3 (8) 2023

adagio

музыкознание
исполнительство
педагогика

сетевой электронный научный журнал

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

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

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

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

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

E-mail редакции: academia@axu.ru

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

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

Редактор — Докучаева Римма Сергеевна

Ответственный секретарь, технический редактор — Матвеева Алина Игоревна

Редактор-переводчик — Хрулева Ирина Александровна

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

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дизайн Г.Д. Жуков
Верстка Д.А. Брадарская

Издательство КОМПОЗИТОР
www.kmpztr.ru
125009, г. Москва, Брюсов пер., д. 8–10, стр. 2
+7 (495) 232–52–11

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

АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
имени В.С. Попова

ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОМПОЗИТОР

academia:

MUSICOLOGY, PERFOMANCE, 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

Кривицкая Е.Д.
Архив Александра Свешникова в Академии хорового искусства 7
Максимова А.Е.
Опера-оратория «Сергий Радонежский» Татьяны Смирновой 16
Матвеева А.И.
Музыкальное просветительство на Дальнем Востоке рубежа XIX–XX веков
(Общество народных чтений) 34
Музанова Г.О., Кошелева Н.А.
Молитва в хоровых сочинениях С.В. Екимова на православные тексты
(на примере хора «Богородице Дево, радуйся») 44

исполнительство

Комарницкая О.В., Бурчуладзе Р.П.
Концерт для фортепиано с оркестром № 5 G-dur op. 55 С.С. Прокофьева: специфика драматургии
и композиции 52
Красногорова О.А.
Фортепианная музыка для детей и юношества композиторов — выпускников Хорового училища
имени А.В. Свешникова (К 80-летию основания) 66
Фогт М.Т.
Мировая столица новой музыки — Донауэшинген 2023: культурный феномен в провинции 82

педагогика

Соловьёва С.В.
Творческий портрет профессора В.В. Суханова 93
Степанова М.А.
О некоторых особенностях работы над компьютерной композицией
в рамках курса «ФОРМУЗ-технологии» 99

contents

musicology

Krivitskaya E.
Archive of Alexander Sveshnikov at the Academy of Choral Art 7
Maximova A.
Opera-oratorio "Sergius of Radonezh" by Tatiana Smirnova 16
Matveeva A.
Musical educational activities in the Far East at the turn of the 19th-20th centuries
(The Society of Public Readings) 34
Muzanova G., Kosheleva N.
Theotokos prayer in Sergei Ekimov's choral settings to Orthodox texts
(a case study of the chorus "Bogoroditse Devo, Raduisya") 44

perfomance

Komarnitskaya O., Burchuladze R.
Prokofiev's Piano Concerto No. 55 in G major, Op. 55: features of dramaturgy and composition 52
Krasnogorova O.
Piano music for children and youth in the works of composers — graduates of the Alexander Sveshnikov
Choir School. To the 80th anniversary of the foundationn 66
Vogt M.T.
World Capital of New Music Donaueschingen 2023:
A cultural phenomenon in the province 82

pedagogy

Solovieva S.
A professional portrait of Vladimir Sukhanov 93
Stepanova M.
Some features of work on computer composition as part of the "FORMUS-technologies" course 99

УДК 78.071.2
78.071.4

Е.Д. КРИВИЦКАЯ
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (г. Москва)
Государственный институт искусствознания
Академия хорового искусства им. В.С. Попова

Архив Александра Свешникова в Академии хорового искусства

E. Krivitskaya
Archive of Alexander Sveshnikov at the Academy of Choral Art

Абстракт. Статья посвящена многолетнему руководителю Московского хорового училища, крупнейшему хоровому дирижеру и деятелю российской культуры XX века А.В. Свешникову. Его личность неразрывно связана с Академией хорового искусства, которая была открыта В.С. Поповым, учеником Свешникова. В ее структуру было включено и Хоровое училище, носящее теперь имя своего основателя. Многое о творческой личности могут рассказать архивные документы. Выражение «рукописи не горят» в полной мере может быть отнесено к судьбе архива Свешникова, находившегося на его даче в Барвихе. Дом была практически разрушен и разворован, и только счастливое стечение обстоятельств уберегло архив от гибели. Более того, теперь бесценные документы оказались в Академии хорового искусства и теперь стали предметом источниковедческого изучения. В статье дается краткий обзор основного корпуса материалов, приводятся комментарии, свидетельства современников, погружающие в исторический контекст. Письма, открытки, фотографии позволяют реконструировать круг общения А.В. Свешникова, отношение его и к нему коллег, учеников, близких. Большинство документов публикуются и научно комментируются впервые.

Ключевые слова: Александр Свешников, Московское хоровое училище, Академия хорового искусства имени В.С. Попова, Родион Щедрин, Владимир Минин, Тоти Даль Монте.

Abstract: The article is dedicated to Alexander Sveshnikov, the long-time head of the Moscow Choir School, a major choir conductor and cultural figure of the 20th-century Russia. His personality is inextricably linked to the Academy of Choral Art, which was founded by Victor Popov, Sveshnikov's pupil. The Choir School, which now bears the name of its founder, is also part of the organization. Archival documents can tell us a lot about his creative personality. The expression "manuscripts do not burn" can be fully applied to the fate of Sveshnikov's archive, which was kept in his summer residence in Barvikha. The house was practically destroyed and plundered, and only a happy coincidence saved the archive from ruin. Moreover, the invaluable documents have now found themselves in the Academy of Choral Art and have now become the subject of source study. The article gives a brief overview of the main corpus of materials, provides comments and testimonies of contemporaries that provide the historical context. The letters, postcards, and photographs make it possible to reconstruct Sveshnikov's social circle and his relationship with his colleagues, pupils, and relatives. Most of the documents are published and scholarly commented on for the first time.

Keywords: Alexander Sveshnikov, Moscow Choir School, Popov Academy of Choral Art, Rodion Shchedrin, Vladimir Minin, Toti Dal Monte.

Имя выдающегося хорового дирижера, основателя Московского хорового училища и ректора Московской консерватории Александра Свешникова всегда произносится с «придыханием» — ведь его вклад в музыкальную культуру второй половины XX века неоценим. Поэтому особый интерес вызывает все, что связано с его личностью, и, прежде всего, архивные материалы, дающие возможность реконструировать события его творческой и частной жизни, круг общения, художественные интересы.

В 2020 году, в разгар пандемии, буквально на порог здания Академии хорового искусства имени В.С. Попова, расположенного в Москве на Фестивальной улице, принесли коробки. В них оказались уникальные материалы, спасенные из разрушенной дачи Свешникова в Барвихе.



Александр Свешников

«По рассказам очевидцев, несколько лет дом стоял заброшенным. Через разбитое окно в него мог попасть любой человек с улицы». Журналисты били тревогу, «обращались с просьбами о помощи в сохранении фотографий, нот с пометами Свешникова, книг, картин, хранящихся в нем, в несколько уважаемых организаций. Но, что поделаешь, кризис... По-видимому, никто не смог или не захотел отреагировать. Куда, на какую свалку вывезли архив и вывезли ли, остается неизвестным. Известно только, что участок с домом под снос продавал частный риелтор» [1]. Напомним, что в 2020 году отмечалось 120-летие Свешникова, и этой дате в Московской консерватории посвятили программу Осеннего хорового фестиваля имени Б.Г. Тевлина. И архив не пропал — соседи в Барвихе вывезли многие документы и привезли по единственно правильному адресу — в Академию хорового искусства.

Осмотр содержимого коробок позволил классифицировать материалы. Фотопортреты. Их очень много. Свешников был очень фотогеничен. По воспоминаниям его коллег, современников, у него была репутация сурового руководителя, «грозного» ректора Московской консерватории, и фото подтверждают эти оценки. Практически на всех «сольных» портретах он сосредоточен, погружен либо в исполнительский процесс, либо в раздумья.

По фото с гастролей можно составить географию гастрольных поездок Свешникова-дирижера: страны социалистического лагеря, Австрия, Япония, Китай. К.Б. Птица так писал об этом периоде деятельности Свешникова: «...Еще в годы Великой Отечественной войны Государственный хор выступал в самых отдаленных уголках страны и в крупных центрах, в воинских частях и на фабриках, в концертных залах и в мартеновских цехах. Едва кончилась война, как в числе посланцев социалистической культуры был направлен за рубеж Государственный хор русской песни. Трудно сейчас представить то потрясающее впечатление, которое произвели выступления замечательного коллектива в Чехословакии, Венгрии, Австрии и Германии. Население стран, освобожденных от фашизма,



Тоти даль Монти и А.В. Свешников в Малом зале Московской консерватории

впервые знакомилось с великим певческим искусством советского народа. Успех был грандиозным. В сохранившемся у Александра Васильевича отзыве маршала И.С. Конева мы читаем: “Как замечательно прозвучала русская песня в исполнении хора под руководством тов. Свешникова. От Ваших выступлений остается яркое волнующее впечатление и гордость за творчество русского народа. От души желаю Вашему творческому коллективу и Вам лично творческих успехов во славу русского народа. И. Конев. Вена, 25 ноября 1945 года”» [4, с. 149–150].

В архиве сохранилась копия текста новостной ленты ТАСС, где помещены отзывы о гастролях Госхора в Японии: «Хор — это потрясающе. Токио, 22 сентября. Государственный академический русский хор СССР под управлением профессора А.В. Свешникова, прибывший на днях в Японию, сегодня выехал в гастрольную поездку по стране. Три выступления в японской столице прошли блестяще... Сдержанная на похвалу японская критика дает самую высокую оценку. “Более 2000 слушателей словно завороженные аплодировали после каждого исполнения”, — пишет об одном из концертов хора крупнейшая буржуазная газета “Асахи”. Газета отмечает замечательную силу, выразительность и объемность звучания хора»[1].

После окончания Великой Отечественной войны А.В. Свешников оказался во главе сразу трех крупнейших творческих организаций. Это — Государственный академический русский хор Союза ССР (на пост его руководителя Свешников пришел еще в 1941 году), Московское хоровое училище, которое было открыто по инициативе Свешникова в 1944 году, и Московская консерватория, ректором которой он становится в 1948 году.

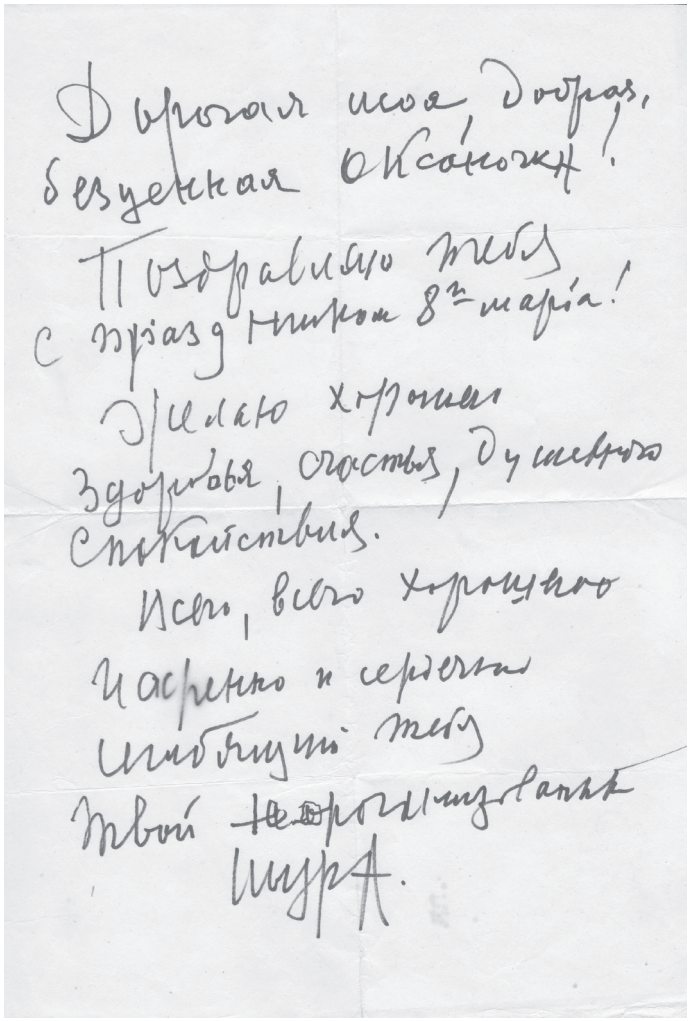
Несколько фото запечатлели памятный момент — Свешников приветствует великую итальянскую певицу Тоти даль Монте в Малом зале консерватории. Даль Монте посещала СССР: в 1931, в 1956 и 1963 годах. Фотосессия была посвящена

1 Публикуется впервые.

приезду певицы в 1956 году, когда она посетила в том числе спектакль в Большом театре (видела «Пиковую даму», «Евгения Онегина» и «Садко»), была на встрече с деятелями культуры в редакции журнала Советская музыка (вместе с певцами Галиной Вишневской, Александром Пироговым, Еленой Катульской и др.) [6], слушала студентов-вокалистов Московской консерватории и хор мальчиков Хорового училища. Позднее в своей книге она вспоминала так: «В Москву мы прибыли 1 октября в полдень. С удивлением я увидела, что к вагону приближается небольшая толпа — преподаватели пения из консерватории; их было человек двадцать, и каждый держал в руке большой букет цветов. Эти люди, в прошлом знаменитые певцы, были намного старше меня. Встреча тронула меня до слез! Встретить меня пришли также многие певцы, музыканты, писатели и директор консерватории профессор Свешников. На следующее утро я нанесла первый визит в консерваторию. В актовом зале, стоя вокруг огромного стола, собрались все известные преподаватели пения. Профессор Свешников сказал: “Мы рады видеть здесь Тоти даль Монте. Мы хотим услышать от нее не комплименты, а истинное мнение о нашей школе и нашем методе преподавания”. Я похолодела от таких слов, возлагавших на меня огромную, непосильную задачу» [2, с. 116.].

Среди сохранившихся автографов внимание привлекает лист автобиографии, написанный бисерным почерком: «Родился в 1890 году в г. Коломне, в семье служащего. Отец много пил. Условия жизни были очень тяжелые. С малых лет, обладая хорошим голосом, пел в различных хорах, и, часто, в ученическом хоре заменял регента...» Собирал Свешников изречения великих людей, ища, по-видимому, в них отклик своим думам: «В душе каждого человека есть клапан, отворяющийся только поэзией. Н. Некрасов», «Чем талантливее писатель (студент), тем хуже, если в нем нет общественных чувств. Лесков», «Чем лучше вещь, тем резче бросаются в глаза ее недостатки. Чехов»[2].

Трогательно выглядит сохранившееся поздравление жене к 8 марта. «Дорогая моя, дорогая, бесценная Оксаночка![3] Поздравляю тебя с праздником 8 марта! Желаю хорошего здоровья, счастья, душевного спокойствия... Искренне и сердечно любящий тебя. Твой неорганизованный Шура»[4].


Дорогая моя, дорогая, бесценная Оксаночка!
Поздравляю тебя с праздником 8-го марта!
Желаю хорошего здоровья, счастья, душевного спокойствия.
Искр, всего хорошего
Искренно и сердечно любящий тебя
Твой неорганизованный
Шура.

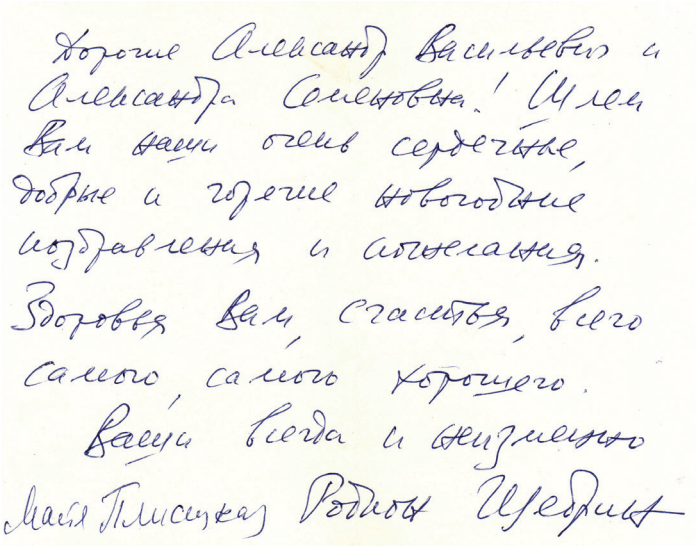
Записка А.В. Свешникова супруге

Документов в этом собрании немного — архив носит личный характер. Из ответа на бланке Президиума Верховного Совета мы узнаем, что Свешников направлял летом 1947 года просьбу и получил 4 августа 1947 года положительный ответ за подписью Заведующего Секретариатом Председателя Президиума Верховного Совета А. Левина: «Сообщаю, что Председатель Президиума Верховного совета РСФСР Власов поддержал ваше ходатайство и направил его председателю исполкома Московского городского совета депутатов трудящихся тов. Попову Г.М. с просьбой рассмотреть возможность

2 Публикуется впервые.

3 Домашнее имя Александры Семеновны Свешниковой (1914—1983), супруги А.В. Свешникова. Она была профессором по вокалу в Московской консерватории.

4 Публикуется впервые.


Дорогие Александр Васильевич и Александра Семеновна! Шлем Вам наши очень сердечные, добрые и горячие новогодние поздравления и пожелания. Здоровья Вам, счастья, всего самого, самого хорошего. Ваши всегда и неизменно Майя Плисецкая Родион Щедрин

улучшения жилищно-бытовых условий вашей семьи»[5]. Сверху адрес, по которому на тот момент проживал Свешников: Москва, 2-я Тверская-Ямская улица, д. 20, кв. 2.

Особую коллекцию внутри архивного собрания составляют поздравления, которые Свешников получал от учеников, друзей, официальных лиц. «Уважаемый Александр Васильевич! Сердечно поздравляю Вас с Новым годом! Желаю здоровья, счастья и творческих радостей! Как можно больше! Глубоко почитающий Андрей Эшпай»[6]. Известный композитор, окончивший Московскую консерваторию в 1953 году и затем преподававший там композицию в 1965–1970 годах, воспоминал: «...Песня “Криницы”. Александр Свешников рассказывал, что его капелла ее три раза в Японии бисировала. А однажды в Испании, в монастыре Эскориал, я услышал мелодию “Криницы”, пел детский хор. Сначала не узнал мелодию — неожиданно и очень красиво, еще наверху детский голос в контрапункте летел. Подумал: неужели это я сочинил? Испугался, можно ли это петь в храме? Мне объяснили, что песня понравилась архиепископу, и он благословил исполнение. Это меня тронуло» [7].

Признавал вклад в искусство Свешникова и другой классик, Георгий Свиридов. К Первому мая он направил такое поздравление на открытке с портретом В.И. Ленина: «Уважаемый Александр Васильевич! Примите искренние поздравления и наилучшие пожелания в день Международного праздника трудящихся 1 Мая! Первый секретарь СК РСФСР Г. Свиридов. 1973»[7]. Госхор, подготовленный Свешниковым, принимал участие в премьерных исполнениях таких сочинений, как поэма «Памяти Есенина» (1957 год), которым дирижировал Евгений Светланов, «Патетическая оратория» (1959), где за пультом стоял Натан Рахлин. В дневнике (изданном ныне) Свиридов зафиксировал свое мнение о Свешникове: «Надо отдать должное Свешникову, который после войны, возглавив Государственный хор, много сделал поначалу для пробуждения интереса к этому виду искусства, всегда любимому народом, сидящему в крови у русского человека, любви к певческому искусству... Заслуги [Свешникова] в сохранении хоровой культуры (Государственный хор — Московское хоровое училище) весьма значительны» [5, с. 267–268].

С особым пиететом всегда вспоминает о Свешникове Родион Щедрин. Он, который поступил в Московское хоровое училище в первый набор и всегда подчеркивал, что обстановка и атмосфера, царившие при Свешникове, выковали его характер и направили в профессию. Об этом он подробно написал и в книге «Автобиографические записи», вышедшей в 2008 году уже спустя много лет после ухода из жизни Свешникова. Так что не приходится сомневаться в искренности отправленной открытки с изображением зимнего пейзажа, написанной в 1975 году, когда Щедрин уже сам занимал высокий пост — был председателем правления Союза композиторов РСФСР: «Дорогие Александр Васильевич и Александра Семеновна! Шлем Вам наши очень сердечные, добрые и горячие новогодние поздравления и пожелания. Здоровья вам, счастья, всего самого, самого хорошего. Ваши всегда и неизменно Майя Плисецкая и Родион Щедрин»[8].

В архиве остались несколько телеграмм от еще одного ученика, Владимира Минина, впоследствии сделавшего блестящую карьеру хорового дирижера и создавшего в 1972 году собственный коллектив: Московский государственный академический камерный хор.

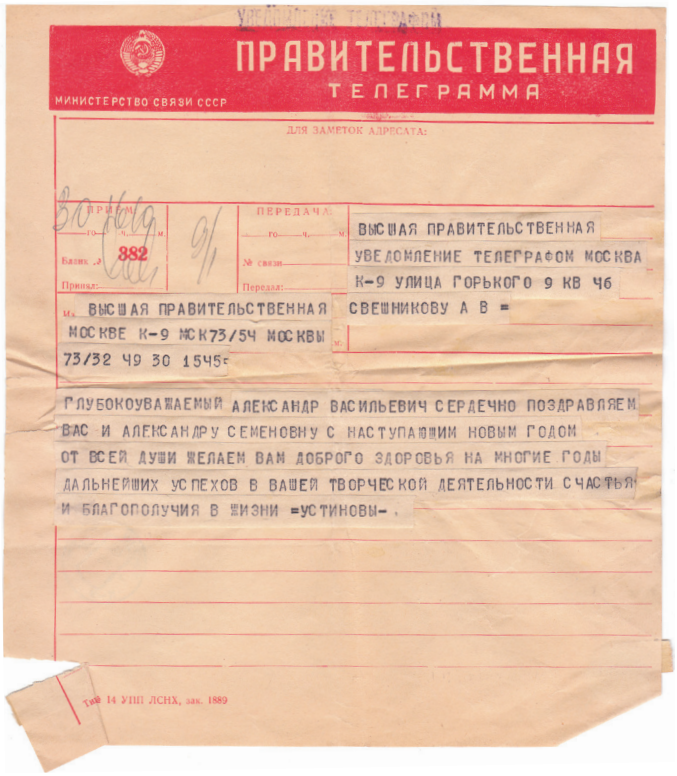
«С огромной радостью узнал о вашем награждении. Примите тысячу поздравлений и самых наи-

5 Публикуется впервые.

6 Публикуется впервые.

7 Публикуется впервые.

8 Публикуется впервые.



ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ
ТЕЛЕГРАММА
МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР
ДЛЯ ЗАМЕТОК АДРЕСАТА:
Принята 30/XII 9 ч. 1 м.
Передана ч. м.
Бланк № 382
№ связи
Принял: Передал:
Ма. ВЫСШАЯ ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ
МОСКВЕ К-9 МСК73/54 МОСКВЫ
73/32 49 30 1545
ВЫСШАЯ ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ
УВЕДОМЛЕНИЕ ТЕЛЕГРАФОМ МОСКВА
К-9 УЛИЦА ГОРЬКОГО 9 КВ 46
СВЕШНИКОВУ А В =
ГЛУБОКОУВАЖАЕМЫЙ АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ СЕРДЕЧНО ПОЗДРАВЛЯЕМ
ВАС И АЛЕКСАНДРУ СЕМЕНОВНУ С НАСТУПАЮЩИМ НОВЫМ ГОДОМ
ОТ ВСЕЙ ДУШИ ЖЕЛАЕМ ВАМ ДОБРОГО ЗДОРОВЬЯ НА МНОГИЕ ГОДЫ
ДАЛЬНЕЙШИХ УСПЕХОВ В ВАШЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СЧАСТЬЯ
И БЛАГОПОЛУЧИЯ В ЖИЗНИ =УСТИНОВЫ=
Тип 14 УПП ЛСНХ, зак. 1889

лучших пожеланий. Минин»[9]. Телеграмма, вероятно, была отправлена в 1966 году, и речь идет, скорее всего, о поздравлении Свешникова с присуждением Ордена Ленина. Сохранилась и открытка к Новому году: «Дорогой и уважаемый Александр Васильевич! Сердечно поздравляю Вас и Александру Семеновну с Новым годом и желаю всего самого доброго и лучшего. Минин»[10]. Он, в отличие от Р. Щедрина, в своих воспоминаниях критично оценивает годы своей учебы у Свешникова: «Пошёл я в первый класс в обычную среднюю школу, но учительница пения там — выпускница Смольного института благородных девиц — оказалась чуткой душой и трепетно относилась к делу. Каким-то чудом она разглядела во мне музыкальные способности и направила на конкурс, который объявил А.В. Свешников, набирая мальчиков в детскую хоровую школу при Ленинградской капелле. Совершенно неожиданно из трёхсот мальчишек выбирают тридцать, в том числе и меня. В 1945 году окончил Московское хоровое училище (ныне Академия хорового искусства имени В.С. Попова). В 1950 году окончил Московскую консерваторию у В.Г. Соколова, в 1957 — аспирантуру при ней у А.В. Свешникова. В 1949–1950 и 1954–1957 годах — хормейстер Госхора. Формально я у Свешникова никогда не учился. И правильно делал... Философия Свешникова — уж как я ее понимаю — была такова. Какой смысл заниматься с тобой в классе, если из тебя ничего не выйдет? Ты у меня учись, смотри, как я делаю. И если ты сможешь, тогда из тебя, может быть, что-нибудь получится. Это как мастер и подмастерье, старая-престарая модель... Метод в моем случае был такой: вот Свешников останавливает хор, а я должен сформулировать для себя причину. Если я успеваю раньше, чем он скажет, и при этом все понимаю, то я сам себе ставлю пятерку. Это, если хотите, основы ремесла, без которого не существует никакого искусства вообще. А если ремесло ты постиг, то тогда все остальное дело твоего вкуса...» [3].

Свешникова уважали и даже слегка побаивались начальники самого высокого ранга. Сергей Лапин — председатель Государственного комитета по радио и телевещанию при Совете Министров СССР, с 1978 года — Гостелерадио, писал: «Уважаемый Александр Васильевич, примите сердечные поздравления с Праздником 1 Мая и днем Победы советского народа в Великой Отечественной войне, пожелания здоровья и творческих успехов. С. Лапин»[11].

В свою очередь поздравлял его Геннадий Черкасов, который в 1954–2002 годах преподавал в Московской консерватории, возглавлял Камерный оркестр. А с 1972 по 1998 год возглавлял Главную редакцию музыкальных программ Гостелерадио СССР. «Примите сердечные новогодние поздравления и наилучшие пожелания здоровья и творческих успехов. Г. Черкасов»[12].

Сохранилось и поздравление с Новым годом от министра Обороны СССР, члена Политбюро Дмитрия Устинова, присланное на бланке правительственной телеграммы. «Глубокоуважаемый Александр Васильевич сердечно поздравляем вас и Александру Семеновну с наступающим новым годом. От всей души желаем вам доброго здоровья на многие годы, дальнейших успехов в вашей творческой деятельности, счастья и благополучия в жизни. Устиновы»[13].

9 Публикуется впервые.

10 Публикуется впервые.

11 Публикуется впервые.

12 Публикуется впервые.

13 Публикуется впервые. Дочь Устинова Вера (р. 1940), заслуженная артистка РСФСР, пела в Государственном хоре у А.В. Свешникова, потом преподавала вокал в Московской консерватории.


Уважаемый Александр Васильевич!

Примите сердечные поздравления с праздником 1 Мая и днем Победы советского народа в Великой Отечественной войне, пожелания здоровья, творческих успехов.

С. Лапин

ТЕЛЕВИДЕНИЕ
РАДИОВЕЩАНИЕ
СССР

Зак. 1583



А.В. Свешников на летнем отдыхе

Одной из вех в творческой биографии Свешникова является, без сомнения, запись «Всенощного бдения» Рахманинова. Музыкант фактически вернул в исполнительское поле это великое произведение и заложил эталон интерпретации. Пластинка вышла в 1965 году на фирме «Мелодия» и получила восторженные отзывы как среди слушателей, так и от коллег-музыкантов.

Делясь своими впечатлениями, трогательное письмо написал молодой тогда композитор Вячеслав Овчинников[14], автор музыки к кинофильму «Война и мир» режиссера С. Бондарчука.

«Дорогой и глубокочтимый Александр Васильевич!

Трудно передать, что пережил я сегодня, слушая в вашем исполнении “Всенощную” С.В. Рахманинова. Кажется, это впечатление я переживал уже в сотый раз. Знал бы великий Рахманинов, что именно через Вас, Ваш подвиг (а в современных условиях это — настоящий подвиг) он будет говорить через «многие лета» с вымирающим и без того бывшим всегда малочисленным племенем, понимающим, что такое вопрошать Господа. Великое потрясение, которое я испытал от этой музыки, и как раз, когда я слушаю (простите за откровенность), слезы и чувство благодарности создателю музыки и тому, кто нашел в себе силы вдохнуть жизнь в знаки-сфинксы. И как вдохнуть!

Простите за беспокойство, но я не мог удержаться: сегодня ночью я испытал потрясение от прослушанного (пластинку, к сожалению, я совершенно заиграл). Я понял сегодня, что все это я Вас очень люблю и глубоко уважаю.

Ваш Слава Овчинников.

3 часа ночи 18.08.1967 года.

PS. Прошу передать вас мое уважением и всегда приятную память Оксане Семёновне, здоровье которой, надеюсь прекрасно, чего и хочу пожелать от всей души»[15].

Другой отзыв — от руководителя Хора Украинского Радио Юрия Таранченко. С Украинской республикой Свешникова связывало многое: и его работа в Полтаве в молодости[16], и гастроли (осталось много фото, где запечатлены моменты его поездок в Киев).

Юрий Таранченко: «Глубокоуважаемый, дорогой, любимый Александр Васильевич!

Показав нам сегодня Запись “Всенощной” Рахманинова, Вы совершили подвиг, вернули нашему Великому Народу одно из его величайших богатств и достижений муз[ыкальной] культуры. Ваш чудесный, великий труд послужит хорошим, наглядным стимулом для дальнейшего развития хорового

14 Вячеслав Овчинников (1936–2019) в 1962 году окончил как композитор у С.С. Богатырёва, затем поступил в аспирантуру к Т.Н. Хренникову. Дирижированию обучался у Л.М. Гинзбурга.

15 Публикуется впервые.

16 Свешникова командировал НАРКОМПРОСС принять участие в формировании колоний на Полтавщине для эвакуированных детей Москвы. С 1919 по 1921 год Александр Васильевич умело и успешно работает педагогом и воспитателем недавних беспризорников. А потом, когда колонии ликвидировали, он остался работать в Полтаве до 1923 года: организовал курсы повышения квалификации для хормейстеров, затем создал Украинскую Госкапеллу и параллельно — Государственную оперу в Полтаве.

искусства, для творческого роста создателей и исполнителей хоровой музыки.

Земной поклон Вам и искренняя, сердечная благодарность!

Художественный руководитель Хора Украинского Радио Юрий Таранченко.

Киев, Крещатик, 26. Украинское Радио. 13.01.1966»[17].

Архив А.В. Свешникова ждет еще своей детальной систематизации и описи, но даже беглый обзор драгоценных папок, которые судьба сохранила и передала в руки музыкальных наследников выдающегося музыканта, свидетельствует об огромной ценности этого собрания.

17 Публикуется впервые.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бибер О.** В Московской области снесли дачу Александра Свешникова /URL: https://www.classicalmusicnews.ru/news/alexander-sveshnikov-dacha-demolished/ (дата обращения: 01.11.2023)
2. **Даль Монте Т.** Голос над миром. М.: Искусство. 1964. 280 с.
3. **Минин В.** «Мне удалось избежать песен о партии». Интервью // Коммерсантъ. 03.02.2014. URL: https://www.kommersant.ru/doc/2393396 (дата обращения: 05.11.2023).
4. **Птица К.** Александр Васильевич Свешников // О Музыке и музыкантах. М.: 1995. С. 141–154.
5. **Свиридов Г.** Музыка как судьба / Сост., автор предисловия и комм. А. С. Белоненко. М.: Молодая гвардия. 2022. 795 с.
6. Тоти Даль Монте // Советская музыка. 1956. № 12. С. 114–117.
7. **Эшпай А.:** «Героев на эстраде все меньше». Интервью // Культура. 16.11.2012. URL: https://portal-kultura.ru/articles/music/2201-andrey-eshpay-geroev-na-estrade-vse-menshe/ (дата обращения: 5.11.2023).

REFERENCES

1. **Biber O.** (2020), Alexander Sveshnikov's dacha was demolished in the Moscow region [Alexander Sveshnikov's dacha was demolished in the Moscow region] available at: https://www.classicalmusicnews.ru/news/alexander-sveshnikov-dacha-demolished (Accessed 1 November 2023).
2. **Dal' Monte T.** (1964), Golos nad mirom [Voice over the world]. Isskustvo, Moscow, 280 p.
3. **Minin V.** (2014), "Mne udalos' izbezhat' pesen o partii" ["I managed to avoid songs about the party"] Interview, Kommersant, 2014/02/03 available at: https://www.kommersant.ru/doc/2393396 (Accessed 5 November 2023).
4. **Ptitsa K.** (1995). Aleksandr Vasil'yevich Sveshnikov // O Muzyke i muzykantakh [Alexander Vasilyevich Sveshnikov // About Music and Musicians], Moscow, Russia, pp. 141–154.
5. **Sviridov G.** (2022). Muzyka kak sud'ba [Music as fate] / Sost., avtor predisloviya i komm. A.S. Belonenko [Comp., author of the preface and commentary. A.S. Belonenko], Molodaya gvardiya, Moscow, Russia, 795 p.
6. Toti Dal' Monte [Toti Dal Monte], 1956, Sovetskaya muzyka, Moscow, Russia, pp. 114–117.
7. **Eshpay A.** (2012), "Geroyev na estrade vse men'she" ["There are fewer and fewer heroes on the stage"], Inter v'yu, Kul'tura, 2012/11/16 available at: https://portal-kultura.ru/articles/music/2201-andrey-eshpay-geroev-na-estrade-vse-menshe/ (Accessed 5 November 2023).

КРИВИЦКАЯ ЕВГЕНИЯ ДАВИДОВНА
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского (г. Москва)
Государственный институт искусствознания
Академия хорового искусства им. В.С. Попова Москва
доктор искусствоведения, профессор
ORCID: 0000-0002-6080-2481
e-mail: krivits@mail.ru

KRIVITSKAYA EVGENIYA D.
Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia),
State Institute of Art Studies,
Popov Academy of Choral Art,
Doctor of Sciences (Art), Professor
ORCID: 0000-0002-6080-2481
e-mail: krivits@mail.ru

УДК 782, 783, 784

А.Е. МАКСИМОВА
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)
Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

Опера-оратория «Сергий Радонежский» Татьяны Смирновой

A. Maximova
Opera-oratorio "Sergius of Radonezh" by Tatiana Smirnova

Абстракт. В статье впервые рассмотрена опера-оратория Т.Г. Смирновой «Сергий Радонежский» (1993). Приведены сведения об истории создания и исполнении фрагментов произведения, определено место сочинения в контексте творчества композитора. Обнаружена закономерность в выборе «микстового» жанра, связь оперы-оратории с другими крупными вокально-инструментальными произведениями Смирновой, в том числе с фольк-оперой «Северный сказ» и Духовным концертом. Выявлены источники либретто, основанного на «Житии Сергия Радонежского» Епифания, фрагменты текстов псалма 144, молитвы Богородице, книги Е.И. Рерих. Выявлены стилевые особенности произведения, названы истоки тематического материала, в том числе элементы знаменного распева и многоголосного пения православной службы, ритмы колокольных звонов. Отмечено композиционное сходство «Сергия Радонежского» с жанрами духовной и хоровой оперы, со страстными пассионами И. С. Баха. Сделан вывод о мастерском совмещении в музыке традиционных и современных средств выразительности, «полярных» музыкальных компонентов для достижения убедительного художественного результата.

Ключевые слова: опера-оратория, духовная опера, хоровая опера, Сергий Радонежский, Смирнова.

Abstract: The article presents the first ever study of Tatiana Smirnova's opera-oratorio "Sergius of Radonezh" (1993). In the article, information on the creation and performance history of the excerpts of the composition is provided and its place within the context of the composer's work is determined. The author of the article discovers the logic in the choice of this "mixed" genre and the connection of the opera-oratorio with the other major vocal and instrumental works of Smirnova including the folk-opera "The Northern Tale" and The Sacred Concerto. The article reveals the sources for the libretto, which was based on Epiphanius' "The Life of Sergius of Radonezh" as well as the extracts from Psalm 144, Prayer to the Virgin, and the book by Helena Roerich. Stylistic features of the composition have been described and the sources of the thematic material have been specified, including the elements of the Znamenny chant and of the polyphonic chant of the Orthodox liturgy as well as the rhythm of the bell chimes. The study highlights the compositional similarity of "Sergius of Radonezh" to the genres of sacred and choral opera and Bach's Passions. The author arrives at the conclusion of how masterfully the composer combines traditional and contemporary means of expressiveness and "opposing" musical components in order to achieve convincing artistry in her music.

Keywords: opera-oratorio, sacred opera, choral opera, Sergius of Radonezh, Tatiana Smirnova.

Творчество московского композитора и пианистки Татьяны Георгиевны Смирновой (1940–2018), профессора Московской государственной консерватории, Заслуженного деятеля искусств РСФСР, сравнимо с увлекательной книгой, главы которой открывают нам двери в многочисленные миры музыканта. Автор свыше 500 произведений оперной, симфонической, хоровой, вокальной и камерной музыки, в каждый жанр Смирнова, композитор с выраженным индивидуальным стилем, привнесла своё собственное, нетрадиционное решение.

Опера-оратория «Сергий Радонежский» для солистов, двух хоров и симфонического оркестра соч. 79 создана Т.Г. Смирновой в 1993 году, а в 2002 году был издано переложение нотного текста для пения с сопровождением[1]. Но сочинение никогда не исполнялось, за исключением номера из Пролога «Велий Господь», прозвучав-

1 Смирнова Т. Сергий Радонежский. Опера-оратория для солистов, двух хоров и симфонического оркестра, 1993. М.: Композитор, 2002.

шего на Международном фестивале «Московская осень» в 2019 году в интерпретации хоровой капеллы «Ярославия» под руководством В. Контарева, и фрагмента третьей картины — молитвы Богородице «К кому возопию, Владычице?», перенесённого автором в оперу-ораторию из III части Духовного концерта соч. 72 № 1[2], полная версия которого исполнена Камерным хором МГК имени П.И. Чайковского 6 октября 2021 года в Рахманиновском зале консерватории, дирижёр А. Соловьёв, солистка — М. Челмакина. Произведение не становилось ранее предметом исследования.

«Сергий Радонежский» написан Смирновой по заказу дирижёра, который впоследствии не смог осуществить постановку сочинения. Однако, по признанию автора музыки, мысль о создании произведения в честь русского святого, приходила ей раньше и была продиктована изучением духовной литературы и живописи ряда художников:

«Уже тогда, может быть, смотря на работы П.Д. Корина и его учителя — М.В. Нестерова, я и стала размышлять о силе и глубинах русского духа. Это была как бы предыстория возникшего позже моего интереса к роли такого строителя духа на Руси, как Преподобный Сергий Радонежский. Через много лет мощные импульсы от работ П.Д. Корина и М.В. Нестерова откристаллизовались и дали мне силу вдохновения для создания оперы-оратории “Сергий Радонежский”. В этом процессе моего духовного становления немалую роль сыграло и моё знакомство с П.Т. Кориной[3], за что я до сих пор ей чрезвычайно признательна» [с. 34–35] (см. *илл. 1*).

К моменту создания «Сергия Радонежского» Татьяна Смирнова — автор свыше десяти сочинений кантатно-ораториального жанра, среди которых оратория «Посвящение Ленинграду», кантата-баллада «Хиросима», кантата для детского хора «Солнцу навстречу», многочисленных хоровых сочинений, в том числе Духовного концерта для хора на канонические тексты (1989).

Незадолго до создания оперы-оратории Смирновой написана концертная симфония для квинтета медных, челесты, фортепиано и ударных в пяти



илл. 1. М.В. Нестеров. Преподобный Сергий Радонежский (1899)

частях «Сын человеческий» (соч. 76 № 1, 1991) по прочтению литературного произведения Александра Меня, посвящённая картинам из жизни Иисуса Христа. Татьяне Георгиевне принадлежат также два сочинения на духовные тексты «Глория» («Gloria») для смешанного (детского) хора, фортепиано, ударных (соч. 93 № 2[4], 2005) и «Стихира» на канонические тексты для детского (женского) хора без сопровождения (соч. 101, 2011).

Появление в творчестве Смирновой нескольких произведений на духовные тексты и сюжеты совпадает со временем постепенной «оттепели» в отношении церковной музыки, повышенного внимания к хоровой культуре православной Руси, осмысления многовековой певческой традиции. Открывшиеся возможности позволили композитору смело экспериментировать с литературным текстом сочинения, его драматургией, композицией и музыкальным стилем, что послужило поводом нашего обращения к одному из таких произведений автора.

«Сергий Радонежский» стал первой в истории музыки оперой-ораторией на православный сюжет, в основу которого впервые положено житие почи-

2 Об истории исполнения Духовного концерта Т. Смирновой см.: [2].

3 Вдова художника П.Д. Корина.

4 «Глория» существует также в более поздней авторской версии соч. 93 № 3 для смешанного хора, шести труб, колокольчиков, колоколов, литавр и фортепиано (органа).

таемого чудотворца, основателя Троицкого монастыря (*илл. 2*).

Выбор жанра произведения типичен для творчества композитора. В наследии Смирновой особое место занимают жанровые «миксты», отмеченные в статье К. Анисимовой и О. Синельниковой [10]: концерт-симфония и концертная симфония, кантата- и соната-баллада, концерт- и соната-поэма. Во многих сочинениях используются необычные составы исполнителей.

«Писать постоянно в одних и тех же формах, жанрах — тут есть опасность искусство превратить в ремесло, — говорит об этом Татьяна Георгиевна. — Мне нравится находить новые инструментальные сочетания, открывать новые выразительные возможности тех или иных музыкальных инструментов. Ведь каждый музыкальный инструмент — это особый микромир, это особый спектр красок и оттенков» [12, с. 130].

Синтез жанров, введение нетипичных исполнительских составов наблюдается также в крупном театральном произведении Смирновой, предшествующем созданию оперы-оратории. Это опера-действо (фольклорная опера) «Северный сказ» в шести картинах с прологом и эпилогом по «Сказу о Братанне» Б. Шергина и народным русским текстам для солистов, народного хора и оркестра русских народных инструментов соч. 54 № 1 (1987), с большим успехом поставленная на сцене РАМ (в те годы — ГМПИ) имени Гнесиных 21.11.1989 года.

Рассуждая о судьбе оперы и её разновидностях, в одном из интервью Татьяна Георгиевна определяет перспективу развития этого жанра в XXI веке: «У каждого народа рождалась и развивалась историческая опера. Она, конечно, будет в новом веке также как и опера-сказка. Несомненно, достойное место должна занять эпическая опера, основанная на народных сказаниях. Перспективными видятся опера-балет <...>, опера-оратория, где хор нередко становится едва ли не главным действующим лицом <...>). Предполагаю, что и folkопера будет иметь множество неожиданных поворотов. Но лично меня в последнее время привлекает духовная опера. Недавно мною написана такая — “Сергий Радонежский” (1993). Это — опера одного образа, который, кстати, реально не присутствует (он запечатлен голосом из хора и выполняет определенную особую функцию, как бы витая и паря над всеми).



илл. 2. М.В. Нестеров. Труды преподобного Сергия (1896–1897)

А главной действующей фигурой является хор с многоярусной антифонной хоровой фактурой, в основе которой лежит гетерофония» [1].

Выделяя среди прочего оперу-ораторию, Смирнова причисляет «Сергея Радонежского» к разновидности духовной оперы, подчёркивая ещё одну грань в композиции и драматургии этого сочинения. О проблеме сочетания признаков нескольких вокально-инструментальных жанров в одном опусе пишет А.В. Денисов: «Неизбежный результат такого взаимодействия — многозначность, семантическая многоплановость произведений, генетически связанных с культурным наследием разных эпох. Обращаясь к театральным жанрам прошлого, композиторы трактуют их в системе современных художественных средств. Сохраняя жанровые модели неизменными, они заставляют звучать их по-новому» [4].

Как известно, жанры оперы и оратории, на которые опирается «Сергий Радонежский», имеют общие истоки, исходящие из музыкально-театральных жанров Средневековья и Возрождения, опираются на типичные вокально-инструментальные формы — хоры, речитативы, арии, ансамбли. В основе этих жанров драматический (мифологический, легендарный, героико-эпический) сюжет, но в оратории, в отличие от оперы, нет инсценировки событий (отсутствуют также костюмы и декорации), о них повествуют певцы-рассказчики.

«Опера и оратория — синтетические произведения, каждое характеризуется множеством общих и отличных черт, — разъясняет процесс слияния двух жанров Г.Е. Калошина. — При их диффузии всякий раз воссоединяется различное количество особенностей, образующих бесконечное множество

сочетаний, различных по формам и качеству синтеза, драматургические процессы обретают при этом особую объемность. Это иллюстрируют сочинения А. Онеггера, И. Стравинского, А. Шёнберга» [6]. Автор цитированной работы называет имена композиторов, в творчестве которых сформировался жанр оперы-оратории и получил продолжение в творчестве О. Мессиана, Д. Мийо, Б. Бриттена, К. Штокхаузена, К. Пендерецкого, А. Шнитке, В. Кобекина.

Духовная опера — разновидность оперного жанра, произошедшая от средневековых литургических драм на сюжеты Священного писания, представляемых во время церковного богослужения. Проблему истоков жанра освещает в своей статье О.С. Михайлова, подчёркивая, что теоретическое обоснование жанра принадлежит А.Г. Рубинштейну, автору пяти духовных опер, написанных с 1856 по 1893 годы: «Потерянный рай» (1856), «Вавилонское столпотворение» (1869), «Маккавеи» (1874), «Суламифь» (1882–1883), «Христос» (1893) [8]. Исследователь указывает на прямую связь жанра духовной оперы и оратории, неразрывно связанной с религиозной тематикой. Её влияние на «библейские оперы» проявилось «в увеличении роли хоровых сцен и во введении в драматургию произведений ритуальных эпизодов со свойственным им неторопливым повествовательным типом развития. Эта тенденция особенно ярко прослеживается в XIX веке в итальянских операх на темы Священного Писания (“Навуходоносор” Дж. Верди, “Моисей” Дж. Россини), что позволило некоторым исследователям классифицировать их как духовные оперы-оратории» [8].

В операх-ораториях и духовных операх складывается особый принцип работы с литературной основой сюжета, тяготеющей не к оперному либретто, а к повествовательному тексту оратории. Например, по наблюдению Калошиной, «в операх-ораториях “Царь Эдип” Стравинского и “Антигона” Онеггера по замыслу автора текста Ж. Кокто эпизоды античных трагедий Софокла предельно сжаты, как бы “сфотографированы с высоты аэроплана”. Именуя сочинение оперой-ораторией, Стравинский и Онеггер создают новый “тип” музыкальной композиции-действа на основе универсальных жанровых моделей, взаимодействующих в контексте мифологического пространства целого» [6]. В статье о духовной опере «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана Н.А. Кулигина заключает: «не пытаясь воспроизвести всю историю жизни Франциска, композитор представляет ряд картин, изображающих события, ставшие решающими в духовном развитии святого. Эта особенность композиции подчеркнута подзаголовком “францисканские сцены”. Опера представляет собой нечто вроде серии музыкальных фресок» [7].

Возвращаясь к приведённому высказыванию Смирновой о ведущей функции хора в опере-оратории, о том, что образ Сергия не присутствует в либретто и запечатлён лишь голосом из хора [1], выскажем мнение, что сочинение содержит черты жанра хоровой оперы, о которой принято говорить в связи с творчеством Р.К. Щедрина, А.П. Маноцкова и других авторов лишь в начале XXI столетия [11].

Рассмотрим сюжетную основу и композицию «Сергия Радонежского» в контексте обозначенных выше особенностей жанра[5].

Либретто оперы-оратории в двух сценах и трёх картинах с Прологом и Эпилогом Смирнова написала сама на основе «Жития Сергия Радонежского» Епифания, а также фрагментов из Псалма № 144 из Псалтири и из книги Е.И. Рерих «Знамя преподобного Сергия Радонежского»[6]. Текст жития автор использует в современном переводе с церковнославянского языка, выбирая небольшие лаконичные фрагменты. Исключением является фрагмент псалма 144 в Прологе, взятый без перевода. Представим композицию сочинения в таблице, где укажем заимствованные разделы «Жития...» и других источников (см. *таблицу 1* на стр. 17).

«Сергий Радонежский» имеет стройную архитектонику: по краям расположены Пролог и Эпилог, основу композиции составляют три картины (в общей сложности десять номеров, вторая картина не имеет деления). В либретто оперы-оратории прослеживается чёткая цепь событий из жизни святого. В Прологе и Эпилоге прославляются его деяния и подвиги, эти разделы опираются на тексты хвалебного псалма Давиду и фрагмент очерка

5 Автор приносит благодарность А.В. Гетману за предоставленный автограф партитуры оперы-оратории Т.Г. Смирновой «Сергий Радонежский» и материалы по истории создания произведения.

6 Источники либретто указаны Т.Г. Смирновой на титульном листе автографа партитуры: https://notes.tarakanov.net/download/?file=%2Fu%2Fnotes%2Fopera%2Fscoreparts1642883308.pdf

Таблица 1

№	Название, исполнители	Текст[7]	Источник
	Пролог		
	Великий Господь Хор, оркестр	Велий Господь! И хвален зело	Псалтирь, псалом 144 «Хвала Давиду»
	Картина первая		
	Епифаний. Страницы жития		
1	Вступление Оркестр	Без текста	нет
2	Молитва к Сергию Епифаний (бас), хор, оркестр	О, святой Божий, угодник Спаса!	Прп. Епифаний. Житие и чудеса преподобного Сергия игумена Радонежского. Слово похвальное преподобному отцу нашему Сергию. Молитва Епифания.
3	Вокализ Сергия Сергий (тенор)	Без текста	нет
4	Души праведных Епифаний, хор, оркестр	Души праведных в руке Божьей; Молись за нас о, святой Божий, угодник Спаса!	Прп. Епифаний. Житие и чудеса преподобного Сергия игумена Радонежского. Слово похвальное преподобному отцу нашему Сергию в контрапункте с текстом Молитвы Епифания.
	Картина вторая		
	Искушение Сергия Хор, оркестр	Внезапно стена церкви расступилась. Сам дьявол со множеством воинов бесовских явился	Прп. Епифаний. Житие и чудеса преподобного Сергия игумена Радонежского. Об изгнании бесов молитвами святого.
	Картина третья		
	Явление Богородицы		
1	Вступление Оркестр	Без текста	нет
2	К кому возопию, Владычице? Сергий, хор, оркестр	К кому возопию, Владычице?	Молитва Пресвятой Богородице.
3	Распев и молитва Сергия Сергий, хор	Пречистая Матерь Христа моего, покровительница и заступница	Прп. Епифаний. Житие и чудеса преподобного Сергия игумена Радонежского. О посещении Богоматерью святого.
4	Се Пречистая грядет Хор	Се Пречистая грядет	Прп. Епифаний. Житие и чудеса преподобного Сергия игумена Радонежского. О посещении Богоматерью святого.
5	Богородица посещает Сергия Сопрано соло, хор	Пречистая прикоснулась к святому	Прп. Епифаний. Житие и чудеса преподобного Сергия игумена Радонежского. О посещении Богоматерью святого.
	Эпилог		
	Слово похвальное Хор	Час пробъет свыше предуказанный	Яровская Н. [Е.И. Рерих] Преподобный Сергий Радонежский [13].

7 В таблице приводятся начальные фрагменты текста.

Е.И. Рерих о прп. Сергии. Текст первой картины взят автором из молитвы Епифания, вошедшей в состав жития Сергия Радонежского, во второй картине использован рассказ Епифания об искушении святого и изгнании бесов его молитвами. Третья картина посвящена явлению Божьей Матери и открывается текстом молитвы Пресвятой Богородице[8], а затем следует текст жития, повествующий о чудесном событии. Таким образом, Смирнова представляет в либретто произведения наиболее значительные и памятные эпизоды жизни прп. Сергия, проводя сюжетную линию от совершённых им чудес через драматичную картину испытания веры к заступничеству Богородицы: «Не ужасайся, избранник мой! <...> Услышана молитва твоя о учениках твоих, о которых ты молишься, и об обители твоей, — и не скорби больше; ибо отныне всего будет здесь в изобилии» [5]. Завершается опера-оратория прославлением Сергия в веках: «Пробьёт Час, Свыше предуказанный, и народ Земли Русской в порыве любви пламенной к Родине своей, в Подвиге духа, подымется под стягом Преподобного против безбожных за Святыню Отечества, за достоинство своё, за благо народов! Отче Сергий Дивный, с Тобою идём, с Тобою ПОБЕДИМ!» [13].

Как видно из таблицы, текст «Сергия Радонежского» в основном базируется на житии святого, созданного Епифанием Премудрым, православным святым, монахом и агиографом, учеником прп. Сергия, в 1417–1418 годы[9]. Повествование в опере-оратории, подобно партии Евангелиста в баховских пассионах, ведётся от лица рассказчика — Епифания. Фрагменты жития представлены избирательно, в сжатом виде. Например, в №№ 2 и 4 первой картины текст двух последовательно изложенных фрагментов молитвы Епифания, использован в произвольном порядке и совмещён в контрапункте солиста и хора. Сравним текст жития и его воплощение в музыкальном сочинении в № 4 (см. *таблицу 2* на стр. 20).

Слово похвальное
преподобному отцу нашему Сергию
создано было учеником его,
священноиноком Епифанием

<...> Молитва: «О святой Божий, угодник Спаса! О преподобный избранник Христа! О священный муж, преблаженный отец Сергий великий! Не забудь нас, нищих твоих, окончательно, но вспоминай о нас всегда в святых твоих благих молитвах к Господу. Вспомни стадо свое, которое ты сам пас, и не забывай посещать детей своих. Молись за нас, отче священный, за детей своих духовных, поскольку ты имеешь дерзновение перед небесным царем, и не умолкай, взывая за нас к Господу, не оставь нас, с верой и любовью почитающих тебя. Вспомни нас, недостойных, у престола Вседержителя. Не переставай молиться за нас к Христу Богу, — ведь тебе дана благодать за нас молиться <...>».

Ведь так написано пророком, сказавшим: «Души праведных в руке Божьей, и не коснется их мучение; надежда их полна бессмертия, потому что Бог испытал их и нашел их достойными его; как золото испытал их и как жертву принял их; ибо благодать и милость с избранными его, и он посещает преподобных своих»[10].

Итак, композитор использует в либретто избранные фразы текста, меняет их порядок, добавляет повторы, сочетает разделы текста «в контрапункте». Обратим также внимание, что текст второго фрагмента Слова похвального Епифания в завершающем разделе № 4 «мигрирует» из партии хора в партию солиста.

Не стремясь дать полную характеристику музыкальной композиции и стиля сочинения, обозначим его наиболее примечательные особенности.

Произведение исполняется солистами: тенор и бас выступают от имени Сергия и Епифания, сопрано олицетворяет собой образ Богородицы. В опере-оратории поёт смешанный хор, из числа которого выделяется также ансамбль солистов. Состав оркестра достаточно велик: это парные деревянные духовые инструменты, включая флейту пикколо и бас-кларнет, валторны, трубы, тромбон

8 Автор не указывает в партитуре источник этого текста.

9 Долгое время принято было считать, что текст Епифания сохранился только в обработке афонского писателя-монаха Пахомия Серба (Логофета). Однако позднее был обнаружен текст жития начала XVI века, наиболее близкий к тексту Епифания: ОР РНБ, шифр: ОЛДП. F. 185. См.: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/Radonegsky/epifany.php

10 Здесь и в Таблице 2 этот фрагмент текста нами выделен курсивом.

Таблица 2

Епифаний	**Хор**
О святой Божий, угодник Спаса! О преподобный избранник Христа! О священный муж, преблаженный отец Сергий великий! Сергий великий! Молись за нас, Отче священный, за детей своих духовных, не оставь нас, с верой и любовью почитающих Тебя! Молись за нас!	
	Души праведных в руке *Божьей, и не коснется их мучение;*
Молись за нас, Отче священный, вспомни нас, недостойных, у Престола Вседержителя и не оставь нас, с верой и любовью почитающих Тебя.	
Не оставь нас, молись за нас, Отче, священный, не переставай молиться за нас к Христу Богу	*Души праведных в руке* *Божьей, ибо благодать и милость*
	с избранными его, и он посещает своих
ведь тебе дана благодать за нас молиться. Не оставь нас, Отче священный, молись за нас.	*Души праведных в руке Божьей* *Души праведных в руке Божьей, в руке Божьей*
Молись за нас, Отче священный, *надежда их полна бессмертия потому что Бог испытал их и нашел их достойными его;*	*Души праведных в руке* *Божьей, и не коснется их мучение;*
и он посещает преподобных своих. О святой Божий, угодник Спаса! Сергий великий! *Не оставь нас!*	 *Души праведных Божьей*
Не оставь нас! Сергий великий!	

и тубу, челесту, струнные. Отметим в партитуре расширенную группу ударных инструментов: литавры, большой барабан, колокола и колокольчики, ксилофон, бонги, темпл-блок, деревянная коробочка, там-там и тарелки.

Интересен жанровый состав «Сергия Радонежского». Перед началом первой и третьей картины автором введены оркестровые вступления наподобие оперных антрактов, типичные для жанра оратории. Хоровое пение чередуется в композиции с пением солистов. В сочинении три вокальных хоровых номера, в которых солисты не участвуют («Велий Господь», «Искушение Сергия», «Слово похвальное»). Среди всех разделов сочинения «Вокализ Сергия» — единственный сольный номер, исполняемый без хора. Большинство номеров произведения имеют повествовательный характер и сочинены на молитвенные тексты (картина I №№ 2, 4; картина III №№ 2, 3). В ряде номеров используется речитативное пение, псалмодирование, характерные для церковной певческой традиции. Принцип диалога солиста и хора, приёмы антифонного хорового пения соотносятся в опере-оратории как с традициями пассионов (разновидности литургической драмы) и страстной оратории, так и православной литургии.

Смирнова создаёт интонационный комплекс, избираемый для данного произведения, в котором опирается на короткие попевки (они получают вариантное развитие) и лейтинтонации. Тематическое родство музыкального материала оперы-оратории прослеживается на локальном уровне (тема Пролога в различных версиях проводится в №№ 1, 2, 4 картины I) и на уровне целого (Эпилог становится тематической репризой Пролога). Композитор избегает функциональной гармонии, опирается на диатонику и модальные ладовые обороты, использует дублировки с пропущенными тонами, выстраивает линеарное голосоведение с элементами гетерофонии (см. *пример 1* на стр. 20–24).

В музыке «Сергия...» постоянно используется переменный размер, а в некоторых номерах — нетактированная запись наподобие знаменного распева (например, №№ 3, 4 картины I). Большое значение в сочинении приобретают выразительные ритмические формулы, повторяющиеся обороты. Особую энергию ритм обретает во второй картине,

будто бы «разрушающей» идиллию молитвенного состояния двух других картин. Этот фрагмент сочинения «модулирует» в иную среду интонационно гротескного, острого, диссонантного современного музыкального языка с элементами сонорики, хоровой декламации, очень образно отражающего драматическое напряжение сценической ситуации — искушения Сергия (см. *пример 2* на стр. 25–27).

пример 1. Смирнова Т. «Сергий Радонежский». Пролог. «Велий Господь» (фрагмент партитуры).




Сопрано
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
слова
слова
слова
слова
Скрипки I
II
Сопрано (F)
Тромбон I
II
Тромбон
Туба
Сопрано
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Скрипки I
II
mf espr. marcato
mf espr. marcato


Solo
Тимпани
Сам- ві
Сопрано
S.
Альт
Соло
T.
B.
Хорі
div.
a2


14
-12-
Pedal
mf Be - ний
cresc.
Chpl.


-13-
Coro
-13-

Пример 2. Смирнова Т. «Сергий Радонежский». Картина II. «Искушение Сергия» (фрагмент партитуры).




Fl.
Cl.(B)
Fag.
Trombe (C)
Trombone
Timpani
Coro
Archi
Fl.
Cl.(B)
Fag.
Trombe (B)
Trombone
Timpani
Coro
Archi
-15-


Trombe (4)
Bongos (3)
Cond (T.S.)
Campane
Cond
Archi
(tam tam)
(-tenuto, ylem)
T.C. H.
div. a 2
Psub.
sul pont.
subponticello
mp

Многие ритмические формулы, на которые опирается автор, ведут свои истоки от древнерусского звукового образа колокольного звона, передаваемого большой группой ударных инструментов. Колокольность как явление возникает во многих сочинениях Татьяны Смирновой на протяжении всего творчества — в фортепианном цикле «Русь колокольная», в концертной симфонии «Сын человеческий», в вокальных циклах на стихи Д. Кедрина «Песни России», «Семь стихотворений Гарсиа Лорки» и других произведениях.

Стиль «Сергия Радонежского» сформирован Смирновой, казалось, из простых элементов, вполне предсказуемых для избранного сюжета, — интонаций знаменного распева, гармонии многоголосных духовных песнопений, гетерофонии, уходящей истоками в фольклорное музицирование. Но неповторимость, оригинальность сочинению придаёт мастерское умение автора гибко переходить от одних стилевых элементов к другим, органично соединяя их в тематической ткани оперы-оратории. Сохраняя преданность лучшим традициям русской музыки, композитор смело сочетает диатонику с диссонантными интонациями и созвучиями, совмещает её с хроматической тональностью, неожиданно меняет фактуру с одноголосной на аккордовую и полифоническую (см., например, «Велий Господь»). Многообразие средств музыкальной выразительности, поиск свежих необычных красок для точного убедительного высказывания характеризуют творческий почерк Татьяны Смирновой.

Завершая первое знакомство с сочинением, страницы которого не могут оставлять нас равнодушными, вспомним слова, произнесённые композитором в беседе с писателем Николаем Головкиным:

«Мною давно написана опера-оратория “Сергий Радонежский”, которая пока нигде не ставилась. Но очень надеюсь, что моё сочинение, посвящённое Игумену Земли Русской, появится на оперной сцене или хотя бы, несмотря на нынешнюю непростую ситуацию, прозвучит в концертном варианте. Чувствую, что надо мной — Бог. Мне помогают и наши святые, помогает преподобный Сергий Радонежский. Я — счастливый человек» [3].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Алексеева А.** Новые формы современного музыкального театра // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 1. М.: Композитор, 2003. С. 305–310.
2. **Гетман А., Максимова А.** Духовный концерт памяти родителей Татьяны Смирновой. Опыт исполнительской интерпретации // Ссылка. Исполнительские аспекты интерпретации хоровых партитур современных авторов. Статьи. Очерки. Интервью / ред.-сост. Е.Д. Кривицкая, А.В. Соловьев, Т.Б. Суханова; Академия хорового искусства имени В.С. Попова. — Москва: Академия хорового искусства имени В.С. Попова, 2023. — С. 47–55.
3. **Головкин Н.** «“Русская школа” — приобщение к познанию традиций нашего народа...» // Смирнова Т. Изломы судьбы. Грани творчества. Автобиографические зарисовки. Статьи, исследования, очерки, интервью. 2-е изд. Москва, 2022. 193 с. С. 155–158. С. 157–158. https://classic-online.ru/ru/production/6915.
4. **Денисов А.В.** Сюжет и жанр в опере XX века — парадигмы изучения // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2006. № 21–1. С. 134–135. https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhet-i-zhanr-v-opere-hh-veka-paradigmy-izucheniya/viewer.
5. Житие Сергия Радонежского // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. — СПб.: Наука, 1999. — Т. 6: XIV — середина XV века. — 583 с. lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4989&ysclid=lnbfrzl7gs971463015.
6. **Калошина Г.Е.** Формирование оперы-оратории в 20-е годы XX века в творчестве А. Онеггера, И. Стравинского, А. Шенберга // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2012. № 2. https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-opery-oratorii-v-20-e-gody-hh-veka-v-tvorchestve-a-oneggera-i-stravinskogo-a-shenberga/viewer.
7. **Кулыгина Н.А.** «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана: реализация модели духовной оперы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 103. С. 176–183. https://cyberleninka.ru/article/n/svyatoy-frantsisk-assizskiy-olivie-messiana-realizatsiya-modeli-duhovnoy-opery/viewer.

8. **Михайлова О.С.** Духовная опера: к вопросу истоков жанра // Культура и время перемен. № 2 (25), 2019. https://s. srae.ru/timekguki/pdf/2019/2(25)/446.pdf.

9. **Смирнова Т.** Изломы судьбы. Грани творчества. Автобиографические зарисовки. Статьи, исследования, очерки, интервью. 2-е изд. Москва, 2022. 193 с. С. 34. https://classic-online.ru/ru/production/6915.

10. **Синельникова О.В., Анисимова К.В.** Стилевые доминанты творчества Татьяны Смирновой // Вестник КемГУКИ, 2016, № 36. С. 135–145.

11. **Шемсетдинова Д.М**. Русская хоровая опера в начале XXI века // Вестник института мировых цивилизаций. Т. 8 № 4 (17) 2017. С. 155–158.

12. **Шинкарёва М.** Беседы с композитором. «Стараюсь быть искренней». В гостях у композитора // Музыкальная жизнь, 1990, № 19–20. Цит. по: Смирнова Т. Изломы судьбы. Грани творчества. Автобиографические зарисовки. Статьи, исследования, очерки, интервью. 2-е изд. Москва, 2022. 193 с. С. 130. https://classic-online.ru/ru/production/6915.

13. **Яровская Н.** [Рерих Е.И.] Преподобный Сергий Радонежский. www.urusvati.ru/sergiy/serg1.htm.

REFERENCES

1. **Alekseeva A.** Novye formy sovremennogo muzykal'nogo teatra [New forms of modern musical theater] // Antologija opernogo tvorchestva moskovskih kompozitorov (vtoraja polovina XX veka). Vyp. 1. M.: Kompozitor, 2003. C. 305–310.

2. **Getman A., Maksimova A.** Duhovnyj koncert pamjati roditelej Tat'jany Smirnovoj [Spiritual concert in memory of Tatiana Smirnova's parents. Experience of performing interpretation]. Opyt ispolnitel'skoj interpretacii // Ssylka. Ispolnitel'skie aspekty interpretacii horovyh partitur sovremennyh avtorov. Stat'i. Ocherki. Interv'yu / red.-sost. E.D. Krivickaya, A.V. Solov'ev, T.B. Suhanova; Akademiya horovogo iskusstva imeni V.S. Popova. — Moskva: Akademiya horovogo iskusstva imeni V.S. Popova, 2023. — P. 47–55.

3. **Golovkin N.** «"Russkaja shkola" — priobshhenie k poznaniju tradicij nashego naroda...» ["The Russian School is an introduction to the knowledge of the traditions of our people..."] // Smirnova T. Izlomy sud'by. Grani tvorchestva. Avtobiograficheskie zarisovki. Stat'i, issledovanija, ocherki, interv'ju. 2-e izd. Moskva, 2022. 193 s. S. 155–158. S. 157–158. https://classic-online.ru/ru/production/6915.

4. **Denisov A.V.** Sjuzhet i zhanr v opere XX veka — paradigmy izuchenija [Plot and genre in opera of the XX century — paradigms of study] // Izvestija RGPU im. A.I. Gercena. 2006. № 21–1. S. 134–135. https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhet-i-zhanr-v-opere-hh-veka-paradigmy-izucheniya/viewer.

5. Zhitie Sergija Radonezhskogo [The Life of Sergius of Radonezh] // Biblioteka literatury Drevnej Rusi / RAN. IRLI; Pod red. D.S. Lihacheva, L.A. Dmitrieva, A.A. Alekseeva, N.V. Ponyrko. — SPb.: Nauka, 1999. — T. 6: XIV — seredina XV veka. — 583 s. https://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4989&ysclid=lnbfrzl7gs971463015.

6. **Kaloshina G.E.** Formirovanie opery-oratorii v 20-e gody XX veka v tvorchestve A. Oneggera, I. Stravinskogo, A. Shenberga [The formation of opera-oratorio in the 20s of the XX century in the works of A. Honegger, I. Stravinsky, A. Schoenberg] // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 2: Filologija i iskusstvovedenie. 2012. № 2. https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-opery-oratorii-v-20-e-gody-hh-veka-v-tvorchestve-a-oneggera-i-stravinskogo-a-shenberga/viewer.

7. **Kulygina N.A.** «Svjatoj Francisk Assizskij» Oliv'e Messiana: realizacija modeli duhovnoj opery ["Saint Francis of Assisi" by Olivier Messiaen: realization of the spiritual opera model] // Izvestija RGPU im. A. I. Gercena. 2009. № 103. S. 176–183. https://cyberleninka.ru/article/n/svyatoy-frantsisk-assizskiy-olivie-messiana-realizatsiya-modeli-duhovnoy-opery/viewer.

8. **Mihajlova O.S.** Duhovnaja opera: k voprosu istokov zhanra [Spiritual opera: on the question of the origins of the genre] // Kul'tura i vremja peremen. №2 (25), 2019. https://s.esrae.ru/timekguki/pdf/2019/2(25)/446.pdf.

9. **Smirnova T.** Izlomy sud'by. Grani tvorchestva. Avtobiograficheskie zarisovki. Stat'i, issledovanija, ocherki, interv'ju [The fractures of fate. Facets of creativity. Autobiographical sketches. Articles, research, essays, interviews]. 2-e izd. Moskva, 2022. 193 s. S. 34. https://classic-online.ru/ru/production/6915.

10. **Sinel'nikova O.V., Anisimova K.V.** Stilevye dominanty tvorchestva Tat'jany Smirnovoj [Stylistic dominants of Tatiana Smirnova's creativity] // Vestnik KemGUKI, 2016, № 36. S. 135–145.

11. **Shemsetdinova D.M.** Russkaja horovaja opera v nachale XXI veka [Russian choral opera at the beginning of the XXI century] // Vestnik instituta mirovyh civilizacij. T. 8 № 4 (17) 2017. S. 155–158.

12. **Shinkarjova M.** Besedy s kompozitorom. «Starajus' byt' iskrennej». V gostjah u kompozitora [Conversations with the composer. "I'm trying to be sincere." Visiting the composer] // Muzykal'naja zhizn', 1990, № 19–20. Cit. po: Smirnova

T. Izlomy sud'by. Grani tvorchestva. Avtobiograficheskie zarisovki. Stat'i, issledovanija, ocherki, interv'ju. 2-e izd. Moskva, 2022. 193 s. S. 130. https://classic-online.ru/ru/production/6915.

13. **Jarovskaja N.** [Rerih E.I.] Prepodobnyj Sergij Radonezhskij [St. Sergius of Radonezh]. www.urusvati.ru/sergiy/serg1.htm.

МАКСИМОВА АЛЕКСАНДРА ЕВГЕНЬЕВНА
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)
доцент кафедры истории русской музыки
кандидат искусствоведения, доцент
e-mail: alexmaximova@mail.ru

MAXIMOVA ALEXANDRA E.
Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)
Associate Professor of the Department of the History of Russian
PhD, assistant professor
e-mail: alexmaximova@mail.ru

УДК 78.03
008

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

Музыкальное просветительство на Дальнем Востоке рубежа XIX–XX веков (Общество народных чтений)

A. Matveeva
Musical educational activities in the Far East at the turn of the 19th–20th centuries (The Society of Public Readings)

Абстракт. Статья посвящена вопросам музыкального просветительства на Дальнем Востоке в период политической модернизации страны от императорской России к России Советской. Фокус изучения дореволюционных достижений, которые в силу большевистской идеологии часто изымались из исторического контекста, сосредоточен на просветительской деятельности Общества народных чтений (1886) в г. Владивостоке. Несмотря на то, что музыкальное просветительство не являлось основной целью создания общества, все же именно оно «подготовило почву» для системной работы Владивостокского отделения Императорского Русского Музыкального Общества (ВО ИРМО), открытого во Владивостоке в 1909 году.
Изучение истории общественных организаций на Дальнем Востоке рубежа XIX–XX веков показывает их активную включенность в просветительскую работу. Эта работа, направленная, в том числе, на распространение знаний о музыкальной культуре, их трансляции на широкую аудиторию, заложила традицию понимания музыкального образования как общественного блага. Ведь просветительство сохраняло за собой главную функцию воспитания масс в интересах общества и государства. Круг основных задач, решаемых Обществом народных чтений/народного просвещения, даже в условиях социально-политических потрясений, связанных с периодом советизации, в музыкальном плане оставался традиционным и был направлен на формирование любительской среды, хранение и распространение культурных ценностей, приобщение к ним. Обладая образовательным и воспитательным потенциалом, просветительская деятельность обогащала человека духовно, обеспечивала приращивание знаний у граждан. Находясь вне рынка, она не регулировалась им, но существенно влияла на характер производства и распространения общественного блага.

Ключевые слова: музыкальное просвещение, музыкальное образование, музыкальные общества, Общество народных чтений, Общество Народного Просвещения, академическое музыкальное искусство на Дальнем Востоке.

Abstract: The article is dedicated to the pages of musical education activities in the Far East at the time of political modernization of the country from Imperial Russia to Soviet Russia. The study of the imperial-era achievements, which, due to Bolshevik ideology, were often removed from the historical context, is focused on the educational activities of the Public Readings Society (1886) in Vladivostok. Despite the fact that musical enlightenment was not the main objective in the creation of this society, it still paved the way for the methodic work of the Vladivostok branch of the Imperial Russian Musical Society (VO IRMS), established in Vladivostok in 1909.
Studying the history of public organizations in the Far East at the turn of the 19th and 20th centuries shows their active involvement in educational work. This work, aimed, among other things, at disseminating knowledge about musical culture and broadcasting it to a wide audience, laid the foundation for the tradition of understanding music education as a public good. After all, enlightenment retained the main function of educating the masses in the interests of society and the state. The range of main tasks solved by the Public Readings/Public Education, even within the conditions of socio-political upheavals associated with the period of Sovietization, remained traditional in musical terms and was aimed at creating an amateur environment, storing and distributing cultural values, and introducing them to them. Possessing educational and educational potential, educational activities enriched a person spiritually and ensured the increase of knowledge among citizens. Being outside the market, it was not regulated by it, but significantly influenced the nature of the production and distribution of public goods.

Keywords: musical educational activities, musical education, musical societies, Society of Public Readings, Society of Public Education, academic musical art in the Far East.

Одним из первых просветительских обществ, открытых на Дальнем Востоке императорской России, было Общество народных чтений, которое ведет свою историю во Владивостоке с 12 декабря 1886 года. Идею просветительства можно назвать ключевой для XVIII и XIX века, проследив ее в императорских Указах и обратившись к хронологии хотя бы некоторых из них: Указ «О расширении сети начальных школ» (1744 г., Елизавета), утверждение Устава народных училищ (1786 г., Екатерина II), Учреждение Министерства Народного Просвещения (1802 г., Александр I), Указ «Об устройстве училищ» (1803 г., Александр I), в который вошли «Предварительные правила народного просвещения»; Принятие первого для всех университетов Устава (1804 г., Александр I); вплоть до Высочайшего рескрипта Николая II (1902 г.). Именно подобная последовательная работа напрямую влияла на повсеместное создание и открытие просветительских обществ.

В императорской России Общества народных чтений появились, по замечанию историка В.Я. Рушанина, после распоряжения Императора в 1871 г. «Об учреждении особой комиссии в составе военного министра, министра внутренних дел, министра народного просвещения, главного начальника III отделения Собственной Его Величества канцелярии и Санкт-Петербургского оберполицмейстера, которая должна была обсудить вопрос об открытии народных чтений» [13, с. 90]. Позднее делами народных чтений занималась Постоянная комиссия по устройству народных чтений Министерства народного образования (1972–1917). По замечанию Рушанина В.Я., «до середины 70-х гг. XIX в. народные чтения организовывались только в столице и в Москве[1] <...> Лишь 24 декабря 1876 г. были изданы Правила для устройства народных чтений в губернских городах [Там же, с. 91]. Согласно Правилам, народные чтения разрешались попечителем учебного округа по соглашению с местным губернатором» [Там же, с. 91]. В архивах Дальнего Востока остался след такой переписки: 20 декабря 1885 г. И.И. Маковский (будущий основатель Общества народных чтений во Владивостоке) писал к военному губернатору Владивостока: «Имею честь испрашивать разрешение на учреждение в г. Владивостоке Общества народных чтений» [15, с. 207], по прошествии года — 12 декабря 1886 г. состоялось первое организационное собрание Общества народных чтений [Там же, с. 207]. И если во многих городах часто Общества народных чтений получали субсидии от земств, то Владивостокское Общество существовало благодаря волонтерской деятельности и энтузиазму своих основателей [1, с. 99].

Устав (1898 г.) Общества народных чтений во Владивостоке [9] регламентировал только его деятельность и не подразумевал связь с другими отделениями, или сетевую структуру, подобную РМО/ИРМО. Правда уже на первых страницах имеются отсылки к общим для всех Обществ Чтений Правилам, переизданным в 1890 г. Параграф 1 Устава Общества народных чтений г. Владивостока гласил: «Цель общества — посильное распространение полезных знаний в народе с соблюдением правил, установленных на сей предмет действующими узаконениями и административными распоряжениями» [9, л. 3]. Согласно Уставу, для достижения этой цели, общество устраивало:

«а) народные и литературные чтения по разным, как специальным, так и общеобразовательным отраслям знаний, причем те и другие чтения могут сопровождаться производством опытов, демонстрированием приборов, картин, географических карт и т. п.;

б) читальни и библиотеки;

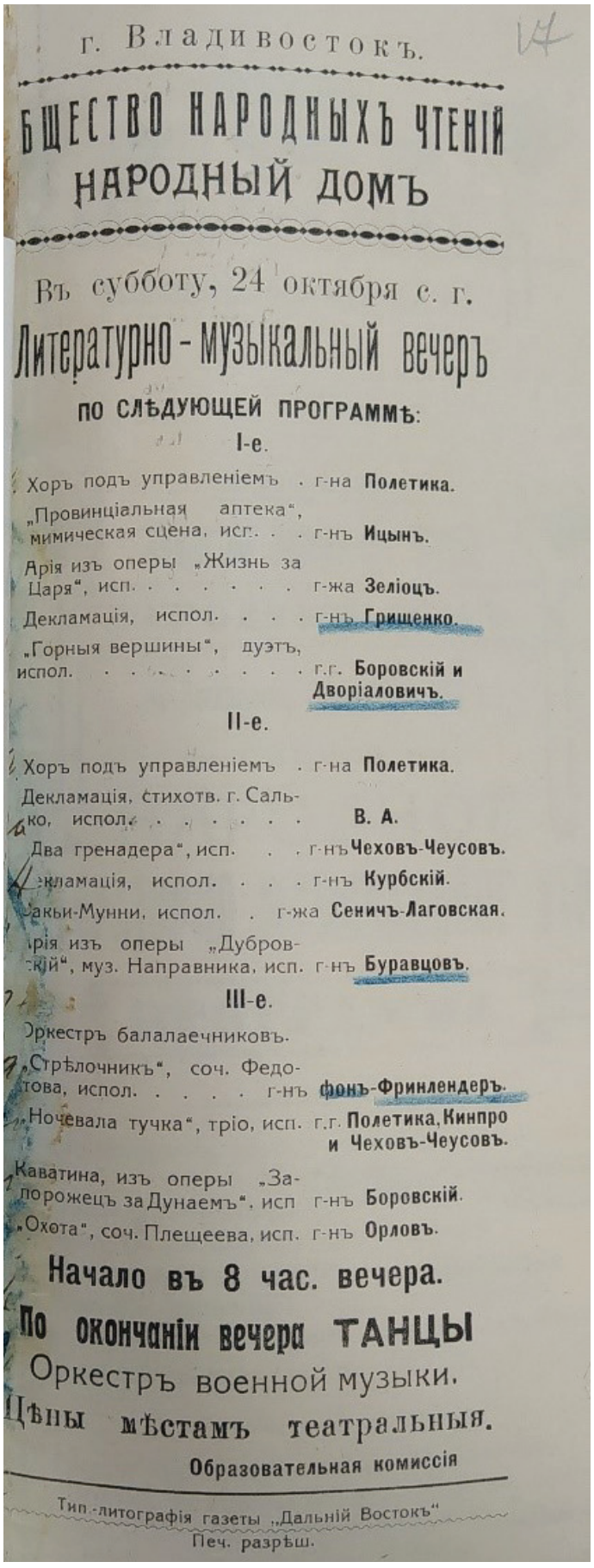
в) книжные склады;

г) воскресные школы и повторительные при них вечерние классы и самостоятельные вечерние курсы;

д) общественные библиотеки» [9].

Практика просветительской деятельности также включала в себя театральные постановки и литературно-музыкальные вечера, которых, согласно «Краткому докладу о деятельности Образовательной Комиссии при Обществе Народных Чтений с 22 мая по 20 апреля 1916 года» только в сезон 1915–1916 г. состоялось 33 (!) [10, Л. 9], что подтверждается сохранившимися афишами и брошюрами таких вечеров, и лекций (см. *илл. 1–3* на стр. 33–34). Программа устройства благотворительных литературно-музыкальных вечеров, или утренних спектаклей была обширна и стремилась

1 Рушанин В.Я. даёт статистические наблюдения о росте количества отделений Обществ народных чтений: «Всего к началу 90-х гг. XIX в. народные чтения были организованы в 42 губернских и 19 уездных городах. На 1 января 1897 г. народные чтения проводились в 2014 населенных пунктах страны, а в 1903 г. — уже в 4204 пунктах» [13, с. 91].



г. Владивостокъ.

БЩЕСТВО НАРОДНЫХЪ ЧТЕНІЙ
НАРОДНЫЙ ДОМЪ

Въ субботу, 24 октября с. г.

Литературно-музыкальный вечеръ

ПО СЛѢДУЮЩЕЙ ПРОГРАММѢ:

I-е.

Хоръ подъ управленіемъ . г-на Полетика.
„Провинціальная аптека“, мимическая сцена, исп. . . г-нъ Ицынъ.
Арія изъ оперы „Жизнь за Царя“, исп. . . . . г-жа Зеліоцъ.
Декламація, испол. . . . г-нъ Грищенко.
„Горныя вершины“, дуэтъ, испол. . . . . г.г. Боровскій и Дворіаловичъ.

II-е.

Хоръ подъ управленіемъ . г-на Полетика.
Декламація, стихотв. г. Салько, испол. . . . . В. А.
Два гренадера“, исп. . . г-нъ Чеховъ-Чеусовъ.
екламація, испол. . . . г-нъ Курбскій.
акьи-Мунни, испол. . г-жа Сеничъ-Лаговская.
рія изъ оперы „Дубровскій“, муз. Направника, исп. г-нъ Буравцовъ.

III-е.

Оркестръ балалаечниковъ.
„Стрѣлочникъ“, соч. Федотова, испол. . . . . г-нъ фонъ-Фринлендеръ.
„Ночевала тучка“, тріо, исп. г.г. Полетика, Кинпро и Чеховъ-Чеусовъ.
Каватина, изъ оперы „Запорожецъ за Дунаемъ“, исп г-нъ Боровскій.
„Охота“, соч. Плещеева, исп. г-нъ Орловъ.

Начало въ 8 час. вечера.

По окончаніи вечера ТАНЦЫ

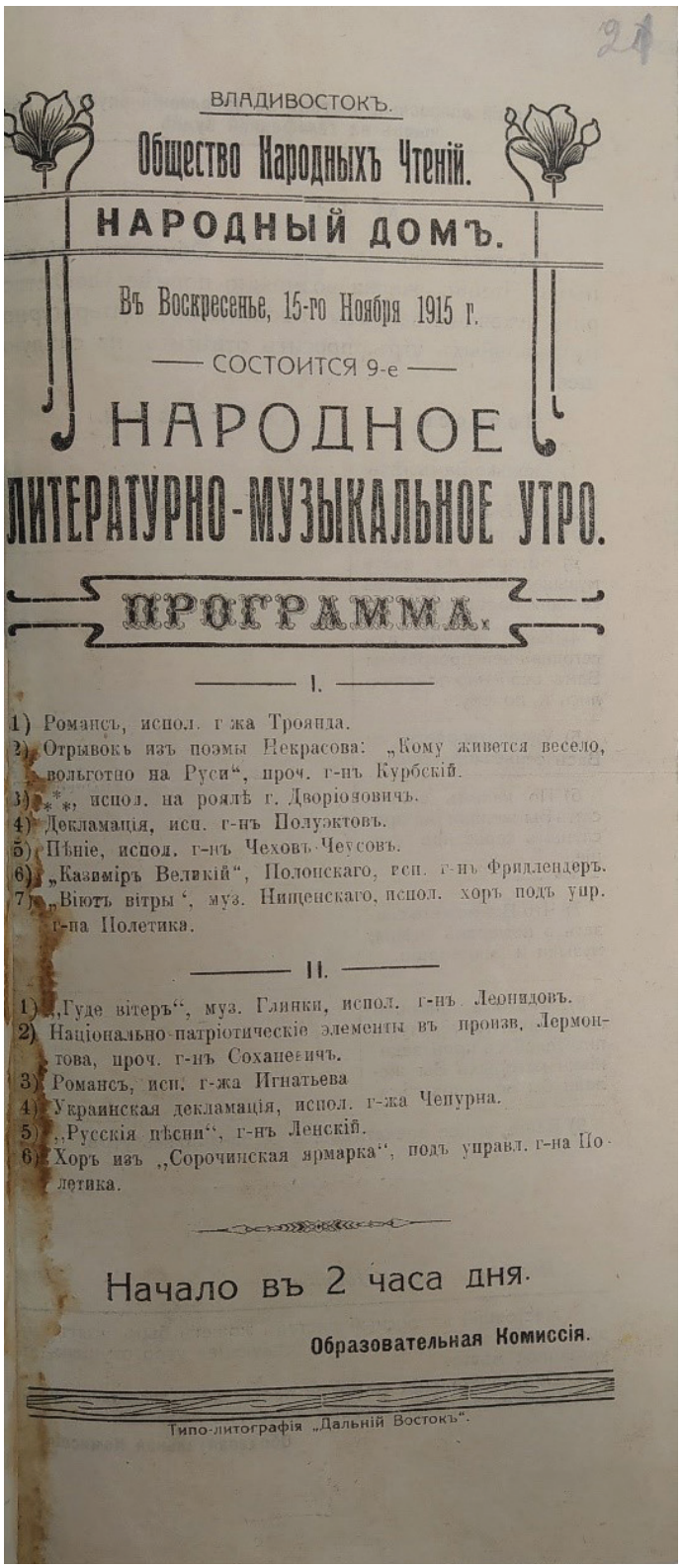
Оркестръ военной музыки.

Цѣны мѣстамъ театральныя.

Образовательная комиссія

Тип.-литографія газеты „Дальній Востокъ“
Печ. разрѣш.

илл. 1. Афиша литературно-музыкального вечера Общества народных чтений (24 октября 1915; РГИА ДВ Ф. 202. О. 1. Д. 22. Л. 17)



ВЛАДИВОСТОКЪ.

Общество Народныхъ Чтеній.

НАРОДНЫЙ ДОМЪ.

Въ Воскресенье, 15-го Ноября 1915 г.

СОСТОИТСЯ 9-е

НАРОДНОЕ

ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ УТРО.

ПРОГРАММА.

I.

1) Романсъ, испол. г-жа Троянда.
2) Отрывокъ изъ поэмы Некрасова: „Кому живется весело, вольготно на Руси“, проч. г-нъ Курбскій.
3) ***, испол. на роялѣ г. Дворіоповичъ.
4) Декламація, исп. г-нъ Полуэктовъ.
5) Пѣніе, испол. г-нъ Чеховъ-Чеусовъ.
6) „Казиміръ Великій“, Полонскаго, исп. г-нъ Фриллендеръ.
7) „Віютъ вітры“, муз. Нищенскаго, испол. хоръ подъ упр. г-на Полетика.

II.

1) „Гуде вітеръ“, муз. Глинки, испол. г-нъ Леонидовъ.
2) Національно-патріотическіе элементы въ произв. Лермонтова, проч. г-нъ Соханевичъ.
3) Романсъ, исп. г-жа Игнатьева
4) Украинская декламація, испол. г-жа Чепурна.
5) „Русскія пѣсни“, г-нъ Ленскій.
6) Хоръ изъ „Сорочинская ярмарка“, подъ управл. г-на Полетика.

Начало въ 2 часа дня.

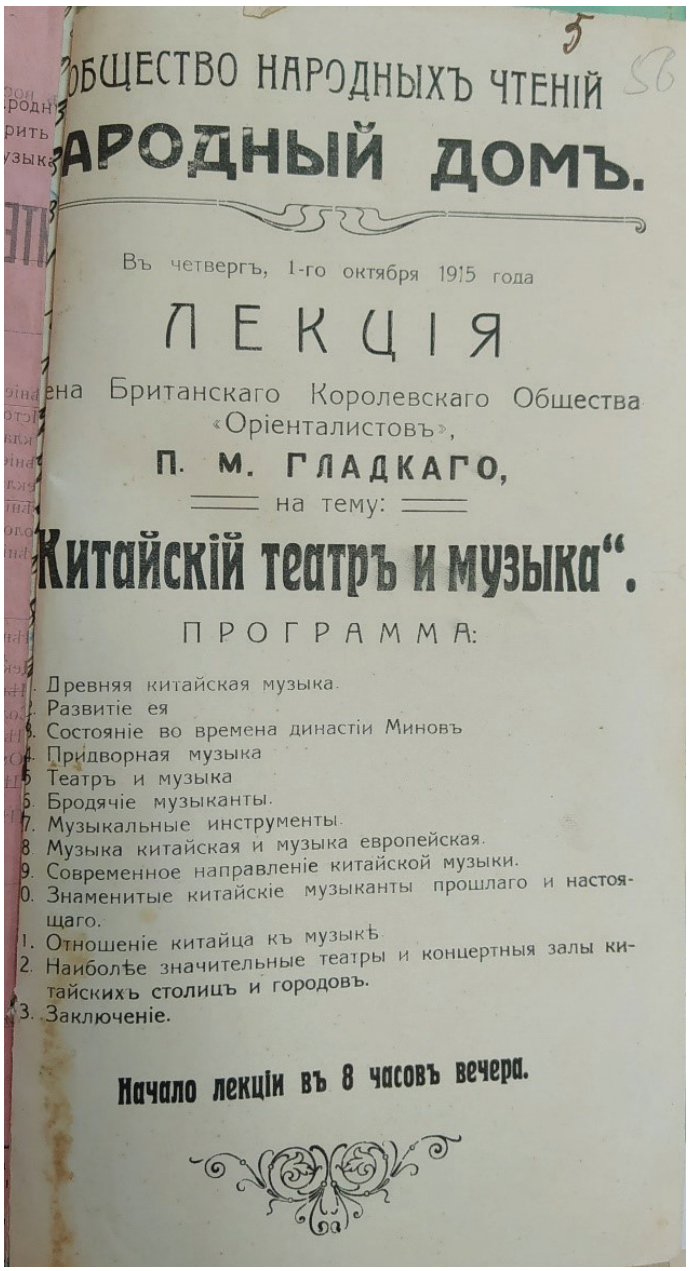
Образовательная Комиссія.

Типо-литографія „Дальній Востокъ“.

илл. 2. Афиша литературно-музыкального утра Общества народных чтений (15 ноября 1915; РГИА ДВ Ф. 202. О. 1 Д. 22. Л. 21)

охватить различные сферы музыкальной жизни: не редкими были включения комических сцен из популярных для того времени водевилей, обращения к мелодекламации, исполнения романсов, хоровых эпизодов и оперных арий, наряду с соль-

ными инструментальными номерами, или в исполнении камерных ансамблей, оркестров народных инструментов, или военных оркестров. Отдельной страницей таких вечеров можно назвать лекции по истории театра и музыки, охватывающие как достижения русской музыки, так и зарубежной, в том числе — истории музыки стран Дальнего Востока (*илл. 3)*. Примечательно, что для каждого из собраний печатались буклеты-афиши, содержащие анкеты-опросники для слушателей, обеспечивающие обратную связь с публикой, нацеленные на изучение целевой аудиторе и их запросов. Такие анкеты


ОБЩЕСТВО НАРОДНЫХЪ ЧТЕНІЙ

НАРОДНЫЙ ДОМЪ.

Въ четвергъ, 1-го октября 1915 года

ЛЕКЦІЯ

ена Британскаго Королевскаго Общества «Оріенталистовъ»,

П. М. ГЛАДКАГО,

на тему:

„Китайскій театръ и музыка".

ПРОГРАММА:

1. Древняя китайская музыка.
2. Развитіе ея
3. Состояніе во времена династіи Миновъ
4. Придворная музыка
5. Театръ и музыка
6. Бродячіе музыканты.
7. Музыкальные инструменты.
8. Музыка китайская и музыка европейская.
9. Современное направленіе китайской музыки.
10. Знаменитые китайскіе музыканты прошлаго и настоящаго.
11. Отношеніе китайца къ музыкѣ.
12. Наиболѣе значительные театры и концертныя залы китайскихъ столицъ и городовъ.
13. Заключеніе.

Начало лекціи въ 8 часовъ вечера.

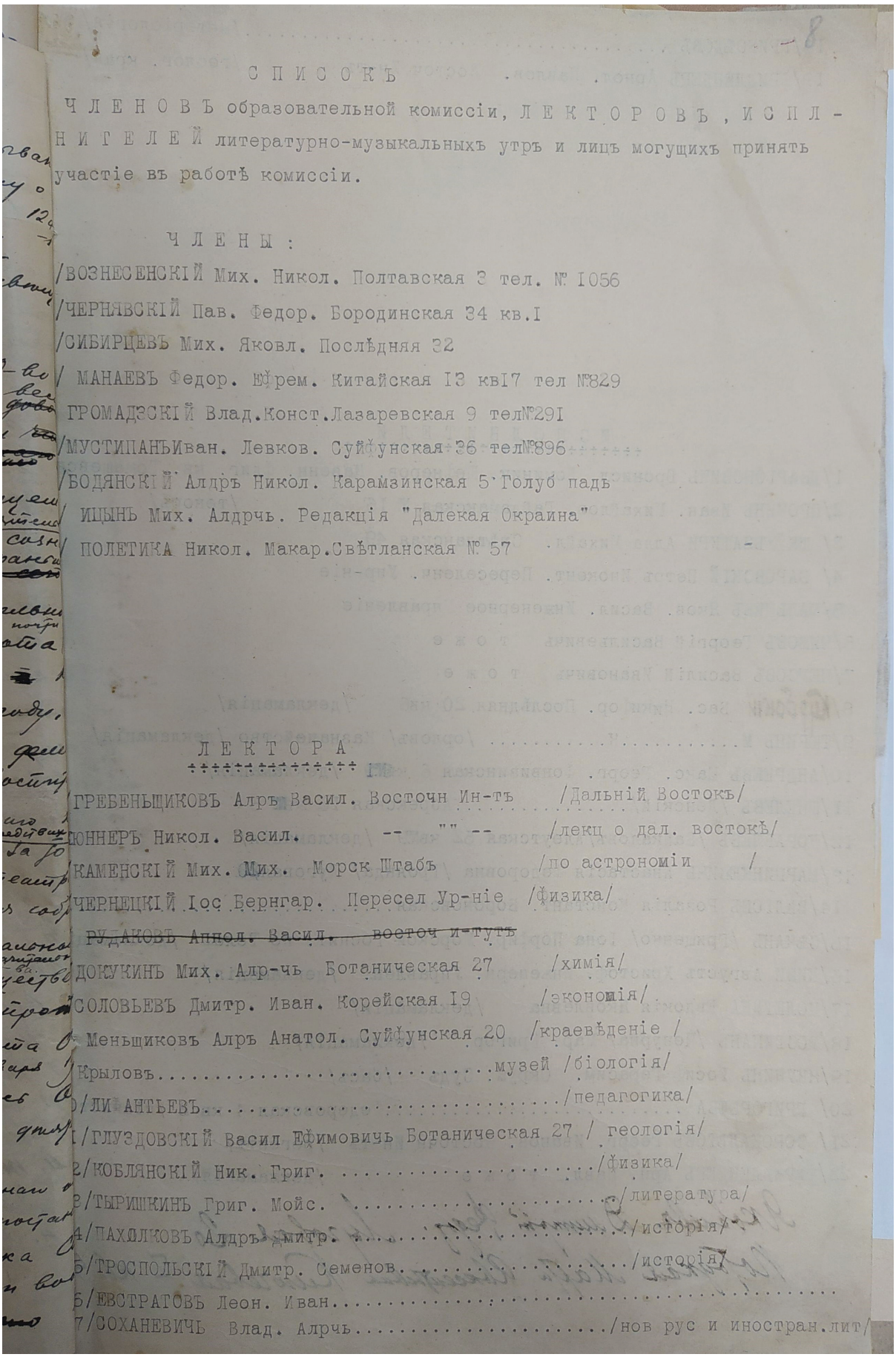
илл. 3. Афиша лекции Общества народных чтений (24 октября 1916; РГИА ДВ Ф. 202. О. 1 Д. 22. Л. 56)

содержали ряд вопросов о возрасте слушателя, его роде деятельности, уточнялось: «1. Какое по счету музыкальное утро Вы посещаете? 2. Какие номера из сегодняшней программы Вам особенно понравились и почему? 3. Удовлетворяет ли Вас серьезное чтение? 4. По каким вопросам Вы бы хотели послушать серьезное чтение? 5. Укажите фамилии музыкальных и литературных писателей, с произведениям которых Вы желали бы познакомиться...» [11, л. 21 об.].

Сохранилось немало документов, освещающих деятельность Общества народных чтений: от открытия кабинета для чтений до возведения Народного дома и обустройства в нём различных литературных, музыкальных и театральных мероприятий, в том числе сохранился «Список членов образовательной комиссии, лекторов, исполнителей литературно-музыкальных утр и лиц, могущих принять участие в работе комиссии» [8, л. 8–8 об.] (см. *илл. 4–5* на стр. 35–36).

Анализ афиш и буклетов театрально-музыкальных мероприятий, организовываемых Обществом, показывает, что в них нередко принимали участие члены иных открывавшихся на Дальнем Востоке любительских просветительских обществ. Деятельность любительских обществ в части включения в свою орбиту произведений академической музыки исторически предвосхитила и «подготовила почву» для системной работы ВО ИРМО, открытого во Владивостоке в 1909 году [14, с. 187]. Но если Общество народных чтений стремилось к «посильному распространению полезных знаний» [9, с. 3], которые охватывали как гуманитарные знания, так и естественно-научные, то деятельность РМО, согласно §1 Устава 1859 года, была сконцентрирована на содействии развития «вкуса к музыке в России» [7, л. 4], и помимо информационно-просветительского вектора работы также включала в себя «музыкально-управленческий и образовательный» [2, с. 218]. Общество народных чтений и РМО/ИРМО объединяло дооктябрьское прошлое, которое позволило за многие годы выработать запас прочности и инерционно продолжать свою привычную деятельность, невзирая на политические потрясения и нестабильность эпохи ДВР (см. *таблицу 1 на* стр. 37).

В период революций и гражданской войны Общество народных чтений прекратило своё существование: сменив название на «Общество Народного Просвещения» в 1917 г., оно также сменило



СПИСОКЪ

ЧЛЕНОВЪ образовательной комиссіи, ЛЕКТОРОВЪ, ИСПЛНИТЕЛЕЙ литературно-музыкальныхъ утръ и лицъ могущихъ принять участіе въ работѣ комиссіи.

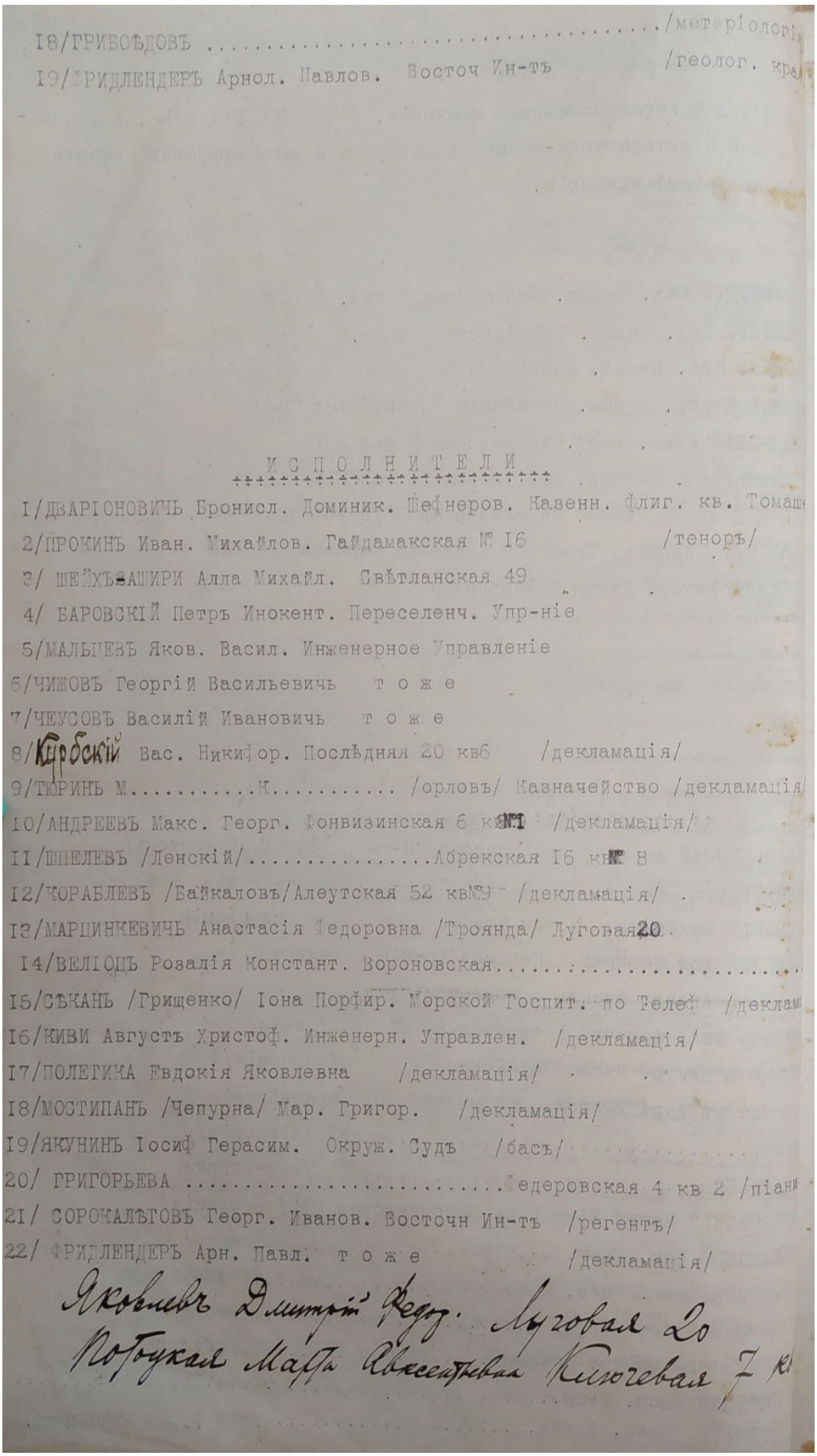
ЧЛЕНЫ:

/ВОЗНЕСЕНСКІЙ Мих. Никол. Полтавская 3 тел. № 1056
/ЧЕРНЯВСКІЙ Пав. Федор. Бородинская 34 кв.1
/СИБИРЦЕВЪ Мих. Яковл. Послѣдняя 32
/ МАНАЕВЪ Федор. Ефрем. Китайская 13 кв17 тел №829
ГРОМАДЗСКІЙ Влад.Конст.Лазаревская 9 тел№291
/МУСТИПАНЪИван. Левков. Суйфунская 36 тел№896
/БОДЯНСКІЙ Алдръ Никол. Карамзинская 5 Голубятня
/ ИЦЫНЪ Мих. Алдрчь. Редакція "Далекая Окраина"
/ ПОЛЕТИКА Никол. Макар.Свѣтланская № 57

ЛЕКТОРА

/ГРЕБЕНЬЩИКОВЪ Алръ Васил. Восточн Ин-тъ /Дальній Востокъ/
ЮННЕРЪ Никол. Васил. -- "" -- /лекц о дал. востокѣ/
/КАМЕНСКІЙ Мих. Мих. Морск Штабъ /по астрономіи /
ЧЕРНЕЦКІЙ Іос Бернгар. Пересел Ур-ніе /физика/
~~РУДАКОВЪ Аннол. Васил. восточ и-тутъ~~
ДОКУКИНЪ Мих. Алр-чь Ботаническая 27 /химія/
СОЛОВЬЕВЪ Дмитр. Иван. Корейская 19 /экономія/
Меньщиковъ Алръ Анатол. Суйфунская 20 /краевѣденіе /
Крыловъ.....музей /біологія/
/ЛИ АНТЬЕВЪ...../педагогика/
/ГЛУЗДОВСКІЙ Васил Ефимовичъ Ботаническая 27 / геологія/
/КОБЛЯНСКІЙ Ник. Григ. ...../физика/
/ТЫРШКИНЪ Григ. Мойс. ...../литература/
/ПАХОЛКОВЪ Алдръ Дмитр. ...../исторія/
/ТРОСПОЛЬСКІЙ Дмитр. Семенов. ...../исторія/
/ЕВСТРАТОВЪ Леон. Иван.....
/СОХАНЕВИЧЪ Влад. Алрчь...../нов рус и иностран.лит/

илл. 4. Список членов образовательной комиссии, лекторов, исполнителей литературно-музыкальных утр и лиц, могущих принять участие в работе комиссии (РГИА ДВ. Ф. 222. О. 1. Д. 15. Л. 8)



18/ГРИБОѢДОВЪ ...../метеріологія/
19/ФРИДЛЕНДЕРЪ Арнол. Павлов. Восточ Ин-тъ /геолог. кра

И С П О Л Н И Т Е Л И

1/ДВАРІОНОВИЧЬ Бронисл. Доминик. Шефнеров. Казенн. флиг. кв. Томаш
2/ПРОКИНЪ Иван. Михайлов. Гайдамакская № 16 /теноръ/
3/ ШЕЙХЪ-АШИРИ Алла Михайл. Свѣтланская 49
4/ БАРОВСКІЙ Петръ Инокент. Переселенч. Упр-ніе
5/МАЛЬЦЕВЪ Яков. Васил. Инженерное Управленіе
6/ЧИЖОВЪ Георгій Васильевичь т о ж е
7/ЧЕУСОВЪ Василій Ивановичь т о ж е
8/Курбскій Вас. Никифор. Послѣдняя 20 кв6 /декламація/
9/ТЮРИНЪ М.....К..... /орловъ/ Казначейство /декламація/
10/АНДРЕЕВЪ Макс. Георг. Фонвизинская 6 кв№1 /декламація/
11/ШЕЛЕВЪ /Ленскій/.....Абрекская 16 кв№ 8
12/КОРАБЛЕВЪ /Байкаловъ/Алеутская 52 кв№9 /декламація/
13/МАРЦИНКЕВИЧЬ Анастасія Федоровна /Троянда/ Луговая 20
14/ВЕЛІОДЬ Розалія Констант. Вороновская.....
15/СѢКАНЬ /Грищенко/ Іона Порфир. Морской Госпит. по Телеф /деклам
16/КИВИ Августъ Христоф. Инженерн. Управлен. /декламація/
17/ПОЛЕТИКА Евдокія Яковлевна /декламація/
18/МОСТИПАНЬ /Чепурна/ Мар. Григор. /декламація/
19/ЯКУНИНЪ Іосиф Герасим. Окруж. Судъ /басъ/
20/ ГРИГОРЬЕВА .....Федоровская 4 кв 2 /піан
21/ СОРОКАЛѢТОВЪ Георг. Иванов. Восточн Ин-тъ /регентъ/
22/ ФРИДЛЕНДЕРЪ Арн. Павл. т о ж е /декламація/

Яковлевъ Дмитрій Федор. Луговая 20
Поручикъ Марія Алексѣевна Ключевая 7 кв

илл. 5. Список членов образовательной комиссии, лекторов, исполнителей литературно-музыкальных утр и лиц, могущих принять участие в работе комиссии (РГИА ДВ. Ф. 222. О. 1. Д. 15. Л. 8 об.)

Таблица 2

Общество	ИРМО	ВО ИРМО	Общество народных чтений	Общество народных чтений во Владивостоке
Год основания	**1859 г.** — создание Русское музыкальное общество (РМО) **1872 г.** — Общество получает статус Императорского.	**1909 г.** — открытие Владивостокского отделение ИРМО	**1876 г.** — учреждение постоянной комиссии по устройству народных чтений (г. Санкт-Петербург)	**1886 г.** — открытие Общества народных чтений во Владивостоке

и главную цель. Но сохранилась практика просветительства. В письме Председателя Правления общества (сентябрь, 1921) в самоуправление города Владивостока уже в преамбуле видим: «Возникшее свыше 35 лет тому назад Общество Народного Просвещения / до 1917 года Общество Народных Чтений/ в течение всей деятельности считало основной своей задачей развитие широких народных масс» [9, л. 1]. Здесь же отмечено: «Народный Дом, привлекая широкие народные массы, благодаря своей доступности, стал культурным центром рабочего и бедного населения города, местом, где за недорогую плату, а часто и совершенно бесплатно, можно было пополнить свои знания и, отдохнувши от забот повседневности, в театре ознакомиться с лучшими произведениями лучших русских и иностранных авторов» [Там же, л. 1].

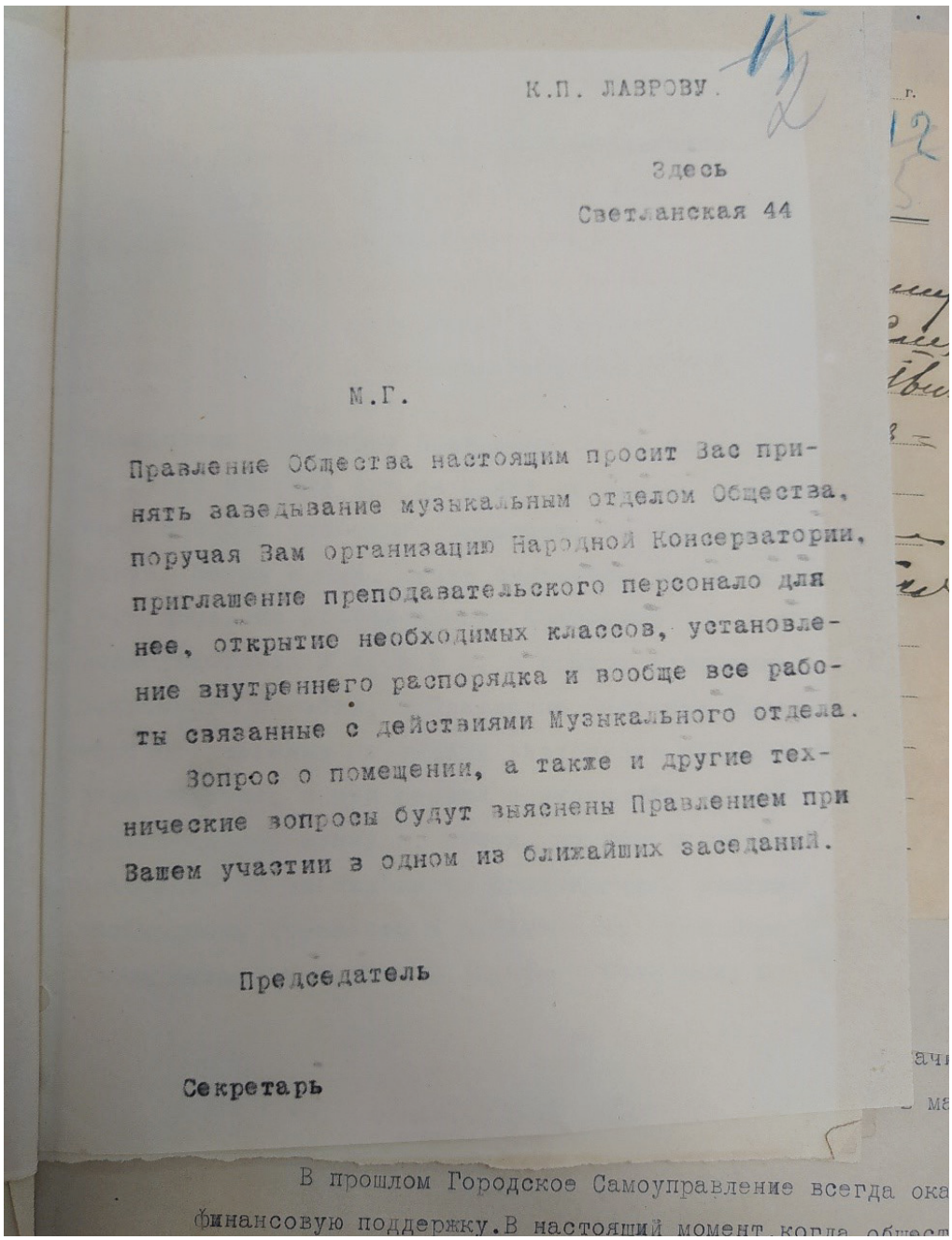
Согласно исследованию историка-регионоведа С.С. Пай, посвященному системе народного просвещения на юге Дальнего Востока, Общество Народного Просвещения «поставило перед собой две важные задачи: организацию народного университета <...> и народной консерватории» [5, с. 58], которая была создана в 1917 г., ставя своей целью «распространение музыкального искусства среди самых широких слоёв населения» [4]. Процесс создания такого типа учреждений, ориентированных на массовое музыкальное образование, был заложен в 1906 году в Москве[2]. Во Владивостоке же проект создания Народной консерватории при Народном доме получил реализацию в революционное время. В Историческом архиве Дальнего Востока существует ряд материалов, позволяющих реконструировать события из жизни Народной консерватории. Так, например, в 1920 г. Председатель Общества Народного просвещения обращается в городскую управу г. Владивостока к К.П. Лаврову[3] с просьбой «принять заведывание музыкальным отделом Общества, поручая Вам организацию Народной консерватории...» (см. *илл. 6* на стр. 39).

В период революционных событий и иностранной интервенции здание Народного дома, помимо центра культуры, становится центром активности различных политических партий. С полным утверждением власти Советов на Дальнем Востоке Народный дом переименовывается в «Рабочий клуб Металлистов» — работников «Дальзавода»[4]. Из «Путеводителя по Владивостоку» того времени можно подчерпнуть информацию об административном составе Народного дома. Заведующий Народного Дома во Владивостоке — Бородавкин А.А., члены правления: Матвеев Н.П. — председатель

2 Известно, осенью 1906 года в Москве была организована Народная консерватория, «в организации и деятельности которой приняли большое участие: С.И. Танеев, Е.Э. Линёва, Д.И. Аракишвили, Е.В. Богословский, А.Т. Гречанинов, А.Д. Кастальский, Н.Д. Кашкин, А.Г. Чесноков, Б.Л. Яворский, Ю.Д. Энгель, Н.А. Янчук, М.А. Дейша-Сионицкая, Н.Я. Брюсова, А.Б. Гольденвейзер и — позднее — многие другие. Целью Народной консерватории было распространение музыкальной культуры среди широких демократических масс. Сразу же в Народную консерваторию записалось две тысячи человек, среди которых были фабричные и заводские рабочие, железнодорожники, телеграфисты, мелкие конторские служащие» [3].

3 К.П. Лавров — согласно историческим данным «начальник управления, бывший член Учредительного собрания и руководитель Дальрыбы. Он старался предпринимать меры для охраны дальневосточных морей от расхищения и бездумного хозяйствования... В июне 1920 г. К.П. Лавров эмигрировал в Японию» [16, с. 71].

4 Предприятие, основанное в 1887 г., специализирующееся на строении и ремонте морских судов.



К.П. ЛАВРОВУ.

Здесь

Светланская 44

М.Г.

Правление Общества настоящим просит Вас принять заведывание музыкальным отделом Общества, поручая Вам организацию Народной Консерватории, приглашение преподавательского персонало для нее, открытие необходимых классов, установление внутреннего распорядка и вообще все работы связанные с действиями Музыкального отдела.

Вопрос о помещении, а также и другие технические вопросы будут выяснены Правлением при Вашем участии в одном из ближайших заседаний.

Председатель

Секретарь

В прошлом Городское Самоуправление всегда ока

финансовую поддержку. В настоящий момент когда

илл 6. Обращение Председателя Общества Народного Просвещения в городскую управу г. Владивостока (РГИА ДВ. Ф. 222. О. 1. Д. 25. Л. 2)

общества народных чтений, Рушковский А.Н. — товарищ председателя, Тихановский Д.С. — секретарь, Белов Н.Л. — казначей, Колбин[5], Бондарев, Малышко, Гонцов. Ревизионная комиссия: Гилев, Чернов [6, с. 58]. Согласно исследованиям историка Королёвой В.А., «в 1923 г. обе консерватории [Народная консерватория Общества Народного Просвещения и Консерватория РМО. — *Прим. автора*] были реорганизованы и на их базе создан музыкальный Институт» [4]. Народный Университет же начал свою работу в начале 1918 г., но уже 15 июня 1922 г. «по распоряжению адмирала Г.К. Старка помещения Народного дома были экспроприированы для нужд морского ведомства, и народный университет закрылся» [5, с. 59].

Изучение истории общественных организаций на Дальнем Востоке рубежа XIX–XX веков показывает их активную включенность в просветитель-

5 Любопытно, что инициалы в Путеводителе приводятся только у головной администрации — заведующих, их заместителей и казначея. Предприятие, основанное в 1887 г., специализирующееся на строении и ремонте морских судов.

скую работу. Эта работа, направленная, в том числе на распространение знаний о музыкальной культуре, их трансляции на широкую аудиторию, заложила традицию понимания музыкального образования как общественного блага. Ведь просветительство сохраняло за собой главную функцию воспитания масс в интересах общества и государства. Круг основных задач, решаемых обществом Народного просвещения, даже в условиях социально-политических потрясений, связанных с периодом советизации, в музыкальном плане оставался традиционным и был направлен на формирование любительской среды, хранение и распространение культурных ценностей, приобщение к ним. Обладая образовательным и воспитательным потенциалом, просветительская деятельность обогащала человека духовно, обеспечивала приращивание знаний у граждан. Находясь вне рынка, она не регулировалась им, но существенно влияла на характер производства и распространения общественного блага.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бутырин Д.А.** Общество народных чтений во Владивостоке и его основатель И.И. Маковский / Д.А. Бутырин // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2009. — № 4. — С. 95–99.
2. **Ефимова Н.И.** Русское музыкальное общество / Императорское Русское музыкальное общество: инновации второй половины XIX века в проекции диалога власти и музыкального сообщества / Н.И. Ефимова // Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. Императорское Русское музыкального общество: на переломах истории: Материалы Международной научно-практической конференции / Отв. ред. Е.Е. Полоцкая; Урал. Гос. консерватория имени М.П. Мусоргского. — Екатеринбург: УГК. — 2019. — № 17. — С. 217–222.
3. Консерватория до 1917 года. Глава IV [Электронный ресурс] // Московская консерватория 1866–1966. — URL: https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131364 (дата обращения: 12.04.2023).
4. **Королёва В.А.** Императорское Русское музыкальное общество и Пролеткульт на Дальнем Востоке России: союз или конфронтация [Электронный ресурс] / В.А. Королёва // Художественная Культура. / «Art and Culture Studies» электронное периодическое рецензируемое научное издание. — М., 6/и, 2013. — № 2 (7). — URL: http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html (дата обращения: 20.07.2019).
5. **Пай С.С.** Реформирование системы народного просвещения на юге Дальнего Востока в 1917–1929 гг. : дис. ...канд. ист. наук : 07.00.02 / Пай Светлана Сергеевна. — Владивосток, 2011. — 299 с.
6. Памятная книжка Приморской области на 1916 г. — Владивосток: Изд-е Приморского областного статистического комитета, 1916. — 292 с.
7. РГАЛИ. Ф. 1286. О. 27. Д. 267. Л. 4. (Устав Русского Музыкального Общества, 1859 г.).
8. РГИА ДВ. Ф. 222. О. 1 Д. 15. Л. 8–8 об. (Список членов образовательной комиссии, лекторов, исполнителей литературно-музыкальных утр и лиц, могущих принять участие в работе комиссии, 1915 г.).
9. РГИА ДВ. Ф. 202. О. 1. Д. 18. Л. 1–8 (Устав Общества народных чтений в г. Владивостоке. — Владивосток, Типолитография газеты «Восточный Вестник», 1898).
10. РГИА ДВ. Ф. 202. О. 1. Д. 18. Л. 9 (Краткий доклад о деятельности Образовательной Комиссии при Обществе народных чтений с 22 мая по 20 апреля 1916 года, 1916 г.).
11. РГИА ДВ. Ф. 202. О. 1. Д. 22. Л. 11–56 (Афиши, программные листки, 1915–1916 гг.).
12. РГИА ДВ. Ф. 222. О. 1. Д. 25. Л. 2 (Письмо в городскую управу о Народной консерватории, 1920 г.).
13. **Рушанин В.Я.** Народные чтения на Урале в конце XIX — начале XX в. // Вестник ЧГАКИ. — 2011. — № 3 (27). — С. 90–94.
14. **Фиденко Ю.Л.** Музыкальная жизнь Владивостока и деятельность местного отделения Императорского русского музыкального общества (1909–1920 г.) / Ю.Л. Фиденко // Проблемы музыкальной науки. — 2018. — № 4 (33). — С. 187–192.
15. **Хисамутдинов А.А.** Владивостокъ. Этюды к истории старого города / А.А. Хисамутдинов. — Владивосток: изд-во Дальневост. Ун-та, 1992. — 328 с.
16. **Хисамутдинов А.А.** В.К. Арсеньев: его экономические идеи и коллеги-экономисты // Экономическая история. — 2022. — №1 (56). — С. 69–76.

REFERENCES

1. **Butyrin D.A.** Obshchestvo narodnyh chtenij vo Vladivostoke i ego osnovatel' I.I. Makovskij / D.A. Butyrin // Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke. — 2009. — № 4. — S. 95–99.
2. **Efimova N.I.** Russkoe muzykal'noe obshchestvo / Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo: innovacii vtoroj poloviny XIX veka v proekcii dialoga vlasti i muzykal'nogo soobshchestva / N.I Efimova // Muzyka v sisteme kul'tury: nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. Imperatorskoe Russkoe muzykal'nogo obshchestvo: na perelomah istorii: Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii / Otv. red. E.E. Polockaya; Ural. Gos. konservatoriya imeni M.P. Musorgskogo. — Ekaterinburg: UGK. — 2019. — № 17. — S. 217–222.
3. Konservatoriya do 1917 goda. Glava IV [Elektronnyj resurs] // Moskovskaya konservatoriya 1866–1966. — URL: https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131364 (data obrashcheniya: 12.04.2023).
4. **Korolyova V.A.** Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo i Proletkul't na Dal'nem Vostoke Rossii: soyuz ili konfrontaciya [Elektronnyj resurs] / V.A. Korolyova // Hudozhestvennaya Kul'tura. / «Art and Culture Studies» elektronnoe periodicheskoe recenziruemoe nauchnoe izdanie. — M., b/i, 2013. — № 2 (7). — URL: http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html (data obrashcheniya: 20.07.2019).
5. **Paj S.S.** Reformirovanie sistemy narodnogo prosveshcheniya na yuge Dal'nego Vostoka v 1917–1929 gg. : dis. ...kand. ist. nauk : 07.00.02 / Paj Svetlana Sergeevna. — Vladivostok, 2011. — 299 s.
6. Pamyatnaya knizhka Primorskoj oblasti na 1916 g. — Vladivostok: Izd-e Primorskogo oblastnogo statisticheskogo komiteta, 1916. — 292 s.
7. RGALI. F. 1286. O. 27. D. 267. L. 4. (Ustav Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva, 1859 g.).
8. RGIA DV. F. 222. O. 1. D. 15. L. 8–8 ob. (Spisok chlenov obrazovatel'noj komissii, lektorov, ispolnitelej literaturno-muzykal'nyh utr i lic, mogushchih prinyat' uchastie v rabote komissii, 1915 g.).
9. RGIA DV. F. 202. O. 1. D. 18. L. 1–8 (Ustav Obshchestva narodnyh chtenij v g. Vladivostoke. — Vladivostok, Tipolitografiya gazety «Vostochnyj Vestnik», 1898).
10. RGIA DV. F. 202. O. 1. D. 18. L. 9 (Kratkij doklad o deyatel'nosti Obrazovatel'noj Komissii pri Obshchestve Narodnyh Chtenij s 22 maya po 20 aprelya 1916 goda, 1916 g.).
11. RGIA DV. F. 202. O. 1 D. 22. L. 11–56 (Afishi, programmnye listki, 1915-1916 gg.).
12. RGIA DV. F. 222. O. 1. D. 25. L. 2 (Pis'mo v gorodskuyu upravu o Narodnoj konservatorii, 1920 g.).
13. **Rushanin V.Ya.** Narodnye chteniya na Urale v konce XIX — nachale Hkh v. // Vestnik CHGAKI. — 2011. — № 3 (27). — C. 90–94.
14. **Fidenko, YU. L.** Muzykal'naya zhizn' Vladivostoka i deyatel'nost' mestnogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva (1909–1920 g.) / Yu.L. Fidenko // Problemy muzykal'noj nauki. — 2018. — № 4 (33). — S. 187–192.
15. **Hisamutdinov A.A.** Vladivostok". Etyudy k istorii starogo goroda / A.A. Hisamutdinov. — Vladivostok: izd-vo Dal'nevost. Un-ta, 1992. — 328 s.
16. **Hisamutdinov A.A**. V.K. Arsen'ev: ego ekonomicheskie idei i kollegi-ekonomisty // Ekonomicheskaya istoriya. — 2022. — № 1 (56). — S. 69–76.

МАТВЕЕВА АЛИНА ИГОРЕВНА
Академия хорового искусства
имени В.С. Попова (г. Москва)
аспирант, помощник проректора по научной работе
e-mail: krapiva_alina@list.ru

MATBEEBA ALINA I.
Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)
Postgraduate Student, Assistant Vice-Rector for scientific work
e-mail: krapiva_alina@list.ru

УДК 784.1

Г.О. МУЗАНОВА, Н.А. КОШЕЛЕВА

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (г. Саратов)

Богородичная молитва в хоровых сочинениях С.В. Екимова на православные тексты (на примере хора «Богородице Дево, радуйся»)

G. Muzanova, N. Kosheleva

Theotokos prayer in Sergei Ekimov's choral settings to Orthodox texts (a case study of the chorus "Bogoroditse Devo, Raduisya")

Абстракт. На протяжении многовековой истории христианства молитвы к Пресвятой Деве Марии являются самыми главными и почитаемыми. Её образ предстаёт в сочинениях композиторов различных эпох, стилей и направлений. Особое значение образ Богоматери имеет в православной культуре. Благодаря духовному ренессансу в конце прошлого столетия данная тема получила широкое распространение в творчестве отечественных композиторов. При всём разнообразии подходов к выбору жанров, составов исполнителей, особенностей тембрового звучания, можно наблюдать некую общую тенденцию — корреляция древних традиций церковного пения и индивидуальности авторского мышления. Таким образом, на первый план выступает важнейший принцип современного хорового искусства — сохранение фундаментального слоя русской культуры — церковного пения, как одного из главных национальных устоев.

Выдающиеся отечественные композиторы — Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин, Ю.А. Фалик — создали блестящую панораму хоров на тексты богородичных молитв. Продолжателем лучших традиций и одновременно обладателем яркого новаторского высказывания в сфере духовной музыки является С.В. Екимов — один из ярчайших композиторов Санкт-Петербургской школы. Данного автора отличает индивидуальная свобода выбора буквально на всех уровнях и этапах сочинения — от выбора текстовой основы (как католическая, так и православная) до мастерски использованных фактурных, динамических и тембровых контрастов.

Ключевые слова: Богородица, образ, культура, молитва, духовная музыка, традиция, современная техника, хор, С. Екимов.

Abstract: Throughout the centuries-old history of Christianity, prayers to the Blessed Virgin Mary are the most important and revered. Her image appears in the works of composers of various eras, styles and trends. The image of the Mother of God is of particular importance in the Orthodox culture. Thanks to the spiritual renaissance at the end of the last century, this theme has become widespread in Russian composers' works. Despite the variety of approaches to the choice of genres, scoring, and timbres, one can observe a certain general trend which consists in correlation between the ancient traditions of church chant and the authors' mindset. Therefore, the most important principle of modern choral art that comes to the foreground is the preservation of the church singing which is the fundamental layer of the Russian culture and one of its main national foundations.

Such outstanding Russian composers as Georgy Sviridov, Alfred Schnittke, Rodion Shchedrin, Yuri Falik created a brilliant panorama of choral settings to the texts of Theotokos prayers. The successor of the best traditions and at the same time the owner of a bright innovative statement in the field of sacred music is Sergei Ekimov, who is seen as one of the brightest composers of the St. Petersburg school. He is distinguished by individual freedom of choice literally at all levels and stages of composition, from the choice of a textual basis (both Catholic and Orthodox) to the skillfully used textural, dynamic and timbre contrasts.

Keywords: Holy Mother, image, culture, prayer, sacred music, tradition, modern technique, chorus, Sergei Ekimov.

Каждый из видов искусства не единожды воплощал вечный сюжет — Богоматерь с Младенцем. Огромное количество икон, фресок, скульптур, картин и литературных страниц являют нам Её божественный лик.

Почитание Богоматери в православной культуре связано с большим количеством молитв, икон и праздников, что в сознании верующих складывается в образ Пречистой Девы. Упоминание Девы

Марии встречается во всех службах и чинопоследованиях в виде богородичнов, пения «Достойно» и задостойников. Молитва христианина к Божией Матери основана на вере в Её помощь и заступничество. В русском православии принято подчеркивать близость Богородицы к Богу. Она может просить о спасении, помиловании человечества перед своим Сыном, просить об избавлении от бед, всякого зла и искушений.

Богородичная молитва основана на приветствии Архангела Михаила, обращенного к Деве Марии. Он возвещает ей о рождении от Неё будущего Спасителя мира: *«Богоро́дице Де́во, ра́дуйся, благода́тная Мари́е, Госпо́дь с Тобо́ю, Благослове́нна Ты в жена́х и благослове́н Плод чре́ва Твоего́, я́ко Спа́са родила́ еси́ душ на́ших»*. Эта молитва — одна из самых древних — появилась на заре христианства. По своему характеру она относится к славословным молитвам, так как в ней Дева Мария величается как достойнейшая из достойнейших людей, которая была удостоена чести родить Самого Бога.

В представлениях людей Богородица — образец целомудрия и непорочности, победы истинной веры над искушениями: *«Честнейшую Херувим и славнейшую без сравнения Серафим, без истления Бога Слова рождшую, сущую Богородицу Тя величаем»*. Она является наставницей для верующих, к ней обращаются с просьбами о спасении и сохранении, избавлении от зла и суетных помыслов. В обращении с молитвой к Пречистой Деве можно просить об утешении и исцелении: *«Утоли наши скорби и пошли утешение всем болящим и скорбящим»*.

Считается, что Богоматерь издревле защищает православную Русь своим покровом. Именно Дева Мария становится важнейшим образом в русском искусстве.

Образ Богородицы является ключевым в системе православной культуры, он становится отражением картины «русского мира», где царят Свет, Милость, Любовь. Дева Мария противостоит злу, скорбям и печалям земного мира. «Еще одна особенность русской ментальности — ощущение духовной близости к Богородице, постоянное богообщение» [7, с. 209]. Лик Богоматери в православии олицетворяет идеалы духовной красоты, христианского милосердия и смирения.

В современной музыке наблюдается значительный интерес к духовной музыке, обусловленный явлением духовного ренессанса (термин Л.Н. Раабена) в музыке конца XX века. Сложные вопросы, связанные с осмыслением миропорядка, приводят композиторов к религиозной тематике. Они нередко обращаются к церковным молитвам с целью найти опору в «родниках» русской духовной культуры, найти точки взаимодействия традиционного и современного музыкального языка.

Песнопения к Пресвятой Богородице возносили многие отечественные композиторы, которые в своих сочинениях обращались к текстам молитв. Одним из первых отечественных композиторов второй половины XX века, возрождавшим старину, традиции пения *a cappella*, был Г.В. Свиридов. Свой цикл «Три хора из музыки к трагедии А.К. Толстого “Царь Федор Иоаннович”» он начинает с молитвы Богородице, которая трактуется как заступница народа. Первый номер совмещает в себе и функции вступления, и одновременно содержит глубокие личные и народные переживания, что в музыке подчеркивается с помощью древнерусских знаменных напевов. Облик самой Богоматери можно увидеть во втором номере цикла — «Любовь святая», — где всё звучание пронизано добротой, нежностью и жертвенностью.

Тексты духовных молитв легли в основу цикла «Три духовных хора» А.Г. Шнитке. Созданные в 1984 году, они открыли в творчестве композитора новую веху, связанную с обращением к православным литургическим текстам. Цикл открывает композиция «Богородице Дево», построенная на антитезе мажора и минора, что можно истолковать как противопоставление горнего и дольнего, а семантика *Es-dur* с его тремя бемолями традиционно ассоциируется со Святой Троицей.

Особое значение образ Богоматери имеет в хоровых сочинениях Ю.А. Фалика. Он становится центральным в циклах «Литургические песнопения» («От святыя иконы», «На велицем повечерии», «Песнь Пресвятой Богородице»), «Молитвы» («К Богородице»), «Чудотворные лики. Пред Святыя иконы» (основаны на молитвах к Деве Марии и Ксении Петербургской). В книге «Метаморфозы» композитор вспоминал, что при сочинении «Песни пресвятой Богородице» он был сам не свой, словно кто-то другой водил его рукой: «... вашей рукой водили. Признаться, мне стало не по себе — мистика какая-то» [13, с. 173]. Композитор обращается к различным традициям духовной

музыки (знаменный распев, обиходные песнопения, респонсорный речитатив, строчное пение, партесный концерт), в результате этого через аллюзии и цитаты осуществляется попытка возрождения стилистики древнего пения. В работе над материалом композитор применяет характерные для знаменного распева приемы: повторение попевок, секвенции, соединение интонаций. Вариантный тип развития опирается на поступенное движение, распев некоторых слогов равными длительностями, сочетание кратких интонаций с непрерывным развитием.

В своих хоровых сочинениях на богородичные тексты Ю.А. Фалик выбирает различные интонационные слои русской духовной музыки, стилизуя как знаменный распев, так и многоголосные жанры, и формы. В циклах «Чудотворные лики» и «Молитвы» авторский музыкальный язык обогащается пластом народной музыки. Тем самым монументальные сочинения приобретают иное измерение, превращаясь в «музыкальные иконописные лики». Таким образом, в духовных циклах Ю.А. Фалика происходит диалог авторского композиторского стиля и древних русских певческих традиций, что приводит к созданию им музыки, преисполненной религиозного чувства.

По-иному с точки зрения музыкального языка к воплощению образа Богоматери подходит Д.В. Смирнов в хоровых фресках «Скорбящие радости Богородицы». В них композитор соединяет духовные стихи и молитвы (в том числе и молитву «Богородице Дево, радуйся», которая открывает сочинение) с обращением к старинным жанрам (плач, причет, былина, хорал) и современному музыкальному языку, насыщенному диссонансами, включением сонорики и алеаторики.

Современные отечественные композиторы постоянно обращаются к каноническим текстам, предлагая всё новые интерпретации молитв и духовных стихов. Результатом этих исканий в области русской церковной музыки становятся произведения паралитургического направления, среди которых можно назвать: «Всенощное бдение» Г.П. Дмитриева (где звучит молитва Богородице), «Тропарь Владимирской иконе» К.Е. Волкова, Триптих «Ко Святой Богородице» В.В. Рябова, «Гимн Богородице» А.И. Микиты и многие другие.

Среди современных композиторов, создающих сочинения на богородичные тексты, необходимо выделить имя одного из самых востребованных композиторов нашего времени, чьи сочинения регулярно звучат в концертных залах — С.В. Екимова.

Интенсивность творческого процесса композитора обусловлена его богатой творческой, педагогической и исполнительской видами деятельности: он — декан факультета композиции и дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, профессор Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, художественный руководитель Хора Санкт-Петербургской Консерватории, Концертного хора института культуры и Женского хора Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н.А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов России, Лауреат Международных конкурсов.

Композитор большое внимание уделяет хоровой музыке. Среди его произведений: Три хоровых концерта на стихи Е. Юпашевской (1992), Ф. Гарсиа Лорки (1993–1996, ред. 1998) и А. Ахматовой (2006, ред. 2009); *«Agnus Dei»* для солистки, женского хора, органа, фортепиано и четырех ударных (1998–1999); *«Missa brevis»* для солистов, камерного хора и инструментального ансамбля (2002); *«Miserere»*, композиция памяти Мстислава Ростроповича для виолончели и женского хора (2007); *«Mecca»* для вокального ансамбля и струнного квартета (2007), а также созданные в последние годы «Кондак и Молитва святому преподобному Серафиму, Саровскому чудотворцу» для смешанного хора *a cappella*» (2021) и «Из Акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому» — концерт для смешанного хора *a cappella* (2021–2022), обработки народных песен и старинных романсов и многие другие.

Существенное место в творчестве С.В. Екимова занимают сочинения, связанные с образом Пречистой Девы на тексты католических молитв: *«Stabat Mater»* для солистов, двух хоров и инструментального ансамбля (2006); *«Magnificat»* для смешанного и женского хоров, органа, фортепиано и ударных (2007); *«Ave Maris stella»* для солисток, женского хора и оркестра (премьера сочинения прошла в 2014 году).

Кроме того, косвенное упоминание Девы Марии содержится в третьем номере цикла «Три хора на стихи М.И. Цветаевой» — «Рождественская дама».

На православные тексты им созданы две молитвы Богородице: первая входит в цикл «Рече Господь» (написана в 1993 г.), другая, написанная в 2018 году, посвящена второй годовщине крещения в православную веру композитора.

Приобщение к пластам русской духовной музыки началось у С.В. Екимова со студенческих лет, которые совпали с тенденциями Духовного ренессанса в отечественной культуре и исполнением духовных сочинений русских композиторов XVIII–XX веков: Д.С. Бортнянского, М.С. Березовского, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Т. Гречанинова, П.Г. Чеснокова, А.А. Архангельского, М.М. Ипполитова-Иванова и других.

В последние годы у композитора значительно возрос интерес именно к православным текстам, среди таких сочинений можно назвать: симфонию молитв «Рече Господь» (1993–2014), Духовный гимн на слова Серафима Вырицкого (2016), «Из Акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому» для смешанного хора (2016), «Кондак и Величание» к 300-летию Пензенской иконы Божией Матери, «Богородице, Дево» (2018), «Музыка стихов», сюита на стихи архиепископа Питирима (Павла Волочкова) (2020).

Содержание хоровой музыки С.В. Екимова обращает исполнителей и слушателей к размышлениям о душе и нравственных устоях нашего мира. Искания композитора нацелены на погружение в молитвенное состояние, покаяние, вопрошание о сущности жизни человека и обретение морально-этических оснований бытия.

Для своих сочинений композитор выбирает различные первоисточники: тексты молитв, гимны, псалмы Давида (как на церковно-славянском, так и в адаптированном переводе), стихи на духовную тематику. Обращаясь к оригинальным текстам на церковно-славянском языке, С.В. Екимов по-разному работает с каноническим материалом: обращение к каноническому тексту, возрождение доклассических форм (преобладание строфической формы), использование медитативного типа драматургии.

В его сочинениях на духовные тексты преломляются авторские черты стиля: стилизация древних напевов; использование диссонантных созвучий, в том числе и кластеров; использование сложных несимметричных размеров, полиритмии; яркая подвижная динамика с охватом крайних градаций; внимание к тембровой палитре: чередование групп хора, сопоставление звучания смешанного хора и отдельных групп; частое применение *divisi* во всех партиях, удвоение аккордовых звуков.

Сложность музыкального языка, присущая духовным сочинениям С.В. Екимова, требует от исполнителей высокой вокально-технической и исполнительской подготовки.

Первый хор «Богородице Дево, радуйся» был написан в 1993 году, он посвящен Молодёжному камерному хору Санкт-Петербурга и его руководителю Юлии Хуторецкой, а позднее вошёл в симфонию молитв «Рече Господь».

На протяжении шестнадцати лет (1993–2009) С.В. Екимов создал ряд псалмов (№№ 102, 136, 109, 63, 148, 115, 31) на адаптированные переводы. С 2009 года композитор продолжил создавать псалмы, однако в качестве основы использовал оригинальный текст на церковно-славянском языке. В 2011 году возникла идея объединения псалмов в единый цикл, которая была реализована спустя три года в оригинальной композиции «Рече Господь». Псалмы были дополнены молитвой к Богородице. Изменился и состав исполнителей — добавились трубчатые колокола, которые можно не использовать при исполнении отдельных частей симфонии. Образцами для создания цикла послужили такие сочинения, как: «Стихи покаянные» А.Г. Шнитке, «Запечатленный ангел», хоровая музыка по Н.С. Лескову Р.К. Щедрина, «Канон покаянен» А. Пярта, «Херувимская» и «Заутреня» К. Пендерецкого.

Цикл состоит из восьми частей:

1. Благослови, душе моя, Господа (Псалом 102)
2. Богородице Дево, радуйся
3. На реках Вавилонских (Псалом 136)
4. Рече Господь (Псалом 109)
5. Услыши, Боже, глас мой (Псалом 63)
6. Хвалите Господа с небес (Псалом 148)
7. Веровах, темже возглаголах (Псалом 115)
8. Блажени, ихже оставишася беззакония (Псалом 31)

Поместив в начало цикла молитву «Богородице Дево, радуйся», С.В. Екимов подчеркнул центральную идею сочинения, которая заключается в соединении покаяния и восхваления, что заявляется в эпиграфе, содержащем строки из «Книги скорбных песнопений» Г. Нарекаци:

Опять пред Тем с мольбой я предстаю,
Кто суть миров вместил в свои реченья.
Я, Господи, перед Тобой стою,
В молитве не избегнув повторенья.
Я ничего от мира не таю
И, начиная это песнопенье,
Соединяю в нем мольбу свою,
С идущим дале словом восхваленья.

Парность можно заметить уже в начале сочинения: 102-й псалом («Благослови, душе моя, Господа») говорит нам о промысле Божием в жизни человека и нравственном мире, а следующая за ним богородичная молитва — напротив, акцентирует внимание на обращении человека к Богу через Деву Марию. В дальнейшем эта парность проявляется в номерах 3–6, где преобладает покаянная и мессианская тема (№№ 3, 4), а 5 и 6 номера — покаяние и восхваление. Кульминация «Рече Господь» расположена в зоне 7 и 8 номеров, где раскаяние в грехах достигает апогея и становится поводом воспеть хвалу Господу, ибо *«щедр к ним Бог, что не только оставляет, но и покрывает грехи, и не остается даже следов их»*. Таким образом, богородичная молитва в цикле являет начало хвалебной линии.

Музыкальный язык номера изобилует сложностями в области мелодики (сочетание хроматических ходов и ходов на широкие интервалы, речитация на одном звуке), фактуры (объединение имитационности и аккордового склада), метроритма, выстраивании динамики и ансамбля. Номер характеризуется гибкостью голосоведения и контрастностью тембровой палитры.

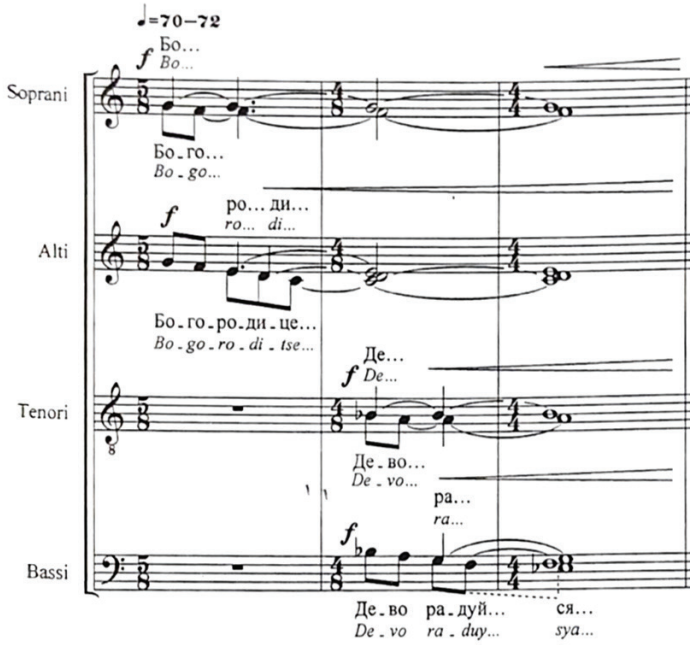
Начинается сочинение со звучания нисходящего кластера, который из унисона разрастается 10-голосный кластер (*пример 1*).

Композитор применяет деления голосов внутри партий, например, альты и басы в завершении кластерного хода делятся на три голоса (3 т.), в то время как у сопрано и теноров *divisi* на двухголосие.

Аналогичным образом построено звучание кластеров в 8 и 15 тт. Это создает необычный колористический эффект, когда звуковое пространство заполняется в полной мере. Между данными эпизодами в музыкальном развитии происходит смена фактуры. Композитор применяет звучание всего смешанного хора в гомофонно-гармоническом изложении (4, 11, 18 тт.) (*пример 2*).

Характеризуя цикл в целом, следует сказать, что композитор в симфонии молитв «Рече Господь» комбинирует сдержанные мелодекламационные интонации с типично инструментальными по своей сути широкими скачками; применяет древнерусские лады с их опорой на переменность устоев; чередует различные типы фактур: монодическую, гомофонно-гармоническую и полифоническую, в том числе имитации, различные виды канонов (политональный в «Благослови, душе моя, Господа» и ре-

пример 1



пример 2



верберационный в «Речe Господь»); использует политональность, смешанные и переменные размеры.

Опираясь на традиции духовной музыки начала XX века, С.В. Екимов широко трактует понятие «тембризация хора» (термин А.В. Никольского), *divisi* применяется во всех голосах, хоровая партитура превращается в шести-восьмистрочную. Голоса часто перекрещиваются, образуя тембровые смешения (например, альты и тенора), также используется техника тембрового варьирования, передачи мелодических линий из голоса в голос.

Второй хор на текст «Богородице Дево, радуйся» написан в строфической форме, музыкальное развитие связано с применением различных тембровых красок голосов, вариантного развития, приёмов имитационной полифонии и аккордового склада. В мелодике можно отметить сходство интонаций с риторическими фигурами *anabasis* и *catabasis*. В этом проявляется паралитургическое начало в хоре.

В целом в сочинении соединяются: православный текст, риторические фигуры, широко использующиеся в западноевропейской музыке, и индивидуальный авторский стиль.

Предназначенная для исполнения в концертном зале, эта молитва представляет собой проявление максимально личных сокровенных чувств автора. Медленный темп — *Lento assai* (очень медленно/протяжно) — создаёт образ умиротворённый и одновременно задумчивый, что позволяет вслушаться в каждое слово молитвы. В третьей строфе композитор даёт указание — *Meno mosso* (менее подвижно). *Maestoso con tutta forza* (величественно с полной силой), где *maestoso* больше относится к характеру звучания (торжественно, величественно), нежели к смене темпа.

Неоднократное обращение С.В. Екимова к богородичным молитвам говорит о значимости этого образа для композитора. Его воплощение в различных сочинениях позволяет раскрыть палитру текстов, связанных с евангельской историей, и показать, насколько важным является Лик Святой Девы в мировой христианской культуре.

Многогранность облика Богоматери, в котором отразились чистота и жертвенность, любовь и заступничество, нашла отражение в целом ряде произведений С.В. Екимова и позволила воплотить в одновременности две контрастные сферы — покаяние и восхваление.

В современном хоровом искусстве, связанном с интенсивным развитием духовной тематики, происходит заметный поворот к национальным истокам, что позволяет говорить о стремлении современных авторов проникнуть в глубину православной традиции. К такому направлению относится и сочинение С.В. Екимова «Богородице Дево, радуйся», в котором композитор стремится воплотить молитвенный текст с помощью остро современных средств музыкальной выразительности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Батюк И.В.** Современная хоровая музыка. Теория и исполнение [Текст]: Учебное пособие / И.В. Батюк. — СПб., Изд-во «Лань», 2015. — 216 с.
2. **Гарднер И.А.** Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История. Т. 2 / Московская духовная академия, С. Посад, 1998. — 498 с.
3. **Гуляницкая Н.С.** Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
4. **Гусева З.У., Алексеева Г.В.** Образ Богородицы в изобразительном искусстве современной России // ИКОНИ / ICONI, 2021. — № 3. — С. 48–57.
5. **Денисов Н.Г.** О поэтическом складе богослужебных текстов древнерусских песнопений // Сибирский филологический журнал. — 2009. — № 2. — С. 22–38.
6. **Екимов С.В.** Речe Господь. Симфония молитв. Тексты Ангельского приветствия Архангела Гавриила и семи псалмов Давида для солистов, большого смешанного хора и колоколов [Ноты] / С.В. Екимов. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2014. — 88 с.
7. **Казаков Е.Ф.** Образ Богородицы как архетип русской души // Вестник Кемеровского государственного университета, 2014. № 3 (59). Т. 1. — С. 206–209.

8. **Ковалев А.Б.** История и теория богослужебного пения: Учебное пособие. — М.: Изд. дом МИСиС, 2012. — 283 с.
9. Композитор и дирижер С. Екимов: «Написание музыки сродни исповеди» [Электронный ресурс]: Интервью // Режим доступа:https://obitel-minsk.ru/chitat/den-za-dnyom/2019/kompozitor-i-dirizher-sergej-ekimov-napisanie-muzyki-srodni-ispovedi
10. Песнь Пресвятой Богородице [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Песнь_Пресвятой_Богородице
11. **Петрова Л.А.** Симфония молитв «Рече Господь» С. Екимова: к проблеме жанра [Электронный ресурс]: Режим доступа: https://glazunovcons.ru/images/pictures/science/conference_paper_20052020_5.pdf
12. **Раабен Л.Н.** О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка: Бояныч, 1998. — 351 с.
13. **Фалик Ю.А.** Метаморфозы. Лит. версия В. Фиалковского. С-Пб: Композитор, 2010. — 366 с.

REFERENCES

1. **Batjuk I.V.** Sovremennaja horovaja muzyka. Teorija i ispolnenie [Tekst] [Contemporary choral music. Theory and execution]: Uchebnoe posobie / I.V. Batjuk. — SPb., Izd-vo «Lan'», 2015. — 216 s.
2. **Gardner I.A.** Bogosluzhebnoe penie russkoj pravoslavnoj cerkvi. Sushhnost'. Sistema. Istorija. T. 2 [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. Essence. System. Story. T. 2] / Moskovskaja duhovnaja akademija, S. Posad, 1998. — 498 s.
3. **Guljanickaja N.S.** Pojetika muzykal'noj kompozicii: teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka. [Poetics of Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the 20th Century] — M.: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002. — 432 s.
4. **Guseva Z.U., Alekseeva G.V.** Obraz Bogorodicy v izobrazitel'nom iskusstve sovremennoj Rossii. [The image of the Virgin in the fine arts of modern Russia] // IKONI / ICONI, 2021. — № 3. — S. 48–57.
5. **Denisov N.G.** O pojeticheskom sklade bogosluzhebnyh tekstov drevnerusskih pesnopenij [On the poetic structure of liturgical texts of ancient Russian hymns] // Sibirskij filologicheskij zhurnal — 2009. — № 2. — S. 22–38.
6. **Ekimov S.V.** Reche Gospod'. Simfonija molitv. Teksty Angel'skogo privetstvija Arhangela Gavriila i semi psalmov Davida dlja solistov, bol'shogo smeshannogo hora i kolokolov [Speak the Lord. Symphony of Prayers. Texts of the Angelic greeting of the Archangel Gabriel and the seven psalms of David for soloists, a large mixed choir and bells] [Noty] / S.V. Ekimov. — SPb.: Kompozitor — Sankt-Peterburg, 2014. — 88 s.
7. **Kazakov E.F.** Obraz Bogorodicy kak arhetip russkoj dushi [The image of the Virgin as an archetype of the Russian soul] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014. № 3 (59). T. 1. — S. 206–209.
8. **Kovalev A.B.** Istorija i teorija bogosluzhebnogo penija: Uchebnoe posobie. [History and theory of liturgical singing: Textbook.] — M.: Izd. dom MISiS, 2012. — 283 s.
9. Kompozitor i dirizher S. Ekimov: «Napisanie muzyki srodni ispovedi» [Composer and conductor S. Ekimov: «Writing music is like a confession»] [Jelektronnyj resurs]: Interv'ju // Rezhim dostupa: https://obitel-minsk.ru/chitat/den-za-dnyom/2019/kompozitor-i-dirizher-sergej-ekimov-napisanie-muzyki-srodni-ispovedi
10. Pesn' Presvjatoj Bogorodice [Song of the Blessed Virgin Mary] [Jelektronnyj resurs] // Rezhim dostupa: https://ru.wikipedia.org/wiki/Pesn'_Presvjatoj_Bogorodice
11. **Petrova L.A. S**imfonija molitv «Reche Gospod'» S. Ekimova: k probleme zhanra [Symphony of prayers «Speech of the Lord» by S. Ekimov: to the problem of the genre] [Jelektronnyj resurs]: Rezhim dostupa: https://glazunovcons.ru/images/pictures/science/conference_paper_20052020_5.pdf
12. **Raaben L.N.** O duhovnom renessanse v russkoj muzyke 1960–80-h godov. [About spiritual renaissance in Russian music of the 1960-80s] Spb.: Blanka: Bojanych, 1998. — 351 s.
13. **Falik Ju.A.** Metamorfozy. Lit. versija V. Fialkovskogo. [Metamorphoses. Lit. version by V. Fialkovsky]. S-Pb: Kompozitor, 2010. — 366 s.

МУЗАНОВА ГЮЗЕЛЬ ОРЫНБАЕВНА
Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова (г. Саратов)
кафедра дирижирования,
студентка 5 курса
e-mail: saparova_gu@mail.ru

КОШЕЛЕВА НАДЕЖДА АЛЕКСЕЕВНА
Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова (г. Саратов)
доцент кафедрs дирижирования
e-mail: NadyaChor@yandex.ru

MUZANOVA GYUZEL' O.
Saratov State Conservatory (Saratov, Russia)
Department of Conducting
5th year student
e-mail: saparova_gu@mail.ru

KOSHELEVA NADEZHDA A.
Saratov State Conservatory (Saratov, Russia)
Associate Professor of the Department of Conducting
e-mail: NadyaChor@yandex.ru

УДК 78.082
78.082.4

О.В. КОМАРНИЦКАЯ, Р.П. БУРЧУЛАДЗЕ
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (г. Москва)

Концерт для фортепиано с оркестром № 5 G-dur op. 5 С.С. Прокофьева: специфика драматургии и композиции

O. Komarnitskaya, R. Burchuladze

Prokofiev's Piano Concerto No. 5 in G major, Op. 55: features of dramaturgy and composition

Абстракт. Концерт для фортепиано с оркестром № 5 G-dur op. 55 был создан С.С. Прокофьевым в 1932 году. Премьера концерта состоялась 31 октября 1932 года; в качестве солиста выступил сам автор С.С. Прокофьев, дирижеровал В. Фуртвенглер (Берлинский симфонический оркестр). Концерт № 5 по-настоящему был открыт российским слушателям великим С.Т. Рихтером. По просьбе композитора С.Т. Рихтер осуществил премьеру данного сочинения, которая прошла с большим успехом. Выдающимися интерпретаторами концерта стали А. Брендель, Т.П. Николаева, Д. Чиани, Дж. Браунинг, В.Д. Ашкенази, М. Берофф, А.С. Володин.
Композиция концерта неординарна. Произведение состоит из пяти частей, отдельные из них органично корреспондируют друг с другом, благодаря чему возникают перекрестные арки-сопоставления. Пятичастная структура концерта, в сравнении с классическими и романтическими концертами, необычна, и уже сама по себе она является художественным открытием. Оригинальна и трактовка классических форм — сонатной формы с двойной экспозицией с чертами рондальности в первой части, сонатной формы без репризного раздела в финальной пятой части.
Структуре фортепианного концерта брошен вызов: вместо трехчастного или одночастного концерт стал пятичастным. Композитором введены смелые находки в музыкальном языке, где необходимо выделить glissando. Музыка Пятого концерта С.С. Прокофьева предвосхитила многие художественные открытия в сфере гармонии, ритма, мелодики, фактуры, оркестровки, инструктивных технических приемов фортепианного исполнительства. Она содержит в себе не только свойства современности, но и устремляется к достижениям будущего.

Ключевые слова: С.С. Прокофьев, Концерт для фортепиано с оркестром №5, драматургия, композиция, эмоциональная выразительность, стилистика, музыкальный язык, исполнительские инструктивные приемы.

Abstract: Concerto for piano and orchestra No. 5 G major op. 55 was created by S.S. Prokofiev in 1932. The concert premiered on October 31, 1932; the author S.S. himself performed as a soloist. Prokofiev, conducted by W. Furtwängler (Berlin Symphony Orchestra). Concert No. 5 was truly opened to Russian listeners by the great S.T. Richter. At the request of composer S.T. Richter premiered this work, which was a great success. Outstanding interpreters of the concert were A. Brendel, T.P. Nikolaeva, D. Ciani, J. Browning, V.D. Ashkenazi, M. Beroff, A.S. Volodin.
The composition of the concert is extraordinary. The work consists of five parts, individual of which organically correspond with each other, resulting in cross-arch comparisons. The five-part structure of the concert, in comparison with classical and romantic concerts, is unusual and in itself it is an artistic discovery. The interpretation of classical forms is also original — sonata form with double exposure with features of rondalism in the first movement, sonata form without a reprise section in the final fifth movement.
The structure of the piano concerto was challenged: instead of a three-movement or one-movement concerto, the concert became five-movement. The composer introduced bold discoveries in musical language, where it is necessary to highlight the glissando. Music of the Fifth Concert of S.S. Prokofiev anticipated many artistic discoveries in the field of harmony, rhythm, melody, texture, orchestration, and instructive techniques for piano performance. It contains not only the properties of modernity, but also strives for the achievements of the future.

Keywords: S.S. Prokofiev, Piano Concerto No. 5, dramaturgy, composition, emotional expressiveness, stylistics, musical language, instructive performing techniques.

Фортепианное творчество С.С. Прокофьева утвердило себя как мощнейшая ветвь мировой культуры, значимость капитальных достижений композитора сопоставима с величайшими завоеваниями художников-классиков не только XX столетия, но и предшествующих эпох. Фортепианное творчество разнопланово с точки зрения жанровой палитры, композитором были созданы сольные концерты для фортепиано с оркестром, сонаты, сонатины, циклы пьес, отдельные пьесы, этюды, фортепианные транскрипции, и эти произведения писались в течение всей его жизни. Для С.С. Прокофьева такая творческая направленность являлась вполне закономерной. С.С. Прокофьев был блистательным пианистом-виртуозом, который очень часто становился первым исполнителем своих собственных сочинений. Дар композитора и дар исполнителя неотъемлемы друг от друга. В данном отношении он сравним с С.В. Рахманиновым — величайшим композитором, пианистом, дирижером, в западной культуре — с Ф. Листом.

Пять фортепианных концертов С.С. Прокофьева являются настоящей «школой мастерства» для современных музыкантов. Среди них второй и третий фортепианные концерты, которые считаются сверхпопулярными. На Международном конкурсе имени П.И. Чайковского они практически всегда звучат в финальном туре и являются своего рода «визитной карточкой» данного музыкального форума. Традиционно, после первого или второго фортепианных концертов П.И. Чайковского многие конкурсанты исполняют концерты С.В. Рахманинова, Ф. Листа, И. Брамса, С.С. Прокофьева.

Четвертый и пятый фортепианные концерты в последние десятилетия также стали любимыми для многих пианистов. Хотя, обращаясь к истории создания и практики исполнения, необходимо отметить, что их путь к пониманию самими музыкантами-профессионалами и, соответственно, слушателями был весьма неоднозначным и тернистым. Концерт для фортепиано с оркестром № 4 при жизни композитора не был исполнен, концерт для фортепиано с оркестром № 5 был по-настоящему открыт российским слушателям великим С.Т. Рихтером.

С.Т. Рихтер отмечал, что из всех концертов любит прежде всего Второй, на втором месте у него Четвертый (леворучный), третью позицию занимает Третий. К Пятому концерту у него особое отношение. В свое время С.С. Прокофьев обратился с просьбой к выдающемуся пианисту сыграть его Пятый концерт, сетуя на то, что исполнители не хотят его играть ввиду невероятной технической сложности. Он считал свое произведение неудачным и искал путь к слушателю, надеясь на его «реабилитацию» и рассчитывая на выдающееся дарование пианиста. Композитор был уверен, что С.Т. Рихтер сможет сделать его произведение успешным.

Премьера концерта состоялась 31 октября 1932 года, в качестве солиста выступил сам автор С. Прокофьев, дирижером был В. Фуртвенглер (Берлинский симфонический оркестр). Исполнение концерта имело большой резонанс в мировой музыкальной культуре. Выдающимися интерпретаторами этого сочинения стали А. Брендель (1955) и С. Рихтер[1]. К этому произведению обращались также Т. Николаева (1966), Д. Чиани (1968), Дж. Браунинг (1969), В. Ашкенази[2]. Известно исполнение М. Бероффа (1974). Ярким интерпретатором концерта № 5 среди современных пианистов является А. Володин, который с большим успехом играет все фортепианные концерты С. Прокофьева.

Композитор высказал в свое время интересные соображения по поводу Пятого концерта. В своей «Автобиографии» он писал: «Если выделить в сторону одноручный Четвертый, то со времени сочинения Третьего прошло более десяти лет, создались новые концепции того, как обращаться с этой формой, пришли в голову кое-какие приемы (пассаж через всю клавиатуру, во время которого левая рука перегоняет правую; аккорды у рояля и оркестра, перебивающие друг друга, и т. д.), наконец, в записной книжке накопилась пачка бодрых, мажорных тем. Концерт я в начале не хотел делать трудным и даже предполагал назвать его “Музыкой для фортепиано с оркестром”... Но кончилось тем, что вещь все-таки оказалась сложной, явление, фатально преследовавшее меня в целом ряде опусов этого периода. В чем объяснение?»[3].

---

1 Известно об исполнении 5 концерта С. Рихтером с польским дирижером В. Ровицким (1958) и американским дирижером Ю. Орманди (1958), с К. Кондрашиным (1961), с американским маэстро Л. Маазелем (1970).

2 Событием в культурной жизни стали его премьеры с американским дирижером А. Превиным в 1974 году, с нидерландским дирижером Б. Хайтинком в 1977 году.

3 Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания. 2-е изд., доп. / Сост., ред., примеч. и вступ. статья С.И. Шлифштейна. — М.: Гос. муз. изд-во, 1961. — С. 189–190.

С.С. Прокофьев сам задает себе этот вопрос, но прямого ответа так и не дает. Можно только предполагать, что им двигало непреодолимое желание создавать что-то новое, «вирус инвенторства» заставлял искать, не оглядываясь назад, идти проторенными дорогами было не в его духе. Он также отмечал в своих записях, что «ему в сущности не удавалось быть простым», он нашел новый круг интонаций, которые были необычны для своего времени, не входили в привычный обиход, но впоследствии, как он надеялся, станут нормой современного лексического тезауруса. Изобретательность интонационной сферы, конструктивизм музыкального мышления, новая концепция музыкальной композиции как целого — таковы важнейшие качества фортепианного концерта № 5.

По воспоминаниям супруги композитора, Л.И. Прокофьевой, он не был удовлетворен фортепианной партией, «зубрил», по ее словам, текст, жалуясь при этом на «трудноватость» виртуозной фактуры — ведь первоначально он задумывал произведение как «легкое и эффектное».

Композиция концерта неординарна. Произведение состоит из пяти частей, отдельные из них органично корреспондируют друг с другом, благодаря чему возникают перекрестные арки-сопоставления. Пятичастная структура концерта, в сравнении с классическими и романтическими концертами, необычна и уже сама по себе является художественным открытием. Взаимосвязаны между собой первая и третья части: главная, побочная и заключительная партии сонатного *Allegro* (первой части) составили тематическую основу вихревой токкаты (третьей части). Резюмирующее значение финала также связано с определенными арочными перебросами: тема коды пятой части, выдержанная в жанре гавота, неизменно ассоциируется со второй частью концерта; третья вариация в том же кодовом разделе, представляющим собой вариационный цикл, отсылает к лирической четвертой части концерта. Оригинальной является и трактовка классических форм — сонатной формы с двойной экспозицией в первой части, сонатной формы без репризного раздела в финальной пятой части.

Композиция первой части концерта (*Allergo con brio*) написана в сонатной форме с двойной экспозицией, с явными чертами рондальности. Но решена она достаточно новаторски, хотя безусловно чувствуется ориентация на классические традиции жанра концерта. По канонам классических концертов — произведений Моцарта, Бетховена, которые были продолжены, в частности, в концертах Шопена, первая экспозиция сонатного *Allegro* принадлежала исключительно партии оркестра, вторая экспозиция — партии солиста, соответственно с оркестровым сопровождением. В данном сочинении С.С. Прокофьева в обоих экспозиционных разделах принимают участие и солист, и оркестр.

Композиция такова: первая экспозиция — главная партия (1 такт), связующая партия (ц. 2), побочная партия (ц. 3), заключительная партия (ц. 5); связующий раздел (ц. 6); вторая экспозиция — главная партия (2 т. до ц. 8), побочная партия (ц. 9), заключительная партия (ц. 13), главная партия (ц. 4); разработка — первый раздел (ц. 15 *Piu mosso*), второй центральный раздел в трехчастной форме — a (ц. 18, *Meno mosso*), в (ц. 20, *Piu mosso*), a1 (ц. 23, *Meno mosso*); предыкт (ц. 24, *Poco piu mosso*); реприза (сокращенная) — главная партия(ц. 27, *Meno mosso* [*Tempo iniziale*]), побочная партия (ц. 29); кода (2 т. до ц. 31 (*conprecisione*).

Рондальность обусловлена прежде всего четырехкратным проведением темы главной партии и трехкратным проведением побочной партии.

Главная партия — стремительная, волевая, с ярко выраженными гротесковыми чертами. Ее напористость, брутальность подчеркнута новаторскими необычными штрихами: в самом первом такте в партии левой руки солирующего рояля на звуке *fis* возникает резкий акцент, сопровождаемый ударом кулака по клавише — штрих *col pugno* (см. *пример 1* на стр. 52).

Эта примечательная находка будет использована впоследствии в творчестве композиторов XX века. Показательным образцом являются, например, фортепианные сонаты петербургского композитора Г.И. Уствольской. Однозначно декларируется тональность *G-dur*. Классицистская «закваска» проявляется в строении самой темы, здесь возникает 16-такт, два сходных в тематическом отношении предложения (8 + 8), сопоставимых по контрасту в разных тональностях (*G-dur — Des-dur*).

Краткая связующая партия (ц. 2) переводит в иную сферу. В партиях первых скрипок возникает лирическая мелодия, основанная на совершенно новом тематическом материале.

Побочная партия (ц. 3) — радостно-возбужденная, основной тематический материал проводит-

пример 1. Концерт № 5. I часть. Главная партия



ся в оркестре в партиях гобоев, кларнетов, трубы и валторн. По своей энергетике и характеру побочная партия приближена к главной теме (примечательна динамика *ff*). Здесь также доминирует маршевость и волевой напор. Выразительное значение имеет музыкально-риторическая фигура *tirata*, она создает взрывчатость и особый эмоциональный оптимистический накал.

Заключительная партия с характерным триольным движением в партии солиста (ц. 5) — спокойная и уравновешенная, «завершающие» кодовые интонации как будто сглаживают остроту скачков и нарочитую угловатость главной и побочной тем. В конце заключительной партии после хроматических «блужданий» прочно устанавливается тональность *C-dur*. Все четыре темы экспозиции контрастны в тематическом отношении, данная калейдоскопичность является важнейшей стилевой особенностью композиторского мышления С.С. Прокофьева. Небольшой связующий раздел (ц. 6) токкатно-скерцозного плана соединяет первую и вторую экспозиции.

Основу второй экспозиции составляют четыре темы — главная, побочная, заключительная и вновь главная. Тема главной партии (2 т. до ц. 8) проводится в партии оркестра в тональности *Des-dur* при ослепительной динамике *ff*. Примечательной особенностью побочной партии (ц. 9) — соло трубы — является использование элементов контрастной полифонии: возникают два пласта, в партии трубы проводится знакомая оглушительно-звонкая тема побочной партии, в партиях аккомпанирующих струнных слышатся интонации заключительной темы.

В заключительной партии (ц. 13) вновь возникает полифония пластов — струнные «ведут» тему заключительной партии, в фортепианной фактуре солиста в данный момент ослепительно-ярко и зажигательно-властно звучат интонации главной темы с тем же штрихом *col pugno* (в данном случае удар кулаком приходится на черную клавишу *cis*). Завершается вторая экспозиция «утверждающим» проведением темы главной партии у солиста (ц. 14). Она выполняет роль основного рефрена. Взлетающие вихревые пассажи у солирующего рояля и вторящих ему струнных (скрипки и альты) усиливают атмосферу «дерзновенного» торжества, воли и оптимизма.

Разработка состоит из двух разделов. Первый раздел начинается с ц. 15. Индивидуализированный тематический материал содержится в партии оркестра (струнная группа), аккомпанирующая партия солиста основана на общих формах движения. Второй раздел (ц. 18) является центральным, написан в трехчастной форме (а — ц. 18, в — ц. 20, а1 — ц. 23). В нем слышится изящная танцевальность с тонкими балетными аллюзиями. Эта замечательная лирическая вставка вносит контраст в урбанистическую брутальную атмосферу сонатного *Allegro*. Классические каноны прослеживаются и в формообразовании: примечательно, что первый раздел (а) написан в форме традиционного квадратного периода из двух предложений повторного строения (8+8). Гармоническое насыщение «сдерживается» рамками романтической стилистики — тональность G-dur окрашивается мажоро-минорными аккордами (трезвучия *Es-dur, As-dur*), вместе с тем, постоянно возникает уход в сферу расширенной тональности, острых диссонантных созвучий.

Традиционный предыкт перед репризой (ц. 24) решен достаточно «нетрадиционно», по-прокофьевски — нагнетающее *ostinato* (размер $^{2}/_{2}$, ремарка *marcatissimo*) при постоянно нарастающем темпе вносит несокрушимую энергию, создавая так называемые *энергетические эмоции* (термин В.Н. Холоповой).

Сокращенная реприза симметрично уравновешивает композицию целого (ц. 27). Главная партия звучит также ярко и жизнеутверждающе (ц. 27), оглушительно, с блеском вступает побочная партия (ц. 29) — тема вновь проводится у солирующей трубы, в аккомпанирующих струнных в качестве контрастного контрапункта проводится тема заключительной партии.

В коде (2 т. до ц. 31, con precisione) продолжительное «долбление» на одном аккорде восьмыми, затем на другом и третьем (с увеличением динамики от *f* к *ff*) создает ощущение сверхэнергии, захватывающей своей сокрушительной «мускульной» силой.

Вторая часть концерта (*Moderato ben accentuato*) — экстравагантный гавот с флером призрачной фантастичности. Жанровый синтез основной темы характеризуется также включением элементов маршевости и скерцозности.

Композицию второй части можно рассматривать как двойные вариации, две темы, контрастные друг другу, возникают поочередно: 1-я тема (а, 1 т. или ц. 33), 2-я тема (в, ц. 36, *Piu mosso*), первая вариация на 1-ю тему (а1, ц. 40, *Tempo I*), связка (ц. 41), первая вариация на 2-ю тему (ц. 42), вторая вариация на обе темы, звучащие совместно, т. е. одновременно (ц. 45).

В первой теме ярко воплощен жанр гавота, столь излюбленный композитором. В нем выдержаны его характерные признаки — умеренный темп, размер $^{4}/_{4}$ с двухдольными акцентами, построение фраз из четырех тактов. Жанровая основа гавота представлена в партии оркестра (деревянные, медные, литавры, большой барабан). Фактура фортепианной партии весьма оригинальна и необычна: виртуозные глиссандирующие пассажи в правой руке и пассажи квинтолей 32-х в левой руке, при этом левая рука «перегоняет» правую, возникает своеобразный «перехлест» — все движение фактуры устремляется к резкому акценту в левой руке. Это — новация С.С. Прокофьева, чрезвычайно яркий и эффектный прием, рассчитанный на незаурядные технические возможности исполнителя. В данной фактурной идее проявляется эвристичность мышления композитора, дерзновенность его «эквилибристической» техники (см. *пример 2* на стр. 54).

Вторая тема (ц. 36) — иная по характеру и мироощущению, она тяготеет к лирической сфере, трехдольность изложения (размер $^{12}/_{8}$) вносит известную мягкость и оттенок танцевальности. Основной тематический материал излагается в партии солиста. Важное значение в данном разделе имеет пронзительное соло трубы (ц. 37), вносящее активное действенное начало (см. *пример 3* на стр. 55).

В первой вариации на 1-ю тему (ц. 40) тема гавота вновь звучит в партии оркестра. У солирующих деревянно-духовых излагается яркая фанфарная тема, контрапунктирующая «гавотному» изложению. Примечательна в данной вариации функция солиста: здесь возникают виртуознейшие пассажи квинтолей и секстолей 32-х (нисходящие и взлетающие вверх) с резкими падениями *glissando* — легкая парящая бисерная фактура создает ощущение «невесомости», едва уловимого касания, и, вместе с тем, искрометности, блеска, столь свойственного жанру концерта.

Небольшая связка (ц. 41) приводит к первой вариации на 2-ю тему (ц. 42). В этой вариации тема звучит в партии струнных. Блестящая фактура рояля дополняет общую плотность изложения. При-

пример 2. Концерт № 5. II часть. Первая тема



пример 3. Концерт № 5. II часть. Вторая тема



мечательно использование в партии солиста форм строгой полифонической техники: возникает *бесконечный канон 1 рода* в октавном контрапункте — I.v. = — 28 (ц. 43, 3 т. после ц. 44). Это многократное «упорное» повторение с выразительными пронзительными акцентами на динамике *ff* создает ощущение мощной сокрушительной энергии, властного «стального» волевого начала, столь свойственного музыке С.С. Прокофьева.

Кульминационным завершением части является вторая вариация на 1-ю и 2-ю темы, звучащие одновременно в вертикальном соединении (у оркестра проводится 1-я тема — трубы, валторны, тромбоны, туба при поддержке литавр и большого барабана, в партии солиста — 2-я тема, ц. 46). Используемый здесь прием контрастной полифонии, столь излюбленный композитором, имеет важное значение для композиции второй части концерта — этот раздел можно рассматривать как репризу-синтез, резюмирующую предшествующий тематический материал.

Третья часть концерта (*Allegro con fuoco*) — огненная шквальная музыка, проносящаяся молниеносно, словно вихрь. Энергетические эмоции достигают в данной части максимального накала, сверхзвучность партитуры действует оглушительно. Именно энергетические эмоции составили в музыке С.С. Прокофьева «характерный модернистский компонент, прошедший через все творчество»[4]. Здесь не ощущается радость, ликование или гнев (так называемые миметические эмоции, по теории В.Н. Холоповой), суть музыкального образа — в активности энергии, достигающей выразительности благодаря ритмическому *ostinato* в партии фортепиано при периодической поддержке сходного ритма в партии оркестра. Гипердинамика и суперэкспрессия (понятия, часто встречающиеся в исследованиях В.Н. Холоповой), как важнейшие ориентиры европейский культуры XX столетия, воплощены здесь со всей силой интенсивности. Обращает на себя внимание и авторское обозначение — *токката*, что является прямым указанием на жанровую специфику данной части. Предназначение этого жанра было изначально ориентировано на виртуозное владение клавишным инструментом, благодаря которому исполнитель мог продемонстрировать блестящие технические возможности, беглость пальцевой техники. И эта жанровая сущ-

4 Холопова В.Н. Музыкальные эмоции. Учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. — М.: ООО «Мультипринт», 2010. — С. 221.

ность проявилась в этой части концерта очень ярко, новаторски.

Третью часть можно считать своеобразными «вариациями» на первую часть концерта ввиду того, что тематический материал основан на ведущих темах сонатного *Allegro* — здесь используются главная, побочная и заключительная партии (см. *пример 4*).

Архитектоника целого связана с трехчастностью: первый раздел (а, 1 т. или ц. 49), второй серединный раздел (в, ц. 51), включающий также предыкт (ц. 59), третий репризный раздел (а1, ц. 62). В крайних разделах проводится главная партия первой части концерта, в серединном разделе — побочная и заключительная партии. В первом разделе с точки зрения формообразования явно ощутима классическая «закваска», здесь представлен период повторного строения из двух предложений с сокращенным вторым предложением (8 + 7, *G-dur* и *Ges-dur*). Серединный раздел — мощнейшее ритмическое *ostinato*. Практически безостановочное движение восьмыми создает энергию «неукротимого» нагнетания. Ярко, пронзительно у солирующей трубы проводится тема побочной партии первой части (ц. 52), в партиях деревянно-духовых и струнных (1 т. до ц. 54) — тематический материал заключительной партии той же части. Важное значение в композиции имеет предыктовый раздел (ц. 59), где образуется линия «тотального» *crescendo*. Ритмическая энергия образуется благодаря одновременному звучанию дуолей (в партии рояля) и триолей (у струнных). Безусловно *новаторским приемом* являются диалоги-«споры» оркестра и рояля: мощные плотные остинатные аккорды солиста нарочито «перебиваются» вторгающимися «повторами» в партии оркестра (динамика *ff*, ц. 61). Об этом писал, как было уже сказано, сам композитор в комментариях к фортепианному концерту № 5.

Краткая реприза (ц. 62) с той же ослепительно звучащей главной партией первой части — где ярко выделяются акценты, «чеканящие» сильную долю такта — подводит резюмирующий итог всей композиции.

Четвертая часть (*Larghetto*) — лирическая кульминация концерта, завораживающая проникновенностью, призрачной фантастичностью, тонкой неуловимой образной аурой. Вместе с тем, совершенно очевидно русское начало, проявляющееся в жан-

пример 4. Концерт № 5. III часть. Первый раздел



ровом наклонении — это русская колыбельная с мерным плавным движением-«покачиванием» восьмых, амбивалентностью теней-«бликов» мажора и параллельного натурального минора (*B-dur — g-moll*). В этой музыке царит покой, тишина и умиротворение. С точки зрения гармонической техники здесь явно господствует расширенная диатоника, где возникает ряд аккордов с добавленными тонами, образуются усложненные диссонантные созвучия, своеобразные «аккорды-гроздья» (например, 5 т., партия рояля), что вносит особый, подчас терпкий колорит.

Форма части — промежуточная между простой и сложной трехчастной, где первая часть имеет форму периода из двух предложений повторного строения (a, a1, 14 + 14; 1 т. или ц. 63), вторая часть состоит из четырех контрастных между собой разделов (в, с, с1, d; начало части — с ц. 66), сокращенная реприза-синтез включает одно предложение периода (a1, ц. 76).

В самом начале тема отдана солисту (с характерной ремаркой *dolce*), аккомпанирующие засурдиненные струнные с *divisi* виолончелей и контрабасов создают мягкий колышущий фон, «обволакивающий» основную тему, воспроизводят иллюзию движения «на одном месте» (см. *пример 5* на стр. 58).

Во втором варьированном предложении инициативу перехватывает оркестр, тема звучит у солирующих флейт (ц. 64), пассажи мелкой техники в партии фортепиано красочно обновляют общую палитру звучания.

Средняя часть из четырех разделов вносит существенный контраст (первый раздел — в, ц. 66, второй раздел — с, ц. 69, третий вершинный раздел — с 1, ц. 70, *Piu largamente*,четвертый раздел — d, ц. 73, *Poco piu animato*). Мощное развитие возникает в третьем разделе — в кульминации-«шпиле», где в партии фортепиано слышится тяжеловесная поступь (динамика *ff*, ремарка pesantissimo), в этот же момент в партии струнных проводится выразительная тема, насыщенная патетикой и экспрессией. Четвертый раздел (ц. 73, *Poco piu animato*), вносящий резкий контраст, переводит в совершенно иную сферу — возникает чарующая хрустальная звучность с «паутиной» тончайших бисерных пассажей у солиста с причудливой ритмикой 32-х, 64-х и даже 128-х! Слушатель погружается в призрачный мир фантастических образов, еле уловимых мелькающих теней. Такую сферу выразительности можно считать важным *художественным открытием* С.С. Прокофьева.

Краткая реприза (ц. 76) «вбирает» в себя тематизм первой и второй частей. Ускользающий заключительный восходящий пассаж в партии солиста (квинтоли 64-х) на еле уловимой динамике *pp*, подобно едва ощутимому дуновению воздуха, растворяется и замирает в тишине.

Пятая часть (*Vivo*) — финал, венчающий грандиозную композицию концерта. В нем сфокусированы основополагающие идеи — энергия мощнейших нарастаний, «стальные» остинатные ритмы, изобретательность новаторских технических пианистических приемов, проявившихся в необычном фактурном изложении, оригинальные приемы оркестровки, органичное «соревнование» (иногда в диалогах-«спорах») солирующей и оркестровой партий, — и все это «влито» в русло оптимистической концепции, столь свойственной в целом мироощущению композитора, концепции, утверждающей веру в жизнь, дающую невероятный заряд энергии, заставляющую активно воспринимать мир и чувствовать сопричастность этому миру, действовать и ощущать — вопреки всему тому, что происходит — радость бытия.

Композиция пятой части весьма нетрадиционна. В основе финала — сонатная форма, в которой отсутствует репризный раздел: экспозиция, разработка, состоящая из нескольких разделов, кода, представляющая собой цикл вариаций.

Композиция финала такова: экспозиция — главная партия (1 т. или ц. 78), связующая партия (ц. 81), побочная партия (3 т. после ц. 82), заключительная партия (на основе г. п., ц. 89); разработка — первый раздел (ц. 91), второй раздел (3 т. до ц. 93), третий раздел (ц. 100) и кода. Кода — вариационный цикл, где проводится соответственно тема (ц. 104), затем первая вариация (ц. 106), вторая вариация (ц. 109), третья вариация (ц. 112), четвертая вариация (ц. 114) и, наконец, пятая вариация (ц. 116).

Главная партия в экспозиции (*b-moll*) — легкая, подвижно-острая, с явным жанровым наклонением, скерцозность здесь соединяется с токкатностью и маршевостью (см. *пример 6* на стр. 61).

Тематический материал излагается в партии солирующего фортепиано, скромная поддержка струнных имеет аккомпанирующее значение (струнные звучат с сурдиной). Главная партия включает два

пример 5. Концерт № 5. IV часть. Первая часть трехчастной формы



предложения (12+8, 1т. и ц. 80). Краткая связующая партия — ее взлетающие гаммообразные пассажи — интонационно продолжает развитие главной партии (ц. 81). Побочная партия — задорная, «незатейливо»-игривая, вызывает ассоциации с детскими образами С.С. Прокофьева, например, с темами из симфонической сказки «Петя и волк». У некоторых исследователей возникает иной ряд аллюзий. Так, например, В.Ю. Дельсон считает, что эта тема напоминает известное рондо Бетховена «Ярость по поводу потерянного гроша». Возможен также ряд ассоциаций с балетной музыкой — с произведениями «Ромео и Джульетта», «Сказ о каменном цветке» и др. Побочная партия имеет четыре проведения (или четыре предложения периода) с ясно представленными тональностями: *C-dur* (3 т. после ц. 82), *Des-dur — Ges-dur* (ц. 84), *As-dur* (ц. 85), *D-dur* (ц. 87). Возникает «задорная» перекличка-«соревнование» между солистом о оркестром. Так, третье предложение проводится в парии гобоя, тембр

пример 6. Концерт № 5. V часть. Главная партия



которого обогащает красочную палитру звучания. Заключительная партия основана на интонациях главной партии (ц. 89), небольшое дополнение завершает экспозиционный раздел финала (ц. 90).

Разработка состоит из нескольких разделов. Первый из них (ц. 91) — токкатно-моторный. «Главным действующим лицом» здесь становится тема побочной партии, звучащая в партии солирующего рояля (примечательна ремарка *impetuoso*). Пылкость, стремительная порывистость, даже неистовство, в определенной мере, — таков спектр эмоциональной образности, доминирующей в данном фрагменте композиции.

Второй раздел (3 т. до ц. 93, *Appena piu mosso*) связан с усилением остинатного натиска, создающего «мощную энергию электрического тока», властно воздействующего на слушателя и подчиняющего силой магического воздействия. Симфоническая техника развития, связанная с трансформацией тематического материала, поражает изобретательностью, новаторскими приемами. Инициативу здесь перехватывает симфонический оркестр. Слышна тема побочной партии — в соло контрабаса, интонации главной партии угадываются в теме солирующей трубы с сурдиной (3 т. после ц. 93). Партия солиста выступает в качестве остинатной ритмической «поддержки», уплотняя фактуру партитуры целого и приумножая накаленность «энергетических эмоций». Партия солиста «пестрит» феерическими новаторскими техническими приемами, рассчитанными на виртуознейшее владение инструментом: обращает на себя внимание фрагмент во 2 т. после ц. 96, также фрагмент в ц. 98 — глиссандирующий пассаж в правой руке и взлетающий пассаж в левой руке, устремляющийся к акценту и «перебивающий» в это время партию правой руки (возникает своеобразный «перехлест» рук). Эти приемы встречались уже ранее во второй части концерта.

Ярко представлена *полифоническая техника*, ее строгие имитационные формы: каноническая секвенция 2 рода в партии солиста (ц. 99) и одновременно звучащий в партии оркестра бесконечный канон 1 рода — I. v. = — 2 (также ц. 99). В партии солиста тема проводится в обращении (по отношению к партии оркестра). Такое соединение строгих имитационных форм по вертикали (фортепиано и оркестр) является свежим оригинальным решением, усложняющим и без того виртуозную фактуру финала, и, вместе с тем, привносящим новую энергию в симфонический ток процессуального развития.

Третий раздел разработки мгновенно переводит в иную сферу звучания (ц. 100, *Piutranquillo*).

Вновь мы погружаемся в завораживающую музыку сказочной фантастики с ее тончайшей акварельной импрессионистической звукописью. Оркестр почти выключен, звучит только солирующий рояль. И опять здесь реализована необычная новаторская идея. «Движущаяся статуарность» осуществляется благодаря непрерывному остинатному повторению одного и того же мотива в партии левой руки (равного одному такту), в партии же правой руки возникает в это время непрерывно восходящая линия, устремленная в самый высокий регистр. Эти звуки-«капли» кажутся почти нереальными (пианист едва касается клавиш), создается иллюзия исчезновения, истаивания — мир окутывает тишина — и эта призрачность вносит ощущение растворения в безграничном пространстве. Тончайшая изобразительность вдруг неожиданно «перенастраивается» и смыкается с символическим аспектом, возникает нечто глубинное, метафизическое — осознание бесконечности и непознаваемости тайны мироздания.

Завершает финал кода, представляющая собой вариационный цикл — тема и пять вариаций (ц. 104, *Allegro non troppo*). Тема выдержана в жанре гавота, что вызывает неизменные аллюзии со второй частью концерта. Излагается в партии оркестра, ее ведут струнные при скромной поддержке кларнетов и фаготов (*G-dur*). Спокойный уравновешенный танец не лишен галантности, изящества и реминисценций с придворными бальными празднествами и стилем рококо, отсылающим к французскому искусству первой половины XVIII века.

В первой вариации инициативу «перехватывает» солирующее фортепиано (*H-dur,* ц. 106). Тема варьируется, «раскрепощаясь» и насыщаясь новыми фактурными элементами. Вторая вариация, звучащая в партии оркестра (*Es-dur*, *Poco piu animato*, ц. 109), значительно трансформируется в сравнении с первоначальным звучанием темы, моторная токкатная фактура у солиста и ее различные модификации — в соединении с постепенно усиливающейся динамикой — симфонизируют музыкальную ткань, подготавливая «взрывной» накал следующей вариации. Третья вариация звучит оглушительно, мощно (*G-dur, Ancora un poco piu animato*, динамика *ff*, ц. 112), тема проводится снова у оркестра. Здесь возникает арка-«переброс» в четвертую лирическую часть концерта — вариация из коды финала и пасторально-лирическая тема четвертой части оказываются интонационно очень близкими, такая трансформация тематизма свидетельствует о мастерстве симфонической техники. Пятая заключительная вариация (*Allegro assai*, ц. 116) звучит экстатично, сверхмощно, поражая гипердинамикой и силой энергетических эмоций, являясь вершинным кульминационным завершением всего концерта. Она имеет кодовое значение. Здесь происходит максимальное удаление от темы. Фортепианная фактура снова насыщается головокружительными приемами — вихревыми каскадами октавных пассажей; уже встречающимися ранее виртуозными *glissando* в правой руке, которое сопровождается стремительным пассажем в левой руке («врезающимся» в акцент), «перегоняющим» при этом указанное *glissando* в правой руке (ц. 117). Новаторски используются «аккорды-гроздья» (напластование секунд), воспринимаемые как кластеры (3 т. от конца). Но в конце концов это царство диссонансов «преодолевается» и концерт заканчивается ясной мажорной тоникой, утверждающей основную тональность *G-dur*.

Путь от первоначального звучания темы к завершению пятой вариации связан с неуклонно-поступательным крещендирующим развитием, симфоническим ростом, подразумевающим последовательную трансформацию тематического материала, а также виртуознейшими техническими новациями в партии солирующего рояля.

Венец концерта — утверждение торжества жизни, воли человека и его разума, стремления к грандиозным свершениям и созиданию, осознание самоценности человека как творца, преобразующего мир.

В 1930-е годы, когда С.С. Прокофьевым был создан пятый концерт, он со всей силой инвенторства того времени обогатил само состояние этого жанра, смело его модернизировав. О своем сочинении автор остроумно говорил — «5-й концерт ор. 55 в 5 частях», подчеркивая таким образом символическое значение цифры 5. В музыке этого концерта он широко развернул образность и эмоциональное наполнение: сверхэнергию, «мускульную» силу, гипердинамику, «стальные» остинатные ритмы, токкатность, неистовую моторность. А наряду с этим — изящную балетность движений, рыцарскую поступь, сарказм, карикатурность, русскую колыбельность, призрачную фантастичность и конечно — богатейшую лирику, достигающую ярких кульминаций. Брошен вызов и структуре фортепианного концерта, который вместо трехчастного или

одночастного стал *пятичастным*. Введены и смелые находки в музыкальном языке, где необходимо выделить *glissando*, — а это уже выход в новейшую гармоническую организацию. Как творчество подлинного гения, музыка С.С. Прокофьева предвосхитила многие художественные открытия в сфере гармонии, ритма, мелодики, фактуры, оркестровки, инструктивных технических приемов фортепианного исполнительства. Она содержит в себе не только свойства современности, но и устремляется к достижениям будущего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Арановский М.Г.** Мелодика С. Прокофьева. Исследовательские очерки. Л.: Музыка, 1969. — 231 с.
2. **Гаккель Л.Е.** Фортепианное творчество С.С. Прокофьева. — М.: Гос. муз. изд-во, 1960. — 172 с.
3. **Дельсон В.Ю.** Фортепианные концерты С. Прокофьева. — М.: Советский композитор, 1961. — 53 с.
4. **Долинская Е.Б.** Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. — М.: Композитор, 2005. — 560 с.
5. **Кузнецов И.К.** Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1. — М.: Дека ВС, 2012. — 422 с.
6. **Мартынов И.И**. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. — М.: Музыка, 1974. — 560 с.
7. **Нестьев И.В.** Жизнь Сергея Прокофьева. — М.: Советский композитор, 1973. — 662 с.
8. **Прокофьев С.С.** Материалы. Документы. Воспоминания. 2-е изд., доп. / Сост., ред., примеч. и вступ. статья С.И. Шлифштейна. — М.: Гос. муз. изд-во, 1961. — 707 с.
9. **Прокофьев С.С.** Статьи и исследования. — М.: Музыка, 1972. — 333 с.
10. **Симакова Н.А.** Азбука полифонии: Учебное пособие с веселыми картинками и весьма «строгими» нотными примерами. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — 352 с.
11. **Холопов Ю.Н.** Очерки современной гармонии. — М.: Музыка, 1974. — 287 с.
12. **Холопов Ю.Н.** Современные черты гармонии Прокофьева. — М.: Музыка, 1967. — 477 с.
13. **Холопова В.Н.** Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М.: Музыка, 1971. — 304 с.
14. **Холопова В.Н.** Музыкальные эмоции: Учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. — М.: ООО «Мультипринт», 2010. — 348 с.
15. **Холопова В.Н.** Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд. — СПб.: Лань, 2006. — 496 с.

REFERENCES

1. **Aranovskij M.G.** Melodika S. Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki. L.: Muzyka, 1969. — 231 p.
2. **Gakkel' L.E.** Fortepiannoe tvorchestvo S.S. Prokof'eva. — M.: Gos. muz. izd-vo, 1960. — 172 p.
3. **Del'son V.Yu.** Fortepiannye koncerty S. Prokof'eva. — M.: Sovetskij kompozitor, 1961. — 53 p.
4. **Dolinskaya E.B.** Fortepiannyj koncert v russkoj muzyke XX stoletiya: Issledovatel'skie ocherki. — M.: Kompozitor, 2005. — 560 p.
5. **Kuznecov I.K.** Polifoniya v russkoj muzyke XX veka. Vyp. 1. — M.: Deka VS, 2012. — 422 p.
6. **Martynov I.I.** Sergej Prokof'ev. ZHizn' i tvorchestvo. — M.: Muzyka, 1974. — 560 p.
7. **Nest'ev I.V.** Zhizn' Sergeya Prokof'eva. — M.: Sovetskij kompozitor, 1973. — 662 p.
8. **Prokof'ev S.S.** Materialy. Dokumenty. Vospominaniya. 2-e izd., dop. / Sost., red., primech. i vstup. stat'ya S.I. Shlifshtejna. — M.: Gos. muz. izd-vo, 1961. — 707 p.
9. **Prokof'ev S.S.** Stat'i i issledovaniya. — M.: Muzyka, 1972. — 333 p.
10. **Simakova N.A.** Azbuka polifonii: Uchebnoe posobie s veselymi kartinkami i ves'ma «strogimi» notnymi primerami. — M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2013. — 352 p.

11. **Holopov Yu.N.** Ocherki sovremennoj garmonii. — M.: Muzyka, 1974. — 287 p.
12. **Holopov Yu.N.** Sovremennye cherty garmonii Prokof'eva. — M.: Muzyka, 1967. — 477 p.
13. **Holopova V.N.** Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoj poloviny XX veka. — M.: Muzyka, 1971. — 304 p.
14. **Holopova V.N.** Muzykal'nye emocii: Uchebnoe posobie dlya muzykal'nyh vuzov i vuzov iskusstv. — M.: OOO «Mul'tiprint», 2010. — 348 p.
15. **Holopova V.N.** Formy muzykal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie. 3-e izd. — SPb.: Lan', 2006. — 496 p.

КОМАРНИЦКАЯ ОЛЬГА ВИССАРИОНОВНА
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского (г. Москва)
Доктор искусствоведения, профессор кафедры
междисциплинарных специализаций музыковедов
доцент
e-mail: mkomarnickij@yandex.ru

KOMARNITSKAYA OLGA V.
Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia),
Doctor of Sciences (Art), Professor of the Department
of Interdisciplinary Specializations of Musicologists,
assistant professor
e-mail: mkomarnickij@yandex.ru

БУРЧУЛАДЗЕ РАТИ ПААТОВИЧ
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского (г. Москва)
Ассистент-стажер
e-mail: burchuladzer@list.ru

BURCHULADZE RATI P.
Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia),
Trainee assistant
e-mail: burchuladzer@list.ru

УДК 786

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

Фортепианная музыка для детей и юношества композиторов — выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова. К 80-летию основания

O. Krasnogorova
Piano music for children and youth in the works of composers — graduates of the Alexander Sveshnikov Choir School. To the 80th anniversary of the foundation

Абстракт. Предметом исследования в статье является проблема освоения новейшей музыки пианистами в последовательной логике «от простого к сложному» и включение ее в педагогический репертуар учащихся детских школ искусств, музыкальных училищ, консерваторий. На примере сочинений В.Г. Агафонникова, Р.Г. Бойко, Ю.А. Евграфова, В.Г. Кикты, А.Г. Фларковского, Р.К. Щедрина, адресованных юным музыкантам, рассматриваются возможности обогащения слуховых представлений и техники ученика, формирования подготовленности к исполнению музыки второй половины XX–XXI века, без которой творческий потенциал современного пианиста невозможно считать полноценным. На основе методологии целостного анализа сочинения и вопросов его интерпретации в музыке композиторов — выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова прослеживается гармоничное сочетание новаторских и традиционных тенденций, яркая и колоритная образность, театральность, сонорные открытия, новаторские фактурные принципы. Обучение в Государственном хоровом училище рассматривается в статье как важный фактор формирования плеяды выдающихся композиторов. Представляющие высокую ценность в художественном и методическом аспектах сочинения российских композиторов точно «встраиваются» в сложившиеся репертуарные требования. Статья построена, следуя разделам педагогического репертуара — сначала изучаются пьесы начального периода обучения, далее анализ предпринимается по жанровым группам — полифонические произведения, сочинения крупной формы, пьесы, этюды. Подобная структура обусловлена практической значимостью и облегчает применение материалов исследования педагогами, а также студентами, осваивающими курсы истории фортепианной педагогики, изучения педагогического репертуара и педагогической практики.

Ключевые слова: Хоровое училище имени А.В. Свешникова, фортепиано, Родион Константинович Щедрин, Валерий Григорьевич Кикта, Ростислав Григорьевич Бойко, Александр Георгиевич Фларковский, Юрий Анатольевич Евграфов, Владислав Германович Агафонников, педагогический репертуар, полифония, детский альбом.

Abstract: The subject of the present research is the problem of mastering the performance of recent music by pianists in the sequential "simple-to-complex" logic and its inclusion in the pedagogical repertoire of children's music schools, music colleges, and conservatories. Using the works for young musicians by Vladislav Agafonnikov, Rostislav Boyko, Yury Evgrafov, Valery Kikta, Alexander Flarkovsky, Rodion Shchedrin as an example, the author considers the possibilities of enriching students' auditory perceptions and technique, forming the preparedness to perform music of the second half of the 20th–21st centuries, without which the creative potential of a modern pianist cannot be considered complete. Using the methodology of a holistic analysis of the work and the issues of its interpretation in the music of the composers who graduated from the Alexander Sveshnikov Boys' Choir School, it becomes possible to trace a harmonious combination of innovative and traditional tendencies, vivid and colorful imagery, theatricality, sonorous discoveries, and innovative textural principles. In the present article, the training at the Moscow State Boys' Choir School is seen as an important factor in the formation of a pleiad of outstanding composers. Works by Russian composers of high artistic and methodological value are accurately "fitted" into the established repertoire requirements. The article is structured according to the sections of the pedagogical repertoire: firstly, pieces from the initial training period are studied; afterwards the analysis of the genre groups is conducted, such as polyphonic works, large-form works, lyric pieces, and etudes. This kind of structure, due to its practical significance, facilitates the use of the research materials by teachers as well as practicing students who study the courses in the history of piano pedagogy, pedagogical repertoire and pedagogical practice.

The article builds on the scholarly achievements of Russian theoretical musicology, including the works of Nataliya Korykhalova, Yekaterina Ruchyevskaya, Valentina Kholopova, as well as the ideas of such distinguished musicians as Kirill Kondrashin, Yevgeny Mravnisky, Samuil Feinberg, and Gennady Rozhdestvensky on the nature of interpretation.

Keywords: A.V. Sveshnikov Moscow Boys' Choir School, piano, Rodion Shchedrin, Valery Kikta, Rostislav Boyko, Alexander Flarkovsky, Yury Evgrafov, Vladislav Agafonnikov, pedagogical repertoire, polyphony, children's album.

Огромный пласт художественно ценной детской и юношеской фортепианной литературы до настоящего времени не получил осмысления в музыкознании и остается мало востребованным в исполнительской практике. К изучению фортепианных произведений второй половины XX–XXI века большинство студентов-пианистов обращается только на высших ступенях обучения — в консерваториях, в связи с чем, в логической последовательности овладения новейшей музыкой «от простого к сложному» образуется пробел, обусловленный недостаточным вниманием педагогов к включению в программы учащихся современных сочинений с самых первых «шагов» в фортепианном искусстве. Согласимся с О.А. Щербатовой, указывающей на сложившиеся противоречия «между признанной эффективностью русской исполнительской педагогики и отсутствием её внимания к овладению всем комплексом новых пианистических приёмов» [1, с. 4].

Репертуарные требования школ искусств, музыкальных училищ, учебные и концертные программы преимущественно ограничиваются музыкой, созданной до 1950-х годов, либо написанными позднее несколькими пьесами «лёгких» жанров. Сочинения композиторов-современников звучат на зачетах и экзаменах, классных концертах недопустимо редко.

Системное внедрение в педагогический репертуар новой музыки необходимо для поэтапного формирования у учеников подготовленности к пониманию идей современных авторов, восприятию и воплощению образности сочинений, пространственно-временных аспектов музыки, «слышания» изменившихся средств музыкальной выразительности, овладению непривычной фактурой и принципами педализации.

Вопрос избрания произведений, наилучшим образом отвечающих задачам профессионального развития учащегося, издавна является ключевой проблемой педагогики. О.С. Виноградова пишет: «Трудно представить себе педагога, который бы не задумывался над тем, какую пьесу дать своему ученику. Выбрать правильный репертуар непросто, поскольку при этом необходимо учитывать и практическую пользу, которую может принести то или иное произведение, и его соответствие индивидуальным данным и возможностям ученика» [2, с. 81].

Неоценимую помощь педагогам–пианистам в обогащении репертуара обучающихся, несомненно, окажет творчество выдающихся российских композиторов — выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова. В фортепианную музыку для детей и юношества второй половины XX–XXI века значительный вклад внесли Владислав Германович Агафонников (р. 1936), Ростислав Григорьевич Бойко (1931–2002), Юрий Анатольевич Евграфов (1949–2021), Валерий Григорьевич Кикта (р. 1941), Александр Георгиевич Флярковский (1931–2014), Родион Константинович Щедрин (р. 1939). Их имена объединяет период профессионального становления в Государственном хоровом училище, основанном в 1944 году для обучения мальчиков и юношей певческому и дирижёрскому искусству российским дирижёром, музыкальным деятелем, народным артистом СССР, профессором, ректором (1948–1974) Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского Александром Васильевичем Свешниковым.

Обращение авторов масштабных симфонических, кантатно-ораториальных произведений, опер, балетов, инструментальных концертов, сольной и камерно-ансамблевой музыки, среди которой особое место занимает музыка для фортепиано, к созданию сочинений для юных музыкантов объясняется не случайными обстоятельствами. Несомненно, одним из важных факторов стало обучение в системе интенсивного развития слуховых представлений учащихся и фундаментального освоения фортепиано. В.Г. Агафонников вспоминает, как «В концерте 14 июня 1945 года наряду с выступлением хора мальчиков, исполнявшего сложнейшие

хоровые партитуры Палестрины, Баха, Гайдна, Даргомыжского, были показаны классы фортепиано» [3, с. 20].

А.В. Свешников всемерно поощрял интерес учащихся к овладению композиторскими навыками, регулярно требовал от сочиняющих музыку мальчиков исполнять свои сочинения на фортепиано публично перед слушающим хором. Как отмечал М.Г. Соколов: «Творческое развитие учащихся стимулировали и систематически проводившиеся конкурсы на лучшее сочинение» [4, с. 5].

Уникальным опытом, оказавшим влияние на формирование композиторских стилей выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова, было хоровое исполнение шедевров русской духовной музыки.

Мощное воздействие на воспитанников оказывала концертная жизнь училища, в котором «неоднократно выступали К.Н. Игумнов, Л.Н. Оборин, А.Б. Гольденвейзер, Г.Г. Нейгауз, С.Т. Рихтер, Э.Г. Гилельс, Я.В, Флиер, Г.Р. Гинзбург, А.Ф. Гедике, Д.Ф. Ойстрах, Л.Б. Коган, С.Н. Кнушевицкий и многие, многие другие» [3, с. 20]. Регулярно посещали мальчики концерты в Московской консерватории. О запомнившемся на всю жизнь дне знакомства с Большим залом консерватории, «где изумительный пианист В.В. Софроницкий играл Рахманинова», пишет А.Г. Фляркoвский [5, с. 77].

Композиторы с теплотой вспоминают «потрясающих педагогов по фортепиано», преподававших в училище. Одной из них была первый педагог В.Г. Агафонникова — Нина Михайловна Шлыкова, ученица В.И. Сафонова. В старших классах композитор учился у М.Г. Соколова. В.Г. Кикта учился у Ады Владиславовны Блажевич, дочери великого тромбониста [6]. Некоторое время работал в качестве педагога училища Лев Власенко, который играл сольный концерт в Концертном зале на Большой Грузинской перед поездкой на Международный конкурс имени Ф. Листа.

После завершения обучения в Государственном хоровом училище окончили Московскую консерваторию по двум специальностям В.Г. Агафонников (по классу композиции у В.Я. Шебалина и по классу специального фортепиано у Я.И. Зака) и Р.К. Щедрин (по классу композиции у Ю.А. Шапорина и по классу специального фортепиано у Я.В. Флиера).

С первых лет обучения А.В. Свешников брал Агафонникова, хорошо игравшего на фортепиано в концерты концертмейстером. Юный пианист играл наизусть все хоровые аккомпанементы. В училище «жизнь в атмосфере музыки, в окружении товарищей <...> побуждала к интенсивным занятиям», отмечает М.Г. Соколов [4, с. 5]. «Ответственность была велика, — подчеркивает композитор, — ибо тональность исполнения того или иного сочинения в зависимости от состояния хора часто менялась буквально перед самым выходом на сцену» [3, с. 21].

Щедрин вспоминает о всеобщем «увлечении фортепианной музыкой, царившем в училище». По словам композитора, рояль Флиера, которому он первому показывал свои новые опусы в студенческие и последующие годы «вынес “удары” всех его крупных сочинений». Композитор всю жизнь остается пианистом, с успехом выступающим на концертной эстраде как интерпретатор своих произведений.

Фортепианная музыка представлена в творчестве всех перечисленных выше композиторов. Произведения крупной формы (Соната для фортепиано В.Г. Агафонникова; три сонаты для фортепиано В.Г. Кикты; две сонаты, концерт для фортепиано соло, шесть концертов для фортепиано с оркестром Р.К. Щедрина); прелюдии и фуги из полифонических циклов («24 прелюдии и фуги» Р.К. Щедрина, А.Г. Фляркoвского), адресованные концертирующим пианистам, могут быть рекомендованы для студентов музыкальных училищ и консерваторий. Их включение в программы учеников детских школ искусств может рассматриваться педагогами в работе с одаренными профессионально ориентированными учениками, преимущественно выпускных классов в зависимости от индивидуальных возможностей учащегося.

Масштабного внедрения в современный педагогический репертуар, несомненно, заслуживают сочинения из детских альбомов, представленных в творчестве каждого из авторов и отдельные сочинения. Композиторами созданы:

В.Г. Агафонниковым — «Детский альбом», сборники для начинающих «Музыкальные игры. Пьесы для начинающего пианиста», Сонатина, Тема с вариациями, пьесы;

Р.Г. Бойко — «Детский альбом», сборник «Пьесы для фортепиано»;

Ю.А. Евграфовым — пьесы для фортепиано;

В.Г. Киктой — сборник «Гусли звончатые»;

А.Г. Фляркoвским — «Детский альбом (незабытые страницы)»; четыре прелюдии, сонатины, пьесы, сборник «От примы до октавы»;

Р.К. Щедриным — «Тетрадь для юношества», «Полифоническая тетрадь», пьесы «Тройка», «Двухголосная инвенция». Отрадно, что пьесы Щедрина «Basso ostinato», «Юмореска», «В подражание Альбенису» не часто, но все-таки можно услышать в исполнении учащихся.

Гармоничная сбалансированность новаторских и традиционных тенденций в творчестве композиторов — выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова, сохранение и интенсивное развитие особенностей русской и западноевропейской музыки, представляет высокую ценность в художественном и методическом плане, позволяя точно «встроить» произведения в сложившиеся репертуарные требования, что отчасти и является задачей данной статьи.

Средством опоры на традиции в творчестве российских композиторов стало сохранение жанровой определенности сочинений, что существенно облегчает постижение современной музыки юным пианистом. Среди пьес, включенных в сборники, представлены сонатины, вариационные циклы, обработки народных песен, танцы (вальс, менуэт, сарабанда), фортепианные миниатюры, инструктивные и художественные этюды, полифонические пьесы (канон, фуга, прелюдия).

Рельефно прослеживается в фортепианной музыке наших современников линия продолжения традиций русских и советских композиторов — Д.С. Бортнянского, Д. Фильда, М.И. Глинки, П.И. Чайковского, А.С. Аренского, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, Н.Я. Мясковского, И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, А.И. Хачатуряна. В пьесах для детей талантливо воплощаются образы русской природы, архаичных исторических мифов и народных сказок, проявляется опора на славянские фольклорные истоки и героический эпос, звучат имитации народных инструментов, наполняющие музыку зримой театральностью. Сочинения Агафонникова, Бойко, Евграфова, Кикты, Фларковского, Щедрина отличаются искренностью чувств, пронизывающим всю фактуру выразительным мелосом, озорным юмором.

Различные принципы полифонического изложения, основанного на особенностях русского вокально-певческого искусства, обнаруживаются в пьесах «Знаменный распев», «Величальная», «Петровский кант», «Хор» из «Тетради для юношества» Щедрина, «Одиннадцати славянских мелодиях» Кикты, пьесах «Мы с приятелем», «Напеве и фуге» Агафонникова и других произведениях.

Своеобразное преломление в творчестве Агафонникова, Кикты, Щедрина, Фларковского получают традиции баховского полифонического стиля. Развитием методических идей И.С. Баха в создании педагогического репертуара с постепенным приближением к освоению юным музыкантом формы фуги являются полифонические сочинения Агафонникова, Щедрина.

В фортепианном творчестве российских композиторов воплощаются важнейшие принципы современного музыкального искусства — поиск новых звуковых открытий, обогащение темброво-колористической палитры инструмента, трансформации ладогармонического языка, разветвление метроритма. В сонорной трактовке рояля, пространственно-временной организации музыкального материала в сочинениях наших современников просматривается развитие художественно-эстетических установок творчества К. Дебюсси, Б. Бартока, О. Мессиана.

Встречающиеся в творчестве Агафонникова, Кикты, Щедрина «добавочные длительности», переменные размеры, ладовое своеобразие, внедрение терпких интервалов, расщепляющих аккорды как «пчела на цветке», которые можно рассматривать, как восприятие техники музыкального языка Мессиана, связаны со стилевыми особенностями русской музыки [7, с. 67]. Примечательно в этом аспекте, что французский композитор высказывается об испытанном влиянии русской музыки [7, с. 39].

Органичное сочетание всех этих факторов создает благоприятные возможности для развития слуховых представлений и художественной техники ученика, формирования подготовленности к исполнению музыки второй половины XX–XXI века, без которой творческий потенциал современного пианиста невозможно считать полноценным.

В освоении современного репертуара считаем целесообразным в отдельных случаях возвращение к пройденному материалу в последующих классах в сочетании с усложнением исполнительских задач (например, развитием навыков педализации за счет использования всех трёх педалей рояля, сольном исполнении ансамблевых пьес и др.). В некоторых примерах мы предлагаем исполнительские и аппликатурные решения, облегчающие изучение новых видов фактуры учащимся-пианистом.

В связи с методической направленностью статья построена, следуя разделам педагогического репертуара — сначала рассматриваются пьесы начального периода обучения, далее анализ предпринимается по жанровым группам — полифонические произведения, сочинения крупной формы, пьесы, этюды. Подобная структура обусловлена практической значимостью и облегчает применение материалов исследования педагогами, а также студентами-практикантами, изучающими курсы истории фортепианной педагогики, изучения педагогического репертуара и педагогической практики.

Начальный период обучения

Яркие образные пьесы Агафонникова для ансамбля малыша и педагога (которого может заменить другой ученик) являются прекрасным материалом для начального обучения. «Осенний пейзаж», «Спать пора, Мишка», «Лес шумит», «Кукушка», «Сорока-сорока», «Уж как шла лиса по тропке», «Былинный напев», «Жалоба», «В поле на пригорке» из «Детского альбома», «Веселая гамма», «Солнышко», «Соловушко и дрозд» из сборника «Музыкальные игры. 7 пьес для начинающего пианиста» (в который входят четыре пьесы из «Детского альбома»), можно включить как в донотный период обучения, так и когда ребёнок уже овладел навыками чтения нотного текста. Владислав Германович в предисловии обрисовывает замысел: «Первая тетрадь музыкальных игр знакомит начинающих пианистов с белыми клавишами. Их семь. Знакомство начинается с ноты «ре», которую легко отыскать на клавиатуре между двумя черными клавишами. Далее идут “до” и “ми”, окружающие ноту “ре” и, как бы, создающие “до-ми-к”» [8, с. 3] (см. *пример 1*).

Пьесы отличаются мелодичностью, свежей гармонической красотой, партия ученика подтекстована и её можно (и нужно!) петь одновременно с игрой. Ансамблевое музицирование представляется идеальным решением для первого освоения ребенком клавиатуры, позволяющим услышать полнозвучное тембровое богатство рояля, наблю-

пример 1. В.Г. Агафонников. «Спать пора, Мишка»



дать за руками педагога, интуитивно воспринимая особенности игровых движений. Начиная с самых несложных пьес важно добиваться от ученика звукового разнообразия, точной артикуляции, слышания регистровых сопоставлений и динамических градаций.

Увлекательную игру на одном инструменте с педагогом сразу трёх учеников (с партией педагога также может справиться учащийся), представляет пьеса «Хоровод». Вступающие по принципу «цепного дыхания» голоса ассоциируются с пением и движениями во время танца-игры «Ручеёк». Атмосфера пьесы, образ живого «вечного движения» создается расслоением музыкального материала между партиями восьми рук. Пьеса воспитывает навыки коллективного творческого взаимодействия, формирует пространственное дифференцированное восприятие звучания инструмента.

К ансамблевым миниатюрам «Осенний пейзаж», «Лес шумит» полезно на наш взгляд вернуться несколько позже (например, в конце первого года обучения), предложив ученику самостоятельно исполнить обе партии, что положительно скажется на раннем формировании навыка чтения с листа симфонических и хоровых партитур. Изящный «Вальс» для ансамбля ученика и педагога, знакомящий с отточенной упругостью и приподнятым тонусом «вальсового» пианизма, также целесообразно освоить позднее в сольном варианте (в 4–5 классе). На этой стадии важно отработать принципы педализации при исполнении вальсов — точное взятие правой педали на сильную долю и не менее определенное снятие на вторую или третью доли в пределах такта.

Созданные Агафонниковым колоритные пьесы «разнообразны по образному содержанию, настроениям, ритмам и техническим задачам, — указывает М.Г. Соколов. — «Мелодии, выразительные и напевные, тесно связаны с русским фольклором и легко воспринимаются. <...> Интерес к сочинениям для детей проходит красной нитью сквозь всю творческую жизнь композитора» [4, с. 4].

Написанные в разные годы фортепианные миниатюры, которые будут полезны самым маленьким ученикам, представлены в сборнике «Гусли звончатые» Кикты. Имя родственного струнного инструмента «с резонансным корпусом, переливчатым звучанием металлических струн» в названии апеллирует к «собирательной» трактовке композитором звукового образа фортепиано, идентичной обобщающему семейство инструментов понятию «клавир» [9, с. 7]. Хорошо известно, что в истории клавирно-фортепианного искусства в России до появления клавишных инструментов была распространена культура игры на столовых гуслях, которую В. Музалевский считает «одним из источников развития клавирного — фортепьянного искусства» [9, с.16]. Также, вероятно, на подобное осмысление композитором фортепиано оказало воздействие создание им арфовой музыки.

Как указывает в предисловии автор, сборник «может послужить на протяжении нескольких лет учебным пособием для юных пианистов, так как в нём представлены такие учебно-педагогические разделы, постепенное освоение которых будет способствовать одновременному развитию у исполнителя как технических навыков, сочетаемых с развитием образного мышления, так и приобщению к различным музыкальным формам» [10, с. 2].

Сборник «Гусли звончатые» включает полифонические пьесы, этюды, вариации, сонатины, миниатюры. Колоритная образность музыки «пронизана фольклором, преимущественно славянским, знакомящим начинающего пианиста с богатыми и разнообразными интонациями и ритмами, которые служили неисчерпаемым источником вдохновения для многих композиторов разных стран и эпох» [10, с. 2].

В пьесе «Звоны» представления учеником тембров фортепиано обогащаются образом колокольности. На примере миниатюры полезно обратить внимание ученика на тритоновые гармонические соотношения, возникающие благодаря использованию композитором лидийского лада. Компактная терцовая структура изложения удобна для организации естественных игровых движений ребенка.

Для ознакомления ученика с полифонической фактурой целесообразно включить в начальный период обучения пьесы Кикты «Течет Дунай», «Колыбельная», «Купальский хоровод», «Песня жнецов». Тематический ответ в партии левой руки подобно эху имитирует начальные «запевы» на фоне выдержанных нот в песнях «Течет Дунай», «Колыбельная», создавая пространственную перспективу «близких» и «отдаленных» звуков, что необходимо воплотить в исполнении. В педагогическом репертуаре пьесы полезны в качестве начала пути ребенка к основам исполнения полифонии.

пример 2. В.Г. Кикта. «Русская»



Полифонические пьесы

Работа над двухголосием может быть продолжена при изучении цикла полифонических миниатюр «Одиннадцать славянских мелодий» Кикты. Варьирующиеся интонации в тесситуре женского голоса, переменные размеры $^{2}/_{4}$ и $^{3}/_{4}$ в «Русской» воссоздают атмосферу «живого», словно импровизируемого здесь и сейчас пения колыбельной. Обрывающиеся восходящие квинтовые интонации имитируют вокально-речевую фонему «баюкающего» гласного звука. Слигованные сильные доли в партии левой руки усиливают метрическую свободу мелодии на фоне неуклонного в диапазоне трёх октав нисходящего движения своеобразного граунда — подголоска. Примечательно, что движение голосов начинается в одной точке — на звуке ля первой октавы. Подобное двухголосие ассоциируется с воплощением образов матери и отца, поющих колыбельную засыпающему ребенку.

В примере предлагаемое нами указание педали приведено между строками нотного текста, поскольку педализация тесно связана с непростыми задачами воплощения legato на повторяющихся клавишах и продлением в звуковой перспективе тянущихся басовых нот во время пауз в партии правой руки (*пример 2*).

В пьесах «Белорусская», «Украинская», «Словацкая», «Югославская» (№ 10) представлена полифоническая техника имитации повторяющихся коротких звуковых мотивов, непрерывно вступающих друг за другом в тесном временном диапазоне. Этот прием полифонической концентрации коротких мотивов напоминает пространственность фактуры хорового письма.

Зеркальная симметрия изложения встречается в «Болгарской» (№ 8), записанной в размере $^{7}/_{8}$. В примере мы предлагаем соответствующий этому принципу вариант аппликатуры (см. *пример 3* на стр. 72).

В «Югославской» (№ 11) в форме фугетты объединяются различные полифонические приемы: все голоса интонационно вырастают из одной темы, но принципы ее преобразования (в увеличении, в раккоходной инверсии с 16 такта, в стретту) соответствуют основам контрапункта. Пьесами из «Одиннадцати славянских мелодий» полезно дополнить период освоения ребенком «Маленьких прелюдий и фуг» И.С. Баха, расширяя представления о полифонических стилях.

Сюиту из «Двух танцев в старинном стиле» Кикты, включающую Сарабанду и Менуэт отличает поэтическая одухотворенность, кристальная чистота и изысканная хрупкость. Статичные аккорды Сарабанды близки фактуре аналогичного танца, основанного на теме испанской «La Folia» из Сюиты ре минор Г.Ф. Генделя, что особенно проявляется во второй половине пьесы, где партии рук меняются местами. где партии меняются местами. «Старинную манеру» в обеих пьесах создают и украшения, которые необходимо исполнить, следуя авторским указаниям за счет главной ноты, приучая ребенка к точности исполнения орнаментики.

пример 3. В.Г. Кикта. «Богларская» из «Одиннадцати славянских мелодий»



пример 4. В.Г. Агафонников. «Мы с приятелем»



Сустрагированное исполнение предполагают и форшлаги в трогательном Менуэте, отличающемся красивой запоминаемой мелодией. Церемониальный танец написан в форме Da capo, однако в среднем разделе на месте традиционного Trio сохраняется двухголосное изложение. Мелодическая линия равномерных четвертей в партии левой руки, при помощи педали собирающихся в гармонии, заставляет слуховой контроль пианиста балансировать по линиям горизонтального и вертикального развития музыкального материала. Для учащихся четвертых и более старших классов возможно включение в программу одной из пьес, студентам музыкальных училищ и консерваторий мы рекомендуем циклическое исполнение.

Развитие принципов русской подголосочной полифонии отличает парные кантиленные «пейзажные» миниатюры Агафонникова «На рассвете» и «Смеркается», которые можно пройти в качестве полифонических пьес с учащимися первого-второго годов обучения.

Благотворное воздействие на развитие учеников 3–4 классов, несомненно, окажет напевный и изобретательный канон Агафонникова «Мы с приятелем». Авторское указание репризы с двумя вольтами позволяет ad libitum повторять тему неограниченное количество раз, напоминая форму «бесконечного канона» в русских народных песнях — хороводах. Партия левой руки вступает на один такт позже начальной темы и дословно имитирует тему (*пример 4*).

В «Напеве» в форме канона из полифонического цикла Агафонникова «Напев и фуга», рекомендуемого нами для учеников старших классов школ искусств, вступление нижнего голоса также «запаздывает» на один такт. Близость темы протяж-

пример 5. Р.К. Щедрин. «Знаменный распев»



ным русским песням проявляется в интервальной структуре — восходящих сектах, терцовых опеваниях. Особую сложность для учащихся представляет выполнение авторского указания legato sempre, предполагающего плавное перетекание тонов. Имитации в партии левой руки обогащают обертонами мелодию, поддерживая непрерывность legato.

Трехголосную фугу на русскую народную тему, не объявленную в заглавии композитором, отличает метрическая переменность, встречающаяся практически в каждом такте $^{4}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{2}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{2}/_{4}$. Несмотря на изменчивость метроритма, двухчастная форма 38-ми тактовой фуги симметрична — продолжительность каждого из разделов 19 тактов. В экспозиции тональная структура проведений темы соответствует схеме T — D — T. В кульминации с 28 такта во втором разделе фуги тема проводится в strett'у в крайних регистрах, к которым в следующем проведении присоединяется третий голос, «запаздывающий» лишь на одну восьмую. «Уплотнение» полифонии приучает ученика к достижению предельной слуховой концентрации в процессе исполнения.

Полифонические циклы Агафонникова «Напев и фуга», «Импровизация и ричеркар», «Прелюдия и фуга» из «Детского альбома» мы рекомендуем включить в репертуар старших классов детских школ искусств, первых курсов музыкальных училиш. Фактура «Импровизации», напоминающая изложение Прелюдии ми мажор из полифонического цикла Д.Д. Шостаковича, записана на четырёх нотоносцах и производит впечатление разреженного пространства. В начале пьесы голоса звучат в октавный унисон, постепенно отдаляясь друг от друга по времени вступления мотивов, что приводит к постепенному угасанию пульсации. Тему ричеркара в форме фугетты отличает ритмическая упругость и четкость, отточенность артикуляции.

Особое пристрастие к воплощению в фортепианной музыке приемов русского многоголосного пения прослеживается в творчестве Щедрина. Фортепианные пьесы «Знаменный распев», «Величальная», «Хор», «Петровский кант» из «Тетради для юношества» связаны с особенностями русской духовной и светской музыки.

«Знаменный распев» записан без деления на такты как своего рода «бесконечная мелодия». Вся пьеса звучит в динамическом диапазоне от *p* до *pp*, что создает впечатление не реально звучащей, а словно слышимой сосредоточенным внутренним слухом музыки. Функцию сильных долей выполняют длинные ноты, приобретающие значение интонационных «магнитов», притягивающих опевающие их более мелкие тоны. Все концентрированное движение текучего тематизма осуществляется по интервалам больших и малых секунд. Значительную сложность для ученика в условиях подобной интонационной структуры представляет воплощение legato, требующее усилий слухового интеллекта исполнителя — интенсивного предслышания и мысленного продления звуков. В кульминации пьесы в партии левой руки звуковой колорит затемняют отдаляющиеся нисходящие терпкие секунды (*пример 5*).

Хоровое многоголосие воплощается в мрачной пьесе «Хор», также записанной в тихом уровне громкостной динамики от *ppp* до *mp*. Обращает на себя внимание указание композитора «на взятия дыхания» в фортепианной фактуре, очевидно связанное с представлением отсутствующего в нотной записи духовного молитвенного текста. Повторяющиеся на одной высоте звуки скорее мелодекламируются, чем «пропеваются».

Основой четкой структуры пьесы «Величальная» являются трёхтактовые строфы, начальная из которых настойчиво повторяется дважды в первом и репризном заключении небольшой трехчастной формы. Музыкальный материал в крайних разделах варьируется благодаря смещению времени вступления удержанного нижнего подголоска,

основанного на интонациях темы в трех четных и трех нечетных строфах. Каждая строфа завершается «договариванием», завершающим словом «мужского» басового голоса.

В среднем разделе тему поддерживает третий голос, представляющий собой ее зеркальное обращение. Явно проявляющееся в пьесе «господство» числа «три», не связанное с рациональными «математическими» композиционными техниками (к примеру, многопараметровостью) — в терцовой интервалике, трехтактовой фразировке, трехчастной структуре формы, трехголосии — позволяют высказать гипотезу о посвящении сочинения духовному православному образу.

Трехголосная фактура «Петровского канта» является уникальным примером полифонии подобного вида в фортепианной музыке. Быстрый темп (авторское указание Allegro moderato такт = 63–66, ♩= 192–200) в сочетании с артикуляцией non legato, лишь изредка прерываемой короткими мотивными лигами, производит впечатление энергичного, волевого и решительного звучания мужского хора, повествующего о героических подвигах и батальных победах. В интервалике басового голоса доминируют строгие квартовые интонации.

Перед проведением темы в третьем разделе в основной тональности до мажор композитор вводит выписанное расширение музыкального времени — пятичетвертной такт в трехдольном метре. Акцентирование каждого звука усиливает эффект возникающего препятствия, преодолеваемого с наступлением репризы.

Знакомство учащихся старших классов с серийной техникой мы рекомендуем начать с пьесы Щедрина «Двенадцать нот». Тематический материал из двенадцати неповторяющихся нот проводится в зеркальном обращении, ракоходной инверсии. В кульминации пьесы с 13 такта тема и ее зеркальное обращение звучат в крайних регистрах, постепенно сближаясь.

В пьесах из «Полифонической тетради», изучение которых можно адресовать учащимся старших классов школ и студентам музыкальных училищ, Щедрин стимулирует творческую инициативу исполнителя. «Бесконечному канону» (№ 17) предпослана авторская ремарка: «Повторять несколько раз (по желанию) с остановкой в любом месте. Остановку следует агрументировать исполнительски. После чего следует перейти на Codett'y. При этом исполнитель свободен в выборе динамики» [11, с. 37]. Мы приводим пример решения из авторской аудиозаписи: «композитор повторяет канон целиком один раз, после чего, начав, доводит его лишь до звуков, легко соединяющихся с первым аккордом заключения» [12, с. 46]. Указания на повторения по желанию содержатся также в Каноне в октаву, ремарка improvisator — в № 17 (Recitando improvisato) и № 24 (Adagio improvisato) из «Полифонической тетради». Очевидно, что «создавая произведение с фрагментами, которые могут быть исполнены случайно, но сами по себе не случайны, автор использует принцип творческого «озарения» пианиста» [12, с. 37].

Произведения крупной формы. Сонатины. Вариации

Работа над сочинениями крупной формы может быть начата с Сонатины фа мажор, «Наигрыша» (маленьких вариаций) и основанной на том же песенном материале «Теме с вариациями» Агафонникова. На примере «Наигрыша» полезно обратить внимание ребенка на звуковые эффекты сопоставления одноименных мажора и минора (тема и вторая вариация звучат в ля миноре, первая вариация в ля мажоре). Не сложная фактура пьесы, тем не менее, предполагает достижение учеником мысленного ощущения «разделения» руки для воплощения разных задач. Проведение мелодических линий и подголосков на фоне выдержанных нот блестяще развивает художественный исполнительский потенциал малыша.

Мелодический материал «Наигрыша» более развернуто развивается в «Теме с вариациями», написанной в той же тональности. Две из пяти вариаций дублируют фактуру маленького цикла. В «Теме с вариациями» наряду с задачами воплощения многоголосной фактуры, трудности для малыша представляет чередование аккордов кварто-секундового строения в четвертой вариации, подготавливающее ребенка к фактурным принципам современной музыки.

Маленькая Сонатина фа мажор Агафонникова позволяет познакомить ученика с закономерностями сонатного allegro. Трехчастная форма ясно подразделяется на экспозиционный, разработочный и репризный разделы (23: 16: 22 такта). Соответствуют образцам сонат эпохи венского классицизма тональные соотношения контрастных тем: задорной и танцевальной главной и напевной побочной

(T — D в экспозиции, T — T в репризе). В разработке необходимо обратить внимание малыша на фрагмент с динамикой эхо в разных регистрах инструмента. В достижении пространственного контраста яркого «солнечного» и приглушенного «матового» звука ученику поможет образное представление динамических отличий двухмануальной клавиатуры клавесина.

В репертуаре учащихся начальных классов представляют ценность сонатина и вариации из «Детского альбома» Бойко, «Владимирская сонатина», «Вариации на украинскую тему» Кикты. Главная партия «Владимирской сонатины» одноголосна и звучит в духе величальной народной песни с пунктирным ритмом и смелыми мужественными квартовыми ходами. В 13 такте на фоне выдержанной квинты вступает нежная и гибкая, с неустойчивым переменным метром побочная партия, знаменующая собой «женственный» образ (динамическое указание subito piano).

Примечательно что, воплощая исторические образы Владимирской Руси, композитор использует двухчастную форму старинной доклассической сонаты, обогащая её контрастным сопоставлением двух тем. Сонатина знакомит ученика с особенностями народного мелоса, переменными и неквадратными размерами, обогащает слуховые представления звучанием ладов народной музыки.

Прообраз фактуры народного струнного инструмента представлен в «Карпатской сонатине» Кикты, главная партия которой напоминает изложение его арфовой сонаты № 2 «Былинные звукоряды». Мерцание в пассажах натуральной и повышенной IV ступени в главной партии неуловимо изменяют звуковой колорит, наполняя музыку внутренней подвижностью. «Карпатскую», «Веселую», «Смоленскую» сонатины из сборника «Гусли звончатые» мы рекомендуем включить в программу учащихся 4–5 классов.

Напевная главная партия «Смоленской сонатины» звучит на фоне фигураций альбертиевых басов несколько архаично благодаря движению голосов по звукам трезвучий, что в сочетании с тональностью до мажор и миксолидийской VII ступенью придает ей ощущение сверкающей «белизны», чистоты. Контрастный характер игры на «щипковом» струнном народном инструменте (гуслях) воплощается в побочной партии, вступающей с 9 такта в тональности доминанты — ре мажоре. Тема исполняется staccato в партиях обеих рук при динамическом нюансе piano. В развитой разработке трех-пяти частной формы сонатины (18–53 такты) встречаются темповые отклонения — в 29 такте Meno mosso, в 33 такте Tranquillo.

Первоначальный темп восстанавливается в 41 такте в эпизоде с martellato, имитирующем импровизационную инструментальную каденцию и подготавливающем репризное вступление главной партии. Удары по струнам «гуслей» с акцентами на третью долю имитируются в тактах 25–28 экспозиции и в аналогичной фактуре в репризе (такты 77–80).

Две сонатины для фортепиано в тональности соль мажор созданы Фларковским. Сонатину из альбома «Детских пьес (незабытые страницы)» мы рекомендуем включить в репертуар учащихся 5–6 классов. Подобно композиционному решению в «Смоленской сонатине» в сочинении Фларковского образные характеристики тем также как бы меняется местами: мелодичная главная партия песенного склада напоминает лирическую советскую песню, а напевность побочной фрагментируется паузами и staccato, что предполагает мысленное восстановление исполнителем темы, словно с трудом вспоминаемой.

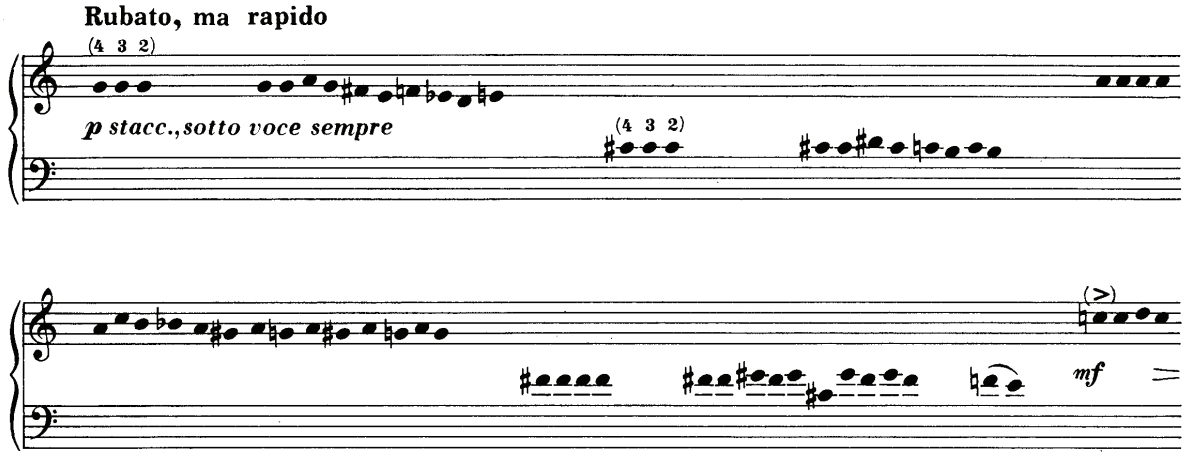
Программы учащихся старших классов детских школ искусств, а также студентов музыкальных училищ полезно дополнить «Темой и семью вариациями», «Вариации на тему былины “Добрыня и Алеша”» Кикты. Одним из наиболее сложных аспектов новейшей музыки является временная организация сочинений, изменчивый и многомерный метроритм. Размер темы былины из вариационного цикла изменяется в каждом такте, нерегулярно чередуясь: $^{3}/_{4}$, $^{5}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, $^{5}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, $^{5}/_{4}$. Это соотношение сохраняется во всех вариациях за исключением четвертой, где композитор вновь обращается к имитации гусельного исполнительства — «струнно-щипковые» martellato звучат в темпе Agitato ($^{3}/_{4}$, $^{5}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, $^{5}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{6}/_{4}$).

Тема изложена в манере, создающей образ диалога двух богатырей: одноголосный «запев» в басу подхватывает ее интонационный вариант в малой октаве. В первой вариации тема звучит в сопровождении фонических «пятен» четырех и пятизвучных кластеров, переносящих «былину» в акустическое пространство современной музыки (см. *пример 6* на стр. 74).

пример 6. В.Г. Кикта. Вариации на тему былины «Добрыня и Алеша». Тт. 9-11



пример 7. Р.К. Щедрин. «Разговоры» из «Тетради для юношества»



В гимническом изложении в пятой вариации звуки темы отчетливо скандируются (композитором выписаны акценты на каждом аккордовом комплексе), что производит впечатление апофеозного звучания огромного многоголосного хора.

Пьесы

Уже в самых простых пьесах для малышей композиторов — выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова проявляются важнейшие тенденции современной музыки, связанные с открытием новых сонорных возможностей инструментов. «Звукоподражательная» трактовка фортепиано, скрывающая инструмент за «маской» гуслей, арфы, колокольчиков или бубенцов, больших колоколов, имитации речевых фонем, звучания хора, плача, щебетанья птиц обусловлена выразительной театральностью музыки. Основой работы педагога с учеником должно стать стремление к воплощению образности музыки, темброво-колористическому разнообразию.

В пьесе для учеников первого года обучения Агафонникова «Табакерка» рояль превращается в игрушечную пианолу, с искусственной «механистичностью» аккомпанирующую воображаемой вальсирующей кукле. «Надтреснутое» звучание секунд ассоциируются с расстроенностью маленького инструмента.

Театральность проявляется и в парных пьесах Агафонникова «Драчун» и «Обидели», представляющих собой взаимосвязанные бытовые сценки. Образу задиристого мальчишки-хулигана противостоит трепетный и ранимый маленький «Эвзебий».

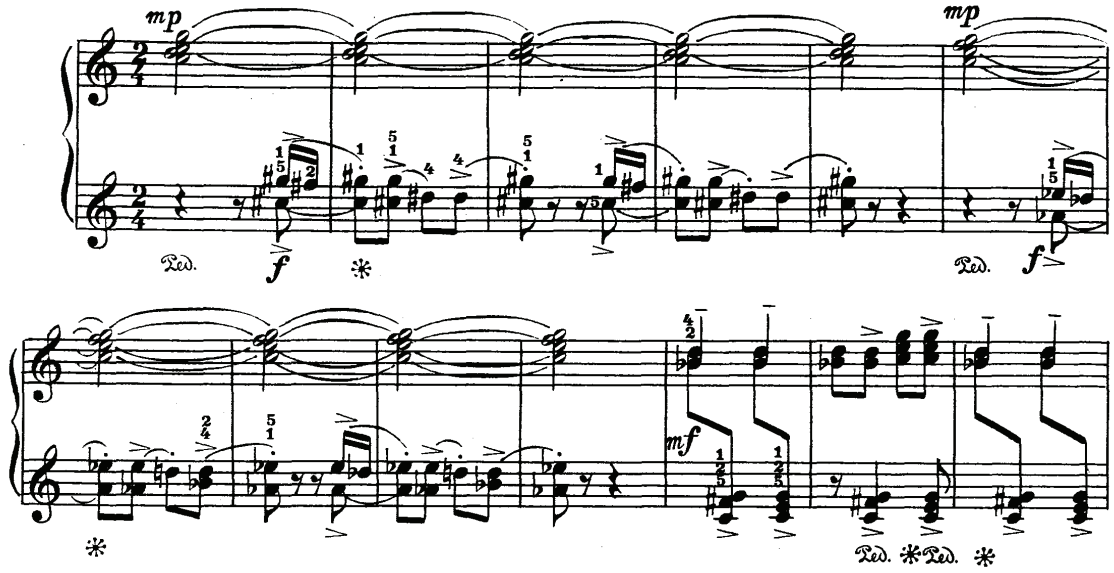
Внутри сборников встречаются и другие примеры драматургических мини-циклов: «Сани с колокольчиками» и «Танец снежинок» Агафонникова, «Гусляр Садко» и «Над ручьем грустит Аленушка» Кикты, сюита, посвященная истории походов Петра I в «Детском альбоме» Бойко. В пьесах «Рузские кукушки», «Дятел» Кикты представлены образцы «птичьего стиля» в детской музыке.

Новаторские фактурные приемы подражания речи, своеобразное «говорящее» фортепиано представлены в пьесах «Разговоры» и «Деревенская плакальщица» Щедрина из «Тетради для юношества». В пьесе «Разговоры» отсутствуют указания

пример 8. Р.К. Щедрин. «Обращения аккорда»



пример 9. В.Г. Кикта. «Оранжевый скоморох»



размера и ритма, «речь» разделяется на слова, восклицания, фразы нескольких персонажей. Драматургия пьесы складывается из повествовательных, вопросительных, убеждающих интонаций, ассоциирующихся с прерывистой разговорной речью, которая имитируется с помощью отрывистой артикуляции и тихого уровня громкостной динамики *p*, sotto voce sempre (см. *пример 7* на стр. 74).

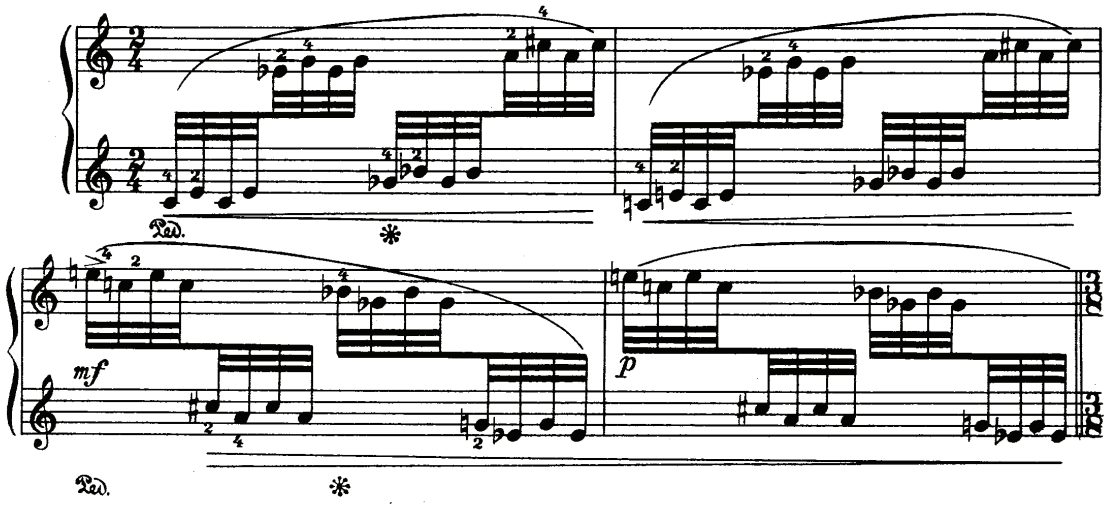
Трагичное действо представлено в пьесе «Деревенская плакальщица. Кликушные восклицания сменяются монотонным «бормотанием» на одном звуке. Интерпретация пьесы, воплощение указания неравномерности метроритма (авторское указание «ускоряя и замедляя») выдвигает для исполнителя серьезную задачу погружения в драматичный образ.

На примере пьесы Щедрина «Обращения аккорда» можно ознакомить ученика с принципами взаимодействия всех трех педалей рояля — правой, левой и средней педали рояля Sostenuto (*пример 8*).

В пьесах прослеживаются «сквозные фактурные формулы», предвосхищающие изложение крупных фортепианных сочинений композиторов. В качестве примера приведем фактурные аналогии в пьесе «Оранжевый скоморох» и Третьей сонате «Зимняя» Кикты (*пример 9*).

Искрометное озорство в пьесе достигается мгновенным гармоническим «перекрашиванием», происходящим из-за смены одного тона в аккорде-кластере. Завершает сочинение ироничный исполнительский жест — ускользающий с клавиатуры задорный кластер. Фактура пьесы открывает

пример 10. В.Г. Кикта. «Порхающий мотылек»



интересные возможности трансформации — пьесу можно исполнить, поменяв партии рук местами. Этим способом мы считаем полезным поработать с учеником над освоением изложения, таким образом, правая рука создаст слуховой образец для достижения в левой необходимой отчетливости.

Этюды

В сборниках композиторов представлены пьесы, созданные в редком для детского педагогического репертуара жанре художественного этюда: «Юла» Агафонникова; сборник «От примы до октавы» Фляркovского; «Арпеджио», «Терции», «Погоня» Щедрина; «Янтарная рыбка», «Порхающий мотылек», «Маленький барабанщик» Кикты.

Неустанное вращение забавной детской игрушки в этюде «Юла» Агафонникова воплощает кружение по звукам арпеджио, лишь изредка отклоняющееся от начальной траектории. Искренний образ ребенка, наблюдающего за юлой, создает тема, звучащая в партии левой руки. Её исполнение предполагает точность артикуляции. В среднем разделе игрушечный «вечный» двигатель и тема перемещаются местами. Пьесу мы рекомендуем включить в репертуар учащихся 5–6 класса.

Этюды российских композиторов чрезвычайно полезны для формирования у юных пианистов навыков исполнения новаторских видов фактуры в музыке XX–XXI века. В оживающем «на глазах» слушателя движущемся геометрическом «арабеске» фигур арпеджио в пьесе «Арпеджио» Щедрина происходят малозаметные превращения, приводящие к постепенному расширению диапазона. Постепенно в фактуре выкристаллизовываются зависающие длинные ноты, звучание которых мы предлагаем продлить сочетанием правой педали и педали Sostenuto (авторское указание в начале пьесы con pedale sempre).

Интересная сонористика отличает этюды «Янтарная рыбка» и «Порхающий мотылёк» Кикты. Тремоло терций создает эффект размывания темперированной звуковысотности фортепиано. Воплощение пульсирующих пассажей пьесы подготовит ученика к исполнению «Этюда для четырех пальцев» К. Дебюсси (*пример 10*).

Игра «по белым и черным» в начале этюда «Янтарная рыбка» Кикты также заставляет вспомнить о фактуре французского композитора.

В сборнике этюдов «От примы до октавы» Фляркovского представлены пьесы, основанные на последовательном включении в технический арсенал ученика все более широких интервалов. Этюд «Секунды» (с ироничным подзаголовком «Мы тоже красивые») целесообразно, по нашему мнению, изучить в 3 классе.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что анализ фортепианных сочинений подтверждает их высокую художественную ценность в педагогическом репертуаре для детей и юношества. Изучение музыки композиторов — выпускников Хорового училища имени А.В. Свешникова будет способствовать развитию творческой индивидуальности ученика, обогащению его слуха и исполнительских навыков. Незаменимы педагогическом репертуаре полифонические сочинения российских ком-

позиторов, основанные на особенностях русского вокально-певческого искусства, способствующие выработке у пианистов уникальных навыков владения фортепианным legato, воспитывающих дифференцированное слышание объемной пространственной фактуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Щербатова О.А.** Звучащий образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века. Автореферат дисс. на соиск. ... канд. иск. — Нижний Новгород, 2012. — 23 с.
2. **Виноградова О.С. Произведения А.К**. Лядова в старших классах ДМШ и в музыкальном училище // Как исполнять русскую фортепианную музыку. — М.: Классика-XXI, 2009. — 160 с.
3. **Агафонников В.Г.** Эскиз к портрету // Сб. Особняк на Большой Грузинской. Воспоминания. Заметки. Беседы. Изд. 2-е. — М.: Композитор, 2009. — С. 19–22.
4. **Соколов М.Г.** Предисловие к «Детскому альбому» В.Г. Агафонникова. — М.: Музыка, 1978. — 62 с.
5. **Фляркoвский А.Г**. Жизнь моя музыка // Сб. Особняк на Большой Грузинской. Воспоминания. Заметки. Беседы. Изд. 2-е. — М.: Композитор, 2009. — С. 75–89.
6. **Красногорова О.А.** Концепции внедрения фортепианной музыки второй половины XX — XXI века в исполнительский и педагогический репертуар. Валерий Кикта, Михаил Турпанов, Ольга Красногорова. Режим доступа: URL: https://www.youtube.com/watch?v=iWP05GVxcGY (дата обращения 31.07.2023).
7. **Мессиан О.** Техника моего музыкального языка. — Греко-латинский кабинет Ю. Шичалина, 1995. — 127 с.
8. **Агафонников В.Г.** Предисловие к сборнику «Музыкальные игры. 7 пьес для начинающего пианиста». Часть I. — М., 1998. — 18 с.
9. **Музалевский В.** Русское фортепьянное искусство. XVIII — первая половина XIX века. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961. — 334 с.
10. **Кикта В.Г.** Предисловие к сборнику «Гусли звончатые». — М.: Музыка, 1987. — 65 с.
11. **Щедрин Р.К.** Примечания к сборнику «Полифоническая тетрадь». — М.: СК, 1974. — 61 с.
12. **Красногорова О.А., Рябчиков В.И.** Импровизационная интерпретация и её аспекты в органно-клавирном и фортепианном искусстве // Academia: музыкознания, исполнительство, педагогика. — М.: Композитор. № 4 (5) 2022. — С. 37–50.

REFERENCES

1. **Shherbatova O.A.** Zvuchashhij obraz instrumenta v sol'nyh fortepiannyh proizvedenijah otechestvennyh kompozitorov 60–80-h godov XX veka [Sounding image of the instrument in solo piano works of Russian composers of the 60–80-h years of the twentieth century]. Avtoreferat diss. na soisk. ... kand. isk. — Nizhnij Novgorod, 2012. — 23 p. (In Russian).
2. **Vinogradova O.S.** Proizvedenija A.K. Ljadova v starshih klassah DMSh i v muzykal'nom uchilishhe [The works of A.K. Lyadov in the senior classes of the Children's Music School and in the music school]. Kak ispolnjat' russkuju fortepiannuju muzyku [How to perform Russian piano music]. — M.: Klassika-XXI, 2009. — 160 p. (In Russian).
3. **Agafonnikov V.G.** Jeskiz k portretu [Sketch for a portrait]. Sb. Osobnjak na Bol'shoj Gruzinskoj. Vospominanija. Zametki. Besedy. Izd. 2-e. — M.: Kompozitor, 2009. — P. 19–22. (In Russian).
4. **Sokolov M.G**. Predislovie k «Detskomu al'bomu» V.G. Agafonnikova [Preface to "Children's Album" by V.G. Agafonnikov]. — M.: Muzyka, 1978. — 62 p. (In Russian).
5. **Fljarkovskij A.G.** Zhizn' moja muzyka [Life is my music]. Sb. Osobnjak na Bol'shoj Gruzinskoj. Vospominanija. Zametki. Besedy. Izd. 2-e. — M.: Kompozitor, 2009. — P. 75–89. (In Russian).
6. **Krasnogorova O. A.** Koncepcii vnedrenija fortepiannoj muzyki vtoroj poloviny XX–XXI veka v ispolnitel'skij i pedagogicheskij repertuar. Valerij Kikta, Mihail Turpanov, Ol'ga Krasnogorova [Concepts of introduction of piano music of the second half of the XX–XXI century in the performing and pedagogical repertoire. Valery Kikta, Mikhail Turpanov, Olga Krasnogorova]. Rezhim dostupa: URL: https://www.youtube.com/watch?v=iWP05GVxcGY (data obrashhenija 31.07.2023). (In Russian).
7. **Messian O.** Tehnika moego muzykal'nogo jazyka [Technique of my musical language]. — Greko-latinskij kabinet Ju. Shichalina, 1995. — 127 p. (In Russian).

8. **Agafonnikov V.G.** Predislovie k sborniku «Muzykal'nye igry. 7 p'es dlja nachinajushhego pianista». Chast' I [Preface to the collection "Musical Games. 7 Pieces for a Beginning Pianist". Part I.]. — M., 1998. — 18 p. (In Russian).
9. **Muzalevskij V.** Russkoe fortep'jannoe iskusstvo. XVIII — pervaja polovina XIX veka [Russian piano art. XVIII — the first half of the XIX century]. — L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961. — 334 p. (In Russian).
10. **Kikta V.G.** Predislovie k sborniku «Gusli zvonchatye» [Preface to the collection "Gusli zvonchatye"]. — M.: Muzyka, 1987. — 65 p. (In Russian).
11. **Shhedrin R.K.** Primechanija k sborniku «Polifonicheskaja tetrad'» [Notes to the collection "Polyphonic Notebook"]. — M.: SK, 1974. — 61 p. (In Russian).
12. **Krasnogorova O. A., Rjabchikov V. I.** Improvizacionnaja interpretacija i ejo aspekty v organno-klavirnom i fortepiannom iskusstve [Improvisational interpretation and its aspects in organ and keyboard and piano art]. Academia: muzykoznanija, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: musicology, performance, pedagogy]. — M.: Kompozitor. № 4 (5) 2022. — P. 37–50 (In Russian).

КРАСНОГОРОВА ОЛЬГА АЛЬБЕРТОВНА
Академия хорового искусства имени В.С. Попова
(г. Москва)
первый проректор — проректор по учебно-воспитательной работе и развитию,
заведующая кафедрой фортепиано,
кандидат искусствоведения,
профессор,
ORCID: 0000-0002-5153-0939
ResearcherID: AFF-6519–2022
e-mail: vicerector_axu@mail.ru

KRASNOGOROVA OLGA A.
V.S. Popov Academy of Choral Art
First vice-rector —vice-rector for education work and development,
Head of Piano Subdepartment,
PhD in Art History, professor,
ORCID: 0000-0002-5153-0939
ResearcherID: AFF-6519–2022
e-mail: vicerector_axu@mail.ru

УДК 78

М.Т. ФОГТ
Университет прикладных наук Циттау-Гёрлица (г. Гёрлиц)

Мировая столица новой музыки — Донауэшинген 2023: культурный феномен в провинции

Matthias Theodor Vogt
World Capital of New Music Donaueschingen 2023: A cultural phenomenon in the province

Абстракт. Основное внимание в статье уделяется изучению различных аспектов, обусловивших интенсивное развитие культурного феномена – Международного фестиваля современного искусства «Дни музыки» в немецком провинциальном городе Донауэшинген. Подводя итого творческого события в 2023 году, автор отмечает важное значение глубоких исторических традиций фестиваля в создании высокого интереса у мировой профессиональной общественности, прессы, слушателей.

Ключевые слова: новая музыка, Донауэшинген, фестиваль, восприятие, инсталляции, симфонический оркестр «Südwestrundfunk».

Abstract: The main attention in the article is given to the study of various aspects that caused the intensive development of the cultural phenomenon - the International Festival of Contemporary Art "Music Days" in the German provincial town of Donaueschingen. Summarising the creative event in 2023, the author notes the importance of the festival's deep historical traditions in creating a high interest among the world's professional community, press and listeners.

Keywords: new music, Donaueschingen, festival, perception, installations, «Südwestrundfunk» Symphony Orchestra.

Уникальные исторические традиции фестиваля

С одной стороны, важным фактором, обусловившим высокий интерес публики к фестивалю, стали уникальные исторические традиции. В 1921 году увлеченный искусством князь Фюрстенберг и музыкальный директор Генрих Буркард основали цикл просветительских концертов «Современное камерное исполнительское искусство в Донауэшингене». Вскоре их проект привлек внимание международного профессионального сообщества и прессы, представившей мировые премьеры произведений Пауля Хиндемита, Игоря Стравинского, Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Антона Веберна и других композиторов. В 1924 году газета «Нью-Йорк Таймс» писала: «Музыкальный фестиваль в Донауэшингене не похож ни на один другой в мире». О постановке «Доктора Фаустуса» (1947) в прессе отмечалось: «выражаясь языком Томаса Манна, спектакль напоминает о “новом интеллектуальном духе времени” в “баденском фестивальном городке” и о «драгоценном и музыкально совершенном исполнении», которое впечатлило «в художественном отношении “по-республикански” настроенную публику».

Основная концепция фестиваля, посвященная идее «нового начала» в современном искусстве, нашедшая в Донауэшингене в 1921–1926 годы свое выражение, совпала с началом нового периода в политике Германии, в то время ставшей республикой. В 1927 году фестиваль переехал в Баден-Баден, а с 1933 года Донауэшинген был оккупирован НСДАП для своих целей. Возобновить просветительские традиции Донауэшинген смог только в 1946 году в условиях французской оккупационной зоны, в которой сложилась тенденция к коренному культурно-политическому обновлению юго-западной части Германии. Таким образом,

2023 год можно считать отнюдь не 103-м, как иногда утверждают, а скорее 84-м фестивальным годом за 103-летнюю историю этого музыкального форума.

Партнеры фестиваля. Симфонический оркестр «Зюйдвеструндфанк» («Südwestrundfunk»)

Серьезную поддержку фестивалю, в свою очередь, оказал ключевой творческий партнёр, благодаря которому этот культурный феномен получил такое мощное развитие в провинции. В 1949 году «Общество любителей музыки» заключило с симфоническим оркестром «Зюйдвестфанк», ныне — «Зюйдвеструндфанком» (Südwestrundfunk, SWR) партнерство, бережно сохраняющееся и по сей день. Этот симфонический оркестр как, пожалуй, ни один другой оркестр в мире, уже три четверти века специализируется на премьерах новейшей музыки, а его музыканты успешно справляются с, казалось бы, невыполнимыми на первый взгляд требованиями современных композиторов.

В качестве одного из примеров можно привести Концерт для фортепиано с электроникой и оркестра (исполнение предписано на рояле «Штейнгребер» — Steingräber Transponder Clavier) американского композитора японского происхождения Стивена Кадзуо Такасуги, положившего в основу концепции своей композиции японскую философию отрицательного пространства «Ма». Оркестр SWR под руководством дирижера Инго Метцмахера буквально застывал в неподвижности после каждого движения нескольких исчезающих тридцатисекундных нот в начале такта. Электронные звуковые облака, сгенерированные Такасуги с помощью искусственного интеллекта явно выразили послевоенный посттравматичный синдром — современное музыкальное искусство отказывается от героических фантазий о волевой мужественности спустя сто лет после «Стальных бурь» («In Stahlgewittern», 1920) Эрнста Юнгера.

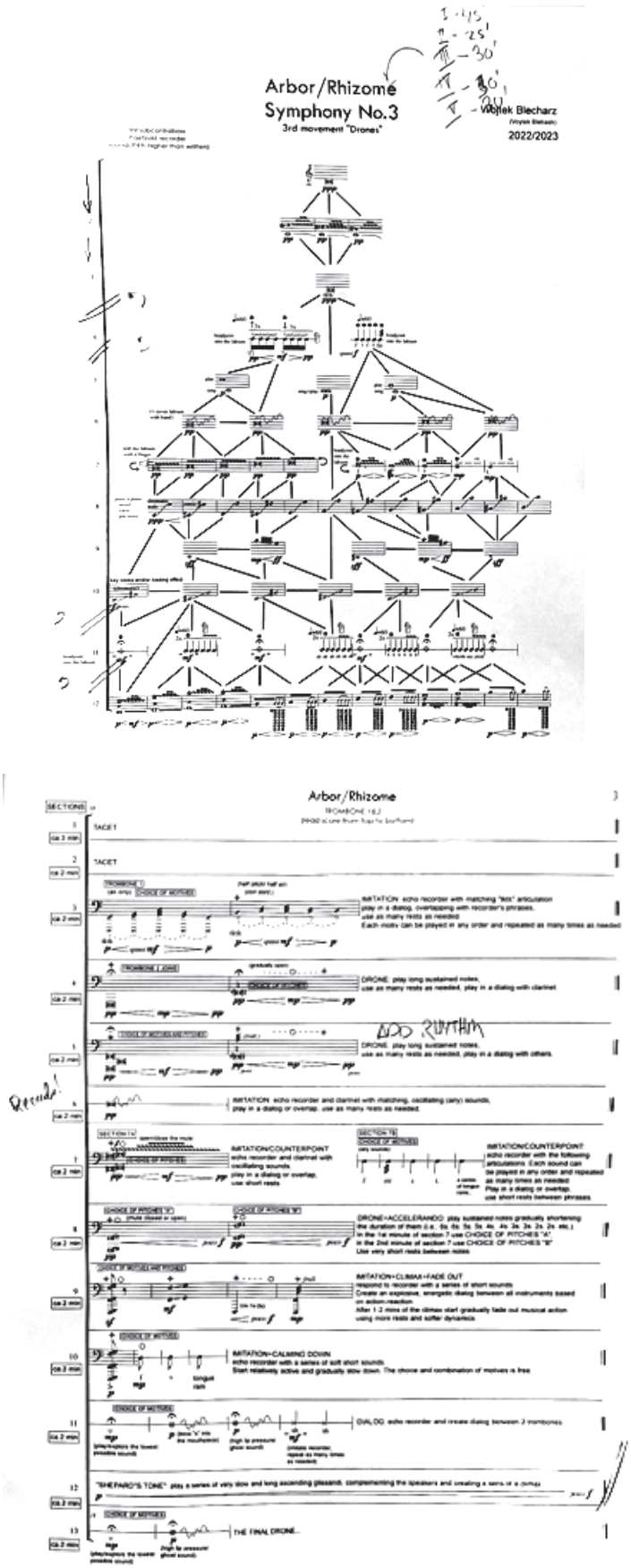
В том же заключительном концерте оркестр SWR обрел новое звучание в композиции «Женщина, почему ты плачешь? Кого ты ищешь?» (Откровение Иоанна 20:15) Юнги Паг-Паан. Это прекрасное сочинение, продолжающееся всего шесть минут, хотелось бы слушать намного дольше. Паг-Паан посвятила свое произведение «экзистенциальному утешению, благодаря которому плачущий в беде человек обретает мужество и находит в себе силы жить».

Сотрудничество в рамках немецкого культурного федерализма

Творческий успех провинциального фестиваля отчасти можно объяснить и немецким культурным федерализмом, обеспечивающим динамичное взаи-



«Принц и его артисты» в симфонии № 3 Войтека Блехарца. Музыкальный фестиваль в Донауэшингене. 21 октября 2023 года. Фото Маттиас Теодор Фогт, Гёрлиц



Войтек Блехарц. Симфония № 3. Третья часть «Дроны» (2023). Партии для контрабасового кларнета и субконтрабасовой флейты (вверху) и саксофона (внизу). Фото: SWR

модействие на всех уровнях. До 1806 года Донауэшинген, как и 300 других небольших немецких провинциальных городов, был столицей суверенного государства. Жилой дворцовый ансамбль и парки придают городу особую привлекательность. Бюджет фестиваля формируется из различных источников. В настоящее время пивоварня «Фюрстлих Фюрстенберг» вносит в бюджет проекта 3 тысячи евро (или 0,3% от бюджета в 900 тысяч евро), что значительно меньше, чем компания получает от посетителей. Город Донауэшинген выделяет 13% бюджета в виде денежных и материальных субсидий, земля Баден-Вюртемберг и Федеральный культурный фонд — чуть менее 30%, а посетители вкладывают 10% за счет доходов от продажи билетов.

Возможности потокового аудиовещания SWR: доступность для слушателей всего мира

Симфонический оркестр SWR, как обладатель 240 минут телевизионного вещания и многих часов эфира на радио успешно открывает возможности для слушателей всего мира, помогая преодолевать чисто региональное значение фестиваля. С точки зрения экономики, затраты SWR составляют около 10 000 евро за минуту телевизионного времени в службе общественного вещания Германии. Таким образом, бюджетная доля SWR в «Днях музыки» в Донауэшингене составляет 20% (175 000 евро плюс дополнительные расходы на транспорт, то есть гораздо меньше, чем оценочная стоимость проекта, составляющая почти 3 миллиона евро). Однако, если быть более точным, то в долгосрочной перспективе от сотрудничества выигрывает не столько вещатель, сколько зрители и слушатели далеко за пределами Донауэшингена. В качестве примера приведем ссылку, позволяющую насладится красотой звучания музыки иранского композитора Эльназа Сейеди [Первый концерт оркестра от 21 октября 2023 года можно послушать на сайте https://www.youtube.com/watch?v=71GbIUnFpvQ. Заключительный концерт от 22 октября 2023 года на https://www.youtube.com/watch?v=THMbfHnyyzw. Репортаж — на https://www.ardmediathek.de/video/swr-kultur/swr-kultur-vom-15-10-2023/swr/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9hZXgvbzE5MzkyMzg]

Специальная программа «Донауэшинген — следующее поколение» для молодых музыкантов дает возможность студентам европейских музыкальных

академий посетить концерты, побывать на собеседованиях и дискуссиях, а также вступить в диалог с самими композиторами [https://www.swr.de/swr2/musik-klassik/donaueschinger-musiktage/next-generation-das-nachwuchsprogramm-der-donaueschingen-musiktage-100.html].

Активное гражданское сообщество слушателей музыкального фестиваля

Неотъемлемой частью «Дней музыки» является аудитория слушателей, оказывающаяся соавтором многих инсталляций, реальной силой, оживляющей авторские индивидуальные творческие проекты. Плотность культурных и спортивных ассоциаций в провинциальном Донауэшингене высока: на каждые 75 жителей создан один клуб. Получается, что каждый житель в среднем участвует в работе двух объединений, что создает невероятно плотную интегрированную инфраструктуру. Это можно отобразить в виде сети взаимосвязей, представив восемь линий от каждого жилого дома (в среднем с четырьмя жителями) к клубным пунктам, объединяющим всех участников, что представляет собой полную противоположность анонимности мегаполиса. Подобный принцип используется при организации музыкального фестиваля в Донауэшингене, который из года в год объединяет любителей современной музыки со всего мира.

В соответствии с этим «чувством принадлежности» в провинциальном Донауэшингене экономика, занимающая лидирующие позиции на мировом рынке по поставкам автомобильных аксессуаров для компаний Daimler, Porsche и т. д., благополучно пережила и пандемию коронавируса. Множество молодых людей успешно возвращается в родной регион после завершения обучения. Это, в свою очередь, дает городу и району финансовые ресурсы создать культурную среду, возможности круглогодичного общения в Музее современного искусства, Музее игр и коллекций Фюрстлих-Фюрстенберга, сохранившихся в первозданном виде с 1868 года, а также сформировать подлинно художественное городское пространство благодаря эстетичным реконструкциям и оформлению площадей. Любопытно, что один из главных залов «Дней музыки» — зал Бартока в Донаухаллене раз в месяц используется для организации аукциона лошадей и скачек, что коррелирует с оригинальной концепцией натурализма в современном искусстве. Чтобы облегчить посещение концертов жителям района Шварцвальд-Баар, новый художественный руководитель Лидия Риллинг ввела для них весьма доступные по стоимости билеты, что нашло положительный



Княжеские фюрстенбергские коллекции Донауэшингена. Слева — единственная в мире, сохранившаяся трехколесная беговая машина работы Карла фон Дрейса (ок. 1829 г.). Фото автора

отклик (и, очевидно, пока не привело к проблемам с запретом на позитивную дискриминацию по признаку места жительства в соответствии со статьей 21 Хартии ЕС).

Всегда ли академическая современная музыка должна быть «серьёзной»?

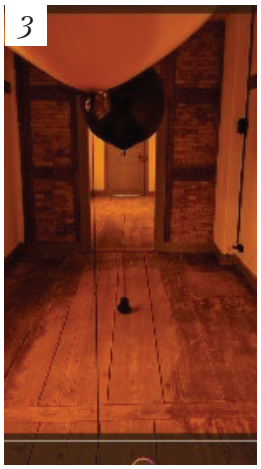
Как следует из названия академическая современная музыка в восприятии многих слушателей ассоциируется с серьёзными темами, рациональными методами творчества, интеллектуализмом. В этом аспекте тем более привлекательной выглядит традиция музыкальных инсталляций, находящихся в свободном доступе для жителей и гостей города. В Оранжерее замка, предоставленной княжеской семьей, японский скульптор Риэ Накаджима (Йокогама, ныне — Лондон) и перкуссионист и композитор Пьер Берте (Льеж, Бельгия) создали музыкальные инструменты из предметов быта, которые начинают звучать, когда посетители присаживаются на стул — это создает ироничную игру с весом собственного тела, в которую с энтузиазмом играют и дети, и взрослы.

Наряду с «оживающими» объектами, благодаря которым звучание музыки трансформировалось из-за движений слушателя, можно упомянуть хождение публики по залу в Симфонии № 3 Войтека Блехарца (Варшава; Берлин). В остальных случаях на фестивале «Дни музыки» аудитория слушателей была в основном ограничена традиционными пассивными формами восприятия. Исключением стала композиция эстонского художника Рауля Келлера (Таллинн, Эстонская Республика), установившего в Оранжерее большие голубые шары в удивительной симметрии с залами и озвучившего их мягко, но непрерывно изменяющейся музыкой. Чем ближе посетители подходили к этим шарам, тем сильнее становился резонанс и менялось пространственное звучание.

Немецко-голландский композитор Ирис тер Шипхорст и немецкая писательница Фелицитас Хоппе (обе коллеги из Берлина) в своем проекте показали, что новая музыка не обязательно должна быть погружена в серьезность и продемонстрировали, каким образом она может трансформироваться в живую и артистическую игру. Их композиция «Что здесь на самом деле играют?» («Was wird hier eigentlich gespielt?») задумана для певиц-исполнительниц, ансамбля и электроники (была великолепно представлена творческим дуэтом Саломе Каммер и Фелицитас Хоппе, профессиональным ансамблем «Асколта» («Ascolta»), заказавшим это произведение в рамках серии «Эхокамеры» («Echoräume»). К сожалению, это произведение имело несколько банальное название. На самом деле это было прекрасное рассуждение двух авторов о возможности равноправия в музыке звука и слова — одном из ключевых вопросов выставки «Дней музыки» этого года. Дамы-авторы, конечно же продемонстрировали позитивный ответ. Композиция представила увлекательную «прогулку» по исто-


1


2


3

1. Видеофайл Накадзима-Берте. Риэ Накаджима и Пьер Берте.
2. Мертвые растения и живые объекты. 3. Видеофайл Рауля Келлера. Светло-оранжевая интервенция. Инсталляция в Оранжерее, «Дни музыки» в Донауэшингене, 20.10.2023.
Видео: Маттиас Теодор Фогт, Гёрлиц



Фелицитас Хоппе, голос; Флориан Хольпер, фортепиано; Хуберт Штайнер, электрогитара. Премьера: Ирис тер Шипхорст (композиция) и Фелиситас Хоппе (художественное слово): «Что на самом деле здесь играют?» «Дни музыки» в Донауэшингене, 21.10.2023. Фото: SWR

рии культуры от «Ах, мой милый Августин!» [«Oh, Du lieber Augustin, Alles ist hin!»] до «Эвридики» Монтеверди и сочинения «Три китайца с контрабасом», которое внезапно переросло в исполнение песни, написанной Стингом для рок-группы «The Police» «Каждый твой вздох» («Every breath you take», 1983).

Несмотря на то, что прежние концертные черные водолазки любителей новой музыки давно сменила комфортная (и редко приятная на вид) одежда, серьёзность и вдумчивое созерцание доминировали и в более субартистических выступлениях, таких как «Убийственные баллады» («Murder Ballads») Джесси Марино или «Промежуточные пространства» («Zwischenspuren [Interstitial Spaces»] Мартина Брандльмайера, лауреата премии Карла Щуки, которую SWR в этом году присудил собственной постановке (пренебрегая всеми правилами предвзятости). Однако Брандльмайеру не удалось сделать художественный шаг от Кристиана Моргенштерна (1905) к созданию целостного впечатления — продуктивному преобразованию промежутков внутри пикетного ограждения («...архитектор вынул пространство между ними и построил из него большой дом», 1905). Слушатель начинает испытывать тоску по «Доктору Мурке» Генриха Бёлля (1955), который «воздвигает алтарь молчанию» (Вольфганг Штольц). В целом, однако, три насыщенных дня 20–22 октября с предваряющим вечером 19 октября были впечатляющего качества.

Артистические практики на фестивале «Дни музыки»: лаборатория сотрудничества или «распределенное творчество»

Во многом успех фестиваля — это заслуга нового художественного руководителя «Дней музыки» («Musiktage») Лидии Риллинг, ранее работавшей драматургом Люксембургской филармонии. Она с одной стороны, унаследовала от своего предшественника семь предварительно заказанных произведений, а с другой — смогла решиться посвятить «Дни музыки-2023» практике совместной работы в смысле «распределенного творчества» — прощаясь с образом «художника, сочиняющего в одиночестве в своей студии, который только передает партитуру в ее окончательном виде интерпретаторам» (Риллинг).

В программной заметке, подготовленной по заказу Тима Рутерфорда-Джонсона (Великобритания), скорее эскизно констатируются, чем глубоко анализируются артистические практики,

представленные на фестивале: «И все же, независимо от того, демонстрируется это явно или нет, участники «Donaueschinger Musiktage» этого года вновь заполняют концертные залы древними способами творческого взаимодействия, подобными натуралистичным процессам микробиома — живых клеток растений, грибов, насекомых, животных, благодаря которым жизнь поддерживается в мире природы. Регенеративные и жизнеутверждающие, они представляют собой своего рода музыкальную ренатурализацию» (Рутерфорд-Джонсон).

Панельная дискуссия не дала содержательных ответов на вопросы, которые заслуживала эта тема с аналитической точки зрения. Тем интереснее было наблюдать за разнообразными взаимодействиями исполнителей на концертах, благодаря которым собственно возникали сами произведения.

Композиции создавались в равноправном сотрудничестве автора и исполнителей в случае с ансамблем «Асколта» и его солистами, в традиционной форме яркого сольного выступления, как например, с Тайшоном Сори (Tyshawn Sorey, Нью-Йорк), а также в виде полного отказа от партитуры, как в «Оккаме Оушен Синкванта» («Occam Océan Cinquanta») для оркестра Элиана Радиге и Кэрол Робинсон. Элиан Радиг, родившаяся в 1932 году, уже не в состоянии путешествовать. Но вместо того, чтобы предоставить музыкантам оркестра партитуру, ее соавтор Кэрол Робинсон приехала в Штутгарт с акустическими примерами и провела репетицию сначала в небольших группах, затем в более крупных, а потом собрала на репетицию tutti. Во время исполнения музыкантам было запрещено смотреть в свой нотный текст. Соответственно, на премьере они сосредоточенно следили за движениями рук Кэрол Робинсон, которая утрировала классическую фигуру маэстро до бесконечности.

В этом отчете не случайно упоминаются почти исключительно имена женщин-композиторов и женщин-интерпретаторов: Лидия Риллинг — первая женщина-директор за всю столетнюю историю Музыкального театра, 18 из 23, т. е. 70% заказов получили женщины, точно так же доля композиторов, впервые выступивших в Донауэшингене, также составила более 70%. Если попытаться резюмировать это только как достижение равенства между мужчинами и женщинами, то это будет не совсем верно. На самом деле идея «Лаборатории сотрудничества» (ColLABORation) подразумевает исключение иерархически-патриархальных структур, т. е. феминистского подхода, включающего требование об обязательном представительстве обоих полов. С точки зрения художественного разнообразия и качества представленных работ отбор, ориентированный в первую очередь на содержание, а не стремлении к схематичной гендерной пропорции, в любом случае был наиболее выигрышным.

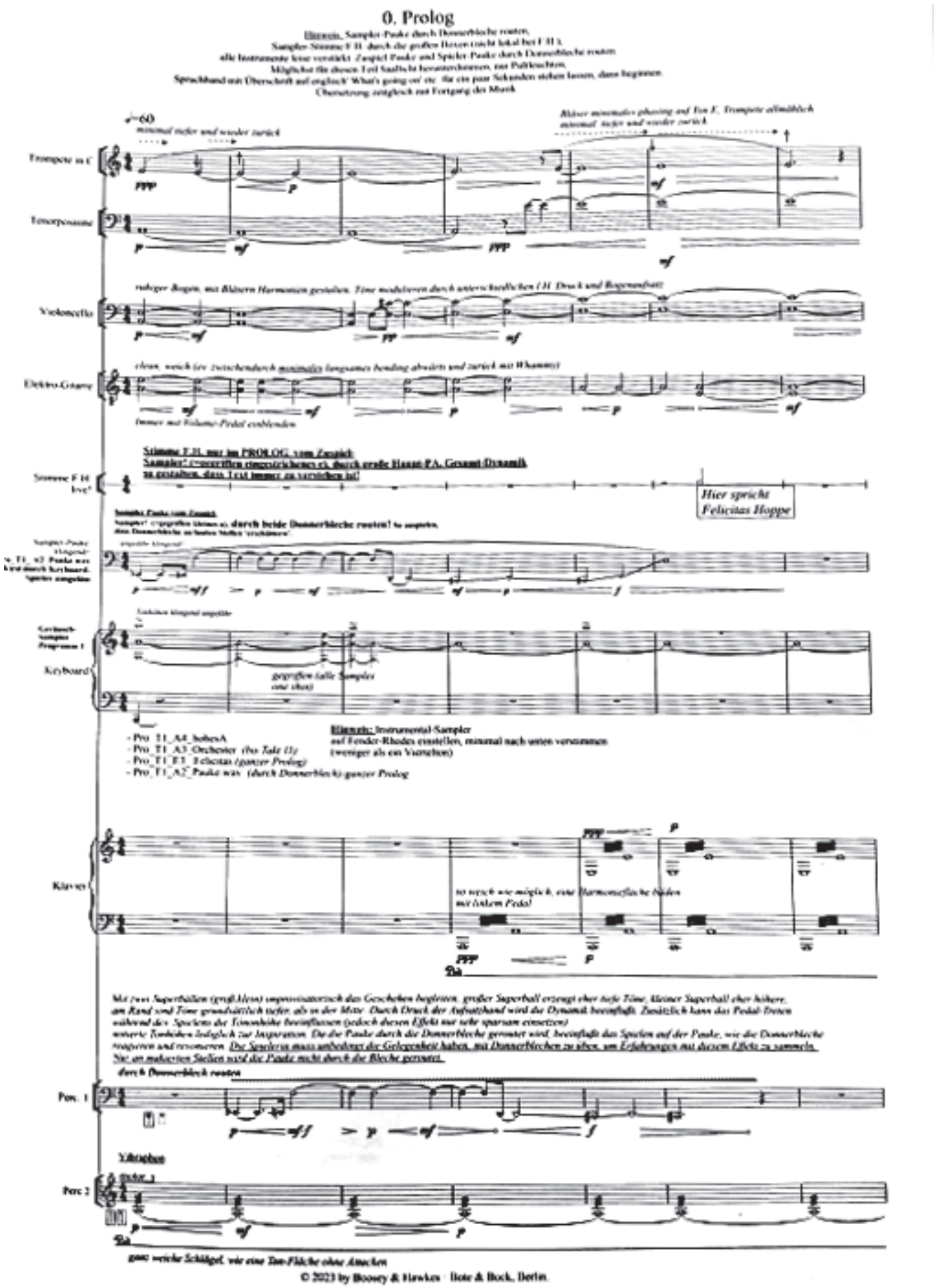
Перспективы

Этот отчет о Днях музыки в Донауэшингене был бы неполным, если бы мы не упомянули о выдающейся роли, которую сыграло в их организации Городское управление культуры. Будь то бесплатный трансфер между различными концертными площадками и к широко разбросанным местам отелей (десять автобусов в три смены каждый) или дежурный автобус для багажа у всех концертных залов, договоренность с местными ресторанами о возможности позднего ужина после и между мероприятиями — «Дни музыки» были организованы в профессиональной алеманнской манере.

Насытившись тысячей и тремя звуками 17 мероприятий, 6500 гостей отправились обратно в свои 33 страны, поскольку идея «Новой музыки» (Neue Music) — это глубоко немецкое изобретение, но оно



«Сотрудничество», афиша «Дней музыки» в Донауэшингене, 2023. Фото: SWR



Ирис тер Шипхорст (композиция) и Фелиситас Хоппе (текст).
«Что на самом деле здесь играют?»

уже нашло поклонников в значительной части мира.

В следующем году Донауэшинген соединится звоном колоколов со своим японским городом-побратимом Каминояма, и провинциальный городок на юге Германии вновь превратится в мировую столицу новой музыки в рамках «Дней музыки» 2024 года.

Фелицитас Хоппе, голос
Саломея Каммер, голос, исполнение
Ансамбль «Аскольта»:
Маркус Швинд, труба
Эндрю Дигби, тромбон
Эрик Боргир, виолончель
Флориан Хельшер, фортепиано
Хуберт Штайнер, электрогитара
Борис Мюллер, ударные
Ванесса Портер, перкуссия
Катрин Ларсен-Магуайр, дирижер
Ирис Дрёгекамп, драматургия, сценография

Приложение 1. Маттиас Теодор Фогт. Интервью с Лидией Риллинг 26.10.2023
https: //www.pizzicato.lu/lydia-rilling-luxemburg-ist-wirklich-ein-besonderer-ort/

ЛИДИЯ РИЛЛИНГ
художественный руководитель Музыкального театра Донауэшингена в беседе с Маттиасом Теодором Фогтом

Лидия Риллинг: «В Донауэшингене мы развиваем практику объединения»

Спустя сто лет Вы стали первой женщиной-директором Музыкального театра. Чего Вам удалось добиться в плане гендерного равенства?

Задача обеспечения гендерного равенства лежит на моих коллегах-мужчинах в той же мере, что и на мне. То, что я женщина, не означает, что моя задача отличается от задач мужчин. В этом году, например, поразило присутствие женщин, получивших заказ на композицию или заказ на звуковую инсталляцию, потому что 70% заказов получили женщины. Это беспрецедентный показатель за всю историю фестиваля. Во-вторых, присутствие женщин в двух оркестровых концертах также было большим, чем когда-либо. В первом оркестровом концерте звучали только произведения женщин-композиторов. А с Кэрол Робинсон, которая координировала оркестр, мы впервые увидели женщину на подиуме оркестрового концерта. Это тоже было новшеством.

Сколько пунктов программы Вам удалось разработать самостоятельно? Много ли Вы унаследовали от своего предшественника после того, как трудности, связанные с Covid последних лет, были окончательно преодолены?

В наследство мне досталось семь работ. Когда в 2021 году стало ясно, что я займу этот пост, мой предшественник Бьорн Готтштайн прислал мне список работ, которые нужно было отложить до 2022 или 2023 года. К счастью, у меня была возможность выбрать, какие из них я хочу взять на себя. Это дало мне возможность разработать целостную программу. Однако в силу разных обстоятельств были и другие переносы, так что в итоге, как я уже сказал, получилось семь произведений. Теперь, когда Дни музыки закончились, я могу сказать, что все получилось, и все эти произведения были исполнены. Некоторые из них ждали своего первого исполнения три года. Для меня было важно, чтобы все эти работы и проекты были реализованы. Некоторые из уже готовых произведений не были изменены. Войтек Блечарж, напротив, развивал свою концертную инсталляцию «Симфония № 3» гораздо дальше. Он сказал мне, что он уже не тот художник,



Лидия Риллинг, Художественный руководитель Донауэшингерского музыкального театра. Фото: SWR 2023

каким был три года назад, и что сейчас для этого проекта гораздо более подходящее время, чем тогда. Так что его терпение было вознаграждено.

Когда-то Донауэшинген был столицей суверенного государства. Сегодня это небольшой городок с населением 22000 человек, но во время Дней музыки он превращается в своеобразную мировую столицу Новой музыки. Как вам удается, что в центре провинции большие концерты посещают более тысячи человек?

С одной стороны, в Донауэшинген ежегодно приезжает очень лояльная профессиональная публика из многих стран. Дни музыки для многих стали постоянной датой в календаре и по-прежнему являются отраслевой (и не только) встречей немецкоязычных сцен современной музыки. Кроме того, у фестиваля есть постоянная аудитория, как местная, так и из зоны вещания SWR, что очень важно для фестиваля. Мы также очень рады программе Next Generation для 102 студентов, которые в противном случае вряд ли смогли бы позволить себе проезд, проживание и билеты на концерт, в сотрудничестве с Базельским университетом музыки. Бесплатные звуковые инсталляции вызывают живой интерес у донауэшингеров, поэтому в этом году мы также ввели три бесплатные экскурсии по звуковым инсталляциям.

Для жителей района Шварцвальд-Баар я также ввел льготные билеты на все концерты. С одной стороны, это должно было показать, насколько важно для нас, чтобы жители Донауэшингена приходили на концерты, а с другой — снизить порог ограничений. Это предложение было хорошо принято, мы хотим продолжить его в ближайшие годы.

Вы выбрали тему «Сотрудничество» в качестве темы Музыкального фестиваля Донауэшингена 2023 года.

Современная музыкальная сцена во многом обязана своим разнообразием и живостью тому, что сотворчество, давно ставшее обычным явлением в других видах искусства, играет все более важную роль. Классическое разделение труда между композиторами и исполнителями становится все более неактуальным. В английском языке есть термин «distributed creativity» («распредленное творчество»), который хорошо это описывает. Особенно интересным в этом отношении был проект Occam Océan Cinquanta Элиана Радиге и Кэрол Робинсон, которые в своем оркестровом сочинении полностью обошлись без партитуры. Кэрол Робинсон разрабатывала произведение вместе с музыкантами оркестра, сначала на репетициях в малых группах, затем на регистровых репетициях и, наконец, на репетициях tutti. Мы очень рады, что компания SWR заказала съемочную группу для сопровождения всего процесса разработки и что мы сможем представить фильм в начале следующего года.

Госпожа Риллинг, Вы переехали из Люксембургской филармонии в Донауэшинген. Как Вы вспоминаете Люксембург?

Я получила огромное удовольствие от времени, проведенного в Люксембурге. Люксембург — это действительно особенная страна. Каждый день, когда я работал в Люксембургской филармонии, я был счастлив работать там. Не думаю, что найдется много людей, которые могут так сказать о своей профессиональной деятельности. Я очень ценю Люксембург как страну, особенно за его открытость и прагматизм — в самом лучшем смысле этого слова — в отношении того, как люди с разным происхождением и разными языками могут жить вместе. Это то, чем люксембуржцы могут гордиться. Возможно, многие не осознают насколько это уникально.

Спасибо за интервью!

Маттиас Теодор Фогт
vogt@kultur.org
заведующий факультетом менеджмента и культурологии
Университета прикладных наук Циттау-Гёрлица,
управляющий директор Института культурной
инфраструктуры Саксонии
02826 Гёрлиц Фуртштрассе, 3

Mattias Theodor Vogt
vogt@kultur.org
Head of Faculty management and cultural studies
University of Applied Sciences Zittau/Görlitz
Director Institute for Cultural Infrastructure
Institute of Saxony
02826 Görlitz Furtstrasse,3

УДК7 78.07

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

Творческий портрет профессора В.В. Суханова

S. Solovyova
A professional portrait of Vladimir Sukhanov

Абстракт. Статья посвящена одному из выдающихся выпускников Московского хорового училища имени А.В. Свешникова, педагогу, хоровому дирижёру, начальнику Управления международного сотрудничества Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского заслуженному деятелю искусств РФ, профессору В. В. Суханову (1937–2017).

Ключевые слова: Суханов, Московская консерватория, Хоровое училище, хоровое дирижирование, международное сотрудничество.

Abstract: The article is dedicated to one of the distinguished graduates of Alexander Sveshnikov Moscow Boys' Choir School, educator, choir conductor, head of the Agency for International Collaboration of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Honored Artist of Russia, professor Vladimir Sukhanov (1937–2017).

Keywords: Vladimir Sukhanov, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow State Boys' Choir School, choral conducting, international collaboration.

В 2023 году исполняется сто лет кафедре хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. В России этот год объявлен годом педагога и наставника, поэтому я посвящаю эту статью своему Учителю — профессору Владимиру Владимировичу Суханову.

В.В. Суханов — выпускник Московского хорового училища, унаследовавший традиции великого А.В. Свешникова, педагог-хормейстер, воспитавший целую плеяду блестящих учеников — дирижёров, ныне успешно возглавляющих исполнительские коллективы, преподавателей, продолжающих дело своего Учителя.

Основные вехи насыщенной биографии Суханова — учёба в Московском хоровом училище имени А.В. Свешникова, Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Преподавание в Государственном музыкальном педагогическом институте (ныне Российской академии музыки) имени Гнесиных, там же декан дирижёрско-хорового факультета и факультета народных инструментов. Вёл хоровое дирижирование в Музыкальном училище имени М.М. Ипполитова-Иванова, преподавал в Московском государственном педагогическом университете имени В.И. Ленина (ныне МПГУ), работал дирижёром хора в Ансамбле песни и пляски Военно-воздушных сил советских войск в Германии. Профессор кафедры хорового дирижирования МГК имени П.И. Чайковского, много лет он возглавлял работу по международным связям в стенах консерватории.

Владимир Владимирович Суханов родился в 1937 году в Москве. В 1944 году открылось Хоровое училище мальчиков, руководителем которого был назначен хоровой и общественный деятель, Народный артист СССР, профессор А.В. Свешников, который одновременно был ректором Московской консерватории. В возрасте семи лет Володя Суханов успешно прошёл прослушивание и поступил в Хоровое училище. Среди его педагогов в училище были А.В. Свешников (хоровой класс), М.Г. Соколов (фортепиано; он же заведовал кафедрой общего фортепиано в консерватории), М.А. Горлицкий (скрипка), К.М. Щедрин — отец Родиона Щедрина (история музыки и чтение хоровых партитур). Именно Константин Михайлович рекомендовал

В.В. Суханову поступать в Московскую консерваторию. Наряду с основными музыкальными дисциплинами мальчики из Хорового училища изучали ритмику, танец, общеобразовательные предметы в пределах средней школы. Атмосфера их музыкального мира была творческой. Частыми гостями училища были великие музыканты — И.С. Козловский, С.Т. Рихтер, А.И. Хачатурян. Дети росли и развивались на серьёзных и сложных произведениях, в частности, принимали участие в премьерах кантаты «Песнь о лесах» Д.Д. Шостаковича и оратории «На страже мира» С.С. Прокофьева в присутствии авторов.

Нельзя не вспомнить близких друзей детства Владимира Суханова, выпускников Хорового училища, выдающихся музыкантов — Народного артиста России профессора Вадима Анатольевича Судакова, чьё имя носит созданная им Хоровая капелла, а также самого близкого друга, с которым Владимир Владимирович учился с первого класса — Владислава Германовича Агафонникова, Народного артиста РФ, профессора МГК, композитора и пианиста.

В возрасте семнадцати лет (1954) Владимир поступил в Московскую консерваторию в класс хорового дирижирования Серафима Иосифовича Лаппо, ученика Н.М. Данилина. Ассистентуру-стажировку Суханов закончил у Владимира Николаевича Минина в Гнесинском институте. Во время обучения в консерватории — с 1957 года — он начал творческую и педагогическую деятельность как дирижёр: руководил хором в средней общеобразовательной школе с музыкальным уклоном по рекомендации В.С. Попова. Это был хор научно-исследовательского института, в котором пели и академики. Развитию хорового пения в стране способствовало Всесоюзное хоровое общество, которое возглавлял А.А. Юрлов, выдающийся музыкант и человек, чья организаторская, административная и профессиональная хоровая деятельность стала примером для В. В. Суханова. Вместе с Юрловым в 1968 году, на базе дирижёрско-хорового факультета ГМПИ имени Гнесиных, Суханов открыл отделение по подготовке руководителей народных хоров. Опыт репетиционного процесса Юрлова в Республиканской русской хоровой капелле он использовал в Ансамбле песни и пляски Военно-воздушных сил советских войск в Германии, где был дирижёром и хормейстером. За проявленные



В.В. Суханов, С. Соловьёва

заслуги Суханов был награждён Серебряным знаком Общества дружбы.

Выделим один из важнейших этапов профессиональной деятельности В.В. Суханова — работу заместителем начальника Управления учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР (1971–1981) и заместителем Генерального директора и художественного руководителя Госконцерта СССР (1981–1989).

В этот период педагогическая и творческая деятельность шла параллельно с административной — в Гнесинском институте Суханов руководил мужским самодеятельным хором, который в 1962 году принимал участие в исполнении Тринадцатой симфонии Шостаковича наряду с мужским хором Республиканской русской хоровой капеллы под руководством А.А. Юрлова — дирижировал К.П. Кондрашин.

После работы в Госконцерте в 1989 году В.В. Суханов был направлен в свою alma mater — МГК имени П.И. Чайковского –– проректором по международным связям и педагогом кафедры хорового дирижирования. К тому времени он получил зва-



В.В. Суханов, С. Соловьёва, Е. Антоненко, А. Полянина, О. Ординарцева, Г. Болотов, Р. Морозов и П. Фролов-Багреев

ние заслуженного деятеля искусств РСФСР, был награждён многими почётными грамотами СССР и других стран, а в 2007 году получил орден Почёта «За заслуги в области культуры», который ему вручил президент РФ В. В. Путин. Суханов награждён также одним из высших орденов Японии — Орденом Восходящего Солнца «Золотые лучи» с шейной лентой. С марта 2004 по июнь 2005 он исполнял обязанности ректора Московской консерватории, с 2007 по 2014 руководил Департаментом международного сотрудничества, а в 2015–2017 был начальником Управления международного сотрудничества.

До последних дней своей жизни В. В. Суханов был предан Московской консерватории и хоровому делу. Роль профессора Суханова, долгие годы возглавлявшего направление международного сотрудничества консерватории в ранге проректора, а затем начальника Управления — переоценить невозможно. Он был гением дипломатии и умел решать задачи любого уровня сложности. Обладая необыкновенным природным даром переговорщика и дипломата, Суханов был образцом стойкости и умения в самых непростых ситуациях максимально продуктивно и настойчиво отстаивать государственные интересы в сфере образования и культуры, а также стратегические позиции Московской консерватории в рамках международных связей. В должности профессора кафедры хорового дирижирования он создал собственную школу, получившую продолжение в творчестве блестящей плеяды учеников. Его ценили и уважали коллеги, с каждым из которых он имел свой индивидуальный человеческий и доброжелательный контакт.

Атмосфера на занятиях по специальности в классе В.В. Суханова была творческой, интересной, насыщенной, разнообразной. Важной составляющей учебного процесса было развитие слабых сторон студента и максимальное проявление сильных. Концертмейстеры класса — выпускницы ЦМШ и Московской консерватории Марина Павловна Бельская (класс Л.Н. Наумова), а также Наталья Игоревна Копылова (класс З.А. Игнатьевой) — это первоклассные музыканты, эрудированные интересные личности, с которыми «и в огонь, и в воду». Под их пальцами рояли звучали как оркестры — богато, ярко, виртуозно, темброво разнообразно, рождая интерпретации музыкальных шедевров мировой классики. Безусловно, их работа, профессиональная помощь и поддержка помогали студентам-хормейстерам осваивать специальность «хоровое дирижирование».

Владимир Владимирович отличался абсолютно индивидуальным подходом к каждому студенту, особым добрым, человечным, отеческим отношением как к своим ученикам, так и ко всем студентам консерватории. Каждый мог всегда получить у него совет, поддержку или помощь.

В классе всегда стремился без остатка отдавать весь свой богатый опыт и знания. Добрая и светлая атмосфера, юмор в сочетании с мудростью, твёрдость и настойчивость в важных музыкальных и профессиональных вопросах присутствовали на всех занятиях. Основным требованием к студентам было детальное знание партитуры, творческого пути и стиля композитора, чёткое выполнение всех указаний автора. В своей работе со студентами Суханов стремился развивать вокальную природу музыкального звука в жесте: «жест должен чётко олицетворять звук»! В этом ему способствовало «скрипичное прошлое» — Суханов часто сравнивал движения руки в кантиленах с ведением смычка, пел лирические места, считая, что хормейстер должен уметь показать и голосом, «раскрывая крылья» в туттийных, кульминационных разделах. В общении со студентами он акцентировал необходимость занятий спортом, здорового образа жизни, способствующие крепости, выдержке, подтяну-

тости, хорошей реакции, уверенным чётким жестам — важным составляющим элементам нашей профессии.

Суханов всегда был открыт как музыкант к современной музыке, никогда не навязывал своего мнения, лишь предлагая, направляя на путь открытий самого студента, на путь творчества. Для каждого студента выбиралась интересная программа с учётом его возможностей, ставились особые педагогические и творческие задачи, чтобы воспитать хормейстера-профессионала, музыканта с большой буквы. Окончание Московской консерватории в классе Суханова стало несомненным знаком мастерства в профессии дирижёра-хормейстера, именно поэтому многие из его воспитанников занимают важные творческие позиции в искусстве в нашей стране и за рубежом.



В.В. Суханов, М.П. Бельская, Н.И. Копылова, С. Соловьёва, Д. Солдатова (Хлебникова), М. Грилихес, Е. Антоненко, А. Иванов, И. Стулов, А. Хватов и А. Дадашев

Среди учеников В.В. Суханова:

Антоненко Е.Ю. — кандидат искусствоведения, художественный руководитель вокального ансамбля «Intrada», главный хормейстер Пермского театра оперы и балета;

Бабкина Н.Г. — народная артистка России, основатель и художественный руководитель Московского государственного Академического театра «Русская песня»;

Брашовян Д.М. — хормейстер Московского государственного академического Детского музыкального театра имени Н.И. Сац;

Глушаков Я.В. — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Грилихес М.Л. — художественный руководитель и хормейстер ансамбля Questa musica;

Дадашев А.В. — главный дирижёр Московского камерного оркестра Центра Павла Слободкина, дирижёр Московского академического Музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко; дирижёр театра «Московская оперетта»;

Елисеев В.П. — генерал-майор МВД, Народный артист России, начальник и главный дирижёр Академического ансамбля песни и пляски войск национальной гвардии РФ;

Кардасевич Г.М. — хормейстер Московского театра оперетты, хормейстер вокального ансамбля «Intrada», помощник главного дирижёра Академического ансамбля песни и пляски войск национальной гвардии РФ;

Критский А.Б. — хормейстер хора Большого театра;

Кружков А.В. — главный дирижёр хора и оркестра Тверской академической филармонии;

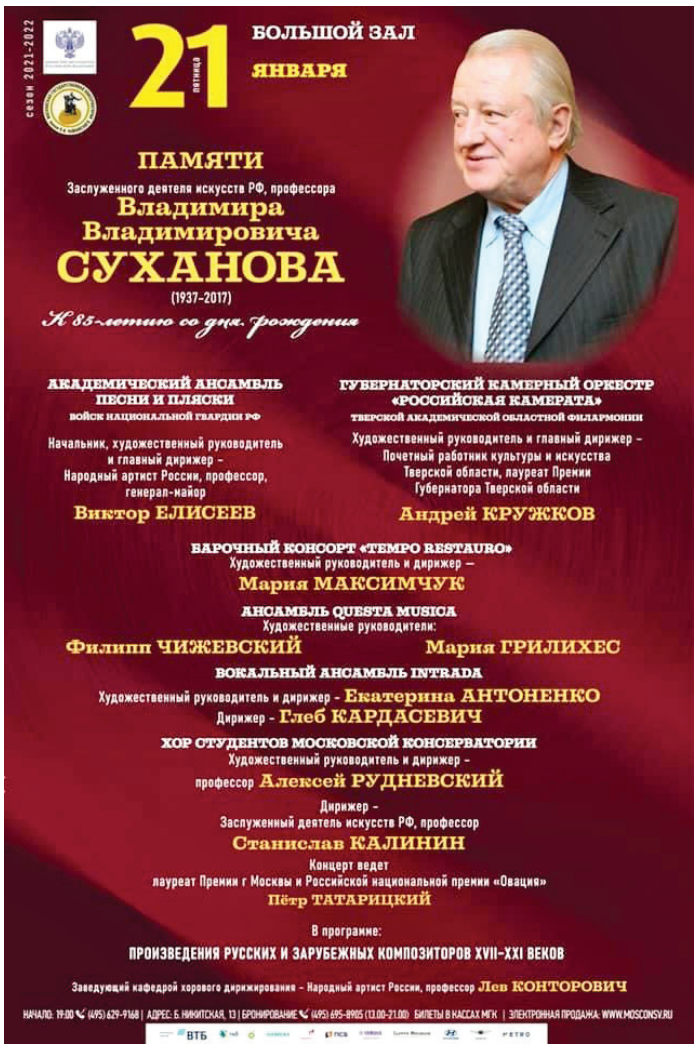
Максимчук М.В. — дирижёр Московского академического Музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко;

Стулов И.Х. — кандидат педагогических наук, доцент Московского педагогического государственного университета;

Хватов А.Н. — хормейстер Государственной академической симфонической капеллы РФ В.К. Полянского.

Владимир Владимирович Суханов был и остаётся для нас многогранной талантливой личностью — прекрасный музыкант, педагог по призванию, человек с большим добрым сердцем, незаурядным умом и с широкой душой, чуткий и мудрый наставник, организатор, просветитель, руководитель — все эти грани сочетает в себе портрет нашего Учителя.

21 января 2022 года в Большом зале Московской консерватории при поддержке ректора, профессора А.С. Соколова, и содействии декана Международного факультета консерватории, и. о. ректора Академии хорового искусства имени В.С. Попова, профессора А.В. Соловьёва состоялся концерт памяти профессора В.В. Суханова (к 85-летию со дня его рождения), в котором приняли участие творческие коллективы под управлением его учеников и коллег. Со сцены был зачитан фрагмент «Оды В.В. Суханову» (2017), сочинённой его ученицей



М.В. Максимчук, ныне дирижёром Московского академического Музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. В строках этого стихотворения очень точно и достоверно раскрывается личность Учителя, каким знали его в консерватории и за её пределами:

Мир полон злобы и тиранов
И в нём не каждому везёт,
Но если в жизнь вошёл Суханов,
То из неё он не уйдёт!
Он постоянно где-то рядом
И всеми горячо любим —
В вопросах высшего разряда
Ни для кого незаменим.
Азы традиций дирижёрских
В святых стенах консерваторских
Учитель бережно хранил
И нас из года в год учил.
Итак, профессор наш старался,
Чтоб жест его учеников
Неотразимо отличался
Рисунком гладким, без тычков,
Подачей музыки живой
И элегантной простотой.
Всегда радушный и весёлый,
Суханов строго прививал
Всем нам основы русской школы
Неоспоримый идеал,
Оберегая от позёрства,
Надуманности и притворства
Студентов чувственных своих,
Горой всегда стоял за них!
Он всех нас трепетно лелеял
И по-отцовски наставлял,
Что инфантильность и халтура –
Путь недостойных в мир культуры.
И скрупулёзно раскрывал
Студенческий потенциал.
Наш старый класс был как квартира,
И в нём висела карта мира –
Она манила и звала,
И притягательна была.
А рядом с ней — Учитель наш,
Чья жизнь, кипев в огне сражений
Международных отношений,
Во всё вносила свой кураж,
Оставив массу впечатлений.
Суханов не бежал от дел:
Во всё вникал, везде успел!
Его широкая натура,
Его глубокий интеллект
Давали взлёт родной культуре
И отношениям — респект.
Он усмирял врагов строптивых,
Ревнивых, алчных и гневливых,
Определив свою удачу
Лишь в миротворческой задаче —
Ни в чём вражды не признавал
И виртуозно примирял
Дальний Восток с Востоком ближним
И Новгород Великий с Нижним...
Так Богом верно направляем,
Суханов был непотопляем.
Он и сейчас благословен
В эпоху вечных перемен!
А в сердце каждого студента,
С того счастливого момента,
Как мы в его попали класс,
Суханов был и есть для нас!

В завершении хотелось бы вспомнить притчу, которую рассказывал, наставляя своих учеников, Суханов: «Когда рождается ребёнок — весь мир радуется, но он плачет. Так вот жить нужно так, чтобы когда человек умирал — он радовался, а весь мир плакал».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Московская консерватория. 1866–2016. Энциклопедия. Том I. М., 2016. 672 с.
2. Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. М., 2007. 668 с.
3. Хоровая Вселенная Александра Юрлова. Статьи, интервью, выступления. / Ред.-сост. Р.С. Докучаева, А.К. Петров. М.: Академия хорового искусства имени В.С. Попова, 2020. 288 с.
4. Академия хорового искусства: от училища к вузу: музыкальные традиции на рубеже тысячелетий: сборник статей и материалов. Федеральное агенство по культуре и кинематографии РФ, Академия хорового искусства имени В.С. Попова / [ред.-сост. Р.С. Докучаева]. М.: Форма Т, 2006. 405 с.
5. **Юрлов А.А.** Сборник статей, материалов, воспоминаний. / Сост. И. Марисова. М.: Сов. Композитор, 1983. 200 с.

REFERENCES

1. Moskovskaja konservatorija [Moscow Conservatory]. 1866–2016. Jenciklopedija. Tom I. M., 2016. 672 p.
2. Moskovskaja konservatorija. Ot istokov do nashih dnej [Moscow Conservatory. From the origins to the present day]. 1866–2006. Biograficheskij jenciklopedicheskij slovar'. M., 2007. 668 p.
3. Horovaja Vselennaja Aleksandra Jurlova. Stat'i, interv'ju, vystuplenija [The Choral Universe of Alexander Yurlov. Articles, interviews, speeches]. Red.-sost. R.S. Dokuchaev, A.K. Petrov. M., Akademija horovogo iskusstva imeni V.S. Popova, 2020. 288 p.
4. Akademija horovogo iskusstva: ot uchilishha k vuzu: muzykal'nye tradicii na rubezhe tysjacheletij: sbornik statej i materialov [Academy of Choral Art: from college to university: musical traditions at the turn of the millennium: collection of articles and materials]. Federal'noe agenstvo po kul'ture i kinematografii RF, Akademija horovogo iskusstva imeni V.S. Popova [red.-sost. R.S. Dokuchaev]. M., Forma T, 2006. 405 p.
5. **Jurlov A.A.** Sbornik statej, materialov, vospominanij [Yurlov A.A. Collection of articles, materials, memoirs]. Sost. I. Marisova. M., Sov. Kompozitor, 1983. 200 p.

СОЛОВЬЁВА СВЕТЛАНА ВАЛЕРИЕВНА
Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского (г. Москва)
доцент кафедры хорового дирижирования
e-mail: svetlasol@yandex.ru

SOLOVIEVA SVETLANA V.
Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)
Associate Professor of the Department of Choral Conducting
e-mail: svetlasol@yandex.ru

УДК 78.02

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

О некоторых особенностях работы над компьютерной композицией в рамках курса «ФОРМУЗ-технологии»

M. Stepanova
Some features of work on computer composition as part of the "FORMUS-technologies" course

Абстракт. В статье рассматриваются некоторые аспекты создания компьютерных композиций с помощью ФОРМУЗ-технологий, являющихся методом практической реализации принципов Ладозвонной интегральной системы. Эта система разработана композитором Виктором Ульяничем в качестве интеллектуального инструмента, призванного помочь организовать структуру композиции и воплотить творческий замысел с привлечением приемов алгоритмизации на некоторых этапах работы над сочинением. Центральным элементом в ФОРМУЗ-технологиях становится цветная прямоугольная матрица, в которой заложена структура композиции, определяющая ее темпоральную и драматургическую характеристики, а также особенности распределения избранных тембров. Свобода композитора при работе с матрицей проявляется в выборе звукового материала, а также в ее расшифровке, предполагающей ответ на вопрос: как будет проецироваться цветографика на музыкальное тело композиции? Здесь композитор может дать свободу своей фантазии. Художественный успех в таком случае досягается на пересечении рационально продуманной формы и творческой изобретательности, в чем можно убедиться на примере четырех сочинений трех композиторов, прошедших курс «ФОРМУЗ-технологии» на четвертом курсе бакалавриата направления «Компьютерная музыка и аранжировка».

Ключевые слова: компьютерная композиция, Виктор Ульянич, ФОРМУЗ-технологии, матрица, творческий процесс.

Abstract: The article is devoted to the consideration of some aspects of creating computer compositions using FORMUZ technologies, which are a method of practical implementation of the principles of the Ladozvonaya integrated system. This system was developed by composer Viktor Ulyanich as an intellectual tool designed to help organize the structure of the composition and realize the creative concept using algorithmization techniques at some stages of work on the composition. The central element in FORMUZ technologies is a colored rectangular matrix, which contains the structure of the composition, which determines its temporal and dramatic characteristics, as well as the features of the distribution of selected timbres. The composer's freedom when working with the matrix is manifested in the choice of sound material, as well as in its decoding, which involves answering the question: how will the color graphics be projected onto the musical body of the composition? Here the composer can give freedom to his imagination. Artistic success in this case is created at the intersection of a rationally thought-out form and creative ingenuity, which is supposed to be considered using the example of four works by three composers who took the FORMUZ-technology course in the fourth year of a bachelor's degree in the field of Computer Music and Arrangement.

Keywords: computer composition, Viktor Ulianich, FORMUS-technologies, matrix, creative process.

Принципы генерации ладозвонной ткани заключены в ее названии: *интегральность* [здесь и далее курсив автора] выражается в единстве мелодии и гармонии, где избранная темперация ложится в основу интонаций будущей мелодии, формируя «*темброво-интонационные сгустки*, функционирующие в темперациях высот, динамической и ритмической шкал». Эти звуковые структуры образуют «*индивидуально отлаженный*» комплекс — *ладозвонн* — такой термин веден Ульяничем, чтобы дистанцироваться от понятия тембра, ассоциируемого с музыкальными инструментами. В качестве ладозвонна можно рассматривать как отдельный найденный музыкально-звуковой объект, так и по-

нимать все произведение как ладозвонную целостность. Осознание концептуальных особенностей системы можно получить через знакомство с основными терминами, раскрывающими специфику предлагаемого метода сочинения компьютерных композиций. Вот некоторые из них, взятые из работы Виктора Ульянича «Компьютерная музыка. Освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве» [3, с. 82, 83, 84]:

• ***Аудиовизуальная связь*** — *средства музыкальной компьютерной системы, обеспечивающие мгновенное графическое изображение звучащего материала и озвучивание графического изображения; и допускающее любое редактирование нарисованного и озвученного.*

• ***Графическое представление звоннов*** — *система графического представления внутренней структуры звука, позволяющая описать единым языком все иерархические уровни музыкальной композиции и поддерживать обратную аудиовизуальную связь.*

• ***Звонн*** — *логически дифференцированный музыкально-звуковой объект, построенный в звонном модуляционном пространстве-времени, который, в отличие от тембра, не связан с конкретным музыкальным инструментом.*

• ***Музыкально-звуковой объект*** — *объемная фигура в пространстве координат (H, L, T), которая характеризуется изменением высотно-громкостного спектра во времени.*

• ***Темброво-интонационный сгусток*** — *тематическое ядро мелодий, гармоний и сонорно-ритмических комплексов музыкальной композиции, выстроенное в определенном ладу и связанное с определенным тембром и ритмом; является инструментальным прообразом ладозвонна.*

Из приведенного следует, что работу над композицией с применением ФОРМУЗ-технологий желательно выполнять в программных средах, опирающихся на графическое представление звукового спектра. Однако на примере рассмотренных в статье сочинений мы увидим, что работать в данной технике можно разными способами.

Предварительно охарактеризуем этапы работы над композицией:

• Возникновение образа.

• Поиск названия композиции, раскрывающего идею и характер музыки.

• Разработка структуры композиции в виде цветовой матрицы; принятие решений об особенностях ее звуковой расшифровки (Уровень *Макро-ФОРМУЗ*).

• Отбор музыкального материала и средств художественной выразительности, становящихся звуковым воплощением образа (Уровень *Микро-ФОРМУЗ*).

• Рассмотрение методов трансформации избранного материала (Уровень *Мезо-ФОРМУЗ*).

• Монтаж как метод практической реализации замысла.

Поскольку творческий процесс у каждого композитора индивидуален, предложенная последовательность этапов работы может меняться. Например, удачно найденное название способствует первичному зарождению музыкального образа, а отбор материала на уровне микро-ФОРМУЗа может происходить вместе с выбором вариантов трансформации синтезированных тембров и созданием матрицы.

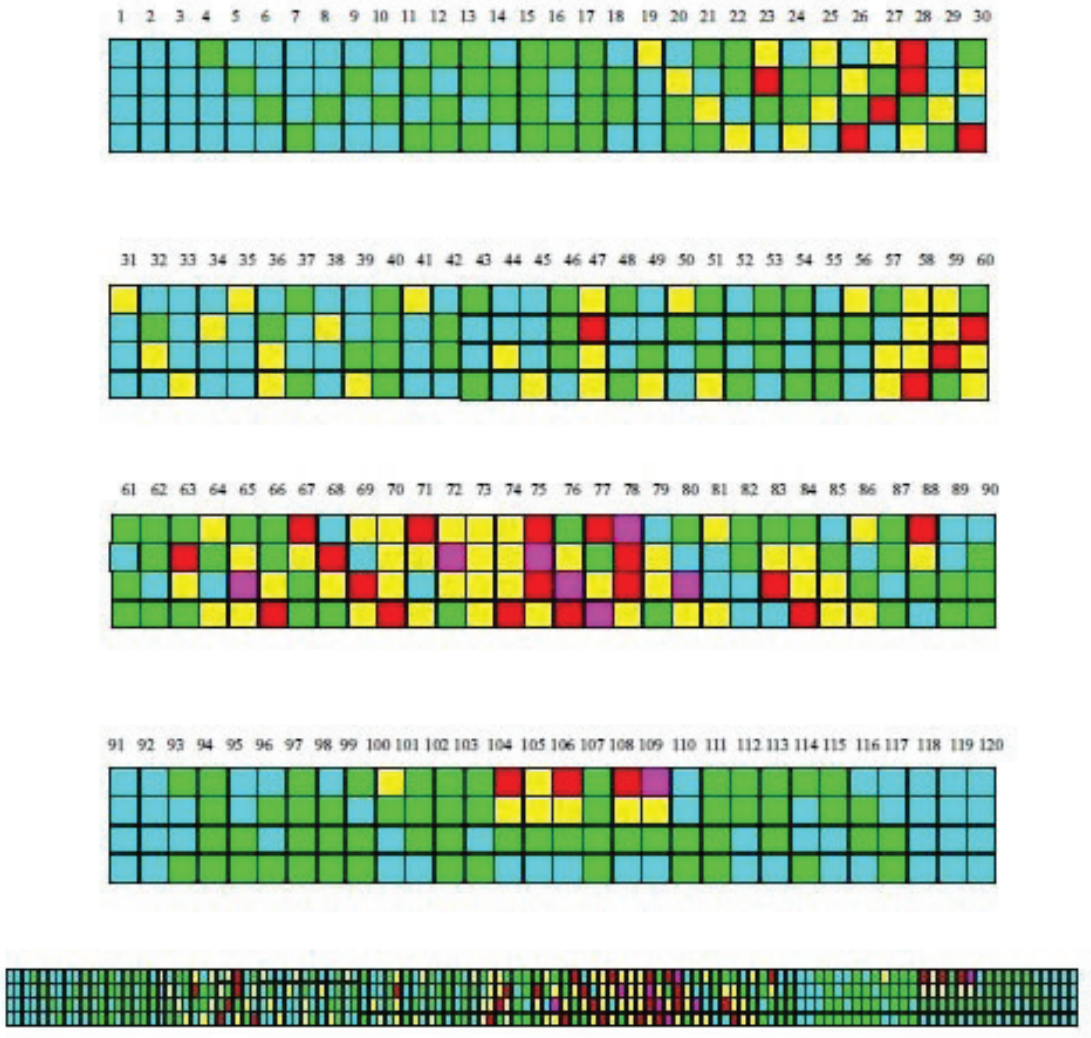
Матрица состоит из строк, столбцов, ячеек, появляющихся в результате их пересечения и цветового наполнения. И если столбцы неизменно рассматриваются как равные промежутки времени, определяющие темпоральность событий в композиции, то значение строк и цветов может трактоваться по-разному.

Как правило, матрица содержит пять цветовых ячеек, распределенных неравномерно: два цвета, появляющихся наиболее часто, становятся звуковым материалом, формирующим характер музыки, остальные три, каждый из которых задействован все реже, выступают как элементы предкульминационного и кульминационного типов музыкально-звуковых объектов. Ниже приведем пример цветовой матрицы компьютерной композиции Виктора Ульянича «Звездный ветер Кассиопеи» (см. *пример 1* на стр. 86).

В принципе отбора темброво-интонационных сгустков следует придерживаться некоторых условий в их распределении, связанных с «мерой оригинальности» [2, 57] этих групп звуков. Те из них, которые формируют общий характер сочинения, должны встречаться чаще, быть более ожидаемыми, а те, которые становятся кульминационными типами тематизма — реже, но обладать наиболее ярким, выпуклым мелодико-фактурным рисунком.

Способ трансформации темброво-интонационных сгустков в условиях интегрального типа фактуры и графического метода ввода звуковых данных

пример 1



в самом общем смысле можно сравнить с генетическим алгоритмом, концепция которого в отношении, например, развития мелодической линии состоит в поиске «подходящей особи» [1, с. 201], в данном случае — звуковой конструкции в виде тембро-ритмо-динамико-интонационного ядра — носителя образа произведения и «эволюции» этого ядра до тех пор, пока оно «не достигнет желаемого (в нашем случае художественного. — *М. С.*) результата или не израсходует ресурсы» [там же].

Рассмотрим технологию создания компьютерных композиций с помощью ФОРМУЗ-технологий. В данной статье использованы сочинения автора статьи и работы, выполненные в его классе студентами профиля «Компьютерная музыка и аранжировка» РАМ имени Гнесиных в рамках курса «ФОРМУЗ-технологии».

Маргарита Степанова «Aurora Borealis»

Импульсом к формированию художественного образа композиции стало впечатление от явления северного сияния — свечения верхних слоёв атмосферы, возникшего в результате ее взаимодействия с заряжёнными частицами солнечного ветра. Цель состояла в том, чтобы средствами компьютерного синтеза воссоздать музыкальную картину этого процесса, называемого «Aurora Borealis», его струящихся по небу потоков, всполохов, переливов цветов, заполняющих все небо. Работа над сочинением осуществлялась в программе *Metasynth*.

Структура композиции основана на матрице, созданной Виктором Ульяничем для первой части «Мерцание звезд» медитаций «Игра света» для четырех арф, где кульминация формы приходится на классическую третью четверть формы (см. *пример 2* на стр. 87).

пример 2



пример 3



В оригинальной матрице композитор задействовал пять цветов, заполняющих ее ячейки, которые расшифрованы им как пять разных видов ритмомелодических «сгустков». Расшифровка матрицы композиции «Aurora Borealis» также предполагает, что цветам будут соответствовать различные группы синтезированных звуков. Однако в процессе их поисков и способов трансформации, стало понятно, что в пяти цветах необходимости нет, поскольку фактура композиции может стать чересчур пестрой, а звучание перегруженным. Решено было заменить ячейки красного цвета материалом ячеек голубого, зеленого и желтого цветов, в результате чего матрица приобрела следующий вид (*пример 3*).

Строкам здесь, так же, как и в композиции Виктора Ульянича «Звездный ветер Кассиопеи», соответствует высотное соотношение темброво-интонационных сгустков в каждом из 42 столбцов, а сам столбец составляет 7 секунд.

Композиция «Aurora Borealis» состоит из трех разделов. В первом, A — C, развитие музыкальной ткани происходит при помощи трансформации ладозвонных групп голубого и зеленого цветов.

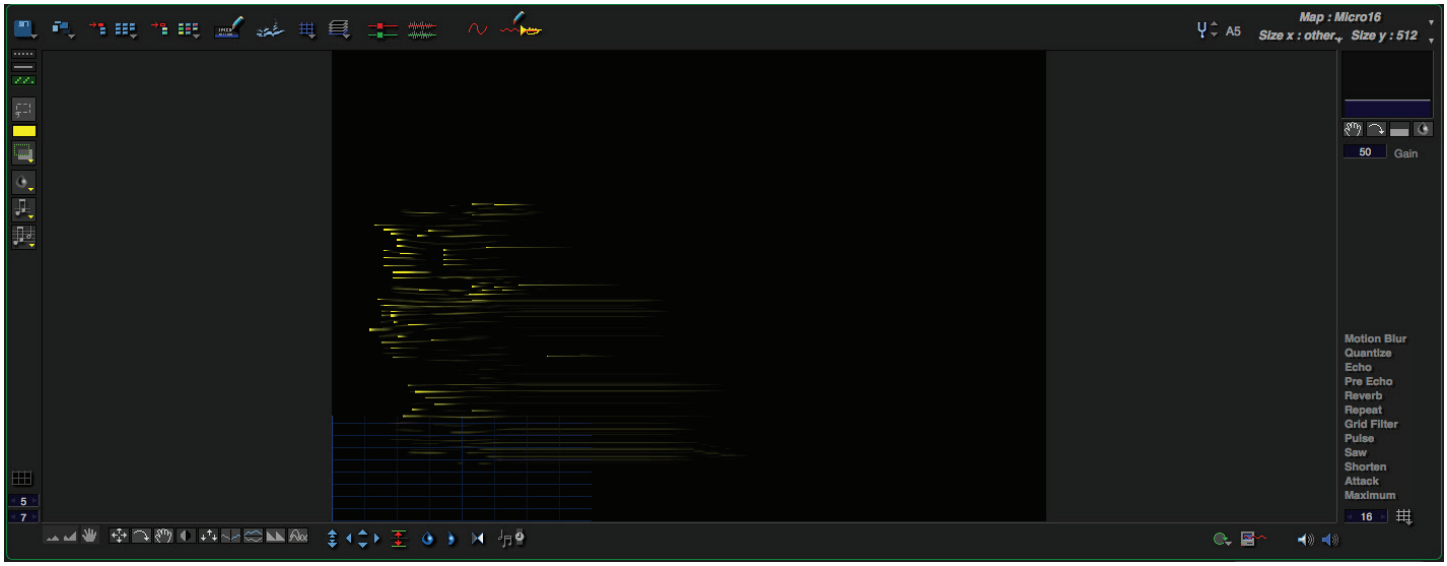
Ячейкам голубого цвета соответствуют «мерцающие» звучания, графически изображенные в виде линий и полос разной толщины. В своем развитии в течение первого раздела они спускаются из высокого регистра в низкий. В качестве тембров, озвучивающих графическую партитуру ячеек голубого цвета, был выбран вариант из списка фабричных настроек программы *Metasynth*.

Материал зеленого цвета предоставляет собой облако звуковых россыпей, озвученных синусоидальной волной в темперации Micro 16 (16 ступеней в тоне). Его трансформация проявляет себя в высотном и реверсном варьировании ячейки, добавлении новых тонов. Аналогично голубым ячейкам регистровое распределение зеленых звуковых россыпей заключается в спуске сверху вниз. Так графически выглядит его инвариант (см. *пример 4* на стр. 90).

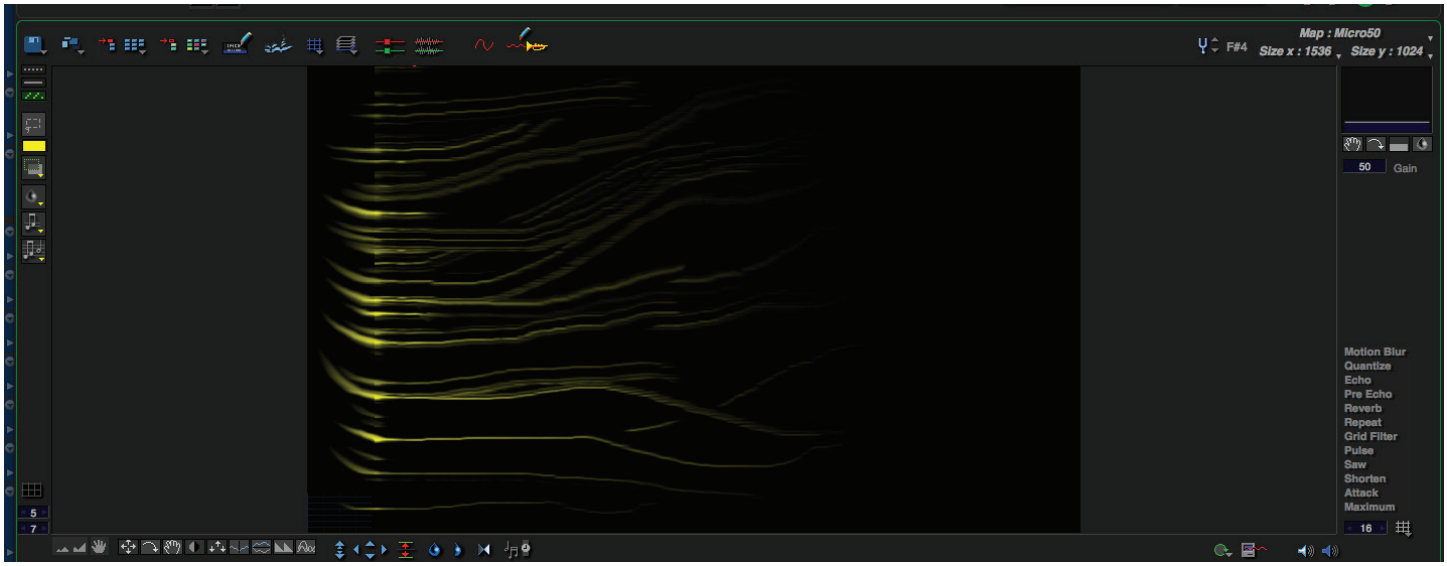
Второй раздел **C — J** включает в себя более интенсивные формы движения фактуры, его развитие устремлено к кульминации, на что в значительной мере повлияла стремительная трансформация темброво-интонационного комплекса, обозначенного желтым цветом. Эти гармонические комплексы различной структуры создают образ мягких сияний, возникающих в различных областях неба. Мерцая все чаще и интенсивнее, они тем самым подготавливают кульминацию свечения всех красок Aurora Borealis.

После радужных переливов и сияний кульминации заключительный раздел **К — О** звучит как послесловие: в нижних регистрах медленно наползают друг на друга гармонические комплексы желтого цвета, их мрачное, тяжелое звучание рисует образ долгой северной полярной ночи, в которой еще просвечивают отдельные вспышки северного сияния, — это очень замедленные графики ячеек зеленого цвета, данные в реверсном движении в горизонтальном положении и «наклоненные» диагонально.

пример 4



пример 5



В финале композиции темброво-интонационные сгустки всех цветов переходят в верхние регистры, создавая эффект растворения сияний. Примененные к структурам желтого цвета графические эффекты «размытия» гармоник аудиально создают впечатление их истаивания (*пример 5*).

Прослушать композицию «Aurora Borealis» можно по ссылке https://www.youtube.com/watch?v=q9SqdoTaX4U или пройдя по QR-коду:

Рассмотренные нами композиции являются студенческими работами, поэтому, начиная работу над ФОРМУЗ-композицией, было принято решение использовать в работе над ними уже существующую матричную структуру. Во всех случаях ею стала матрица первой части «Мерцание звезд», уже упомянутая выше. Рассмотрим, как она была расшифрована в других работах.

Анастасия Бубеева «Где рождаются облака», «Сияние полярных звезд»

Музыкальным материалом сочинения стали пять звуковых комплексов, синтезированных в программе *Metasynth* и соответствующих пяти цветам матрицы. Строки матрицы стали опорой

для высотной организации ячейки, длительность которой составила 7 секунд. Таинственный характер звучания «льдинок» темброво-тематических элементов зеленого цвета, пространственный эффект, создаваемый континуумами гармонических комплексов голубого цвета, а также красочность глиссандирующих и переливающихся звучаний желтого, красного и розового цветов стимулировали фантазию композитора, в результате чего сочинению было дано название «Где рождаются облака». Развитие тематизмов шло методом изменения высоты их звучаний, темперации, расположения обертонов, добавления инвариантных структур друг к другу, графических трансформаций (изменение расположения, размытие и т. д.).

Прослушать композицию «Где рождаются облака» можно по ссылке https://youtu.be/PJOs1LimyBs или пройдя по QR-коду:

Вторая композиция Анастасии Бубеевой «Сияние полярных звезд» была написана иным способом. Она состоит из четырех тембральных пластов, соответствующих количеству строк матрицы, представленных аудиозаписями следующих музыкальных инструментов: морин хуура — бурятского народного струнно-смычкового инструмента, детской игрушки «китайский барабанчик», лимбэ — бурятской народной флейты, аман хуура — бурятского аналога варгана. Исходя из того, что матрица состоит из сорока двух столбцов, каждый из которых длится 8 секунд, время звучания всего сочинения составило 5 минут 40 секунд. Именно на это время была растянута каждая запись, предварительно внесенная в преобразователь спектра *Spectrum Room* программы *Metasynth*[1].

Полученные таким образом аудио были помещены в DAW, а в качестве цвета ячейки назначена автоматизация панорамирования фрагментов сочинения по следующему принципу:

- Голубой цвет — переход из правого канала в левый или наоборот один раз за время звучания ячейки, то есть за 8 секунд;
- Зеленый цвет — переход из правого канала в левый или наоборот два раза за время звучания ячейки;
- Желтый цвет — переход из правого канала в левый или наоборот три раза за время звучания ячейки;
- Красный цвет — переход из правого канала в левый или наоборот четыре раза за время звучания ячейки;
- Фиолетовый цвет — переход из правого канала в левый или наоборот пять раз за время звучания ячейки.

Созданная композиция представляет собой текучую, мерцающую, переливающуюся звуковую материю, а сохранившие свои спектральные комплексы и потому узнаваемые после обработки тембры морин хуура и аман хуура создают художественный образ бескрайних северных просторов, долгой полярной ночи.

Прослушать композицию «Сияние полярных звезд» можно по ссылке https://www.youtube.com/watch?v=hYv5I7Ne2g4 или пройдя по QR-коду:

1 Spectrum Synth — область, позволяющая производить операции над спектром загруженного в программу Metasynth аудиофайла. В отличие от большинства программ-редакторов с графическим методом представления спектра, Spectrum Synth отличается тем, что оригинальный аудиофайл и преобразованный в спектр будут сильно отличаться. Так, алгоритмы программы игнорируют оригинальную атаку звука (предлагая свои варианты из настроек программы), как бы «суммируя» все прозвучавшие за определенный временной промежуток гармоники. Над ними возможно произвести некоторые трансформации: добавление новой атаки, форманты слогов высоких и низких голосов, динамического и панорамного фильтров, транспонирование, удаление, перемещение гармоник и т. д.

Екатерина Макаревская «Лощина блуждающих туманов»

По словам автора сочинения, вектор развития звуковых пластов был детально продуман на предкомпозиционном этапе, а название пришло уже на стадии монтажа композиции. Его материалом стали записанные звуки рояля, извлеченные различным способом: ударом по клавише, струне, деке и другим частям инструмента. Их трансформация заключалась в обработке аудиоплагинами, что отражено в распределении по строкам матрицы. И если строкам (сверху вниз) соответствует степень отдаленности тембра от первоначального звучания, достигаемая с помощью плагинов аудиообработки, то цветам — различные способы извлечения звука, где каждый столбец равен двенадцати секундам.
Расшифровка цветов матрицы следующая:

- Голубой — реверберационные хвосты от звука клавиш фортепиано, данные в реверсированном виде;
- Зеленый — звучание фортепианных струн в прямом и реверсированном виде;
- Желтый — постукивание по деке инструмента;
- Красный — сочетание материала голубого и зеленого цветов;
- Розовый — сочетание материала голубого, зеленого и красного цветов

Для получения обработанных слоев были использованы плагины гранулярного синтеза и реверберации *Max for live*. Спектральный синтез некоторых ячеек был выполнен в плагине *Izotope RX*, а самые радикальные преобразования произведены в программе *Metasynth*.

Прослушать композицию «Лощина блуждающих туманов» можно по ссылке https://youtu.be/Rc-xbHWDi10 или пройдя по QR-коду:

Кратко рассмотрев, как молодые композиторы задействовали в своем творчестве ФОРМУЗ-технологии, можно сделать выводы о положительных результатах их практического применения, заключенных во взаимодействии творческой фантазии с алгоритмизацией процесса сочинения, выработке навыков последовательной работы над синтезом и трансформацией найденных звуков, а также в попытке решения таких задач, как выстраивание фактуры и формы будущего сочинения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Арутюнов В.О., Аверкин А.Н.** Моделирование музыкального творчества при помощи генетических алгоритмов на базе платформы genom // Программные продукты и системы. 2016. № 2 (114). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovanie-muzykalnogo-tvorchestva-pri-pomoschi-geneticheskih-algoritmov-na-baze-platformy-genom (дата обращения: 18.10.2023).
2. **Моль А.** Теория информации и эстетическое восприятие / Пер. с фр. Б.А. Власюка [и др.]; Под ред., с послесл. и примеч. канд. физ.-мат. наук Р.Х. Зарипова и канд. филол. наук В.В. Иванова; Вступ. статья канд. философ. наук Б.В. Бирюкова и канд. философ. наук С.Н. Плотникова. Москва : Мир, 1966. 351 с.
3. **Ульянич В.С.** Компьютерная музыка. Освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве. М. : Эребус, 2012. 146 с.

REFERENCES

1. **Arutyunov V.O., Averkin A.N.** Modelirovanie muzykal'nogo tvorchestva pri pomoshchi geneticheskih algoritmov na baze platformy genom // Programmnye produkty i sistemy. 2016. №2 (114). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovanie-muzykalnogo-tvorchestva-pri-pomoschi-geneticheskih-algoritmov-na-baze-platformy-genom (data obrashcheniya: 18.10.2023).

2. **Mol' A**. Teoriya informacii i esteticheskoe vospriyatie / Per. s fr. B.A. Vlasyuka [i dr.]; Pod red., s poslesl. i primech. kand. fiz.-mat. nauk R.H. Zaripova i kand. filol. nauk V.V. Ivanova; Vstup. stat'ya kand. filosof. nauk B.V. Biryukova i kand. filosof. nauk S.N. Plotnikova. Moskva : Mir, 1966. 351 p.
3. **Ul'yanich V.S.** Komp'yuternaya muzyka. Osvoenie novoj hudozhestvenno-vyrazitel'noj sredy v muzykal'nom iskusstve. M. : Erebus, 2012. 146 p.

СТЕПАНОВА МАРГАРИТА АНАТОЛЬЕВНА
Академия хорового искусства
имени В.С. Попова (г. Москва)
Аспирант (научн. рук. проф. Т.Н. Красникова)
РАМ имени Гнесиных
Старший преподаватель кафедры композиции
e-mail: mar.step3004@gmail.com

STEPANOVA MARGARITA A.
Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
Postgraduate Student of Music History and Theory Department,
Gnessin Russian Academy of Music
senior Lecturer
e-mail: mar.step3004@gmail.com