыковеды посвящали свои работы исследованию музыкального языка инструментальных произведений композитора [5], давали подробный структурный анализ симфоний Чайковского [7], композиторы анализировали особенности оркестровой фактуры симфонической музыки Чайковского [2], характерные стилистические черты [3], способы использования оркестровых инструментов, их сочетания, особенности педализации, соединения групп и оркестровой фигуры [1]. Однако до сих пор никто не предпринимал попытки реконструировать процесс создания композитором оркестровой партитуры. Целью предпринятой публикации является осмысление методов и приемов оркестровки П.И. Чайковского, его внутренней стороны, которые позволят описать принцип композиторской работы, раскрыть его основополагающие особенности. Особо выделим один из таких методов — изобретение и развитие оркестровых приемов, позволяющих экономно использовать тембровые краски симфонического оркестра.

Некоторые исследователи не без основания рассматривают процессы сочинения музыкального материала и его оркестровки как две последовательные ступени творчества. В такой последовательности весь музыкальный материал нового произведения сочиняется с помощью одного музыкального инструмента, например, фортепиано, и только после завершения процесса сочинения

оркеструется для определенного состава инструментов или оркестра. Другая точка зрения предполагает симбиоз музыкального материала и оркестровки, при котором невозможно отделить музыкальную идею от оркестрового воплощения. В первом случае оркестровка является приспособлением музыкального материала для оркестра и полностью зависит от особенностей и характера музыки. Во втором — отделение музыкальной идеи от оркестровки невозможно. И первая, и вторая точки зрения имеют право на существование. Существует и третий способ существования оркестровой музыки, где оркестровка и есть само тело музыкальной мысли, и где музыкальная мысль сама по себе вне оркестра просто не существует. При анализе оркестровых произведений того или иного композитора необходимо понимание соотношения музыкального материала и оркестровки.

На становление принципов композиции и оркестровки влияют многие факторы. Прежде всего, это талантливые музыкальные наставники, музыкальное воспитание, полученное в раннем возрасте и юности, сильные музыкальные впечатления, вкусовые музыкальные пристрастия и, кроме всего прочего, обучение игре на музыкальных инструментах. Огромное число клавиров и начальных эскизов симфонических произведений доступно сегодня для изучения. Во многих авторских клавирах можно найти истоки тех индивидуальных черт оркестровых партитур, которые позволили их авторам реализовать свои музыкальные идеи в симфоническом оркестре с максимальной силой и исключительной самобытностью.

Написание партитуры с музыкальным материалом гомофонного склада в известной нам классико-романтической тональной системе кажется сегодня обычным процессом для профессионально обученных молодых композиторов. Но не все композиторы способны писать партитуру сразу, минуя этап написания музыкального материала хотя бы в форме эскиза. Во многом это зависит от сложности музыкального материала. Эскизы для такого рода оркестровой музыки, как правило, представляют собой двустручное нотное изложение основного музыкального материала для исполнения на одном из музыкальных инструментов. Если же речь идет о более сложных композиционных комплексах и техниках, например, о микрополифонии, сонористике и прочих, ставших уже привычны-

ми в оркестровых произведениях второй половины XX и начала XXI века, сочинение партитуры, минуя начальную ступень изложения основного материала в упрощенном виде, стало совершенно естественным, так как двустрочный нотный эскиз, как правило, не способен отразить многослойную структуру сложного симфонического полотна.

В наше время молодые композиторы имеют возможность набирать и прослушивать голоса партитуры в компьютерных нотных редакторах и программах для создания и микширования музыки. Композиторы, жившие до появления этих полезных технологий, пользовались, как правило, клавишными инструментами. Уместен вопрос: что повлияло на формирование стиля оркестровки П.И. Чайковского? Отвечая на него, напомним, что формированию собственного стиля оркестровки Петра Ильича Чайковского способствовало обучение в первой Русской консерватории, где его наставниками были Антон Григорьевич Рубинштейн (сочинение и инструментовка) и Николай Иванович Заремба (контрапункт и музыкальная форма). Занятия по оркестровке в первой Русской консерватории предполагали анализ и реконструкцию известных партитур (а именно оркестровку фортепианного переложения фрагментов известных оркестровых произведений согласно методике, которую использовал Георгий Конюс в «Задачнике по инструментовке» [6]). Эта методика весьма популярна и в наши дни. Но наличие учебных пособий по искусству оркестровки могло значительно усилить эффективность процесса обучения композиторов в консерватории. В то время такое учебное пособие уже существовало. «*Traité general d'instrumentation*» («Общий трактат об инструментах») был написан бельгийским композитором и директором Брюссельской консерватории Франсуа Огюстом Гевартом [10]. Антон Григорьевич Рубинштейн предложил своему ученику Петру Ильичу Чайковскому перевести этот труд на русский язык.

В Предисловии к Первому изданию перевода Петр Ильич писал:

«Мы преимущественно обращаем внимание учащихся и учащихся на тот отдел предлагаемого руководства, где автор рассматривает совокупное действие всех оркестровых групп в одной массе; с этой стороны, нельзя не отдать преимущества его (Франсуа Огюста Геварта) книге даже в сравнении с знаменитым трактатом об инструментовке Бер-

лиоза, состоящим из ряда великолепных монографий об инструментах, но упускающим из вида (что, однако, всего важнее) учение о самом оркестре, т. е. о значении, которое имеет в нем каждая группа в отношении к другим, его составляющим» [4, с. 5].

Пособие Геварта состояло из двух основных частей. Первая часть: «Объём, механизм и характер инструментов, употребляемых в современной музыке» [4, с. 20]. Вторая часть: «Сочетание инструментов между собой» [4, с. 102]. Из предисловия видно, что особое внимание Чайковского было сосредоточено на второй части, посвященной «Сочетанию инструментов между собой». Там содержалась информация, которой так недоставало в известном уже в то время «Трактате» Берлиоза [9].

За годы обучения в консерватории Петр Ильич стал автором нескольких симфонических произведений: увертюра «Гроза», «Характерные танцы», увертюра F-dur. Дипломной работой стала кантата на текст гимна Фридриха Шиллера «К радости». Нет сомнений, что знания об оркестровке, полученные Чайковским в годы обучения, были им не только усвоены, но и использованы в этих консерваторских работах.

По окончании консерватории бывшие студенты композиторы и во времена Чайковского и сейчас оказываются отрезанными от опеки, поддержки и профессиональной помощи своих консерваторских наставников. И случается, что, пытаясь использовать стандартные приемы оркестровки для своих новых опусов, обнаруживают частичную или полную неприложимость их к своей музыке. Конечно, это зависит от особенностей музыкального языка композитора.

Сегодня можно утверждать, что Чайковский начал самостоятельные поиски своего оркестрового стиля и оркестровых приемов после окончания консерватории с написания Первой симфонии в 1866 году, а четкие очертания особенности его оркестрового письма обрели ко времени написания Четвертой симфонии, которую он закончил в 1877 году.

Специальный анализ музыкального материала позволяет говорить, что поиски своего стиля у Чайковского шли в нескольких направлениях:

1. Изобретение оркестровых приемов;
2. Особенности гармонической вертикали;
3. Зонирование разных оркестровых функций;
4. Анtifонное распределение групп оркестра;

пример 1

Tchaikovsky
Symphony No.1
Winter Daydreams

in G Minor
Op. 13

Allegro tranquillo ♩ = 132

I.Solo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

I
II
III
IV
Corni in F

2 Trombe in D

Timpani D, G

I
II
Violini

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Allegro tranquillo ♩ = 132

Fl. I

Fag. I

Viol. I

Viol. II

Viola

Celli

C. B.

5. Равноценное функциональное и тематическое наполнение групп смычковых и деревянных инструментов;

6. Достижение максимальной силы звука оркестра малыми средствами;

7. Чёткое дифференцирование солирующих и аккомпанирующих голосов.

Причем каждое из этих направлений в значительной степени повлияло на формирование совокупного индивидуального стиля оркестрового письма П. И. Чайковского. Однако сейчас ограничимся исследованием лишь первого направления.

Один из новых оркестровых приемов появился в Первой симфонии. Прием в оркестровке, при котором в оркестровой партитуре необходимо изложить две разные функции (в данном случае это протянутые гармонические звуки, называемые гармонической педалью, и фигуративное движение) предполагает использование двух различных тембров (инструментов) или двух различных групп тембров (инструментов).

Соединение этих двух функций в одном тембре у однородных инструментов обезличивает каждую из двух функций. Этот тип соединения описан в главе «Оркестровая педализация» в книге С.Н. Василенко «Инструментовка для симфонического оркестра». Авторство этой главы принадлежит Ю.А. Фортунатову, дополнившему книгу главами о полифонии, оркестровой фигурации и оркестровой педализации [1].

На наш взгляд, такой тип соединения двух функций можно назвать анимированной педалью (см. *пример 1* на с. 10).

Первые и вторые скрипки,двигающиеся во встречном направлении, благодаря лиге на весь такт, составляют педальную терцию гармонических голосов и, в то же время, несут функцию оркестровой фигурации.

Реконструкция процесса создания Главной партии поможет воссоздать творческий процесс, начиная с создания мелодии и её гармонизации.

В начальной гармонизации Главной партии 1-й части Чайковский удалил лишние голоса. То есть те голоса гармонии, которые появляются в мелодическом голосе. Этот приём хорошо известен композиторам и оркестровщикам, он позволяет сократить число голосов в оркестровой фактуре и тем самым сэкономить оркестровые краски (см. *пример 2*).

Затем Чайковский разместил мелодические голоса вокруг гармонической педали, создав отдельные зоны действия функций (см. *пример 3*).

При дальнейшей оркестровке, согласно правилам классической оркестровки, три функции должны быть окрашены разными тембрами. Если оркестровщик желает придать гармоническим голосам подвижность, необходимо использовать два разных тембра, так как стоящие голоса нужно считать оркестровой педалью, а наложенное на них тремо-ло другого инструмента оркестровой фигурацией или подвижной фигурой. Именно так поступил

пример 2



пример 3



пример 4

пример 5

Violini

I *pp*

II *pp*

Д. Шостакович, оркеструя драматический эпизод в 3-й части Пятой симфонии, где функцию самой педали (то есть стоящих на месте голосов) исполняют скрипки и альты, а функцию оркестровой фигурации или подвижной фигуры исполняют два кларнета (см. *пример 4*).

Чайковский же совмещает две разные функции в одном тембре, что в классической оркестровке считается ошибкой оркестровщика.

Эта ошибка называется «совмещением функций в одном тембре»(см. *пример 5*).

Причиной такой оркестровки могла стать только необходимость экономии оркестровых красок, так как, к примеру, привлечение к оркестровой педализации кларнетов значительно испортило бы оркестровую палитру экспозиции, где основными

тембрами несомненно являются тембры флейты и фагота на фоне чистой, без примеси других тембров анимированной педали первых и вторых скрипок.

Но сам по себе этот оркестровый прием, очевидно, стал основой для дальнейших экспериментов Чайковского в оркестровке. При этом Чайковский не повторял этот приём в своих новых сочинениях, а трансформировал его.

В 1872 году Чайковский закончил написание Второй симфонии, во 2-й части которой он применил ту же технику педальной анимации к двум флейтам. Он объединил педаль и пульсацию в один тембр, сохранив тембр струнных для следующего за кларнетом исполнения темы (см. *пример 6* на с. 13).

пример 6

В этом случае приём, рожденный в первой симфонии, как анимированная гармоническая педаль, трансформировался в функцию октавно-подголосочную.

Новую степень развития приём анимированной оркестровой педализации получил в Сюите No. 3 (G-dur). Op. 55 (1884 год) в 4-й части в Вариации X (см. пример 7 на с. 14).

Оркестровый приём, появившийся в Первой симфонии, не становится составной частью или одним из необходимых элементов собственного оркестрового стиля, а продолжает занимать Чайковского всё новыми возможными модификация-

ми. В этом случае встречное квинтовое движение двух фаготов, трансформируясь, становится басовой основой для двух-октавной фигурации из трёх разных тембров.

Выделенный фрагмент этой оркестровой фактуры из Сюиты № 3 (G-dur) Op. 55 (1884 год), 4-й части, Вариации X можно реконструировать в начальный фортепианный набросок (см. пример 8 на с. 14).

Это простое чередование гармоний можно оркестровать по-разному. Например, дать верхнюю партию деревянным духовым, а нижнюю — струнным или наоборот. Если нужно наиболее последовательное звучание, можно написать слово «legato». Можно использовать оркестровую педаль для общего звучания в гармонии. Например, звук *ля* в басу или звук *ми* в первом такте, звук *ре* во втором такте и звук *фа* в третьем такте. В любом случае движущиеся голоса и оркестровую педаль принято отдавать разным оркестровым группам. Чайковскому требовалось максимальное слияние в движении гармонии. Приём *Détaché* не подходит. Чайковский мог назначить гармоническую педаль струнным, а движение — деревянным духовым, но не сделал этого. Цель Чайковского была другая. Кроме игры в трансформацию оркестрового приёма, поручая перекрестное движение голосов легато инструментам одной группы, он экономил оркестровые тембры.

Во второй части Третьей сюиты техника перекрестных голосов неожиданно превращается в мелодическую линию. Эта мелодическая линия

meno mosso.

пример 7

Ob.
C. Ingl.
Cl.
Fag.

C. Ingl.
Cl.
Fag.

dim.
dim.
dim.
f dim.

This musical score for Example 7 shows the first four measures of a piece. The tempo is marked 'meno mosso.' The instrumentation includes Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. Ingl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The woodwinds play a melodic line with slurs, while the bassoon provides a rhythmic accompaniment. The bottom system includes dynamic markings: *dim.* for the Cor Anglais, *dim.* for the Clarinet, *dim.* for the Bassoon, and *f dim.* for the Bassoon in the final measure.

meno mosso.

пример 8

Ob.
C. Ingl.
Cl.
Fag.

C. Ingl.
Cl.
Fag.

dim.
dim.
dim.
f dim.

This musical score for Example 8 shows the first four measures of a piece, identical to Example 7. A red rectangular box highlights measures 3 and 4 across all staves. The instrumentation and notation are the same as in Example 7. The dynamic markings at the bottom are also present.

This block shows the piano accompaniment for the first two measures of Example 8. It consists of two staves, treble and bass, with a 3/8 time signature. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

This block shows the piano accompaniment for the last two measures of Example 8. It consists of two staves, treble and bass, with a 3/8 time signature. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.

с очень длительным развитием приводит к локальной кульминации (см. *примеры 9* на с. 15–26).

Использование приёма встречного движения одинаковым тембром к функции мелодии приве-

ло к совершенно новому эффекту с «раздуванием» каждого звука. Мелодическая линия у первых, вторых скрипок и альтов в верхней октаве укреплена двумя флейтами.

пример 9. Сюита № 3, оп. 55

Suite No. 3, Op. 55

The image displays a musical score for Suite No. 3, Op. 55. The score is divided into two systems. The first system includes parts for C. Ingl., Fag., Viol. I., Viol. II., Viole divise., V.cello., and C. Basso. The second system includes parts for Ob., C. Ingl., Fag., Viole., V.cello., and C. Basso. The vocal parts (Ob., C. Ingl., Fag., Viole.) have lyrics: "ere - seen - do". The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *sf*, *pp*, and *cresc.*. A section marked "E." is indicated at the end of the first system.

Suite No. 3, Op. 55

The image displays a page from a musical score for Suite No. 3, Op. 55. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and vocal soloists. The instruments listed on the left are Flute I (Fl. I.), Flute II (Fl. II.), Flute III (Fl. III.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. Ingl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (Viole.), Viola (V. cello.), and Cello/Bass (C. Basso.). The score is divided into two systems. The first system shows the instrumental parts with various dynamics such as *f*, *dim.*, *mp*, and *mf*. The second system introduces vocal soloists with the lyrics "cre - seen - do" and "forese." The vocal parts are written for Oboe, Cor Anglais, Bassoon, Violin, Viola, and Cello/Bass. The score concludes with a final chord marked *f* and a key signature change to E major.

Suite No. 3, Op. 55

The image displays a page from a musical score for Suite No. 3, Op. 55. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for Flutes I, II, and III; Oboe; Clarinet in G; Clarinet in Bb; Bassoon; Violin II; Viola; Violoncello; and Double Bass. The second system includes staves for Clarinet in Bb I and II; Bassoon I and II; Violin II; Viola; Violoncello; and Double Bass. The score features complex woodwind passages, particularly in the flutes and clarinets, and a prominent bassoon line. The string section provides a steady accompaniment. Dynamic markings such as *ff*, *p*, *cresc.*, *dim.*, and *imp.* are used throughout. A large 'G' is marked above the first system, and another 'G' is marked above the second system. The bottom of the page shows the beginning of a vocal line with the lyrics 'cre - scen - do'.

Suite No. 3, Op. 55

This musical score is for Suite No. 3, Op. 55. It is a vocal and piano work. The score is written for a voice part and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The lyrics are "cre - seen - do". The score is divided into two systems. The first system contains the vocal melody and the piano accompaniment. The second system contains the vocal melody and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent bass line and a more active treble line. The vocal part is a simple melody with lyrics. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The tempo is not explicitly marked.

Suite No. 3, Op. 55

II.

The musical score is for a large ensemble, likely a symphony orchestra. It consists of 14 staves. The top two staves are for woodwinds (flutes and oboes). The next two staves are for strings (violins and violas). The next two staves are for strings (cellos and double basses). The next two staves are for woodwinds (clarinets and bassoons). The next two staves are for woodwinds (saxophones). The next two staves are for brass (trumpets and trombones). The bottom two staves are for brass (tuba and euphonium). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The movement is marked 'II.' at the top and 'H.' at the bottom. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *sempre con forza* (always with force). The score also includes articulation markings such as *sempre* and *con forza*.

Suite No. 3, Op. 55

The image displays a page of a musical score for Suite No. 3, Op. 55. The score is written for a large ensemble, likely a symphony orchestra, and consists of 12 staves. The notation is complex, featuring various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing triplets and others featuring slurs. The dynamic marking 'sempre ff' (sempre fortissimo) is visible on several staves, indicating a consistently loud volume. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

Suite No. 3, Op. 55

The image displays a page of a musical score for Suite No. 3, Op. 55. The score is written for a large ensemble, likely a symphony orchestra, and consists of multiple staves. The notation is complex, featuring various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with each system containing several staves. The notation includes many triplets, indicated by the '3' over groups of notes, and dynamic markings such as 'sempre sf' (sempre fortissimo). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The score is written in a standard musical notation style, with notes on a five-line staff and various musical symbols. The score is organized into systems, with each system containing several staves. The notation includes many triplets, indicated by the '3' over groups of notes, and dynamic markings such as 'sempre sf' (sempre fortissimo). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The score is written in a standard musical notation style, with notes on a five-line staff and various musical symbols.

Suite No. 3, Op. 55

The image displays a page from a musical score for Suite No. 3, Op. 55. The score is written for a large ensemble, likely a symphony orchestra, and is organized into two systems of staves. The first system includes a piano (p) marking and a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The second system includes a *Tutti unis.* marking. The notation is complex, featuring many triplets, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation style with various clefs and accidentals.

Suite No. 3, Op. 55

The image displays a page of a musical score for Suite No. 3, Op. 55. The score is written for a large ensemble, likely a string quartet or a small orchestra, as evidenced by the multiple staves. The notation is complex, featuring numerous triplets, slurs, and various musical symbols such as accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (e.g., *f*, *sf*). The score is organized into two main systems, each containing several staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and several single staves. The second system also includes a grand staff and single staves. The notation is dense and detailed, indicating a high level of musical complexity.

Suite No. 3, Op. 55

The image displays a page of a musical score for Suite No. 3, Op. 55. The score is written for a large ensemble, including strings and woodwinds. The notation is in Russian, with various musical symbols and dynamics. The score is divided into two systems, each marked with a large 'II' at the beginning and end. The first system includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons. The second system includes staves for Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *dim.* (diminuendo) and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *Andante* in the first system and *Allegretto* in the second system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Suite No. 3, Op. 55

The image displays a page of a musical score for Suite No. 3, Op. 55. The score is written for a large ensemble, including strings and woodwinds. The notation is in standard musical notation, with various dynamics and articulation marks.

Key features of the score include:

- Staff 1 (Violin I):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 2 (Violin II):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 3 (Violin III):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 4 (Violin IV):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 5 (Viola):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 6 (Cello):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 7 (Double Bass):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 8 (Flute):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 9 (Clarinet):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 10 (Bassoon):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 11 (Trumpet):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 12 (Trombone):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 13 (Tuba):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.
- Staff 14 (Percussion):** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests.

Dynamics and articulation marks include:

- mf (mezzo-forte):** Marked on Staves 4, 6, and 10.
- p (piano):** Marked on Staves 5, 7, 8, 9, 11, 12, and 13.
- pp (pianissimo):** Marked on Staves 6, 7, 8, 9, 11, 12, and 13.
- dim. (diminuendo):** Marked on Staves 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, and 13.

Техника оркестрового *crescendo* здесь обычна для Чайковского. Малыми средствами, без использования труб и тромбонов, Чайковский добивается сильнейшей драматической кульминации. Это ещё одно исключительное качество Чайковского-оркестровщика.

Хронология написания симфонических опусов нужна нам для анализа дальнейшего развития анимированной педали как оркестрового приёма. Симфония «Манфред» написана в 1885 году. К этому времени Чайковский уже достаточно изучил возможности его трансформации. Октава виолончелей дополняется октавой фаготов. Обе октавы анимированы и составляют, казалось бы, простую полиритмию, но при вязкости сплетения голосов несут дополнительную педальную функцию (см. *пример 10*).

В первой части Пятой симфонии (1888 год) Чайковский приспособил этот приём для четырёх валторн (см. *пример 11* на с. 27).

Чайковский мог бы поручить валторнам повторяющиеся восьмые ноты, но тогда не было бы сплошного легато. Мы можем видеть процесс ор-

кестровки в его рукописи — в том месте рукописи, где зачеркнуты примечания. К сожалению, трудно определить, что произошло до того, как Чайковский зачеркнул записи (см. *пример 12* на с. 28–29).

Но уже на следующей странице мы видим обычное расположение валторн — это простая октава (см. *пример 13* на с. 30).

И если мы посмотрим на следующие страницы, то увидим у валторн обычные октавы (см. *пример 14* на с. 31).

Учитывая это, можно сделать вывод, что анимация октавного голоса у двух валторн была очередным экспериментом. Игра со встречным движением однопольных голосов привела Чайковского к новому эксперименту в четвертой части его Шестой симфонии.

На второй странице в правом нижнем углу находится знаменитая гармоническая последовательность с обычным голосоведением. А на первой странице мы видим набросок оркестровки этого фрагмента, то есть тот «застывший» исторический момент, когда рука Чайковского изменила голосоведение. Это случилось в марте 1893 года (см. *пример 15* на с. 32–33).

пример 10

пример 11

The musical score is written for a vocal ensemble with piano accompaniment. It consists of several systems of staves. The top system includes five vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics are in Russian and Latin. The dynamics are marked as *mf*, *f*, *dim.*, *meno f*, *mp*, and *p*. The lyrics include "H ere - - seen - -", "cre - - seen - -", "di - mi - nu - en - do", and "cre - seen - do". The bottom system includes four vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics include "di - mi - nu - en - do", "cre - seen - do", "divisi", "p ere - seen - do", "seen - do", "di - mi - nu - en - do", and "cre - seen - do".

пример 12

30

Handwritten musical score for a choir, page 30. The score is written on ten staves. The top five staves contain vocal parts with lyrics in Russian. The bottom five staves contain instrumental parts, including a section for "Corni" (Horns) which is heavily crossed out with black ink. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "dim." and "p". The page is numbered "30" in the top left corner.



пример 13

Handwritten musical score for the piece "Strin - gen de al". The score is written on ten staves, organized into three systems. The first system contains six staves, the second system contains two staves, and the third system contains two staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics "Strin - gen de al" are written above the staves, with "Strin" appearing at the beginning of the first, second, and third systems, and "gen de al" appearing at the end of each system. The score is marked with numerous dynamics, including "cresc. molto", "cresc.", "mf", "f", and "cresc. molto". The handwriting is in a cursive style, and the paper shows signs of age and wear.

пример 14

This image displays a handwritten musical score, likely for a piano and voice. The score is written on multiple staves, with the piano part on the left and the vocal part on the right. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. A prominent red vertical line runs through the center of the score, separating the piano and vocal parts. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The overall style is that of a personal or working manuscript, with some corrections and annotations visible. The score is titled "пример 14" (Example 14) in the top right corner.

пример 15

56

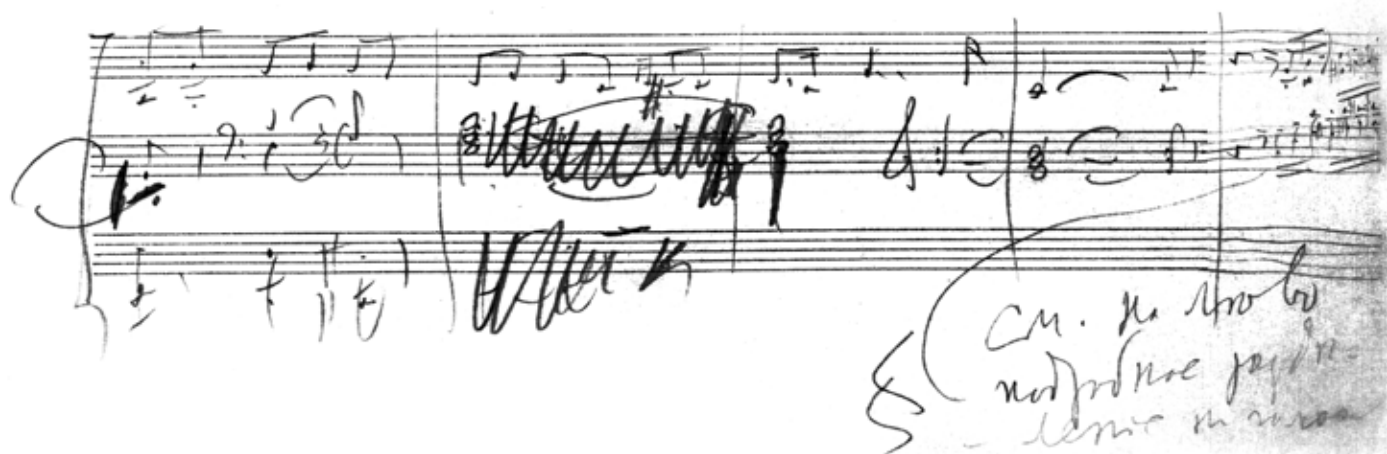
Handwritten musical score on ten staves. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems by a red vertical line. The first system contains the first five staves. The second system contains the last five staves. The second system is enclosed in a large red oval. The first staff of the second system is labeled "1 cr." and the second staff is labeled "2 cr.". The third staff of the second system is labeled "3 cr." and the fourth staff is labeled "4 cr.". The fifth staff of the second system is labeled "5 cr." and the sixth staff is labeled "6 cr.". The seventh staff of the second system is labeled "7 cr." and the eighth staff is labeled "8 cr.". The ninth staff of the second system is labeled "9 cr." and the tenth staff is labeled "10 cr.".

59

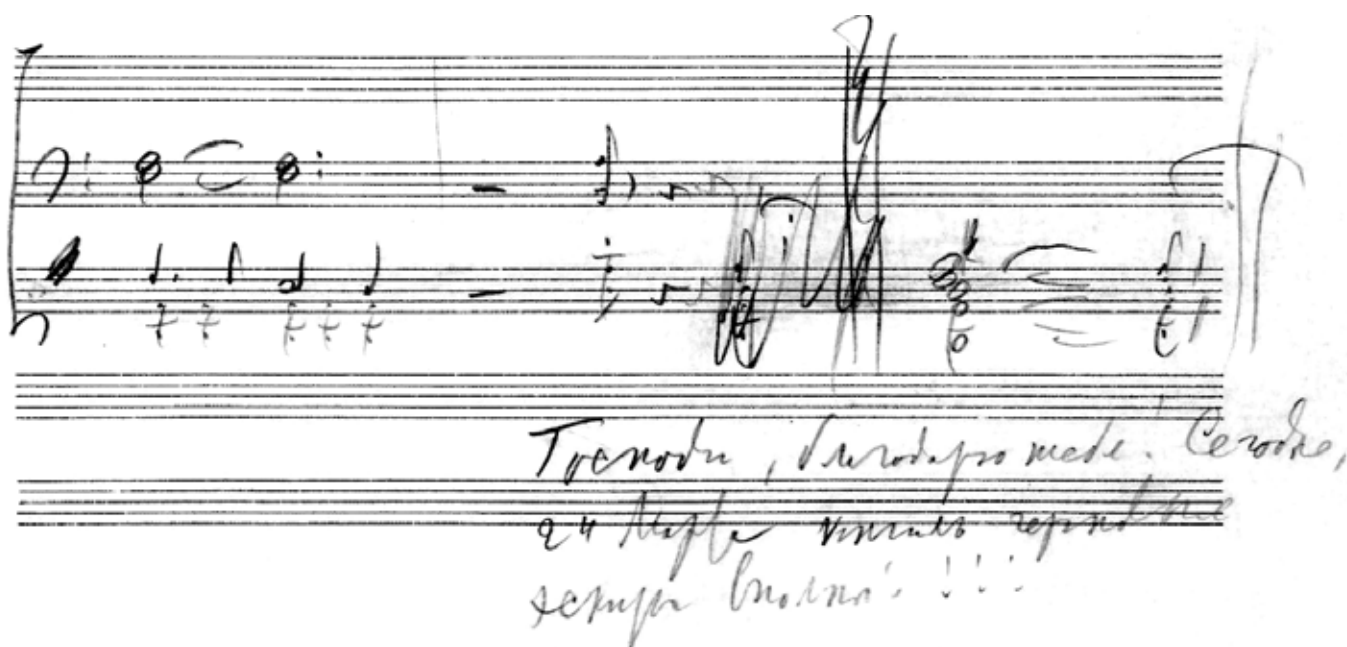
65 2 [59]

См. к. Любу
подробнее разгн.
лето и осень

пример 16



пример 17



Надпись под нотами с обычным голосоведением гласит: «См. налево. Подробное разделение на голоса» (см. пример 16).

В конце эскиза еще одна надпись Петра Ильича (см. пример 17):

«Господи, благодарю тебя! Сегодня 24 Марта кончил черновик эскиза вполне!!!!».

Специальное рассмотрение одного из семи ранее обозначенных нами направлений поиска собственного оркестрового стиля показывает, как поя-

вившийся в Первой симфонии оркестровый прием анимированной педали, обретая новые возможные модификации, становился одним из важных элементов оркестрового письма П.И. Чайковского. Подобное подробное изучение, продолженное по всем названным направлениям, несомненно, представляет научный и практический интерес, поскольку ведет к полноте осмысления оркестрового стиля композитора, позволяет приоткрыть тайны его творческой мастерской и представляет безусловный интерес как для начинающих, так и для профессиональных композиторов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Василенко С.Н.** Инструментовка для симфонического оркестра: Учеб. пособие для консерваторий / Общ. ред. Ю. А. Фортунатова. — Москва: Мuzgiz, — 1959. — 624 с.
2. **Веприк А.М.** Очерки по вопросам оркестровых стилей. — 2-е изд., испр. — Москва: Сов. композитор, 1978. — 428 с.
3. **Витачек Ф.Е.** Очерки по искусству оркестровки XIX века: Ист.-стилист. анализ. партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова: Учеб. пособие для муз. вузов. — Москва: Музыка, 1979. — 151 с.
4. **Геварт Франсуа Огюст.** Руководство к инструментовке: A treatise on instrumentation: учебное пособие для студентов и преподавателей вузов, для всех любителей симфонической музыки / Франсуа Огюст Геварт; перевод с французского П.И. Чайковского. — Изд. 3-е, испр. — Санкт-Петербург: Лань; Москва: Планета музыки, 2021. — 234 с.
5. **Должанский А.Н.** Симфоническая музыка Чайковского: Избр. произведения / А. Должанский. — 2-е изд. — Ленинград: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1981. — 208 с.
6. **Конюс Г.Э.** Задачник по инструментовке: в 3 частях / Г.Э. Конюс. — Москва: Изд. П. Юргенсона, 1906. — Часть 1. — 60 с.
7. **Тюлин Ю.Н.** Произведения Чайковского: Структурный анализ. — Москва: Музыка, 1973. — 273 с.
8. **Чайковский П.И.** Симфония № 6 си минор «Патетическая»: эскизы факсимиле/ науч. ред. Т. Кольхазе при участии П. Вайдман. — М.: Центр-сувенир, 2005.
9. **Berlioz, Louis-Hector.** Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. — Paris: Schonenberger. 1844 — 996 p.
10. **Gevaert, François-Auguste.** Traité general d'instrumentation: exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre, à la musique d'harmonie et de fanfares, etc. — publisher «Gand; Liège», 1863 — 247 p.

REFERENCES

1. **Vasilenko S.N.** Instrumentovka dlya simfonicheskogo orkestra: Ucheb. posobie dlya konservatorii / Obshch. red. Yu.A. Fortunatova. — Moskva: Muzgiz, — 1959. — 624 s.
2. **Veprik A.M.** Ocherki po voprosam orkestroyh stilej. — 2-e izd., ispr. — Moskva: Sov. kompozitor, 1978. — 428 s.
3. **Vitachek F.E.** Ocherki po iskusstvu orkestroyki XIX veka: Ist.-stilist. analiz. partitur Berlioz, Glinki, Vagnera, Chaikovskogo i Rimskogo-Korsakova: Ucheb. posobie dlya muz. vuzov. — Moskva: Muzyka, 1979. — 151 s.
4. **Gevart Fransua Ogyust.** Rukovodstvo k instrumentovke: A treatise on instrumentation: uchebnoe posobie dlya studentov i prepodavatelej vuzov, dlya vseh lyubitelej simfonicheskoy muzyki / Fransua Ogyust Gevart; perevod s francuzskogo P.I. Chaikovskogo. — Izd. 3-e, ispr. — Sankt-Peterburg: Lan'; Moskva: Planeta muzyki, 2021. — 234 s.
5. **Dolzhanskii A.N.** Simfonicheskaya muzyka Chaikovskogo: Izbr. proizvedeniya / A. Dolzhanskii. — 2-e izd. — Leningrad: Muzyka: Leningr. otd-nie, 1981. — 208 s.
6. **Konyus G.E.** Zadachnik po instrumentovke: v 3 chastyah / G.E. Konyus. — Moskva: Izd. P. Yurgensona, 1906. — Chast' 1. — 60 s.
7. **Tyulin Yu.N.** Proizvedeniya Chaikovskogo: Strukturnyi analiz. — Moskva: Muzyka, 1973. — 273 s.
8. **Chajkovskii P.I.** Simfoniya № 6 si minor «Pateticheskaya»: eskizy faksimile / nauch. red. T. Kol'haze pri uchastii P. Vajdman. — M.: Centr-suvénir, 2005.
9. **Berlioz Louis-Hector.** Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. — Paris: Schonenberger. 1844 — 996 p.
10. **Gevaert, François-Auguste.** Traité general d'instrumentation: exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre, à la musique d'harmonie et de fanfares, etc. — publisher «Gand; Liège», 1863 — 247 p.

БОГДАНОВ МИХАИЛ ГРИГОРЬЕВИЧ

Московская государственная консерватория

имени П.И. Чайковского (г. Москва)

кафедра Инструментовки Научно-композиторского факультета

Профессор

e-mail: mikhail_bogdanov@hotmail.com

BOGDANOV MIKHAIL G.

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

The Department of Instrumentation of the Faculty of Science
and Composition

Professor

e-mail: mikhail_bogdanov@hotmail.com

УДК 78.06

Л.В. ГАВРИЛОВА, Е.А. БОГДАНОВА

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

Некоторые стилевые особенности альбома «Runaljod — Gap Var Ginnunga» норвежского ансамбля «Wardruna»

*L. Gavrilova, E. Bogdanova**Some style features of the album “Runaljod — Gap Var Ginnunga” by the Norwegian ensemble “Wardruna”*

Абстракт. В статье привлекается внимание к творчеству современного норвежского неофолк ансамбля «Wardruna», которое обращено к культуре древней Скандинавии. Исследовательский интерес обусловлен необычным подходом участников группы к созданию своей музыки и написанию текстов песен. В рамках данной статьи представлен анализ стилевых особенностей первого альбома трилогии «Runaljod» — «Gap Var Ginnunga» на примере некоторых композиций. В результате анализа ритмических, мелодических и структурных особенностей были обнаружены черты, присущие общим представлениям о древних пластах музыки. Анализ тематики текстов и инструментального состава позволили выявить связи с древнескандинавской культурой. Были выявлены нестандартные способы работы с музыкальным материалом, такие как запись музыки на открытом воздухе, использование природных шумов. Таким образом, наряду со звучанием инструментальных тембров и голосов, участники ансамбля включают в свои композиции конкретную музыку, которая по смыслу напрямую связана с содержанием конкретного номера альбома.

Ключевые слова: ансамбль «Wardruna», трилогия «Runaljod», альбом «Runaljod — Gap Var Ginnunga», руны, старший футарк, стилевые особенности, конкретная музыка.

Abstract: The article is concerned with the work of the contemporary Norwegian neo-folk ensemble “Wardruna”, which is oriented towards the culture of Ancient Scandinavia. The research interest is induced by the band members’ unusual approach to music and lyrics writing. The article presents an analysis of the stylistic features of the first album in the “Runaljod” trilogy called “Gap Var Ginnunga” and provides a case study of several compositions from it. The analysis of rhythmic, melodic and structural characteristics reveals the traits that are characteristic of the common perception on the ancient strata of music. The conducted study of the instrumentation and the themes found in the texts has determined their connection to the Old Norse culture. The nonstandard ways of working with the music material have been highlighted, such as open-air recording and the use of environmental noise. Thus, along with the sound of instrumental timbres and voices, the members of the ensemble incorporate specific music into their compositions, which is directly related to the content of each particular number of the album.

Keywords: ensemble “Wardruna”, the “Runaljod” trilogy, the album “Runaljod — Gap Var Ginnunga”, runes, elder futhark, style features, specific music.

В последние годы в отечественном музыкознании все чаще появляются статьи и исследования, в центре внимания которых оказывается массовая музыкальная культура. Большое количество работ посвящено изучению рок-музыки и ее жанровым разновидностям, в частности, *фолк-року*. Для последнего характерно использование акустических и народных инструментов, конкретной музыки,

включение в музыкальную ткань материала, заимствованного из фольклора разных стран. Из многих представителей этого направления выделяется норвежский ансамбль «Wardruna».

«Посев новых семян, укрепление старых корней» [7] — данное credo отображает концепцию творчества ансамбля. Название «Wardruna» состоит из двух корней: ward — «страж, хранитель»,

runa — «тайна», символ с определенной семантикой. С учетом значений слов, из которых состоит название, на русский язык его можно перевести как «хранитель тайн». Эта концепция отражена в логотипе группы, который является визуализацией сложных, взаимосвязанных между собой смыслов в виде соединения нескольких рун: анзус, дагаз, манназ, наутиз, уруз, тейваз и отал¹. Данный символ отражает творческую концепцию «Wardruna» — движение от традиций древней Скандинавии к настоящему. Свою миссию группа видит в пробуждении интереса к культуре Скандинавии, сохранении традиций, которые, будучи актуализированы в настоящем, дойдут до будущих поколений, что обеспечит их сохранность.

Дебют ансамбля состоялся в 2009 году с выходом альбома «*Runaljod — Gap Var Ginnunga*» («*Пунпеснь — Гиннунгган*»). Данный альбом является первой частью трилогии², тематика которой тесно связана со скандинавской мифологией, в особенности с мифами, рассказывающими о рождении, развитии и гибели мира. Также в ряде композиций фигурируют руны старшего футарка и их символическое значение.

Изначально «Wardruna» был создан как сольный проект Эйнара Селвика, норвежского музыканта и барабанщика³. Он занимался изучением скандинавской мифологии, рунического алфавита и значений рун, а также знакомился с народной музыкой Средневековья. Ему приходилось искать и реконструировать музыкальные инструменты, подбирать исполнительские приемы, которые могли бы по своей стилистике приблизиться к аутентичному исполнению фольклора. Среди таких приемов — запись музыкального материала на открытом воздухе, что позволило использовать элементы конкретной музыки.

В данной статье предпринимается попытка выявить некоторые идейно-образные, композиционные

и стилевые особенности первого альбома трилогии «*Runaljod — Gap Var Ginnunga*», опираясь на предварительно проведенный анализ композиций⁴.

Альбом «*Runaljod — Gap Var Ginnunga*» включает 12 композиций:

1. ÁR Var Alda
2. Hagall
3. Bjarkan
4. Løyndomsriss
5. Heimta Thurs
6. Thurs
7. Jara
8. Laukr
9. Kauna
10. Algir — Stien Klarnar
11. Algir — Tognatale
12. Dagr

Исходя из идейно-образного содержания частей альбома, композицию можно представить в следующей схеме (см. *таблицу 1* на с. 39).

Структура альбома подчинена общим законам развития драматического действия. Можно выделить три этапа развертывания повествования — показ основных идей, их развитие и кульминация. Центральные номера — **№ 2 «Hagall»** и **№ 3 «Bjarkan»** — *экспонируют* две главные образные сферы — природы и человеческой жизни. Основная тема альбома — непрерывность цикла, в котором органично сосуществуют человек и природа. В композициях, выступающих в качестве обрамления — **№ 1 «ÁR Var Alda»** и **№ 4 «Løyndomsriss»**, ведущим является инструментальное начало, человеческий голос выступает как одна из тембровых красок.

¹ Подробнее об этом в статье «Логотип ансамбля «Wardruna» как отражение творческого credo коллектива» // Современная наука: проблемы, идеи, инновации: Материалы II Международной научно-практической конференции. Чистополь, 2020. С. 88–91.

² В 2013 году вышел второй альбом «*Runaljod — Yggdrasil*». В 2016 году трилогию замкнул третий альбом «*Runaljod — Ragnarok*».

³ В 2000–2004 годах Эйнар Селвик был барабанщиком норвежской блэк-металл-группы «Gorgoroth».

⁴ В виду отсутствия нотных записей музыкального материала альбома на основе студийной версии 2009 года автором проведена работа по переводу аудио в нотный текст. В качестве единицы измерения времени звучания используются показатели в минутах и секундах. В ряде случаев в композициях очевидна опора ритмической организации на традиционные размеры академической музыки, что также применяется при записи. Подробный анализ особенностей композиции и идейно-образной концепции дан в статье «Альбом «*Runaljod — Gap Var Ginnunga*» норвежского ансамбля «Wardruna»: особенности композиции и идейно-образной концепции» // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021; (4): 28–35.

Таблица 1

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4
Вступление	Экспозиция образных сфер		Обрамление
«Ár Var Alda» — «В начале времен».	«Hagall» — «град». Сфера природы.	«Bjarkan» — «береза». Сфера человеческой жизни.	«Løyndomsriss» — «шёпот».
	Тема непрерывности цикла жизни и смерти		
№ 5	№ 6	№ 7	№ 8
Развитие			
«Heimta Thurs» — «великан». Сфера человеческой жизни.	«Thurs» — «великан». Сфера человеческой жизни.	«Jara» — «год». Сфера природы.	«Laukr» — «озеро». Сфера природы.
Тема сотворения мира		Тема непрерывной смены времен года и зависимости урожая от этого цикла	Тема воды, с которой связано рождение жизни на земле
№ 9	№ 10	№ 11	№ 12
Развитие	Кульминация		Заключение
«Kauna» — «факел», «свет». Сфера природы и человека.	«Algir — Stien Klarnar» — «Альгиз — путь очищает». Сфера человеческой жизни.	«Algir — Tognatale» — «Альгиз — язык тишины». Сфера человеческой жизни.	«Dagr» — «день». Сфера природы.
Тема огня как символа знаний	Тема поиска смысла жизни человеком и его защиты на этом пути		Обретя мудрость, человек вступает в обновленный мир

Последующие номера (№ 5 — № 9) представляют *зону развития*. № 5 «Heimta Thurs» и № 6 «Thurs» (сфера человеческой жизни) повествуют о создании мира. За ними идут два номера (№ 7 «Jara» и № 8 «Laukr»), развивающие сферу природы. В них говорится о непрерывной смене времен года (№ 7) и о роли воды как животворящего источника (№ 8).

В № 9 «Kauna» происходит взаимодействие представленных ранее образных сфер, поскольку огонь может быть трактован и как природная стихия, и как огонь знаний.

Кульминационной зоной являются № 10 «Algir — Stien Klarnar» и № 11 «Algir — Tognatale», в них происходит окончательное переключение в сферу человеческой жизни. Знания, порожденные огнем, становятся символом вечного поиска истины и смысла жизни. Они обретаются в тишине («Альгиз — язык тишины»), поскольку для истинного мудреца путь знаний открывается лишь наедине с самим собой.

№ 12 «Dagr», последняя композиция альбома — некий итог, развязка повествования. Название связано с последней руной старшего футарка и переводится как «день». Данный номер отображает главную идейно-образную концепцию альбома — благодаря знаниям, приобретенным людьми, наступает новая эпоха, новый день.

Из всего вышесказанного можно заключить, что поэтический текст, взаимодействуя с символикой рун, позволяет выстроить художественно-смысловую логику повествования, которая соответствует общим законам развития драматического произведения.

На уровне композиционной организации для номеров альбома характерно четкое деление на разделы: вступление, экспонирующий раздел, средний раздел, вариантная реприза, возможно наличие коды. Основные разделы практически равны друг другу по масштабам, в чем, возможно, прослеживаются черты строфичности. Текст, как правило, появляется либо в среднем разделе (№ 3,

№ 7, № 8, № 9, № 10, № 11, № 12), либо на границе разделов в номерах с малым по масштабам текстом (1-2 строки — № 2, № 5, № 6).

Принцип фактурной организации всех номеров альбома позволяет выделить два плана: фон и рельеф. Фон составляют ударные инструменты, варган, конкретная музыка и выдержанные, подобно органному пункту тоны, звучащие в записи. Часто используются ритмические оstinato, появляющиеся на протяжении всей композиции, либо подвергающиеся некоторым изменениям в репризном разделе. Конкретная музыка встречается в целом ряде композиций альбома:

№ 2 «Hagall» — раскаты грома, шум дождя.

№ 3 «Bjarkan» — шум дождя, щебет птиц.

№ 7 «Jara» — шум морского прибоя, раскаты грома, щебет птиц.

№ 8 «Laukr» — журчание воды.

№ 9 «Kaupa» — шум колеблющегося на ветру пламени факела.

№ 10 «Algir — Stien Klarnar» — шум ветра, звук шагов по траве или опавшим листьям.

№ 11 «Algir — Tognatale» — шум ветра, шум дождя, карканье ворона.

№ 12 «Dagr» — щебет птиц.

Рельеф представлен мелодическими инструментами, такими как тальхарпа, скрипка, костяная флейта, рог и певческие голоса (женский и мужские). При этом вокальные голоса выступают как носители мелодического начала, так и как дополнительные тембры. Используются следующие приемы интонирования: пение (с текстом, либо вокализация без текста), шёпот, говор, пролонгация тона на одной высоте.

С точки зрения мелодики, номера альбома также имеют ряд схожих черт. Для музыкальных тем характерны малообъемные мелодические обороты, представляющие собой трихорды (в терции, в кварте), которые вариантно преобразуются на протяжении композиции, создавая интонационно-тематическое единство. В ряде случаев можно выделить основной мотив, из которого в дальнейшем прорастают последующие темы.

Обращаясь к творческому кредо ансамбля «Wardruna», которое музыканты определяют, как «посев новых семян, укрепление старых корней»,

зададимся вопросом: насколько выделенные выше стилевые особенности обнаруживают преемственность с древними традициями норвежской музыкальной культуры?

Ответить на этот вопрос сегодня не представляется возможным. Не удалось найти ни одного свидетельства руководителя ансамбля Эйнара Селвика о том, что он изучал норвежский фольклор, пользовался какими-либо материалами и расшифровками.

Более того, в отечественном музыкознании нами не обнаружено каких-либо сведений об архаических формах норвежской народной музыки, ее ритмомелодической организации.

То, что удалось выявить в процессе анализа композиций, скорее относится к общим чертам, присущим нашим представлениям о древних пластах музыки в целом: малообъемные звукояры, трихордовые мотивы, мелодика монодического типа с переменностью опорного тона, интонирование в рамках нетемперированной системы, вариантность развития материала, использование ритмических оstinato.

Собственно, национальный колорит композициям придает звучание инструментов, распространенных в древней Скандинавии, которые применяются музыкантами.

Сами участники «Wardruna» утверждают, что для них важно не копирование музыки прошлого, а создание нового материала, являющегося синтезом древней и современной музыки. «Тщательное исследование и серьезное изучение образуют важную основу для нашей музыки, но конечной целью является не копирование или воссоздание музыки какого-либо определенного периода времени. Мы берем мысли, инструменты и методы из прошлого и используем их для создания новой музыки, основанной как на современной, так и на древней» [7].

Тем не менее на примере анализа альбома «*Runaljod — Gap Var Ginnunga*» ансамбля «Wardruna» удалось обнаружить многоуровневые связи с культурными традициями древней Скандинавии. Поэтому Эйнар Селвик творческую миссию своего коллектива определяет, как «способ наделить голосом некоторые мысли и идеи древней Норвегии» [3].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Асвинн Ф.** Руны и сила женщины. Тайны северных мистерий. М.: Эксмо, 2019. 400 с.
2. **Богданова Е.А.** Логотип ансамбля «Wardruna» как отражение творческого credo коллектива // Современная наука: проблемы, идеи, инновации. Материалы II Международной научно-практической конференции. Чистополь, 2020. С. 88–91.
3. Боги помогают тем, кто помогает себе сам: интервью с Эйнарсом Селвиком («Wardruna») [Электронный ресурс] // DARK TRANQUILLITY. URL: <https://www.darkside.ru/interviews/682/> (дата обращения: 13.01.2023).
4. **Гаврилова Л.В., Богданова Е.А.** Альбом «Runaljod — Gap Var Ginnunga» норвежского ансамбля «Wardruna»: особенности композиции и идейно-образной концепции. Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021; (4): 28–35.
5. Тексты песен ансамбля «Wardruna» [Электронный ресурс] // LyricsTranslate: сайт. URL: <https://lyricstranslate.com/ru/wardruna-lyrics.html> (дата обращения: 13.01.2023).
6. «Wardruna»: официальный сайт ансамбля [Электронный ресурс]. URL: <http://www.wardruna.com/> (дата обращения: 13.01.2023).
7. «Wardruna» возрождает древнескандинавские традиции: интервью с Эйнарсом Селвиком [Электронный ресурс] // Fjord.su: сайт. URL: <https://fjord.su/article/wardruna-vozrozhdaet-drevneskandinavskie-tradicii.html> (дата обращения: 13.01.2023).

REFERENCES

1. **Aswynn Freyia** (2019), Runy i sila zhenshhiny. Tajny severnyh misterii [Runes and the power of a woman. Secrets of the northern mysteries], Moscow, Eksmo, 400 p. (in Russ.)
2. **Bogdanova E.A.** (2020), Logotip ansamblya «Wardruna» kak otrazhenie tvorcheskogo credo kollektiva [The logo of the ensemble "Wardruna" as a reflection of the creative credo of the ensemble], Sovremennaja nauka: problemy, idei, innovacii. Materialy II Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii / Modern science: problems, ideas, innovations. Materials of the II International Scientific and Practical Conference, Chistopol', pp. 88–91. (in Russ.)
3. Interview with Einar Selvik («Wardruna») «Bogi pomagajut tem, kto pomagajet sebe sam» [Gods help those who help themselves], DARK TRANQUILLITY. Available at: <https://www.darkside.ru/interviews/682/> (Accessed 13 January 2023). (in Russ.)
4. **Gavrilova L.V., Bogdanova E.A.** (2021), Al'bom «Runaljod — Gap Var Ginnunga» norvezhskogo ansamblya «Wardruna»: osobennosti kompozicii i idejno-obraznoj koncepcii [Album «Runaljod — Gap Var Ginnunga» Norwegian ensemble «Wardruna»: features of the composition and ideological-figurative concept], Elektronnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriia Hvorostovskogo «ARTE» / Electronic research journal of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts «ARTE». 2021; (4): 28–35.
5. Lyrics of the ensemble «Wardruna», LyricsTranslate. Available at: <https://lyricstranslate.com/ru/wardruna-lyrics.html> (Accessed 13 January 2023). (in Russ.)
6. «Wardruna», the official site of the ensemble. Available at: <http://www.wardruna.com/> (Accessed 13 January 2023). (in Eng.)
7. Interview with Einar Selvik, «Wardruna» vozrozhdaet drevneskandinavskie tradicii [«Wardruna» revives Old Norse traditions], Fjord.su. Available at: <https://fjord.su/article/wardruna-vozrozhdaet-drevneskandinavskie-tradicii.html> (Accessed 13 January 2023). (in Russ.)

ГАВРИЛОВА ЛЮДМИЛА ВЛАДИМИРОВНА
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск)
заведующая кафедры истории музыки
доктор искусствоведения, профессор
e-mail: mgavrilova55@gmail.com

БОГДАНОВА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск)
студентка II курса магистратуры
e-mail: airishadaril@mail.ru

GAVRILOVA LYUDMILA V.
Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts
(Krasnoyarsk)
Head of Department Music History
Doctor of Arts, Professor
e-mail: mgavrilova55@gmail.com

BOGDANOVA ELENA A.
Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts
(Krasnoyarsk)
student of Department Music History
e-mail: airishadaril@mail.ru

УДК: 78.06, 782.1

М.С. КРИВИЦКИЙ

Московская государственная консерватория имени Петра Ильича Чайковского (г. Москва)

Варез и Стравинский: творческие параллели

М. Krivitsky

Varèse and Stravinsky: creative parallels

Абстракт. Игорь Стравинский оказывал большое воздействие на музыкальный мир XX века. Он покорял умы публики и своих коллег по перу смелыми идеями и разнообразию освещенных им жанров. Под его влияние подпал и франко-американский композитор Эдгар Варез. Вареза всегда интересовали тембровые сочетания инструментов, акустические параметры звука и выход за пределы традиционного «академического» звучания. Он внёс большой вклад в развитие использования ударных инструментов в оркестре и вывел их на передний план. Варез и Стравинский отзывались друг о друге с большим уважением, хотя лично познакомились только в середине XX века. Партитуры сочинений Вареза 1920-х годов («Америки», «Приношения», «Гиперпризма», «Октандр», «Интегралы» и «Аркана») содержат следы творческих параллелей с русскими балетами Стравинского («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»). В «Аркане» обнаруживаются прямые цитирования музыкального материала из этих балетов, вплоть до того, что главная тема сочинения очень похожа на «Поганый пляс» из «Жар-птицы». В целом Варез выбрал образы, которые объединены тематикой сверхъестественных сил: слуги Кашеевого царства из «Жар-птицы», фокусник из «Петрушки» и жрецы из «Весны священной». Все аллюзии сделаны Варезом с сохранением тембрового и фактурного решения, выбранного Стравинским в оригинале. Эти фрагменты сильно контрастируют с собственным стилем композитора.

Ключевые слова: Эдгар, Варез, Стравинский, оркестр, текст, параллели, стилистика.

Abstract: Igor Stravinsky was highly influential in the musical world of the 20th century. He was conquering the minds of the public and his composer colleagues alike with his daring ideas and a variety of genres he delved into. Among those impacted was a French-American composer Edgard Varèse. Varèse had always been keen on exploring the timbral fusion of instruments, acoustic parameters of sound and ways of going beyond the traditional “academic” way of sounding. He greatly contributed to the percussion instruments being more used in orchestra and brought them to the forefront. Varèse and Stravinsky had spoken highly of each other, though they only met in person as late as the middle of the 20th century. The scores of Varèse’s 1920s compositions (“Amériques”, “Offrandes”, “Hyperprism”, “Octandre”, “Intégrales” and “Arcana”) contain traces of creative connections with the Russian ballets of Stravinsky (“The Firebird”, “Petrushka” and “The Rite of Spring”). Arcana demonstrates direct quotation of the music from these ballets to the point of the main theme bearing a great resemblance to the Infernal Dance from “The Firebird”. In general, Varèse chose images that share a common theme of the supernatural: the servants of Katschei’s kingdom from “The Firebird”, the illusionist from “Petrushka”, and the shamans from “The Rite of Spring”. All of the allusions made by Varèse preserve the timbral and textural matter chosen by Stravinsky in the original. These fragments strongly contrast with Varèse’s own individual style.

Keywords: Edgard Varèse, Igor Stravinsky, orchestra, text, parallels, stylistics.

Магнетическое воздействие Игоря Фёдоровича Стравинского на мировое музыкальное сознание неоспоримо. Его энергетическая фигура и его смелые идеи вызывали бурную реакцию публики и его коллег-композиторов. Практически весь двадцатый век прошёл под знаком Стравинского.

Параллельно со Стравинским жил и творил ещё один композитор, который возбуждал умы людей, чьи концерты также сопровождались скандалами и к которому никто не оставался равнодушным. Его звали Эдгар Варез (1883–1965). Он родился во Фран-

ции и эмигрировал в Соединённые Штаты Америки, когда его замыслы не нашли поддержки на родине. Всю жизнь он посвятил творческим экспериментам со звуком и звучанием. Привычной палитры красок и традиционных инструментов ему не хватало, так что он находил новые или даже заказывал их. Варез вывел ударные инструменты на передний план, дал им возможность солировать наравне с прочим оркестром, что для того времени было неслыханно. Его искания увенчались композицией для ударных инструментов под названием «Ионизация».

О Варезе в отечественной литературе написано немного и в общих чертах. Только в последнее десятилетие XX века наметился какой-то подъем интереса к творчеству композитора и открылся доступ к нужным материалам. В России наиболее углублённо и всесторонне наследие Вареза освещает Левон Акопян в нескольких работах, из которых сравнительно недавней является очерк из его книги «Великие аутсайдеры двадцатого века» [1, с. 7–92].

Данная статья посвящена творческим параллелям Вареза и Стравинского. Варез был на знаменитой парижской премьере «Весны священной» в 1913 году и позднее говорил, что сочинение Стравинского ему показалось очень естественным и что русский композитор просто сделал своё дело [4, р. 40]. Стил и эстетика русских балетов Стравинского были близки молодому Варезу, этому «бунтарю» против академической музыки. В конце своей жизни Варез несколько раз виделся со Стравинским, о чём свидетельствуют слова последнего [3, р. 89], а также известная фотография двух композиторов, сделанная в 1964 году, (к сожалению, обстоятельства этой встречи нам неизвестны).

Что касается Стравинского, то он в своих «Диалогах» отзывался о Варезе с большим уважением — участь, которой далеко не все его современники удостоились. Интересно, каким ему виделся композитор: «Сам Варез настолько живой — своими словно наэлектризованными волосами он напоминает мне Стёпку-растрёпку или Волшебника из страны Оз» [3, с. 117]. Стравинский также отмечал, что в звучаниях Вареза «есть благородство, и сам он благородная фигура в нашей музыке (насколько честнее хранить длительное молчание, нежели обезьянничать в сочинении музыки, как это делают многие другие)» [3, с. 116]. Похвалы удостоились и новшества композитора в использовании ударных, где «знания и мастерство Вареза уникальны. Он знает их, и он в точности знает, как на них играть» [3, с. 119].

Известно о другом случае, когда Стравинский публично отозвался о Варезе. После смерти последнего в газете Нью-Йорк Таймс появился некролог, где автор Хэролд Шонберг привёл слова Стравинского в исковерканной интерпретации и воспользовался ими для язвительных выпадов в адрес покойного Вареза. Стравинский написал обвинительное письмо в редакцию газеты, где защитил и свою честь, и память усопшего композитора [5, pp. 87–89]. Из этого

письма мы узнаём, что при записи «Байки про лису» Стравинский по собственной инициативе отвёл часть запланированного времени, чтобы также сделать запись «Приношений» Вареза; Стравинский даже признавал, что ему «вероятно, не поздоровится» за то, что он сделал [5, р. 88]. С его слов мы также получаем на редкость проникновенный образ Вареза в последние годы его жизни. «Он был крупным, грубоватым, неутомимым человеком с поразительной силой к оживлению, и я не забуду его, как он ходил по студии, ударяя в свои любимые гонги, а затем оббежал квартал за пиццей. Однако я помню его чётче всего в последний раз, когда я увидел его. Он прослушивал электронные интерлюдии к «Пустыням», которые он как раз переделал (автоматные орудия должны были вступить в новых местах, кажется) и убеждал звукоинженера повысить и без того разрывающий пробки — и мозг — уровень громкости звука. Он с трудом сдерживал своё рвение, так ему хотелось самому подкрутить шкалу. Я глубоко опечален его смертью» (5, р. 89).

В музыкальном плане между Варезом и Стравинским существуют общие тенденции, которые претворялись в жизнь в течение 1920-х годов. Стравинский ограничил струнную группу в «Царе Эдипе» и «Симфонии псалмов» (упраздни в скрипки), и создал сочинения без струнных — Октет для духовых, «Симфонии памяти Дебюсси», Концерт для фортепиано и духовых инструментов 20F¹. Варез также создал ряд ансамблевых сочинениях без участия струнных, а в его «Аркане» для большого симфонического оркестра струнным поручена лишь поддерживающая функция.

Как и все музыкальные деятели Европы, Варез был наслышан о Стравинском благодаря исполнению его русских балетов в Париже — как мы уже упоминали, «Весну священную» композитор доподлинно слышал. Прямые аллюзии на эти балеты обнаруживаются в «Аркане» Вареза, на что указал и сам Стравинский: «Возможно, что в “Аркане” кое-что проскальзывает от моего “Петрушки” (ц. 9); от “Жар-птицы” — за 3 такта до ц. 5, вариант первого мотива этой вещи, то, что Варез называет *idée fixe* <...>; и от “Весны священной” — два такта перед ц. 17, один такт до ц. 24 и в разделе, начинающемся с ц. 19»

1 Тем не менее такие сочинения как «Аполлон Мусагет» и «Поцелуй феи» показывают важность струнных для Стравинского.

пример 1. «Аркана», т. 50–51⁴

1. Bsns.
2. 3.
1. C. Bsns.
2.
1. 3.
5. 7.
Cors en Fa
2. 4.
6. 8.
1. 2.
Trp.ttes 3. 4.
5.
1. 2.
Trbns.
3. 4.
Tuba
C. B. Tuba
Timb.

[3, с. 117–118]. Приведя эти поразительно детальные сравнения 40F², Стравинский обобщил их: «“Моторизованная” метрическая схема Вареза в чём-то тоже может быть обязана моему примеру» [3, с. 118].

Несмотря на исчерпывающий комментарий, хочется уточнить и дополнить мнение Стравинского, так как где-то обнаруживаются иные цитаты, не отмеченные композитором³.

Наиболее яркий и очевидный пример — это основной мотив «Арканы», её *idée fixe*. Он почти дословно взят из Поганого пляса «Жар-птицы». Во многих случаях, когда речь идёт об аллюзии, диалоге, стилизации под эпоху или конкретного композитора, музыковеды ограничиваются аккуратны-

ми формулировками вроде «возможное сходство». В данном же случае в «Аркане» есть фрагмент, глядя на который, невозможно оспаривать, что Варез просто взял партитурный лист и переписал его, вплоть до совпадающих нюансов (см. *примеры 1* и *пример 2* на с. 45).

При сравнении этих двух фрагментов видно отношение Вареза к «не-своему» материалу: сохраняется темброво-фактурное решение оригинала — ритм шестнадцатых у литавр; тембры низких духовых; динамические обозначения и начало мотива от *второго* звука, а не от первого. Тема Вареза имеет одно существенное отличие от оригинала: пониженный второй звук си-бемоль, который сообщает ей определённую нестабильность. Варез варьирует тему, усиливая или ослабевая остроту ее мелодического скачка в заключительной синкопе *до-ля*. Также тема порой перегармонизовывается в рамках уменьшённого звукоряда (см. *примеры 3 и 4* на с. 46–47). Все эти изменения показывают, что Варез развил идею Стравинского в собственном ключе, не удовлетворившись лишь простым копированием фрагмента.

2 Мы предполагаем, что после первоначального интервью, где Стравинский обтекаемо выразился об «Америках» и «Аркане», что «на них пала тень от „Весны священной“» [3, с. 116], Р. Крафт организовал дополнительную встречу и принёс партитуры этих сочинений. Именно так появились конкретные указания на места цитирования, которые вряд ли могли возникнуть у Стравинского по памяти.

3 Несмотря на то, что Стравинский не использует слово «цитата», мы считаем возможным употреблять это слово здесь и далее в силу значительного сходства музыкального материала. При этом мы признаем, что не всегда возможно установить намеренность или случайность совпадения.

4 Здесь и далее ссылки даются по нотным изданиям партитур Вареза, см. [6] [7].

пример 2. «Жар-птица», ц. 133 («Поганный пляс»).

Показательно то, что в «Жар-птице», которая в целом наполнена импрессионистским флёротом, композитору приглянулся мрачный, эмоционально насыщенный номер. Можно усмотреть в этом некоторые отголоски душевного состояния Вареза, всегда довольно вспыльчивого и страстного человека.

Из других русских балетов Стравинского Варез избирал фрагменты также по принципу близких образов. Конечно, русский фольклор «Петрушки» его не интересовал, а вот образ фокусника, оживляющего куклы своей игрой на дудочке, привлёк его внимание. Сразу два фрагмента из сцены появления фокусника в I картине «Петрушки» (см. *примеры 5–7* на с. 47–48) были процитированы в «Аркане» — одну из них в т. 97 Стравинский даже сам выделил в «Диалогах» [3, с. 117] (см. *примеры 5–7*).

Наконец, «Весна священная» сквозит сквозь многочисленные «моторизованные» фрагменты «Арканы» с хлесткими туттийными ударами оркестра и завывающими, стремительно проносящимися арпеджио у деревянных духовых. Стравинский отметил эпизоды с т. 198 и т. 252 как заимствования из «Весны священной», но отнести их к какому-то конкретному месту балета не представляется возможным.

Одну косвенную аллюзию в «Великой священной пляске» всё же интересно отметить: в ц. 151 у тромбона появляется агрессивный, выделенный акцентом нисходящий пассаж (см. *пример 8* на с. 48).

У Вареза в «Аркане» есть похожая тирада, так же у тромбона и не менее решительная по характеру. В первый раз она встречается в т. 342–343

(см. *пример 9* на с. 48). Тромбонист должен при игре произносить слова прямо в раструб (под нотами написаны слоги *ho ho ha ha ha*), как будто смеясь. Мы не знаем, какого рода коннотацию Варез имел в виду, но эффект достаточно необычный по звучанию (см. *пример 9*).

Второй раз этот мотив появляется уже незадолго до генеральной кульминации в т. 386–387 (см. *пример 10* на с. 48) и опять поручен тромбонам, которых дублирует геккельфон (см. *пример 10*).

Подводя итоги, можно констатировать, что Варез широко использовал музыкальный материал из балетов Стравинского и обращался к разным художественным образам. Среди них — прислужники Кошея, фокусник-маг и языческие жрецы. Все эти образы можно отнести к сфере сверхъестественного, выходящего за грань привычных устоев бытия. Они органично вливаются в собственную индивидуальную музыку «Арканы», так как сочинению присуще дробное, как будто калейдоскопичное сопоставление мотивов, где собственные мрачные и апокалиптические мотивы Вареза смешиваются с мотивами Стравинского.

Под конец хочется процитировать в последний раз Игоря Фёдоровича, который завершил свой диалог о Варезе такими словами: «Музыка Вареза переживёт своё время. Мы это знаем теперь, так как она на верном пути» [3, с. 120]. И действительно, по выражению близкого друга Вареза Николая Слонимского, «к счастью, Варез дожид до того времени, когда ход истории поравнялся с его гигантскими шагами» [2, с. 202].

пример 3. «Аркана», проведения основного мотива

Violoncelles

Contrebasses

1. Bons.

2. 3.

5. 7. Cors en Fa

8^{va} basse con Sord.

Tuba

C. B. Tuba

Cellos

C. B.

6 ♩ = 132

Cellos

C. B.

Cl. Cb. Si

1. Bons.

2. 3.

1. C. Bons.

2.

a la pointe

marcato

V. ons

2.

Altos

Cellos

C. B.

Div.

pp

1. V. ons

2.

Altos


Cellos

C. B.

пример 4. «Аркана», проведения основного мотива (продолжение)

The image displays a musical score for the piece "The Rose Tree" from the opera "The Barber of Seville". The score is written for Cello and Double Bass (C. B.). It consists of four systems of staves. The first system shows the Cello and C. B. parts with dynamic markings like *p* and *pp*. The second system includes a Cello part with *Arco* and *pp* markings, and a C. B. part. The third system features Alto, Cello, and C. B. parts, with the Cello part marked *Arco* and *pp*. The fourth system shows the Alto, Cello, and C. B. parts, with the Cello part marked *Divisi* and *pp*. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

пример 5. «Петрушка», ц. 30

Fagotti I.II. 

пример 6. «Аркана», т. 97

1. *Bons.* *pp* *2^o* *pp* *3^o*

2. 3. *pp* *1^o* *3*

1. *C. Bons.* *pp* *1^o* *3*

2. *Cors en Fa* *con Sord. (sec.)*

6. 8.

пример 7. «Петрушка», ц. 32; «Аркана», т. 169

Example 7 shows musical notation for various instruments and voices. The staves are labeled: V. I., V. II., Viole, Celli, C. B., V. ons, Altos, and Cellos. The notation includes various musical symbols, dynamics (pp, p, poco sf), and performance instructions (div., pizz., arco, 1., 2.).

пример 8. «Весна священная», ц. 151

Example 8 shows musical notation for a staff labeled Tr ni. The notation includes various musical symbols, dynamics (f marc), and performance instructions (a3, 5).

пример 9. «Аркана», т. 342–343

Example 9 shows musical notation for a staff labeled Trbns. The notation includes various musical symbols, dynamics (pp, mp, ppp), and performance instructions (Laugh, Open, ha! ha! ho! ho! ho! ho! calando).

пример 10. «Аркана», т. 386–387

Example 10 shows musical notation for a staff labeled Trbns. The notation includes various musical symbols, dynamics (f), and performance instructions (à 2, 3).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Акопян Л.О.** Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке / Л. О. Акопян. — М.: Государственный институт искусствознания, 2019. — 320 с.
2. **Слонимский Н.Л.** Абсолютный слух. История жизни. — СПб., 2006. — 422 с.
3. **Стравинский И.** Диалоги / И. Стравинский. — Л.: Музыка, 1971. — 416 с.
4. **Ouellette F.** Edgard Varèse. A musical biography. / F. Ouellette // tr. by Derek Coltman. — L.: Calder & Boyars, 1973. — 270 p.
5. **Stravinsky I., Craft R.** Themes and Episodes. New York, Alfred A. Knopf, 1966. — 352 pp.
6. **Varèse E.** Amériques. New York: Colfranc Music Publishing Corp., 1973.
7. **Varèse E.** Arcana. New York: Colfranc Music Publishing Co., 1964.

REFERENCES

1. **Akopyan L.O.** Velikie autsaydery muzyki XX veka: Edgar Varez, Roberto Gerkhard, Dzhachinto Shel'si, Zhan Barrake [Great outsiders of the 20th century: Edgard Varèse, Roberto Gerhard, Giacinto Scelsi, Jean Barraqué] / L. O. Akopyan. — M.: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2019. — 320 s.
2. **Slonimskiy N. L.** Absolyutnyy slukh. Istoriya zhizni [The perfect pitch. The story of life]. — SPb., 2006. — 422 s.
3. **Stravinskiy I.** Dialogi [Dialogues] / I. Stravinskiy. — L.: Muzyka, 1971. — 416 s.
4. **Ouellette F.** Edgard Varèse. A musical biography. / F. Ouellette // tr. by Derek Coltman. — L.: Calder & Boyars, 1973. — 270 p.
5. **Stravinsky I., Craft R.** Themes and Episodes. New York, Alfred A. Knopf, 1966. — 352 pp.
6. **Varèse E.** Amériques. New York: Colfranc Music Publishing Corp., 1973.
7. **Varèse E.** Arcana. New York: Colfranc Music Publishing Co., 1964.

КРИВИЦКИЙ МИХАИЛ СЕРГЕЕВИЧ

Московская государственная консерватория
имени Петра Ильича Чайковского (г. Москва)
концертмейстер
кандидат искусствоведения
e-mail: krivitsky.m@yandex.ru

KRIVITSKY MIKHAIL S.

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Collaborative pianist
PhD (Art)

e-mail: krivitsky.m@yandex.ru

УДК 781.4

Е.Д. СЕМЕНЦОВА

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

Концертная симфония «Фрески Св. Софии Киевской» В.Г. Кикты: некоторые особенности гармонического языка

E. Sementsova

Sinfonia concertante “Frescoes of St. Sophia of Kiev” by V. Kikta: specific features of the harmonic language

Абстракт. В центре внимания автора статьи — Концертная симфония для арфы с оркестром «Фрески Св. Софии Киевской» выдающегося современного композитора Валерия Григорьевича Кикты. В последние десятилетия интерес отечественных музыковедов к его творчеству неуклонно растёт, однако далеко не все грани композиторского наследия получили должное внимание в исследовательском поле. В работе освещается история создания Концертной симфонии, её структура, общая концепция, сюжетно-образные истоки. Так, появившись в результате творческого общения с талантливыми отечественными арфистками (Л. Эрдели, В. Дулова, О. Вошчак и др.), данное произведение композитора раскрывает магистральную тему его творчества, связанную с многоликой историей Древней Руси. Прообразом и духовным источником вдохновения для В.Г. Кикты стали знаменитые фрески Киевского собора — уникального памятника древнерусской архитектуры, сохранившего до настоящего времени живописное убранство XI века.

Идея композитора, заключающаяся в художественном осмыслении-прочтении древней живописи, реализуется в формате «диалога современности со стариной», что обуславливает выбор композитором определённого комплекса традиционных и современных средств, приемов и структурных принципов, способных в совокупности передать образы, запечатлённые на иконах собора. Всё это находит оригинальное претворение, в частности, в гармоническом «ландшафте» концертно-симфонического цикла. На основе редуцированного анализа номеров «Орнамент», «Зверь нападает на всадника» и «Групповой портрет дочерей Ярослава Мудрого» автор статьи выявляет принципы работы В.Г. Кикты, продиктованные спецификой применения различных гармонических структур в связи с воплощением конкретного художественного образа.

Ключевые слова: Концертная симфония для арфы с оркестром, Фрески Собора св. Софии, Валерий Кикта, гармонический язык произведения, музыка и живопись.

Abstract: The present article is concerned with the sinfonia concertante for harp and orchestra “Frescoes of St. Sophia of Kiev” written by the prominent contemporary composer Valeriy Kikta. The recent decades have shown a steady growth of interest among Russian musicologists towards the composer’s work, however, not nearly all the facets of his legacy have received due attention in the research field. The present study expands on the story behind the creation of the sinfonia concertante, its structure, overall concept, as well as plot and imagery sources. Thus, having been conceived as a result of creative communication with the country’s talented harpists (L. Erdeli, V. Dulova, O. Voshchak and others), the work under study reveals the major theme of the composer’s music, linked to the diverse history of Ancient Rus.

The prototype and the spiritual reference for V. Kikta’s inspiration were the world-famous frescoes of the Kyiv Cathedral, a unique landmark of Old Russian architecture that has preserved the 11th century painted decor.

The composer’s idea that lies in the artistic conceptualization and interpretation of the antique pictorial art is realized as a “dialogue between the modern and ancient times,” which dictates the choice of certain traditional and modern means, techniques, and structural principles that make it possible to convey the images found in the Cathedral’s icons. This all can be found represented in particular in the harmonic “landscape” of the cycle. A reduced analysis of the pieces “Ornament”, “The Beast Attacks The Horseman”, and “Group Portrait of Yaroslav the Wise’s daughters” uncovers V. Kikta’s principles of work that are determined by the application of various harmonic structures depending on the incorporation of a specific artistic image.

Keywords: sinfonia concertante for harp and orchestra, Frescoes of St. Sophia of Kiev, Valeriy Kikta, harmonic language of the work, music and painting.

В 1988 году в связи с празднованием 1000-летия Крещения Руси в канадских городах Торонто и Эдмонтон прозвучала Концертная симфония для арфы с оркестром¹ в девяти частях «Фрески Св. Софии Киевской». Автору — выдающемуся современному композитору Валерию Григорьевичу Кикте (родился в 1941 г.) — было чуть больше тридцати лет, когда из-под его пера вышло столь оригинальное сочинение.

Источником вдохновения для музыканта стали фрески Киевского собора — уникального памятника древнерусской архитектуры. Первая редакция сочинения (авторское жанровое определение — концерт) была завершена в 1973 году, вторая — в 1979, тогда «Фрески...» и стали Концертной симфонией, посвящённой 1500-летию Киева (см. об этом: [5, с. 45]). Премьера произведения состоялась в Малом зале имени А.К. Глазунова Ленинградской консерватории (1975) на аспирантском экзамене арфистки О. Вошак [5, с. 62].

Яркое самобытное сочинение получило частичное освещение в отечественной музыковедческой литературе. Отметим монографию Е. Николаевой «Валерий Кикта: Звуки времени», в которой о «Фресках Св. Софии Киевской» имеется небольшой очерк обзорного характера, не предполагающий детального изучения музыкальной ткани произведения [3, с. 62–68]. Любопытные наблюдения содержит статья Натальи Май «Древность и современность: “Фрески Софии Киевской” Валерия Кикты» [4], однако сочинение композитора в заявленном нами ракурсе не рассматривается. Между тем, Концертная симфония для арфы с оркестром представляет большой интерес с точки зрения гармонического языка в связи с разнообразием встречающихся гармонических структур, спецификой их использования и корреляции с художественными образами, запечатлеваемыми в музыке.

¹ Увлечённый выразительно-колористическими возможностями арфы, которые раскрылись благодаря творческому общению с Ольгой Эрдели и Верой Дуловой, Одаркой Вошак и Татьяной Тауэр, композитор написал целую серию произведений для этого инструмента, большинство из которых получило широкую известность: уже названная концертная симфония «Фрески Св. Софии Киевской» (1973–1979), сюиты для арфы соло «Оссиан» (1968) и «Диптих по скульптурам Бурделя» (1972), соната «Былинные звукоряды» (1982) и др. [5, с. 14].

Основой программы сочинения, реализуемой в заголовках частей, послужили уникальные фрески Киевского собора, основанного в 1037 г. князем Ярославом Мудрым. Как справедливо отмечает исследователь Е. Николаева, девятичастный концертно-симфонический цикл представляет собой своеобразную галерею музыкальных образов не только из религиозной, но и из народной жизни, проиллюстрированных в лирических, эпических и танцевальных миниатюрах и объединённых в единое целое музыкальной темой «Орнамент» [5, с. 62–63]. Действительно, развёртывающаяся сюита ярких визуальных образов поражает слушателя разнообразием и живостью художественного воплощения «власти небесной и земной»: это портреты княжеской семьи и евангельские сцены, лики святых и архангелов в соседстве с реалистичными картинами «светской» жизни и народного быта. Авторский замысел реализован в череде контрастных миниатюр-фресок:

1. *Орнамент 1*
2. Зверь нападает на всадника
3. *Орнамент 2*
4. Групповой портрет дочерей Ярослава Мудрого
5. Михайловский придел
6. Борьба ряженых
7. Музыкант
8. Скоморохи
9. *Орнамент 3*

В данном контексте не случаен и тембр арфы, выбранной Валерием Киктой в качестве солирующего инструмента. Прежде всего арфа выступает своеобразным символом древности, так как ассоциируется со звучанием славянских гуслей, внося, с одной стороны, особый былинный колорит, а с другой — элемент некой «временной пространственности, ощущение вечности» [5, с. 63].

Художественное осмысление древнерусской живописи реализуется композитором в формате «диалога современности со стариной», что находит оригинальное претворение, в частности, в гармоническом облике концертно-симфонического цикла. Рассмотрим это подробнее на примере некоторых номеров.

«Орнамент»

Музыкальный материал частей «Орнамент», «Орнамент II», «Орнамент III» (№ 1, № 3, № 9 соответственно) — это хоральная тема, проводимая в практически неизменном виде, что олицетворя-

пример 1. Гармонический анализ темы «Орнамента»

The image shows two systems of musical notation for the 'Ornament' theme. Each system consists of a treble and bass staff with arpeggiated chords. Below each system is a line of harmonic analysis using Roman numerals and symbols. The first system's analysis is: t^5_3 VII^h III VII^h S^c D t S^c D t t_8 d^h s D t. The second system's analysis is: III s VII^h III₈ VII^h S^c D t t_8 d^h d^h₆ VI VII^h III₈ VII^h S^c D t. The notation includes dynamic markings like *mf* and *f*, and various accidentals and ties.

ет «незыблемость и вечный свет Прекрасного» [4]. Дело в том, что в Софийском Соборе много окон и дверных проёмов, украшенных изящными орнаментами в виде цветов, стеблей и других растительных элементов [1]. В процессе развёртывания цикла «Орнамент» имеет разную функцию: в начале — вступление, в середине — связующее звено, в конце — кода, тем самым создавая важную архитектурную арку, скрепляя композицию.

Сам композитор говорил: «“Орнамент” — самый значительный образ концерта. Это те чувства, которые охватывают вас, когда вы присутствуете в храме: это и ощущение, что здесь бывал Ярослав Мудрый, что здесь происходили центральные события, связанные с историей Киевской Руси, и мысль — сколько раз разрушалась Киевская София, всегда неизменно возрождаясь во всей красоте. “Орнамент” — это и красота, и неповторимость, и неизменяемость...» [2, с. 72].

По форме «Орнамент» — вариации на оstinatную тему, в которой целиком сохраняется мелодический и ритмический рисунок, ладогармоническое освещение и темп [4]. По сути, как и в «Болеро» М. Равеля, используются тембровые вариации². По художественным соображениям не выставлен

размер, а темп отмечен *Rubato* [3, с. 3]. Первая часть — и всё произведение — начинается с партии арфы в аккордовом изложении, выписанной половинными длительностями.

В гармонической основе «Орнамента» — интегрирующая модально-тональная структура, где тональность на консонантной основе выступает базисом, а модальность на основе диатонических ладов — надстройкой³. Тональность, лежащая в основе темы — *g-moll* (натуральный и мелодический). Центральным элементом является консонирующий аккорд (M^5_3). Функциональный центр системы представлен полностью. В *примере 1* обозначены функции всех аккордов в тональности *g-moll*.

Перечислим свойства тональной структуры на консонантной основе, представленные в данном номере. Консонанс приоритетен над диссонансом (немногочисленные септаккорды возникают как следствие задержаний и неаккордовых проходящих звуков). Все построения внутри темы оканчиваются трезвучием, а все диссонирующие созвучия разрешаются в консонирующие. Терцовость является основным структурным принципом аккордообразования. Кварто-квинтовые связи между аккордами выступают в качестве основного типа, который обязателен в каденциях. Имеется центральный тон в тональной структуре — первая ступень лада (соль).

² Тема проводится сначала в партии арфы, затем у вибратона (арфа аккомпанирует). Во второй вариации мелодия темы звучит у флейты, гобоя, арфы и первых скрипок, а остальным струнным поручено гармоническое заполнение.

³ Исторически такой тип взаимодействия модальных и тональных структур относится ко второму этапу, который начался в середине XIX века («возрождение»).

Превращённая форма лада проявляет себя частично (нет унифицированной интонационной модели, основанной на движении по звукам трезвучий).

Теперь обозначим черты модальной структуры на основе диатонических ладов. Прежде всего отметим использование вариантного звукоряда ($es-e$, $f-fis$). Преимущественно мелодическая линия развёртывается посредством попевочного принципа (плавное возвратно-поступательное движение, опевание тона g , принцип равновесия — квинтовый скачок вниз частично компенсирован восходящим движением). Встречаются такие «модализмы», как мажорная субдоминанта и «диатонические субсистемы» (термин Ю.Н. Холопова), которые отмечены квадратными скобками в *примере 1*.

«Орнамент II» (третья часть цикла) представлен в другой тональности ($a-moll$) и в ином тембровом решении [3, с. 28], словно вариации не закончились в первой части, а продолжают дальше. Второй «Орнамент», как уже отмечалось выше, выполняет развивающую функцию, этим и обусловлены данные изменения. Тема проводится только один раз; как и в начале, она поручена арфе, в то время как у флейты появляется выразительная контрапунктирующая мелодическая линия (см. *пример 2*).

Данная линия развёртывается через попевочный принцип в октавном звукоряде ми-эолийского и ми-фригийского. Результативность централизации — моноцентричность высшего порядка. В первой попевке (нисходящий квинтовый код от e к a) функцию опоры выполняют два тона (e и a). В дальнейших попевках тон «ми» возобладает над «ля». Длительное нисхождение на октаву вниз призвано компенсировать скачок на сексту $g-e^2$, повторное

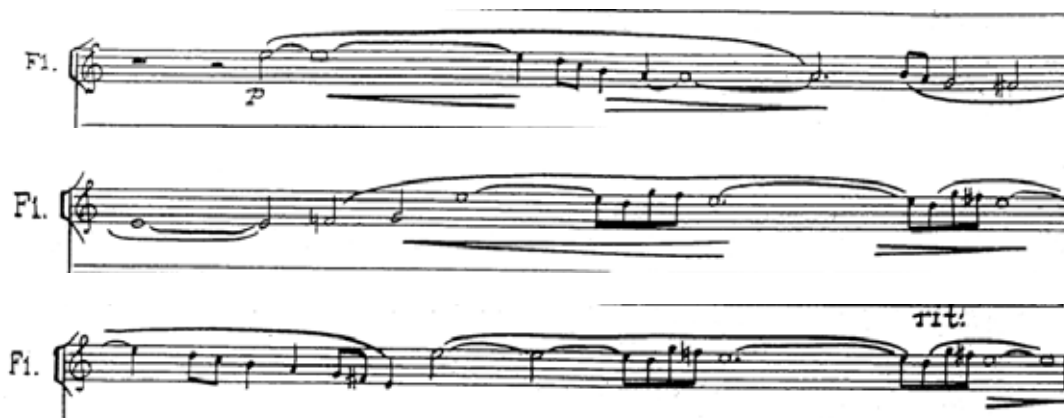
нисхождение возмещает уже скачок на октаву $e-e^2$. Интересно отметить чередование II натуральной и II высокой ступени в момент опевания центрального тона, что придаёт ладовую неоднозначность. Отдельно стоит обратить внимание на полиладовость в «Орнаменте II» в целом: 1) у флейты ми-эолийский и ми-фригийский чередуются за счёт вариантности II ступени (f и fis); 2) у арфы $a-moll$ (натуральный и мелодический).

Заключительное проведение темы «Орнамента» в девятой части сюиты, бифункционально: как уже отмечалось выше, это кода, но вместе с тем — реприза. Исследователи отмечают принцип сонатности, возникающий из-за проведения темы в иной тональности (субдоминантовой сферы) и возвращения в основную тональность [4], что способствует композиционному единству цикла.

В «Орнаменте III» (как бы следуя заветам Л. Бетховена) автор к звучанию инструментов присоединяет голоса: музыканты струнной группы должны по замыслу композитора «петь ноту ре в удобной для исполнителя октаве». Данный приём создаёт особый колористический и художественный эффект (см. *пример 3* на с. 54).

Тема проводится у арфы на фоне ударных (большой барабан и гонг) один раз, замыкая группу вариаций и произведение в целом. Основной тон темы соль и тянущееся ре у музыкантов струнной группы дают объёмно звучащую квинту, словно изображая, визуализируя купол собора. Вместе с тем пение прочно ассоциируется с молитвой, храмовым пением. Реплика композитора *morendo* («замирая, затихая») в конце части усиливает художественно-смысловой эффект незыблемости и вечности.

пример 2. «Орнамент II». Партия флейты



пример 3. «Орнамент III». Партии струнной группы

* Петь ноту ре в удобной для исполнителя октаве.

Таким образом, В. Кикта архаичным звучанием хоральной темы убедительно передаёт образ древности, словно воссоздавая растительные орнаменты, запечатлённые на стенах Софийского собора. Интегрирующая модально-тональная структура становится средством стилизации древнерусской музыки — традиции, идущей от духовных произведений Бортнянского, Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина и Рахманинова.

«Зверь нападает на всадника»

В отличие от «Орнамента», во второй части цикла выставлен темп (*Agitato*) и размер (3/2). Исследователи называют сонорную гармонию основой данной части произведения [5, с. 66]. Опорой является хроматический кластер в диапазоне малой терции арфы и струнных (*c-cis-d-dis*) сразу в двух фактурно-ритмических вариантах: у арфы (см. пример 4), а у струнных — одновременно взятый звуковой комплекс.

пример 4. Звуковой комплекс, лежащий в основе № 2

Однако, на наш взгляд, этот кластер выполняет функцию центрального элемента тональной структуры на диссонантной основе. Перечислим применённые приёмы «техники центрального созвучия» (термин Г. Эрпфа):

1. Точное повторение центрального элемента (встречается практически в каждом такте).
2. Транспозиция:
 - 1) в другой октаве: ц. 1, ц. 4;
 - 2) на м. 2 вниз смещено в конце третьего такта от начала.

пример 5. Центральный элемент и его транспозиция на м. 2 ↓

Введение контрастного элемента (ц. 2), который представляет собой по структуре полиаккорд, состоящий из трезвучия (3 · 4) и терцквартаккорда (3 · 1 · 2). Контрастный элемент также имеет транспозицию (на дециму вверх), и к нему применена техника константы: субаккорд (трезвучие) остаётся неизменным, а терцквартаккорд меняет структуру на 3 · 1 · 4 (см. пример 6 на с. 55).

В процессе развития контрастный элемент в основном виде и в преобразованном объединяются по вертикали в партии струнных инструментов [3, с. 20] (см. пример 7 на с. 55).

пример 6. Контрастный элемент



пример 7. Контрастный элемент в развитии



В этой части цикла тональная структура на диссонантной основе вкупе с быстрым темпом и практически безостановочным *perpetuum mobile* (за редким исключением) являются средствами воплощения образа движения, схватки на скаку — человека и зверя. Острые звучания центрального и контрастного элементов вместе со звукоизобразительными пассажами арфы и тремоло струнных инструментов зримо передают картину разворачивающейся битвы.

«Групповой портрет дочерей Ярослава Мудрого»

В четвертой части Концертной симфонии представлен образ всех дочерей Ярослава, каждая из которых была выдающимся деятелем своего времени⁴. В этой оркестровой миниатюре сочетаются

передача плоскостной иконописной перспективы и психологизм [5, с. 66].

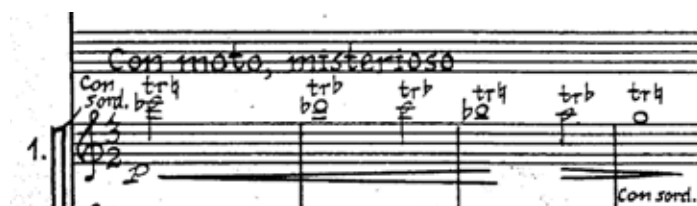
Гармоническое решение части очень любопытно. Модальная структура на основе симметричных ладов представлена уменьшённым ладом (2 1 · 2 1 · 2 1 · 3), в котором тон *e* выпущен: *es-des-c-b-a-g-fis-es*. В ц. 3 звукоряд расширяется до хроматического. В репризе (ц. 4) возвращается первоначальный звукоряд, где тон *e* уже сохранён.

Помимо стабильного звукоряда как одного из главных свойств модальной структуры на основе симметричных ладов, в «Групповом портрете» прослеживается результативность централизации. В первой части фрески — устремление нисходящего движения от *es* к *g*. В репризе — последовательность из нисходящих малых терций, также направленная к тону *g*, которым заканчивается № 4. Линейность фактуры как результат суммирования вертикали — ещё одно качество, свойственное модальной структуре.

В качестве техники современной композиции применяется репетитивная техника, используется два паттерна. Первый паттерн (см. *пример 8* на с. 56) — уже упомянутое нисходящее движение у струнных.

⁴ Анастасия вышла замуж за венгерского герцога Андраша. Избранником Елизаветы был норвежец Харальд, младший брат короля Норвегии Олафа III. В 1051 году Анна вышла замуж за французского короля. Агата стала супругой Эдуарда Изгнанника, наследника английского престола.

Пример 8. Первый паттерн



Второй паттерн (см. пример 9) звучит у арфы и состоит из фигурации по звукам Es-dur'a с повышенной второй ступенью:

пример 9. Второй паттерн



Логика развития паттернов схожа с принципом, применённым Арво Пяртом в «Ludus» (I ч. двойного концерта для двух сольных скрипок, подготовленного фортепиано и камерного оркестра «Tabula Rasa»). В ц. 1 постепенное вступление партий струнных инструментов совпадает с началом паттерна. В ц. 2 происходит рассинхронизация партий: первый паттерн собирается в кластер у первых скрипок (div. 6), в то время как у вторых скрипок сохраняется первоначальный вид паттерна. У арфы

учащается пульсация за счёт ритмической фигурации элементов паттерна (по два раза повторяется малая терция и обе малые секунды):

пример 10. Развитие второго паттерна



Ц. 3 — середина пьесы, где происходит самая активная работа над паттернами. Первый паттерн в инверсии охватывает хроматический звукоряд в объёме уменьшённой септимы, одновременно экспонируется от разных звуков, т. е. каждая партия первой скрипки играет хроматический звукоряд в объёме уменьшённой септимы, но если собрать все имеющиеся звуки, то получится 12-тоновый хроматический звукоряд. На первый план выступает фонизм — красочная сторона гармонии, свойственная сонористике.

пример 11. Ц. 3, партии первых скрипок



В репризе (ц. 4, Темпо I) звуковое пространство сокращается до первоначального. Первый и второй паттерны звучат по очереди, всё завершается кластером: у струнных *c-es-e-fis-g*, у арфы «повисает» тоне.

Как и в предыдущих частях, выбор композитором определённых гармонических средств сопряжён со спецификой образа: симметричный лад в основе модальной структуры способствует передаче статики иконы, а через репетитивную технику развития музыкального материала раскрывается психологическое содержание, глубина запечатлённых женских образов.

Подводя некоторые итоги исследования, ещё раз подчеркнём, что идея Концертной симфонии для арфы с оркестром «Фрески св. Софии Киевской», заключающаяся в художественном осмыслении древней живописи, обусловила выбор композито-

ром определённого комплекса традиционных и современных средств, приемов и структурных принципов, способных в совокупности передать образы, запечатлённые на иконах собора.

В качестве репрезентативных с точки зрения особенностей гармонического языка были рассмотрены номера «Орнамент», «Зверь нападет на всадника» и «Групповой портрет дочерей Ярослава Мудрого», где выбор определённой гармонической структуры и техники композиции имеет осознанный характер художественной идеи. Разнообразие представленных гармонических структур в их взаимодействии связано с задачей композитора передать своё впечатление от изображений на стенах Софийского собора, сохранив дух древности, но взглядом современного художника, желающего оставить потомкам оригинальное послание.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **В. Кикта** «Фрески Софии Киевской» (Электронный ресурс). — URL: <https://soundtimes.ru/simfonicheskaya-muzyka/instrumenty-s-orkestrom/v-kikta-freski-sofii-kievskoj> (дата обращения: 09.06.2022 г.)
2. **Дубравская Т.** Валерий Кикта // Композиторы Москвы. — Вып. 2. — Москва, 1980. — 127 с.: портр.
3. **Кикта В.** Фрески Софии Киевской: концертная симфония для арфы с оркестром (Партитура). — Москва: Музыка, 1984. — 135 с.
4. **Май Н.** Древность и современность: «Фрески Софии Киевской» Валерия Кикты (Электронный ресурс). — 2008. — URL: <https://proza.ru/2008/11/20/529> (дата обращения: 10.06.2022 г.)
5. **Николаева Е.** Валерий Кикта: звуки времени / Е. Николаева; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, Каф. Теории музыки. — Москва: Музыка, 2006. — 238 с.

REFERENCES

1. **V. Kikta** «Freski Sofii Kievskoy» [V. Kikta "Frescoes of St. Sofia of Kiev"] (Elektronnyy resurs). — URL: <https://soundtimes.ru/simfonicheskaya-muzyka/instrumenty-s-orkestrom/v-kikta-freski-sofii-kievskoj> (data obrashcheniya: 09.06.2022 g.)
2. **Dubravskaya T.** Valeriy Kikta [Valery Kikta] // Kompozitory Moskv. — Vyp. 2. — Moskva, 1980. — 127 p.: portr.
3. **Kikta V.** Freski Sofii Kievskoy: kontsertnaya simfoniya dlya arfy s orkestrom (Partitura) [Frescoes of St. Sofia of Kiev: concert symphony for harp and orchestra (Score)]. — Moskva: Muzyka, 1984. — 135 p.
4. **May N.** Drevnost' i sovremennost': «Freski Sofii Kievskoy» Valeriya Kikty [Antiquity and modernity: "Frescoes of Sophia of Kiev" by Valery Kikta] (Elektronnyy resurs). — 2008. — URL: <https://proza.ru/2008/11/20/529> (data obrashcheniya: 10.06.2022 g.)
5. **Nikolaeva E.** Valeriy Kikta: zvuki vremeni [Valery Kikta: Sounds of time] / E. Nikolaeva; Moskovskaya gos. Konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo, Kaf. teorii muzyki. — Moskva: Muzyka, 2006. — 238 p.

СЕМЕНЦОВА ЕВГЕНИЯ ДЕНИСОВНА

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

студентка 5 курса кафедры истории музыки

Научный руководитель: канд. иск.,

доцент Холодова М.В.

ORCID: 0000-0003-4473-3145

e-mail: jenrayarthur@mail.ru

SEMENTSOVA EVGENIA D.

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
(Krasnoyarsk)

Department of Music History

fifth-year student

Scientific adviser: Ph.D., Associate Professor Kholodova M.V.

ORCID: 0000-0003-4473-3145

e-mail: jenrayarthur@mail.ru

УДК 783

А.А. КОМКОВА

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

Духовная традиция в русской хоровой музыке рубежа XX–XXI веков в интервью и беседах

А. Komkova

Sacred tradition in Russian choral music at the turn of the 21st century in interviews and conversations

Абстракт. В статье описан опыт обращения к теоретическому и практическому переосмыслению понятий «духовная музыка» и «духовность» в современной академической музыкальной культуре.

Традиционный подход к смысловому наполнению термина «духовная музыка» в закреплённом понимании соотносится с музыкой религиозной, церковной направленности. Однако при более глубоком изучении областей применения термина в историческом, проблемно-логическом, герменевтическом, семантическом, типологически-системном и сравнительном полях исследования открываются разные варианты его трактовки и структуризации. Основной целью статьи стало фиксирование взгляда современных композиторов и дирижёров на природу феномена духовности и его раскрытие в практической работе.

В процессе проведения интервью обсуждались вопросы, касающиеся личного определения проявлений духовности в жизни и искусстве, специфики духовной традиции в музыке, структуры понятия, области его применения и возможных векторов развития духовного искусства. Обработка информации, полученной в рамках бесед, служит для работы с гипотезой об изменении условий применения термина «духовная музыка» и его внутренних критериев, соотносящихся с объёмным пластом произведений разных жанров, стилей и эпох.

Ключевые слова: духовность; духовная музыка; духовно-религиозная традиция; хоровая музыка; современные композиторы; вокально-хоровое исполнительство.

Abstract: The article describes the experience of theoretical and practical reinterpretation of the concepts “sacred music” and “spirituality” in contemporary academic musical culture.

The traditional approach to the semantic content of the term “sacred music” in its common understanding is associated with religious and ecclesiastical music. However, a deeper study of the term application in the historical, problem-logical, hermeneutical, semantic, typological-systemic and comparative fields of research reveals various options for interpretation and structuring. The main objective of the article is to fix the view of modern composers and conductors on the nature of the spirituality phenomenon and to disclose it in practical work.

During the interview, the questions discussed included personal definition of manifestations of spirituality in life and art, specifics of the sacred tradition in music, the structure of the concept, the scope of its application, as well as possible vectors of development of sacred art. The processing of the information obtained in the conversations serves to work with the hypothesis on changing the application conditions of the term “sacred music” and its internal criteria that correlate with the voluminous layer of music of different genres, styles and eras.

Keywords: spirituality, sacred music, sacred and religious tradition, choral music, contemporary composers, vocal and choral performance.

В современной музыкальной академической среде довольно распространены и воспринимаются с большим интересом фестивали, конкурсы, программы, конференции и прочие форматы мероприятий, раскрывающие особенности духовно-религиозного искусства разных стран и эпох. Отношение

к музыке обозначенного направления изменилось с начала периода «духовного возрождения», связываемого с датой 1000-летия Крещения Руси: появилась свобода авторских и интерпретационных исполнительских подходов, несколькими поколениями переосмысливается прочтение и отношение

к вершинам духовной музыки досоветского периода. Обновились звуковые, стилистические и семантические концепции отражения религиозных сюжетов и образов в искусстве.

Параллельно обновлялся формат рефлексии и научного осмысления самого понятия «духовная музыка». Этот процесс следовал за изменениями в способах трансляции духовной традиции в отечественном искусстве. На текущем этапе собран объёмный пласт работ, анализирующих и структурирующих новые или уже ставшие классическими сочинения обозначенной направленности.

Знакомство с исследованиями вокально-хоровой музыки, которая в большей степени соотносится с трансляцией духовно-религиозной идеи через текстовую составляющую, показывает, что чаще для осознания условной степени принадлежности к духовному пласту анализируются исторический, стилистический и жанровый аспекты сочинений. Открывающиеся структурные особенности побуждают к фиксации дополнительных определений, уточняющих понятие «духовная музыка». В конкретизирующей роли выступают такие термины, как «церковная/храмовая музыка», «музыка православной церкви», «сакральная музыка», «каноническая музыка», «паралитургическая музыка» и другие производные. При этом каждое из определений побуждает к выстраиванию дополнительного ассоциативного ряда с перечнем уникальных черт, но не отменяет влияния персональных условий восприятия исполнителя или исследователя.

Условно отстоящим от структурирующего подхода можно считать пример использования понятия как основного инструмента при осуществлении музыковедческого анализа. Здесь «духовность» — это критерий изучения интонационной структуры сочинений, а также не разделяющий и классифицирующий, но объединяющий фактор. Данный подход можно проследить в трудах Вячеслава Вячеславовича Медушевского: «Духовные энергии очищают, просвещают и преображают любой музыкальный материал: возносят от земли танец, окрыляют декламацию, наполняют светом песню, радость превращают в ликование небес, а в скорбь, не отменяя её торжественной строгости, вносят непостижимые нотки утешения. Энергии тела, души и духа, вливаясь в высоту звука, превращают её в тон, основу интонации, — в тон, который поистине делает и всю музыку» [2, с. 30]. В статье «Духовный ана-

лиз музыки в контексте педагогики музыкального образования: теория и практика» Людмила Александровна Рапацкая подчеркивает, что обозначенный учёным подход укрепляет методологические позиции российской педагогики музыкального образования и базируется на идее воссоединения богословского и музыковедческого знания. «Концепция духовного анализа распространяется на любое музыкальное произведение через постижение Божественного Источника гармонии и красоты (или констатации его отсутствия)» [4].

Теоретическая мысль в процессе анализа духовной музыки может быть разнонаправленной, где один вектор устремлён к трактовке термина как воплощения лишь религиозного контекста в узко фиксированном круге сочинений. Другой вектор стремится к широкому пониманию духовности и анализу вариантов её трансляции в сочинениях различных стилей, эпох и стран. В практической деятельности немаловажную роль во внутреннем понимании проявления феномена в музыке играют такие факторы, как следование традиции или педагогической школе, исполнительский опыт, личные сформированные философские и творческие парадигмы. Эти нюансы влияют на трансформацию соотношений определения и определяемого и раскрываются в специфическом ракурсе на стыке теоретической и практической областей работы с пластом «духовной музыки». Ключевым здесь нередко становится вопрос — какая музыка в рамках современного периода воспринимается как «духовная» у авторов и исполнителей?

Исходя из потребности сверить теоретические гипотезы с практическими аспектами работы, проведён ряд интервью с современными композиторами и дирижёрами. В рамках статьи приведены материалы беседы с композитором, профессором Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского Валерием Григорьевичем Киктой, записанной в мае 2022 года, а также с композитором и пианистом, доцентом кафедры композиции РАМ имени Гнесиных и МГК имени П.И. Чайковского Андреем Иштвановичем Микитой, прошедшей в январе 2023 года.

Среди интервью с дирижёрами выбраны фрагменты беседы с профессором, художественным руководителем Академического большого хора «Мастера хорового пения» Российского государственного музыкального телерадиоцентра Львом Зиновьевичем Конторовичем, записанной в мае

2022 года, и профессором, художественным руководителем Камерного хора Московской консерватории, Тульского государственного хора, и.о. ректора Академии хорового искусства имени В.С. Попова Александром Владиславовичем Соловьёвым, прошедшей в ноябре 2022 года. Отдельно хочется отметить беседу с профессором, основателем и художественным руководителем Саратовского губернского театра хоровой музыки Людмилой Алексеевной Лицовой, записанную в январе 2023 года, — наряду с вышеуказанными признанными мастерами хорового искусства и академической отечественной культуры, она является первоисточником моего интереса в студенческие годы к глубинному изучению особенностей отношения к духовной музыке в современный период.

При проведении интервью основной целью было желание зафиксировать и проанализировать актуальный взгляд на духовную музыку, который непосредственно отражается в творческой деятельности авторов и исполнителей. Вопросы были объединены в три блока, затрагивающие философские и практические сферы, а также рассуждения о проявлении духовной традиции на разных этапах истории отечественного музыкального искусства.

В исследовании феномена духовности мы фиксируем его как специфическую, свойственную человеку способность к трансцендированию (преодолению) наличной действительности и стремление к соприкосновению с вечными, сверхэмпирическими смыслами и ценностями. Путь формирования данного определения более подробно прослежен в работе «О новом ракурсе изучения духовной традиции в русском музыкальном искусстве в контексте музыкально-исторического образования» [6], опубликованной в соавторстве с доктором философских наук, профессором З.В. Фоминой. Духовность, подчеркивает исследователь, «есть зов иного — Высшего, совершенного — мира, побуждающий человека непрестанно преодолевать собственные пределы и стремиться в неизведанное, к некоему Абсолюту» [5, с. 108].

В беседах с композиторами и дирижёрами мы не апеллировали к зафиксированному понятию, так как важным являлось сохранение пространства для осознания и трансляции персонального взгляда на природу обозначенного феномена и его воплощение в музыке и искусстве в целом.

Говоря о своём понимании духовности, А.И. Микита отмечает, что для него это объёмный философский вопрос, в рамках которого прослеживается «обращённость человека не только к сиюминутным проблемам и заботам, но и к вопросам смысла жизни, смерти и вечности»¹. Композитор определяет своё творчество как полностью сакральное и связанное с жизнью духа, не распределяя сочинения по степени соответствия церковной традиции, богослужебным текстам или в целом включению слова. Важнее становятся внутренние идеи и личная творческая реакция на сюжеты, образы и события, которые требуют музыкальной реализации.

Вторит высказанной мысли о связи музыки и духовности и Л.З. Конторович: «Духовное — это когда ты всё равно думаешь о том, что весь мир создан Господом и всё происходящее — это творение Божественное. Мне кажется, что от этого уйти просто нельзя, и если человек занимается музыкой, то без духовности просто невозможно».

Здесь первично озвучена мысль, проходящая через всё общение с дирижёром — духовность для него выходит за рамки только жанрового или стилистического аспектов. Продолжая мысль в контексте исполнительской практики, он говорит: «Что касается программ из произведений без сопровождения [коллектива «Мастера хорового пения». — А. К.], то в большинстве они духовные. Если мы поём какие-то сочинения на стихи русских поэтов, то мы всегда в них слышим истинную духовность. Они, конечно, не написаны для церкви, но “там русских дух, там Русью пахнет”. И это обязательно». При данном подходе в сферу «духовной музыки» может входить множество сочинений, побуждающих ко внутреннему возрастанию человека над собой.

Отдельный интерес вызывает природа формирования понимания духовности, возникающая в процессе творческого становления. Особую важность влияния учителей на отношение к духовности отмечает А.В. Соловьёв: «Во многом процесс понимания духовности в музыке связан с творчеством и наследием того мастера, чью школы ты воспринимаешь, так как любой действующий музыкант является продолжением линии своего учителя. Невозможно существовать в безвоздушном про-

¹ Здесь и далее — цитаты из беседы автора статьи и интервьюируемых.

странстве, транслируя только индивидуальную позицию». Вспоминая своих педагогов и наставников, он отмечает значимость не только передачи нюансов работы с хоровыми коллективами, но и стремление к сохранению творческих контактов. Одним из ярчайших примеров является продолжение музыкального сотрудничества Камерного хора Московской консерватории с композитором Родионом Константиновичем Щедриным. Этот тандем образовался при руководстве Бориса Григорьевича Тевлина и сохраняется сейчас, в работе Александра Владиславовича Соловьёва с коллективом.

Роль педагогов в формировании восприятия и понимания духовной традиции отмечает и В.Г. Кикта. Рассказывая о своём обучении в Хоровом училище имени А.В. Свешникова, композитор вспоминает о знакомстве с лучшими духовно-религиозными сочинениями даже в условиях запрета на их исполнение: «Мы пели всего Бортнянского, произведения Баха, Чайковского, Танеева, Золотарёва, Кастальского. Мы пели не в рамках концертов, но на занятиях, внутри помещения, нас никто не слышал. <...> Культура исполнения и соприкосновения с духовным всегда поддерживалась».

Интересным для обсуждения стал вопрос о становлении отношения к духовной музыке религиозной направленности после начала формирования открытых условий для её исполнения. Говоря о поиске и выстраивании внутренних ориентиров в новой музыкальной среде, Л.А. Лицова рассказывает: «В тот период у меня не было возможности познакомиться с духовной церковной музыкой, потому как в храме я не работала, к религии и самому понятию верования я пришла позже, в достаточно зрелом возрасте. И для меня, в первую очередь, открытие духовности происходило через изучение тех сочинений, что долгие годы были не востребованы в библиотеках и хранилищах. Параллельно желание войти в плеяду композиторов или исполнителей, которые пишут и работают с духовной музыкой, стало слишком всеобъемлющим, что привело в какой-то период к снижению качества создаваемых произведений. Поэтому для меня открытие как раз шло от той глубокой музыки — Рахманинова, Чайковского, Кастальского, Данилина. Как люди, которые воспитывались глубоко атеистически, мы смогли перестроиться и оценивать новые сочинения только через призму композиторского величия прошлых эпох и после того как плотно соприкоснулись с ними».

О своём процессе внутренней творческой перестройки между эпохами и поиске новых опор в композиторской деятельности рассказывает А.И. Микита: «Я учился в консерватории в советское время, в том числе получал воспитание атеистическое, комсомольское. Соответственно, сакральная составляющая в музыке, в том числе европейской, даже Баха и Бетховена, тогда не была мне видна. Внимание было сконцентрировано на общих музыкальных формах, анализе музыки — изучение сочинений происходило больше на материальном уровне. Когда я воцерковился и погрузился в православную традицию, то у меня был момент сильнейшего внутреннего противоречия — как композитор я работал “как меня научили”, при этом писал духовную музыку с совершенно другим подходом. Постепенно я перестраивался таким образом, что с годами эти два направления сближались. Сейчас я могу сказать, что у меня любая музыка (с текстом или без текста), для любого состава, имеет религиозное содержание, подтекст, она сакральна».

В ходе каждой беседы можно проследить, как общение переходило от узкого спектра церковных, канонических, паралитургических сочинений к более широкому. Великая классика, не связанная с религиозным компонентом или не высказанным открыто, также по мнению интервьюируемых, соотносится с понятием «духовная музыка».

Говоря о путях личного определения принадлежности к сочинениям заданного направления, Л.З. Конторович рассуждает: «Мы, конечно, разделяем музыку, которая написана конкретно для церкви, для службы, русскую православную музыку. Но мы знаем, что такие композиторы, как П.Г. Чесноков, который писал в основном для службы, создал и много музыки на светские тексты. Эта музыка духовна или не духовна? Она может быть не для церкви, но там есть совершенно духовные произведения».

Л.А. Лицова считает, что вопрос о способах соотношения музыки и наличия в ней духовной составляющей остаётся в текущий момент весьма актуальным и не имеющим точных ответов. Сочинения, принадлежащие по её определению к духовным, находятся и вне поля религиозности. «К примеру, кантата “Весна” С.В. Рахманинова — в этом сочинении больше раскрыто морально-нравственное направление, и я считаю, что при этом она очень духовна. Хотя абсолютно нет открытых отсылок

к религиозности, привычно приписываемых этому понятию. Но ведь любовь — это тоже часть духовности, проявления духа в человеке».

А.И. Микита также подтверждает обоснованность широкого понимания духовности в музыке: «Поскольку в своём творчестве я всю музыку считаю сакральной, то и в творчестве великих предшественников я тоже это нахожу и чувствую. К примеру, на данном этапе мне кажется, что последние сонаты Бетховена — это духовная, сакральная музыка».

Определения, предлагаемые композиторами и дирижёрами в рамках бесед, внутренним содержанием и характеристиками прямо соотносятся с зафиксированным понятием в нашем научном исследовании. К области духовной музыки подключаются сочинения разных стилей, стран, эпох, которые в большей степени побуждают исполнителя и слушателя к возрастанию над собой, стремлению к Высшим смыслам и ценностям. При этом данные ценности строго не фиксированы единственным вероучением, философским направлением или концепцией мировосприятия. Чаще человек обращается к тем смыслообразующим критериям, которые природны ему и среде воспитания его личности, или же удовлетворяют его самостоятельный поиск ценностных парадигм.

Созвучно этому взгляду и высказывание А.И. Микиты о личном пути соотношения себя с ориентирами: «Когда у меня были духовные поиски, то я мог бы обратиться к буддизму, иудаизму, или другим религиям, но это бы показалось менее естественным по отношению к формировавшей меня реальности. Традиция — это то, что встраивает человека в своё время, в свою культуру. В заданных рамках мы все традиционны — необходимо применить специальное усилие, чтобы из этой традиции выйти и перейти в другую, более далёкую от основного культурного окружения».

Возродившаяся духовно-религиозная традиция в музыкальном искусстве на данном этапе обогащается новым звучанием и семантическими характеристиками. Однако возникает вопрос об историческом пути данной традиции — была ли она полностью прервана в советский период? Сама этимологическая структура понятия «духовное возрождение» предполагает, что этому процессу предшествовало «умирание», исчезновение.

Анализируя сочинения советского периода, исследователи отмечают в них сохранение черт ду-

ховно-религиозной музыки. Православие и его музыкальная традиция рассматривается как основа искусства и в периоды её условного запрета. Музыковеды прослеживают параллелизм между религиозными и светскими формами воплощения духовной традиции на жанровых уровнях, в тематике и образных системах сочинений. К подобному опыту анализа обращается И.С. Воробьёв в своей статье «“Здравица” С. Прокофьева как модель советской “литургии”». Здесь жанрам кантаты и оратории в сталинскую эпоху отведена роль «новорелигиозной» и квазисакральной миссии [1], которая посредством условно-канонических форм этих жанров отражает тоталитарную мифологию и воспроизводит условные черты религиозного обряда.

В советский период композиторы нередко выступают трансляторами русской духовной традиции посредством постановки в своих произведениях вопросов о предназначении человека, его роли в духовном универсуме. При этом прямого взаимодействия с культовыми аспектами не наблюдалось, но прослеживалась связь с мелодическим рельефом, интонационными чертами, считывались жанровые и стилистические переплетения с образцами сочинений мировой религиозной традиции.

Опыт истории показывает, что духовные и личностные ориентации демонстрируют устойчивость и способность к сохранению в меняющихся внешних условиях. Эту мысль последовательно развивает в своих работах С.А. Минаков. «Верно наблюдение, что многие советские художники прошли исповеднический путь — в том смысле, что ценой здоровья, а порой и жизни выполнили Поручение Божией красоты, гармонии, страдания и сострадания, а также пронесли сквозь годы безбожья и донесли до людей тот «крохотный светик» Духа, который потом, в конечном итоге, и привёл многих советских и постсоветских людей к вере» [3, с. 392].

В процессе проведения интервью также выносятся на обсуждение вопрос о возможности включения музыки советского периода в широкое поле понимания «духовного искусства», сохраняющего в себе формы трансляции традиции. Рассуждая о музыке обозначенной эпохи, Л.З. Конторович делится наблюдением: «Раньше исполнялось много песен. И здесь возникает хороший вопрос — советская песня содержит в себе какую-либо духовность? Там есть много духовного! К примеру, песня “Журавли” перекликается с Ржевским мемориалом

Советскому солдату, где журавли принимают образ бойца. В разных жанрах нужно оставаться человеком, который верит в светлое, правильное, учит добру, учит любви к своей Родине. Наша Родина широка и масштабна, и наша церковь определяет наш дух. Но песни другого периода тоже духовные, они тоже воспитывают. Всё, что воспитывает, — это духовно. А духовное — воспитывает».

Л.А. Лицова также развивает идею о соотношении сочинений советского периода и духовной традиции. «Если брать массовые песни, песни из кинофильмов, то мне кажется, что нужно обратить внимание на их патриотическую направленность. С духовностью она переплетена теснейшим образом, потому что весь период был связан с борьбой за выживание и за мир. Темы, которые затрагивались в этих сочинениях, не могли быть бездуховными».

О значимости советских песен, их духовности и актуальности в современной культурной среде говорит А.В. Соловьёв. «Патриотическая составляющая может быть одной из характеристик, граней наполнения духовной музыки. Любая духовная музыка по сути своей патриотична, а патриотическая музыка в любой ипостаси — духовна. Это взаимопроникновение, которое разделять нельзя. Сейчас действительно есть много авторов, которые развиваются именно в духовно-патриотической стилистике, и мы, как исполнители, поддерживаем стремление композиторов. Когда мне приносят партитуры и просят включить в репертуар хора, то я всегда стараюсь находить возможность для поддержки. Должен сказать, что мы развиваем данную линию начиная с 2013 года, в том числе в рамках фестиваля “Дню Победы посвящается”. В его программе систематизируются сочинения, так или иначе связанные с памятью о Великой Отечественной войне, с вниманием к патриотической тематике, с фокусом на то, чтобы привлекать молодежь к осознанию истории периода. Прошло вот уже 10 фестивалей и на каждом из них есть блок сочинений, которые звучат из года в год. Это в том числе показатель замечательной традиции. Но мы обязательно отыскиваем что-то новое — в рамках фестиваля ежегодно звучит та или иная мировая премьера. Это могут быть и сочинения, написанные в год проведения фестиваля, и те, которые были написаны 15–20 лет назад, но ещё не презентованы широкой публике».

Практическое взаимодействие с музыкой советского периода в том числе подтверждает конструируемое

нами предположение о непрерывности духовной традиции в русском искусстве. Следовательно, говоря о периоде «духовного возрождения», нам кажется целесообразным переориентировать фокус внимания и развивать идею о проявлении традиции в других формах, но не об её исчезновении. Тогда само определение будет изменено и в большей степени соотноситься с новым этапом трансляции духовности, но не с возрождением.

Немаловажной является и попытка оценить перспективу изменения роли духовного искусства в общем понимании и в более узком религиозном контексте. Говоря о будущем и настоящем духовной традиции в музыке, А.В. Соловьёв отмечает, что её развитие «зависит от конкретных интерпретаторов. От людей, которые являются исполнителями, и от тех музыкантов, чья профессия — композитор. Если будут рождаться такие люди, которые обладают даром слышания духовных вибраций и могут переносить это в нотный текст, увлекающий интерпретаторов и публику, значит будущее есть».

В.Г. Кикта отдельно подчёркивает необходимость формирования условий для поддержки специалистов и культуры, которая продолжит учить и развивать детей. «Важно сохранять условия, где художник будет действительно чувствовать себя художником и сможет искренне творить, показывая и выражая свою духовность. А уже новое поколение сможет понять, правильное ли мы задавали направление».

А.И. Микита находит в духовности искусства качественную основу для поиска ответов на внутренние личностные вопросы. «Когда человек понимает, что не всё в его власти, то ему необходимо будет найти опору на Высшие силы. А дальше уже каждый выбирает подходящую ему традицию, не ломающую его».

Аккумулируя опыт рассуждения о природе, специфике и перспективах развития духовного искусства в беседах с современными композиторами и дирижёрами, мы находим подтверждение следующим фиксируемым гипотезам:

- духовная традиция образует фундаментальное, базовое начало русской культуры. Основопологающие черты её восходят к христианскому вероучению, определяя всю последующую направленность духовных интенций народа;
- развитие русской духовной традиции характеризуется целостностью и непрерывностью. Прини-

мая в процессе исторического развития разные формы — от отчётливо религиозной (христианской) направленности до ориентации на высшие гуманистические ценности в атеистический период, — традиция сохраняла устойчивые базовые черты, среди которых приоритет духовного над материальным, стремление к высшим, абсолютным ценностям;

- авторская трактовка понятия духовной традиции в современном русском хоровом искусстве

имеет отпечаток персонального восприятия её феномена и критериев, одновременно с этим являясь частью общей картины эволюции духовности;

- трансформация подходов к исполнительскому процессу неразрывна с изменением условий восприятия слушателя и авторской идеей, заложенной при сочинении произведения духовной направленности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Воробьёв И.С.** «Здравица» С. Прокофьева как модель советской «литургии» // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века. в 3-х томах, т. II, 1935–1964. — Санкт-Петербург, ИД «Петрополис», 2017.
2. **Медушевский В.В.** Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Издательское объединение «Композитор», 1993.
3. **Минаков С.А.** Райские отсветы в земных сумерках: эссе, статьи, очерки о русской культуре XIX–XXI вв. / С.А. Минаков. — Белгород: КОНСТАНТА, 2017.
4. **Рапацкая Л.А.** Духовный анализ музыки в контексте педагогики музыкального образования: теория и практика. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnyy-analiz-muzyki-v-kontekste-pedagogiki-muzykal'nogo-obrazovaniya-teoriya-i-praktika/viewer> (дата обращения 10.10.2022)
5. **Фомина З.В.** Человеческая духовность: бытие и ценности. 2-е изд. Саратов: СГК, 2015.
6. **Фомина З.В., Морозова А.А.** О новом ракурсе изучения духовной традиции в русском музыкальном искусстве в контексте музыкально-исторического образования / ВЕСТНИК КАФЕДРЫ ЮНЕСКО МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ. Московский педагогический государственный университет (Москва). 2017, № 1(17).

REFERENCES

1. **Vorob'ev I.S.** «Zdravitsa» S. Prokof'eva kak model' sovetskoy «liturgii» [Prokofiev's «Zdravitsa» as a model of the Soviet «liturgy»] // Sud'by russkoy dukhovnoy traditsii v otechestvennoy literature i iskusstve XX — nachala XXI veka [The fate of the Russian spiritual tradition in Russian Literature and Art of the XX — early XXI century]. v 3kh tomakh, t. II, 1935–1964. — Sankt-Peterburg, ID «Petropolis», 2017.
2. **Medushevskiy V.V.** Intonatsionnaya forma muzyki: Issledovanie [Intonation form of music: A research]. M.: Izdatel'skoe ob"edinenie «Kompozitor», 1993.
3. **Minakov S.A.** Rayskie otsvety v zemnykh sumerkakh: esse, stat'i, ocherki o russkoy kul'ture XIX–XXI vv. [Heavenly reflections in the earthly twilight: essays, articles, essays on Russian culture of the XIX — XXI centuries] / S.A. Minakov. — Belgorod: KONSTANTA, 2017.
4. **Rapatskaya L.A.** Dukhovnyy analiz muzyki v kontekste pedagogiki muzykal'nogo obrazovaniya: teoriya i praktika [Spiritual analysis of music in the context of music education pedagogy: theory and practice.]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnyy-analiz-muzyki-v-kontekste-pedagogiki-muzykal'nogo-obrazovaniya-teoriya-i-praktika/viewer>
5. **Fomina Z.V.** Chelovecheskaya dukhovnost': bytie i tsennosti [Human spirituality: Being and values]. 2-e izd. Saratov: SGK, 2015.
6. **Fomina Z.V., Morozova A.A.** O novom rakurse izucheniya dukhovnoy traditsii v russkom muzykal'nom iskusstve v kontekste muzykal'no-istoricheskogo obrazovaniya [About a new perspective of studying sacred tradition in Russian musical art in the context of musical and historical education] / VESTNIK KAFEDRY YUNESKO MUZYKAL'NOE ISKUSSTVO I OBRAZOVANIE. Moskovskiy pedagogicheskiy gosudarstvennyy universitet (Moskva). 2017, № 1(17).

КОМКОВА АНАСТАСИЯ АНАТОЛЬЕВНА

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

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения

E-mail: aakomkova8@mail.ru

KOMKOVA ANASTASIA A.

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Applicant of the Department of Russian Music History

E-mail: aakomkova8@mail.ru

УДК 782.1

К. КРКОТИЧ

Академия музыки Университета в Восточном Сараево (Босния и Герцеговина, Восточное Сараево)

Русские артисты на сербской оперной сцене XX в. в период между двумя мировыми войнами

*K. Krkotic**Russian singers on Serbian opera stage of the 20th century in the period between the two wars*

Абстракт. Автор статьи анализирует фактор русского-сербского взаимодействия в период становления национального музыкального театра, приходящийся на начало XX века, время между двумя войнами. Стремительно меняющийся исторический контекст, стихийная эмиграция русских артистов изменили художественный ландшафт балканской страны, открыли возможности творческого и профессионального роста сербской оперы. Пребывание русских музыкантов на Балканах благоприятно сказалось на развитии национального музыкального театра. Русские решили проблему дефицита профессиональных оперных певцов, среди которых было немало артистов российских императорских театров, вынужденно покинувших Россию. Так что если в начале 1920 гг. художественный уровень национального музыкального театра заметно уступал европейским, то спустя несколько лет разница уже была практически неощутима. Опираясь на анализ архивных материалов, автор обращает внимание на то, что школу итальянского *bel canto* привезли именно русские эмигранты, они же познакомили с новой концепцией сценического представления, сформулированной Ф.И. Шаляпиным, познакомили с современным творчеством Н. Черепнина, а также установили высокую исполнительскую планку, принятую в русских императорских театрах. Двойственность исторической ситуации состояла в том, что теперь русские артисты-эмигранты зависели от сербов, правда и местные музыканты отчаянно нуждались в их профессиональной помощи.

Ключевые слова: национальный музыкальный театр Сербии, сербская опера конца XIX — начала XX вв., русско-сербское взаимодействие, русские музыканты в Белграде 20-30-х годов XX века, русские певцы в Нови-Саде.

Abstract: The author of the article analyzes the Russian-Serbian interaction in the period of formation of national musical theatre that fell on the beginning of the 20th century and the time between the two wars. The rapidly changing historical context and the indiscriminate immigration of Russian artists changed the artistic landscape of this Balkan country and opened opportunities for creative and professional growth of the Serbian opera. The presence of Russian musicians in the Balkans had favourably affected the development of the national musical theatre. Russians solved the problem of the lack of professional opera singers, since many of them were artists of the Russian Imperial Theatres forced to leave Russia. Therefore, while at the beginning of the 1920s the artistic level of the national musical theatre was noticeably inferior to the European one, several years later the difference was barely perceptible. Relying on the analysis of the archival materials, the author draws attention to the fact that those were the Russian immigrants who brought the Italian school of *bel canto* with them, asserted the new concept of stage performance devised by F. Chaliapin, made known the modern work of N. Tcherepnin, as well as set high standards of performance that were customary at the Russian Imperial Theatres. The duality of the historical situation consisted in the Russian artist-immigrants being dependent on Serbians, while at the same time the local musicians desperately needed their professional help.

Keywords: Serbian national musical theatre, Serbian opera at the turn of the 20th century, Russian-Serbian interaction, Russian musicians in Belgrade in the 1920s-30s, Russian singers in Novi Sad.

1.1. Из истории сербской оперы второй половины XIX — начала XX вв.

Национальная опера в Сербии в XIX в. имела весьма краткую историю. Причиной тому служат объективные обстоятельства, мешавшие формиро-

ванию своей культуры на протяжении длительного времени. «Развитие профессиональной музыки тормозило турецкое владычество (XV–XIX вв.); в Хорватии и Словении, где уровень профессионального музыкального искусства издавна был бо-

лее высоким, проявлению национальных традиций препятствовало господство Габсбургов»¹.

Временем начала сербской оперы следует считать 1861 г. — дату основания первого театра в городе Нови-Сад. Однако формирование предпосылок становления национальной оперы произошло несколько ранее. Так, некоторые из спектаклей известного сербского драматурга Йоакима Вуйича (1772–1847), позднее признанного «отцом сербского театра», имели музыкальное сопровождение. В театре Крагуеваца за музыкальную часть отвечал Йозеф Шлезингер, которого многие сербские музыковеды считают первым сербским композитором.

Важный вклад в развитие музыкального театра внёс Н. Джуркович, музыкант-любитель (работал в 40-е гг. в Панчеве и Белграде). Шлезингер и Джуркович — создатели жанра пьесы с пением («команд с певаем»), который явился, по сути, адаптацией зингшпиля на национальную почву, и который стал жанровой основой для сербской оперы. «Пьеса с пением» сохранила популярность вплоть до начала XX в.

В 1868 г. был основан главный оперный театр страны — национальный театр Белграда. В течение короткого времени сюда переместилась из Нови-Сада большая часть труппы национального театра. Первым директором оперного сектора стал Станислав (Стефан) Бинички (1872–1942), сыгравший ключевую роль в истории национальной сербской оперы. Бинички обучался у немецкого композитора Йозефа Райнбергера, а в 1903 г. стал автором первой национальной оперы «На рассвете» (*Na uanku*). Эта одноактная опера на либретто Бранислава Нушича опирается на образцы итальянского веризма, но её музыкальный язык воспроизводит характерный для сербской народной музыки синтез славянских, европейских и восточных черт. Несмотря на неизбежную эклектичность, в некоторых частях опуса автору удалось, по признанию национальных критиков, создать «чистый сербский национальный стиль в музыке». Эта опера в течение довольно продолжительного времени оставалась единственным успешным образцом данного жанра в Сербии.

Репертуарную основу национального театра в Белграде составляли сочинения европейских композиторов XIX в. Первая оперная премьера состоялась лишь 24 апреля 1913 г. («Трубадур» Дж. Верди). До этого момента театральное руководство довольствовалось постановками фрагментов опер и опереттами. Расцвет же музыкально-театрального искусства в Сербии оказался отодвинут из-за начала Первой мировой войны и случился уже в 1920 — 30 гг. Основным стимулом этого расцвета послужило образование в 1918 г. нового государства — королевства сербов, хорватов и словенцев (КСХС), возникновение которого стало возможно благодаря окончанию Первой мировой войны и распаду Австро-Венгерской империи. Вновь образованное государство нуждалось в объединяющих идеях, и национальное искусство, в частности, опера, рассматривалось как одно из наиболее мощных средств их продвижения. Белград стал восприниматься как столица объединённых юго-славянских земель, что усилило его роль как политического и культурного центра.

Несмотря на то, что Национальный театр привлекал кадры со всей страны, его полноценное функционирование в качестве оперной площадки оказалось невозможным без участия профессионалов из-за рубежа. Поэтому регулярные оперные постановки начались не ранее 1919 г., о чём сообщает историческая рубрика сайта национального театра в Белграде².

1.2. Русские музыканты в Белграде (1920–30 гг.)

Проблему дефицита профессиональных оперных певцов вскоре удалось решить благодаря прибытию в Белград начала 1920-х годов около девяти тысяч русских эмигрантов, среди которых было немало артистов российских императорских театров, вынужденно покинувших Россию [7, с. 9]. Первой постановкой обновлённого состава труппы стала опера Пуччини «Мадам Баттерфляй» (11 февраля 1920 г.) под руководством Станислава Бинички. Репертуар театра в межвоенный период состоял в основном из классико-романтических опер ита-

1 Югославия [Музыка] / Е.И. Гордина // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А.М. Прохоров. — 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1969–1978. С. 29.

2 Milica Jovanović, Aleksandar Radovanović, Mirjana Odavić, History — Opera /organized by Jelica Stevanović — URL: <https://www.narodnopozeriste.rs/en/history-opera> (дата обращения: 04.02.2022).

льянских и французских композиторов и, практически, ничем не отличался от любой европейской оперной сцены. Преобладали постановки сочинений Верди, Россини, Пуччини и веристов, а также — Бизе, Массне и Сен-Санса, которые чередовались с исполнением музыки русских (Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина) и чешских композиторов (Сметаны, Дворжака). Попытки привить белградской публике вкус к немецкой опере успехом не увенчались и после нескольких представлений такие сочинения сходили со сцены. Удивительно, но такая судьба постигла даже творения Моцарта и Бетховена, не говоря уже о Вагнере, Штраусе и Оффенбахе. Исключение составляла, пожалуй, только оперетта «Летучая мышь», которую публика встречала с неизменной благосклонностью.

Как и любая европейская сцена, Белградский театр входил в географию гастролей оперных звёзд, солистов и дирижёров: Пьетро Масканьи, Николая Черепнина, Фёдора Шаляпина и многих других. Особенно часто посещали Белград солисты La Scala, гастролировавшие в составе миланской оперной труппы. Любопытно, что значительную часть состава национальной труппы составляли русские артисты, воспринимавшиеся сербами в качестве учителей и наставников. Именно они во многом способствовали тогда дальнейшему формированию национального оперного театра не только благодаря вокальному мастерству, сценической технике, пониманию оперной драматургии, но и сходству своих музыкально-эстетических традиций. На этом фоне продолжались попытки продвижения национальной оперы, представленной в тот же период сочинениями Петара Коньовича «Женитьба Милоша Обилича» (Женидба Милоша Обилића — 1917), «Принц Зеты» (Кнез од Зете — 1929), «Коштана» (Коштана — 1931); Стевана Христича «Сутон» (Сутон — 1925); Петар Крстич «Зулумчар» (Зулумчар — 1927) и некоторых других авторов.

Музыкальный язык и драматургия наиболее известных опер Коньовича позволяют отнести их к числу позднеромантических сочинений с элементами экспрессионизма и импрессионизма, характерными для многих композиторов 20–30 гг., в том числе — Рахманинова, Прокофьева и Сибелиуса. Помимо этого, его тяготение к так называемому «фольклорному импрессионизму» сближало его

стиль с музыкой Леоша Яначека, Белы Бартока, Игоря Стравинского в его ранний период творчества в России³.

Вероятно, подобное сходство не было обусловлено сознательной ориентацией на образцы русской композиторской школы и даже не объяснялось непосредственным влиянием композиционных принципов и музыкального языка русских опер, а скорее являлось отражением общемировых тенденций, актуальных на начало XX в. Ведь русская опера благодаря успеху сезонов С. Дягилева уже получила признание в Европе. Уже вышли в печать статьи К. Дебюсси, высоко оценившего вклад М.П. Мусоргского в мировую оперу и проницательно отметившего то, что сближало его эстетику с творческой позицией русского композитора.

Отдельно следует упомянуть Николая Черепнина, который хотя и обосновался в Париже, однако посетил Белград, где подготовил и продирижировал собственной оперой «Ванька-ключник», премьеры которой состоялась в 1933 г.

Помимо всемирно известных композиторов, избравших страны с более широкими возможностями для жизни и творчества, существовал ряд менее крупных русских композиторов, сохранивших и передавших традиции и опыт русской композиторской школы. К их числу принадлежит В.А. Нелидов — автор преимущественно развлекательной музыки, но создавший также и оперу на сюжет сербской средневековой легенды⁴. По данным С. Турлакова, В.А. Нелидов был первым из русских эмигрантов, заключившим контракт с Белградским национальным театром в качестве хормейстера, в обязанности которого входило разучивание хоровых партий (*repetiteur*) [9, с. 69]. Помимо Нелидова, среди русских авторов музыки для сербской

3 Petar Konjovic's musical language is founded on and belongs to the period of late romanticism. However, it includes elements of impressionism and expressionism which was characteristic for many composers of 1920s and 1930s (Rachmaninoff, Prokofiev, Sibelius). Likewise, his musical directions towards folklore expressionism also included him in the group of musicians close to Leosh Janachek, Bella Bartok, Igor Stravinsky which belong to the early "Russian" period. // [Биография] — Текст: электронный — URL: http://konjovic-competition.rs/english/about_petar.html (дата обращения: 04.02.2023)

4 «Смерть матери Юговичей» [The death of the mother of the Jugovici] Позднее партитура оперы была утрачена [9, с. 69].

аудитории отмечены: Олег Гребенщиков — автор развлекательной музыки (и артист балета), и Юрий Арбатский — композитор, органист и музыковед, чья деятельность была связана с маленьким южно-сербским городом Лесковац, где Арбатский служил хормейстером. Позже он перебрался в Белград, где получил должность органиста местной католической церкви.

Анализ материалов, посвящённых русской творческой эмиграции в Белграде, показывает, что их авторы основное внимание уделяют музыкантам-исполнителям, инструменталистам и певцам, но в то же время совершенно упускают из виду деятельность обосновавшихся в Белграде русских режиссёров. Это делает освещение роли русских эмигрантов в развитии сербской национальной оперы односторонним. Причина такого подхода — в том, что становление русской режиссёрской школы, обобщение и формулирование её основных принципов состоялось уже после 1917 г., а до этого времени основные идеи будущей системы лишь в отдельных случаях применялись на практике. Петербургская и московская публика уже были знакомы с творчеством Ф. Шалляпина, но применять его методы систематически пока не удавалось. Всё же среди русских артистов, исполнявших в Белграде функции постановщика, были люди, неоднократно выступавшие в одних спектаклях с Шалляпиным и знакомые с его творческими принципами. Таков был М.Н. Каракаш (1887–1937), впоследствии поставивший в Белграде две оперы: «Севильский цирюльник» Дж. Россини (1934) и «Князь Игорь» А.П. Бородин (1935).

Наибольшей плодовитостью на сцене Белграда отличился Феофан Павловский, поставивший с 1921 по 1928 г. около 30 опер. Однако, судя по отзывам в прессе, его постановки не отличались новаторским подходом. В целом рецензии сербских критиков заставляют склониться к мысли, что прибывшие исполнители придерживались итальянской (статичной) манеры поведения на сцене, а оперная режиссура была сведена к минимуму.

Количество прибывших из России исполнителей, как вокалистов, хористов, так и оркестрантов, было настолько велико, что с лихвой покрывало нужды не только столичного, но и областных театров. Так, в сезоне 1920/21 т. большую часть опер-

ной труппы, хора и оркестра, составляли иностранцы, среди которых преобладали русские⁵.

Впервые русские певцы появились на белградской сцене в июне 1920 г.: Евгений Марьяшец исполнил партию князя Гремина в опере «Евгений Онегин», а Ада Полякова выступила в роли Татьяны и позже — Мими в «Богеме» Дж. Пуччини. Среди других певцов была отмечена также Ксения Роговская (Христич), София Драусаль, Елизавета Попова-Каракаш, Георгий Юренев, Павел Холодков, Василий Шумский, и др.

Несмотря на то, что русские, по единогласному мнению сербских критиков, были настолько профессиональными, что могли полностью заменить сербов во всех оперных постановках, открытых конфликтов между новоприбывшими и местными певцами не возникало. Напротив, русские были готовы щедро делиться своими навыками с сербскими исполнителями, когда те сталкивались с неизбежными трудностями при подготовке к премьерам, так что результаты не заставили себя ждать. По мнению боснийской певицы Бахрии Нури Хаджич, если в начале 1920 г. уровень Белградского театра заметно уступал Венской опере, то спустя несколько лет разница уже была практически неощутима [9, с. 70].

По свидетельству Феофана Павловского, оперного режиссёра и певца, русские эмигранты скорее воспринимались как временное решение, и были привлечены, чтобы воспитать себе смену из числа молодых талантливых сербских вокалистов, которые должны были составить ядро оперной труппы в будущем. Многие из них осознавали шаткость своего положения и стремились либо вернуться в Россию, либо — обосноваться в Европе. Как бы то ни было, но количество русских певцов в составе белградской оперной труппы на протяжении 30-х гг. постепенно уменьшалось, в отличие от русских артистов балета, на смену которым приходила талантливая молодёжь из числа эмигрантов.

Вероятнее всего, такая тенденция сформировалась не из-за стремления сербских артистов выдвинуть из своей среды чужаков, а в силу естественных причин: Белград взял курс на развитие националь-

5 Всего было задействовано 12 русских солистов (из 29), трое хормейстеров (все русские), трое русских балетных танцовщиков (из 6), 20 русских хористов (из 41) и несколько оркестрантов.

ного искусства, важной частью которого была опера, а русские певцы при всём их профессионализме не могли заменить сербов в национальной опере. Несмотря на сходство менталитета, фонетические языковые различия не позволили бы русским в полной мере участвовать в постановках сербских опер. Это обстоятельство может показаться несущественным современному человеку, но в первые десятилетия XX века позиции национальных школ всё ещё были очень сильны.

1.3. Русские певцы в Нови-Саде (1920–1930 гг.)

В Нови-Саде, который долгое время оставался чуть ли не единственным крупным сербским культурным центром из-за своего более выгодного расположения⁶ и более раннего начала театральной жизни⁷, первая оперная постановка состоялась лишь в 1900 г.⁸, а регулярные оперные постановки тоже стали организовываться не ранее 1918 г. До окончания Первой мировой войны состоялись лишь единичные премьеры: «Оперная репетиция» А. Лорцинга, «Сельская честь» П. Масканьи и две сербские оперы — «На рассвете» Станислава Бинички и «Князь Иво Семберийский» Исидора Байича.

Как и в Белграде, для регулярной постановочной практики в Нови-Саде не хватало профессиональных исполнителей. При этом речь не шла о солистах — отсутствовал основной исполнительский состав, не хватало даже хоровиков. До 1918 г. на работу в театр Нови-Сада были приняты четыре актёра с музыкальным образованием (три актрисы и один актёр) [2, с. 8]. Все остальные роли, включая хоровые партии, по-видимому, исполнялись артистами, владевшими сценической техникой, но не являвшимися профессиональными певцами. Подобные меры, конечно, не смогли поправить положение, как и жертвования богатых меценатов, и полноценная оперная труппа в театре появилась лишь тогда, когда после объединения страны в 1918 г. театр перешёл в ведение Министерства просвещения королевства СХС [2, с. 8]. Организовать

труппу было поручено первому дирижёру — выпускнику Пражской консерватории Хинко Маржинецу (1873–1947), который до своего назначения в течение четырёх лет работал в театрах Одессы, Симферополя, Ставрополя и Тифлиса [2, с. 8].

За неполные пять театральных сезонов (1920/21 — 1924/25) труппа поставила 17 опер — Верди, Пуччини, Россини, Масканьи, Леонкавалло, Массне, Гуно, Оффенбаха, Вебера, Сметаны, Чайковского и около тридцати оперетт. Костяк труппы (большинство солистов, за исключением нескольких чешских и сербских певцов) состоял из русских. Идея создать постоянную труппу из эмигрантов появилась у сербских антрепренеров благодаря концертам русских артистов, которые в 1919 г. регулярно устраивались в Белграде и Нови-Саде бывшими певцами русских императорских театров.

Как правило, исполнители благосклонно принимались публикой и пользовались успехом. Пресса отмечала их благотворное влияние на культурный уровень общества. «Подобные концерты подлинных артистов способствуют быстрому воспитанию и усовершенствованию вкуса нашей публики»⁹. Учитывая тот факт, что администрация театра в начале века не видела препятствия в отсутствии регулярной сценической практики у кандидатов в исполнители, не было никаких причин отказывать в работе русским эмигрантам, нуждавшимся в источнике средств существования и готовым к работе за скромное вознаграждение. Требования дирекции ограничивались лишь «склонностью к сцене» и небольшим сценическим опытом [2, с. 10]. Справедливости ради следует отметить, что в отличие от хора, среди солистов всё же преобладали бывшие артисты оперных театров Москвы, Петербурга, Варшавы, Киева, Одессы, Тифлиса [2, с. 10], а хористы, пусть и непрофессиональные, в основном имели музыкальное образование и хорошие вокальные данные.

К сожалению, далеко не все проблемы национальной оперы можно было решить только лишь организацией труппы из эмигрантов. Большим препятствием для сербского музыкального театра стало то обстоятельство, что русские эмигранты не имели возможности или желания учить сербский язык. Для сербской культурной общественно-

6 Нови-Сад расположен севернее Белграда и уже в 1687 г. вошёл в состав Австрийской империи.

7 Профессиональный сербский театр в Нови-Саде был открыт в 1861 г.

8 Была поставлена опера К.М. Вебера «Вольный стрелок», роли в которой исполнили драматические актёры.

9 Руски уметници у Новом Саду // Застава (Нови Сад). 1920. 12 августа. С. 3.

сти это стало причиной некоторого разочарования: «Опера наша (еще только в зачатке) кишит иностранцами и иностранками. Придя туда, не знаете, что они поют и в чем там дело. Поют на всевозможных языках, вернее, на испорченном сербском, с наращениями всех европейских языков»¹⁰.

Безусловно, новоприбывшие профессионалы в процессе репетиций занимались обучением местных певцов, но необходимо помнить, что делать это они могли лишь от случая к случаю. Некоторые новоприбывшие педагоги основали школы, однако большинство было вынуждено заниматься тем, что приносило деньги, жертвуя своими склонностями и амбициями. В сербской прессе схожую мысль высказал композитор и музыковед Милое Милоевич (1884–1946), обозначив свою позицию в статье «Русские и вопрос нашей Оперы», опубликованной в центральной столичной газете: «Я обещал разъяснить, почему считаю, что благодаря революции в России мы не имеем собственной Оперы в Белграде. Несомненно, русским мы должны быть благодарны за неисчислимые минуты высоких художественных переживаний. Но без них мы бы уже имели наших людей в Опере. Когда я заявляю, что благодаря революции в России мы не имеем Оперы в Белграде, я не говорю, что Россия нам прислала посредственных, плохих артистов. Напротив — среди них есть великолепные певцы, настолько отличные, что наша дирекция, возможно, в замешательстве, как правильно поступить. Однако она забыла свою роль. В интересах дальнейшего существования Оперы действительно надо было принять русских певцов, помочь им, беженцам, но одновременно местную талантливую молодежь надо направлять на усовершенствование. Дирекция этого не делает. В этом ее вина, а посредственно вина и этих отличных русских. Именно потому, что они такие хорошие. Есть у русских одно обстоятельство, «усугубляющее их вину»: именно лучшие из них заслуживают укора. Что они сделали для нашей культуры, помимо того, что на многочисленных вечерах великолепно пели? Я считаю, они мало сделали для нашей культуры! Всем известно, что в оперной труппе царит раздвоение, обособленность, зависть. Как более опытным, русским следовало бы подучить тех, кому помощь

необходима. Не смотреть на нас свысока. В русской газете «Общее дело» (Париж) было опубликовано их высказывание о себе как «носителях музыкальной культуры, так как Белград до недавнего времени был музыкальной пустыней с редкими оазисами». Подобно тому, как русские, французы и любые народы имеют право в своей стране бороться за собственное культурное существование, так и мы, югославы, имеем на это право»¹¹.

Участие в театральных постановках обеспечивало стабильный заработок, которым в сложившихся условиях нельзя было пренебречь ради гипотетического успеха в будущем, сербская аудитория не отличалась высокой требовательностью, поэтому и в Белграде, и в Нови-Саде сложилась ситуация, когда певцы-иностранцы исполняли национальные и итальянские оперы на сербском, но с сильным акцентом. Весьма саркастично эту ситуацию отметил один из критиков, который подчеркнул, что «в Белграде итальянские оперы поются на церковнославянском языке» [2, с. 11].

Сезон 1920/21 г. был открыт оперой Ж. Массне «Вертер»¹². В этой постановке главные партии исполнили русские певцы: тенор Исаак Армиди (Вертер), баритон Михаил Верон-Волконский (Альберт), баритон Василий Ширай (Судья) и бас Павел Фигуровский (Шмидт).

Кроме этой премьеры, были поставлены оперы Масканы «Сельская честь», Дж. Пуччини «Тоска», «Мадам Баттерфляй», Дж. Верди «Трубадур», Б. Сметаны «Проданная невеста», Ж. Бизе «Джамиле» и «Кармен».

В главных ролях выступили также в основном русские певцы В. Горская, Л. Казамарова, В. Сибирякова, М. Шевченко, Е. Энгельгардт, И. Армиди, М. Верон, В. Григорьев, К. Жукович, С. Николаевич (Коровников), И. Павлов, А. Троснянский, П. Фигуровский, В. Ширай; в следующих сезонах — Н. Архипова, А. Флегинская, А. Борисов, Н. Баранов и Е. Марьяшеч, а гастролерами из Белграда выступали: Е. Вальяни, Н. Волевач, А. Дориан, С. Драусаль, Е. Мышецкая, Е. Попова, К. Роговская, Н. Гукасов, М. Марков, П. Холодков, Г. Юренев. Дирижировали спектаклями П. Колпиков и Ф. Селинский, режис-

¹⁰ Суботић О. Руски уметници међу нама // Застава. 1920. 23 децембар. С. 3.

¹¹ Милојевић М. Руси и питање наше опере // Политика (Београд). 1921. 22 октобар. С. 1.

¹² 17 ноября 1920 г.

сировали их И. Армиди, Я. Осипович (Шувалов), А. Верещагин и Е. Марьяшец [2, с. 14].

К сожалению, дальнейшие биографии многих из этих артистов, впервые заявивших о себе в постановках сербских театров, очень сложно отследить. Возможная причина этого состоит в том, что некоторые артисты вышли на сцену лишь под давлением обстоятельств, будучи лишены возможности в условиях эмиграции заниматься своей основной деятельностью. К таким исполнителям относились, например, бывшие государственные чиновники или адвокаты, занимавшие в России высокие посты, принадлежавшие к дворянскому сословию. Они не рассматривали оперное исполнительство как постоянный вид деятельности, и при случае готовы были от этого отказаться¹³.

Некоторые певцы, напротив, получили более выгодные предложения европейских театров и направились дальше на запад. В 1921 г. Константин Жукович отправился в Италию, в 1922 г. уехал в Люблян Михаил Верон-Волконский, в 1923 г. труппу покинул Василий Ширай. Некоторая часть труппы переместилась в Белград, где певцы также могли рассчитывать на более выгодные условия контракта, в отличие от театра в Нови-Саде, который был хронически недофинансирован. В начале сезона 1925/26 гг. опере в Нови-Саде причинило серьёзный ущерб решение министра просвещения об упразднении оперных трупп при областных театрах страны, а в декабре 1926 г. такая же участь постигла и оперетту. В 1928 г. был издан приказ о слиянии трупп Нови-Сада и Осиека, и объединённая труппа начала гастролировать по северной и центральной Сербии. Вероятно, это было сделано ради повышения сборов, однако дальнейшему развитию оперного искусства в Нови-Саде такое решение способствовать не могло: большая часть русских певцов переехала в другие города, либо завершила свою карьеру.

Немногочисленные артисты продолжили работу во вновь образованном Национальном театре Северной области. В частности, одну из ключевых

функций в опереточной труппе этого театра исполняли супруги Николай Баранов и Надежда Архипова. До начала войны в 1941 г. были поставлены лишь три камерные оперы: «Четыре грубияна» Вольфа-Феррари, «Аптекарь» Гайдна и «Служанка-госпожа» Перголези.

Пребывание русских музыкантов в Сербии, умевшееся в период, едва охватывающий три десятилетия, исключительно благоприятно сказалось на развитии югославского музыкального театра¹⁴. Этот период особенно интересен тем, что в чистом виде иллюстрирует инициативу широких слоёв общества, лишённого чьего-либо руководства и каких-либо политических задач. В результате этого стихийного переселения отношения между сербским населением и новоприбывшими русскими кардинальным образом изменились: если раньше русские оказывали сербам покровительство, то теперь настало время сербам почувствовать свою ведущую роль. Впрочем, этот период отмечен некоторой двойственностью: с одной стороны, русские артисты зависели от сербов, с другой — местные музыканты отчаянно нуждались в профессиональной помощи извне. Так что и русским музыкантам довелось почувствовать себя хозяевами положения в той степени, в какой в них нуждалась принимающая сторона. Русские музыканты вновь сыграли уже привычную для себя роль наставников и учителей, задававших высокую профессиональную планку на десятилетия вперёд. Причём сербский музыкальный театр в этот период времени воспринял многие европейские профессиональные традиции именно через русских. Например, школу итальянского *bel canto* в его классическом варианте привезли на Балканы именно русские эмигранты. Также, сербских артистов познакомили с новой концепцией сценического представления, сформулированной Ф.И. Шаляпиным и реализуемой в творчестве его сподвижника М.Н. Каракаша. Знакомство с современным оперным сочинением состоялось через постановку оперы Н. Черепнина. Другими словами, вклад русских артистов способствовал тому, чтобы сербские театры стали крупными центрами европейского оперного искусства.

¹³ Именно так поступил Василий Ширай, бывший петербургский юрист, принадлежавший к дворянскому сословию и окончивший консерваторию. Ширай был задействован в качестве солиста в Нови-Саде, но впоследствии переехал в Париж, где и обосновался. После переезда в Париж Ширай больше не занимался пением [2, с. 11].

¹⁴ Русские эмигранты начали покидать Югославию в конце 30 гг., а их исход после окончания Второй мировой войны стал массовым. Некоторые вернулись в СССР, некоторые переехали в Европу или в США.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Арсеньев А.Б.** У излучины Дуная: Очерки жизни и деятельности русских в Новом Саду / Под редакцией В.Б.Кудрявцева. — М.: Русский путь, 1999. — 256 с.
2. **Арсеньев А.Б.** Феномен «русской оперы» в Нови-Саде (1920–1925) / А.Б. Арсеньев // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына [отв. ред. Н.Ф. Гриценко]. — М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2017. — С. 7–45.
3. **Варнек В.А.** Письмо тете Энни / В.А. Варнек // Новосибирск. — № 3, 2015. — С. 30–36.
4. **Косик В.И.** Балканы: «Порвалась цепь великая...» (середина XIX — начало XXI вв.) — М.: Институт славяноведения РАН, 2014. — 272 с.
5. Косик В.И. Русские имена на оперной сцене Югославии // Славянский альманах 2007. — М., 2008 — С. 298–323.
6. **Косик В.И.** Русские краски на балканской палитре: Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX — начало XXI века). — М., 2010 — 460 с.
7. **Косик В.И.** Русская эмиграция в Сербии XX–XXI вв. — Москва: Пробел-2000. — 2022 — 284 с.
8. **Цветкович С.** Русская музыкальная эмиграция в сербской провинции: русский вклад в развитие музыкальной жизни в Нише в период между Первой и Второй мировыми войнами // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. — Т. 5, № 2, 2019. — С. 14–22
9. **Milin Melita.** The Russian musical emigration in Yugoslavia after 1917. — Musicology, 3, 2003. — pp. 65–80.

REFERENCES

1. **Arsen'ev A.B.** U izluchiny Dunaya: Ocherki zhizni i deyatel'nosti russkih v Novom Sadu / Pod redakciei V.B.Kudryavceva. — M.: Russkii put', 1999. — 256 s.
2. **Arsen'ev A.B.** Fenomen «russkoj opery» v Novi-Sade (1920–1925) / A.B. Arsen'ev // Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh'ya imeni Aleksandra Solzhenicyna [otv. red. N.F. Gricenko]. — M.: Dom russkogo zarubezh'ya imeni Aleksandra Solzhenicyna, 2017. — S. 7–45.
3. **Varnek V.A.** Pis'mo tete Enni / V.A. Varnek // Novosibirsk. — № 3, 2015. — S. 30–36.
4. **Kosik V.I.** Balkany: «Porvalas' cep' velikaya...» (seredina XIX — nachalo XXI vv.) — M.: Institut slavyanovedeniya RAN, 2014. — 272 s.
5. **Kosik V.I.** Russkie imena na opernoj scene Jugoslavii // Slavyanskii al'manah 2007. — M., 2008 — S. 298–323.
6. **Kosik V.I.** Russkie kraski na balkanskoj palitre: Hudozhestvennoe tvorchestvo russkih na Balkanah (konec XIX — nachalo XXI veka). — M., 2010 — 460 s.
7. **Kosik V.I.** Russkaya emigraciya v Serbii XX–XXI vv. — Moskva: Probel-2000. — 2022 — 284 s.
8. **Cvetkovich S.** Russkaya muzykal'naya emigraciya v serbskoj provincii: russkii vklad v razvitie muzykal'noj zhizni v Nishe v period mezhdu Pervoj i Vtoroj mirovymi vojnami // Nauchnyi rezul'tat. Social'nye i humanitarnye issledovaniya. — T. 5, № 2, 2019. — S. 14–22.
9. **Milin Melita.** The Russian musical emigration in Yugoslavia after 1917. — Musicology, 3, 2003. — pp. 65–80.

КРКОТИЧ КЛАУДИЯ

Академия музыки Университета в Восточном Сараево

(Босния и Герцеговина)

кафедра сольного пения

доцент

аспирант Академии хорового искусства

имени В.С. Попова (Москва)

e-mail: klaudiiakrkotic@yahoo.com

KRKOTIC KLAUDIJA

Academy of Music University of East Sarajevo

(Bosnia and Herzegovina)

department of solo singing

assistant professor

postgraduate student of the Academy of Choral Art named

after V.S. Popova (Moscow)

e-mail: klaudiiakrkotic@yahoo.com

УДК 782.91+784.21

А.Е. МАКСИМОВА

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

Вокально-хоровая музыка в балетах В. Мартин-и-Солера

А. Maximova

Vocal solo and choral music in the ballets by V. Martín y Soler

Абстракт. В статье рассматривается феномен вокально-хоровой музыки в жанре балета на примере творчества испанского композитора Висенте Мартин-и-Солера (1754–1806). С 1788 года и до конца жизни он служил композитором и капельмейстером при дворе Екатерины II и Павла I и написал не менее шести балетов. В четырех из них автором данной статьи обнаружены вокальные номера. Постоянными соавторами Мартин-и-Солера в области балетного творчества, авторами либретто и хореографии большинства изучаемых произведений были знаменитый французский балетмейстер Ш. Ле Пик, последователь Ж.-Ж. Новера, и выдающийся художник-декоратор П. ди Готтардо Гонзага. Их совместное творчество принесло обильные плоды в период становления русского балетного театра.

Рассмотрены печатные и рукописные литературно-музыкальные архивные источники балетов «Прекрасная Арсена», «Покинутая Дидона», «Оракул» и «Амур и Психея». Найдены вокальные номера и уточнено их место в сценграфии сочинений. Предпринята попытка определить роль хорового и сольного пения в драматургии балетов композитора. Выявлено, что вокальные номера размещаются в значимых разделах композиции и становятся дополнительным средством выразительности, существенно усиливающим впечатление слушателя от спектакля. В этом отношении особенно выделяется балет «Покинутая Дидона» (1792), в котором заключительный хор V действия расположен в трагической кульминации произведения. Сделан вывод, что пение в балетах Мартин-и-Солера представляет уникальный приём музыкальной драматургии конца XVIII — начала XIX веков, объединяющим признаки нескольких театральных жанров.

Ключевые слова: Россия, Екатерина II, театр, балет, вокал, хор, Мартин-и-Солер, Ле Пик.

Abstract: Singing is a rare occurrence in ballet. The present article discusses the phenomenon of vocal and choral music in ballet providing a case study of the work of the Spanish composer Vicente Martín y Soler (1754–1806). From 1788 and until the end of his life, he served as a composer and Kapellmeister at the court of Catherine II and Paul I and wrote at least six ballets. Among them are four ballets in which the author of the article has found vocal numbers. Martín y Soler's regular collaborators in ballet were the famous French choreographer C. Le Picq, a follower of J.-G. Noverre, and the scene-designer P. di Gottardo Gonzaga. Their joint work bore abundant fruit during the formation of the Russian ballet theatre. The article considers printed and handwritten literary and musical archival sources for the ballets "La bella Arsene", "Didon abandonnée", "L'Oracle" and "Amour et Psyché". Vocal numbers and their place in the scenography of the ballets have been found. An attempt has been made to determine the role of choral and solo singing in the dramaturgy of the composer's ballets. It has been established that the vocal numbers are placed in important sections of the composition, which makes them an additional means of expression, significantly enhancing the listener's impression of the performance. In this regard, the ballet "Didon abandonnée" (1792) stands out in particular, the final chorus of its fifth act located in the tragic climax of the work. It is concluded that singing in Martín y Soler's ballets is a unique technique of musical dramaturgy of the late 18th — early 19th centuries that combines features of several theatrical genres.

Keywords: Russia, Catherine II, theatre, ballet, singing, choir, Martín y Soler, Le Picq.

Балетный жанр, как известно, долгое время не имел самостоятельного статуса и существовал как часть других театральных жанров. Балетные сцены в опере или драме, в интермедии или прологе не были редкостью, а смешение жанровых призна-

ков в сценических постановках было традиционным [9], абсолютно нормальным явлением, обусловленным составом европейских и русских театральных трупп, которые до начала XIX века не имели чёткого деления на оперных, драматических и балетных

исполнителей [8]. Но если танец в опере, дополняющий действие, не вызывает противоречий, то пение в балете на рубеже XVIII–XIX веков встречается нечасто [11]. Рассмотрим этот феномен на примере балетного творчества В. Мартин-и-Солера.

Испанский композитор и капельмейстер Висенте Мартин-и-Солер¹ (Валенсия, 1754 — Санкт-Петербург, 1806²) прославился в Европе прежде всего как оперный композитор. Вместе с тем, его обширное наследие насчитывает свыше тридцати балетов, о которых имеются лишь разрозненные сведения в некоторых исследованиях [4–7; 14–17]. Впервые балетное творчество Мартин-и-Солера стало предметом изучения в публикациях автора данной статьи [см., в частности, 10, 12, 13].

Сын певчего кафедрального собора в Валенсии, Мартин-и-Солер получил музыкальное образование в Болонской филармонической академии, где преподавал падре Дж. Б. Мартини. В дальнейшем творчество композитора было связано со многими итальянскими городами, а с 1785 по 1788 год в Вене были поставлены три его оперы на либретто Л. да Понте: «Благотельный грубиян», «Редкая вещь», «Дианино древо». Эти произведения сделали имя композитора по-настоящему знаменитым³.

Летом 1788 года по приглашению Екатерины II Мартин-и-Солер приезжает в Петербург, становится придворным композитором и капельмейстером. В России он создаёт только три новых оперы по заказу императорского двора. Это «Горебогатырь Косометович» на либретто Екатерины II, «Песнолюбие» (либретто А.В. Храповицкого), «Федул с детьми» (совместно с В.А. Пашкевичем, либретто Екатерины II и Храповицкого). В период с 1792-го

по 1800 годы он пишет музыку балетов «Покинутая Дидона», «Оракул», «Амур и Психея», «Танкред», «Возвращение Полиорцета», «Ариадна, покинутая Тезеем на острове Наксос».

Балетная деятельность композитора на протяжении всей жизни — в Европе и России — была связана с именем выдающегося французского балетмейстера Ш. Ле Пика. Их совместные спектакли ставились более двадцати лет в Неаполе. В разное время с творчеством композитора сотрудничали балетмейстеры П. Шевалье де Бриссоля, И.И. Вальберх, Ш. Дидло с О. Пуаро, а П. ди Гонзага написал декорации к нескольким балетам Мартин-и-Солера. Следовательно, композитор работал с выдающимися представителями балетного и сценического искусства своего времени, их совместные творческие проекты явили собой вершинные создания европейского театра.

Музыкальный стиль балетов Мартин-и-Солера опирается на прикладные жанры — марш, романс, пастораль и шассе, ноктюрн, менуэт и гавот, кадрили и тамбурины. Вместе с тем композитор постоянно использует язык инструментальных жанров, типичных для оркестровой музыки.

В балетах Мартин-и-Солера представлен широкий спектр выразительных приёмов. Уникальной особенностью его балетов становится введение вокально-хоровых номеров. Рассмотрим различные варианты их использования в произведениях.

В 1793 году Мартин-и-Солер сочинил аллегорический балет «Оракул», поставленный камерным любительским составом в Эрмитажном театре с хореографией Ле Пика.

В балете двое влюблённых становятся супругами под покровительством Верховной феи и при участии нимф, духов, оживлённых статуй. Печатный клавир «Оракула»⁴, изданный в год его премьеры, содержит программу, в которой изложен порядок выходов персонажей на сцену, указаны хореографические жанры (два танца Статуй, два па-де-де Нимф и Духов, ансамбль с Верховной феей и три общих танца, в последний из которых включены

¹ Martin y Soler Atanasio Martin Ignacio Vicente Tadeo Francisco Pellegrin (Martini, Vincenzo, lo Spagnuolo, il Valenziano, Ignaz; в России: Мартини, Мартын, Мартен).

² Погребён в католико-евангелической части Смоленского кладбища. Дата рождения на памятнике: 18 января 1756. Эпитафия на памятнике: Martini Vincent, «почитаемый в европейских дворах не только за талант, но и за особое благородство». Захоронение обнаружено в начале 1980-х годов благодаря поискам И.Г. Гончаровой. См. об этом: [3].

³ В Вене произошло его знакомство с В.А. Моцартом, который процитировал тему из «Редкой вещи» в своей опере «Дон Жуан» (1787) на либретто всё того же да Понте.

⁴ L'Oracle: Comédie-ballet executée par la Noblesse, sur le Théâtre Imperial del'Hermitage, comosé par mr. [Ch. F.] Lepicq, et mis en Musique par mr. Martin, maître de Chapelle au service de S.M.I.: [Pour le clavecin ou fortépiano]. St.-Petersbourg, 1793 (L'Impr. De [B. Th.] Breitkopf).

пример 1. Мартин-и-Солер В. «Оракул». Ноктюрн № 3

Появляется Фея удовольствий, окружённая Нимфами и Духами, и объединяет двух влюблённых, которых ей представляет Верховная Фея.



выходы солистов).

Балет выстроен в форме танцевальной сюиты: три менуэта, два гавота, марш, ноктюрн и финальный номер; при этом ноктюрн № 3 (Notturmo. Larghetto) предполагает участие хора или ансамбля певцов (см. пример 1).

По сюжету на ноктюрн и марш приходится моменты соединения влюблённых. Введение вокального номера в балет обусловлено, по-видимому, желанием расширить жанровые границы балета.

«Прекрасная Арсена» — балет Мартин-и-Солера в постановке Ш. Ле Пика, который считается хореографической версией одноименной оперы (комедии-феерии) в четырёх актах П.-А. Монсиньи (La Belle Arsène, 1773, Фонтенбло. Либретто М. Фавара). Неапольская балетная версия известного оперного сюжета, осуществлённая Ле Пиком в 1779 году, стала началом плодотворного сотрудничества балетмейстера с Мартин-и-Солером. В 1795 году спектакль с успехом был возобновлён в Эрмитажном театре Петербурга⁵. В балете участвовали «хор военных музыкантов⁶, хор певчих, сорок два статиста и тридцать мальчиков Придворной Шпалерной мануфактуры в одежде купидонов⁷. Подчеркнём, что в постановке пел хор.

Нам удалось разыскать и ознакомиться с оркестровыми голосами и репетитором балета Мартин-и-Солера «Прекрасная Арсена»⁸. Изучение этих источников позволило представить композицию балета.

Балет состоит из увертюры и 82 номеров, распределённых на три действия. Ряд из них имеют жанровые обозначения, характерные для танцевальной сюиты: марш, романс, шассе⁹, пастораль. Неизвестно, в каких номерах балета звучал хор. Но использование вокальной музыки в «Прекрасной Арсене» подтверждается при ознакомлении с нотным текстом более ранней версии спектакля 1779 года¹⁰. Нотные тексты и количество действий в этих двух спектаклях, как нам удалось выяснить, не совпадают. Тем не менее в третьем акте неаполитанского варианта «Арсены» Мартин-и-Солер вводит вокальный терцет нимф в характере пасторали «Di sue Lodi suon verace» (Andante sostenuto, A-dur, 6/8). Фрагмент звучит во время пребывания Арсены в волшебных садах Алины: нимфы спрашивают её о желаниях, и она просит спеть (см. пример 2 на с. 79–80).

Большой героический (трагический) балет в пяти действиях «Покинутая Дидона» (1792) оказался дебютным сочинением хореографа Ле Пика¹¹ и композитора Мартин-и-Солера, созданным в их содружестве в России. Он произвёл незабываемое впечатление на зрителей и стал ярким событием в театральной жизни Петербурга. Премьера балета прошла в Каменном театре северной столицы.

⁵ По сведениям М. В. Борисоглебского, премьера балета прошла в Каменном театре [2, с. 285].

⁶ Ансамбли духовых инструментов в XVIII веке называли «хорами».

⁷ Цит. по: [4, с. 111–112].

⁸ ЦМБ, шифры: I4A / о.Прек., № 15738 (оркестровые голоса), I4A / ре.Прек., № 11206 (репетитор).

⁹ От фр. chasser, букв. «охотиться, гнаться». В танце — прыжок с продвижением. В прыжке одна нога как бы догоняет другую, соединяясь в V позиции в верхней точке прыжка.

¹⁰ [https://imslp.org/wiki/La_bella_Arsene_\(Mart%C3%A9n_y_Soler%2C_Vicente\)](https://imslp.org/wiki/La_bella_Arsene_(Mart%C3%A9n_y_Soler%2C_Vicente)).

¹¹ Ещё не приступив к обязанностям балетмейстера, Ле Пик представил на русской сцене несколько балетов Новера. Возможно, «Дидона» тоже перешла к Ле Пикю из репертуара учителя: у Новера был спектакль «Любовь Энея и Дидоны, или Дидона покинутая», героический балет в пяти действиях. Балет шёл в Вене в 1766–1774 годах. Возобновлялся в Лионе в 1781 году с музыкой Й. Штарцера.

пример 2. Мартин-и-Солер В. «Прекрасная Арсена» (1779). III д. Терцет

Terzetto

Flauti

Violini

Viola

Canto 1

Canto 2

Canto 3

And: Sopranos

Si Sue lodial suon ue-



Постановка была осуществлена с великолепием и роскошью, в представлениях «принимали участие 98 армейских статистов, 4 сержанта, 3 конногвардейских трубача, 4 преображенских бубенщика, хор певчих и хор роговых музыкантов; кроме того, во время представления на сцене сжигался фейерверк и выводились живая лошадь и искусственный слон, на котором сидел мальчик» [1, 224]. Как видим, организаторы спектакля обладали неограниченными для того времени возможностями, выстраивая феерические по масштабу, поражающие воображение массовые сцены. Отметим также среди участников хор певчих.

К сожалению, оригинальное либретто Ле Пика найти не удалось. Но в процессе поиска нами обнаружено либретто балета «Дидона, или Истребление Карфагена» Дидло, возобновившего спектакль по программе Ле Пика в 1827 году.

В изящно оформленном клавире (1792) опубликованы ремарки, фактически программа балета «Покинутая Дидона», содержание которой полностью соответствует версии 1827 года. Раскроем краткое содержание балета, представленное литературными источниками 1792-го и 1827 года:

I. Эней клянётся в любви царице Дидоне, которая в ответ предлагает ему свою руку и престол. Придворные возвещают о прибытии нумидийского посла.

II. Торжественный приём во дворце Дидоны. Народ встречает царицу. Под видом посла появляется нумидийский царь Ярб на слоне с большой свитой. Он предлагает ей руку и сердце Ярба. Дидона отвергает царя и его дары и приглашает посланника принять участие в охоте.

III. После охоты Дидона приглашает Энея и Ярба к полднику. Нумидийцы развлекают господ танцами. Охота продолжена, но начинается гроза. Дидона и Эней скрываются в пещере. За ними следует Ярб. Исполненный ревности, он нападает на Энея и провоцирует сражение между воинами Трои, Карфагена и Нумидии. Ярб повержен. Царица объявляет народу о решении вступить в брак с Энеем.

IV. Во сне Энею является отец и упрекает в праздности, повелевая оставить Дидону и следовать долгу. Царица узнаёт о решении Энея и упрекает его в неверности. Пытаясь всеми способами остановить возлюбленного, вызвать в нём ревность, она обещает свою руку Ярбу. Но Эней непреклонен.

V. Троянские корабли готовы к отплытию, Эней с печалью в сердце покидает берега Карфагена. Отчаявшись, царица велит развести костёр у моря. Войска Ярба нападают на Карфаген и разрушают город. Дидона бросается в пылающий костёр.

Итак, спектакль завершается падением Карфагена и гибелью его царицы. Подчеркнём, что балет имеет трагическую развязку, не типичную для эстетики театра классицизма. Создатели «Дидоны» нарушили эту традицию и отказались от примиряющего *lieto fine*¹², обнажая тем самым трагедийную кульминацию спектакля.

Партитура «Покинутой Дидоны» составлена из разрозненных оркестровых номеров¹³ числом не менее двадцати одного. Композитор использует максимально развёрнутый состав оркестра (струнные и деревянные духовые; трубы, валторны и тромбоны в медной группе; треугольник, тарелки, литавры, тимбал, большой и малый барабаны в группе ударных). В дополнение Мартин-и-Солер вводит «хор роговых музыкантов» и ансамбль «турецкой (янычарской) музыки».

В «Дидоне» три хора: приветственный хор народа в начале II акта, хор охотников в начале III действия и хор народа в конце V акта балета. Хоровая партия балета сохранилась только в клавише. Введение хора в сочинение становится важной специфической особенностью балета Мартин-и-Солера. дополнительным организующим средством драматургии, объединяющим композицию.

Музыка «Дидоны» существенно отличается от многих балетных сочинений конца XVIII века. Темы сочинения интонационно связаны, подвергаются изменениям, что позволяет усматривать в партитуре некоторые признаки оркестрового развития в отличие от чисто экспозиционного принципа изложения материала, типичного для балетной музыки того времени. Так, пасторальная тема *Allegretto* 6/8 из увертюры прозвучит в номере *Allegretto vivace* из финала II действия, в котором Дидона приглашает гостей на охоту (и эта охота станет роковой для царицы Карфагена). Данная тема найдёт отражение также в хоре начала III действия (D-dur). Раздел увертюры *Allegro*, с изменениями и развитием будет повторен в сцене бури

(№ 12). Элементы этого *Allegro* прозвучат в оркестровой партии заключительного хора «Дидоны». Тематически связаны между собой хор в честь царицы «*Tu sei de popoli delizia e speme*»¹⁴ в начале II действия (C-dur, 3/4) и финальный хор балета «*All'armi!*»¹⁵ (c-moll, 3/4), образующие репризную арку. В сопоставлении этих хоров, в метаморфозе исходной темы раскрывается направленность фабулы спектакля от лирических сцен через сцену грозы к трагедии Дидоны и её народа (см. *пример 3* на с. 81–82).

В один год с «Оракулом» был поставлен масштабный пантомимный балет в пяти действиях с музыкой Мартин-и-Солера, хореографией Ле Пика и декорациями П. ди Гонзага «Амур и Психея» (1793). Премьера состоялась в Эрмитажном театре Петербурга и, по-видимому, стала художественным откликом на роскошные свадебные торжества в честь бракосочетания любимого внука Екатерины II великого князя Александра Павловича.

Документальные источники балета — печатное либретто Ле Пика и оркестровые голоса музыки Мартин-и-Солера — сохранились в полном объёме, что позволяет оценить композиционные особенности произведения.

Действующие лица балета перечислены на первых страницах либретто: Амур и Психея, Венера, Зефир, Юпитер, Марс, Аполлон, садовники, три Грации, Горесть, Печаль. В спектакле также участвовали восемь фигуранток из свиты Психеи, восемь пастухов и восемь пастушек, двадцать четыре игры и утехы, двенадцать тритонов свиты Венеры, восемь купидонов, восемь зефиров, шестнадцать богов Олимпа. На представлениях балета (1796–1799 гг.) «сжигался фейерверк» [4, с. 111]¹⁶.

Балет представлял собой пышное и красочное зрелище с многоцветной чередой персонажей — легендарными божествами, аллегориями и фантастическими существами. Помпезность, масштабность сценографии, применение фейерверка почти не уступали оформлению «Покинутой Дидоны».

¹⁴ Итал.: «Ты для народа радость и надежда».

¹⁵ Итал.: «К войне!».

¹⁶ Амур и Психея. Пантомимный балет, сочинённый г. Ле Пиком. Музыка придворного капельмейстера г. Мартини. Декорации г. Гонзаго. Б/м, б/г. СПб. Тб, шифр: Iб, 53372.

¹² Итал.: счастливый финал.

¹³ ЦМБ, шифр: I 4A/ п. D.A., № 4442.

пример 3. Мартин-и-Солер В. «Покинутая Дидона». V д. Хор № 28

CORO.

Presto. All' ar - mi! all' ar - mi! all' ar - mi! all' ar - mi!

ar - mi! con - tro dei per - fi - di, dei tra - di - tor!

Par che dei

car - di - ni va - cil - la il suo - lo, ah! do - ve as -

Didon. G

50

con - der-ci, Na - mi pie - tà! La fiamma or-ri - bi-le

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment consisting of two staves. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

fer - peggia in-tor - no, scam - po non tro - va-ſi fra tan-to or-ror,

This system contains the second line of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment from the previous system.

fra tan - to or-ror, fra tan-to or-ror, fra tan-to or-

This system contains the third line of the musical score. The vocal line has a repeated phrase, and the piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern.

For. A-hi! a-hi!

This system contains the fourth line of the musical score. The vocal line includes the words "For.", "A-hi!", and "a-hi!". The piano accompaniment features dynamic markings *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Либретто балета Ле Пика «Амур и Психея» воспроизводит один из самых устойчивых театральных сюжетов (представим его в сокращении):

I. Венера просит Амура отомстить Психее. Амур влюбляется в Психею и переносит ее в свои чертоги.

II. Амур скрывает своё лицо и является под покровом ночи, влюблённые становятся супругами.

III. Амур засыпает. При свете лампы любопытная Психея видит его лицо, но случайно проливает масло из лампы, и Амур с укорами покидает царевну.

IV. Психея подвергается испытаниям в адской пещере, но Венера непреклонна. Амур спасает Психею и примиряет её с матерью.

V. Четую влюблённых прославляют на Олимпе.

Либретто Ле Пика содержит ряд музыкальных характеристик, позволяющих сопоставить сценарий с нотным текстом балета и выявить его художественные особенности:

I. Приятное мусикийское согласие возвещает приход Психеи <...>. Но лишь только она выходит из палат, вдруг зрит себя окруженная народом, воспевающим ей похвальные песни. Хор «Принесём в сей день любезной нашей царевне жертву наших сердец; равно, как мать любви заслуживает она наше к ней благоговение».

II. В сию минуту звук приятнейшего голоса обольщает слух ея [Психеи]. В пении слышит она сии слова. Ария: «Вся вселенная любви подвластна; прекрасная Психея покорила ей свою душу. Сей Бог царствует над прочими богами, и пламень его сильнее их власти. Любовь есть верховное благо для юных сердец: люби, люби, всё прочее ничто».

III. Нежная музыка играет. Крылатые купидоны, собравшись около двух супругов, поют. Хор. «О прекрасная ночь! Благоприятствуй любви. Ты будешь восхитительнее светоносного дня».

V. Хор олимпийских богов. «Воспоём прелестные утехы сих щастливых любовников. Пусть соединяется наш глас воспевать всегда их любовь».

Отметим здесь специфическую повторяющуюся особенность балетного творчества Мартин-и-Соле-ра — введение сольных вокальных и хоровых номеров в партитуру. В первом действии участвует хор народа, восхваляющего Психею, во втором звучит ария за сценой, призванная разбудить в героине чувство к Амуру, в третьем действии хор купидонов на рассвете пробуждает влюблённых, в пятом — хор богов воспекает их союз.

Тем самым авторы балета расширяют музыкальные границы жанра, подчёркивая тесную связь танцевального, драматического и вокального искусства.

Как складывается музыкальная композиция «Психеи»? В балете двадцать четыре номера. Действия в нотах не указаны, поэтому неясно, какие номера были закреплены за тем или иным актом сочинения. Интересно, что в «Психее» нет ни одного жанрового обозначения, за исключением хора № 5 (Coro. Allegretto), арии № 13 (Salsa Teatro. Largo) и чаканы с хором в финале балета (Tempo di Ciaccona). Определить местоположение музыкальных фрагментов в сценарии балета помогают заглавия и темповые обозначения в тексте: «Сого» в № 5 и «Salsa Teatro» в № 13 подразумевают пение хора и затем солиста за сценой, «Cantabile» в №№ 4 и 15, вероятно, относится к «приятному мусикийскому согласию» на прибытие Психеи и хору купидонов.

Вокально-хоровые номера в этом произведении, как и в «Оракуле», «Арсене», «Дидоне», выделим как особое и редкое для данного периода в балетном искусстве средство музыкальной выразительности. Очевидно, что этот приём, объединяющий признаки нескольких театральных жанров, стал характерным для творчества Мартин-и-Соле-ра и в дальнейшем получил продолжение в балетном дивертисменте и драме.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Архив Дирекции императорских театров / по поручению господина министра Императорского двора сост.: В.П. Погожев, А.Е. Молчанов и К.А. Петров. Санкт-Петербург: издание Дирекции императорских театров, 1892. 31 см. Вып. 1 (1746–1801 гг.), отд. 3: Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве императорских театров. 1892. 390 IV, [4] с.
2. **Борисоглебский М.** Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Т. 2. Л., Издание ЛГХУ, 1939. 356 с.

3. **Гончарова И.** Почти детективная история // Старинная музыка. № 1, 1998. С. 23.
4. **Добровольская Г.Н.** Балет // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Т. I. Кн. 1. СПб., Композитор, 1996. 416 с. С. 79–116.
5. **Дулова Е.Н.** Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII — начала XX века). Минск, Четыре четверти, 1999. 378 с.
6. **Корженьяц Т.В.** Хронологическая таблица // История русской музыки в 10-ти томах. Т. 4. М., Музыка, 1986. 416 с. С. 354–391.
7. **Красовская В.М.** Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новерра. Л., Искусство, 1981. 286 с.
8. **Левашев Е.М.** Музыкальный театр // История русской музыки в 10-ти томах. Т. 3. М., Музыка, 1985. 424 с. С. 275–315.
9. **Максимова А.** Аллегорический пролог в русском музыкальном театре второй половины XVIII века // Музыкальная Академия, № 2 (762), 2018. С. 42–50.
10. **Максимова А.** «Граф Кастелли» Ивана Вальберха: балет на сборную музыку // Музыкальная Академия, № 3 (771), 2020. С. 96–103.
11. **Максимова А.** Балет в опере и опера-балет (русский музыкальный театр конца XVIII века) // Наследие: XVIII–XIX века: сборник статей, материалов и документов. Вып. II / сост. и ред. П.Е. Вайдман, Е.С. Власова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — 560 с., нот., ил. ISBN 978-5-89598-295-2. С. 31–39.
12. **Максимова А.** Нить Ариадны (балет П. Шевалье де Бриссоля на музыку В. Мартин-и-Солера) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. СПб., № 1 (42), 2016. 214 с. С. 67–78.
13. **Максимова А.** Русский балетный театр екатерининских времен. Россия — Запад. М., Композитор, 2010. 420 с.
14. **Порфирьева А.Л., Бутир Л.М.** Мартин-и-Солер // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Т. I. Кн. 2. СПб., Композитор, 1998. 502 с. С. 178–184.
15. **Соколова А.М.** Хронологическая таблица // История русской музыки в 10-ти томах. Т. 3. М., Музыка, 1985. 424 с. С. 362–415.
16. **DelDonna A.R.** Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples. Ashgate, [2012].
17. **Link D.** Martin y Soler // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2-d. ed. London, 2001. Vol. 16. P. 1–4.

REFERENCES

1. Arhiv Direkcii imperatorskih teatrov / po porucheniiu gospodina ministra Imperatorskago dvora sost.: V.P. Pogozhev, A.E. Molchanov i K.A. Petrov [Archive of the Directorate of the Imperial Theaters / on behalf of the lord of the Ministry of the Imperial Court compiled by: V.P. Pogozhev, A.E. Molchanov and K.A. Petrov]. Sankt-Peterburg: izdanie Direkcii imperatorskih teatrov, 1892. 31 sm. Vyp. 1 (1746–1801 gg.), otd. 3: Sistematicheskii svod svedenii o lichnom sostave, repertuare i hozjajstve imperatorskih teatrov. 1892. 390 IV, [4] p.
2. **Borisoglebskii M.** Proshloe baletnogo otdeleniia Peterburgskogo teatral'nogo uchilishha. Materialy po istorii russkogo baleta [The past of the ballet department of the St. Petersburg Theater School. Materials on the history of Russian ballet]. Т. 2. L., Izdanie LGHU, 1939. 356 p.
3. **Goncharova I.** Pochti detektivnaja istoriia [Almost a detective story] // Starinnaja muzyka. № 1, 1998. P. 23.
4. **Dobrovol'skaja G.N.** Balet [Ballet] // Muzykal'nyi Peterburg: Jenciklopedicheskii slovar'. XVIII vek. Т. I. Кн. 1. SPb., Kompozitor, 1996. 416 p. P. 79–116.
5. **Dulova E.N.** Baletnyi zhanr kak muzykal'nyi fenomen (russkaja tradiciia konca XVIII — nachala XX veka) [Ballet Genre as a Musical Phenomenon (Russian Tradition of the Late 18th — Early 20th Centuries)]. Minsk, Chetyre chetverti, 1999. 378 p.
6. **Korzhen'janc T.V.** Hronologicheskaja tablica // Istoriiia russkoj muzyki v 10-ti tomah [Chronological table // History of Russian music in 10 volumes]. Т. 4. М., Muzyka, 1986. 416 p. P. 354–391.
7. **Krasovskaja V.M.** Zapadnoevropejskii baletnyi teatr. Jepoha Noverra [Western European Ballet Theatre. The era of Noverre.]. L., Iskustvo, 1981. 286 p.
8. **Levashev E.M.** Muzykal'nyi teatr // Istoriiia russkoj muzyki v 10-ti tomah [Musical theater // History of Russian music in 10 volumes]. Т. 3. М., Muzyka, 1985. 424 p. P. 275–315.

9. **Maksimova A.** Allegoricheskii prolog v russkom muzykal'nom teatre vtoroj poloviny XVIII veka [Allegorical Prologue in the Russian Musical Theater of the Second Half of the 18th Century] // Muzykal'naja Akademiia, № 2 (762), 2018. P. 42–50.
10. **Maksimova A.** «Graf Kastelli» Ivana Val'berha: balet na sbornuju muzyku ["Count of Castelli" by Ivan Valberkh: ballet to mixed music] // Muzykal'naja Akademiia, № 3 (771), 2020. P. 96–103.
11. **Maksimova A.** Balet v opere i opera-balet (russkii muzykal'nyi teatr konca XVIII veka) [Ballet in opera and opera-ballet (Russian musical theater of the late 18th century)] // Nasledie: XVIII–XIX veka: sbornik statej, materialov i dokumentov. Vyp. II / sost. i red. P.E. Vajdman, E.S. Vlasova. — M.: Nauchno-izdatel'skii centr «Moskovskaja konservatorija», 2013. — 560 s., not., il. ISBN 978-5-89598-295-2. P. 31–39.
12. **Maksimova A.** Nit' Ariadny (balet P. Sheval'e de Brissolja na muzyku V. Martin-i-Solera) [Thread of Ariadne (ballet by P. Chevalier de Brissol to music by V. Martin-and-Soler)] // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj. SPb., № 1 (42), 2016. 214 p. P. 67–78.
13. **Maksimova A.** Russkii baletnyi teatr ekaterininskih vremen. Rossiia — Zapad [Russian ballet theater of Catherine's times. Russia is the West.]. M., Kompozitor, 2010. 420 p.
14. **Porfir'eva A.L., Butir L. M.** Martin-i-Soler // Muzykal'nyi Peterburg: Jenciklopedicheskii slovar'. XVIII vek [Martin y Soler // Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary. XVIII century.]. T. I. Kn. 2. SPb., Kompozitor, 1998. 502 p. P. 178–184.
15. **Sokolova A.M.** Hronologicheskaja tablica // Istoriia russkoj muzyki v 10-ti tomah [Chronological table // History of Russian music in 10 volumes]. T. 3. M., Muzyka, 1985. 424 p. P. 362–415.
16. **DelDonna A.R.** Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples. Ashgate, [2012].
17. **Link D.** Martin y Soler // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2-d. ed. London, 2001. Vol. 16. P. 1–4.

МАКСИМОВА АЛЕКСАНДРА ЕВГЕНЬЕВНА

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского (г. Москва)
кафедра истории русской музыки
доцент
кандидат искусствоведения
alexmaximova@mail.ru

MAXIMOVA ALEXANDRA E.

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)
Department of the History of Russian Music
Associate Professor
PhD (Art)
alexmaximova@mail.ru

УДК 786.2.087.4

А.В. УФИМЦЕВА

Институт современного искусства (г. Москва)

Основные аспекты деятельности концертмейстера в классе академического вокала

A. Ufimtseva

The main aspects of the collaborative pianist's activities in the class of classical singing

Абстракт. Настоящая статья посвящена подробному описанию основных аспектов деятельности концертмейстера в классе академического вокала. Также в статье логически выстроены ключевые моменты педагогической работы преподавателя-вокалиста с учеником в контексте разбора музыкального материала. Основной упор в рассуждениях автор делает на необходимости точного разграничения задач, требуемых для проведения качественного занятия с учащимся. В рамках представленного текстового материала рассмотрена работа с вокальной партией произведения, которая играет важную роль в построении плана урока. Помимо практических рекомендаций по организации учебного процесса, в статье представлены логические выводы о необходимости стремления педагога и концертмейстера к взаимопониманию на базе единых взглядов на музыкальный и текстовый материал произведения, который ученик способен воспринять, создав убедительный художественный образ в рамках сценического выступления. Это качественно влияет на формирование профессиональной исполнительской интерпретации юного вокалиста.

Ключевые слова: академический вокал, концертмейстер, творческий процесс, работа с учеником, мастерство педагога, репетиционный процесс.

Abstract: The present article is dedicated to a detailed account of the main aspects of the collaborative pianist's activities in the class of classical singing. The article also logically derives the key moments of pedagogical work of the singing teacher with their student within the context of studying the musical material. The main emphasis of the discussion is placed on the necessity of clear division of tasks required to deliver proper training to the student. Within the framework of the presented text material, the author analyzes the work with the vocal part of the music that plays an important role when creating lesson plans. Apart from practical recommendations on the organization of the training process, the article draws logical conclusion on the relevance of the teacher and the collaborative pianist's pursuit of finding mutual understanding based on the common vision of the music and the text of the studied piece that the student is capable of comprehending in order to create a convincing artistic image when performing on stage. This qualitatively affects the formation of a young singer's professional performance interpretation.

Keywords: classical singing, collaborative pianist, creative process, working with a student, teacher's skill, rehearsal process.

Работа концертмейстера в классе академического вокала значительно отличается от аналогичной с инструменталистами или самостоятельной пианистической деятельности. Это связано с тем, что, с одной стороны, построение творческих задач осуществляется на основании триады: концертмейстер, ученик, преподаватель по вокалу, а с другой — музыкальный материал, созданный для вокалистов, имеет ярко выраженные специфические особенности. Именно поэтому работа концертмейстера не должна обесцениваться не только им самим,

но и другими участниками творческого процесса. Каждый из них должен четко понимать, что конечный успех зависит от слаженного взаимодействия ученика и концертмейстера, концертмейстера и педагога, педагога и ученика.

Начальным этапом такого взаимодействия является выучка произведения и распределение творческих задач между концертмейстером и учеником. Это поможет избежать недопонимания в работе над вокальной партией (нотным и текстовым материалом) музыкального произведения. Что, в свою

очередь, значительно облегчит этап впеваания произведения, который осуществляется преподавателем по вокалу со своим «подопечным» (учеником). Такой подход даёт возможность уравновесить значимость концертмейстера и преподавателя вокала, так как это единое звено, без которого не получится выстроить высококачественную работу с учащимся.

К основным аспектам деятельности концертмейстера следует отнести владение весьма обширным количеством навыков — таким как построение чёткого ритмического рисунка, чистое интонационное мышление, хорошо развитый полифонический слух. Он должен также разбираться в музыкальных стилях и уметь правильно объяснить это учащемуся. Нельзя не отметить тот факт, что квалифицированный концертмейстер должен уметь подбирать «на слух» несложный аккомпанемент и в совершенстве владеть транспонированием произведения в любую тональность.

От знаний и умений концертмейстера также зависит уровень подготовки учащегося. Ему необходимо считывать основные смысловые моменты в произведении. Он должен обращать внимание на имеющиеся нюансы и штрихи, успеть проанализировать музыкальный материал в целом, помочь ученику аккомпанементом с подыгрыванием вокальной строчки в кульминационных моментах или в тех, где ученик не справляется самостоятельно.

К основным требованиям к деятельности концертмейстера относится обязанность иметь широкий музыкальный кругозор, знание нескольких иностранных языков (немецкий, итальянский, английский, французский и др.). Это связано с тем, что вокальные произведения даже в музыкальной школе часто исполняются на языке оригинала.

И конечно же, ему необходимо качественно владеть исполнительскими умениями. Успешность исполнения музыкального произведения зачастую зависит именно от концертмейстера. Поэтому, несмотря на трудности, он всегда должен быть готов к любым непредвиденным ситуациям во время выступления: «Старайтесь ... всё время предугадывать намерения вашего солиста, ибо такое предугадывание и составляет душу аккомпанемента» [1, с. 177].

Хороший аккомпаниатор обязан владеть навыками исполнения прелюдий, вступлений, а также сольных интерлюдий.

Прелюдия — это продуманная автором история, которая начинается с первого звучания музыкально-

го сочинения. При исполнении произведения такого типа (романса) необходимо показать выразительность заданной линии, а также объяснить ученику нюансы, заложенные автором. Так музыкальный номер будет звучать гармонично и полноценно.

Вступления — это музыка, где аккомпанемент «договаривает» музыкальную историю, как бы дополняя музыкальную линию солиста. Благодаря этому зритель сможет услышать наиболее глубокое драматическое содержание исполняемого произведения. В таком стиле от аккомпаниатора зависит то, как это исполнение будет представлено на сцене. Ответственность за донесение глубоких эмоциональных чувств лежит именно на нем.

Сольной интерлюдией принято считать приём, похожий на музыкальный диалог между исполнителем вокальной и фортепианной партии. Задача концертмейстера состоит в том, чтобы удержать баланс между инструментальной партией и партией ученика. Такие части в произведениях писались с быстроменяющимися ритмическими фактурами, интонационными красками и темпом.

Кроме владения различными музыкальными интерпретациями исполнения, к деятельности концертмейстера относятся два важных процесса: рабочий и исполнительский. К рабочему можно отнести следующие виды:

1. Работа с музыкальным материалом играет важную роль в построении урока. Для концертмейстера это выстраивание целостного музыкального образа произведения. Решая данную задачу, ему необходимо визуально прочесть партитуру. В этот момент подключаются: музыкальный слух, память, ритмические навыки, а также воображение.

2. Индивидуальная работа концертмейстера является неотъемлемой частью рабочего процесса. На данном этапе необходимо ознакомиться с музыкальным материалом и разучить его, обращая внимание на различные трудности, композиторские особенности музыкальных приёмов, правильные динамические рисунки, а также на наличие музыкальных мелизмов, если такие имеются.

3. Работа с учеником подразумевает идеальное владение инструментом. В любой момент может понадобиться поддержать ученика в его музыкальной линии, для этого, обязательно необходимо считывать все три строчки музыкального произведения одновременно и уметь ими оперировать в нужный момент.

4. Репетиционные занятия предполагают исполнение музыкального материала целиком, с полностью готовым сценически-исполнительским образом.

Концертмейстер является посредником между учеником и педагогом-вокалистом, поэтому он не может вмешиваться в специфику работы с голосом. Однако он берет на себя самую важную задачу — освоение музыкального материала. «При разучивании вокальных партий с певцом концертмейстер должен следить за интонацией и ритмической чёткостью. Необходимо вместе с певцом разобрать содержание произведения и найти его музыкальный образ» [3, с. 16]. Во время данной работы ученик не только запоминает правильный разбор произведения, но и учится взаимодействовать со своим главным «партнёром». Когда разбор произведения закончен, к данному дуэту присоединяется преподаватель по вокалу, который помогает ученику в правильном построении голоса и дыхания. Таким образом, репетиционный, учебный процесс готовит к концертному выступлению, где активная работа идёт у каждого участника данной «троицы».

К исполнительству относится концертное выступление — это итог проделанной работы в классе. На сцене необходимо показать не просто выученный материал, а полностью раскрыть для слушате-

ля замысел произведения, заданный композитором, а также продемонстрировать слаженное взаимодействие между концертмейстером и учеником, их умение понимать друг друга.

На практике возникают ситуации, когда из-за психологических переживаний учащегося выступление может пойти не по заранее подготовленному плану. В таком случае концертмейстер должен взять на себя ведущую роль в данном дуэте и помочь партнеру. К примеру, путём подсказывания слов, подыгрывания его партии или исполнения произведения таким образом, чтобы никто из слушателей не догадался о появившейся ошибке.

Именно поэтому, кроме наличия высоких профессиональных качеств (знания, умения, опыт), концертмейстер должен быть глубоким и тонким психологом по отношению к своим партнёрам (ученикам). Если в классе будет соблюдаться психологическая поддержка со стороны каждого, то это уже может считаться удачным обучением, которое однозначно принесёт положительный результат. Так как только благодаря дружественной атмосфере, живым эмоциям и неразрывному творческому взаимодействию можно достичь полного восприятия и правильного воспроизведения музыкального сочинения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гофман Й.** Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. — Москва: Классика-XXI, 2002. — 188, [3] с.
2. **Грошева Е.** Размышления, воспоминания, дневники. — М.: Сов. музыка, 1966.
3. **Мосин И.Э.** Творческая работа в концертмейстерском классе: учебно-методическое пособие. — СПб.: Лань, 2017. — 112 с.
4. **Мур Д.** Певец и аккомпаниатор: Воспоминания, размышления о музыке. — М.: Радуга, 1987. — 432 с. — Текст: непосредственный.
5. **Петрова В.А.** Особенности работы концертмейстеров оперном театре как педагога-репетитора и исполнителя // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9. № 2. С. 61–70.
6. **Цыпин Г.** Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. — М.: Советский композитор, 1988. — 384 с. —
7. **Шендерович Е.М.** В концертмейстерском классе. Размышления педагога. — Москва: Музыка, 1996. — 206 с. —
8. **Cox E., Bachkirova T., Clutterbuck D., ets.** The Complete Handbook of Coaching. Los Angeles; London: Sage, 2014 — 251 с.

REFERENCES

1. **Gofman Y.** Fortepiannaya igra. Otveti na voprosi o fortepiannoï igre [Piano playing. Answers to questions about piano playing]. — Moscow: Classic-XXI, 2002. — 188, [3] с.

2. **Grosheva E.** Razmishlenie, vospominania, dnevniki [Reflections, memories, diaries]. — Moscow: Sovetskaya muzika, 1966.
3. **Mosin I.E.** Tvorcheskaya rabota v concertmeisterskom klasse: uchebno-metodicheskoe posobie [Creative work in the concertmaster class: educational and methodical manual]. — Sankt-Petersburg: Lan, 2017. — 112 c.
4. **Myr D.** Pevec i accompaniator Vospominaniya, razmishleniya o muzike [Singer and accompanist: Memories, reflections on music]. — Moscow: Raduga, 1987. — 432 c.
5. **Petrova V.A.** Osobennosti raboti konzertmeystera v opernom teatre kak pedagoga repetitora i ispolnitel'a [Features of the concertmasters work in the opera theatre as a teacher-tutor and performer]. Muzicalnoe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education]. 2021, vol. 9, no. 2, pp. 61–70.
6. **Cipin G.** Muzikant i ego rabota: problemi psihologii tvorchestva [The musician and his work: Problems of the psychology of creativity]. — Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. — 384 c.
7. **Shenderovich E.M.** V koncertmesterskom klacce. Razmishleniya pedagoga [In the concertmaster class. Reflections of a teacher]. — Moscow: Muzika, 1996. — 206 c.
8. **Cox E., Bachkirova T., Clutterbuck D., ets.** The Complete Handbook of Coaching. Los Angeles; London: Sage, 2014 — 251 c.

УФИМЦЕВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА

Институт современного искусства (г. Москва)

магистр

научный руководитель — кандидат искусствоведения

Н.И. Полякова

Детская музыкальная школа имени Н.Я. Мясковского

преподаватель академического вокала

e-mail: uf.nastya@gmail.com

UFIMTSEVA ANASTASIA VLADIMIROVNA

Institute of Contemporary Art (Moscow)

master's degree

academic adviser — N. Polyakova, PhD (Art)

Children's Music School named after N.Ya. Myaskovsky

art singing teacher

e-mail: uf.nastya@gmail.com

УДК 78.03+782.8

Ю.К. ЗАХАРОВ

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

«Опера Нищего»: нотные материалы

Y. Zakharov

“The Beggar’s Opera”: the score material

Абстракт. Основной целью статьи является публикация музыкального материала из «Оперы Нищего», ранее не публиковавшегося в нашей стране. «Опера Нищего», с феноменальным успехом поставленная в Лондоне в 1728 году и выдержавшая 62 представления подряд, всегда в том или ином аспекте рассматривается в российских курсах истории зарубежной музыки. Однако, например, в классических учебниках Т. Ливановой и К. Розеншильда ей уделено лишь полстраницы, а нотные примеры отсутствуют. Между тем, полноценное представление о произведении Дж. Гэя и И.К. Пепуша можно получить, только если ознакомиться с нотным текстом вокальных номеров (airs). Конечно, все 69 музыкальных номеров «Оперы» невозможно опубликовать в одной журнальной статье, однако были выбраны 10 наиболее показательных из них. Мелодии вместе с подтекстовкой и басами печатаются по английскому изданию 1761 года. В отношении каждой мелодии указан её источник, в качестве какового могли выступать и современные (в начале XVIII века), и старинные баллады, а также арии Г. Пёрселла и Г.Ф. Генделя, популярные песни других композиторов, уличные песенки со злободневной политической сатирой, шотландские и ирландские мелодии. Уделено внимание истории первой постановки «Оперы», а также судьбе исполнительницы главной женской партии (Полли) Лавинии Фентон. Материалы статьи могут быть использованы в ходе преподавания курса истории зарубежной музыки. Мелодии с басом достаточно просты для исполнения, и студенты смогут петь их, получая тем самым более глубокое представление о произведении в целом.

Ключевые слова: балладная опера, «Опера Нищего», Дж. Гэй, И.К. Пепуш, Л. Фентон, английский музыкальный театр, английская баллада, преподавание истории музыки.

Abstract: The main objective of the article is the publication of the music materials from “The Beggar’s Opera” that have not been previously printed in Russia. “The Beggar’s Opera”, which premiered with the phenomenal success in London in 1728 and ran for 62 consecutive performances, has always been — in one aspect or another — part of the courses on Western music history in Russia. However, the classic textbooks by T. Livanova and K. Rosenshild devote only half a page to it, providing no music examples. Meanwhile, a complete understanding of J. Gay and J.C. Pepusch’s creation can only be obtained if one becomes acquainted with the score of the vocal numbers (airs). Of course, it is impossible to publish all 69 musical numbers from the opera within a single journal article; however, the 10 most illustrative ones have been selected for this study. The melodies, the text underlay, and the bass are printed following the 1761 English edition. For each melody, its source is indicated, which could be both contemporary (for the beginning of the 18th century) and antique ballads as well as H. Purcell’s and G.F. Handel’s arias, popular songs by other composers, street songs that contained topical political satire, or Scottish and Irish tunes. The author also addresses the story behind the first production of the opera as well as the life of the performer of the female lead (Polly) Lavinia Fenton. The material provided in the article can be used in Western music history courses. The melodies with the bass are simple enough to be performed and, by singing them, students can get a better understanding of the opera in general.

Keywords: ballad opera, The Beggar's Opera, J. Gay, J.C. Pepusch, L. Fenton, English musical theatre, English ballad, music history teaching.

29 января 1728 года в лондонском театре Линкольнз-Инн-Филдз состоялась премьера первой в истории балладной оперы — «Оперы Нищего» И.К. Пепуша и Дж. Гэя. Фантастический успех этой оперы в течение веков вновь и вновь обращал на неё внимание многих музыковедов.

Автором замысла и автором пьесы выступил 42-летний писатель и драматург Джон Гэй.

Воспитанный на латинской поэзии, он, однако, не пошёл по пути «высокой» литературы, а создавал в основном комедии, фарсы, басни, памфлеты и другие сатирические произведения. Его перу



Джон Гэй. Автор портрета — Дж. Вандербанк

принадлежит также английское либретто «Ациса и Галатеи» Г.Ф. Генделя. В 1712 году Гэй сблизился с английскими писателями-сатириками Р. Стилем, А. Поупом, доктором Дж. Арбетнотом, Дж. Свифтом и чуть позже стал членом клуба Мартина Скриблеруса (Писаки). Мемуары клуба выходили в качестве ежемесячника критических статей и памфлетов, где подвергались осмеянию «труды невежд, занимающих видные посты в мире профанов» (цит. по: [1, с. 4]).

«Опера Нищего» — это не опера в обычном смысле этого слова. Это сатирическая пьеса, персонажи которой распевают свои песни (airs) на мотивы известных в то время мелодий, к числу которых относились и старинные баллады, и современные уличные песенки (в том числе высмеивающие тех или иных общественных деятелей), и народные мелодии, и арии популярных в то время композиторов, включая Г.Ф. Генделя, Г. Пёрселла, Дж. Бонoncini. Однако обращает на себя внимание число этих airs — 69 (в трёх актах). Это значительно превышало «удельный вес» музыки в любых музыкально-драматических постановках того времени.

Все мелодии к пьесе подобрал собственноручно Джон Гэй, пользуясь, вероятно, распространёнными

ми в то время broadsides (листы большого формата, на каждом листе — по одной балладе вместе с нотами) и сборниками. Среди таковых назовём:

1) The Dancing Master (J. Playford, H. Playford, or Pearson, 1652);

2) A Collection of Original Scotch Tunes (Playford, 1700);

3) Wit and Mirth, or, Pills to Purge Melancholy (Th. D'Urfey, 1699–1700);

3) The Tea-Table Miscellany (A. Ramsay, 1724–1727);

4) A Collection of the Most Celebrated Irish Tunes (1724);

5) The Hive. A Collection of the Most Celebrated Songs (1725–1727);

6) Orpheus Caledonius (W. Thomson, 1725).

Одним из первых советских исследователей, которого привлекла «Опера нищих» (так до 1977 года переводилось её название в отечественной литературе), был известный театровед Борис Зингерман. В 1963 году он посвятил ей статью в журнале «Театр» [3].

Годом позже Игорь Васильевич Ступников защитил в Ленинградском государственном университете диссертацию «“Опера нищих” Дж. Гэя» на соискание учёной степени кандидата филологических наук [7].

В 1977 году наконец-то вышел перевод пьесы Гэя на русский язык [1]; в том же издании была напечатана и последующая его пьеса «Полли» (которая тоже стала балладной оперой). Именно здесь название произведения получило более точный перевод — «Опера Нищего».

Много страниц посвящено этой опере и в книге И. Ступникова «Английский театр. Конец XVII — начало XVIII века», которая увидела свет в 1986 году [6].

В 1999 году в журнале «Старинная музыка» вышла статья автора этих строк, посвящённая «Опере Нищего» [2]. Она выросла из курсовой работы по истории зарубежной музыки, написанной под руководством М.А. Сапонова.

А в 2021 году по специальности «музыкальное искусство» была защищена диссертация «“Опера Нищего” как музыкально-театральный феномен в социокультурных контекстах» [4]. Её автором стала аспирантка Российского института истории искусств Вероника Ильюшкина, а научным руководителем — Л.Г. Ковнацкая. Именно в ней впервые

пример 1



в нашей стране были опубликованы некоторые мелодии из «Оперы» (в книге 1977 года мелодии отсутствовали); правда, басы, присочинённые И.К. Пепушем к этим мелодиям, в диссертации не приведены.

Однако вернёмся к истории первой постановки оперы. Первоначально произведение было предложено театру Друри-Лейн, но его руководитель — актёр и драматург Колли Сиббер — отверг рукопись.

Тогда Дж. Гэй отнёс её в театр Линкольнс-Инн-Филдс. Руководивший им режиссёр Джон Рич ответил согласием, и начались репетиции.

Поначалу Гэй и создатели спектакля не планировали использовать оркестр: исполнители главных ролей пели свои *airs* без музыкального сопровождения. Однако это не понравилось Дж. Ричу; он настоятельно рекомендовал ввести оркестр. Какое-то время Гэй не соглашался на это, но после вмешательства герцогини Куинсберри, посетившей одну из репетиций, оркестр был введён. И вот тут понадобилась помощь профессионального композитора.

Им оказался Иоганн Кристоф Пепуш (1667–1752) — немецкий композитор, музыкальный теоретик и дирижёр, который с 1700 года жил в Англии. Пепуш сочинил увертюру (по своему типу это *французская увертюра* с торжественной медленной первой частью и фугированной быстрой второй, построенной на песенке Люси из III действия «I'm like a skiff») и гармонизовал все 69 мелодий. Точнее говоря, приписал к ним басы, оставив гармонические вертикали на усмотрение музыкантов.

Оркестр состоял из первых и вторых скрипок, дублирующих их партии двух гобоев, а также инструмента под названием *Тено* (предшественник современного альты) и *basso continuo* (фаготы, виолончель, контрабас и клавесин при наличии). В марше

Генделя из оперы «Ринальдо» (который использовался в начале второго акта в качестве Марша разбойников) звучали также литавры и трубы.

Опера имела феноменальный успех и выдержала 62 представления подряд. Мелодии из «Оперы» распевались на каждом углу. Отрывки из неё игрались в частных домах; ими стало модно заканчивать званые вечера. Дамы носили веера с изображением главных героев, сцены из спектакля вышивались на каминных экранах. Ноты и тексты *airs* печатали на игровых картах и носовых платках.

В первых печатных изданиях пьесы Дж. Гэя (1728) ноты мелодий отсутствовали. В третьем издании [11] увертюра и мелодии (правда, без слов) помещены в специальном приложении.

В 1761 году вышло издание Тонсонов [10], где мелодии были приведены с подтекстовкой, вынудившей слегка изменить отдельные такты. Именно по этому изданию мы приводим нотные примеры.

В 1759–1777 годы к обработке музыки Пепуша обратился композитор Томас Арн (1710–1778). В 1759 г. он сочинил хорнпайп для танца арестантов, в 1769 отредактировал музыку увертюры и басы, значительно обогатив их и снабдив цифровкой. В том же году партитура увертюры и мелодии с басами в обновлённом виде были изданы Арном. В 1777 году Арн сочинил новый вариант финального хора, усложнив его оркестровку.

Поскольку в нашей стране мелодии «Оперы Нищего» вместе с басами никогда не публиковались, мы решили восполнить этот пробел. Такая публикация позволит студентам, изучающим историю зарубежной музыки, составить себе чёткое представление о том, что же представляла собой первая балладная опера и как звучали музыкальные номера из неё.

пример 2



Vir-gins are like the fair flow'r in its lust-re, which in the gar-den e-but-ter-flies
Near it the bees in play flut-ter and clus-ter and gau-dy but-ter-flies
na-mels the ground. fro-lic a-round. But, when once pluckt, 'tis no lon-ger al-lu-ring. To Co-vent
Gar-den 'tis sent (as yet sweet). There fades and shrinks and grows
past all en-du-ring, rots, stinks, and dies, and is trod un-der feet.

пример 3

POLLY.

Andante
Affettuoso



Vir-gins are like the fair Flow'r in its lus-tre;
Which in the Garden e-na-mels the Ground; Near it the
Bees in play flut-ter and clus-ter, And gau-dy Butterflies frolick a-
round. But when once pluckt 'tis no lon-ger al-lu-ring, To Co-vent

пример 4



В качестве первого примера приведём «выходную арию» Полли «Virgins are like the fair flower» (I, 6)¹. В её основу легла ария «What shall I do to show how much I love her» из оперы Генри Пёрселла «Пророчица, или История Диоклетиана». Это один из самых красивых музыкальных номеров «Оперы». Сравним гармонизацию Пёрселла (см. *пример 1* на с. 92) с басами, подписанными Пепушем (см. *пример 2* на с. 93).

Приведём тут и фрагмент из гармонизации Арна 1769 года (см. *пример 3* на с. 93).

Вторая песня Полли «Can love be controlled by advice?» (I, 8) использует мелодию английской баллады «Grim King of the ghosts» («Зловещий король привидений»). Эту мелодию Гэй мог почерпнуть в сборнике «Wit and Mirth, or, Pills to Purge Melancholy» (см. *пример 4*).

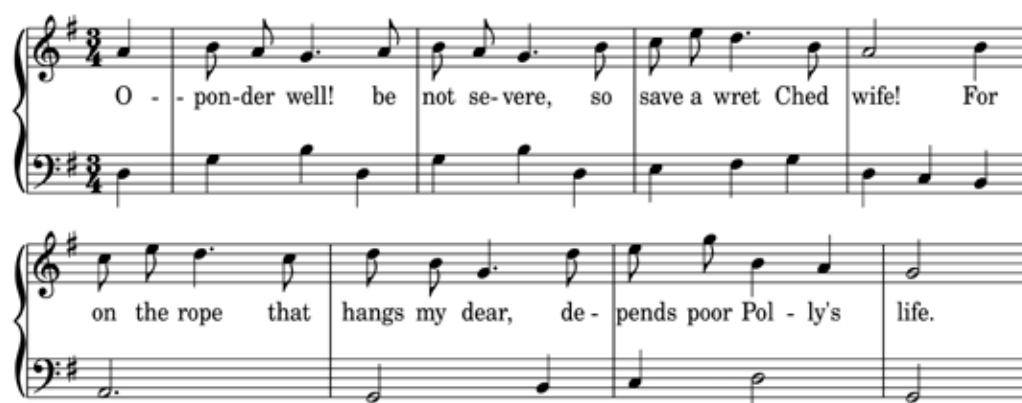
Третья песенка Полли «O ponder well! be not severe» (I, 12) пользовалась особой популярностью среди посетителей театра. В первоисточнике этой песни («Now ponder well, ye Parents dear») описываются странствия двух бедных детей по лесу. Рассказывают, что премьера «Оперы» была спасена именно этой песней: «публика была очень тронута невинным, искренним обликом Полли, когда она подошла к тем двум строкам, которые создавали образ одновременно страдающий и смешной» [15, р. 4] («For on the rope that hangs my dear depends poor Polly's life») (см. *пример 5* на с. 95).

Теперь рассмотрим «дуэт» Макхита и Полли (I, 14) «Pretty Polly, say». В его основе лежит известная в то время песенка Дж. Фримена «Pretty parrot, say». Игра слов заключается в том, что попугай (parrot) в английском языке имеет ласкательную форму Poll или Polly, что совпадает с именем главной героини (см. *пример 6* на с. 95).

Другой дуэт Полли и Макхита (I, 18) «The miser thus a shilling sees» написан на музыку популярной

¹ Цифры в скобках указывают на номер действия и номер мелодии в действии. В данном случае — первое действие, мелодия № 6.

пример 5



пример 6

Макхит:

Полли:

шотландской баллады «O, the Broom», рассказывающей о судьбе влюблённых пастушки и пастушка. В дуэте прощальные взгляды влюбленных сравниваются с тем, как скупец смотрит на шиллинг, назначенный в уплату, и с тем, как мальчик смотрит вслед нечаянно выпущенному воробью. Ладовой основой этой баллады выступает пентатоника (см. *пример 7* на с. 96).

А вот и знаменитый марш из оперы Г.Ф. Генделя «Ринальдо». Джон Гэй превратил его в хор разбойников «Let us take the road» (II, 2), в котором

запевает один из членов шайки по прозвищу Мэт Кистень. Марш звучит в тот момент, когда шайка Макхита покидает таверну и выходит на разбой. Сценическая ремарка: «Шайка, выстроившись на авансцене в ряд, заряжает пистолеты, затыкает их за пояс и расходится, хором распевая первый куплет». По свидетельству И. Ступникова, этот марш исполнялся при смене караула у Букингемского дворца, и потому комическая реакция публики была обеспечена (см. *пример 8* на с. 96).

пример 7

Макхит:

1. The mi - ser thus a shil - ling sees, which be's ob - lig'd to pay, with
sighs re - signs it by de - grees, and fears 'tis gone for age.

пример 8

Mat of the Mint:

Let us take the road. Hark! I hear the sound of coa - ches! The
hour of at-tack ap - proa - ches, T'your arms brave boys and load! See the
ball I hold! Let the che - mists toil like as - - ses, Our
fire their fire sur - pas - ses, and turns all our lead to gold.

Дуэт Полли и Люси «Why how now, madam Flirt?» из II акта (II, 20) заслуживает особого внимания, потому что в нём присутствуют «колоратуры» — например, слово *dirt* (грязь) распевается на протяжении почти трёх тактов преимущественно восьмыми. В этом можно усмотреть пародию на итальянскую оперу.

Мелодия взята из известной английской песенки «Good morrow, gossip Joan». Это одна из старин-

ных «чепуховых» песенок. Она начинается с вопроса: «С добрым утром, сплетница Джоан, где это ты гуляла? У меня целый мешок новостей для тебя». А далее следует перечисление всевозможных новостей типа «мой воробушек улетел и не желает вернуться; я разбила стакан, и потеря столь велика, что пустит меня по миру». Гэй использовал эту мелодию для сцены склоки между Люси и Полли (см. *пример 9* на с. 97).

пример 9

Люси:

Why how now, ma-dam Flirt? If you thus must chat-ter, and are for flin-ging

dirt. Let's see who best can spat - - - ter,

Полли:

ma - dam Flirt! /Why how now sau - cy jade? Sure the wench is

(Макхиту)

tip - sy! How can you see me made

(к Люси)

the scoff of such a gip - - - - sy? Sau - cy jade!

Ещё одна мелодия Г. Пёрселла из оперы «Королева фей» послужила основой для песенки Люси из третьего акта (III, 1). Фривольное содержание песенки («When young at the bar you first taught me to score») резко контрастирует с возвышенным характером арии Пёрселла «If love's a sweet passion»; но в этом и заключается особенность эстетики «Оперы Нищего» (см. *пример 10* на с. 98).

Обратим внимание на «прощальную арию» Полли (III, 14), которую она поёт, стоя на коленях перед своим отцом и умоляя того о помиловании Макхита, которого отправляют на суд.

*Когда мой герой появится на суде
И будет стоять, обвиняемый в том, как он жил,
Подумайте о слезах бедной Полли,
Ибо ах! — бедная Полли его жена.*

В этой арии использована мелодия известной английской баллады «I'm a poor Shepherd undone», рассказывающей о неразделённой любви бедного пастуха к нимфе. Припев баллады (And, alas, poor Shepherd, alack and a well-a-Day, Before I was in Love, Oh! every Month was May) по тексту практически совпадает с арией Полли (см. *пример 11* на с. 98).

В качестве последнего примера рассмотрим знаменитую английскую балладу «Green Sleeves». Приговорённый к повешению Макхит сидит в тюремной камере и пьёт вино, наливая себе стакан за стаканом, надеясь тем поднять свой дух. Здесь использованы целых 10 мелодий, следующих друг за другом без перерыва (у большинства из них взято лишь начало — первые 2–4 фразы). Каждая мелодия примерно соответствует одному стакану вина. Музыкальный материал сменяется свободно, отражая течение мыслей и настроений главного героя.

пример 10

When young at the bar you first taught me to score, and bid me be free of my
lips, and no more, I was kisst by the par-son, the squire, and the sot: when the
guest was de-par-ted, the kiss was for-got. (etc.)

пример 11

When my he-ro in court ap-pears, and stands ar-raign'd for his life, then
think of poor Pol-ly's tears, for Ah! poor Pol-ly's his wife! Like the sai-lor he holds up his
hand, dist-rest on the da-shing wave. To die a dry death at land is as
bad as a wat-ry grave. And a-las, poor Pol-ly! A-lack and well-a-
day! Be-fore I was in love, oh! e-ve-ry month was May.



Лавиния Фентон

«Green Sleeves» занимает последнее — десятое место в этой череде. После недолгого опьянения Макхит вновь осознаёт серьёзность своего положения, поэтому текст тут достаточно трагичный: «Since Laws were made for ev'ry degree to curb vice in others, as well as me, I wonder we han't better company upon Tyburn tree» (Тайберн — площадь в западной части Лондона, где вешали преступников) (см. *пример 12* на с. 100).

В процессе изучения курса истории зарубежной музыки студенты узнают основную фактологию, связанную с историей создания «Оперы Нищего» и тем общественным резонансом, который она вызвала. Однако до сих пор они не были знакомы с музыкальным содержанием произведения. Мелодии с басами, приведённые в настоящей статье, просты для исполнения, поэтому студенты как вокальной, так и хоровой специализации смогут их спеть, что, безусловно, позволит им сформировать более объёмное представление об «Опере Нищего» и музыкально-театральной среде Англии начала XVIII века.

Закончить же статью хотелось бы рассказом о судьбе исполнительницы роли Полли — Лавинии Фентон (1708–1760). Фентон, вероятно, была доче-

рью лейтенанта флота по имени Бесвик, но носила фамилию мужа своей матери, который был владельцем кофейни. До того, как стать актрисой, она работала официанткой и буфетчицей. Ее первое появление на сцене состоялось в роли Монимии в опере Томаса Отуэя «Сирота, или Несчастный брак» в марте 1726 года в театре Хеймаркет.

До премьеры «Оперы Нищего» Лавиния вела ничем не примечательную жизнь начинающей, мало кому известной актрисы. Теперь же на каждом углу продавались её портреты, ей посвящались тысячи стихов, газеты публиковали письма от воздыхающих поклонников.

На представлениях «Оперы Нищего» молодую актрису заметил Чарльз Поуллетт — герцог Болтонский. Раз за разом он приходил наслаждаться её игрой, а сразу по окончании театрального сезона взял девушку к себе в дом. На тот момент герцог был женат, однако брак был несчастливым и детей у него не было. Его супруга Анна умерла лишь через 23 года, и тогда наконец-то герцог смог жениться на Лавинии (которая к тому времени уже родила от него троих незаконнорожденных детей и получала солидное денежное содержание).

Фентон пережила мужа на 6 лет и умерла в своём доме в Гринвиче 24 января 1760 года.

«Опера Нищего» вызвала гигантский всплеск произведений того же жанра. Среди них назовём: «Penelope» (Т. Кук и Дж. Моттлей, 1728), «The Quaker's opera» (Т. Уолкер — исполнитель роли Макхита, 1728), «The Beggar's wedding» (Ч. Коффей, 1729), «The Cobbler's opera» (Л. Райен, 1729), «The Devil upon two sticks, or The Country Beau» (Ч. Коффей, 1729), «Flora» (Дж. Гиппселей и Сиббер, 1729), «Love and Revenge» (аноним, 1729), «Love in a riddle» (Сиббер, 1729), «The Lover's opera» (У.Р. Четвуд, 1729), «The Patron, or the Statesman's opera» (Т. Одэлл, 1729). Одиннадцатой в этом списке идёт «Полли» Дж. Гэя — продолжение «Оперы Нищего». В декабре 1728 года она была запрещена к постановке специальным указом короля (этого добились сторонники премьер-министра Уолпола, сатира на которого содержалась и в той, и в другой опере). Тем не менее, в марте 1729 года Гэю всё же удалось опубликовать эту пьесу, однако постановка состоялась только в 1777 году.

Всего же в 1728 году было выпущено две балладных оперы (кроме «Оперы Нищего»), в 1729 — тринадцать, в 1730 — тоже тринадцать, в 1731 — десять,

пример 12



в 1732 — одиннадцать. И вплоть до 1740-х годов количество новых произведений не уменьшалось.

В XX веке на сюжет «Оперы Нищего» было создано два значительных произведения. Это «Трёхгрошовая опера» Б. Брехта (в которой место *airs*

занимали так называемые зонги на новую музыку) и «The Beggar's Opera» Б. Бриттена (1948). Бриттен заново гармонизовал 66 из 69 мелодий оригинала (3 песни были исключены) и придал спектаклю музыкальную целостность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гей Дж.** Опера нищего. Полли / [Пер. с англ. П. Мелковой; вступ. статья, с. 3–33, и коммент. И. Ступникова]. — М.: Искусство, 1977. — 217 с.
2. **Захаров Ю.К.** «Опера Нищего» // Старинная музыка. 1999. № 3. — С. 16–19.
3. **Зингерман Б.И.** «Опера нищих» // Театр. 1963. № 9. — С. 27–30.
4. **Ильюшкина В.А.** «Опера Нищего» как музыкально-театральный феномен в социокультурных контекстах: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — СПб., 2021. — 202 с.
5. **Ильюшкина В.А.** Особенности перевода либретто «Оперы Нищего(-щей)» // Музыкальная академия. 2019. № 1. — С. 77–87.
6. **Ступников И.В.** Английский театр. Конец XVII — начало XVIII века. — Л.: Искусство, 1986. — 351 с.
7. **Ступников И.В.** «Опера нищих» Джона Гэя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Л., 1964. — 16 с.
8. **Armens S.M.** John Gay: Social critic. — N.-Y.: King's Crown Press, 1954. — 262 p.
9. The Beggars Opera, as it is Performed at both Theatres, with the Additional Alterations by Dr. Arne, for the Voice, Pianoforte & Violin. The Bases entirely New. — London: Published by G. Walker at his Music Warehouse 106 G. Portland St., 1769. — IV+35 p.
10. The Beggar's Opera. Written by Mr. Gay. With the ouverture in score, the songs, and the basses. (The ouverture and basses compos'd by Dr. Pepusch). — London: printed for J. and R. Tonson, 1761. — VIII+56+46 p.

11. **Gay J.** The Beggar's Opera. As it is Acted at the Theatre-Royal in Lincolns-Inn-Fields. — London: Watts, 1729. — 106 p.
12. **Hughes Ch.W.** John Christopher Pepusch (1667–1752) // Musical Quarterly. 1945. No. 1. — Pp. 54–70.
13. **Kidson F.** The Beggar's Opera. Its predecessors and successors. — Cambridge, 1922. — 109 p.
14. **Pearce Ch. E.** Polly Peachum: Being the Story of Lavinia Fenton (Duchess of Bolton) and "The Beggar's Opera". — L.: Stanley Paul and Co, 1915. — 382 p.
15. **Schultz W.E.** Gay's Beggar's Opera: its Content, History and Influence. — New Haven (Yale Univers.), 1923. — XXXIII+407 p.

REFERENCES

1. **Gay J.** Opera nishchego. Polli [The Beggar's Opera. Polly] / [Transl. from English by P. Melkova; introductory article and comments by I. Stupnikov]. — Moscow: Iskusstvo, 1977. — 217 p.
2. **Zakharov Yu.K.** «Opera Nishchego» ["The Beggar's Opera"]. In: Starinnaya muzyka [Ancient Music], 1999, No. 3. Pp. 16–19.
3. **Zingerman B.I.** «Opera nishchikh» ["The Beggar's Opera"]. In: Teatr [Theatre], 1963, No. 9. Pp. 27–30.
4. **Il'yushkina V.A.** «Opera Nishchego» kak muzykal'no-teatral'nyy fenomen v sotsiokul'turnykh kontekstakh ["The Beggar's Opera" as a Musical and Theatrical Phenomenon in Sociocultural Contexts]: PhD thesis. — Saint Petersburg, 2021. — 202 p.
5. **Il'yushkina V.A.** Osobennosti perevoda libretto «Opery Nishchego(-shchey)» [Features of the Translation of "The Beggar's Opera" Libretto]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 2019, No. 1. Pp. 77–87.
6. **Stupnikov I.V.** Angliyskiy teatr. Konets XVII — nachalo XVIII veka [English Theatre. Late 17th — Early 18th Century]. — Leningrad: Iskusstvo, 1986. — 351 p.
7. **Stupnikov I.V.** «Opera nishchikh» Dzhona Geya ["The Beggar's Opera" by John Gay]: PhD thesis abstract. — Leningrad, 1964. 16 p.
8. **Armens S.M.** John Gay: Social critic. — N.-Y.: King's Crown Press, 1954. — 262 p.
9. The Beggars Opera, as it is Performed at both Theatres, with the Additional Alterations by Dr. Arne, for the Voice, Pianoforte & Violin. The Basses entirely New. — London: Published by G. Walker at his Music Warehouse 106 G. Portland St., 1769. IV+35 p.
10. The Beggar's Opera. Written by Mr. Gay. With the Ouverture in Score, the Songs, and the Basses. (The ouverture and basses compos'd by Dr. Pepusch). — London: printed for J. and R. Tonson, 1761. VIII+56+46 p.
11. **Gay J.** The Beggar's Opera. As it is Acted at the Theatre-Royal in Lincolns-Inn-Fields. — London: Watts, 1729. — 106 p.
12. **Hughes Ch.W.** John Christopher Pepusch (1667-1752). In: Musical Quarterly, 1945, No. 1. Pp. 54–70.
13. **Kidson F.** The Beggar's Opera. Its Predecessors and Successors. — Cambridge, 1922. — 109 p.
14. **Pearce Ch. E.** Polly Peachum: Being the Story of Lavinia Fenton (Duchess of Bolton) and "The Beggar's Opera". — L.: Stanley Paul and Co, 1915. — 382 p.
15. **Schultz W.E.** Gay's Beggar's Opera: its Content, History and Influence. — New Haven (Yale Univers.), 1923. XXXIII+407 p.

ЗАХАРОВ ЮРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ

Академия хорового искусства
имени В.С. Попова (г. Москва)
кафедра истории и теории музыки
профессор
доктор искусствоведения
e-mail: n-station@yandex.ru

ZAKHAROV YURII K.

Victor Popov Academy of Choral Arts
Department of History and Theory of Music
Professor
Doctor of Arts
e-mail: n-station@yandex.ru

УДК 786.2.087.4

М.Ю. СЕНОВАЛОВ

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

Глазами концертмейстера: в классе

С.Г. Нестеренко

Памяти С.Г. Нестеренко

*M. Senovalov**Through the eyes of an accompanist: in the class of S.G. Nesterenko*

Абстракт. Автор статьи, будучи концертирующим пианистом, преподавателем на кафедре фортепиано и концертмейстером на вокальной кафедре Академии хорового искусства имени В.С. Попова, делится своими воспоминаниями о работе с вокальным педагогом Светланой Григорьевной Нестеренко (1947–2020). С 2001 по 2020 год она возглавляла кафедру сольного пения Академии. Автор работал с ней, начиная с 2005 и вплоть до неожиданного ухода из жизни этого уникального музыканта, воспитавшего целую плеяду талантливых певцов, составляющих сегодня цвет отечественной и мировой сцены. Оригинальная методика воспитания голоса, разработанная С.Г. Нестеренко, по мнению автора, органично вписалась в инновационный образовательный проект В.С. Попова, реализованный им в виде Академии хорового искусства. В результате каждый из них не только «революционизировал» область вокально-хорового образования в своей сфере, но и создал новый тип высокопрофессионального певца-вокалиста и певца-солиста как музыканта самодостаточного, внутренне свободного, способного к плодотворной самостоятельной творческой деятельности. Между этими музыкантами, по мнению автора, существовала духовная близость: подобно Попову, Нестеренко была «человеком процесса, постоянно устремленным вперед, к обновлению и совершенствованию». Магией своего педагогического дара Нестеренко создавала из вокально одаренных учеников, учитывая их индивидуальность, замечательных певцов-артистов. Уже при первом знакомстве со Светланой Григорьевной, которое произошло при посещении мастер-класса, автор был настолько поражен ее работой с певцами. Обобщая опыт совместной работы, автор подчеркивает, что в классе С.Г. Нестеренко воспитание певца-солиста шло как «осознанное сотрудничество ученика-вокалиста и коуча-преподавателя», что полностью отвечает самым современным требованиям подхода к обучению певца, который сегодня получил название «вокального коучинга».

Ключевые слова: Академия хорового искусства имени В.С. Попова, школа С.Г. Нестеренко, концертмейстер, вокально-хоровое обучение, сольное пение, инновации, коучинг.

Abstract: The author of the article, being a concert pianist, a teacher at the piano department and an accompanist at the vocal department of the V.S. Popova, shares her memories of working with the vocal teacher Svetlana Grigorievna Nesterenko (1947–2020). From 2001 to 2020, she headed the Department of Solo Singing at the Academy. The author worked with her from 2009 until the unexpected death of this unique musician, who brought up a galaxy of talented singers who today make up the color of the national and world stage. The original method of educating the voice, developed by S.G. Nesterenko, according to the author, organically fit into the innovative educational project of V.S. Popov, realized by him in the form of the Academy of Choral Art. As a result, each of them not only "revolutionized" the field of vocal and choral education in their field, but also created a new type of highly professional singer-vocalist and singer-soloist as a self-sufficient, internally free musician, capable of fruitful independent creative activity. Between these musicians, according to the author, there was a spiritual closeness: like Popov, Nesterenko was "a person of process, constantly striving forward, towards renewal and improvement." With the magic of her pedagogical gift, Nesterenko created wonderful singer-artists from vocally gifted students, taking into account their individuality, as they say, "piece goods". Already at the first acquaintance with Svetlana Grigorievna, which happened while attending a master class, the author was so impressed by her work with singers that it "turned around" his life as a concert pianist and led to active work as an accompanist. Summarizing the experience of joint work, the author emphasizes that in the class of S.G. Nesterenko, the upbringing of the singer-soloist proceeded as "a conscious collaboration between the student-vocalist and the coach-teacher", which fully meets the most modern requirements of the approach to teaching a singer, which today is called "vocal coaching".

Keywords: Academy of Choral Art named after V.S. Popov, school of S.G. Nesterenko, accompanist, vocal and choral training, solo singing, innovations, coaching.

Более тридцати лет назад в глухое время российской «перестройки» замечательный мастер хорового дела Виктор Сергеевич Попов воплотил в жизнь уникальный авторский инновационный проект — создал Академию хорового искусства — первый и единственный в России и в мире учебно-концертный комплекс с непрерывным циклом хорового образования (школа—училище—вуз).

Реализация этого новаторского проекта означала не только продолжение, укрепление и развитие вековых традиций хорового дела в отечественном понимании как дела соборного, коллективного (в том числе теперь уже через обязательное участие певцов-солистов в хоровом исполнительстве), но и подразумевала коренное изменение образовательной парадигмы в сфере вокально-хорового воспитания. Акцент с возвращения узкопрофессионального специалиста сместился на воспитание музыканта самой широкой и высокой квалификации, музыканта-универсала. «Мы не учим на дирижеров или певцов. Мы должны выпускать музыкантов», — так продекларировал В.С. Попов задачи и цель обучения в Академии [2, с. 315]. И конкретизировал: «Наша задача — подготовить певца-музыканта, а не «звукоизвлекавателя», который только и может красиво взять высокую ноту или спеть низкую... Вокалист должен быть прежде всего музыкантом. Только тогда он начинает понимать, что голос — это инструмент, который необходимо совершенствовать» [2, с. 71].

Вокальному воспитанию в Академии уделялось особое внимание, начиная уже с детского возраста. «Мальчики, — говорил Виктор Сергеевич, — приходят к нам в семи- восьмилетнем возрасте. Первый инструмент, который есть у каждого, — это голос, и надо его развивать. Надо научиться нотной грамоте, научиться «читать», слышать ноты, хорошо играть на рояле...» [2, с. 69–70]. В.С. Попов, как и его предшественники и учителя, высоко ценил голос как таковой. Обучая студентов технике дирижирования хором, он всегда внимательно следил за их вокальными успехами, всячески поощряя и поддерживая самых талантливых. Именно голос считал он бесценным даром, а возможность «раскрыть свой голос — настоящим счастьем». Когда по окончании АХИ зашла речь о выборе Дмитрием Корчаком дальнейшего творческого пути, именно В.С. Попов, что называется, скрепя сердце, «благословил» его на продолжение певческой карьеры.

Вот как вспоминал об этом сам Корчак: «Однажды Виктор Сергеевич предложил мне записать две песни А. Лядова с мужским хором. Мне было тогда семнадцать лет. После этой записи Виктор Сергеевич решил, что я должен уделять внимание не только дирижированию, но и пению. С этого все и началось. Он сам всегда хотел петь, но ему не повезло с педагогами, и в итоге пение так и осталось его мечтой. В какой-то мере он реализовал ее, создав в Академии сильную вокальную кафедру. Через некоторое время, когда у меня что-то стало получаться с вокалом и я уже выступал как солист, Виктор Сергеевич сказал: “Страшно жалко, что я потерял в тебе очень талантливого дирижера, которого мне хотелось бы видеть рядом с собой. Но сегодня я радуюсь еще больше, потому что выше искусства, чем пение, — нет. А дирижировать ты сможешь всегда — это уже с тобой и никуда от тебя не уйдет”» [2, с. 303].

Как большой знаток и ценитель вокала, В.С. Попов с момента создания Академии уделял много внимания формированию кадрового состава кафедры сольного пения, наполняя ее лучшими специалистами, к тому же мыслящими с ним в одном ключе, в одном направлении. Думаю, что появление Светланы Григорьевны в Академии хорового искусства было явлением закономерным. Они с В.С. Поповым сформировали тот тип высокопрофессионального певца-вокалиста и певца-солиста, главное качество которого самодостаточность, внутренняя свобода. Попов с коллективом единомышленников воспитывал в Академии певца-вокалиста как универсально образованного музыканта, способного к самостоятельной творческой деятельности в любых «предлагаемых обстоятельствах». Нестеренко сотворяла из вокально одаренных учеников, что называется, «штучный товар»: воспитывала замечательных певцов-солистов, самостоятельных, самодостаточных, свободно следующих по избранному ими пути, не зависящих от чужих мнений и оценок. Между этими профессионалами существовала и духовная близость: подобно Попову, С.Г. Нестеренко была «человеком процесса, постоянно устремленным вперед, к обновлению и совершенствованию» [2, с. 100].

Наше первое знакомство со Светланой Григорьевной было случайным, но то был счастливый случай. Я к тому времени уже окончил с отличием РАМ имени Гнесиных и затем ассистентуру-

стажировку по классу фортепиано у профессора А.А. Александрова. Еще в годы учёбы стал солистом Курской областной филармонии, а затем солистом Москонцерта, выступал с сольными и камерными программами. Параллельно вел класс специального фортепиано и камерного ансамбля в Академии славянской культуры под руководством Народного артиста России, Лауреата международного конкурса имени Бузони в Больцано, профессора Владимира Витальевича Селивохина. Однажды мне довелось посетить мастер-класс, который давала Светлана Григорьевна (это проходило в рамках Международной школы вокального мастерства, в которой я принимал участие в качестве концертмейстера, и где мне посчастливилось аккомпанировать Альбине Шагимураевой). Я был восхищен ее занятиями! Это было настолько необычно и интересно, что поразило и увлекло меня. Я обратился к ней с просьбой послушать одного из моих учеников по фортепиано, который также занимался и вокалом. Это был юный Алексей Неклюдов. Она согласилась, и я привел его на первое прослушивание. «На нем, — вспоминал в одном из своих ранних интервью Алексей Неклюдов, — я и обрел своего нынешнего педагога. Интерес ко мне она проявила сразу же. ... Именно Светлана Григорьевна и вынесла свой вердикт, что у меня тенор». Потом были годы учебы в классе С.Г. Нестеренко сначала в Государственном музыкальном колледже имени Гнесиных, а затем в Академии хорового искусства имени В.С. Попова. «Наши занятия, — продолжал Алексей¹, — всегда проходили совместно с моим концертмейстером. ... И необходимость в занятиях с годами не отпала: стороннее, но знающее твой голос ухо педагога должно слушать и корректировать тебя постоянно». «Ведь педагог для певца, — это залог его успеха, а вокалисту надо постоянно учиться и совершенствоваться, даже если в кармане у него уже есть диплом» [7].

После знакомства со Светланой Григорьевной я стал работать концертмейстером в ее классе в Музыкальном колледже имени Гнесиных. Видя мою заинтересованность в процессе обучения пению, она постепенно вводила в курс своей методики и меня, научая слышанию и пониманию работы голосового

аппарата. На уроках со студентами я внимательно слушал и запоминал все ее замечания и старался следовать принципам ее работы с подготовленными и начинающими певцами. Вскоре меня пригласили в АХИ имени В.С. Попова преподавателем на кафедру фортепиано, а также я стал работать вторым концертмейстером в ее классе в Академии. Наверное, это стало возможным благодаря тому взаимопониманию и доверию, которое возникло между нами. Со временем я имел возможность в этом убедиться, так как иногда она отправляла ко мне студентов для вокальной работы с ними.

Надо заметить, что процесс воспитания певца был ею рассчитан на длинную дистанцию и делился на несколько этапов. На первом этапе необходимо было решить задачи, связанные с психофизикой начинающего певца. Она не ставила целью подготовить ученика именно к зачету или экзамену, а постепенно вела его к профессиональному овладению голосом, решая задачи, важные именно на данном этапе. Занимаясь со студентом, она старалась не идти дальше до тех пор, пока он не овладевал необходимыми знаниями и умениями. «Она для каждого искала конкретные индивидуальные приемы, и для нее каждый аппарат был индивидуальный, — вспоминал Владимир Байков. — Она всегда вслушивалась до микрона. То есть она знала прекрасно все эти складки, хрящи, резонанс, строение и понимала, что у каждого это свое» [9].

Светлана Григорьевна старалась воспитывать не артистов-формалистов, но артистов-певцов, которые должны были понимать не только особенности своего голоса, но и его исполнительские возможности. Бывали случаи, когда ученик мечтал петь в опере, но Светлана Григорьевна объясняла, что в опере его голос не будет конкурентно способен, а вот, например, в ораториальный жанр впишется превосходно... Светлана Григорьевна была очень последовательна в выборе репертуара, избегала давать студентам петь «шедевры», искала и подбирала произведения, которые будут полезны в данный момент, которые «ложатся на голос».

«Голос, — говорила она, — строится шаг за шагом, что невозможно без включения правильных мышечных механизмов». Известно, что зажатые мышцы начинают «сопротивляться» расслаблению, необходимому для правильного взятия звука. Как пианист, я хорошо это понимал, так как тактильные ощущения также тесно связаны с психофизикой, и,

¹ С 2013 года Алексей Неклюдов — солист Московского театра Новая Опера имени Е.В. Колобова и приглашенный солист Большого театра. — М. С.

обучая студентов игре на фортепиано, всячески старался и стараюсь научить их расслаблению мышц. Зачастую приходится исправлять укоренившиеся у них неверные рефлексы и механизмы, а для этого следует поначалу, как говорится, «обнулить» ученика в его неправильном подходе к игре на инструменте и затем, в этом новом его состоянии, начинать обучение верным приемам. В итоге в обоих случаях должна быть правильная мышечная координация. Хорошо, когда ученик с самого начала овладевает правильными умениями, но педагог в вузе зачастую получает продукт, уже ранее, до него сформированный, и редко бывает, когда ученик хорошо и грамотно научен.

«Дыши», — постоянно повторяла Светлана Григорьевна поющему студенту. Мне кажется, это слово чаще всего звучало в классе. Она говорила, что именно правильная координация, дыхание и смыкание, является одной из самых важных составляющих пения. Меня всегда поражало то, что Светлана Григорьевна умела из любого голоса сделать ровный, красивый, наполненный и правильно устроенный голос. Найдя в голосе и «ухватившись» за примарный тон, она невероятным своим слышанием старалась распределить красивые обертоны голоса на весь диапазон. Она говорила, что в звуке есть обертоны, которые особым образом влияют на психику слушателя и «нравятся всем». И старалась их выявить. Постепенно, при включении правильных мышечных механизмов, голос начинал вырастать, становиться убедительным. Конечно, со временем он мог несколько меняться (становиться крупнее, тембрально насыщеннее, и т.д.), и тогда было очень важно, правильно оценив ситуацию, сохранить и приумножить мастерство владения голосом. Бывало и наоборот, когда крупный и крепкий голос нужно было поставить на правильные рельсы, облегчив его и поменяв певческий механизм.

В процессе обучения Светлана Григорьевна исходила из природы человека, своим голосом никогда ничего не показывала, всегда старалась освободить ученика от тех догм, с которыми он готовым приходил на занятия. Пример тому — ее работа с Динарой Алиевой, которая проходила на моих глазах. Это был очень увлекательный процесс. Встретились два талантливых человека — необычайно одаренная ученица и замечательный педагог. Светлана Григорьевна работала с молодой певицей деликатно, мягко, ненавязчиво перестраивая ее го-

лос. Необыкновенная музыкальность Динары Алиевой, ее чутье, потрясающая работоспособность, ее актерская одаренность, способность «ловить налету» даже намек на замечание, помогали педагогу достигнуть в процессе занятий желаемого результата. Этим результатом и первым ярким творческим успехом певицы (и также достижением ее педагога) стало исполнение Динарой Алиевой партии Виолетты на одной из оперных сцен Греции (после победы на конкурсе Елены Образцовой). Продолжение работы над голосом и над новым репертуаром с любимым педагогом позволило певице подойти к исполнению партий Леоноры, Мими, но уже в новом качестве.

Большое внимание С.Г. Нестеренко уделяла ровности голоса, соединению регистров, особенно предпереходному регистру. Она старалась научить ученика петь естественно и однородным голосом. «У нее был уникальный слух, — подчеркивал Александр Виноградов. — Она слышала голос полным спектром и могла соединить его с механикой. Светлана Григорьевна очень хорошо знала анатомию, физиологию и понимала, как это работает. Она была волшебником» [3]. «Честно говоря, — вторит Александру известная оперная певица и педагог Ольга Гурякова, — я не знаю больше ни одного человека, педагога вокального, который имел бы такой слух и такое чутье» [9].

В 2005 году я стал приглашенным пианистом-концертмейстером НФОР под управлением Владимира Спивакова. Моей обязанностью было проходить программу приглашенной звезды «под рояль» у Маэстро. Слушая и аккомпанируя таким звездам, как Ф. Фурланетто, К. Герхаер, присутствуя на репетиции Джесси Норман, я стал отчетливо понимать, к чему стремилась в своей работе с голосом Светлана Григорьевна. Бывали случаи, когда Светлана Григорьевна говорила: «Этому студенту на экзамене будешь играть ты, а этому — Люба²...» Причиной ее такого решения, по моему разумению, был очень тонкий, своеобразный взгляд Светланы Григорьевны на ансамбль певца и пианиста. Иногда она подсказывала, где, в каком месте мне лучше послушать певца или певицу, когда сыграть потише... И я начинал слушать и неожиданно обнаруживал,

2 Любовь Анатольевна Венжик, бессменный концертмейстер, коллега, единомышленник, помощник и большой друг С.Г. Нестеренко. — М. С.

что рояль, будто сам собой, звучал тише... Иногда она с юмором говорила: «Ты прекрасно играл, но он (или она) мешали тебе играть». Аккомпанируя, я всегда старался учитывать методику построения голоса. Дело в том, что подача пианиста в случае неподходящего для голоса туше негативно сказывается на пении певца. Певец, слыша лишнюю ударность инструмента, может невольно начать давить на голос, «толкать» его и покрикивать. Кроме того, у певца могут быть места с «невыгодным регистром», и тогда нужно стараться не заглушать его. Поэтому желательно добиться хорошего звучания рояля через разнообразное туше. Необходимо также понимать и учитывать специфику и тип голоса: где-то дать больший объем звучания, где-то играть прозрачнее, с меньшей артикуляцией, либо она должна быть другого качества... Нежелательно повсеместно пользоваться левой pedalю.

На ее занятиях возникала удивительная атмосфера спокойствия и теплоты, так что ученики воспринимали учебный класс почти как дом. «Она всегда очень уважительно к ученикам относилась, корректно, никогда ни на чем не настаивала... Она всегда очень осторожно выстраивала свои отношения с учениками», — вспоминала солистка Баварской оперы Елена Максимова [9]. «Она вселяла в нас уверенность и спокойствие. И всегда верила в своих учеников больше, чем мы сами верили в себя», — отмечала Ольга Кульчинская. «Такие люди, как Светлана Григорьевна, своим светом, своей добротой и теплотой, свои талантом зажигают что-то у тебя внутри. И вот этот огонь начинает гореть в других людях», — уверяла и утверждала Марина Мещерякова [9]. «...И я рад, что в моей жизни был такой человек, к которому можно было всегда прийти, все рассказать, осмыслить. Она навсегда со мной рядом. Я чувствую нашу мощную энергетическую связь», — заявил оперный певец Богдан Волков, считавший, как и многие именитые воспитанники и ученики Светланы Григорьевны, встречу с ней главным событием своей жизни. «Светлана Григорьевна сделала мой голос “от и до”. — продолжает певец. — Я каждый день о ней вспоминаю. Часто ловлю себя на том, что говорю ее словами, с ее интонацией» [9]. «Я продолжаю работать по ее методике, преподаю в том же классе», — говорила Екатерина Лёхина, одна из любимых учениц Светланы Григорьевны, обладательница награды «Грэмми-2011» «за лучшую оперную запись» [9].

Моментом «чистого везения» назвал свою встречу со Светланой Григорьевной певец Александр Виноградов (бас). Случайное знакомство выпускника Московской консерватории, переживавшего в тот момент некую профессиональную растерянность, со Светланой Григорьевной Нестеренко произошло в один из ее приездов в Москву из Волгограда. В этом городе она, по окончании ГМПИ имени Гнесиных, многие годы работала вокальным педагогом сначала в музыкальном училище, а затем заведующим вокальной кафедрой в Волгоградской консерватории имени П.А. Серебрякова [4]. «Помню, — рассказывает певец о первой встрече, — Светлана Григорьевна сказала мне тогда что-то вроде “пошевели челюстью” и попросила спеть пару гамм. Я старался выполнить все так, как она велела, прислушиваясь к ее советам, и вот тут-то я неожиданно для себя понял: это и есть тот человек, который, кажется, точно знает, что делать с моим голосом. Через две недели я уже был в Волгограде, и мы начали заниматься. ... До отъезда в Берлин³ я регулярно продолжал ездить в Волгоград. Так что сегодня с полной уверенностью могу сказать, что Светлана Григорьевна Нестеренко — это именно тот педагог, который стоял у истоков моего вокального инструмента и помогает мне сегодня» [3]. По словам музыкального критика сегодня, «карьера певца — пример блистательного взлета и покорения самых престижных мировых сцен... А старт карьере был положен еще в начале 2000-х годов» [3].

«В профессиональном сообществе ходят легенды о том, как она умела помочь певцу обрести свой голос и учила преодолевать самые разнообразные трудности и препятствия», — писала критик Мария Бабалова. «Наставник тонкий, мудрый, заботливый», — так отзывалась о своем любимом педагоге обладательница «звездного голоса», «продукт двух культур — азербайджанской и русской», Динара Алиева [10]. «Вокальный педагог — это немножко тайна. Это немножко что-то сакральное», — писали критики [8]. «Благодаря ей происходило вокальное чудо, — заявляла Ольга Гурякова. — И таких чудес в той или иной степени, в разном состоянии певцов в ее жизни было очень много».

В классе Светланы Григорьевны воспитание певца солиста происходило как «осознанное сотрудни-

3 В 2001 году. — М. С.

чество ученика-вокалиста и коуча-преподавателя». Это полностью соответствовало тем требованиям подхода к обучению современного вокалиста, который получил сегодня название «вокальный коучинг» [1]. Результатом такого подхода стало воспитание певца как самодостаточного, свободного и ответственного солиста-вокалиста, не зависящего от запросов, оценок и ожиданий окружающих, способного в дальнейшем самостоятельно двигаться по избранному им пути.

В совместной работе со С.Г. Нестеренко, как я сейчас это осознаю, я получил уникальный опыт содружества с чутким профессионалом. Этот многолетний опыт научил меня основам коучинга. Светлана Григорьевна научила меня слышать и по-

нимать голос во всем его многообразии, бережно относиться к нему. Потому и хотелось бы завершить статью словами Учителя, Мастера, авторитетного педагога, скромного и деликатного человека Светланы Григорьевны Нестеренко: «Почти за полвека педагогической деятельности у меня не было даже двух похожих учеников. У каждого своя физиология, свой психотип и образ мышления. К тому же в любом голосе есть отражение времени и вкусов поколения: сегодня нужно одно, завтра — другое. Поэтому не бывает случая, когда можешь идти по проторенной дорожке, и из-за этого наше дело очень сложное. Но мне бы очень хотелось, чтобы, как ни менялся мир, человечество не переставало ценить красоту человеческого голоса» [8].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Афанасьева О.** Занятия вокалом. Коучинг как форма мотивации. [Электронный ресурс] URL: <https://vk.com/@voicedemia-vokalnyi-kouching-kak-eto-rabotaet-i-v-chem-ego-preimuschestvo>?ysclid=le2sg9xozt572338432 (дата обращения: 13.01.2023).
2. Виктор Попов в хоровом искусстве: Сб. статей и материалов. Т. 1. — М.: ООО изд-во «Композитор», 2010. — 440 с.
3. **Виноградов А.** «Звезды оперы»: Александр Виноградов: Беседа с И. Корябиным. 2015, 30 июня. [Электронный ресурс] URL: <https://www.belcanto.ru/15063001.html?ysclid=le2sg94ttg344751762>. (дата обращения: 14.01.2023).
4. «Вокруг нее все гармонично крутилось» // Нестеренко Центр. Культура. Музыка, Театр. [Электронный ресурс] URL: <https://dzen.ru/a/Y0k5kZB533f2faa1> (дата обращения: 12.01.2023).
5. Знак качества «Светлана Нестеренко». [Электронный ресурс] URL: <https://musicseasons.org/znak-kachestva-svetlana-nesterenko/?ysclid=le2umcx23u852913505> (дата обращения: 12.01.2023).
6. **Калинина В.Д.** Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста: автореф. дис....канд. искусствоведения. — Саратов, 2015. — 16с.
7. **Неклюдов А.** Вокалисту надо постоянно учиться: Беседа с И. Корябиным // газ. Играем с начала, 2014. [Электронный ресурс] URL: <https://gazetaigraem.ru/article/5989?ysclid=le2thxsrib958092094> (дата обращения: 12.01.2023).
8. **Нестеренко С.Г.** Беседа с М. Бабаловой // Российская газета, 2020, 4 ноября.
9. Нестеренко-центр. [Электронный ресурс] URL: <https://dzen.ru/ncenter> (дата обращения: 10.01.2023).
10. **Осипенко Е.** «Я — продукт двух культур...»: Беседа с Динарой Алиевой // Вестник Кавказа, 2018, 20 января.

REFERENCES

1. **Afanas'eva O.** Zanyatiya vokalom. Kouching kak forma motivacii. [Elektronnyi resurs] URL: <https://vk.com/@voicedemia-vokalnyi-kouching-kak-eto-rabotaet-i-v-chem-ego-preimuschestvo>?ysclid=le2sg9xozt572338432 (data obrashcheniya: 13.01.2023).
2. Viktor Popov v horovom iskusstve: Sb. statej i materialov. T. 1. — M.: ООО izd-vo «Kompozitor», 2010. — 440 p.
3. **Vinogradov A.** «Zvezdy opery»: Aleksandr Vinogradov: Beseda s I. Koryabinym. 2015, 30 iyunya. [Elektronnyi resurs] URL: <https://www.belcanto.ru/15063001.html?ysclid=le2sg94ttg344751762>. (data obrashcheniya: 14.01.2023).
4. «Vokrug nee vse garmonichno krutilos'» // Nesterenko Centr. Kul'tura. Muzyka, Teatr. [Elektronnyi resurs] URL: <https://dzen.ru/a/Y0k5kZB533f2faa1> (data obrashcheniya: 12.01.2023).

5. Znak kachestva «Svetlana Nesterenko». [Elektronnyi resurs] URL: <https://musicseasons.org/znak-kachestva-svetlana-nesterenko/?ysclid=le2umcx23u852913505> (data obrashcheniya: 12.01.2023).
6. **Kalinina V.D.** Bazovye komponenty i professional'naya specifikaciya v tvorcheskoy deyatelnosti koncertmejestera-pianista: avtoref. dis....kand. iskusstvovedeniya. — Saratov, 2015. — 16 p.
7. **Neklyudov A.** Vokalistu nado postoyanno uchit'sya: Beseda s I. Koryabinyom // gaz. Igraem s nachala, 2014. [Elektronnyi resurs] URL: <https://gazetaigraem.ru/article/5989?ysclid=le2thxsrib958092094> (data obrashcheniya: 12.01.2023).
8. **Nesterenko S.G.** Beseda s M. Babalovoi // Rossiiskaya gazeta, 2020, 4 noyabrya.
9. Nesterenko-centr. [Elektronnyi resurs] URL: <https://dzen.ru/ncenter> (data obrashcheniya: 10.01.2023).
10. **Osipenko E.** «Ya — produkt dvuh kul'tur...»: Beseda s Dinaroj Alievoy // Vestnik Kavkaza, 2018, 20 yanvarya.

СЕНОВАЛОВ МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ

Академия хорового искусства

имени В.С. Попова (г. Москва)

кафедра фортепиано

доцент

e-mail: senovaloff@rambler.ru

SENOVALOV MIKHAIL Y.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

piano department

assistant professor

e-mail: senovaloff@rambler.ru

УДК 78.03

В.И. СОЛОМЕННИКОВА

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

Об особенностях становления бурятской вокальной школы

*V. Solomennikova**Specific features of the formation of the Buryat vocal school*

Абстракт. В статье рассматриваются некоторые особенности становления бурятского вокального искусства и педагогические принципы бурятской вокальной школы.

Без сложившейся вокальной школы бурятское искусство не смогло бы развиваться, поэтому автор в своей статье обращается к историческому аспекту данного феномена. Современная бурятская вокальная школа основывается на народных певческих традициях. Культура Бурятии богата песенным фольклором: на территории республики издревле проводились песенные турниры, особый интерес представляют собой героико-исторические эпические песни — улигеры, произведения музыкально-хореографического жанра — ёхор, семейно-бытовые песни.

Наибольшее развитие национальная культура Бурятии получила в начале XX века в рамках программы ликвидации безграмотности, а затем и «культурной революции». Названы педагоги-просветители, стоявшие у истоков музыкального образования республики, среди которых композиторы П. Берлинский, М. Фролов, В. Морошкин и др.

Наибольшее развитие в профессиональном бурятском музыкальном искусстве получил оперный жанр. Многие представители бурятской оперы воспитывались под непосредственным влиянием последователей итальянских вокальных педагогов, среди них народный артист СССР, бас, Л.Л. Линховоин и народная артистка РСФСР, сопрано, Н.К. Петрова. По окончании артистической карьеры большинство национальных оперных певцов приступило к преподаванию.

Бурятская вокальная школа продолжает совершенствоваться и опирается на общие педагогические принципы.

Ключевые слова: опера Бурятии, уртын дуун, русская вокальная школа, бурятская вокальная школа, П. Берлинский, М. Фролов, В. Морошкин Л.Л. Линховоин, Н.К. Петрова, Я.А. Коменский.

Abstract: The article discusses some features of the formation of the Buryat vocal art and the pedagogical principles of the Buryat vocal school.

Noting that without the established vocal school the Buryat art would not have developed, the author of the article considers the historical aspect of this phenomenon. The contemporary Buryat vocal school is based on the national singing traditions. The culture of Buryatia is rich in sung folklore: since the earliest times, singing tournaments were held on the territory of the present-day republic; of particular interest are heroic and historical epic songs — üliġer, the genre that combines music and choreography — yohor, as well as family and everyday songs. The national culture of Buryatia most actively developed at the beginning of the 20th century within the framework of the literacy project and subsequently “the cultural revolution.” The educators who stood at the origins of the vocal school of the republic are named; among those are the composers P. Berlinsky, M. Frolov, V. Moroshkin and others.

The genre that had received the greatest development as part of the Buryat musical art is opera. Many representatives of the Buryat opera were trained under the direct influence of the followers of the Italian singing teachers; among those are such singers as bass L. Linkhovoin, People’s Artist of the USSR, and soprano N. Petrova, People’s Artist of the RSFSR. Upon finishing their artistic careers, most national singers moved on to teaching.

The Buryat vocal school continues developing while relying upon general principles of teaching.

Keywords: opera of Buryatia, urtyн duu, Russian vocal school, Buryat vocal school, P. Berlinsky, M. Frolov, V. Moroshkin, L. Linkhovoin, N. Petrova, Y Komensky.

В наше время, когда возрос интерес к истокам народно-певческого искусства республик России и активизировался процесс осмысления национально-культурного возрождения и его самоидентификации, возросла роль профессионального музыкального образования в Республике Бурятия. Успешно сочетая исполнение бурятских и русских песен во время выступлений в России и за ее пределами, вокалисты Бурятии являются носителями не только национальной, но и европейской культуры в целом. И это не случайно: бурятская вокальная школа — феномен, появившийся сравнительно недавно — в начале XX века. В первую очередь, появление этого феномена связано с Октябрьской революцией 1917 года, когда вопросы культуры и образования были поставлены в один ряд с важными вопросами в сфере политики и экономики. Итогом «культурной революции» стала доступность образования для всех слоев населения и приобщения их к искусству.

Современная бурятская вокальная школа имеет народные корни, так как основывается на певческих традициях автохтонного творчества. В связи с этим, обратимся к истории.

Прежде всего, стоит отметить, что культура Бурятии богата песенным фольклором, связанным с бытом. Издревле каждое действие сопровождалось песней, что носило сакральный характер. Большой пласт составляют застольные, колыбельные, кумысные, свадебные, охотничьи песни, которые осваивались стихийно, передаваясь из поколения в поколение.

Ежегодно проводились певческие турниры, где участники соревновались в мастерстве *уртын дуун* — протяжного пения.

Коллективной формой исполнения выделялись ёхорные песни, сопровождаемые массовыми хороводными танцами. Ёхор — бурятский хоровод, не имеющий возрастных ограничений. Причем у каждого бурятского племени своя неповторимая мелодия, гармоническое наполнение и свой текст. Однако неизменными остаются основные движения в танце — шаги с заступами по кругу. В основном ёхор исполняется хором а капелла, но в отдельных случаях замечено исполнение ёхора под музыкальное сопровождение национальных инструментов, таких как хур, чанза, ятаг, лимба и т. д.

Важнейшим жанром музыкального фольклора Бурятии является *улигер* — героико-историческая

эпическая песня. Традиционно существовала особая культура исполнения улигеров. Их исполняли только зимой, когда не было гроз. Улигершин — сказитель, пел лишь поздним вечером и ночью, когда на небе хорошо видны Плеяды. Перед пением улигеров зажигали свечи, на крышу юрты ставили чашу с молоком, рассыпали золу, чтобы увидеть на ней чьи-либо следы. Улигеры никогда не исполнялись без особого повода. При их исполнении имелись строгие запреты — табу: нельзя было исполнять улигер днем, в присутствии посторонних, ради праздного любопытства¹.

Рост бурятского музыкального искусства за пять десятилетий, прошедших от дней его возникновения, поразительно интенсивен.

Факторами, обуславливающими быстрое развитие бурятской музыки, явились постоянная забота Советского государства о становлении и росте национальной бурятской культуры. Огромное значение имела и бескорыстная помощь русских музыкантов, отдавших молодому искусству свой талант, знания, силы, и богатейшая народная песенность². Среди них П. Берлинский, М. Фролов, В. Морошкин, С. Рязузов, Л. Книппер и многие другие. Так, например, М. Фролов стал автором первой национальной оперы Бурятии «Энхэ-булат батор». В. Морошкин написал музыку к спектаклю «Эржен».

Композитор П. Берлинский с 1932 г. заведовал музыкальной частью Бурятского театра. Под его чутким руководством в 1939 г. Бурятский театр был реорганизован в музыкально-драматический³, а позже в Бурятский государственный академический театр оперы и балета имени Цыдынжапова. С 1932–1934 гг. и в 1939–1946 гг. он занимал должность главного дирижёра театра. Кроме того, он создавал музыкальное оформление спектаклей, учитывая особенности состава оркестра, а также способности каждого актёра. Его перу принадле-

1 Историко-культурный атлас Бурятии: Республика Бурятия, Агинский Бурятский автономный округ, Усть-Ордынский Бурятский автономный округ/ Правительство Республики Бурятия, Администрация Агинского Бурятского авт. окр., Администрация Усть-Ордынского Бурятского авт. окр.; [авт.-сост.: Алексеева Т.Е. и др.]. — Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2001. — 679 с.

2 Куницын О. И. Бурятская опера // Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1984. — 198 с.

3 Там же.

жит музыкальная драма «Баир» по мотивам бурятской народной сказки «Молодец Мэргэн и красавица Хурган-Ногон» на текст Г.Ц. Цыдынжапова и А.И. Шадаева.

Нередко П. Берлинский, как основатель бурятского техникума искусств, позже реорганизованного в театрално-музыкальное училище, путешествовал по Бурятии с целью найти одаренных детей в улусах (бурятских сёлах) и дать им образование. Среди них — будущие национальные композиторы Бау Ямпилов и Дандар Аюшеев.

Наибольшее развитие в профессиональном бурятском музыкальном искусстве получил оперный жанр. Многие представители бурятской оперы воспитывались под непосредственным влиянием последователей итальянских вокальных педагогов. Например, премьерные сопрано бурятской оперы на стадии ее зарождения Н.К. Петрова и К.И. Гомбоева-Языкова были распределены в класс последовательницы школы К. Эверарди — профессора Ленинградской государственной консерватории Т.А. Докукиной, питомицы Е.В. Де-Вос-Соболевой⁴. По их воспоминаниям, Т.А. Докукина учила подопечных развивать свое художественное воображение, представлять яркий образ⁵. Поэтому их пение отличалось не только точным интонированием, но и драматичностью.

Премьерные мужские голоса: Б. Балдаков, И. Батурин, позднее — Л. Линховоин и В. Манкетов обучались в классе Н.В. Владимирского — воспитанника знаменитого маэстро У. Мазетти, приглашенного в 1899 г. из Италии директором Московской государственной консерватории В.И. Сафоновым после ухода из жизни К. Эверарди [6]. Однако Народный артист СССР Л.Л. Линховоин считал своим главным педагогом профессора Ленинградской государственной консерватории И.И. Плешакова⁶.

4 Цибудеева Н.Ц. О некоторых предпосылках становления бурятской вокальной школы // Вестник Бурятского государственного университета. 2009 № 10. Улан-Удэ. С. 56–60.

5 Найдикова В.Ц., Цибудеева Н.Ц. Бурятская вокальная школа как феномен национальной музыкальной культуры // Вестник ВСГУ. 2014 № 2. Улан-Удэ. С. 134–140.

6 Васильев Б. Из методического опыта профессора ЛГК И.И. Плешакова // Вопросы вокальной педагогики. — Л.: Музыка, 1982. — Вып. VI. — С. 75–87.

Л.Л. Линховоин, обладатель мощного баса, первым из бурятских вокалистов удостоился звания Народного артиста СССР, участвуя в партии Кончака в опере «Князь Игорь» А.П. Бородина по приглашению труппы Большого театра и в партии Мефистофеля в опере «Фауст» Ш. Гуно на сцене Ленинградского Кировского (Мариинского) театра.

По окончании артистической карьеры большинство национальных оперных певцов приступило к преподаванию. Первым среди них начал свою педагогическую карьеру Л.Л. Линховоин. С 1955 года он преподавал в Улан-Удэнском музыкальном училище имени П.И. Чайковского. В 1966 году получил звание профессора. За время преподавательской деятельности Л. Линховоин воспитал для республики ведущих солистов бурятской оперы: Народного артиста СССР К. Базарсадаева, Народных артистов РСФСР С. Раднаева (настоящее имя Н. Ян-Вен-Тун) и В. Буруева, а также преподавателя вокала Улан-Удэнского колледжа искусств в имени П.И. Чайковского В. Елбаева, который продолжает развивать традиции вокальной педагогики вслед за своим преподавателем.

Добилась высокого педагогического мастерства в преподавании вокального искусства Народная артистка РСФСР Н.К. Петрова. За свою педагогическую практику она раскрыла немало талантов, среди них — Народная артистка СССР Галина Шойдогбаева, Народная артистка РСФСР Ольга Аюрова, Народная артистка России Валентина Цыдыпова и др.

В 1981 году Г. Шойдогбаева стала лауреатом все-союзного конкурса вокалистов имени М.И. Глинки в Москве, затем прошла годичную стажировку в Центре усовершенствования при Миланском театре «Ла Скала» под руководством Дж. Симионато. Позже она получила золотую медаль «Ронкорони» и звание лауреата XXIII Международного конкурса вокалистов «Вердиевские голоса» в Буссето (Италия, 1983), пела в Тулузе (Франция, 1985), Токио (Япония, 1986). В Японии была признана лучшей Чио-Чио-Сан XX века.

С 1980 г. Г. Шойдогбаева является солисткой БГАТОиБ, где поёт ведущие сопрановые партии: Аида («Аида»), Дездемона («Отелло»), Леонора («Трубадур») Дж. Верди, Мадам Баттерфляй («Чио-Чио-Сан»), Тоска («Тоска»), Турандот («Турандот») Дж. Пуччини, Микаэла («Кармен») Дж. Бизе, Лиза («Пиковая дама»), Иоланта («Иоланта») П. Чайковского и другие.

Яркая представительница бурятской вокальной школы, Г. Шойдогбаева с 1996 г. продолжает педагогическую карьеру в Восточно-Сибирском государственном институте культуры в Улан-Удэ⁷, где заведует кафедрой сольного пения. За годы преподавания она воспитала немало певиц, среди них заслуженная артистка Республики Бурятия Л. Соковинова, Народные артистки Республики Бурятия М. Коробенкова и В. Васильева.

Бурятская вокальная школа продолжает совершенствоваться, она, как и прежде, опирается на общие педагогические принципы, предложенные чешским педагогом Я.А. Коменским в его труде «Великая дидактика». Центральным из них является принцип наглядности — «золотое правило дидактики».

«Пусть будет для учащихся золотым правилом: все, что только можно предоставлять для восприятия чувствами, а именно: видимое — для восприятия зрением, слышимое — слухом, запахи — обонянием, подлежащее вкусу — вкусом, доступное осязанию — путем осязания. Если какие-нибудь предметы сразу можно воспринять несколькими чувствами, пусть они сразу схватываются несколькими чувствами» [2, с. 207].

Также в главе «Метод искусств» Я.А. Коменский утверждает, что искусство наперёд требует «образца, или идеи, взирая на которую художник пытается воспроизвести подобную» [2, с. 214].

На занятиях с воспитанниками представители бурятской вокальной школы постоянно используют метод показа. Данный метод формирует у обучающихся конкретное представление о звучании изучаемого произведения. При этом учащийся должен ориентироваться на это эталонное воспроизведение. Также, применяя принцип научности, педагоги объясняют, как добиться нужного зву-

чания. Предлагают использовать такие средства музыкальной выразительности, как динамические оттенки, акценты, паузы, интонации и другие средства музыкальной выразительности.

Другим важным принципом является принцип доступности. Я.А. Коменский писал о том, что первые упражнения начинающих должны вращаться вокруг известного им материала. Смысл его состоит в том, что учащегося не следует обременять предметами, трудными для его возраста [2, с. 217]. Представители бурятской вокальной школы на занятиях со студентами учитывают возрастные особенности обучаемых и дают учебный материал в соответствии с этим принципом.

Кроме этого, вокальное обучение должно длиться систематично и последовательно — от простого к сложному. Я.А. Коменский утверждал, что обучение должно усложняться постепенно. «Упражнение следует начинать с элементов, а не с выполнения целых работ» [2, с. 216]. Так лучшие педагоги вокального мастерства досконально отрабатывают с воспитанниками сложные места музыкальных произведений, добиваясь идеального звучания.

Бурятская вокальная школа базируется на принципе личностно-ориентированного подхода. Занятия по специальности проходят индивидуально, где педагоги находят подход к студенту и вводят его в мир классического музыкального искусства, охватывающего многообразие его форм, жанров и стилей.

Совокупность и взаимодополнение обозначенных принципов вокального образования в Бурятии обеспечивают целостный подход к построению его содержания и организации.

Таким образом, вклад в вокальное образование Бурятии выдающихся педагогов и принципы, которыми они руководствуются в своей педагогической практике, составляют сущность целей и задач вокального образования, характер его содержания и процесса.

7 Найдакова В.Ц., Цибудеева Н.Ц. Бурятская вокальная школа как феномен национальной музыкальной культуры // Вестник ВСГТУ. 2014 № 2. Улан-Удэ. С. 134–140

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Васильев Б.** Из методического опыта профессора ЛГК И.И. Плешакова // Вопросы вокальной педагогики. — Л.: Музыка, 1982. — Вып. VI. — С. 75–87.
2. **Коменский Я.А.** Великая дидактика. 1 т. // Москва: Государственное Учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР. 1939 год. — 321 с.
3. **Куницын О.И.** Бурятская опера // Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1984. — 198 с.
4. **Найдакова В.Ц., Цибудеева Н.Ц.** Бурятская вокальная школа как феномен национальной музыкальной культуры // Вестник ВСГУ. 2014 № 2. Улан-Удэ. С. 134–140.
5. **Самбуева С.Б., Дугарова Т.Б.** — Музыкальное образование Бурятии: становление и развитие Колледжа искусств им. П.И. Чайковского (1920–1940-е гг.) // Человек и культура. — 2016. — № 5. — С. 34–43.
6. **Цибудеева Н.Ц.** О некоторых предпосылках становления бурятской вокальной школы // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 10. Улан-Удэ. С. 56–60.
7. **Цибудеева Н.Ц.** Эволюция культуры бурятской вокальной школы на протяжении XX–XXI вв. // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 16. Улан-Удэ. С. 283–287.

REFERENCES

1. **Vasil'ev B.** Iz metodicheskogo opyta professora LGK I.I. Pleshakova // Voprosy vokal'noj pedagogiki. — L.: Muzyka, 1982. — Vyp. VI. — S. 75–87.
2. **Komenskii Ya.A.** Velikaya didaktika. 1 t. // Moskva: Gosudarstvennoe Uchebno-pedagogicheskoe izdatel'stvo Narkomprosa RSFSR. 1939 god. — 321 s.
3. **Kunicyn O.I.** Buryatskaya opera // Ulan-Ude: Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1984. — 198 s.
4. **Najdakova V.C., Cibudeeva N.C.** Buryatskaya vokal'naya shkola kak fenomen nacional'noj muzykal'noj kul'tury // Vestnik VSGTU. 2014 № 2. Ulan-Ude. S. 134–140.
5. **Sambueva S.B., Dugarova T.B.** — Muzykal'noe obrazovanie Buryatii: stanovlenie i razvitie Kolledzha iskusstv im. P.I. Chaikovskogo (1920–1940-e gg.) // CHelovek i kul'tura. — 2016. — № 5. — S. 34–43.
6. **Cibudeeva N.C.** O nekotorykh predposylkah stanovleniya buryatskoj vokal'noj shkoly // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. 2009 № 10. Ulan-Ude. S. 56–60.
7. **Cibudeeva N.C.** Evolyuciya kul'tury buryatskoj vokal'noj shkoly na protyazhenii XX–XXI vv. // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. 2010 № 16. Ulan-Ude. S. 283–287.

СОЛОМЕННИКОВА ВАЛЕНТИНА ИГОРЕВНА

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

аспирант 1 года обучения

Научный руководитель: доктор культурологии,

доктор педагогики, профессор Зорилова Л.С.

e-mail: vale.nochek@yandex.ru

SOLOMENNIKOVA VALENTINA I.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

postgraduate student

academic advisor Dr. Sci. (Cultural Studies),

Dr. Sci. (Pedagogy), Professor Zorilova L.S.

e-mail: vale.nochek@yandex.ru