
3 (12) 2024

агса де тга

музыкознание
исполнительство
педагогика

сетевой электронный научный журнал

academia:

МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

Сетевой электронный научный журнал

Издаётся с ноября 2021 года

Выходит 4 раза в год

ISSN 3034-2503

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)

Л.С. Майковская, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: МГИК)

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)

Л.Е. Слуцкая, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: МГК имени П.И. Чайковского)

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

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

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

Дизайн Г.Д. Жуков

Верстка Д.А. Брадарская

Издательство КОМПОЗИТОР


www.kmpztr.ru

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

+7 (495) 232–52–11

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

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2024


АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
имени В. С. Попова


ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОМПОЗИТОР

academia:

**MUSICOLOGY, PERFORMANCE,
PEDAGOGY**

Network electronic scientific journal

Published since November 2021

Published 4 times a year

ISSN 3034-2503

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. Larisa Maykovskaya (Moscow, Russia: Moscow State University of Culture and Arts)

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. Larisa Slutskaya (Moscow, Russia: Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory)

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

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

Dr. Andrea Angelini (Rimini, Italy)

Design Gregory Zhukov

Layout: Daria Bradarksaia

KOMPOZITOR Publishing House

www.kmpztr.ru

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

+7 (495) 232–52–11

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2024

© KOMPOZITOR Publishing House, 2024

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

содержание

музыкознание

Ефимова Н.И., Рудая А.С.

Феномен primo uoto в музыкальной культуре итальянского Settecento 7

Максимова А.Е.

Рыцарский сюжет в балетах павловского времени 13

Плетнева Л.С.

Антон Висков — современный мастер духовной музыки 20

Серёгина Н.С.

На одной афише 13 марта 1928 г.: Д. Шостакович и другие 28

исполнительство

Богданов Д.М.

Камерно-вокальное творчество А.Т. Гречанинова: панорама жанров, текстов, образов 47

Лундин А.В.

Освоение современного скрипичного репертуара в ВУЗе 54

Микита А.И., Ковалёв А.Б., Черногуз В.А.

Идейный замысел и особенности композиции оратории «Сохранивший веру» 61

Комаров А.С., Кривицкая Е.Д.

Синтез хоровых и народных инструментальных традиций в творчестве Александра Чайковского 67

педагогика

Соловьёв А.В.

О педагогических и исполнительских принципах Б.Г. Тевлина 79

Копылова-Панченко В.С.

Некоторые вопросы методологии построения репетиционного процесса изучения с хором произведений русского партесного многоголосия конца XVII — второй половины XVIII вв. 86

Шкредова И.Н., Гладушко Д.А.

Работа с детьми с расстройствами аутистического спектра в фольклорном ансамбле: инклюзивное образование и методы народной педагогики 102

contents

musicology

Efimova N., Rudaya A.

The phenomenon of primo uomo in the musical culture of the Italian Settecento 7

Maximova A.

Chivalric plots in the ballets of the Pavlovian period 13

Pletneva L.

Anton Viskov: a modern master of sacred music 20

Seregina N.

On the same poster on March 13, 192: Dmitri Shostakovich and others 28

performance

Bogdanov D.

Chamber vocal works of Alexander Gretchaninov: the panorama of genres, texts and artistic images 47

Lundin A.

Mastering the modern violin repertoire at the university 54

Mikita A., Kovalev A., Chornoguz V.

Ideological idea and features of the composition of the oratorio "Preserved Faith" 61

Komarov A., Krivitskaya E.

A synthesis of choral and folk instrumental traditions in the work of Alexander Tchaikovsky 67

pedagogy

Solovyev A.

On pedagogical and performing principles of Boris Tevlin 79

Kopylova-Panchenko V.

Some issues of methodology in application to the process of learning, rehearsing and performing works
of Russian choral polyphony of the late 17th — mid-18th centuries 86

I. Shkredova, D. Gladushko

Working with children with autism spectrum disorders in a folk ensemble: inclusive education
and methods of folk pedagogy 102

УДК 78.03

Н.И. ЕФИМОВА, А.С. РУДАЯ

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

Феномен *primo uomo* в музыкальной культуре итальянского *Settecento*

N. Efimova, A. Rudaya

The phenomenon of primo uomo in the musical culture of the Italian Settecento

Абстракт. Статья освещает феномен итальянского *primo uomo*, как уникальное, элитарное явление в контексте культуры *Settecento*. В эпоху, когда виртуозность и искусство композиции дополняли друг друга, а ориентация исполнителя на нотный текст была отлична от современной, *primo uomo* приобрёл в среде певцов-кастратов особый статус, выделяющий его среди прочих исполнителей оперы-*seria*. Этот статус был обеспечен не только занимаемым первым местом в метастазиянском драматургическом кастинге расстановки оперных голосов, но и в обществе, где элитарный виртуоз становился заметной фигурой, которая могла быть выдвинута на весомые социальные позиции, в том числе административные (Кафарелли, Този), политические и дипломатические (Фаринелли, Атто Мелани). Авторы статьи обращают внимание на необходимость обособления термина *primo uomo* в терминологическом ряду певец-кастрат, сопранист, кастрат. Опираясь на современный синонимический ряд, совпадающий по основному значению слов и хорошо понимая, что явление синонимии в становлении терминосистем является начальным этапом, предшествующим выбору лучшего термина, авторы считают, что термин *primo uomo* обладает своим семантическим объемом, выделяющим его в культуре *Settecento*. Исторические факты, свидетельствующие об исключительной позиции *primo uomo* в искусстве и обществе подтверждают их рассуждения.

Ключевые слова: *primo uomo*, элитарный виртуоз, певец-кастрат, сопранист, опера *seria*, *Settecento*, исполнительская традиция.

Abstract: The article addresses the phenomenon of the Italian *primo uomo* as a unique, elite occurrence in the culture of *Settecento*. At a time when virtuosity and the art of composition complemented each other and the performer's treatment of the score was different from the modern approach, the *primo uomo* acquired a special status among castrato singers that differentiated him from other opera *seria* performers. This status was ensured not only by the leading place in Metastasio's dramaturgical assignment of operatic voice types to roles, but also by the society where an elite virtuoso would become a notable figure that could adopt significant social posts including administrative (Caffarelli, Tosi), political and diplomatic (Farinello, Atto Melani) positions. The authors of the article point out the need to separate the term "*primo uomo*" from such related terms as "*castrato singer*", "*male soprano*", and "*castrato*". Relying on the modern row of synonyms that corresponds to the primary meaning of the words and having a good understanding of the fact that synonymy is the first step to establishing a term system that precedes the choice of the best word, the authors consider the term "*primo uomo*" to have its own semantic scope that sets it apart in the culture of *Settecento*. Historical evidence that indicates the exceptional position of the *primo uomo* in art and society confirms the authors' views.

Keywords: *primo uomo*, elite virtuoso, castrato singer, male soprano, opera *seria*, *Settecento*, performing tradition.

Primo uomo — исторический феномен итальянского *Settecento*, который в эпоху, когда виртуозность и искусство композиции дополняли друг друга, а ориентация исполнителя на нотный текст была отлична от современной, приобрёл в среде певцов-кастратов особый статус, выделяющий его среди исполнителей оперы-*seria*. Этот статус был обеспечен не только занимаемым первым местом в метастазиянском драматургическом кастинге

расстановки оперных голосов, но и в обществе, где элитарный виртуоз становился заметной фигурой, которая могла быть выдвинута на весомые социальные позиции, в том числе административные (Кафарелли, Този), политические и дипломатические (Фаринелли, Атто Мелани). Уже это обстоятельство требует специального внимания для непредвзятой оценки данного феномена в музыкальной культуре XVIII века. И эта оценка не

должна сводиться к размытым в обобщениях характеристикам певцов-кастратов, которые в той же культуре могли просто не быть элитарными виртуозами, могли занимать в опере позиции *secondo uoto* и вообще могли быть просто хористами, в том числе на службе в католической церкви.

Сегодня «*primo uoto*» — коррелирует терминам «кастрат», «певец-кастрат», «сопранист». Однако эта синонимизация не раскрывает специфических качеств термина, не даёт того семантического объёма, который применительно к культуре *Settecento* требует определённого обособления и понимания того, как этот термин связан с другими. К тому же некоторые неосторожные высказывания в адрес практики певцов-кастратов, подобные замечаниям англичанина Фрэнсиса Роджерса: «В наши дни, если бы остался в живых представитель этого бесполого племени, мы могли бы проявить к нему интерес как к уроду, но, безусловно, должны были бы считать его неуместным в любой достойной музыкальной среде» [8, с. 413] или американского критика Пола Генри Лэнга: «У нас больше нет смысла в старой концепции. Начиная с оперы-буффа <...> мы отождествляли оперные роли с тембрами голоса, принадлежащего к определённому полу; из-за этого слышать, как мужчина поёт женским голосом всегда неприятно» [7, с. 169], или российского исследователя С.Г. Коленько: «социальное положение кастрата было во многом предопределено <...> это была роль изгоя» [1, с. 18], могут увести от выверенных характеристик, в том числе от понимания эстетики культурных процессов или семантики терминов, обслуживающих их. Именно поэтому обращение к осмыслению феномена *primo uoto*, оказавшегося в исторической перспективе менее жизнестойким, чем *prima donna*, но более нагруженным смысловыми аспектами, выглядит актуальным.

Итальянская энциклопедия «Treccani» даёт следующие пояснения принятой сегодня терминологии:

Castrato (кастрат) — в музыке это выхолощенный певец (*cantante evirato*), способный достичь значительного расширения диапазона и сенсационной виртуозности. Кастратов было много в эпоху Барокко, сначала в духовной музыке (учитывая запрет на выступления женщин в церкви), а затем и на театральной сцене. Романтическое пение, более драматичное и выразительное, ознаменовало конец кастратов и их пения [12];

Sopranista (сопранист) — взрослый певец мужского пола, который в прошлом путём кастрации или путём искусственно развиваемого фальцетного регистра, наделён высоким голосом, подходящим для исполнения сопрановых партий [13].

Опираясь на эти разъяснения, совпадающие по основному значению слов, и хорошо понимая, что явление синонимии в становлении терминосистем является начальным этапом, предшествующим выбору лучшего термина, выделим специфические оттенки применённых терминов:

1. Термин «кастрат» связан, прежде всего, с медицинской составляющей хирургической процедуры, которая была широко распространена в разных культурах и которая в музыкальной индустрии эпохи *Settecento* использовалась для создания высоких мужских голосов.

2. Термин «певец-кастрат» применим к любому из мужских исполнителей *Settecento*, перенёвших процедуру оскопления и прошедших дальнейшую вокальную подготовку (чаще всего, к данной позиции причисляют певчих-кастратов в храмах);

3. Термин «сопранист»/«*sopranista*» имеет обобщенное значение. Он применяется для всех мужчин-исполнителей, как певцов-кастратов, так и контртеноров, работающих в диапазоне сопрано.

В данном терминологическом ряду термин *primo uoto* обладает более узким диапазоном. Он выделяет в среде певцов-кастратов XVIII века исключительно элитарных виртуозов, востребованных исполнителей, входящих в главный (первый) состав оперного спектакля, тех, кто своей уникальностью и эксклюзивностью поражал слух взыскательных слушателей. Не секрет, что социальные, культурные, религиозные аспекты эпохи *Settecento* влияли на восприятие и статус этих певцов в обществе. Тогда как транслируемая идея «абсолютного искусства», где голос *primo uoto* понимался как голос, находящийся за пределами обычного человеческого естества, голос далёкий от реальной жизни, голос внеземной, вовсе не предполагала социального унижения. О таком голосе Т. Смоллет писала: «Я слышала знаменитого Тендуччи из Италии — он как две капли воды похож на мужчину, хотя говорят, что не мужчина. И в самом деле, голос у него мелодичнее, чем может быть у мужчины или женщины, и пел он столь божественно, что слушая его трели, я поистине чувствовала себя как в раю» [10, с. 88]. Схожее мнение встречаем у Паоло Ролли

в письме, датированном 9 ноября 1734 года: «<...> я должен вам сказать, что Фаринелли¹ был для меня откровением, поскольку я понял, что до этого времени слышал лишь малую часть того, чего может достичь человеческое пение, тогда как теперь я полагаю, что слышал всё, что допустимо услышать» [6, с. 374]. Чарльз Бёрни, после прослушивания Фаринелли в 1770 году оставил комментарий: «Ни один вокалист нынешнего столетия не был так единодушно признан профессиональными критиками, а также широкой общественностью за то, что он обладал голосом столь необыкновенной силы, сладости, протяжности и подвижности, как Карло Броски, именуемый Фаринелли» [3, с. 789].

Известно, что вокальная эстетика *primo uomo* в драматургической и композиционной структуре оперы-*seria* изначально была связана со сферой ролей, воплощающих античных Богов, героев мифов, легенд, боевых действий, витязей, королей и завоевателей, то есть фигур, первого уровня социальной иерархии, олицетворяющих благородство, величие, отвагу, героизм. В самом статусе *primo uomo* заложена идея главенства, лидерства и статусной перспективы, выходящей за рамки специфики театральной жизни и храмов. В вокальной иерархии оперы такая исключительность первого мужчины напрямую была связана с её аристократическими корнями, где главный герой в представлениях двора понимался носителем высших моральных ценностей. Примером здесь могут служить партии из репертуара знаменитых *primo uomo*, поп-идолов XVIII века:

Фаринелли (Farinelli, 1705–1782 гг.):

1. Дамиро, рыцарь Сиракуз (опера «Гераклея»: *Heraclea*, Л. Винчи, 1724);

2. Мертео, египетский принц (опера «Узнанная Семирамида»: *Semiramide riconosciuta*, Н. Порпора, 1729);

3. верный Арбак, сын префекта армии Сиракуз (опера «Артаксеркс»: *Artaserse*, А. Хассе, 1730, 1734);

¹ *Primo uomo* Карла Броски больше известен под псевдонимом Фаринелли. В русскоязычной литературе псевдоним певца используется в двух вариантах: Фаринелло и Фаринели. В «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» использование формы Фаринелло считается предпочтительным, поскольку подтверждено свидетельствами личных переписок: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg04390&v=1.1&rs=id-e1f6c410-7e79-ba90-248b-d666faf091e7>.

4. Сирой, старший сын короля Персии, наследный принц (опера «Сирой, царь Персии»: *Siroe, re di Persia*, А. Хассе, 1733);

Франческо Бернарди, известного под псевдонимом Сенезино (Senesino, 1686–1758):

1. Оттон, король Германии (опера «Оттон, король Германии»: *Ottone, re di Germania*, Г.Ф. Гендель, 1723);

2. Андронико, греческий принц (опера «Тамерлан»: *Tamerlano*, Г.Ф. Гендель, 1724);

3. Юлий Цезарь, древнеримский государственный и политический деятель, завоеватель (опера «Юлий Цезарь в Египте»: *Giulio Cesare in Egitto*, Г.Ф. Гендель, 1724);

4. Радамист, сын царя Фарасмана, наследный принц (опера «Радамист»: *Radamisto*, Г.Ф. Гендель, 1728);

5. Пор, индийский король (опера «Пор, король Индии»: *Poro, re dell'Indie*, Г.Ф. Гендель, 1731);

6. Фарамонд, король франков (опера «Фарамонд»: *Faramondo*, Г.Ф. Гендель, 1738).

Гаэтано Майорано, выступающего под псевдонимом Каффарелли (Caffarelli, 1710–1783):

1. Арминию, вождь германских племён (опера «Германик в Германии»: *Germanico in Germania*, Н. Порпора, 1732);

2. Фарамонд, король франков (опера «Фарамонд»: *Faramondo*, Г.Ф. Гендель, 1738);

3. Ксеркс, могущественный царь Персии (опера «Ксеркс»: *Serse*, Г.Ф. Гендель, 1738);

4. Гименей, божество древнегреческой мифологии (кантата «Торжество Гименя»: *La vittoria d'Imeneo*, Б. Галуппи, 1750);

6. Секст, молодой патриций, представитель правящего социального класса (опера «Милосердие Тита»: *La clemenza di Tito*, В. Глюк, 1752).

Гаспаро Паккьяротти (Gaspere Pacchierotti, 1740–1821):

1. партия Александра Македонского (опера «Александр в Индии»: *Alessandro nell'Indie*, Н. Пиччини, 1774);

2. полководец имперских армий Эцио (опера «Эцио»: *Ezio*, Й. Мысливичек, 1775);

3. партия Саммет, сына фараона Яхмоса II (опера «Нитетти»: *La Nitteti*, Д. Фискетти, 1775);

4. Орфей, герой-музыкант древнегреческой мифологии («Орфей и Эвридика»: *Orfeo ed Euridice*, А. Тоцци, 1775);

5. Артаксеркс, король Персии (опера «Артаксеркс»: Artaserse, Ф. Бертони, 1776);

6. Царь Крита Астерио (опера «Признанная Европа»: Europa riconosciuta, А. Сальери, 1778);

7. Юлий Сабин, лидер галлов (опера «Юлий Сабин»: Giulio Sabino, Дж. Сартти, 1780);

8. Юлий Цезарь, древнеримский государственный и политический деятель, завоеватель (опера «Смерть Цезаря»: La morte di Cesare, Фр. Бьянки, 1789) и др.

Известно, что по мере развития художественных вкусов эпохи Settecento, развития и трансформации оперы-seria, подобная идентификация героя менялась. Со временем акцент в исполнительской традиции стал смещаться от языка героического пафоса в сторону языка лирических аффектов, состояний чувственной влюблённости, томления. Исследователи отмечают, что к концу XVIII века движение в сторону романтической лирики привело к тому, что «сфера ролей, занимаемых кастратами, попала в руки *contralti musici*, которые затем постепенно передали знамя тенору романтической оперы» [4, с. 12].

В анналах истории хранятся многие документы, подтверждающие, что *primo uomo* были вхожи в правящие династии, в которых выполняли различные функции: от наставничества царских детей до государственного управления. Качественное образование, знание этикета, широкий кругозор, позволяли им занимать достойное место в обществе и снискать уважение.

Фаринелли, приглашённый ко двору короля Испании Филиппа V (1683–1746), на протяжении 22 лет, по замечанию Анны Деслер, занимал должность советника [помощника] короля (*Criado Familiar*). В течение испанского периода этот *primo uomo* поддерживал связь со своим покровителем графом Сичино Пеполи. В одном из писем Фаринелли так оценивает своё положение при дворе: «<...> моё положение скорее послужит поводом для зависти, так как ни одна охрана не может арестовать меня, я волен входить и выходить из царских покоев не неся ни перед кем ответственности <...> Я свободен, принят и считаюсь одним из его сыновей. Повторюсь, одна эта удача делает меня очень счастливым» [9, с. 52]. В итальянской энциклопедии *Treccani* можно прочесть, что Фаринелли играл не последнюю роль в политических реформах Зенона де Сомодевилля, первого маркиза Энсенада: «...он

использовал всё своё влияние на Фердинанда VI, чтобы поддержать политику соглашений с Францией <...> против проанглийской политики» [11]. Певец оказывал влияние как в окружении Карла де Бурбона, в подготовке Аранхуэсского договора (1752), так и Фердинанда VI, в вопросе «принятия Аранхуэсского договора между Испанией, империей и королём Сардинии» [11].

Любопытна включённость *primo uomo* в социальные и административные процессы в обществе, в кастинг певцов, рекомендуемых дирекциям европейских театров. Исследователь Мелания Буччарелли, в своей работе открыла научному миру переписку Сенезино с Королевской музыкальной Академией, в которой содержатся многочисленные письма-рекомендации, где он выступает покровителем певцов. К примеру, в письме от 28 марта 1720 года он просит обратить внимание Королевской Академии на мадам Сальваи: «...я рекомендую её, так как лично забочусь о её интересах» [2, с. 207]. Подобные ходатайства можно найти также в наследии Фаринелли, который покровительствовал, в том числе, своей ученице Терезе Каstellлини и всячески способствовал её карьерному росту до статуса *prima donna* [5, с. 222].

Смена королевских династий, дни рождения либо коронация королей, открытие карнавалов, балов также не обходились без участия *primo uomo*. Гаспаро Паккьяротти, например, участвовал в открытии знаменитого миланского театра *La Scala* в августе-сентябре 1778 года, где исполнил партию Астерио в музыкальной драме Антонио Сальери «Признанная Европа». Он также был первой приглашённой звездой при открытии театра *Teatro La Fenice* в Венеции 16 мая 1792 году. Историк Ч. Бёрни слышал Г. Паккьяротти в Лондоне в 1778 году и написал: «...несмотря на то, что он пел *sotto voce* при сильном насморке и в очень суровую погоду, я получил такое удовольствие, какого никогда раньше не испытывал. Естественный тембр его голоса настолько интересен, приятен и трогателен, что когда у него была длинная нота или *messa di voce*, я никогда не хотел, чтобы он менял её или делал что-либо ещё, кроме как усиливал, убавлял или продлевал звук как ему заблагорассудится, до самых пределов его лёгких» [3, с. 887]. Добавим, что Г. Паккьяротти широко известен своим методическим трудом по искусству орнаментики «Основные способы украшения пения...» (полное название:

Modi generali del canto premessi alle maniere parziali onde adornare o rifiorire le nude o semplici melodie o cantilene giusta il metodo di G. Pacchiarotti). Трак- тат издан посмертно Миланским издательством Рикорди в 1836 г.

Приведённые отдельные факты из жизни primo uomo побуждают науку обратить специальное внимание на яркий феномен Settecento. Хронологи- чески ограниченная история primo uomo в жизни оперы вовсе не означает, что этот феномен не нужда-

ется в изучении. В истории оперы XVIII века и об- щества в целом, primo играли существенную роль. Многочисленные исторические свидетельства слу- жат не только доказательством их исключительной позиции в искусстве и социуме, но и мотивируют к системному осмыслению, стремящемуся к пол- ноте, где культурные, исторические, музыкальные и общественно-политические факторы будут учте- ны и найдут отражение в терминологии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Коленько С.Г.** Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового времени: автореф. дис. ...канд. культуроло- гии: 24.00.01 // С.Г. Коленько; Санкт-Петербургский гос. университет. — СПб, 2011. — 30 с.
2. **Bucciarelli Melania.** Senesino's Negotiations with the Royal Academy of Music: Further Insight into the Riva-Bernardi Correspondence and the Role of Singers in the Practice of Eighteenth-Century Opera. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 27, No. 3 (November 2015). Pp. 189–213.
3. **Burney Charles.** A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, 4 vols. (London, 1776–1789; new ed. in 2 vols., ed. Frank Mercer, London, 1935. reprint, New Yorks Dover, 1957), 1789. — 1098 p.
4. **Charton A.** In quest'ultimo istante riconoscimi: Der lange Abschied der Kastraten im Spiegel des Primo-uomo-Repertoires um 1800 // *Analecta musicologica*. In: *Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte: Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 2013. Pp. 11–27.
5. **Desler Anne.** The little that I have done is already gone and forgotten: Farinelli and Burney Write Music History, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 27, No. 3 (November 2015). Pp. 215–238.
6. **Deutsch Otto Erich.** Handel, a Documentary Biography Hardcover // New York, W.W. Norton, 1955. — 374 p.
7. **Lang Paul Henry.** George Frideric Handel // New York: W.W. Norton, 1966. — 942 p.
8. **Rogers Francis.** The Male Soprano // *The Musical Quarterly*, Vol. 5, No. 3 (Jul., 1919). Pp. 413–425.
9. **Sáez Daniel Martín.** La leyenda de Farinelli en España: historiografía, mitología y política : *Revista de Musicología*, Vol. 41, No. 1, 2018. Pp. 41–78.
10. **Smollet T.G.** Humphrey Clinker (1721–1771) // *An Everyman Paperback*, London. 1968. — 388 p.
11. Броски/Фаринелли [https://www.treccani.it/enciclopedia/broschi-carlo-maria-michele-angelo-detto-farinelli-o-piu-sovente-farinello_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/broschi-carlo-maria-michele-angelo-detto-farinelli-o-piu-sovente-farinello_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 02.10.2024).
12. Кастрат <https://www.treccani.it/enciclopedia/castrato/> (дата обращения: 03.10.2024).
13. Сопранист <https://www.treccani.it/vocabolario/sopranista/?search=sopranista%2F> (дата обращения: 06.09.2024).

REFERENCES

1. **Kolen`ko S.G.** Pevcy-kastraty` v kontekste evropejskoj kul`tury` Novogo vremeni: avtoref. dis. ...kand. kul`turologii: 24.00.01 // S.G. Kolen`ko; Sankt-Peterburgskij gos. universitet. — SPb, 2011. — 30 s.
2. **Bucciarelli Melania.** Senesino's Negotiations with the Royal Academy of Music: Further Insight into the Riva-Bernardi Correspondence and the Role of Singers in the Practice of Eighteenth-Century Opera. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 27, No. 3 (November 2015). Rp. 189–213.
3. **Burney Charles.** A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, 4 vols. (London, 1776–1789; new ed. in 2 vols., ed. Frank Mercer, London, 1935. reprint, New Yorks Dover, 1957), 1789. — 1098 r.

4. **Charlton A.** In quest'ultimo istante riconoscimi: Der lange Abschied der Kastraten im Spiegel des Primo-uomo-Repertoires um 1800 // *Analecta musicologica*. In: *Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte: Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 2013. Pp. 11–27.
5. **Desler Anne.** The little that I have done is already gone and forgotten: Farinelli and Burney Write Music History, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 27, No. 3 (November 2015). Pp. 215–238.
6. **Deutsch Otto Erich.** Handel, a Documentary Biography Hardcover // New York, W.W. Norton, 1955. — 374 p.
7. **Lang Paul Henry.** George Frideric Handel // New York: W.W. Norton, 1966. — 942 p.
8. **Rogers Francis.** The Male Soprano // *The Musical Quarterly*, Vol. 5, No. 3 (Jul., 1919). Pr. 413–425.
9. **Sáez Daniel Martín.** La leyenda de Farinelli en España: historiografía, mitología y política : *Revista de Musicología*, Vol. 41, No. 1, 2018. Pr. 41–78.
10. **Smollet T.G.** Humphrey Clinker (1721–1771) // *An Everyman Paperback*, London. 1968. — 388 p.
11. Broski/Farinello [https://www.treccani.it/enciclopedia/broschi-carlo-maria-michele-angelo-detto-farinelli-o-piu-sovente-farinello_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/broschi-carlo-maria-michele-angelo-detto-farinelli-o-piu-sovente-farinello_(Dizionario-Biografico)/) (data obrashheniya: 02.10.2024).
12. Kastrat <https://www.treccani.it/enciclopedia/castrato/> (data obrashheniya: 03.10.2024).
13. Sopranist <https://www.treccani.it/vocabolario/sopranista/?search=sopranista%2F> (data obrashheniya: 06.09.2024).

ЕФИМОВА НАТАЛЬЯ ИЛЬИНИЧНА

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

проректор по научной работе,

доктор искусствоведения, профессор,

Почетный работник Высшего профессионального
образования РФ

e-mail: prorektor_axu@mail.ru

EFIMOVA NATALIA I.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)

Vice-rector for scientific work,

Dr. habil. (Art), Professor,

Honorary Worker of Higher Professional Education of the
Russian Federation

e-mail: prorektor_axu@mail.ru

РУДАЯ АННА СЕРГЕЕВНА

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

Аспирант 1 года обучения (научный руководитель
д-р искусствоведения, проф. Ефимова Н.И.)

e-mail: rud.markes@bk.ru

RUDAYA ANNA S.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)

first-year postgraduate student (dissertation advisor — Dr. habil.
(Art), Professor N. Efimova)

e-mail: rud.markes@bk.ru

УДК 782.91, 792.8

А.Е. МАКСИМОВА

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

Рыцарский сюжет в балетах павловского времени

A. Maximova

Chivalric plots in the ballets of the Pavlovian period

Абстракт. Рыцарский сюжет получил активное распространение в опере XIX века. Проблема рыцарства в театральном искусстве находила отклик у исследователей оперы, но мало освещалась в рамках изучения балета. В статье рассматривается рыцарская тематика в балетных постановках павловского времени на примере балетов В. Мартин-и-Солера «Танкред» с хореографией Ш. Ле Пика и «Возвращение Полиорцета» (1799) в постановке П. Шевалье де Бриссоля. Исследованы история создания и литературная основа произведений. Для этого привлечены малоизвестные печатные и рукописные либретто из собраний Москвы и Санкт-Петербурга. Изучены сюжеты произведений, выявлена их связь со вступлением Павла I в мальтийский орден (1798), которому он предоставил убежище, проведены параллели между фабулами балетов и военной реформой Государя. Сделан вывод, что данные сочинения становятся первыми среди многих последующих балетов на рыцарский сюжет, получивший продолжение в творчестве хореографа Ш. Дидло, композиторов К. Кавоса, Ф. Антониолини, драматурга А.А. Шаховского и других театральных деятелей александровского времени, а затем в романтическом балете.

Ключевые слова: Русский балет, рыцарский сюжет, В. Мартин-и-Солер, Ш. Ле Пик, П. Шевалье де Бриссоля, Павел I, Александр I, Ш. Дидло, К. Кавос

Abstract: Chivalric plots were widely spread in the 19th-century opera. The subject of chivalry in theatrical art has been of interest to opera scholars; however, it has so far been scarcely covered within the framework of ballet studies. The article considers the chivalric themes in the ballet productions of the Pavlovian period in a case study of the ballets by V. Martín y Soler “Tancrède” choreographed by C. Le Picq and “Le retour de Poliorcète” (1799) staged by P. Chevalier de Brissole. The creation history and literary basis of the works have been studied. To this end, little-known printed and handwritten librettos from the collections of Moscow and St. Petersburg have been used. The plots of the said works have been studied, revealing their connection with the admission of Paul I to the Order of Malta (1798), to which he had granted asylum, as well as drawing parallels between the plots of the ballets and the military reform of the monarch. The author concludes that the given works were the first among numerous ballets that employed chivalric plots; these can be found in the works of the choreographer C. Didelot, the composers C. Cavos and F. Antonolini, the playwright A. Shakhovskoy as well as other theatrical figures of Alexander I’s time, and later on in the romantic ballet.

Keywords: Russian ballet, chivalric plot, Vicente Martín y Soler, Ch. Le Picq, P. Chevalier de Brissole, Paul I, Alexander I, Ch. Didelot, C. Cavos.

Рыцарство¹ как военное сословие возникло у франков в VIII веке. Во второй половине IX века появились рыцарские турниры для поддержания боевых навыков и демонстрации мастерства. В те времена система рыцарского воспитания включала в себя не только физические упражнения, но и обучение грамоте, хорошим манерам. Церемония по-

священия в рыцари (акколада) произошла от торжественного обычая вручать оружие молодому воину. Во время крестовых походов (1096–1270) были созданы военно-религиозные организации — рыцарские ордены.

Рыцарский кодекс нашел отображение в рыцарской «куртуазной»² литературе. Её вершиной

1 Рыцарь (от нем. Ritter) — изначально «всадник, наездник».

2 Франц. *courtoisie* — «учтивость, любезность, вежливость, галантность».



илл. 1. Сцены из рыцарской жизни.
Миниатюра из рукописи Кретьена де Труа
«Ивэйн, или Рыцарь со львом». 1-я половина XIV в.
Национальная библиотека Франции, Париж.
Département des Manuscrits. Français 1433. Fol. Br.

считается светская лирическая поэзия трубадуров, возникшая на юге Франции. Они создают культ Прекрасной Дамы — поклонение рыцаря избранной им знатной женщине (см. илл. 1).

В XII веке зародился жанр рыцарского романа, в центре которого — описание подвигов героя-рыцаря. Наиболее популярные сюжеты таких романов, как известно, повествуют о рыцарях «Круглого стола», короле Артуре, рыцаре Ланселоте, Тристане и Изольде.

Как проявила себя рыцарская тема в театральном искусстве XIX столетия? Среди авторов, обратившихся к этой проблеме, Е.В. Смагина. В статье «Рыцарская опера в русском музыкальном театре первой половины XIX века» исследователь опирается на малоизвестные оперы Ф. Шольца и Д. Шелехова и пишет: «Рыцарские оперы широко известны как жанр, порожденный романтическими искани-

ями европейского музыкального театра XIX века. В наибольшей степени увлечение средневековой романтикой и атрибутами сферы рыцарства, как известно, характерно для немецкой композиторской школы», упоминая «Унди́ну» Э.Т.А. Гофмана (1816), в которой едва ли не впервые появляется образ рыцаря (Хульбранд), «Эврианту» К.М. Вебера (1823), «Крестоносца в Египте» Дж. Мейербергера (1824), «Крестоносцев» Л. Шпора (1845), «Геновеву» Р. Шумана (1850). «Хрестоматийно известные оперы Р. Вагнера <...>, заключает Смагина, — воспринимаются как своего рода музыкально-эстетическое обобщение “рыцарского” пласта в поэтике немецкого романтического театра» [9, 20].

Рыцарский сюжет получил воплощение не только в опере XIX века, но и в балете. Приведем примеры из театрального репертуара павловского времени.

В эпоху правления Павла I театральное дело находилось в ведении Императорского двора. Государь большое внимание уделял соблюдению придворных ритуалов и церемониалов, заботился о процветании военной музыки. Ряд увлечений Павла I, в том числе его пристрастие к военной подготовке, интерес к масонству, а также вступление в мальтийский орден в 1798 году имели влияние на балетный репертуар, представленный рыцарскими сюжетами и историями о военных походах [4, 323].

Весьма продуктивным для балетного искусства периода правления Павла I становится 1799 год, во время которого написаны два балета на легендарно-мифологические сюжеты — «Танкред» и «Возвращение Полиорцета», отражающие интерес императора к военному искусству, к истории масонских и рыцарских сообществ. Примечательно, что оба эти балета были приурочены к придворным торжествам и созданы одним из самых выдающихся мастеров екатерининского времени Висенте Мартин-и-Солером, чья деятельность в годы правления Павла I подходила к своему завершению.

Героико-пантомимный балет в пяти действиях «Танкред» на музыку Мартин-и-Солера с декорациями П. ди Гонзага, стал последним детищем Ш. Ле Пика в России. Впервые он был исполнен, как считает Борисоглебский, 2 февраля (или в конце января) 1799 года в Эрмитажном театре, а 26 февраля — в Каменном театре Петербурга. «Танкред» ставился силами большой труппы, включая сто двадцать статистов и восемьдесят пять мальчиков Придворной Шпалерной Мануфактуры [2, 290].

Нотные источники балета не установлены. Нам удалось разыскать печатное либретто, изданное в 1799 году в Санкт-Петербурге. На титульном листе названы создатели балета [7; 5, 113]:

«Танкред / Героико-пантомимной балет в пяти действиях, / Сочинения Господина Лепика. / Музыка Надворного Советника Г[осподина] Мартини. / Декорации Г[осподина] Гонзаго. / В Санктпетербурге / 1799 года».

Действующие лица и исполнители балета:

III. Ле Пик (Танкред), Г. Ле Пик (Аменаида), А. Греков (Аргир), И. Вальберх (Орбассан), А. Григорьев (Соламир), А. Егоров (Альмадон), С. Вальберх (Фания); Н. Берилова, Ю. Плетень, А. Тукманова, Е. Неёлова (Колосова), В. Ле Пик в роли сицилийских танцовщиц, А. Гульельми, В. Гладышев, В. Балашов, Е. Греков, Н. Керин в роли танцовщиков, невольников Соламира, кордебалет, состоящий из рыцарей и дам сиракузских, начальника герольдов и судий, оруженосцев и пажей, стражей, солдат, вельмож сарацинских.

Состав участников спектакля, учитывая большую группу кордебалета, даёт повод полагать, что для постановки «Танкреда» были привлечены значительные средства, а работа иностранных балетмейстеров, художников-декораторов и композиторов в те годы высоко оплачивалась Дирекцией императорских театров. Интересно, что для Ле Пика этот балет стал завершением российской карьеры, а для Мартини-и-Солера — первой постановкой в период правления Павла I. Государь, невзирая на противоречивое отношение к екатерининским традициям, не препятствовал роскоши балетных постановок. И не случайно.

Напомним, что в 1798 году император Павел предоставил в Петербурге убежище мальтийским рыцарям, а также сам вступил в рыцарский орден. История мальтийского ордена восходит ко временам Первого крестового похода, одним из участников которого был рыцарь Танкред. На наш взгляд, это историческое событие обусловило выбор балетного сюжета и героико-пантомимного жанра для придворного спектакля на сцене Эрмитажа в самом начале 1799 года.

Приведём синопсис «Танкреда», сделанный нами на основании текста либретто [7]:

I. На совете рыцарей Аргир назначает своим преемником Орбассана и обещает ему руку своей дочери Аменаиды, которая удручена известием. Остав-

шись одна, она клянётся быть верной Танкреду, назначенному ей в супруги умирающей матерью. Приходит Аргир и Аменаида умоляет его изменить решение о браке. Отец непреклонен, и девушка отправляет письмо Танкреду с вестью о предстоящем замужестве.

II. Ко двору Аргира прибывает Соламир в окружении свиты. На торжественном приёме он предлагает рыцарям возвратить завоёванные страны, если получит в жёны Аменаиду. Но Аргир отказывает ему — дочь помолвлена с Орбассаром. Соламир назначает Орбассару сражение. Аргир убеждает Аменаиду обвенчаться с Орбассаром. В эту минуту страж доставляет письмо, отправленное Аменаидой Танкреду. Полагая, что послание адресовано Соламиру, рыцари обвиняют её в измене и приговаривают к смерти.

III. Танкред со свитой возвращается в Сиракузу. Он надеется на встречу с Аменаидой, но узнаёт, что она приговорена к казни за письмо, отправленное Соламиру. Объявив себя её защитником, он вызывает Орбассара на поединок.

IV. На поединке Танкред смертельно ранит Орбассара и сообщает ему своё имя. Приходит весть о нападении войск Соламира, и Танкред призывает всех к бою. Избавив от казни Аменаиду, он отвергает её с презрением, обвиняя в предательстве. Аменаида открывает отцу, что Танкред — её избранник.

V. Соламир наступает на Сиракузу. Танкред отражает удар и сражается с Соламиром, ранит его смертельно. Аменаида появляется в центре битвы, чтобы доказать свою верность и невиновность, но Танкред снова отвергает её. Он одерживает победу. Аменаида требует выслушать её и перед всем войском называет имя изгнанного Танкреда, объявляет его своим избранником, которому она тайно отправила письмо. Рыцари и Аргир окружают Танкреда, воздавая ему извинения и должные почести. Жители Сиракузы встречают победителей. Аргир обручает Аменаиду и Танкреда.

Литературным источником либретто «Танкреда», по-видимому, следует считать одноименную стихотворную трагедию в пяти действиях Вольтера (1759), переведённую на русский язык Н.И. Гнедичем³. Фабула сочинения во многом соответствует

3 Российская премьера трагедии Вольтера «Танкред» состоялась в 1810 году.

вольтеровскому сюжету, однако Ле Пик ввёл дополнительные сцены — приём Соламира при дворе Аргара⁴ и сражение — отсутствующие у Вольтера. В финале балета Танкред соединяется с Аменайдой, в отличие от трагедии, где рыцарь получает смертельное ранение в битве с Соламиром и умирает на руках возлюбленной⁵.

Можно предположить, что «Танкред» стал одним из тех балетов, которые положили начало плодотворной традиции создания романтических рыцарских сюжетов, занявших прочное место в европейском и русском музыкальном театре XIX века [8; 9].

К 1799 году относится ещё одно сочинение Мартин-и-Солера. История создания и исполнения балета «Возвращение Полиорцета» (1799) с хореографией П. Шевалье де Бриссоля⁶ сохранилась на страницах уцелевшего рукописного либретто [3]. Найденный нами литературный источник сочинения впервые приводится здесь в переводе с французского на русский язык. Титульный лист либретто содержит сведения:

«Большой героический балет в 4 актах по случаю прибытия его Императорского Высочества Великого Князя Константина / Сочиненный Г.[осподином] Шевалье, коллежским асессором и балетмейстером его Императорского Величества / и показан балет Его Императорского Величества впервые перед Их

Императорскими Величествами в театре Эрмитаж в декабре 1799 года. / Музыка сочинения Г[осподином] Мартини, коллежского советника. Декорации выполнены Г[осподином] Гонзага, действительным членом Академии Художеств».

Балет был исполнен в Гатчине в том же месяце, а 17 января, 2 февраля и 15 мая 1800 года шёл в Каменном театре⁷. В спектакле принимали участие семьдесят шесть статистов «при двух унтер-офицерах и двух барабанщиках» [5, 114–115].

Приведём известные нам имена участников «Полиорцета»: А. Греков (Антигон), О. Пуаро (Полиорцет), Р. Колинет (Филия), Н. Берилова (Стратоника), Ю. Плетень (Арсинья), А. Тукманова (Береника), А. Д. Махаева (Фениса), Е. Неёлова / Колосова (Дейдамия), С. Вальберх (Нисе), И. Вальберх (Леона), В. Гладышев (Клити), А. Гультельми (Пансерт), В. Балашов (Кратер).

Поводом для создания «Полиорцета» послужило возвращение великого князя Константина Павловича на родину после участия в Итальянском и Швейцарском военных походах А.В. Суворова⁸.

В центре сюжета балета Шевалье на музыку Мартин-и-Солера фигура молодого воина Полиорцета, возвратившегося на родину с победой после войны с царём Египта Птолемеем. Автор либретто сообщает предысторию фабулы, ссылаясь на Диодора Сицилийского. Сценарий выстраивается вокруг торжественной встречи героя и его воссоединения с отцом Антигоном и супругой Филией. Балет назван «героическим», однако этот жанр не обязывает действующих в нём героев к ратным подвигам — он лишён батальных сцен и больше напоминает аллегорико-анакреонтические спектакли, наподобие «Прибытия Фетиды и Пелея в Фессалию» и «Любви Флоры и Зефира» с музыкой Сарти, поставленные Шевалье в Гатчине в 1799–1800 годы. Представим краткое содержание «Полиорцета», сочинённого балетмейстером в тот же период, опираясь на текст либретто:

4 В трагедии Вольтера Аргара носит имя Аржир.

5 Позднее трагедия была положена в основу известной оперы Дж. Россини на либретто Г. Росси, поставленной в 1813 году в Венеции (опера имеет две редакции — со счастливой развязкой и с трагическим исходом, при этом последняя не имела успеха у публики).

6 Пьер Шевалье — псевдоним французского танцовщика, балетмейстера и сценариста Пекена Бриссоля. За два с половиной года работы в России он поставил множество балетов, в том числе на музыку прославленных авторов: «Приезд Фетиды и Пелея в Фессалию» (1799) и «Любовь Флоры и Зефира» (1800) Сарти, «Возвращение Полиорцета» (1799) и «Ариадна, покинутая Тезеем на острове Наксос» (1800) Мартин-и-Солера, «Брак Фетиды и Пелея» (1799) А. Пари, «Жертвоприношение Амуру» (1798), «Похищение», «Нимфы и охотник» (оба — 1799) на сборную музыку. Музыку балетов Шевалье предпочитал подбирать из готовых сочинений. В марте 1801 года Шевалье находился в Париже с целью пополнить петербургскую труппу новыми артистами. Узнав о трагической гибели императора, в Россию не вернулся.

7 Борсиоглебский указывает, что Мартин-и-Солеру за сочинение музыки балета было уплачено 400 рублей, тогда как в АДИТ сказано: «11 июня 1800 г.[ода] заплачено ему Дирекцией за музыку к этому балету 800 р.[ублей]», то есть в два раза больше! [2, 267; 1, 116]

8 По данным Камер-фурьерского журнала великий князь вернулся из похода 27.12.1799 года [6, 1976].

I. Филия томится в ожидании Полиорцета, представляя себе опасности войны. Приходит радостная весть о его возвращении, готовится праздник.

II. Торжественное прибытие Полиорцета с участием его свиты и свиты Антигона, воинов и всех придворных.

III. Антигон, Полиорцет и генералы прогуливаются в саду, украшенном статуями великих полководцев. Полиорцет воздаёт дань уважения к отцу, называя его примером для подражания, а затем выражает свою привязанность Филии на радость родителя.

IV. Триумфальное шествие Антигона, Полиорцета, Филии, воинов и свиты, завершаемое большим дивертисментом.

Безусловно, сюжет был выбран не случайно — Полиорцет олицетворял в своём образе великого князя Константина Павловича. Особенно подчеркнуты в произведении доблесть героя⁹ и его почтительное отношение к отцу и семье¹⁰.

Главный герой балета — образец идеального наследника, стоящего на страже отечества, почитающего властвующего отца:

«Полиорцет спускается с достоинством и благородством с колесницы, спеша припасть к ногам своего отца, царь поднимает его, обнимает, его отеческие чувства, идущие от сердца, перемешаны с гордостью за трон <...>. Полиорцет преподносит своему отцу трофеи, поворачивается к своей колеснице, берёт знамя, поднятое им самим, и возлагает его к ногам правителя. <...> Антигон, не знающий чем больше восторгаться — героизмом или покорностью своего сына, возлагает на его голову лавровый венок» [3].

В либретто без труда угадывается проекция на встречу Павла I с его любимым сыном Константином, похожим на отца лицом и характером, склонным к воинскому делу, прямым и чуждым хитрости и лицемерия.

На примере этого спектакля обозначена характерная для того времени проблема сочинений «по

случаю» и «на заказ», которыми так богат репертуар русского театра. В таких обстоятельствах создатели спектакля несли большую ответственность за каждую деталь представления — от выбора сюжета до количества тактов в сольной партии, тщательно подбирали исполнителей, проводили многократные репетиции и рисковали головой за малейшую провинность. Для балетов, представляемых «на государственном уровне» сочиняли впечатляющие либретто, выразительную хореографию, яркую музыку, которую, быть может, мы ещё услышим.

Итак, в балетных сюжетах павловского времени выделяется военная (рыцарская) тема, характеризующая военную реформу. Этой стороне бытия посвящались балетные спектакли, непременно содержащие в своих либретто назидательный смысл.

Рыцарская сюжетная линия получила развитие в театральной практике первой четверти XIX века в героико-мифологических и исторических балетах. Балетное искусство александровского времени по-прежнему оставалось неизменным атрибутом праздничных придворных торжеств и отражало как интересы публики, так и основные события общественной жизни.

В первые годы правления Александра I сюжеты из рыцарских времён появляются в балете «Граф Кастелли» (1804) И.И. Вальберха на музыку В. Мартини-и-Солера, Дж. Сартти и С.И. Давыдова — сюжет балета опирается на мелодраму Г. Пиксерекура «Белый пилигрим» (1801), действие которой происходит в средние века. Дух рыцарских романов ощутим в волшебном-героическом балете «Роланд и Морган, или Разрушение очарованного острова» (1803) Ф. Антонолини и К. Кавоса, поставленном знаменитым хореографом Ш. Дидло в самом начале его работы в России.

С именем Дидло и Кавоса связана целая серия «рыцарских» балетов на русской сцене. Это комический балет «Дон Кихот» («Свадьба Гамаша») (1808) и «феерико-героико-комический» балет-дивертисмент «Зелиса и Альциндор, или Лес приключений» (1809), «волшебном-героический» балет «Лаура и Генрих, или Разбитие мавров» («Лаура и Генрих, или Трубадур») (1810), большой пантомимный балет в пяти действиях «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» (1819), балетные сцены в драматических спектаклях А.А. Шаховского «Иваной» [Айвенго (1821)] и «Лилия Нарбонская, или Обет рыцаря» (1823).

⁹ В награду за участие в сражениях Павел пожаловал сыну титул цесаревича в конце октября 1799 года.

¹⁰ В феврале 1796 года великий князь Константин Павлович обвенчался с великой княгиней Анной Фёдоровной, урождённой принцессой Юлианной-Генриеттой-Ульрикой Саксен-Кобург-Заальфельд. Брак был неудачным, отношения супругов не сложились.

Примечательно, что некоторые балеты на рыцарский сюжет были приурочены к календарным датам русского двора. Например, «Зелиса...» и «Лаура...» поставлены 30 августа — в день тезоименитства Александра I. То есть выбор сюжетов в этих сочинениях, как и в павловское время, не был случайным.

Краткий период правления Павла I интересен сочетанием разных тенденций балетного театра,

свойственных переходным, «рубежным» векам искусства. Смена эпохи способствовала введению в сюжеты различных балетных жанров поэтической тематики средневековых рыцарских романов, отвечающей актуальным событиям придворной жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Архив Дирекции императорских театров / по поручению господина министра Императорского двора сост.: В.П. Погожев, А.Е. Молчанов и К.А. Петров. Санкт-Петербург: издание Дирекции императорских театров, 1892. 31 см. Вып. 1 (1746–1801 гг.), отд. 3: Систематический свод сведений о личном составе, репертуаре и хозяйстве императорских театров. 1892. 390 IV, [4] с.
2. **Борисоглебский М.** Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Т. 2. Л., Издание ЛГХУ, 1939. 356 с.
3. Возвращение Полиорцета // Собрание либретто П. Шевалье де Брессоля. СПб., б. и., 1800. 1 ед. 76 л. РО ГЦТМ, Ф. 572 № 1.
4. **Вознесенский М.В.** Павел I // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Т. I. Кн. 2. СПб., Композитор, 1998. 502 с. С. 319–323.
5. **Добровольская Г.Н.** Балет // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Т. I. Кн. 1. СПб., Композитор, 1996. 416 с. С. 79–116.
6. [Камер-фурьерские журналы...]. ... 1799 года. Июль-декабрь. Санкт-Петербург: тип. Деп. уделов, 1898. 973–1991 с.
7. **Лепик К.А.Р.Ф.** Танкред: Героико-пантомимной балет в пяти действиях / Сочинения господина Лепика; Музыка надворного советника г-на Мартини. Декорации г-на Гонзаго. СПб., б. и., 1799. 15 с. РНБ, шифр: 18.169.2.89.
8. **Максимова А.** Балет в творческом наследии А. Шаховского и К. Кавоса // Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы: сборник статей по материалам международной научно-практической конференции к 80-летию кафедры истории русской музыки. М., Московская консерватория, 2022. 384 с. С. 133–146.
9. **Смагина Е. В.** Рыцарская опера в русском музыкальном театре первой половины XIX века // Культурная жизнь юга России. № 3 (74), 2019. С. 20–23.

REFERENCES

1. Arhiv Direkcii imperatorskih teatrov [Archive of the Directorate of Imperial Theaters] / po porucheniiyu gospodina ministra Imperatorskago dvora sost.: V.P. Pogozhev, A.E. Molchanov i K.A. Petrov. Sankt-Peterburg: izdanie Direkcii imperatorskih teatrov, 1892. 31 sm. Vyp. 1 (1746–1801 gg.), otd. 3: Sistematicheskij svod svedenij o lichnom sostave, repertuare i hozyajstve imperatorskih teatrov. 1892. 390 IV, [4] p.
2. **Borisoglebskij M.** Proshloe baletnogo otdeleniya Peterburgskogo teatral'nogo uchilishcha. Materialy po istorii russkogo baleta [The past of the ballet department of the St. Petersburg Theater School. Materials on the history of Russian ballet]. V. 2. L., Izdanie LGHU, 1939. 356 p.
3. Vozvrashchenie Poliorceta [The Return of the Polyorcet] // Sobranie libretto P. Sheval'e de Bressolya. SPb., b. i., 1800. 1 ed. 76 l. RO GCTM, F. 572 № 1.
4. **Voznesenskij M.V.** Pavel I [Pavel I] // Muzykal'nyj Peterburg: Enciklopedicheskij slovar'. XVIII vek [Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary. XVIII century]. V. I. B. 2. SPb., Kompozitor, 1998. 502 p. P. 319–323.
5. **Dobrovol'skaya G.N.** Balet [Ballet] // Muzykal'nyj Peterburg: Enciklopedicheskij slovar'. XVIII vek [Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary. XVIII century]. V. I. B. 1. SPb., Kompozitor, 1996. 416 p. P. 79–116.

6. [Kamer-fur'erskie zhurnaly...]. ... 1799 goda [Camera-Fourier magazines... 1799]. Iyul'-dekabr'. Sankt-Peterburg: tip. Dep. udelov, 1898. 973–1991 p.
7. **Lepik K.A.R.F.** Tankred: Geroiko-pantomimnoj balet v pyati dejstviyah [Tancred: Heroic pantomime ballet in five acts] / Sochineniya gospodina Lepika; Muzyka nadvornago sovetnika g-na Martini. Dekoracii g-na Gonzago. SPb., b. i., 1799. 15 p. RNB, shifr: 18.169.2.89.
8. **Maksimova A.** Balet v tvorcheskom nasledii A. Shahovskogo i K. Kavosa [Ballet in the creative heritage of A. Shakhovsky and C. Cavos] // Russkaya muzykal'naya istoriografiya : proshloe, sovremennost', perspektivy : sbornik statej po materialam mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii k 80-letiyu kafedry istorii russkoj muzyki [Russian musical historiography : past, modernity, prospects : a collection of articles based on the materials of the international scientific and practical conference on the 80th anniversary of the Department of the History of Russian Music]. M., Moskovskaya konservatoriya, 2022. 384 p. P. 133–146.
9. **Smagina E.V.** Rycarskaya opera v russkom muzykal'nom teatre pervoj poloviny XIX veka [Knightly opera in the Russian musical theater of the first half of the XIX century] // Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii. № 3 (74), 2019. P. 20–23.

МАКСИМОВА АЛЕКСАНДРА ЕВГЕНЬЕВНА

Московская государственная консерватория имени

П.И. Чайковского (г. Москва)

кафедра истории русской музыки

Доцент

e-mail: alexmaximova@mail.ru

orcid: 0000-0001-8360-9599

MAXIMOVA ALEXANDRA E.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia)

Department of the History of Russian Music

Associate Professor

e-mail: alexmaximova@mail.ru

orcid: 0000-0001-8360-9599

УДК-783.6

Л.С. ПЛЕТНЕВА

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

Антон Висков — современный мастер духовной музыки

*L. Pletneva**Anton Viskov: a modern master of sacred music*

Абстракт. Развитие музыкальной культуры России тесно связано с культурой храмовой, в которой хоровому пению всегда принадлежала особая роль. Обращение к жанрам духовной музыки, предназначенной для клиросного бытования, являлось постоянной формой деятельности большинства русских композиторов, начиная с воцарения династии Романовых и заканчивая первой четвертью XX века. Удивительно, что после нескольких десятилетий пребывания «под спудом» русская церковно-певческая культура возродилась, продолжила свое развитие и дала импульс композиторским поискам наших современников разных поколений. В результате сформировался целый культурный пласт, теснейшим образом связанный с литургической традицией, и при этом, способный в качестве самоценного феномена существовать в условиях светской концертной практики. Теперь не только в богослужебных, но и в светских сочинениях свободно используются канонические тексты, цитируются фрагменты уставных напевов, происходит обращение к событиям Евангельской истории и т.п. Впечатляет обилие духовных сочинений в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века, в котором значительно большее место занимают внебогослужебные композиции, в которых тесно переплетаются стилистические элементы церковно-певческой традиции и черты индивидуальной манеры авторского письма. Центром возрождения отечественной духовной музыки явилась Москва, а местом профессиональной подготовки многих композиторов, работающих в сфере духовной музыки, стала Московская консерватория. В представленной статье рассматривается творческая индивидуальность Антона Вискова — композитора школы Московской консерватории, автора, уделившего огромное внимание написанию многообразных духовных сочинений, как для концертной, так и для богослужебной практики. Композитору удастся и в настоящее время преломлять свой характерный музыкальный стиль в разных жанрах хоровой духовной музыки.

Ключевые слова: Висков, духовность, «Верую», церковь, Крещение Руси, Мусоргский, Свиридов, хоровая духовная музыка.

Abstract: The development of musical culture in Russia is closely linked with the church tradition, in which choral singing has always played a special role. Most Russian composers, starting with the reign of the Romanov dynasty and ending with the first quarter of the twentieth century, regularly turned to the genres of sacred music intended for liturgical services. Remarkably, after several decades of being “kept under wraps”, the Russian church singing culture revived, continued its development and gave impetus to the compositional searches of our contemporaries of different generations. An entire cultural stratum, closely connected with the liturgical tradition, formed as a result, capable of existing as a phenomenon of intrinsic value in the conditions of secular concert practice. Today, not only in liturgical, but also in secular works, canonical texts are freely used, fragments of canonical chants are quoted, references to the events of Evangelical history are employed, and so on. The abundance of spiritual works in the music of Russian composers of the late twentieth century is impressive, with a more significant place held by extra-liturgical compositions that closely intertwine elements of the church singing tradition and features of individual composing styles. Moscow has become the center of the revival of Russian sacred music, with Moscow Conservatory becoming the place of professional training for many composers who concern themselves with writing sacred music. The present article reviews the artistic personality of the composer of the Moscow Conservatory school Anton Viskov, who has immersed himself into writing diverse spiritual compositions for concerts as well as for liturgical practice. Today, the composer skillfully adapts his distinctive musical style to various genres of sacred choral music.

Keywords: Anton Viskov, spirituality, «I Believe in God», church, Christianization of Rus', Modest Mussorgsky, Georgy Sviridov, sacred choral music.

В результате трансформации многих общественных институтов советского времени существенно изменилась позиция государства в отношении Русской православной Церкви. В литературе и искусстве зарождались и развивались множественные, различные по мировоззренческой основе и художественной ценности явления. Важнейшим обстоятельством стало снятие запретов на любое творческое волеизъявление.

Начиная с 1990-х годов, после широкого празднования 1000-летия Крещения Руси, Церковь стала одной из влиятельных сил общественного устройства России. Началось планомерное восстановление закрытых и порушенных монастырей и храмов. Возросло и число церковных хоров, в том числе высокого профессионального уровня. Назовем для примера хор Сретенского монастыря под управлением Н.С. Жилы, Свято-Никольский хор под управлением А.А. Пузакова, хор Храма Христа Спасителя под управлением И.Б. Толкачева. В репертуаре этих больших коллективов есть как собственно богослужебные песнопения, так и авторские хоровые партитуры. Творчество этих и многих других церковных хоров доступно для ознакомления как на CD, так и на интернет-ресурсах. Таким образом, приобщение к церковно-певческому наследию ныне максимально доступно.

Сравнительно редко композитор посвящает себя исключительно духовной сфере деятельности. Это происходит лишь тогда, когда автор является церковным музыкантом и, как правило, либо служит регентом, либо имеет священный сан (иногда одно с другим сочетается, например, служение регента и священника совмещает архимандрит Силуан Туманов). Большинство музыкантов, ныне обращающихся к духовным жанрам или духовным мотивам, работают и в других областях композиции. Приведем для примера репертуар диска духовной музыки с записями Камерного хора Московской консерватории под управлением А.В. Соловьёва. Наряду с сочинениями П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, И.Ф. Стравинского и П.Г. Чеснокова, здесь фигурируют хоры К.А. Бодрова (род. 1980), О.В. Евстратовой (род. 1981), А.Н. Ананьева (род. 1985), Т.Г. Шатковской (род. 1985), А.В. Лёвина (род. 1990) [1]. Заметим, что в жанровую сферу «духовной музыки» в данном собрании попали не только собственно богослужебные хоры, но и сочинения на авторские поэтические тексты. Например, «Молит-

ва» на стихи К.Р. (О.В. Евстратовой) или «Родина» на слова В.Г. Распутина (А.Н. Ананьева).

В некотором роде музыканты нынешнего среднего поколения оказываются ближе своим предшественникам дореволюционного времени, нежели «шестидесятникам»: работа в духовных жанрах осмысливается ими не как «отдушина», противопоставляемая официозу, а как одна из сторон профессиональной деятельности. Эмоциональная и интеллектуальная составляющие творчества при этом не выхолащиваются, но утрачивают избыточную остроту.

В годы расцвета русской церковно-певческой традиции, в первой четверти XX века, жанровая и стилистическая граница между духовной хоровой композицией и собственно светским письмом была значительно более очевидной. Авторское богослужебное песнопение могло звучать в концертных программах, но при этом канонический текст с большими или меньшими допущениями сочетался с нормами музыкального стиля, принятыми в литургическом быту. В то время как композиторы, обратившиеся к христианской тематике в последней трети XX века, уже считали (и считают) принципиально возможным говорить на духовные темы собственным светским языком, привлекая фрагменты канонических текстов и сопоставляя их с образцами светской поэзии.

Знаменательно, что наши современники среднего поколения охотно обращаются как к церковно-славянским, русским, так и к латинским каноническим текстам, опять же, свободно перемежая их авторским поэтическим материалом. Характерно, что, в отличие от «шестидесятников», воплощавших в звуках собственное понимание христианского мироощущения, наши современники, возросшие вне официозного идеологического контекста, зачастую работают с элементами музыкальных идиом, генетически связанных с областью духовной музыки прошлого, осмысливая не только мировоззренческую составляющую многовековой христианской культуры, но также порожденные ею композиционные приемы и звуковые феномены.

Среди композиторов среднего поколения, возросших в реалиях 1990-х годов с их множественными и разнонаправленными процессами, немалый интерес представляет фигура Антона Вискова (род. 1965). Это разносторонне одаренный музыкант, создавший около двухсот хоровых сочинений ду-



Композитор Антон Висков (р. 1965 г.)

ховного плана, в том числе и собственно богослужебных песнопений и циклов. Однако определение «церковный композитор» можно отнести к Вискову лишь отчасти: большинство его сочинений пронизано духовными мотивами, но создано для концертного исполнения. «Основное направление моего религиозного творчества — это русская духовная православная оратория, — говорит композитор. — Это в принципе достаточно редкий жанр: в отличие от оперы он достаточно статичен и поэтому не очень востребован даже исполнителями» [3].

Среди крупных сочинений Вискова: оратория-былина «Слово о полку Игореве», кантаты «На поле Куликовом», «Пять песен о России» (на стихи А. Блока), «Солнечный хлеб» (на слова Н. Клюева), «Литургия ангелов» на тексты православных песнопений, «Голгофа. Русские страсти», духовный концерт «Верую». Кроме того, в творческом багаже композитора также цикл детских опер по сказкам А.С. Пушкина, музыка к 150 фильмам (игровым, мультипликационным и документальным), к теле- и радиопередачам. Есть и сочинения непосредственно для клироса, в частности, циклы Божественной Литургии, Всенощного бдения, Мессы, ряд Херувимских песен и др.

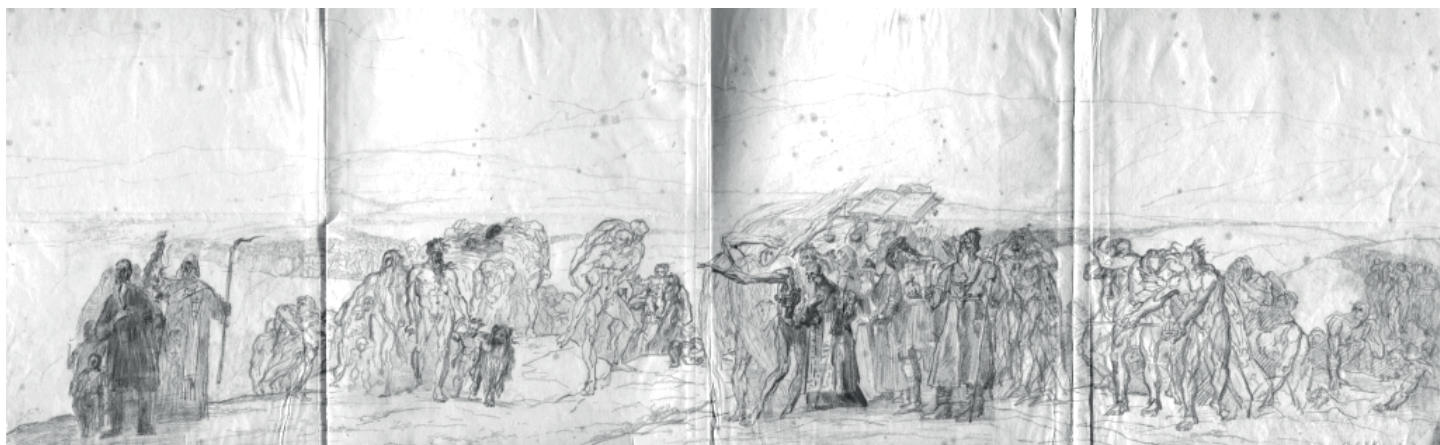
А.О. Висков — известный музыкально-общественный деятель, арт-директор и композитор хо-

рового ансамбля духовной музыки «Благовест», композитор просветительского телеканала «Радость моя», руководитель музыкальных программ Международного общественного Фонда единства Православных народов, частый гость на телеканале «Спас», в программах Радио «Вера», ведущий на презентациях православных музыкальных изданий.

Творчество Вискова является образцом разностороннего воплощения темы духовности в музыке. Его композиторский стиль формировался в тесной связи с тенденциями, которые наблюдались в культуре России конца прошлого столетия. Об этом свидетельствуют слова самого композитора из личной переписки с ним: «моё творческое становление происходило на фоне мощного процесса духовно-музыкального возрождения в нашей стране» [2].

Первые впечатления о церковной культуре композитор получил в детстве, знакомясь с московской храмовой архитектурой и слушая пение своего деда, Федора Васильевича Вискова, который был певчим в церковном хоре в Храме Преподобного Сергия Радонежского в родном его селе Трубино и в Никольской церкви села Пушкина под руководством выдающегося регента и церковного композитора А.А. Третьякова. Федор Васильевич напевал внуку некоторые мелодии из Обихода храма в селе Трубино. Некоторые напевы, которые Висков услышал и запомнил в детстве от деда, он позднее использовал в ряде своих духовных сочинений, таких как «Херувимская» *fis-moll*, «Достойно есть» *C-dur* и др.

Композитор вспоминает о том потрясении, которое он испытал, став свидетелем возрождения русской церковно-певческой культуры, сопровождавшееся открытием ранее недоступных шедевров. Популяризация духовной культуры затронула и средства массовой информации. По центральным каналам радио и телевидения стали звучать духовные сочинения, такие как «Софрониевская» Херувимская песнь и «Не отвержи мене во время старости» для мужского хора П.Г. Чеснокова, «Сугубая Ектения» с органом и хором А.Т. Гречанинова и др. По воспоминаниям Вискова, его впечатлили эсхатологические настроения, обострившиеся в среде интеллигенции в 1990-х годах. Помимо имевших место социальных и финансовых нестроений, на интеллектуальную атмосферу повлияло знакомство с прежними и новыми пессимистическими философскими и духовными концепциями конца мира и истории человечества, о которых писал Н.А. Бер-



Павел Корин. «Исход в Иосафатову долину Суда» (1929 г.)

дьяв, апокалипсиса и страшного суда, о которых упоминал Л. Шестов, третьей мировой войны, которую предсказывал в конце 90-х гг. В.В. Соболев. Аналогичные мотивы присутствовали и в живописи (В. Кротов «Апокалипсис»; Г. Сипрошвили («О. Стефан Линицкий: сквозь зеркало Апокалипсиса»), Е. Антропов («Апокалипсис») и др.

Вспоминая о том времени, композитор приводит известную цитату из неоконченного стихотворения А.С. Пушкина, которая для Вискова обрела судьбоносное значение:

Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам¹.

Висков с восторгом вспоминает о состоянии духовного прорыва в общественном сознании, в том числе и потому, что тогда же состоялась его встреча со Г.В. Свиридовым, положившая начало плодотворному творческому общению: Висков (по первой специальности флейтист, ученик Ю.Н. Должикова), занимавшийся композицией в консерватории у проф. А.С. Лемана, в то же время считает себя учеником Г.В. Свиридова.

Приступая к сочинению музыки духовного содержания, Висков в начале своего творческого пути не считал возможным заимствовать для своих сочинений названия из области литургических жанров. Однако Свиридов советовал ему смелее использовать церковную лексику.

Эсхатологическая тематика, впечатлившая в свое время Вискова, была почерпнута им у Му-

соргского, в частности, из любимой им оперы «Хованщина», главные герои которой пребывают в постоянном и напряженном ожидании Страшного Суда. Эти мотивы в некоторой мере были претворены Висковым в духовном Концерте «Верую», который композитор полагает одним из наиболее значительных своих сочинений духовной тематики. Он утверждает: «Мне хотелось в музыкальных звуках выразить некое предупреждение людям о том, что день конца мира может наступить внезапно, и необходимо ежечасно готовить свою душу к Страшному Суду» [2].

Остановимся на истории создания Концерта. Само название цикла менялось на протяжении многих лет и окончательно оформилось у автора сравнительно недавно. В личной переписке Висков рассказал о том, как он пришел к названию и с чем оно связано.

Композитору чрезвычайно близки принципы и образы творчества великого русского художника П.Д. Корина. Его знаменитый «Реквием» (1935–1959) запечатлел сонм будущих новомучеников, народных духовников, сошедшихся на отпевание Патриарха Тихона в Донской монастырь.

На эскизах художник запечатлел людей несгибаемого духа, готовых принять мученическую кончину во имя своей веры. Исследователи по-разному трактуют «Реквием», однако книга искусствоведа А.С. Георгиевского [8] точно раскрывает замысел художника — все персонажи «Реквиема» ждут Страшного Суда. На это указывает первый эскиз картины, который назывался «Шествие в Иосафатову долину» место Страшного Суда (см. илл.).

Окончательное название цикла, который в 2000-х годах был преобразован в кантату с сим-

¹ Из стихотворения «Черновые наброски» (1830, опубл. 1855) А.С. Пушкина (1799–1837).

фоническим оркестром, стало следующим: «Песнопения Судного Дня. Музыкальные иллюстрации к картине П.Д. Корина “Реквием”».

К 2000 году для концертов, посвященных 2000-летию Христианства, композитором был сформирован Триптих, куда вошли «Благослови душе моя, Господа», «Да исправится молитва моя», «Верую» со вступлением, которое впоследствии стало самостоятельной инструментальной частью «Господня земля». Несколько позже появился инструментальный раздел «Плач», навеянный размышлениями о духовном подвиге Царственных страстотерпцев.

Стилистическая специфика концерта «Верую». Создавая музыку духовной тематики, Висков не ориентируется на исполнение ее во время богослужения. Это явственно ощущается в семичастном концерте «Верую», который представляет собой свободную трактовку воплощения канонических текстов молитв (Псалмов) в экспрессивной, эмоционально окрашенной манере. Структура цикла включает 7 частей: Приидите, поклонимся; Благослови, душе моя, Господа; Да исправится молитва моя; Верую; Ныне отпускаеши; Днесь спасение миру бысть; Аллилуйя.

Богослужебный текст преобразован в соответствии с индивидуальным замыслом автора: это рождает многочисленные повторы, сокращения строк и др. Предназначение богослужебного текста в православной литургической практике не предполагает политекстовости, но с учетом концертной специфики это возможно (например, в части «Верую» в хоровых партиях звучат разные тексты одновременно).

В связи с аллюзиями на идиомы западноевропейской духовной музыки эпохи барокко Висков признается: «Надо сказать, что мне очень нравится “надевать парики”, и любовь к эпохе барокко до сих пор во мне сохранилась. Конечно же, это не аутентичное барокко, а так называемое небарокко: стиль, возникший еще в начале XX века и продолжающийся пользоваться популярностью у некоторых современных композиторов» [3]. Таким образом, можно заключить, что композитор вступает в некий «виртуальный диалог» с творцами духовной музыки прошлого.

В плане интонационности концерт «Верую» продолжает линию Свиридова: приоритетное место в звуковой ткани занимает мягкодиссонант-

ная хоровая вертикаль в сочетании с пластичной, тяготеющей к поступенности мелодикой. Генезис диссонантности в письме Вискова множественный. Композитор тщательно работает над звучностью, используя преимущественно мягкую (большесекундовую) диссонантность, корни которой уходят в раннее русское многоголосие троестроичие. Большая секунда, будто пришедшая из троестроичных знаменных партитур, становится постоянно присутствующей в хоровой ткани единицей, и слух постепенно привыкает к ее ненапряженному диссонантному звучанию. Кроме того, большая секунда часто встречается в русском песенном фольклоре традиционного пласта, с которым Висков неоднократно соприкасался во время фольклорных экспедиций в разные регионы России. С другой стороны, секунда была важным интервалом в характеристике главных персонажей оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов», а также в сочинениях Г.В. Свиридова — как приемлемый и даже благозвучный в хоровом звучании интервал. Это делает секунду настолько привычной, что она перестает восприниматься как диссонанс. Трихордовые попевки, которые часто звучат в концерте, также порождают ассоциации с архаичными жанрами народно-песенной культуры.

Важно отметить, что все перечисленные интонационные компоненты звучат стилистически едино — это показывает мастерство композитора. Между тем, господствующей звучностью в начале и окончании являются консонансы, диссонантным же звучанием (преимущественно линейного происхождения) Висков пользуется внутри тексто-музыкальной формы.

В отношении тесситуры голоса расположены продуманно, в комфортном для хоровых певцов диапазоне, однако в моменты кульминаций Висков предпочитает чуть более высокий регистр, чем это принято в храмовой исполнительской практике, что придает звучанию дополнительную экспрессивность и повышает уровень эмоционального напряжения.

Для примера можно привести первую часть «Приидите, поклонимся», в которой даже начальная попевка основана на трихорде d-g-f, который, с одной стороны, присущ старинным народно-песенным формулам разных жанров (в частности, духовному стиху), с другой, встречается, по замечанию композитора, в некоторых средневековых

пример 1. А. Висков. Концерт «Верую», ч. 1 «Приидите, поклонимся»

моноподийных песнопениях, например, в песнопении «Святый Боже» — «надгробное» творение новгородского распевщика Опекалова (XVI в.) (см. *пример 1*).

В концерте «Верую» воплотилась концепция духовной музыки, сложившаяся у А.О. Вискова к периоду музыкантской и мировоззренческой зрелости. В понимании композитора духовная музыка представляет собой широкую жанровую область, в которой сосуществуют как собственно богослужебные сочинения, предназначенные для клироса, так и партитуры, исполняемые на концертной эстраде. Композитор, хорошо знакомый с литургической жизнью Церкви и ее культурой, тем не менее, не придерживается «цехового» понимания духовной музыки как исключительно богослужебной.

Создавая музыку духовной тематики, Висков постоянно и осознанно находится в состоянии мысленного диалога с особо чтимыми им композиторами, также тяготевшими к духовной теме в своем творчестве. Он подчеркивает свои стилистические переклички с М.П. Мусоргским, А.Т. Гречаниновым, Г.В. Свиридовым, а также реже упоминаемыми им В.А. Гаврилиным и А.Г. Шнитке. В процессе написания собственного музыкального текста, А.О. Висков свободно заимствует интонационные идеи предшественников — равно как церковные музыканты кладут в основание своих партитур уставные напевы православного богослужения.

Интонационная стихия музыки прошлого, в том числе и богослужебной, является стилистически комфортной для Вискова: внимание к консонансам в опорных моментах формы, обобщенность многих мелодических моделей, диатоническая ладовая ос-

нова не стесняют композитора, но позволяют ему составлять из названных элементов свою неповторимую звуковую картину.

Висков не относится к авторам, в первую очередь ищущим колористических, в том числе сонорных, звуковых эффектов. В основе его творческого метода лежит поиск нужной интонации — не обязательно оригинальной, но оптимальной для воплощения избранной идеи или конкретного вербального текста, в том числе канонического. При этом в непосредственном соседстве могут оказаться вопли умалишенной нищенки, дьяконская псалмодия, колокольные звоны и попевки не то из календарной песенности, не то из напева духовного стиха.

Было бы неверно причислить Вискова к какому бы то ни было направлению. Важно то, что этот музыкант, впитавший своим сознанием и слухом наиболее значимые явления духовной жизни России 1990-х годов, воплощает их в своем творчестве, сочетая «ретроспективные» и гипотетически перспективные методы создания музыки духовной тематики.

В заключение разговора о фигуре А.О. Вискова нельзя не упомянуть о его собственном понимании духовной музыки. Тем более, что основные положения своей позиции он сформулировал сам. Духовная музыка, по мнению Вискова, — это не то же самое, что церковная. Она имеет духовное содержание, основанное на Священных книгах, событиях христианской истории, Житиях святых и т. д. Следовательно, к такой музыке могут относиться различные жанры, как богослужебные, так и внебогослужебные: оратория, кантата, страсти, месса, литургия, всенощная и др. Но собственно церковную

музыку можно исполнять и на концертах, поскольку понятие «концертности» для церковной музыки менялось на протяжении многих веков. «Вся эпоха русского партеса для поклонников монодийной средневековой традиции считается “духовной прелестью”, связанной с “экспансией латинской культуры”» [2], — говорит композитор. С другой стороны, цикл Г.В. Свиридова “Песнопения и молитвы”, изначально не предназначавшийся для церковной службы, в настоящее время частично адаптируется для клиросной практики. То же можно сказать и о песнопениях Н.С. Голованова, а также произведениях самого А.О. Вискова.

Как отдельное направление композитор выделяет народную духовную музыку: духовные стихи, канты, псалмы, колядки, волочебные песни. Есть также такой жанр духовной музыки как внебогослужебные песнопения (например, старинные сборники «Богогласники»)².

- 2 Среди них, по утверждению Вискова, следует выделить жанр авторской духовной поэзии, связанной с раскрытием библейских и евангельских образов. К направлению духовной лирики следует отнести,

Как мы могли убедиться, характеризуя концерт «Верую» А.О. Вискова, его творческий метод находится в полном соответствии с его же концепцией духовной музыки как музыки, созданной на основе идей Священного писания, Священного предания, Евангельской истории, молитвенных текстов. Факт включения подобных сочинений в литургический контекст не является для композитора первостепенным. Между тем, для своей хоровой партитуры композитор избирает те элементы музыкального языка, которые в прежние века уже были освящены участием в литургии и молитвой паствы. Это свидетельствует об осознанном отношении автора к музыке духовной тематики как генетически глубокому и непростому явлению.

например, маленькие поэмы С.А. Есенина, многие из которых легли в основу сочинений Г.В. Свиридова. Например, кантата «Светлый гость» и поэма «Отчалившая Русь». Но эта музыка в первую очередь светская, поскольку трактовки евангельских образов в ней слишком субъективны для традиционного богослужебного толкования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Верую! Духовная музыка в концертных залах Московской консерватории. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.mosconsv.ru/upload/contents/335/0340%20bro_veruyu%20small.pdf (дата обращения: 05.03.2024).
2. **Висков А.О.** Личная переписка с Л. Плетневой. 17 декабря 2023 года.
3. **Висков А.О.** Я часто называю себя «воинствующим ретроманом». Ведущие: А. Пичугин, А. Митрофанова. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/anton-viskov-2021/> (дата обращения: 10.10.2023).
4. **Висков А.О.** Во многих проектах участвую по зову души. Беседовала О. Приходько. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://radostmoya.ru/about/blog/217/> (дата обращения: 06.08.2023).
5. **Висков А.О.** Светлый вечер с Антоном Висковым (эфир от 31.03.2015). [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://radiovera.ru/svetlyiy-vecher-s-antonom-viskovyim-efir-ot-31-03-2015.html#962b8ddc6ddba75985503c46b38bdca5> (дата обращения: 08.05.2023).
6. **Висков А.О.** Канон. Композитор Антон Висков. Часть 2. Автор и ведущий Александра Крузе, Записала Людмила Моисеева. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://tv-soyuz.ru/peredachi/kanon-28-05> (дата обращения: 30.08.2024).
7. **Висков А.О.** Наследник апостола Иоанна // В кн.: Георгий Свиридов в воспоминаниях современников [сост. и коммент. А. Б. Вульфова]. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 761 с.
8. **Георгиевский А.С.** Корин. — М.: Молодая гвардия, 2022. — 431 с.
9. **Гринченко И.В.** Хоровая музыка в русской культуре. — Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2015. — 235 с.
10. **Гуляницкая Н.С.** Заметки о стилистике современных музыкально-духовных композиций // Музыкальная академия. — 1993. — No 4. — С. 7–14.

11. **Долинская Е.Б.** О русской музыке последней трети XX века: Учеб. пособие по курсу «История современной отечественной музыки» для студентов муз. вузов. — М.: Престиж-АРИА, 2001. — 160 с.
12. **Хватова С.И.** Современный духовный концерт: монография. — Майкоп: изд-во О.Г. Магарин, 2009. — 232 с.

REFERENCES

1. Veruyu! Dukhovnaya muzyka v kontsertnykh zalakh Moskovskoy konservatorii [I believe! Sacred music in the concert halls of the Moscow Conservatory]. URL: https://www.mosconsrv.ru/upload/contents/335/0340%20bro_veruyu%20small.pdf (reference date 05/03/2024).
2. **Viskov A.O.** Lichnaya perepiska s L. Pletnevoy [personal correspondence with L. Pletneva]. 17/12/2023.
3. **Viskov A.O.** Ya chasto nazyvayu sebya «voinstvuyushchim retromanom». Vedushchie: A. Pichugin, A. Mitrofanova [I often call myself a "militant retromaniac"]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/anton-viskov-2021/> (reference date 10/10/2023).
4. **Viskov A.O.** Vo mnogikh proektakh uchastvuyu po zovu dushi. Besedovala O. Prikhod'ko [I participate in many projects at the call of my soul]. URL: <https://radostmoya.ru/about/blog/217/> (reference date 06/08/2023).
5. **Viskov A.O.** Svetlyy vecher s Antonom Viskovym (efir ot 31.03.2015). [Bright evening with Anton Viskov]. URL: <https://radiovera.ru/svetlyiy-vecher-s-antonom-viskovym-efir-ot-31-03-2015.html#962b8ddc6ddba75985503c46b38bdca5> (reference date 08.05.2023).
6. **Viskov A.O.** Kanon. Kompozitor Anton Viskov. Chast' 2. Avtor i vedushchiy Aleksandra Kruze, Zapisala Lyudmila Moiseeva. [Canon. Composer Anton Viskov. Part 2. Author and presenter Alexandra Kruse, Recorded by Lyudmila Moiseeva]. URL: <https://tv-soyuz.ru/peredachi/kanon-28-05> (reference date: 30/08/2024).
7. **Viskov A.O.** Naslednik apostola Ioanna // v kn.: Georgiy Sviridov v vospominaniyakh sovremennikov [sost. i komment. A.B. Vul'fova]. [Heir of the Apostle John // Georgiy Sviridov in the memoirs of contemporaries]. Izdatel'stvo Molodaya gvardiya, Moscow, Russia, 2006.
8. **Georgievskiy A.S.** Korin. — Moscow. Molodaya gvardiya, 2022. — 431 p.
9. **Grinchenko I.V.** Khorovaya muzyka v russkoy kul'ture [Choral music in Russian culture]. Izd-vo Rostovskoi gos. konservatorii im. S.V. Rakhmaninova, Rostov on Don, Russia.
10. **Gulyanitskaya N.S.** Zametki o stilistike sovremennykh muzykal'no-dukhovnykh kompozitsiy [Notes on the stylistics of modern musical and spiritual compositions]. Muzykal'naya akademiya. — 1993. — No 4. — P. 7–14.
11. **Dolinskaya E.B.** O russkoy muzyke posledney trety XX veka: Ucheb. posobie po kursu «Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki» dlya studentov muz. Vuzov [About Russian music of the last third of the 20th century: Textbook. manual for the course "History of Contemporary Russian Music" for music students. Universities]. — Moscow: Prestizh-ARIA, 2001. — 160 p.
12. **Khvatova S.I.** Sovremennyy dukhovnyy kontsert: monografiya [Modern spiritual concert: monograph]. — Maykop: izd-vo O.G. Magarin, 2009. — 232 p.

ПЛЕТНЕВА ЛУИЗА СЕРГЕЕВНА

Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)
аспирантка 1 курса (научный руководитель —
д-р искусствоведения, проф. Старостина Т.А.)
e-mail: luisaa@mail.ru

PLETNEVA LUIZA S.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia)
first-year postgraduate student (dissertation advisor — Dr. habil.
(Art), professor T. Starostina)
e-mail: luisaa@mail.ru

УДК 783.3

Н.С. СЕРЁГИНА

Российский институт истории искусств (г. Санкт-Петербург)

На одной афише 13 марта 1928 г.: Д. Шостакович и другие

N. Seregina

On the same poster on March 13, 1928: Dmitri Shostakovich and others

Абстракт. Статья посвящена впервые публикуемой афише учебного концерта студентов-композиторов 13 марта 1928 г. в Зале имени А.К. Глазунова Ленинградской государственной консерватории. Афиша интересна именами музыкантов, оставивших свой след в развитии советского музыкального искусства. Афиша, таким образом, представляет собой исторический документ, зафиксировавший один вечер из истории Консерватории и имена выдающихся музыкантов того времени (Л. Николаев, В. Калафати, М. Штейнберг, В. Щербачев) или позднее получивших признание и известность, оставшихся в памяти своих учеников и последователей (Ю. Кочуров, С. Чичерина, Л. Залихман, А. Сумбатян). Некоторые персонажи афиши непосредственно связаны с кругом Д. Шостаковича, например, А. Теплицкий, что представляет интерес в контексте хронографа биографии композитора, каждый факт которой ценен расширением наших представлений о событиях и творческих связях его с эпохой, и в целом — в контексте истории музыкального искусства советской эпохи.

Ключевые слова: Ленинградская консерватория, М. Бражников, Л. Залихман, В. Калафати, Ю. Кочуров, Л. Николаев, С. Чичерина, А. Сумбатян, Д. Шостакович, М. Штейнберг, В. Щербачев.

Abstract: The article is the first scholarly publication of a poster of a student composers' concert that took place on March 13, 1928 in the Glazunov Hall of State Leningrad Conservatory. The given poster draws attention with the names of the musicians who left their mark in the development of Soviet music. The poster is therefore a historical document that keeps record of one of performances at the Conservatory and also the names of some distinguished musicians of the time (L. Nikolaev, V. Kalafati, M. Steinberg, V. Shcherbachev) as well as the names of those who later received fame and recognition, remaining in the memory of their students and followers (Y. Kochurov, S. Chicherina, L. Zalikhman, A. Sumbatyan). Certain individuals listed in the poster were directly related to D. Shostakovich's social circle, for example, A. Teplitsky who appears to be of interest in the context of chronicling the composer's biography, each fact of which can be considered valuable as it expands our understanding of the events and his artistic connections with the era as well as the history of Soviet music in general.

Keywords: Leningrad Conservatory, M. Brazhnikov, L. Zalikhman, V. Kalafati, Y. Kochurov, L. Nikolaev, S. Chicherina, A. Sumbatyan, D. Shostakovich, M. Steinberg, V. Shcherbachev.

Эта афиша хранится в домашнем архиве Максима Викторовича Бражникова и казалась мне, ученице его, интересной соседством его имени в программе ученического концерта с именем Д. Шостаковича.

При работе с текстом стали раскрываться и обретать смысл другие имена, проявилась картина судеб персонажей этой афиши, и она стала осознаваться как исторический документ развития отечественной музыкальной культуры.

М.В. Бражников, известный как исследователь древнерусского певческого искусства и компози-

тор, а также как художник и литератор, окончил *Ленинградскую консерваторию* по классу фортепиано у Л.В. Николаева и теории композиции у В.П. Калафати. Он был оставлен на 6-й год для усовершенствования в композиции и до 8 декабря 1928г. состоял в классе свободного сочинения; по древнерусским нотациям занимался у А.В. Преображенского. Завершил обучение первой научной работой «Опыт исследования старинного русского крюкового письма по рукописям XVII в.» (1928). Обучался в классе ансамбля А.К. Глазунова и классе инструментовки М.М. Чернова (Соч.: Соната

для фортепиано (1928); концерты для фортепиано с оркестром (1948) и скрипки с оркестром на темы знаменного распева (1949) и др.).

Дмитрий Дмитриевич Шостакович также был жителем Петербурга, и оба они учились в Петроградской (Ленинградской) консерватории. Шостакович в 1919 г. был принят в консерваторию по классу фортепиано по рекомендации ее директора Александра Глазунова. Сначала занимался у А. Розановой, осенью 1920 г. перешел к Л. Николаеву. Затем стал учиться также по классу специальной композиции у М. Штейнберга. В 1923 г. окончил консерваторию как пианист (класс Л. Николаева), в 1925 г. — как композитор (класс М. Штейнберга). Таким образом, годы учебы в консерватории Шостаковича и Бразникова в классе одного педагога, Л. Николаева, практически совпадают. Известно, что они встречались. Бразников упоминается во 2-м томе книги Л.Г. Ковнацкой о Шостаковиче [30, с. 135], озаглавленном «Друзья — приятели», где сообщается, что на занятиях у Николаева они виделись с Шостаковичем. В статье Ковнацкой указывается, со ссылкой на интервью с Ольгой Максимовной Бразниковой, что они участвовали в студенческих концертах [30, с. 135, 142–143]. Подтверждением тому является данная афиша — программка консерватории от 13 марта 1928 г. По моей просьбе Ольга Максимовна Бразникова любезно предоставила мне отсканированную афишу этого концерта, публикации и анализу которой посвящена данная статья.

Афиша — программка концерта студентов — композиторов отпечатана в узкий лист — на двух сторонах весьма изящным шрифтом, окаймленный рамкой изысканного рисунка с «позолотой», с элементами орнамента в стиле «модерн» [25].

Эта краткая афиша нуждается в раскрытии имен, в ней упомянутых, выявлении творческих фигур композиторов и исполнителей — Бразникова, Кочурова, Чичериной, известных в разной степени, но интересных и самих по себе, и в контексте биографии Шостаковича, в связях с событиями и творческими явлениями времени, в контексте истории музыкального искусства советской эпохи.

Бразников представлен в концерте работой, завершающей учебу, — фортепианной сонатой в трех частях (1. Allegro. 2. Scherzo. 3. Finale). Сонату Бразникова исполняла Граменицкая Марианна Федоровна — пианистка, много лет спустя работав-

шая концертмейстером Театра оперы и балета имени С. М. Кирова (Мариинского) [30, с. 355].

Шостакович выступил иллюстратором двух пьес студента V курса А. Теплицкого: Элегия (памяти Бетховена) и Гавот.

Тот концерт для Шостаковича не был событием: он просто забежал в консерваторию исполнить две пьески приятеля. Он был уже известен первыми успехами — в апреле 1926 года Шостакович стал аспирантом Ленинградской консерватории по композиции в классе Максимилиана Штейнберга и в качестве аспирантской работы в 1927–1928 гг. увлечен написанием оперы «Нос». После успеха Первой симфонии (*f-moll*, op. 10), исполненной 12 мая 1926 г. в Большом зале Ленинградской филармонии под управлением Николая Малько; после шопеновского конкурса в Варшаве (Первый международный конкурс имени Ф. Шопена, январь 1927 г.), где он как пианист был отмечен специальным почетным дипломом; после исполнения симфонии № 2 «Октябрю» (*H-dur*, op. 14) с монументальным хоровым финалом (посвящена Десятой годовщине Великого Октября) Ленинградским филармоническим оркестром и Хором Ленинградской филармонии под управлением Н. Малько 5 ноября 1927 г. в Ленинграде в присутствии видных деятелей государства [56]; после зарубежной премьеры Первой симфонии 22 ноября 1927 г. в Берлине (под управлением Бруно Вальтера)¹ Шостакович на начало марта 1928 г. имел совсем иной статус, чем все другие персонажи программки — в глазах присутствующих он был мировой знаменитостью.

Теплицкий Александр Семенович, две пьесы которого исполнил в тот вечер Шостакович, был учеником Александра Матвеевича Житомирского по композиции, и по его последующей биографии не вполне понятно, что связывало молодых людей. Возможно, какое-то третье общее знакомство. Среди известных имён в литературе отмечен композитор и дирижёр Леопольд Яковлевич Теплицкий, который учился в Петроградской консерватории на отделении фортепиано, затем на отделении теории и композиции. С 1918 г. дирижировал симфоническими оркестрами в кинотеатрах «Эрмитаж»

¹ Впереди было ее исполнение в США: в ноябре 1928 г. — под управлением Леопольда Стоковского, Артура Родзинского, а в 1931 г. — под управлением Артуро Тосканини.

и «Люкс». В 1926 г. по направлению Народного комиссариата просвещения работал в Нью-Йорке и Филадельфии, изучая традиции американской народной музыки и джаза. Вернувшись в СССР, организовал «Первый концертный джаз-банд», впервые выступивший 28 апреля 1927 г. в Ленинградской академической капелле. В 1928–1930 гг. работал дирижёром в кино- и драмтеатрах Ленинграда.

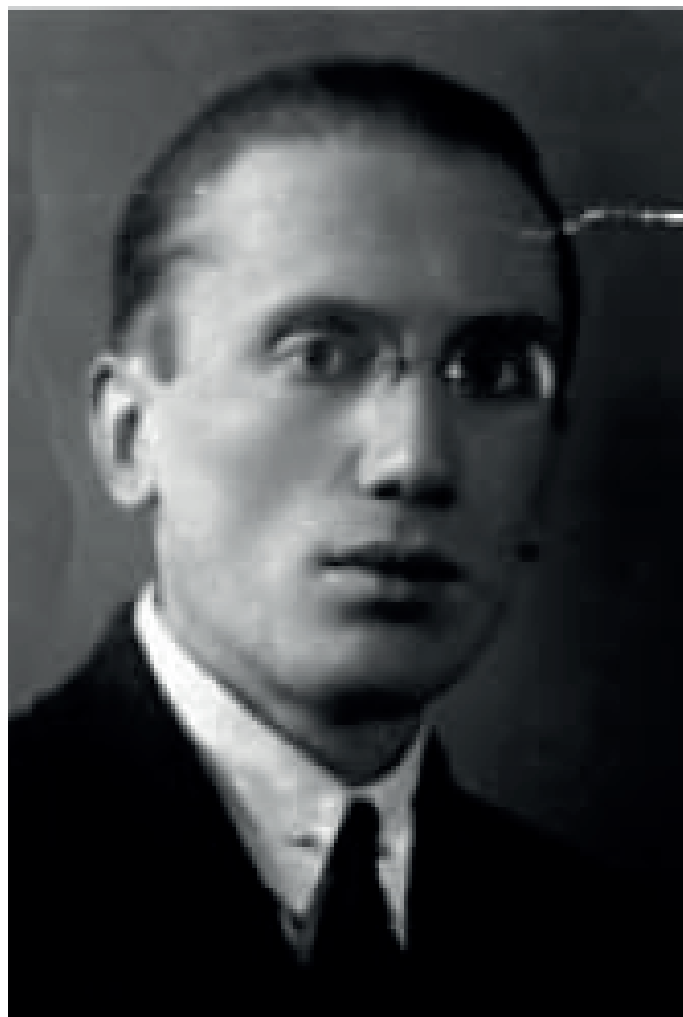
Джазовая тема в творчестве Шостаковича возникает, возможно, не без влияния Л. Теплицкого, которое, однако, не учитывается [26; 27]. Осенью 1928 года Шостакович написал оркестровую эстрадную пьесу «Таити-Трот», ор. 16. Премьера «Таити-трот» состоялась в Москве 25 ноября 1928 г. Пьеса до сих пор остаётся популярным

номером в концертных оркестровых программах и часто исполняется на бис. В списке популярных находятся и джазовые сюиты Шостаковича: Сюита для джаз-оркестра № 1 (1934: 1. Вальс. 2. Полька. 3. Фокстрот) и созданная позднее, в ответ на просьбу дирижера новообразованного Государственного джаз-оркестра СССР Виктора Кнушевицкого, Сюита для джаз-оркестра № 2 (1938: 1. Скерцо. 2. Колыбельная. 3. Серенада) [69].

Влияние джаза испытал в те годы и Бразников. В его архиве (О.М. Бразникова) хранятся музыкальные сочинения: Соната для фортепиано (исполнявшаяся на концерте, о котором идет речь в данной афише), а также ярко характерные пьесы танцевальных жанров для скрипки, виолончели и фортепиано: танго, фокстрот, вальс (1932 г.).



Дмитрий Шостакович. Рисунок И.В. Варзар. 1928 г.
(D. Shostakovich. Drawing by I.V. Varzar.
https://img0.liveinternet.ru/images/attach/c/7/94/777/94777878_large_D_Shostakovich_Risunok_I_V_Varzar_1928_g.jpg)



Максим Викторович Бразников, 1928. Фото из архива О.М. Бразникова (M.V. Brazhnikov. 1928. Photo from the archive of O.M. Brazhnikova)

Программка учебного концерта в Ленинградской консерватории, как фотовспышкой, высвечивает вечер 13 марта 1928 г. когда Бразников и Шостакович встретились в одном концерте: Бразников — как начинающий композитор, Шостакович — как композитор и пианист с мировой славой, демократично посетивший студенческое мероприятие.

Шостакович наполнен замыслами, работой над оперой «Нос». Партитура была окончена уже летом 1928 г. (4 августа) [2, с. 32], а только что, в феврале 1928 г. заявка Шостаковича на оперу была рассмотрена художественным советом ленинградских оперных театров, а уже в мае совет прослушал два акта. И осенью Шостакович представил оперу целиком [72, с. 199–200].

Для характеристики момента, «электричества» сюжета, вспомним, что именно в 1928 г. Шостакович познакомился с 18-летней Ниной Варзар, своей будущей женой, а сестра ее, Ирина Васильевна Варзар, талантливая художница, набросала карандашный портрет Шостаковича, замечательный по выразительности, отмеченный датой (1928) и надписью: «Митя Шостакович» [14].

В архиве Бразникова имеется его фотопортрет, датированный 1928 г., также выразительно запечатлевший характер человека и стиль консерваторской среды той эпохи.

Эти два портрета могут войти в галерею юных персонажей той афиши, запечатлевшей начало жизненного пути многих выдающихся музыкантов, составивших когорту профессионалов, служивших отечественному искусству и педагогике на протяжении целого века — переживших или не переживших Великую Отечественную войну и блокаду Ленинграда и перипетии нашей истории. Они творили отечественную культуру на ее высших уровнях, оставив наследие и в московской и ленинградской консерваториях, и на широком поле географии: в Якутске, Чите, Чебоксарах, Кишиневе, Львове, Душанбе. Их творчество отмечено государством присуждением премий: сталинской премии — Ю. Кочуров (1951), Д. Шостакович (1941, 1942, 1946, 1950, 1952) и Ленинской премии (1958). Среди тех, кому были присуждены разные звания: заслуженные учителя — Л. Зелихман, А. Сумбатьян; Народный артист Грузинской ССР И. Гокиэли; Народный артист Армянской ССР А. Степанян; заслуженный деятель искусств Казахской ССР В. Великанов; А. Теплиц-

кий — в Таджикистане и т.д. Медалью «За оборону Ленинграда» были награждены: М.Ф. Граменицкая, Ю.В. Кочуров, И.Б. Лури, А.Н. Подкаминер [1]. Их судьбы реализовались на пространстве великой страны, зачастую далеко от Ленинграда; кто-то «посетил» и места «не столь отдаленные» (муж М.Ф. Граменицкой, И.Б. Лури, Л. Теплицкий). Их жизни вписываются в *Петербургский текст русской культуры* и достойны пера романиста, который отразил бы подвиги и страдания этих людей, подобных героям романа человека этой среды и этого времени — внушки Н. А. Римского — Корсакова Ирины Головкиной «Лебединая песнь» [49].

Но этот роман был бы более оптимистичным — будут здесь разные персонажи, разные темы и разные виды деятельности, в числе которых: и гигантская фигура Шостаковича, и трудничество о древнерусской музыке Бразникова, музыкальные сочинения которого необходимо ввести в круг музыкальной отечественной культуры; и лирическая тема музыки Ю. Кочурова, и симфоническое творчество С. Чичериной, и многообразная работа педагогов Л. Зелихман, А. Сумбатьян, воспитавших плеяду блистательных музыкантов, таких как Григорий Соколов, Владимир Крайнев, Владимир Ашкенази, и, конечно, лица круга личного общения Шостаковича — М. Бразников, М. Граменицкая, С. Чичерина, А. и Л. Теплицкие, которые представляют итоги значительной творческой деятельности. Всё это поколение принимало участие в Великой Отечественной войне. Однако отметим музыкантов, работавших в блокадном Ленинграде — Д. Шостакович. Ю. Кочуров, М. Граменицкая, Э. Подкаминер, С. Чичерина (первый год), И. Лури.

Текст Афиши:

«Ленинградская Государственная консерватория
Зал им. А.К. Глазунова (Малый зал)

Во вторник, 13 марта 1928 г.

Концерт студентов-композиторов

Программа:

1-е отделение

1. М. Бразников — класс профессора В.П. Калафати. V курс. Соната для фтп. а) Allegro. в) Scherzo. с) Finale. Исп. М. Граменицкая.

2. А. Степанян — класс профессора В.В. Щербачева. III курс. 1. Поэма. 2. Танец. Для виолончели и фтп. Исп. И. Лури и А. Сумбатьян.

3. Е. Нельговская — класс профессора В.П. Калафати. IV курс. 10 bagatelle для фтп. Исп. Н. Савинова.

4. Ю. Кочуров — класс профессора В.В. Щербачева. 1 курс. Поэма для скрипки и фтп. Исп. Д. Румшевич и Я. Лев.

5. Ю. Некрасов — класс профессора В.П. Калафати. II курс. 1. Снежинки для двух фтп. Исп. Э. Подкаминер и А. Гецова. 2. Две поэмы для фтп.: а) Проклятие. б) Меланхолия. Исп. А. Жуковская».

На обороте листа помещена программа 2-го от-
деления:

«2 отделение

6. В. Великанов — класс профессора В.В. Щербачева. Вне курса. Соната для фтп., 1 часть. Исп. автор.

7. В. Гокиели класс профессора В.В. Щербачева. II курс. Песня для скрипки и фтп. Исп. А. Земмель и автор.

8. А. Теплицкий — класс профессора А.М. Житомирского. V курс. 1. Элегия (памяти Бетховена). 2. Гавот. Исп. Д. Шостакович.

9. Н. Тагрин — класс профессора В.П. Калафати. III курс. Из цикла маленьких сюит. 3-я сюита. а) Orient. б) Melodie. в) Danse. D) Menuetto. Исп. Л. Зелихман. Из 4-й сюиты. а) Quasigavotte, б) Инвенция. С) Вальс. Исп. В. Холявский.

10. С. Чичерина — класс профессора В.В. Щербачева. III курс. Из «Песни песней»: 1. «Скажи мне ты, кого любит душа моя». 2. «Возлюбленный мой начал говорить мне». Исп. Н. Хантвергер и А. Мерovich.

11. В. Шокин — класс профессора В.В. Щербачева. V курс. Соната для скрипки и фортепиано. Исп. Д. Румшевич и Л. Залихман.

Начало в 8 часов вечера.

Издание Государственной Консерватории.

Ленинградский областлит. № 6086. Тираж 150 экз. Заказ № 962. Гос. тип.им. Евг. Соколовой. Пр. им. Кр. Ком. 29.»

ПЕРСОНЫ

ПРЕПОДАВАТЕЛИ

Житомирский Александр Матвеевич (1881–1937) — композитор, педагог, профессор Ленинградской консерватории (1919) [74].

Калафати Василий Павлович (1869–1942) — композитор, педагог. Окончил Петербургскую кон-

серваторию по классу композиции Н.А. Римского-Корсакова (1899). Преподавал в консерватории с 1901-го по 1942 г., с 1913г. — профессор [82, с. 75].

Николаев Леонид Владимирович (1878–1942) — пианист и композитор, профессор Ленинградской консерватории [44; 57].

Преображенский Антонин Викторович (1870–1929) российский музыковед — медиевист, палеограф, писатель, педагог, профессор, исследователь византийской и русской церковной музыки [29; 43; 52; 53].

Штейнберг Максимилиан Осеевич (Осипович) (1883–1946) — композитор, дирижёр и педагог. С 1908-го — преподаватель, а с 1915 г. — профессор Петроградской консерватории [38; 53].

Щербачев Владимир Владимирович (1889–1952) — композитор. В 1914 г. окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у М.О. Штейнберга (сначала учился у А.К. Лядова). В 1923–31-м и 1944–48 гг. вёл класс композиции в Ленинградской консерватории (с 1923г. — профессор). Среди учеников — В. В. Волошинов, В.Р. Гокиели, Ю.В. Кочуров. [8; 50; 64; 59].

СТУДЕНТЫ

Аб Лев Ефимович² (1893–1942) — композитор, пианист, органист, дирижёр, хормейстер, музыкальный педагог. Профессор (1939). Окончил Петроградскую консерваторию по классу игры на органе у Я. Гандшина (1917), по классу композиции — у А.М. Житомирского (1922). Умер от истощения в блокадном Ленинграде [3].

Бражников Максим Викторович (1902–1973) — музыковед, исследователь древнерусской музыки, композитор, художник, литератор [1; 36; 51].

Великанов Василий Васильевич (1896–1969) — композитор. Заслуженный деятель искусств Казахской ССР (1958). В 1930 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции В.В. Щербачева, в 1931 г. — по классу фортепиано И.С. Миклашевской. В 1920–1936 гг. работал во многих передвижных театрах Ленинграда. С 1937 г. жил в Казахстане, работал в Казахском государственном академическом театре оперы и балета имени Абая. Является автором национальных балетов «Калка-

2 Аб Лев Ефимович — правильно так. «Я. Лев» — возможно, опечатка.



Граменицкая (Граминецкая) Марианна Федоровна

ман и Мамыр» (1939) и «Камбар и Назым» (1950), оперы «Пленница» (1939) [45].

Гокиэли Иван (Ванó) Рафаилович (1899–1972) — композитор и педагог. Народный артист Грузинской ССР (1966). В 1931 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции В.В. Щербачёва, Х.С. Кушнарёва, М.О. Штейнберга. В 1929–1931 гг. — композитор, дирижёр и заведующий музыкальной частью Драматического театра имени Шота Руставели [28].

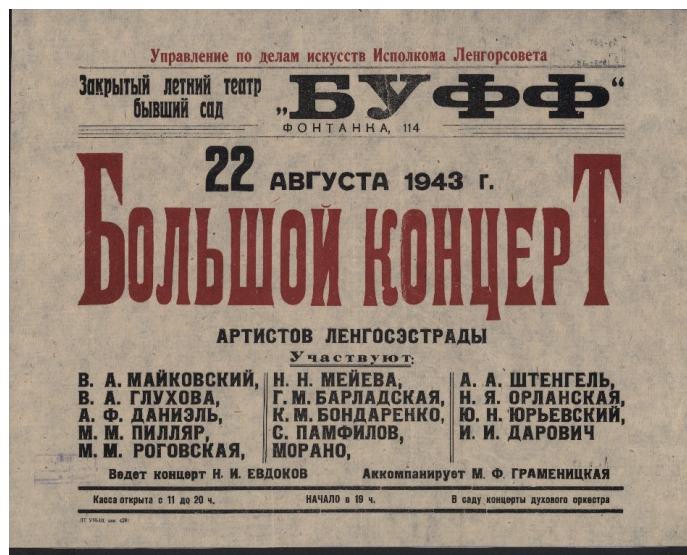
Граменицкая (Граминецкая) Марианна Федоровна (1904–1998) — пианистка, концертмейстер Театра оперы и балета имени С.М. Кирова (Мариинского). Еще до поступления в консерваторию Граменицкая отличалась хорошим владением фортепиано («Мура Граменицкая, исполнившая чуть ли не экспромтом, но со свойственным ей “brío” увертюру “Тангейзер” Вагнера в переложении Листа») [69]. Ее имя в 1921 г. оказывается на одной афише с именем Шостаковича в Програм-

ме публичного экзамена учащихся консерватории, где она играла 1-ю часть Четвертого концерта А. Рубинштейна [72, илл. после с. 160]. Оба они упоминаются в мемуарной литературе как участники фортепианного дуэта тех лет. («Если после театральных номеров имели место номера концертные, то их исполнителями были те же Шостакович и Мура Граменицкая» [37, с. 73]. Марианна (Мура) Граменицкая была в числе провожающих в 1922 г. «философский пароход», на котором уезжала семья Николая Лосского. В блокадном Ленинграде она выступала в концертных фронтовых бригадах, сдавала кровь для раненых. Имя Граменицкой значится и в афишах блокадных концертов Большого зала Филармонии как концертмейстер театра оперы и балета имени С. М. Кирова в Ленинграде (1942, 1943, 1946 и 1947 гг.). Выступала в Москве в 80-х гг.

Награды: медаль «За оборону Ленинграда» [10; 69; 16].

Зелихман Лия Ильинична (1910–1971) — пианистка, педагог(фортепиано). В 1928–1931 гг. выступала на разных площадках Ленинграда в сонатных вечерах с инструменталистами и с сольными концертами. Упоминается в программе концерта 14 марта 1943 г. сессии Ученого Совета, посвященного 80-летию Ленинградской консерватории. Заслуженный учитель РСФСР. Преподавала в Средней специальной музыкальной школе-десятилетке (ныне Музыкальная школа-лицей) при Ленинградской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. Воспитала многих первоклассных пианистов, в том числе Народного артиста РСФСР, лауреата первой премии Международного конкурса имени П.И. Чайковского Григория Соколова [39; 41; 18].

Выпускница Ростовского музыкального училища (1923), Ленинградской консерватории (1930) и аспирантуры по классу Самария Савшинского (1933–1935), Лия Зелихман всю жизнь преподавала — в музыкальных техникумах, в консерватории (с 1935-го до 1951-го, последние годы работала как концертмейстер), а с 1938 года и в Специальной музыкальной школе-десятилетке. Среди ее воспитанников известные сегодня имена: оперный режиссер Юрий Александров, телевизионный режиссер Ирина Тайманова, пианист Павел Гилилов. Имя Лии Зелихман стало известно всей стране в 1966 году, когда ее ученик — десятиклассник Григорий Соколов завоевал I премию на III Международном конкурсе имени П.И. Чайковского. В консерваторию



Соколов поступил в класс мужа Лии Ильиничны — профессора Моисея Яковлевича Хальфина³.

В довоенные годы Лия Зелихман нередко появлялась на концертной эстраде, играла и в Филармонии. В 1928–1931 она выступала в Малом зале

(ныне Бетховенское фойе БЗФ) в сонатных вечерах с инструменталистами и с сольными концертами — 18 апреля 1930 г.⁴ и 3 января 1931 г., исполнив сочинения Бетховена, Брамса, Шуберта и Шопена. От Концертного бюро филармонии в 1930–1940-е она играла на разных площадках, но в архивах сохранилась лишь программа вечера в консерваторском Зале имени Глазунова 12 февраля 1940 г., на котором Лия Зелихман аккомпанировала тенору Малого оперного театра Виталию Кильчевскому.

Дважды пианистка появилась и на сцене Большого зала — в концертах певцов Александра Пирогова (1934) и Александра Батурина (1940) играла фортепианные миниатюры Шопена и Чайковского. И. Р.

Земмель Акива Иудович. Упоминается в ряду основателей музыкального образования в Чите, в Якутске — среди создателей Государственного театра оперы и балета Республики Саха (Якутия), а до того среди преподавателей Чувашского музыкально-театрального техникума (Чебоксары). В 1950-х гг. — в Душанбе [31, с. 58 — 60; 70, с. 105–106].

Кочуров Юрий Владимирович (1907–1952) — композитор, яркий представитель советской музыкальной культуры 1930–1950 гг. В 1931 г. окончил Ленинградскую консерваторию (класс композиции В.В. Щербачёва). Основное место в его творчестве занимают вокальные сочинения. Среди них — вокальные циклы, романсы на стихи А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, Г. Гейне, а также русские песни («Пять русских народных песен». Для голоса и ф-но. 1947). Вокальный цикл «Миниатюры» на стихи А. С. Пушкина (1937–1938 гг.) — одно из вершинных сочинений в творчестве композитора. В фильме «Юность поэта» (1937) в его обработке прозвучал гимн лицеистов Теппера де Фергюсона на стихи А. Дельвига; прелюдия «Памяти Пушкина» для симфонического оркестра — дань композитора к 100-летию со дня гибели поэта. В годы Великой Отечественной войны вел творческую работу по заданию Дома Красной Армии имени С.М. Кирова, создавая музыку для фронтовых бригад артистов, выступавших перед бойцами на передовой, сочинил много песен, вселявших в жителей Ленинграда и участников обороны города силы

³ Им посвящена книга Сергея Мальцева «Лия Зелихман, Моисей Хальфин. Страницы жизни в документах, статьи, воспоминания», 2012, «КультИнформПресс».

⁴ Сохранилась только дата.



Лия Зелихман. Фото [39]

и веру в Победу: «Наши девушки», «Песня о командире», «Балтийская песня», «Песня зенитчиков», «Наши предки», «Песня артиллерийского полка». Среди крупных произведений тех лет: «Песня о Ленинграде» для солиста, хора и симфонического оркестра, Героическая ария (слова А. Решетова, 1942) для голоса и симфонического оркестра, ария «Город — крепость» (слова В. Саянова, 1943) для баса с симфоническим оркестром. Награжден медалью «За оборону Ленинграда».

Инструментальное творчество Ю. В. Кочурова также связано с классическими традициями. Им созданы две симфонии (1948, 1951), Суворовская увертюра (1944), Торжественный марш (1945), Сюита из музыки к комедии «Горе от ума» А. Грибоедова (1946)⁵. Значительным научно — художественным исследованием композитора стала публи-

кация Этюдов для голоса с фортепиано М. Глинки [13], где перед Кочуровым «стояла трудная и ответственная задача: на основании эскизных записей автографа этюдов воссоздать в полной форме эти высокохудожественные произведения вокального искусства. Отличный знаток русской классической музыки и особенно творчества Глинки, Кочуров по весьма отрывочным записям полностью восстановил эти этюды, раскрыл «намеченный в сокращенных записях интереснейший замысел». Как отметил А.Н. Дмитриев: «Благодаря вдумчивой работе Ю.В. Кочурова, потребовавшей большой композиторской чуткости, профессионального мастерства и глубокого знания стиля русской классической музыки, возрожден еще один музыкальный шедевр великого русского композитора» [13, с. 5]. В том же году был издан **Цикл «Пять романсов на стихи советских поэтов для среднего голоса в сопровождении фортепиано»** (соч. 17, 1952), отмеченный Сталинской премией третьей степени за 1952 год, в целом представляющей собой высокую оценку творчества композитора как продолжателя русской культурной традиции [33; 34; 47; 54, 55].

Лури Игорь Борисович (1899, Москва — не ранее 1962) — виолончелист. Упоминается в родословной Федора Михайловича Достоевского как музыкант. В 1911 г. переехал с матерью (внебрачной дочерью племянника Ф.М. Достоевского — младшего, Марии Владимировны Филипповой; отчество



Юрий Владимирович Кочуров. Фото [54, с. 61]

⁵ См.: Кочуров, Юрий Владимирович. Увертюра к комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» [Ноты] / Ю. Кочуров. — Партитура. — Ленинград: Музгиз, 1955. — 56 с.

и фамилия происходят от приемного отца) в Петербург, учился в гимназии, затем в Петроградском университете на юридическом факультете. В 1919 г. из-за материальных трудностей покинул университет. Зарабатывал в это время разовыми концертами, тапером в кинотеатрах, был вынужден пойти на службу в Политическое управление Петроградского военного округа клубным инспектором, позже становится заместителем заведующего музыкальной частью, руководит хоровым кружком. В 1922 г. поступил в консерваторию в виолончельный класс профессора Д.З. Зиссермана. Годом позже перешел в класс профессора А.Я. Штримера. Правда, скоро учебу пришлось оставить — платить за нее было нечем. Молодой музыкант идет служить на железную дорогу, сначала рядовым смазчиком, позже переходит в коменданты поездов. В 1926 г. возвращается в Ленинградскую консерваторию, которую и заканчивает в 1929 г., и его рекомендуют преподавателем по классу виолончели в музыкальную школу на Советском (ныне Суворовском) проспекте. Становится активным участником музыкальной жизни довоенного Ленинграда. Еще в середине 1920-х гг. он войдет в состав молодежного оркестра Юрия Шапорина, в числе участников «Кружка новой музыки» исполняет новаторские произведения композитора Владимира Дешевого. Проявляет также композиторские способности, но сочинений его не сохранилось. С 1931 г. И.Б. Лури играет в оркестре Ленинградского радиокомитета, а также занимает должность концертмейстера Ленинградской консерватории.

В 1941 г. И.Б. Лури не покидает осажденного Ленинграда. В марте 1942 г. его призывают в действующую армию рядовым рабочего батальона на Ладуге, затем переводят в одну из авиационных частей, но вскоре отзывают в тот же оркестр Ленинградского комитета по радиофикации и радиовещанию при Леноблсовете (Ленинградский радиокомитет) под управлением К.И. Элиасберга.

2 ноября 1943 г. И.Б. Лури был награжден медалью «За оборону Ленинграда»⁶ [1].

После войны он — концертмейстер Ленинградской филармонии, в 1951 г. обвинен по статье 58–10, часть II и статье 182, часть IV УК РСФСР,



Игорь Борисович Лури. Фото. Начало 1920-х гг. [9, с. 69].

приговорен к 25 годам исправительно-трудовых лагерей с конфискацией имущества и последующим поражением в правах на 5 лет. Отбывать его пришлось в лагерях Ярославской области (по всей вероятности, близ Углича). Однако в стране назревали перемены, и 9 марта 1955 г. принимается решение вернуть Лури правительственные награды (в том числе и медаль «За оборону Ленинграда»), гражданские права и «немедленно освободить» со снятием судимости. 1 июня 1955 г. Игорь Борисович возвращается к работе в Ленинградской филармонии.

Мерович Адольф Бернгардович (1904–1953) — пианист, концертмейстер, педагог. Профессор кафедры камерного ансамбля (1935). Окончил Ленинградскую консерваторию в 1929 г. у С.И. Савшинского. В консерватории он проработает до 1950 г. В 1930-е гг. камерные филармонические концерты проходили в Большом зале консерватории имени А.К. Глазунова, а также в Малом зале филармонии имени М.И. Глинки. В ансамбле с ним певцы исполняли романсы Глинки, Даргомыжского и Мусоргского, Римского-Корсакова, Шумана, Чайковского и Танеева; выступал как аккомпаниатор С.С. Преображенской и другими выдающимися

⁶ Серия и номер удостоверения К – 21872, решение о награждении № 102 п. 56 [1].

исполнителями в консерватории, на радио, в Филармоническом концертном бюро, художественным руководителем которого был в сезоне 1936/1937 гг. [67, с. 354; 60].

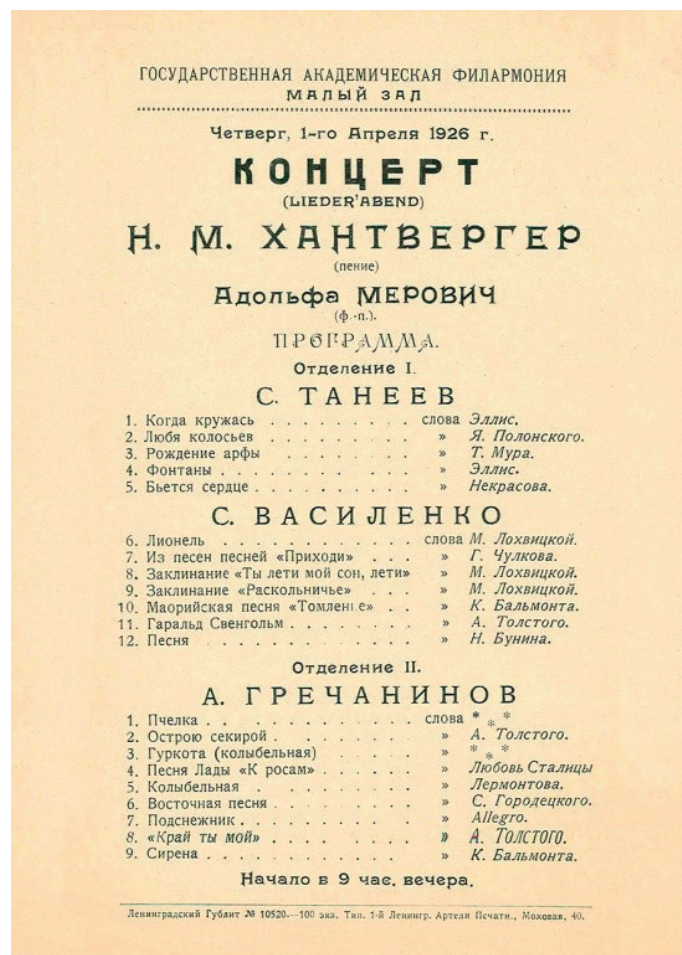
Сохранилась афиша за 1 апреля 1926., где Мерович выступал в Малом зале Ленинградской филармонии с большой концертной программой из романсов С. Танеева, С. Василенко, А. Гречанинова; в том же составе — с певицей Неонилой Хантвергер, что на нашей афише 1928 года.

В Эрмитаже, параллельно с консерваторской работой, Мерович был профессором сектора музыкальной культуры («Отдел музыкальной культуры и техники»), где находилась уникальная коллекция музыкальных инструментов бывшего Придворного оркестра (ее основу заложил до революции директор Придворного оркестра барон К.К. Штакельберг), переданная в 1922 г. в Филармонию, а затем в Эрмитаж [70, с. 27 — 28]⁷. Здесь он вел цикл исторических концертов (1932–1936) на темы французской, итальянской, австрийской музыки XVIII века, а также о русском старинном романсе. 22 августа 1941 г. отбыл в Ташкент в составе эвакуированного коллектива консерватории в качестве одного из ведущих профессоров [46, с. 22]. В Ташкенте он некоторое время возглавляет оперный театр, выступает с концертными бригадами во фронтовых госпиталях. Вернувшись в Ленинград, снова выступает с концертными программами, издает вокальные сборники и методические пособия⁸. В 1950–1953 гг. живет в Ташкенте [80].

Некрасов Юрий Владимирович (даты жизни не установлены) — композитор, преподаватель музыки. Ученик профессора В.П. Калафати. В годы Великой Отечественной войны был эвакуирован из Ленинграда в Орск. Работал преподавателем в музыкальной школе (ныне ДШИ № 1). Автор музыкальной сказки «Мороз Красный Нос», а также

⁷ В 1940 г. собрание перестает быть эрмитажным и перемещается в ЛГИТМиК. Известная под названием «Постоянная выставка музыкальных инструментов ЛГИТМиК», коллекция эта около 50 лет находится под началом М.В. Бражникова, затем К.А. Верткова, Г.И. Благодатова, С.Я. Левина, а в 1990 г. переводится в Шереметевский дворец (наб. реки Фонтанки, 34. Главный хранитель — В.В. Кошелев) [32].

⁸ Русский бытовой романс второй половины 19 века / сост. и ред. А.Б. Мерович. М. — Л.: Гос.муз.изд — во, 1948. 116 с.



«Рондо», вошедших в программу детских школ искусств. После войны вернулся в Ленинград⁹ Комментарий читателя (15.01.2023 10:23): «Мой отец учился в Орске у Некрасова». По его информации, Некрасов умер в 1963 г.

Нельговская Елена Владимировна (1901, Санкт — Петербург — ?) — композитор, музыкальный педагог. Окончила гимназию. В 1925 г. поступила в Ленинградскую консерваторию, которую и окончила в 1929 г. по классу композиции профессора В.П. Калафати. Начиная с этого времени, работала преподавателем музыки в разных учреждениях г. Ленинграда. В марте 1935 г. выслана вместе с матерью из Ленинграда в Саратов сроком на пять лет. В августе 1935-го обратилась в НКВД с прошением, в котором изложила обстоятельства своей жизни в Саратове: «Я композитор и музыкальный педагог, Елена Владимировна Нельговская, уже 5-й месяц не могу найти себе здесь никакого приме-

⁹ См.: Коровин П.С. Орская биографическая энциклопедия. Оренбург: ОАО ИПК «Южный Урал», 2005. — 336с.

нения, а также в будущем мне не предвидится здесь никакой работы по своей специальности. Имея на своих руках престарелую, нетрудоспособную и больную мать и не имея ниоткуда никакой материальной поддержки, мы обречены с ней на полную гибель». В сентябре 1935 г. она обращается с просьбой о помощи к Екатерине Павловне Пешковой, подробно описывая события и трудности своей драматической судьбы: «...я непрерывно работала со школьной скамьи, т. е. с 1917 года, в течение 6 лет (с 1919-го по 1925 г.) была добровольцем (медсестрой) в рядах Красной Армии, в настоящее время являюсь членом Горкома ленинградских композиторов (окончив Ленинградскую консерваторию по творческому отделу в 1929 году) и имею целый ряд музыкальных трудов. Выслана была как член семьи, вписанная в путёвку моей матери, бывшей домовладелицы¹⁰... В 1929 г., окончив Ленинградскую Государственную Консерваторию, я сделалась Советским Музыкальным педагогом в широком масштабе, как педагог Центрального Дома Искусств, Ленинградских Государственных Курсов Музыкального Образования и Ленинградского Дома Художественного Воспитания Детей, где работала по методической линии, отдавая все свои силы и заботы новым молодым кадрам. И ряд моих юных учеников, малолетних пианистов-композиторов, обратив на себя всеобщее внимание, были награждены первыми премиями, участвуя в Городском Конкурсе Дарований г. Ленинграда в истекшем 1934 году. Окончив консерваторию по творческому Отделу и будучи членом Горкома Ленинградских Композиторов, горячо преданной делу Советского Искусства, я занималась творческой работой по созданию новой советской музыки. Но в настоящее время моя творческая работа совсем остановилась, т. к., будучи в Саратове, я совершенно лишена возможности ею заниматься в настоящих условиях, не имея даже инструмента, не имея возможности ни применить свои знания, ни работать по прямой специальности... Неужели же моя шестилетняя добровольческая служба в рядах Красной Армии в период самых

¹⁰ ГАРФ. Ф. Р. 8409. Оп. 1. Д. 1333. С. 46). <> ... С 1919-го по 1925 год, в течение 6 лет, в период тяжелой гражданской войны, в частности, в период наступления Юденича на Петроград, я была добровольцем в рядах Красной Армии, медсестрой, совмещая эту работу с работой в аптеке и являясь активной участницей Революции (ГАРФ, Ф. Р. — 8909. Оп. 1. Д. 1333. С. 43. Автограф.

тяжелых лет и серьезной работы, 10-летнее ударничество, 17-летняя общественная работа — была и секретарем Месткома, и председателем Культ комиссии, — а также трудовая самостоятельная жизнь с 17-летнего возраста (мне сейчас 35 лет) не смыла еще мое бывшее происхождение, и у меня недостаточно доказательств того, что я не враг Советского Союза, ... прошу, пока я в состоянии еще перенести операцию и продолжать свою плодотворную работу, срочно пересмотреть мое дело, обратив особое внимание на мою производственно-общественную работу, на мои творческие и научные труды <...> прошу <...> оказать свое содействие к скорейшему возвращению меня обратно в Ленинград...

Е. Нельговская.

22 ноября 1935 г.»¹¹.

Подкаминер Амалия (Эмилия?) Наумовна (1908–?), пианистка.

Еще до снятия блокады Ленинграда, 3 июня 1943 г., была награждена медалью «За оборону Ленинграда»¹². В списках награжденных медалью «За оборону Ленинграда» дается ее чеканная характеристика: «Место работы — Дом Красной армии имени С.М. Кирова¹³. Должность: Художественный руководитель фронтовой бригады. Работала на строительстве оборонных рубежей в течение полутора месяцев на станции Обухово. С первых дней войны провела большую работу по формированию концертных бригад. Под ее руководством бригады дали 1500 концертов, крепко связана с частями фронта, куда часто выезжает с бригадами»¹⁴. Упоминается в Дневнике артистки фронтовых бригад: «... мне Эмма Подкаминер рассказала...»¹⁵ [7].

Румшевич Дмитрий Андреевич (1908–1995). Закончил Ленинградскую консерваторию по клас-

¹¹ Международный Мемориал https://pkk.memo.ru/letters_pdf

¹² Серия и номер удостоверения: В-08168. Администрация Санкт — Петербурга.

¹³ Ныне всем известный «Дом офицеров» ФГУК «Ордена Красной Звезды Западного военного округа имени С.М. Кирова» (Санкт-Петербург, Литейный пр., д. 20).

¹⁴ Медаль «За оборону Ленинграда» была учреждена Указом Президиума Верховного Совета СССР от 22 декабря 1942 года. Ею награждались активные участники героической обороны города.

¹⁵ Дневниковая запись 11 ноября 1943 г.

су скрипки у И.А. Зелихмана (1931) и классу дирижирования у И.А. Мусина [4, с. 268; 59].

Сумбатян Анаида Степановна (1905–1985) — пианистка и музыкальный педагог. Заслуженный учитель школы РСФСР (1966). Более 40 лет преподавала в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории, где в 1950–1970-е гг. воспитала плеяду блестящих пианистов, ставших лауреатами международных конкурсов. В числе ее учеников — Владимир Крайнев, Владимир Ашкенази и др. [5].

Степанян Аро Левонович (1897–1966) — выдающийся композитор Армении. В 1930 году окончил Ленинградскую государственную консерваторию по классу композиции В.В. Щербачева. В 1930–1934 гг. преподавал в Ереванской консерватории имени Комитаса. В 1937–1948 гг. — председатель оргкомитета Союза композиторов Армянской ССР. Написал пять опер, три симфонии, множество песен, романсов, камерно — инструментальных произведений [12].

Тагрин Николай Спиридонович (1907–1981), композитор и музыковед, коллекционер почтовых открыток. Окончил в Ленинграде среднюю школу (1924) и экономический техникум (1926). Был принят на 2-й курс композиторского отделения Ленинградской консерватории и окончил ее в 1931-м. В 1935 г. на конкурсе массовой песни моряков и портовиков «Балтийская песня» на музыку Н.С. Тагрин получил первую премию. В 1936 г. был принят в Союз композиторов. В 1935–1938 гг. работал в Ленинградском областном комитете по радиовещанию. С 1938-го по 1941-й преподавал музыкально — теоретические дисциплины в 1-й Ленинградской военно-музыкальной школе. В 1943 г. призван в армию. После войны работал в Государственной Публичной библиотеке библиографом [83].

Теплицкий Александр Семенович (1902–1979). В 1929 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции А. Житомирского. Преподавал в ней до 1940 г. С 1942-го по 1944 гг. руководил красноармейской художественной самодеятельностью. Автор учебных пособий по теории музыки, автор ряда сочинений, участвовал в конкурсе написание гимна Советского Союза, за что отмечен благодарностью Правительства СССР (1943 г.). После войны был направлен в Таджикистан, где возглавил оркестр народных инструментов Таджикской филармонии (1945–1947) и создал ряд

пьес для этого коллектива. Преподавал в Кишиневской, Львовской консерваториях [4, с. 273; 6, с. 144; 66, с. 354].

Теплицкий Леопольд Яковлевич (1890–1965). В 1915–1920 гг. учился в Петроградской консерватории на отделении фортепиано, затем на отделении теории и композиции. В октябре 1930 г. арестован по обвинению в шпионаже, осуждён на 3 года (реабилитирован в 1989 г.). В январе 1933 г., в связи с отбытием срока на строительстве Беломоро-Балтийского канала, был освобождён и поселился в Петрозаводске, где стал первым руководителем Карельского симфонического оркестра.

В 1936 г. участвовал в создании первого в Карельской АССР ансамбля исполнителей на народном инструменте «Кантеле», написал для секстета кантеле «Карельскую прелюдию» и др. С 1938 г. — преподаватель теоретических дисциплин в Петрозаводском музыкальном училище [4; 67, с. 167; 77; 15].

Хантвергер Неонила Михайловна — певица (сопрано ?). Сохранилась афиша за 1 апреля 1926 г., когда певица выступала в Малом зале Ленинградской филармонии с большой концертной программой из романсов С. Танеева, С. Василенко, А. Гречанинова в том же составе — с А.Б. Меровичем, что и на нашей афише. Других сведений о ней пока не выявлено¹⁶.

Чичерина Софья Николаевна (1904–1983) — пианистка и композитор. Племянница советского государственного деятеля, народного комиссара иностранных дел РСФСР и СССР Г.В. Чичерина. Представительница одного из старинных дворянских родов, игравшего заметную роль в жизни русского общества. В 1924–1931 гг. училась в Ленинградской консерватории у В.В. Щербачёва и Н.Н. Загорного. В студенческие годы Софья Чичерина работала пианисткой в клубах и театрах, где инсценировки и спектакли шли с музыкальным сопровождением. В 1920–1930 гг. написала кантату «Памяти Кирова» для смешанного хора и симфонического оркестра, ряд фортепианных сочинений и несколько циклов песен, в частности «Восемь песен на тексты Сафо» и «Песни Салавата». Особенным событием этих лет можно считать её знакомство с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем, который не раз бывал в доме Чичериных, исполнял

¹⁶ <https://100philharmonia.spb.ru/persons>



Софья Чичерина. Фото. 1916–1917-е гг. Филиал Тамбовского областного государственного бюджетного учреждения культуры «Тамбовский областной краеведческий музей» — «Дом — музей Г.В. Чичерина»

консерваторским друзьям свою Первую симфонию. В 1933 г. Софья Николаевна была принята в Союз композиторов и Музыкальный фонд СССР.

Первый год блокады она провела в осаждённом Ленинграде, где сочиняла музыку для передач Ленинградского радио. В годы Великой Отечественной войны создала несколько вокальных произведений на военную тему (вокальный цикл «Отечественная война» и др.). В 1942–1944 гг. жила

в эвакуации в Новосибирске. В 1950–1970 гг. написала несколько крупных симфонических произведений, в числе которых увертюры и пять симфоний. В последнее десятилетие жизни создала семь струнных концертов. В историю отечественной музыкальной культуры она вошла как одна из первых дипломированных женщин — композиторов [72].

Способствовала изданию книги Г.В. Чичерина «Письма о Моцарте», создававшейся в 1929–1930 гг. [Чичерин 1979], обращаясь с письмами в высшие инстанции страны [76].

Шокин Владимир Павлович (1892–1959) — музыковед, композитор, обучался на композиторском отделении Саратовской консерватории. В 1925 г. перевелся в Ленинградскую консерваторию на композиторское отделение в класс В.В. Щербачёва (1925–1929). Доцент кафедры теории музыки (сольфеджио и полифония) (1947–1958) [40].

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) советский композитор, пианист, педагог, музыкально — общественный деятель. Народный артист СССР (1954), Герой Социалистического Труда (1966). Лауреат Ленинской премии (1958), пяти Сталинских премий и т. д.

Не удалось найти информацию о фамилиях: Гецова А. фтп., Жуковская А. фтп., Савинова Н. фтп., Холявский В. фтп.

Мы убеждены в том, что ни одна страница этого культурного текста не может быть упущена, а память культуры, творимая беспрестанно, должна быть сильной и благодарной. Каждое имя на этой студенческой программке 1928 года драгоценно. Вкупе они составляют разветвленное древо отечественной культуры XX века, давшее плоды творческого духа, профессионального мастерства и критериальных ценностей человечности — **Петербургский текст русской культуры.**

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Администрация Санкт Петербурга Официальный сайт <https://medal.spbarchives.ru> › persona (ЦГА СПб ф. — 7384, оп. 38, д. 122).
2. **Акопян Л.О.** О неизученных фрагментах оперы Шостаковича «НОС», не вошедших в ее окончательную редакцию // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017, № 2 (44). С. 32–38.
3. **Алейников М.И.** Лев Ефимович Аб. 2012. (<https://www.conservatory.ru/esweb/ab-lev-efimovich-1893-1942>).

4. **Александров В.Н.** 100 лет Ленинградской консерватории (1862–1962): исторические очерки / [сост. В.Н. Александров и др.] — Л., 1962. С. 268, 273.
5. **Апоян Ш.А.** Незабываемые имена, очерки о пианистах-армянах. — Ереван.: изд-во ЕГК, 2008. — 228 с.
6. **Б. а.** А.С. Теплицкий: [некролог] // Советская музыка. 1979, № 11. С. 144.
7. **Беюл О.** Фронтовой дневник артистки Ленинградского Нового ТЮЗа Ольги Беюл. Ленинградский фронт. (Ленинградская блокада 1943 г.) // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства / Театральный музей <https://theatremuseum.ru> > naukrubl > olga_beyul_2
8. **Богданов-Березовский В.** Владимир Щербачев. — М., 1947. 16 с. (Популярная серия «Композиторы СССР»).
9. **Богданов Н.Н., Шварц Н.В.** Жизнь и судьба Игоря Лури // Российская генеалогическая федерация. Генеалогический вестник 55 (СПб.). 2017, с. 64–74.
10. **Болдырев А.Н.** Осадная запись (Блокадный дневник)/ подгот. к печати В.С. Гарбузова и И.М. Стеблин-Каменский. — СПб., 1998. 368 с.
11. **Бражников М.В.** Русская певческая палеография / науч. ред., примеч., вступ. статья, палеографические табл. Н.С. Серёгиной. — СПб.: РИИИ, СПбГК, 2002. — 296 с.
12. **Вартанов Х.** Аро Степанян // Советская музыка. 1939, № 9. С. 58–59.
13. **М. Глинка — Ю. Кочуров.** Этюды для голоса с фортепиано/ предисл. А.Н. Дмитриева. — М.: Гос. муз. изд-во, 1952. 48 с.
14. **Дариус Е.И.** Великая Отечественная война в судьбе ленинградской художницы (И.В. Варзар) // Искусство Евразии (The Art of Eurasia), № 3 (18) 2020. С. 171–178.
15. **Змеевская М.А.** «Импровизировал так, что можно было заслушаться...» // Журнал «Лицей», 11 марта 2015; <https://gazeta-licey.ru/culture/30418-improviziroval-tak-chto-mozhno-byilo-zaslushatsya>.
16. И. Р. 2021 — И. Р. Граминецкая Марианна Федоровна <https://100philharmonia.spb.ru/persons/8349/>.
17. И. Р. 2021 — И. Р. Игорь Лури — 100-летие Филармонии <https://100philharmonia.spb.ru/>.
18. И. Р. 2021 — И. Р. Зелихман Лия Ильинична.
19. 100philharmonia.spb.ru [https://100philharmonia.spb.ru > persons](https://100philharmonia.spb.ru/persons).
20. **Ивановская В.И.** Орнамент стиля модерн / сост. и авт. предисл. — М.: изд-во «В. Шевчук», 2010. — 191 с.
21. **Казурова А.С.** Претворение элементов музыкального языка джаза в отечественной музыке академической традиции: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996.
22. **Казурова А.С.** Шостакович и джаз // Шостаковичу посвящается: 1906–1996. К 90-летию со дня рождения композитора: сб. ст. //сост. Долинская Е. — М., 1997. С. 91–101.
23. **Келдыш Г.В.** Музыкальный энциклопедический словарь /гл. ред. Г.В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 139.
24. **Князева Ж.В.** Преображенский, Гандшин и помощь русским ученым в начале 1920-х годов // Operamusicologica, 2013 № 4[18]. С. 101–112.
25. **Ковнацкая Л.Г.** Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3 т. / автор проекта и сост. Л. Ковнацкая. Т. 2 / ScientificLiterature — СПб.: Композитор, 2013. 408 с.
26. **Кондратьев М.Г.** Сочинения Геннадия Воробьева для скрипки и фортепиано (к истории скрипичного искусства Чувашии) // Музыка. Искусство, наука, практика / 2017, № 3 (19). С. 58–60.
27. **Кошелев В.В.**— Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Коллекция музыкальных инструментов : науч. каталог. Т. 2 / Ком. по культуре Санкт-Петербурга, СПб ГБУК СПбГМТиМИ. — СПб., 2016. 334 с.
28. **Крюков А.Н.** Музыкальная жизнь города-фронта Ленинграда (основные тенденции в концертно-театральной практике, творческой деятельности композиторов и музыковедов): дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1985. 237 с.
29. **Крюков А.Н.** Музыка в дни блокады: хроника / Российский институт истории искусств; авт.-сост. А.Н. Крюков. — СПб.: Композитор, 2002. 544 с.
30. **Крюков А.Н.** Музыка в эфире военного Ленинграда. — СПб., 2005.
31. **Лебедева Э.С., Монахова Е.Н., Серёгина Н.С.** «...Все победивший звук...» // М.В. Бражникова. Личность. Жизнь. Творчество: буклет выставки авторы выставки Е.Н. Монахова, Э.С. Лебедева, О.М. Бражникова. — СПб.: ИРЛИ РАН, 2001. 14 с.

32. **Лосский Б.Н.** Наша семья в пору лихолетия 1914—1922 // Минувшее. — М.; СПб., 1993. Вып. 12. С. 28–167.
33. **Луконина О.И.** Творческий облик М.О. Штейнберга: по страницам неизвестных музыкально-хореографических произведений // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012, № 3. С. 274–281.
34. **Мальцев С.М.** Лия Зелихман, Моисей Хальфин. Страницы жизни в документах, статьи, воспоминания», «КульТИнформПресс», 2012. 600 с.
35. **Михеева М.В.** И. Голубовская в классе А.А. Розановой (по архивным материалам) // Приношение Надежде Голубовской / Сост. Т. Зайцева, С. Закарян-Рустайн, В. Смирнов. СПб., 2007. С. 237–246.
36. **Михеева М.В.** Зелихман Лия Ильинична. 2017. <https://www.conservatory.ru/esweb/zelikhman-oshibochno-zelikman-liya-ilinichna-gilevna-1910-1971>.
37. **Михеева М.В.** Шокин Владимир Павлович. 2018. <https://www.conservatory.ru/esweb/shokin-vladimir-pavlovich-1892-1959>.
38. **Михеева М.В.** Преображенский, Антонин Викторович (1870–1929) 2018. <https://www.conservatory.ru/en/node/5032>.
39. **Николаев Л.В.** Статьи и воспоминания современников. Письма / Сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 328 с.
40. **Нургалиев Р.Н.** —Казахская ССР: краткая энциклопедия / Гл. ред. Р.Н. Нургалиев. — Алма-Ата, 1991. — Т. 4: Язык. Литература. Фольклор. Искусство. Архитектура. — С. 171.
41. **Островский А.Л.** — Открытая сессия Ученого Совета, посвященная 80-летию Ленинградской консерватории. Отв. ред. А.Л. Островский Ташкент, 1943. 35 с.
42. **Пономарева Е.А.** — Ленинградская государственная консерватория в годы Великой Отечественной войны, 1941–1945 / ред.-сост. Е.А. Пономарева. — СПб., 2005. — 137 с.
43. **Пономарева Е.А.** — Ленинградская государственная консерватория в годы Великой отечественной войны. 1941–1945: сб. статей / ред.-сост. Е.А. Пономарева. СПб.: Скифия-принт, 2015. 240 с.
44. **Попова Е.А., Шурупова О.С.** Роман И.В. Головкиной «Побежденные» («Лебединая песнь») как составляющая Петербургского текста русской литературы // Мир русского слова. — 2015. — Вып. 2. С. 77–82.
45. **Райский И.Г.** Владимир Щербачев — вдумчивый «медлитель». К 70-летию со дня смерти// На русских просторах. 2022. № 4 (51).
46. **Рахманова М.П.** — Труды Гос. центр. музея муз. культуры им. М.И. Глинки. Альманах. Вып. III. Ред.-сост. М.П. Рахманова. М., 2007. С. 938–944.
47. **Рахманова М.П.** «Спокойное, немигающее пламя...» // Бражниковские чтения — 2010. Древнерусское песнопение: прошлое, настоящее и будущее. К 140-летию со дня рождения А.В. Преображенского. Научно-творческий симпозиум 19–24 апреля 2010. СПб.: СПбГК., 2010. С. 8.
48. **Рахманова М.П.** С.В. Смоленский: к изучению материалов Афонской экспедиции // Музыка: искусство — наука — практика. 2012 № 1 (1). С. 38–42.
49. **Ручьевская Е.А.** Юрий Владимирович Кочуров // журнал «Musicus» № 9, 2007. С. 61–63.
50. **Ручьевская Е.А.** Юрий Владимирович Кочуров / Письма и материалы; ред.-сост.: Е.В. Горячих (отв. ред.), Н.А. Кузьмина, Е.А. Михайлова. — СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2016. — 672 с.
51. **Сабинина М.Д.** Шостакович-симфонист. М: Музыка, 1976. С. 33, 55–68.
52. **Савшинский С.И.** Леонид Николаев. Пианист, композитор, педагог. — Л.; М.: Гос. муз. изд., 1950. 189 с.
53. **Селивестрова Н.Б.** Цветкова А.Н. 2014. Розанова-Нечаева Александра Александровна. <https://www.conservatory.ru/esweb/rozanova-nechaeva-aleksandra-aleksandrovna-1876-1942>.
54. **Селивестрова Н.Б.** 2016. Щербачев Владимир Владимирович <https://www.conservatory.ru/esweb/scherbachyov-vladimir-vladimirovich-1889-1952>.
55. **Селивестрова Н.Б.** 2017. Мерович Адольф Бернгардович. <https://www.conservatory.ru/esweb/merovich-adolf-berngardovich-1904-1953>.
56. **Селивестрова Н.Б.** 2016. Румшевич Дмитрий Андреевич (1908–1995) Санкт-Петербургская консерватория <https://www.conservatory.ru/esweb/rumshevich-d>.
57. **Синица И.А.** Творческий архив М.О. Штейнберга: опыт текстологического исследования. Дисс. канд. иск. СПб., 2020. 538 с.

58. **Слонимская Р.Н.** Симфоническое творчество Владимира Щербачева в контексте культуры. Санкт-Петербург: Композитор, 2012. 210 с.
59. **Слонимская Р.Н.** Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев : [исследование, воспоминания учеников и современников, письма композитора] . — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 240 с.
60. **Тигранов Г.Г.** Армянский музыкальный театр. — Т.1. / АН Арм. ССР, сектор истории и теории искусств Ереван: Айпетрат, 1956. — 280 с.
61. **Тигранов Г.Г.**— Ленинградская консерватория в воспоминаниях, 1862–1962. Главный редактор Г.Г. Тигранов. Л., 1962, с. 354.
62. **Титов А.Ф.** — Карелия: энциклопедия: в 3 т. / гл. ред. А.Ф. Титов. Т. 3: Р — Я. — Петрозаводск: ИД «ПетроПресс», 2011. — С. 167.
63. **Тихомирова Н.А.** Школьные друзья // Семь искусств, 2013 № 12 <https://litbook.ru/article/5504/>
64. **Устьянцева Е.В.** Музыканты-педагоги в культуре Якутии середины XX в. // Вестник СПбГИК № 3 (40) сентябрь · 2019. С. 105–106.
65. **Филимонов К.** Музыка и судьба: к 100-летию со дня рождения Семёна Яковлевича Левина (1920–1990) // MUSICUS • № 4 • октябрь • ноябрь • декабрь • 2020. С. 27–28.
66. **Хентова С.М.** Шостакович в Петрограде — Ленинграде. — Л.: Лениздат, 1979. — 269 с.
67. **Царёва И.В.** Образы эпохи в композиторском творчестве Софьи Николаевны Чичериной // Чичеринские чтения. «Революционный 1917 год»: поиск парадигм общественно-политического развития мира : материалы международной научной конференции, 13–15 октября 2017 г.; Администрация Тамбовской области [и др.] ; отв. ред. В.В. Романов. — Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2018. С. 509–515.
68. **Цветкова А.Н.** Житомирский Александр Матвеевич. 2013. <https://www.conservatory.ru/esweb/zhitomirskiy-aleksandr-matveevich-1881-1937>.
69. **Цветкова А.Н.** 2013. Калафати, Василий Павлович (1869–1942). <https://www.conservatory.ru/esweb/kalafati-vasiliy-pavlovich-1869-1942>.
70. **Чичерин Г.В.** Моцарт: Исследовательский этюд. [Общ. ред., вступит. статья, примеч. Е.Ф. Бронфин]. 4-е изд., доп. — Л.: Музыка, 1979. — 256 с.
71. **Чичерина С.Н.** — Заявление Чичериной Софьи Николаевны 1957–1969 г.
72. <https://ar.culture.ru › subject › diplomat-g-v-chicherin-l...>
73. **Шарахаева Е.В.** Леопольд Яковлевич Теплицкий (к 120-летию со дня рождения) // <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B>.
74. **Шостакович Д.Д.** Сюита № 1: Для джаз-оркестра; Сюита № 2: Для джаз-оркестра; Таити-трот: Для оркестра. Обработка для двух ф-но Д. Алексеева. Москва, 2018. 60 с.
75. **Щербачёв В.В.** Статьи, материалы, письма / Составитель Р.Н. Слонимская. — Л.: Советский композитор, 1985. — 360 с.
76. **Юдин А.Н.** История возникновения и развития кафедры концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 4. С. 112–124.
77. **Ямпольский И.М.** Калафати В.П. // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Гл. ред. Г.В. Келдыш. Т. 2. М., 1974. Стб. 653.
78. **Ярцева А.В.** Тагрин Николай Спиридонович // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры: биограф. слов. — СПб., 2003. — Т. 3 : Государственная Публичная библиотека в Ленинграде — Государственная Публичная библиотека имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, 1931–1945. — С. 537–539.

REFERENCES

1. Administraciya Sankt Peterburga Oficial'nyj sajť <https://medal.spbarchives.ru › person CGA SPb f. R-7384 op. 38 d. 122>.
2. **Акорьян Л.О.** О neizuchennyh fragmentah opery Shostakovicha «NOS», ne voshedshih v ee okonchatel'nuyu redakciyu // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. 2017, № 2 (44). С. 32–38.
3. **Алеников М.И.** Lev Efimovich Ab. 2012. (<https://www.conservatory.ru/esweb/ab-lev-efimovich-1893,1942>).
4. **Александров В.Н.** 100 let Leningradskoj konservatorii (1862–1962): istoricheskie ocherki / [sost. V.N. Aleksandrov i dr.] — Л., 1962. С. 268, 273.

5. **Apoyan Sh.A.** Nezabyvaemye imena, ocherki o pianistah-armyanah. — Erevan.: izd-vo EGK, 2008. — 228 s.
6. **B. a.** A.S. Teplickij: [nekrolog] // Sovetskaya muzyka. 1979, № 11. S. 144.
7. **Beyul O.** Frontovoj dnevnik artistki Leningradskogo Novogo TYuZa Ol'gi Beyul. Leningradskij front. (Leningradskaya blokada 1943 g.) // Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva / Teatral'nyj muzej <https://theatremuseum.ru> > naukpubl > olga_beyul_2.
8. **Bogdanov-Berezovskii V.** Vladimir Shcherbachev. — M., 1947. 16 s. (Populyarnaya seriya "Kompozitory SSSR").
9. **Bogdanov N.N., Shvarc N.V.** Zhizn' i sud'ba Igorya Luri // Rossijskaya genealogicheskaya federaciya. Genealogicheskij vestnik 55 (SPb.). 2017, s. 64–74.
10. **Boldyrev A.N.** Osadnaya zapis' (Blokadnyj dnevnik) / podgot. k pečati B.C. Garbuzova i I.M. Steblin-Kamenskij. — SPb., 1998. 368 s.
11. **Brazhnikov M.V.** Russkaya pevcheskaya paleografiya / nauch. red., primech., vstup. stat'ya, paleograficheskie tabl. N.S. Sereginoj. — SPb.: RIII, SPbGK, 2002. — 296 s.
12. **Vartanov X.** Aro Stepanyan // Sovetskaya muzyka. 1939, № 9. S. 58–59.
13. **M. Glinka — Yu. Kochurov.** Etyudy dlya golosa s fortepiano / predisl. A.N. Dmitrieva. — M.: Gos. muz. izd-vo, 1952. 48 s.
14. **Darius E.I.** Velikaya Otechestvennaya vojna v sud'be leningradskoj hudozhnicy (I.V. Varzar) // Iskusstvo Evrazii (The Art of Eurasia), № 3 (18) 2020. S. 171–178.
15. **Zmeevskaya M.A.** «Improviziroval tak, chto mozhno bylo zaslushat'sya...» // Zhurnal «Licej», 11 marta 2015; <https://gazeta-licej.ru/culture/30418-improviziroval-tak-chto-mozhno-byilo-zaslushatsya>
16. I. R. 2021 — I. R. Gramineckaya Marianna Fedorovna <https://100philharmonia.spb.ru/persons/8349/>.
17. I. R. 2021 — I. R. Igor' Luri — 100-letie Filarmonii <https://100philharmonia.spb.ru/>.
18. I. R. 2021 — I. R. Zelihman Liya Il'nicna.
19. 100philharmonia.spb.ru <https://100philharmonia.spb.ru> > persons.
20. **Ivanovskaya V.I.** Ornament stilya modern / sost. i avt. predisl. — M.: izd-vo «V. Shevchuk», 2010. — 191 s.
21. **Kazurova A.S.** Pretvorenje elementov muzykal'nogo yazyka dzhaza v otechestvennoj muzyki akademicheskoi tradicii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1996.
22. **Kazurova A.S.** Shostakovich i dzhaz // Shostakovichu posvyashchaetsya: 1906–1996. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora: sb. st. // sost. Dolinskaya E. — M., 1997. S. 91–101.
23. **Keldysh G.V.**— Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar' / gl. red. G.V. Keldysh. — M.: Sovetskaya enciklopediya, 1990. S. 139.
24. **Knyazeva Zh.V.** Preobrazhenskij, Gandshin i pomoshch' russkim uchenym v nachale 1920-h godov // Operamusicologica, 2013, № 4[18]. S. 101–112.
25. **Kovnackaya L.G.** Shostakovich v Leningradskoj konservatorii: 1919–1930: v 3 t. / avtor proekta i sost. L. Kovnackaya. T. 2 / ScientificLiterature — SPb.: Kompozitor, 2013. 408 s.
26. **Kondrat'ev M.G.** Sochineniya Gennadiya Vorob'yova dlya skripki i fortepiano (k istorii skripichnogo iskusstva Chuvashii) // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika / 2017, № 3 (19). S. 58–60.
27. **Koshelev V.V.**— Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. Kollekcija muzykal'nyh instrumentov : nauch. katalog. T. 2 / Kom. po kul'ture Sankt-Peterburga, SPb GBUK SPbGMTiMI. — SPb., 2016. 334 s.
28. **Kryukov A.N.** Muzykal'naya zhizn' goroda-fronta Leningrada (osnovnye tendencii v koncertno-teatral'noj praktike, tvorcheskoj deyatel'nosti kompozitorov i muzykovedov): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — L., 1985. 237 s.
29. **Kryukov A.N.** Muzyka v dni blokady: hronika / Rossijskij institut istorii iskusstv; avt.-sost. A.N. Kryukov. — SPb.: Kompozitor, 2002. 544 s.
30. **Kryukov A.N.** Muzyka v efire voennogo Leningrada. — SPb., 2005.
31. **Lebedeva E.S., Monahova E.N., Seregina N.S.** «...Vse pobedivshij zvuk...» // M.V. Brazhnikov. Lichnost'. Zhizn'. Tvorchestvo: buklet vystavki / avtory vystavki E.N. Monahova, E.S. Lebedeva, O.M. Brazhnikova. — SPb.: IRLI RAN, 2001. 14 s.
32. **Losskij B.N.** Nasha sem'ya v poru liholetiya 1914–1922 // Minuvshee. — M.; SPb., 1993. Vyp. 12. S. 28–167.
33. **Lukonina O.I.** Tvorcheskij oblik M.O. Shtejnberga: po stranicam neizvestnyh muzykal'no-horeograficheskikh proizvedenij // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj. 2012, № 3. S. 274–281.

34. **Mal'cev S.M.** Liya Zelihman, Moisej Hal'fin. Stranicy zhizni v dokumentah, stat'i, vospominaniya», «Kul'tInformPress», 2012. 600 s.
35. **Miheeva M.V.** I. Golubovskaya v klasse A.A. Rozanovoj (po arhivnym materialam) // Prinoshenie Nadezhde Golubovskoj / Sost. T. Zajceva, S. Zakaryan-Rustajn, V. Smirnov. SPb., 2007. S. 237–246.
36. **Miheeva M.V.** Zelihman Liya Il'ichna. 2017. <https://www.conservatory.ru/esweb/zelikhman-oshibochno-zelikman-liya-ilinichna-gilevna-1910-1971>.
37. **Miheeva M.V.** Shokin Vladimir Pavlovich. 2018. <https://www.conservatory.ru/esweb/shokin-vladimir-pavlovich-1892-1959>.
38. **Miheeva M.V.** Preobrazhenskij, Antonin Viktorovich (1870–1929) 2018. <https://www.conservatory.ru/en/node/5032>
39. **Nikolaev L.V.** Stat'i i vospominaniya sovremennikov. Pis'ma / Sost. L. Barenbojm i N. Fishman. — L. : Sov. kompozitor, 1979. — 328 s.
40. **Nurgaliev R. N** —K azahskaya SSR: kratkaya enciklopediya / Gl. red. R.N. Nurgaliev. — Alma-Ata, 1991. — T. 4: Yazyk. Literatura. Fol'klor. Iskusstvo. Arhitektura. — S. 171.
41. **Ostrovskij A.L.** — Otkrytaya sessiya Uchenogo Soveta, posvyashchennaya 80-letiyu Leningradskoj konservatorii. Otv. red. A.L. Ostrovskij Tashkent, 1943. 35 s.
42. **Ponomareva E.A.** — Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya v gody Velikoj Otechestvennoj vojny, 1941–1945 / red.-sost. E.A. Ponomareva. — SPb., 2005. — 137 s.
43. **Ponomareva E.A.** — Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya v gody Velikoj otechestvennoj vojny. 1941–1945: sb. statej / red.-sost. E.A. Ponomareva. SPb.: Skifiya-print, 2015. 240 s.
44. **Popova E.A., Shurupova O.S.** Roman I.V. Golovkinoy «Pobezhdennye» («Lebedinaya pesn'») kak sostavlyayushchaya Peterburgskogo teksta russkoj literatury // Mir russkogo slova. — 2015. — Vyp. 2. S. 77–82.
45. **Rajskin I.G.** Vladimir Shcherbachev — vdumchivyy «medlitel'». K 70-letiyu so dnya smerti // Na russkikh prostorah. 2022, № 4 (51).
46. **Rahmanova M.P.** — Trudy Gos.cent.muzeyamuz.kul'tury im. M.I. Glinki. Al'manah. Vyp. III. Red.-sost. M.P. Rahmanova. M., 2007. S. 938–944.
47. **Rahmanova M.P.** «Spokojnoe, nemigayushchee plamya...» // Brazhnikovskie chteniya—2010. Drevnerusskoe pesnopenie: proshloe, nastoyashchee i budushchee. K 140-letiyu so dnya rozhdeniya A.V. Preobrazhenskogo. Nauchno-tvorcheskij simpozium 19–24 aprelya 2010. SPb.: SPbGK., 2010. S. 8.
48. **Rahmanova M.P.** S.V. Smolenskij: k izucheniyu materialov Afonskoj ekspedicii // Muzyka: iskusstvo — nauka — praktika. 2012. № 1(1). S. 38–42.
49. **Ruch'evskaya E.A.** Yuriy Vladimirovich Kochurov // zhurnal «Musicus» №9, 2007. S. 61–63.
50. **Ruch'evskaya E.A.** Yuriy Vladimirovich Kochurov / Pis'ma i materialy; red.-sost.: E.V. Goryachih (otv. red.), N.A. Kuz'mina, E.A. Mihajlova. — SPb.: Kompozitor. Sankt-Peterburg, 2016. — 672 s.
51. **Sabinina M.D.** Shostakovich-simfonist. M: Muzyka, 1976. S. 33, 55–68.
52. **Savshinskij S.I.** Leonid Nikolaev. Pianist, kompozitor, pedagog. — L.; M. : Gos. muz. izd., 1950. 189 s.;
53. **Selivestrova N.B.** Cvetkova A.N. 2014. Rozanova-Nechaeva Aleksandra Aleksandrovna. <https://www.conservatory.ru/esweb/rozanova-nechaeva-aleksandra-aleksandrovna-1876-1942>.
54. **Seliverstova N.B.** 2016. Shcherbachev Vladimir Vladimirovich <https://www.conservatory.ru/esweb/scherbachyov-vladimir-vladimirovich-1889-1952>.
55. **Selivestrova N.B.** 2017. Merovich Adolf Berngardovich. <https://www.conservatory.ru/esweb/merovich-adolf-berngardovich-1904-1953>.
56. **Selivestrova N. B.** 2016. Rumshevich Dmitriy Andreevich (1908–1995) Sankt-Peterburgskaya konservatoriya <https://www.conservatory.ru/esweb/rumshevich-d.>
57. **Sinica I.A.** Tvorcheskij arhiv M.O. Shtejnberga: opyt tekstologicheskogo issledovaniya. Diss. kand. isk. SPb., 2020. 538 s.
58. **Slonimskaya R.N.** Simfonicheskoe tvorchestvo Vladimira Shcherbacheva v kontekste kul'tury. Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2012. 210 s.
59. **Slonimskaya R.N.** Chuvstvo puti. Kompozitor Vladimir Shcherbachev : [issledovanie, vospominaniya uchenikov i sovremennikov, pis'ma kompozitora]. — Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2006. — 240 s.

60. **Tigranov G.G.** Armyanskij muzykal'nyj teatr. — T.I. / AN Arm. SSR, sektor istorii i teorii iskusstv Erevan: Ajpetrat, 1956. — 280 s.
61. **Tigranov G.G.** Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyah, 1862–1962. Glavnyj redaktor G.G. Tigranov. L., 1962, s. 354.
62. **Titov A.F.** — Kareliya: enciklopediya: v 3 t. / gl. red. A.F. Titov. T. 3: R — YA. — Petrozavodsk: ID «PetroPress», 2011. — S. 167.
63. **Tihomirova N.A.** Shkol'nye druž'ya // Sem' iskusstv, 2013, № 12. <https://litbook.ru/article/5504/>.
64. **Ust'yanceva E.V.** Muzykanty-pedagogi v kul'ture YAkutii serediny HKH v. // Vestnik SPbGIK № 3 (40) sentyabr' · 2019. S. 105–106.
65. **Filimonov K.** Muzyka i sud'ba: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya Semyona YAkovlevicha Levina (1920–1990) // MUSICUS • №4 • oktyabr' • noyabr' • dekabr' • 2020. S. 27–28.
66. **Hentova S.M.** Shostakovich v Petrograde — Leningrade. — L.: Lenizdat, 1979. — 269 s.
67. **Caryova I.V.** Obrazy epohi v kompozitorskom tvorchestve Sof'i Nikolaevny Chicherinoj // Chicherinskie chteniya. «Revolucionnyj 1917 god»: poisk paradig obshchestvenno-politicheskogo razvitiya mira : materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 13–15 oktyabrya 2017 g.; Administraciya Tambovskoj oblasti [i dr.]; otv. red. V.V. Romanov. — Tambov : Izdatel'skij dom TGU im. G.R. Derzhavina, 2018. S. 509–515.
68. **Cvetkova A.N.** Zhitomirskij Aleksandr Matveevich. 2013. <https://www.conservatory.ru/esweb/zhitomirskiy-aleksandr-matveevich-1881-1937>.
69. **Cvetkova A.N.** 2013. Kalafati, Vasilij Pavlovich (1869–1942) <https://www.conservatory.ru/esweb/kalafati-vasiliy-pavlovich-1869-1942>.
70. **Chicherin G.V.** Mocart: Issledovatel'skij etyud. [Obshch red., vstupit.stat'ya, primech. E.F. Bronfin]. 4-e izd., dop. — L.: Muzyka, 1979. — 256 s.
71. **Chicherina S.N.** — Zayavlenie Chicherinoj Sof'i Nikolaevny 1957–1969 g.
72. <https://ar.culture.ru › subject › diplomat-g-v-chicherin-l...>
73. **Sharahaeva E.V.** Leopold YAkovlevich Teplickij (k 120-letiyu so dnya rozhdeniya) // <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%B8%D0%B>.
74. **Shostakovich D.D.** Syuita № 1: Dlya dzhaz-orkestra; Syuita № 2: Dlya dzhaz-orkestra; Taiti-trot: Dlya orkestra. Obrabotka dlya dvuh f-no D. Alekseeva Moskva, 2018. 60 s.
75. **Shcherbachyov V.V.** Stat'i, materialy, pis'ma / Sostavitel' R.N. Slonimskaya. — L.: Sovetskij kompozitor, 1985. — 360 s.
76. **Yudin A.N.** Istoriya vzniknoveniya i razvitiya kafedry koncertmeisterskogo masterstva Sankt-Peterburgskoj (Leningradskoj) konservatorii // Opera musicologica. 2022. T. 14. № 4. S. 112–124.
77. **Yampol'skij I. M.** Kalafati V.P. // Muzykal'naya enciklopediya: v 6 t. Gl. red. G.V. Keldysh. T. 2. M., 1974. Stb. 653.
78. **Yarceva A.V.** Tagrin Nikolaj Spiridonovich // Sotrudniki Rossijskoj nacional'noj biblioteki — deyateli nauki i kul'tury : biogr. slov. — SPb., 2003. — T. 3 : Gosudarstvennaya Publichnaya biblioteka v Leningrade — Gosudarstvennaya Publichnaya biblioteka imeni M.E. Saltykova-Shchedrina, 1931–1945. — S. 537–539.

СЕРЁГИНА НАТАЛЬЯ СЕМЁНОВНА

Российский институт истории искусств (г. Санкт-Петербург)

Ведущий специалист

Доктор искусствоведения

Ведущий научный сотрудник

ORCID ID: 0000-0002-9918-7973

e-mail: nseregina@mail.ru

SEREGINA NATALIA S.

Russian Institute of Art History (St. Petersburg, Russia)

Leading researcher

Doctor of Arts

ORCIDID: 0000-0002-9918-7973

e-mail: nseregina@mail.ru

УДК 784.3

Д.М. БОГДАНОВ

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

Камерно-вокальное творчество А.Т. Гречанинова: панорама жанров, текстов, художественных образов

*D. Bogdanov**Chamber vocal works of Alexander Gretchaninov: the panorama of genres, texts and artistic images*

Абстракт. Статья посвящена камерно-вокальному творчеству А.Т. Гречанинова. Камерно-вокальная музыка занимала одно из главных мест в его творчестве как по объёму созданных произведений, так и по степени влияния на формирование ярко-индивидуального, узнаваемого стиля композитора. А.Т. Гречанинов — новатор в области вокальной музыки, жанровая панорама его камерно-вокальных сочинений выходит за пределы традиционных романсов и песен для голоса и фортепиано и включает сочинения для вокальных ансамблей, а также для голоса в сопровождении оркестра или инструментального ансамбля. В статье предпринята попытка классифицировать камерно-вокальные сочинения А.Т. Гречанинова по жанрам, а также рассмотреть основные текстовые источники его вокальных произведений и выделить образные доминанты его творчества. Основное внимание уделяется взаимосвязи его творчества с современной ему художественной культурой Серебряного века.

Ключевые слова: А.Т. Гречанинов, романс, песня, вокальный ансамбль, Серебряный век, символизм, модерн, поэзия.

Abstract: The article is devoted to A. Gretchaninov's chamber vocal work. Chamber vocal music occupied one of the central places in his work in terms of both the amount of created compositions and the degree of influence on the formation of the composer's brightly individual and recognizable style. A. Gretchaninov was an innovator in the field of vocal music; the genre panorama of his chamber vocal works goes beyond traditional romances and songs for voice and piano and includes compositions for vocal ensembles as well as for voice accompanied by an orchestra or instrumental ensemble. The article attempts to classify A. Gretchaninov's chamber vocal works by genre as well as to consider the main textual sources of his vocal works and highlight their dominant imagery themes. The main attention is paid to the relationship of his work with the contemporary artistic culture of the Silver Age.

Keywords: Alexander Gretchaninov, romance, song, vocal ensemble, Silver Age, symbolism, modernism, poetry.

Александр Тихонович Гречанинов (1864–1956) — один из крупнейших русских композиторов первой половины XX века. Его творческое наследие включает более двухсот опусов и охватывает почти все основные музыкальные жанры: от масштабных опер, симфоний, литургий до камерной музыки, фортепианных и вокальных сочинений (камерных и хоровых). Камерно-вокальные сочинения составляют один из наиболее значительных пластов творческого наследия А.Т. Гречанинова. К сожалению, в настоящее время большая часть

музыки А.Т. Гречанинова недостаточно известна и почти не звучит на концертной эстраде. Причиной этому стал длительный спад интереса к его творчеству, наблюдавшийся во второй половине XX века из-за эмиграции композитора из России. Ограничивает распространение музыки А.Т. Гречанинова и труднодоступность нотных материалов: многие его сочинения или были изданы за рубежом и отсутствуют в России, или ни разу не переиздавались, поэтому в настоящее время фактически являются библиографической редкостью. Часть сочине-

ний остались в рукописи¹. Большая часть камерных вокальных сочинений была создана композитором в первые два десятилетия XX века, которые в искусствоведении нередко обозначаются термином «Серебряный век» — время интенсивных поисков, экспериментов и преобразований в русской и европейской культуре.

Целью данной статьи является обзор жанровой панорамы камерно-вокального творчества А.Т. Гречанинова и анализ его взаимосвязи с культурой Серебряного века, в первую очередь с поэзией.

В области камерно-вокальной музыки Гречаниновым созданы более 300 произведений — это 64 опуса, что составляет почти треть от общего числа опусов композитора, а также около 50 отдельных сочинений, не включённых автором в общую нумерацию опусов. А.Т. Гречанинов, наряду с С.В. Рахманиновым, может быть назван крупнейшим композитором камерно-вокальной музыки первой трети XX века.

Вместе с тем, камерно-вокальные сочинения занимают особое место в творчестве А.Т. Гречанинова не только по количеству, но и по своему значению в формировании и раскрытии его композиторского стиля. На примере камерно-вокальных сочинений наиболее полно и ярко прослеживается эволюция стиля А.Т. Гречанинова, так как именно камерно-вокальная музыка оказалась для композитора своеобразным полем для экспериментов и поиска нового. Поэзия Серебряного века стала одним из стимулов, побудившим А.Т. Гречанинова, начавшего свой творческий путь как последователь русской музыкальной традиции XIX века, «модернизировать» свой композиторский стиль. Через сферу камерно-вокальной лирики Гречанинов непосредственно соприкоснулся с современной ему культурой Серебряного века и оказался вовлечённым в русло новых тенденций в искусстве — модерна, символизма, импрессионизма, в меньшей степени — декаданса и экспрессионизма.

Такие неизменные константы стиля А.Т. Гречанинова, как тяготение к песенному тематизму, выразительной мелодике, широким мелодическим линиям, свойственные как вокальному, так

и инструментальному письму композитора, в значительной степени вырабатывались в сфере камерно-вокальной лирики. Показателен в этом отношении тот факт, что первый опубликованный опус А.Т. Гречанинова — это пять романсов для голоса и фортепиано.

Жанровая панорама камерно-вокальных сочинений композитора необычайно широка. Помимо вполне традиционных романсов и песен для голоса в сопровождении фортепиано, А.Т. Гречанинов обращался к нетрадиционному жанру вокального квартета, а также новаторскому жанру концертной арии-романса для голоса в сопровождении оркестра. Также Гречанинов создавал произведения для вокального дуэта и для голоса в сопровождении различных инструментальных составов: струнного квартета; арфы; скрипки, виолончели и арфы; органа и струнных. Отдельную, столь же многочисленную группу представляют собой сборники обработок народных песен и сборники детских песен.

Вокальные квартеты А.Т. Гречанинова стали откликом на общую для начала XX века тенденцию возрастания интереса к этому жанру, связанную с появлением в России первых профессиональных вокальных квартетов (в 1896 году в Петербурге, в 1902 — в Москве). В жанре вокального квартета, находящемся на пересечении камерно-вокальной и хоровой музыки, получили закономерное развитие все искания А.Т. Гречанинова в области «симфонизации» хора, расширения темброво-гармонической красочности вокальных партитур при сохранении естественности и удобства голосоведения. Большинство вокальных квартетов А.Т. Гречанинова подразумевают возможность исполнения в двух вариантах — вокальным квартетом или хором, так как, несмотря на положительную динамику начала XX века, исполнительские возможности квартетных составов оставались ограниченными. Сегодня, по-прежнему, вокальные квартеты А.Т. Гречанинова известны и звучат не в ансамблевом, а в хоровом исполнении².

А.Т. Гречанинов — автор 20 вокальных квартетов, все их можно разделить на две группы: опусы,

¹ Рукописи камерно-вокальных сочинений находятся в архивах Российского национального музея музыки в Москве и в зарубежных библиотеках: в Нью-Йорке, Вашингтоне и Париже.

² Так, единственная на данный момент профессиональная запись вокальных квартетов А.Т. Гречанинова, сделанная в XXI веке, осуществлена Петербургским камерным хором под управлением Н. Корнева в 2015 году.

стилистически близкие хоровой музыке и опусы, чьи образы и стилистика примыкают к сольным камерно-вокальным сочинениям композитора. К *первой группе* следует отнести первый опус Гречанинова в жанре вокального квартета — Два квартета для смешанных голосов на стихи Н. Некрасова ор. 30 (1902), а также обработки народных песен (Две украинские народные песни (1903), Три русские народные песни для женских голосов ор. 77 (1917), Три украинские народные песни для женских голосов ор. 82 (1918) и духовные сочинения («Хвалите имя Господне» для мужских голосов и камерного оркестра ор. 187, 1939). Ко *второй группе* относятся: Две басни И. Крылова для смешанного квартета ор. 36 (1905) перекликающиеся с созданными двумя годами ранее Четырьмя баснями для голоса и фортепиано ор. 33, а также два смежных опуса вокальных квартетов на тексты К. Бальмонта, наполненных образами символистской поэзии: ор. 56 — для мужских голосов, ор. 57 — для женских голосов (1911).

Вокальные дуэты А.Т. Гречанинова, напротив, явились своеобразным обобщением достижений русских композиторов в этом жанре, корнящемся в традиции домашнего музицирования начала XIX века. В творчестве А.Т. Гречанинова получили продолжение основные жанровые архетипы вокальных дуэтов XIX столетия: лирическая миниатюра, (Два дуэта ор. 17 (1892–1897): «После грозы», «Грёзы»), «русская песня» — стилизация русской фольклорной песни (Два дуэта ор. 41 (1907): «Дуют ветры», «Дубравушка»), пейзажная зарисовка (Два дуэта ор. 62 (1913): «Полдень», «На закате»). Ещё один опус А. Т. Гречанинова — Два вокализа для сопрано и контральто в сопровождении скрипки, виолончели и арфы (или в сопровождении фортепиано) ор. 101 (1923–1924) — не имеет аналогов в русской музыке XIX века. В этом сочинении примечательно не только обращение композитора к нетрадиционному инструментальному сопровождению дуэта голосов, но и сам факт создания концертного вокализа для двух голосов — первый и, пожалуй, единственный подобный пример в истории русской музыки.

Концертные арии-романсы для голоса с сопровождением оркестра были новаторским жанром в русской музыке начала XX века, и по свидетельству музыковеда Н.Ф. Финдейзена «Гречанинов один из первых переменил фортепианный акком-

панемент на оркестровый» [14, с. 74]. Потребность в расширении границ камерно-вокального жанра была продиктована сотрудничеством композитора с выдающимися оперными певцами, голоса которых требовали больших залов и оркестрового аккомпанемента: в частности, первое сочинение А.Т. Гречанинова в этом жанре — музыкальная картина «На распутьи» для баса с оркестром ор. 21 на стихи И. Бунина (1901) — была написана специально для Ф.И. Шаляпина. А.Т. Гречанинов последовательно развивал этот жанр, всего создав шесть концертных арий с сопровождением оркестра, а также ряд детских песен (цикл «Снежинки» ор. 47, 1909) и обработок народных песен (Четыре белорусские народные песни ор. 84, 1918) для голоса с оркестром.

Произведения для голоса и инструментально-го ансамбля — ещё одна сфера творчества А.Т. Гречанинова, в которой проявилось его стремление к обновлению камерно-вокальных жанров и тяготение к нетрадиционным исполнительским составам. Ощущая некоторую исчерпанность выразительных средств традиционного дуэта «голос-фортепиано», композитор начал искать новые тембровые соотношения. Аналогичное достижение А.Т. Гречаниновым предельных исполнительских возможностей хора *a cappella* в его «Страстной седмице» и «Всенощном бдении» послужило для него стимулом к радикальному обновлению духовной православной музыки через введение в неё инструментального сопровождения, характерного для западной христианской традиции. Первым таким «экуменическим» экспериментом композитора стало камерно-вокальное сочинение — оставшаяся неизданной концертная ария «Хвалите имя Господне» ор. 60 (1912) для меццо-сопрано, органа, струнного квартета и арфы. Почти в то же время А.Т. Гречанинов завершил цикл из трёх романсов «Мёртвые листья» для контральто и струнного квартета на стихи Н. Минского, ор. 52 (1911). Этот опус открывает в истории русской музыки новую страницу, связанную с сочинениями для голоса и нетрадиционного инструментального сопровождения, и во многом предвосхищает искания композиторов второй половины XX века. Помимо двух вышеназванных сочинений, А.Т. Гречанинов создал для голоса и инструментального ансамбля ещё два опуса — это Две мелодии для сопрано, виолончели и арфы на стихи Ф. Тютчева ор. 131 (1932) и уже упоминавшиеся Два вокализа для сопрано и контральто в со-

провожении скрипки, виолончели и арфы ор. 101 (1923–1924).

Наиболее многочисленную группу сочинений А.Т. Гречанинова (более двухсот) составляют **песни и романсы для голоса и фортепиано**. Большинство из них объединены в циклы (всего 14) или сборники (8 сборников детских песен, 10 сборников народных песен).

Не менее разнообразна и **панорама поэтических текстов**, к которым обращается А.Т. Гречанинов в своём камерно-вокальном творчестве. Почти треть сочинений написаны на тексты поэтов эпохи Серебряного века, современников композитора.

Особое место среди них занимают стихотворения поэтов-символистов: К. Бальмонта, А. Блока, Д. Мережковского, В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого, Н. Минского. Больше всего камерно-вокальных сочинений (12) создано А.Т. Гречаниновым на тексты К. Бальмонта, чрезвычайно популярного в музыкальных кругах начала XX века литератора. Одиннадцать раз Гречанинов обращался к текстам Ф. Сологуба, в том числе создав на его стихи вокальный цикл «Тишина», ор. 72. Отдельно необходимо отметить обращение А.Т. Гречанинова к поэзии Вяч. Иванова, «мудрого книжника» (выражение Б. Асафьева), которая не была популярна у композиторов ввиду её сложности и недоступности музыке. Напомним, что Вяч. Иванов был не только поэтом, но и религиозным философом, антиковедом и филологом. Гречанинова связывала с Ивановым многолетняя дружба, и он неоднократно обращался к его текстам. На стихи Вяч. Иванова написаны два вокальных цикла («У криницы» ор. 72 и «Римские сонеты» ор. 160), а также три романса из ор. 74 и «Песнь о свободе» (1917).

Романсы на стихи В. Соловьёва, больше известного как философ, а не как поэт — ещё один пример тщательного подхода А.Т. Гречанинова к выбору поэтического текста и обращения к непопулярному в музыкальных кругах автору. Композитор положил на музыку пять стихотворений В. Соловьёва (два — в цикле «Драматическая поэма» ор. 51, три — в цикле «Песни Гафиза» ор. 76).

Неоднократно А.Т. Гречанинов обращался к поэзии акмеистов (С. Городецкий), а также к текстам авторов, не ассоциируемых с каким-либо литературным направлением начала XX века (И. Бунин, Б. Зайцев, Г. Галина, М. Кузмин, Л. Столица, Ю. Балтрушайтис).

В камерно-вокальном творчестве А.Т. Гречанинова нередко случаи объединения в одном вокальном цикле или опусе стихотворений поэтов-современников композитора с текстами поэтов XIX века, как русских, так и зарубежных. Так, в вокальных циклах, созданных в 1910-е годы, можно найти примеры соседства стихотворений Г. Гейне, Ф. Шиллера, А. Фета, Ф. Тютчева со стихотворениями В. Соловьёва, Ф. Сологуба, А. Блока, К. Бальмонта и Вяч. Иванова. Этот парадокс объясняется образной близостью многих текстов указанных авторов XIX века поэзии символистов. Один вокальный цикл («Цветы зла», ор. 48) создан Гречаниновым на французский текст Ш. Бодлера, известного как провозвестник декаданса и символизма.

В ранний и поздний период своего творчества А.Т. Гречанинов отдавал предпочтение поэзии «золотого века» русской литературы. Им созданы 19 романсов на стихи А. С. Пушкина, 8 романсов на стихи М.Ю. Лермонтова, 6 романсов на стихи А.Н. Майкова, по 4 романса на стихи А.К. Толстого и А.Н. Плещеева. Неоднократно А.Т. Гречанинов обращался к поэзии Е. А. Баратынского и Н.А. Некрасова. Также Гречанинов положил на музыку 6 басен И.А. Крылова.

Наконец, ещё один важный текстовый источник камерно-вокального творчества А.Т. Гречанинова — народные тексты, которые легли в основу множества сборников обработок народных песен, а также детских песен. Гречанинов обращался к русскому, белорусскому, украинскому, татарскому, башкирскому, словацкому, английскому, шотландскому и бретонскому фольклору. Соприкасаются с этой линией творчества Гречанинова и два его «ориентальных» опуса: «Песни Гафиза» ор. 76 — на стихи персидского поэта Ш. Хафиза в переводе разных поэтов и «К лунному серпу» ор. 95 на стихи индийского поэта Р. Тагора в переводе А. Грузинского.

Несмотря на разнообразие поэтических источников, в камерно-вокальном творчестве А.Т. Гречанинова можно выделить несколько **образно-тематических блоков**, к которым композитор обращался чаще всего:

1) *Пейзажная лирика*, в которой природа выступает зеркалом душевных переживаний и состояний лирического героя, а иногда становится средством обретения внутренней гармонии. Тяготение композитора к созерцательной, интимной лирике, для которой характерна углублённость во внутренний

мир, а не яркое внешнее проявление чувств, обусловили преобладание в его творчестве приглушённых вечерних и ночных пейзажей. Так, в списке камерно-вокальных сочинений А.Т. Гречанинова обнаруживаются 4 романса с названием «Ночь», 3 романса с названием «Вечер», а также романсы «Ночные голоса», «Сумерки», «Вечерний аккорд», «По вечерам в часы печальных грёз», «Розовый отблеск заката», «Небо и звёзды» и множество других произведений, связанных с семантикой вечера и ночи.

2) С образной сферой ночи связана и тема *тишины, молчания*, характерная для искусства символизма с его поэтикой недосказанности, невыразимости образа. Она занимает значительное место в камерно-вокальном творчестве А.Т. Гречанинова: вокальный цикл «Тишина» (ор. 72) на стихи Ф. Сологуба, стихотворение «Silentium» Ф. Тютчева из вокального цикла «Ad astra» (ор. 54), романс «Молчание» на стихи Ж. Роденбаха, романс «Улыбаясь мечтам» на стихи Ф. Сологуба.

3) Поэтика *сна, мечты* также сближает творчество А.Т. Гречанинова с литературой и поэзией символизма. Мотив сна звучит в романсах на стихи Ф. Сологуба, А. Блока («Кошмар»), Г. Гейне («И снилась мне далёкая страна»), Д. Ратгауза («В полусне»).

4) Тема *смерти* проходит через всё камерно-вокальное творчество А.Т. Гречанинова, начиная с одного из первых его романсов «Я видел смерть» на стихи А. Пушкина, впоследствии уничтоженного автором. Тема смерти возникает в романсе «Epicedium» (ор. 5 № 4) на стихи Н. Щербины, двух романсах ор. 15 («Вечерний звон» на стихи И. Козлова и «Смерть» на стихи П. Ковалевского), романсе «Что-то здесь осиротело» на слова В. Соловьёва (из цикла «Драматическая поэма» ор. 51), романсах «На опушке» на стихи К. Бальмонта и «И снилась мне далёкая страна» на стихи Г. Гейне (из цикла «В сумерки» ор. 63), двух эпитафиях на слова А. Майкова (из цикла «Свирель» ор. 97), вокальном квартете «Мёртвые корабли» на стихи К. Бальмонта (ор. 56) и в цикле «Мёртвые листья» для голоса и струнного квартета на стихи Н. Минского (ор. 52). Необходимо, однако, отметить, что интерпретация образа смерти у Гречанинова значительно различается на разных этапах творчества, что связано с изменением поэтических источников, к которым обращается композитор. Так, если в ранних романсах смерть — это скорбный, но неизбежный

итог жизни, то в сочинениях 1900–1910-х годов образ смерти у Гречанинова получает декадентскую трактовку: смерть как избавление от презренной жизни, как ворота в новый мир. Своеобразная кульминация этой тематической линии — романс «Смерть» из цикла «Цветы зла» на стихи Ш. Бодлера, представляющий собой яростный призыв к смерти. В более поздний период творчества Гречанинов смещает акцент своего внимания на философский вопрос о памяти после смерти, в том числе о жизни творчества после смерти художника — эта тема звучит в романсах на стихи А. Майкова (Эпитафия I и Эпитафия II из цикла «Свирель» ор. 97) и А. Пушкина («Что в имени тебе моём» из цикла «Последние цветы» ор. 106).

5) *Любовная лирика* охватывает широкий диапазон чувств и эмоций — от нежного возвышенного романтического чувства («Как ангел неба безмятежный» на слова А. Фета) до болезненной страсти («Я люблю тебя» из цикла «Цветы зла» на слова Ш. Бодлера) и любовных мук и страданий («Нам суждено страдать» на слова Г. Гейне из цикла «Драматическая поэма», «Угрюм и зол» на слова Г. Гейне из цикла «В сумерки»).

6) *Духовная лирика* неизменно входила в сферу интересов А.Т. Гречанинова в силу его работы в области хоровой духовной музыки. А.Т. Гречанинов создавал камерно-вокальные сочинения как на канонические духовные тексты (концертные арии «Хвалите имя Господне ор. 60, «Благослави, душе моя» ор. 88, 3 молитвы для голоса и органа ор. 181), так и на авторские стилизации духовных стихов (вокальный цикл «У криницы» ор. 73 на стихи Вяч. Иванова, «Молитва» на стихи А. Пушкина ор. 93 № 1). Кроме того, соприкасаются с духовной тематикой и романсы «Ночные голоса» ор. 1 № 1 на стихи А. Плещеева, «Сияя в блаженной светлой сени» ор. 74 № 6 на стихи Вяч. Иванова, «Когда волнуется желтеющая нива» ор. 114 № 3 на стихи М. Лермонтова.

7) Тема *социальной направленности* также весьма показательна для вокального творчества А.Т. Гречанинова, сочувствовавшего революционным настроениям начала XX века. Среди его камерно-вокальных сочинений можно найти такие романсы, как «Колодники» на стихи А. Толстого (ор. 1 № 3) и «Узник» на стихи А. Пушкина (ор. 20 № 4), а также революционные и патриотические песни: «Гимн свободной России» на слова К. Бальмонта, «Россия-

любовь» на слова Ф. Сологуба, «На чужбине» на слова К. Зайцева.

Камерно-вокальное творчество А.Т. Гречанинова — яркая страница русской культуры Серебряного века. Оставаясь по своей природе композитором-традиционалистом и никогда не ставя перед собой цели преобразовать музыкальное искусство, А.Т. Гречанинов, тем не менее, проявил себя как яркий новатор в области камерно-вокальной музыки. Многие его достижения, такие как расширение границ камерно-вокальных жанров и отказ от тради-

ционной вокально-инструментальной пары голоса и фортепиано в пользу новых тембровых соотношений, предвосхитили искания композиторов середины и второй половины XX века. К сожалению, большая часть его сочинений в настоящее время мало изучена и фактически неизвестна ни исполнителям, ни слушателям. Остаётся актуальной проблема осознания ценности творческого наследия А.Т. Гречанинова и восстановления его востребованности в музыковедческой науке и современной исполнительской практике.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **А.Т. Гречанинов:** Воспоминания. Публикации. Переписка. В 2 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. Е.Б. Сигейкиной. — М.: Музыка, 2017. — Т. 1. — 720 с. — Т. 2. — 512 с.
2. **Александров Ю.А.** А.Т. Гречанинов. Нотографический и библиографический справочник. — М.: Советский композитор, 1978. — 103 с.
3. **Асафьев Б.В.** Русская музыка. XIX и начало XX века. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1979. — 344 с.
4. **Богомолов Н.А.** Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 720 с.
5. **Васина-Гроссман В.А.** Русский романс конца XIX и начала XX века // Русская художественная культура конца XIX начала XX века (1895–1907). Книга первая. Зрелищные искусства. Музыка. — М.: Наука, 1968. — с. 385–396.
6. **Гофман В.В.** Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27–28. — М.: Журнально-газетное объединение, 1937. — С. 54–105.
7. **Гречанинов А.Т.** Моя жизнь. — Нью-Йорк: Новый журнал, 1951. — 155 с.
8. **Келдыш В.А.** О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
9. **Левая Т.Н.** Двадцатый век в зеркале русской музыки. — СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2017. — 424 с.
10. **Лекманов О.А.** Книга об акмеизме и другие работы. — Томск: Издательство «Водолей», 2000. — 704 с.
11. **Паисов Ю.И.** Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. — М.: Композитор, 2004. — 600 с.
12. **Скворцова И.А.** Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. — М.: Композитор, 2012. 2-е изд. — 354 с.
13. **Томпакова О.М.** Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2007. — 188 с.
14. **Финдейзен Н.Ф.** Русская художественная песня (романс): исторический очерк ее развития. — М.: Директ-Медиа, 2014. — 81 с.
15. **Холопова В.Н.** Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — 4-е изд., испр. — СПб.: Лань, 2014. — 320 с.
16. **Степанова И.В.** Слово и музыка: диалектика семантических связей. — М.: МГК, 1999. — 288 с.
17. **Gretchaninoff A.** My Life. Introduction and translation by Nicolas Slonimsky. — New York, 1952. — 205 p.

REFERENCES

1. **Grechaninov A. T.:** Vospominaniya. Publikatsii. Perepiska. V 2 t. [A. T. Grechaninov: Memories. Publications. Correspondence. In 2 Vol.] / Compiling editor E. B. Sigeykina. — M.: Muzyka, 2017. — Vol. 1. — 720 p. — Vol. 2. — 512 p.
2. **Aleksandrov Yu. A.** A. T. Grechaninov. Notograficheskiy i bibliograficheskiy spravochnik [Notographic and bibliographic reference book]. — M.: Sovetskiy kompozitor, 1978. — 103 p.

3. **Asaf'ev B.V.** Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka [Russian music. XIX and early XX centuries] — 2nd ed. — L.: Muzyka, 1979. — 344 p.
4. **Bogomolov N.A.** Vokrug «serebryanogo veka»: Stat'i i materialy [Around the "Silver Age": Articles and materials]. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. — 720 p.
5. **Vasina-Grossman V.A.** Russkiy romans kontsa XIX i nachala XX veka [Russian romance of the late 19th and early 20th centuries] // Russkaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XIX nachala XX veka (1895-1907). Kniga pervaya. Zrelishchnye iskusstva. Muzyka. [Russian Artistic Culture of the Late 19th — Early 20th Century (1895-1907). Book One. Performing Arts. Music] — M.: Nauka, 1968. — pp. 385–396.
6. **Gofman V.V.** Yazyk simvolistov [Symbolist language] // Literaturnoe nasledstvo [Literature heritage]. Vol. 27–28. — M.: Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie, 1937. — pp. 54–105.
7. **Grechaninov A.T.** Moya zhizn' [My life]. — New York: Novyy zhurnal, 1951. — 155 p.
8. **Keldysh V.A.** О «serebryanom veke» russkoy literatury: Obshchie zakonomernosti. Problemy prozy [About the "Silver Age" of Russian literature: General patterns. Problems of prose]. — M.: IMLI RAN, 2010. — 512 p.
9. **Levaya T.N.** Dvadsatyy vek v zerkale russkoy muzyki [The twentieth century in the mirror of Russian music]. — SPb.: Izdatel'stvo im. N.I. Novikova, 2017. — 424 p.
10. **Lekmanov O.A.** Kniga ob akmeizme i drugie raboty [A book about Acmeism and other works]. — Tomsk: Izdatel'stvo «Vodoley», 2000. — 704 p.
11. **Paisov Yu.I.** Aleksandr Grechaninov. Zhizn' i tvorchestvo [Alexander Grechaninov. Life and work]. — M.: Kompozitor, 2004. — 600 p.
12. **Skvortsova I.A.** Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov [Art Nouveau style in Russian musical art at the turn of the 19th-20th centuries]. — 2nd ed. — M.: Kompozitor, 2012. — 354 p.
13. **Tompakova O.M.** Pevets russkoy temy Aleksandr Tikhonovich Grechaninov [Russian theme singer Alexander Tikhonovich Grechaninov]. — SPb.: Kompozitor Sankt-Peterburg, 2007. — 188 p.
14. **Findeyzen N.F.** Russkaya khudozhestvennaya pesnya (romans): istoricheskiy ocherk ee razvitiya [Russian artistic song (romance): historical outline of its development]. — M.: Direkt-Media, 2014. — 81 p.
15. **Kholopova V.N.** Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie [Music as an art form: Textbook]. — 4th ed. — SPb.: Lan', 2014. — 320 p.
16. **Stepanova I.V.** Slovo i muzyka: dialektika semanticheskikh svyazey [Word and music: dialectics of semantic connections]. — M.: MGK, 1999. — 288 p.
17. **Gretchaninoff A.** My Life. Introduction and translation by Nicolas Slonimsky. — New York, 1952. — 205 p.

БОГДАНОВ ДАНИИЛ МИХАЙЛОВИЧ

Московская государственная консерватория им.

П.И. Чайковского (г. Москва)

Выпускник ассистентуры-стажировки

Концертмейстер ВТУ (института) им. М.С. Щепкина и ГБУДО

г. Москвы ДМШ им. Н.П. Ракова

e-mail: dany.bogdanoff@yandex.ru

BOGDANOV DANIIL M.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia)

Postgraduate performance course graduate

Accompanist of Shchepkin Higher Theater School (Institute) and

Rakov Children's music school

e-mail: dany.bogdanoff@yandex.ru

УДК 787.1

А.В. ЛУНДИН

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

Освоение современного скрипичного репертуара в ВУЗе

A. Lundin

Mastering the modern violin repertoire at the university

Абстракт. В статье рассмотрены проблемы обучения молодых скрипачей современному репертуару и практической работы над сочинениями XXI века. Представлены научные труды по данному вопросу, отмечены работы Детвайлер и Стрендж, посвящённые атипичной технике игры на скрипке в новой музыке. В исследовании обсуждается проблема освоения стиля разных эпох, даются практические рекомендации по данному вопросу. Проводится сравнение между исполнителем классико-романтической музыки и современной, оценивается их техническая подготовка. Выявляются важнейшие принципы исполнения и методы освоения произведений современных композиторов, востребованной как в концертной практике, так и в программах всероссийских и международных конкурсов, на примере композиторских техник С. Губайдулиной, Я. Ксенакиса, Д. Курляндского, Д. Гласса, К. Пендерецкого.

Ключевые слова: скрипичное искусство, современная музыка, исполнительский стиль, полистилистика, жанровый синтез, Дмитрий Курляндский.

Abstract: The article considers the problems of teaching young violinists modern repertoire and practical work on the compositions of the 21st century. Scientific works on this issue are presented, the works of Detweiler and Strange, devoted to the atypical technique of playing the violin in new music, are noted. The study discusses the problem of mastering the style of different eras, practical recommendations on this issue are given. A comparison is made between the performer of classical-romantic music and modern music, their technical training is assessed. The most important principles of performance and methods of mastering the works of modern composers, in demand both in concert practice and in the programs of all-Russian and international competitions, are identified, using the example of composer techniques of S. Gubaidulina, J. Xenakis, D. Kurlyandsky, D. Glass K. Penderecki.

Keywords: violin art, modern music, performance style, polystylistics, genre synthesis, Dmitry Courlandsky.

Современные информационно-коммуникативные технологии сделали доступным широкому (без преувеличения, в мировом масштабе) кругу скрипачей большую часть оригинальной музыки, когда-либо созданной для этого инструмента — редкие ноты, рукописи, сочинения затерянных в истории композиторов — все это теперь доступно почти каждому. В условиях этого разнообразия меняется сама модель творческой деятельности скрипача-исполнителя. В современном обществе все более востребованным становится исполнитель-универсал — то есть музыкант, способный работать с репертуаром, максимально разнообразным в жанрово-стилевом отношении. Публика, все более разборчивая и взыскательная, ждет от исполнителя

бережного отношения к историческому и авторскому стилю в сочетании с индивидуальной интерпретацией. Но каждый исторический стиль — это отдельный тип музыкального мышления, идейный и эстетический базис, определяющий виды исполнительской техники.

Многие годы профессиональная подготовка скрипача-исполнителя, начиная со школы и заканчивая вузом, осуществляется на классико-романтической основе — эстетических критериях, репертуаре, методах и т. д. Условно, обучение музыканта базируется на одном типе музыкального мышления, который оказывается не конгруэнтен огромному количеству репертуарных пластов, создаваемых современными композиторами.

Важно подчеркнуть, что автор совершенно не считает данную парадигму устаревшей. Однако в современном вузе, по завершению которого скрипач должен стать высочайшего уровня концертным исполнителем с разнообразным репертуаром, студент погружается в самый инновационную композиционную технику и внезапно остается без «ключей» к расшифровке стиля таких произведений, их идейно-образного содержания. Атипичные приемы начинают восприниматься не более чем как шумовые эффекты, форма и драматургия ускользают от его понимания. Конечно, о вопросах освоения современных произведений для скрипки можно и нужно задумываться задолго до поступления в ВУЗ — обучающиеся школ и колледжей готовят к исполнительским конкурсам образцы самой современной музыки. Но если в вузах учебные планы, так или иначе, включают в себя изучение современной музыки, то на уровне музыкальных школ и колледжей указанная проблема очень редко получает должное методическое сопровождение.

В последние два десятилетия в проблематика освоения самого современного репертуара скрипачами-исполнителями освещалась фрагментарно. Исследования педагогической направленности, прежде всего, сконцентрированы на общих психолого-педагогических вопросах, противоречиях и инновациях профессиональной подготовки, затрагивая репертуарный аспект как второстепенный: диссертационные исследования И.В. Лежневой [1], М.В. Мартышевой [2], А.В. Гвоздева [3], Т.И. Дмитриенко [4], статьи М.Э. Вознесенской [5], З.Э. Алиевой [6] и других. Исследования музыкально-теоретической направленности, как правило, сосредоточены на репертуарных «вкладах» отдельных композиторов или отдельных жанрах — работы О.С. Алюшиной [7], С.И. Нестерова [8], И.А. Матюшонок [9] и других.

Несколько лучше дело обстоит в зарубежной научной литературе последних лет. Необходимо, прежде всего, выделить диссертационное исследование М. Детвайлер [10], а также публикации П. Стрендж [11], посвященные вопросам освоения скрипачами самых современных произведений, предполагающих особые эстетические константы и комплексы выразительных средств.

Как представляется, профессиональный концертный исполнитель обязан понимать совокупность идей, эстетических принципов, которые

использовал композитор при создании художественного замысла и его реализации в музыкальном тексте. Иными словами, он должен понимать «язык», которым пользовался композитор.

Педагог и методист И.В. Лежнева одна из первых ввела в научный обиход понятие стилевой универсальности, которая «характеризуется пониманием теоретических основ и владением исполнительскими принципами, соответствующими историческим стилям, мировой музыкальной культуры, а также — умением предложить в любом из них индивидуальную интерпретацию» [1, с. 21].

Как справедливо замечает М.В. Мартышева, рассуждая о скрипичном репертуаре XX столетия, «эстетические установки, характер “предслышания” композитора, направляли творчество скрипачей на все более глубокое познание и раскрытие неисчерпаемых выразительных возможностей скрипки» [2, с. 18].

Процесс создания и реализации интерпретационной модели музыкального произведения в исполнительском искусстве скрипача к настоящему моменту получил подробнейшее освещение в диссертации А.В. Гвоздева. В частности, опираясь на результаты исследований психолога В.И. Петрушина, Гвоздев делает следующее утверждение: «музыкально-слуховые представления — это то же самое, что архитектурно-строительный проект при постройке дома, конструкторская разработка при постройке автомобиля... Ошибки и неточности в проекте, плане действий, расчетах неминуемо и неизбежно влекут за собой неудачу в претворении замысла в жизнь» [3, с. 16].

Формирование слуховых представлений не может быть осуществлено на должном профессиональном уровне без глубокого анализа музыкального текста. Музыка современных композиторов опирается на опыт XX столетия. Именно многообразие стилей прошлого, а не позапрошлого века, то «многоязычие», где неоклассицизм сосуществовал с алеаторикой, а минимализм — с сонористикой, является базисом для современного скрипичного репертуара. Поэтому педагогам по специальности желательно погружать своих студентов в музыку XX–XXI столетий. Кому-то будет корректнее предлагать музыку современных композиторов на длительный период, в течение одного или двух семестров. Для кого-то более правильным будет сохранять на протяжении всего времени обучения

репертуарное разнообразие, лишь более активно дополняя репертуар современной музыкой.

Важно, чтобы произведения, выполненные в алеаторической или сонористической технике, стали столь же неотъемлемым элементом учебной программы, как скрипичные концерты М. Бруха, И. Брамса, П.И. Чайковского.

Подчеркнём, что процесс освоения будущими скрипачами-исполнителями атипичных приемов игры на скрипке не существует в отрыве от освоения музыкальных произведений. Педагог и обучающийся берут в свой репертуар то или иное современное музыкальное произведение, требующее, например, исполнения микротонов или *pizzicato glissandi*, и применительно к данному конкретному сочинению отрабатывают эти приемы. Это большое заблуждение, ведь с самого начала обучения, еще в музыкальной школе начинающие скрипачи играют гаммы, этюды и упражнения, необходимые им для исполнения классико-романтического репертуара. Именно поэтому в профессиональную подготовку будущих скрипачей-исполнителей должны быть введены уроки, посвященные освоению атипичных приемов игры. В частности, для образца можно взять методическое пособие Мии Детвейлер [11]. Ее методическое пособие состоит из нескольких разделов, в числе которых — краткие рекомендации к обширному кругу сочинений, созданных в период с 1971 года по 2014 год, практические упражнения для навыков исполнения упомянутых выше приемов и многих других; подробные методические рекомендации к реализации данных приемов на материале различных сочинений. Примечательно, что в ее работе рассматриваются и сочинения отечественных композиторов, в частности, музыка С.А. Губайдулиной.

Например, *glissando* Детвейлер рассматривает на материале сочинений Я. Ксенакиса и С.А. Губайдулиной. В частности, она пишет (здесь и далее перевод мой — прим. А.Л.): «Хотя глissандо часто используются просто для соединения одного мелодического тона с другим, они также могут стать более структурной частью композиции. В “Танцовщице на канате” Софии Губайдулиной <...> композитор посредством *glissando* обозначает общий контур, которому должен следовать исполнитель, не забывая при этом касаться определенных нот. Хотя это и не самое сложное с технической точки зрения исполнение, его может быть сложно воспроизвести так, чтобы это

было музыкально...» [11, с. 46]¹. Обратим внимание, что Детвейлер учитывает не только специфику игры, но и то, как тот или иной прием (в данном случае, *glissando*) участвует в формообразовании.

Такой подход становится подспорьем для формирования музыкально-слуховых представлений при создании интерпретационной модели. Спектр атипичных приемов будет расширяться, возрастет количество произведений, в которых они используются, а значит, создание и внедрение в образовательный процесс скрипачей-исполнителей подобных методических разработок представляется важнейшей задачей.

Но все вышесказанное не может в полной мере решить проблему быстрого постижения студентами-скрипачами индивидуального композиторского стиля. Опираясь на результаты личного педагогического опыта, укажем на необходимость углубленного анализа ритмико-интонационной основы произведения, существующей при любой композиционной технике.

Анализ интонации, темпа, метра и ритма может не привести студента к глубокому прочувствованному пониманию исполняемой музыки, но позволит наметить для себя контуры формы, музыкальную драматургию.

В современной музыке наблюдается новый подход общения композитора с исполнителем. К примеру, некоторые современные авторы специально скрывают от исполнителя свой замысел, представляя ему выполненные в оригинальной технике сочинения и рассчитывая на свободу интерпретации.

В частности, ко многим своим сочинениям именно так относится композитор Д.А. Курляндский, автор композиции «*prePositions*» для скрипки соло (2008 год). Сложная композиционная техника сочинения, нетипичные критерии звука могут сбить с толку неопытного студента. Название сочинения, которое может быть переведено как «Предлоги», также вряд ли сразу наведет студента на мысли об интерпретации. Скорее всего, он сразу сосредоточится на описании исполнительских приемов, представленных композиторов уже на титульном листе авторской партитуры [14]. Эти пояснения очень важны, и студент действительно должен следовать им максимально точно.

¹ Здесь и далее перевод автора статьи.

prePositions
per violino solo
to Anastasia Kozlova
Dmitri Kourliandski

рис. 1. Д.А. Курляндский. *prePositions* для скрипки соло. Такты: 1–8 [14, с. 1]

Между тем, при пристальном изучении партитуры, становится очевидным, что все музыкальное повествование имеет черты трехчастной формы, где в первой и заключительной частях сопоставляются два противоположных «элемента» (см. рис. 1).

Первый элемент — это то, что сам Д.А. Курляндский в примечаниях называет «текстурой»: «Все быстрые эпизоды с 32-ми не должны воспроизводиться в точности так, как указано в описании. Это скорее “изображение текстуры”, чем конкретный текст. Эти эпизоды — основа для импровизации, “идеального текста”, который невозможно воплотить в точности, а можно только имитировать. Темп в таких эпизодах должен быть максимально быстрым, количество нот, их порядок, а также порядок изменения положения смычка определяются индивидуально, в соответствии с пожеланиями исполнителя» [14]. По всей видимости, речь здесь идет о «суе́тливом» и максимально быстром, рожденном эмоциональным импульсом исполнителя комплексе звуков, которые, конечно же должны отличаться от обычного *marcato*, кроме того, как видим, часть звуков должна исполняться за счет резких ударов пальцами по струнам, ударами смычка по грифу. Важно, чтобы создаваемый «шорох» точно укладывался в указанный композитором темп.

Средний раздел сочинения [14, с. 12] — *glissando* может рассматриваться и как попытка объединения предшествующих текстур (тем более, что эпизоды *glissando* возникают в ходе развития второго элемента по мере приближения к первой кульминации), и как попытка создания резкого контраста с двумя предыдущими элементами музыкального повествования.

Начать конкретно-практическую исполнительскую работу можно с выполнения важнейшего указания Д.А. Курляндского: «Эти эпизоды — основа для импровизации». Исполнителю желательно перед разбором *prePositions* попробовать поимпровизировать в заданных композитором условиях — в указанном темпе с предложенными приемами игры смычком по струнам и грифу и пальцами, привыкнуть к звучанию, попробовать найти в нем интонационное движение.

В среднем разделе интонационное движение осуществляется в условиях полифонической фактуры (см. рис. 2 на стр. 58).

Здесь основная исполнительская задача связана с одновременным и противоположным динамическим развитием голосов. Здесь нет гармонической краски в классическом понимании, именно поэтому скрипачу следует сконцентрироваться на тем-

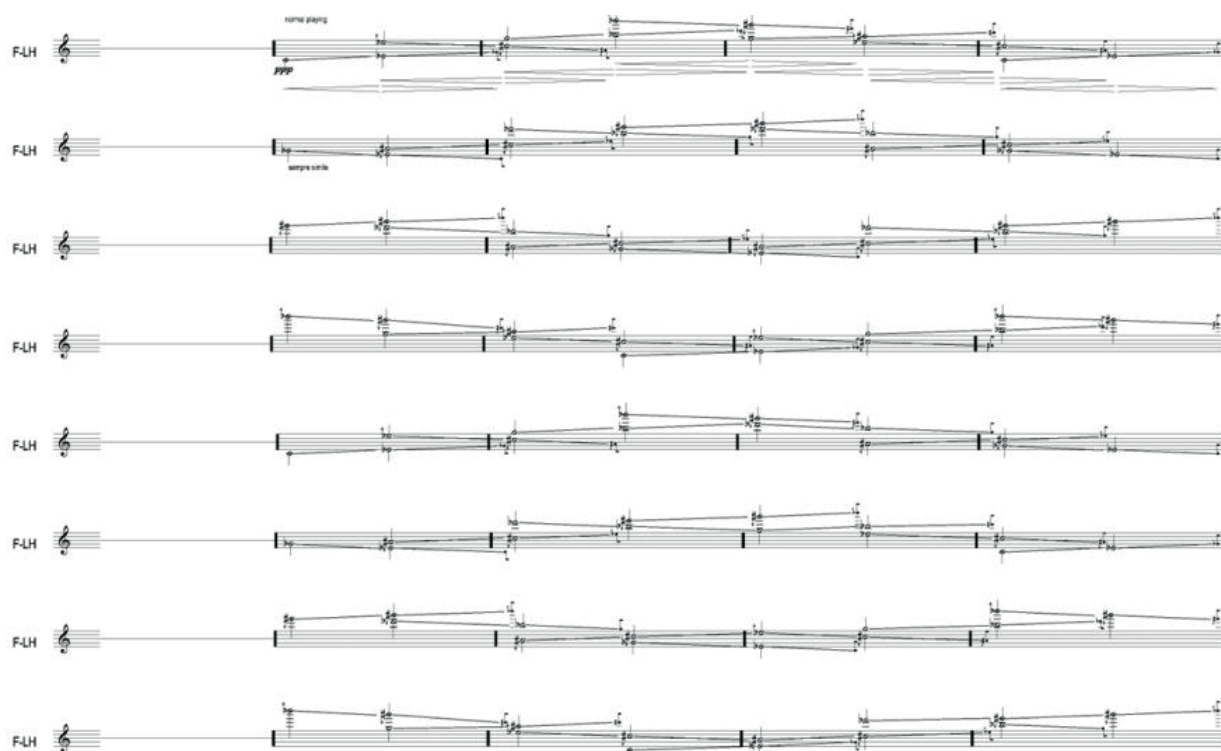


рис. 2. Д.А. Курляндский. *prePositions* для скрипки соло. Такты: 93–112 [14, с. 12]

бровой дифференциации между нижним и верхним голосами. При этом важно понимать, что тембров здесь должно быть три — движение идет в трех голосах, два из которых чередуются.

Представляется рациональным предлагать обучающемуся несколько сочинений, выполненных в разных техниках. Например, такое произведение как *prePositions* можно сочетать с музыкой, выполненной в технике минимализма. Здесь, возможно, хорошим дополнением будет Второй скрипичный концерт «Американские времена года» Ф. Гласса (2009), в рамках которого перед обучающимся открываются возможности варьирования музыкальной драматургии (по замыслу композитора входящие в цикл Песни и, собственно, Времена, можно исполнять отдельно), а также развивать в себе навык развития тематизма в условиях минималистского стиля (когда один и тот же материал повторяется практически без изменений), где главными «движителями» развития становятся динамические, штриховые и тембровые оттенки. Или можно вспомнить Вторую скрипичную сонату К. Пендерецкого, в которой его авангардный стиль соединя-

ется с традициями позднего романтизма. Так или иначе, стиливой выбор у педагога в репертуаре XX — XXI веков чрезвычайно широк.

Итак, в современной профессиональной подготовке скрипача-исполнителя существует «перевес» в сторону классико-романтического репертуара. Это же касается и музыкально-теоретических дисциплин, которые скрипач осваивает на протяжении всего обучения в вузе — он изучает принципы формообразования, гармонию, композиционные техники на основе классико-романтической музыки и творчества композиторов XX столетия, которые опирались на эту традицию. Мы предлагаем некоторые рекомендации, позволяющие расширить репертуарные возможности студентов в области современной скрипичной музыки, в том числе: осваивать в классе атипичные приемы игры; изучать новые сочинения в оригинальной композиционной технике с учётом с глубокого ритмико-интонационного анализа музыкального текста; создавать методические разработки, в которых описание этих приемов и советы по их освоению осуществляются на материале музыкальных произведений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Лежнева И.В.** Отечественная скрипичная школа второй половины XX — начала XXI веков: пути развития в контексте исполнительских традиций. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность. 17.00.02. Музыкальное искусство. — Нижний Новгород, 2019. — 28 с.
2. **Мартышева М.В.** Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность. 17.00.02. Музыкальное искусство. — Санкт-Петербург, 2011. — 26 с.
3. **Гвоздев А.В.** Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Специальность. 17.00.02. Музыкальное искусство. — Новосибирск, 2015. — 41 с.
4. **Дмитриенко Т.И.** Формирование исполнительской самостоятельности скрипачей в процессе обучения в вузе. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Специальность 13.00.02. Теория и методика воспитания (музыка). — Краснодар, 2009. — 23 с.
5. **Вознесенская М.Э.** Объектные отношения в процессе творческой подготовки студента-скрипача в вузе // Мир науки, культуры, образования. — 2022. — № 5 (96). — С. 104–107.
6. **Алиева З.Э.** Скрипичное исполнительство и его роль в формировании музыкального текста // Музыковедение. — 2019. — № 11. — С. 45–49.
7. **Алюшина О.С.** Творчество Дьёрдя Куртага. Опыт характеристики. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность. 17.00.02. Музыкальное искусство. — Москва, 2009. — 29 с.
8. **Нестеров С.И.** Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность. 17.00.02. Музыкальное искусство. — Ростов-на-Дону, 2009. — 23 с.
9. **Матюшонок И.А.** Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность. 17.00.02. Музыкальное искусство. — Нижний Новгород, 2011. — 20 с.
10. **Detwiler M.** An introduction to contemporary violin techniques: a practical guide with exercises for students and teachers. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. — University of North Texas. — 2021. — 78 p.
11. **Strange P., Strange A.** The Contemporary Violin. Extended Performance Techniques. — University of California Press. — Scarecrow Press. — 2001. — 337 p.

REFERENCES

1. **Lezhneva I.V.** Otechestvennaya skripichnaya shkola vtoroj poloviny XX — nachala XXI vekov: puti razvitiya v kontekste ispolnitel'skikh tradicij [The Russian violin school of the second half of the XX — early XXI centuries: ways of development in the context of performing traditions]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Special'nost'. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo. — Nizhnij Novgorod, 2019. — 28 p.
2. **Martysheva M.V.** Tembrovye pole kak celostnyj vyrazitel'no-koloristicheskij komponent skripichnogo zvuchaniya [Timbre field as an integral expressive and coloristic component of violin sound]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Special'nost'. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo. — Sankt-Peterburg, 2011. — 26 p.
3. **Gvozdev A.V.** Mnogokomponentnaya sistema ispolnitel'skoj tekhniki kak osnova interpretatorskogo tvorchestva skripacha [The multicomponent system of performing technique as the basis of the violinist's interpretative creativity]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya. Special'nost'. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo. — Novosibirsk, 2015. — 41 p.
4. **Dmitrienko T.I.** Formirovanie ispolnitel'skoj samostoyatel'nosti skripachej v processe obucheniya v vuze [Formation of performing independence of violinists in the process of studying at a university]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk. Special'nost' 13.00.02. Teoriya i metodika vospitaniya (muzyka). — Krasnodar, 2009. — 23 p.
5. **Voznesenskaya M.E.** Ob'ektnye otnosheniya v processe tvorcheskoy podgotovki studenta-skipacha v vuze [Object relations in the process of creative training of a violinist student at a university] // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya]. — 2022. — № 5 (96). — P. 104–107.
6. **Alieva Z.E.** Skripichnoe ispolnitel'stvo i ego rol' v formirovanii muzykal'nogo teksta [Violin performance and its role in the formation of a musical text] // Muzykovedenie. — 2019. — № 11. — P. 45–49.

7. **Alyushina O.S.** Tvorchestvo D'yordya Kurtaga. Opyt harakteristiki [The work of Gyorgy Kurtag. Experience characteristics]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Special'nost'. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo. — Moskva, 2009. — 29 p.
8. **Nesterov S.I.** Puti razvitiya sonaty dlya skripki solo v kontekste stilevyh, zhanrovyh i ispolnitel'skih iskanij muzyki XX veka [Ways of development of the sonata for solo violin in the context of stylistic, genre and performing searches of music of the XX century]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Special'nost'. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo. — Rostov-na-Donu, 2009. — 23 p.
9. **Matyushonok I.A.** Sonata dlya skripki i fortepiano v otechestvennoj muzyke vtoroj poloviny XX veka [Sonata for violin and piano in Russian music of the second half of the XX century]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Special'nost'. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo. — Nizhnij Novgorod, 2011. — 20 p.
10. **Detwiler M.** An introduction to contemporary violin techniques: a practical guide with exercises for students and teachers. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. — University of North Texas. — 2021. — 78 p.
11. **Strange P., Strange A.** The Contemporary Violin. Extended Performance Techniques. — University of California Press. — Scarecrow Press. — 2001. — 337 p.

ЛУНДИН АЛЕКСЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

Московская государственная консерватория имени

П.И. Чайковского (г. Москва)

доцент

Заслуженный артист РФ

e-mail: alundin@mail.ru

LUNDIN ALEXEY V.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia)

Honored Artist of the Russian Federation

Associate Professor

e-mail: alundin@mail.ru

УДК 783.1

А.И. МИКИТА

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

А.Б. КОВАЛЁВ

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

В.А. ЧОРНОГУЗ

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

Идейный замысел и особенности композиции оратории «Сохранивший веру»

*A. Mikita, V. Chornoguz**Ideological idea and features of the composition of the oratorio "Preserved Faith"***Ключевые слова:** оратория, князь Александр Невский, музыка и слово, летопись, богослужебный текст, А. И. Микита.**Keywords:** oratorio, Prince Alexander Nevsky, music and word, chronicle, liturgical text, A. I. Mikita.

Оратория А.И. Микиты «Сохранивший веру» посвящена 800-летию со дня рождения святого благоверного князя Александра Невского. Авторы текста — епископ Каскеленский Геннадий (Гоголев) и поэт Максимилиан Потёмкин. В либретто также использованы богослужебные тексты Русской православной церкви, фрагменты Новгородской Первой летописи, фрагмент буллы Папы Римского Гонория III.

Премьера оратории состоялась 21 ноября 2022 года в Санкт-Петербурге на сцене Александринского театра в рамках духовно-просветительского концерта «Русь великая моя». Дирижер — лауреат международных конкурсов, преподаватель Санкт-Петербургской Духовной Академии Раиса Гундяева. Солисты — Борис Степанов (тенор), Ярослав Петряник (баритон), Ирина Андриякова (сопрано), Юрий Заряднов (бас). В исполнении оратории участвовали Симфонический оркестр Санкт-Петербурга, хоровая капелла Московского городского педагогического университета, хор Российского экономического университета, хор Санкт-Петербургской Духовной Академии.

Интервью композитора А.И. Микиты студенту Академии хорового искусства имени В.С. Попова В.А. Черногузу, состоявшееся 15 марта 2024 г.,

проходило в процессе написания им выпускной квалификационной работы «Оратория “Сохранивший веру” Андрея Микиты. Особенности хорового письма» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки А.Б. Ковалев).

В.Ч. Здравствуйте, Андрей Иштванович. Первый вопрос связан с историей создания этого произведения. Расскажите, пожалуйста, каков был путь от его замысла до воплощения в нотном тексте?

А.М. Здравствуйте, Владимир. Первоначальный «толчок» весьма банален. Это был заказ от Росконцерта, и права на это произведение принадлежат в данный момент этой организации. Так что, если кто-то соберется его исполнить, то придется обращаться не только ко мне.

В 2015 году был знаменательный юбилей — 1000 лет со дня кончины великого князя Владимира — Крестителя Руси, и тогда по заказу от фестиваля я написал в честь этого события мистерию «Князь Владимир». Преподавателю факультета церковных искусств Санкт-Петербургской Духовной Академии Раисе Гундяевой попались ноты этого произведения, и после исполнения мистерии я лично познакомился с ней. Раиса Геннадиевна



А.И. Микита и В.А. Черногуз. МГК им. П.И. Чайковского, 15 марта 2024

меня запомнила как композитора, который работает в области духовной музыки, в кантатно-ораториальной жанровой сфере, и предложила написать произведение об Александре Невском. Мне идея понравилась, и в процессе обсуждения пришли к взаимному согласию.

В.Ч. То есть, можно считать мистерию «Князь Владимир» предтечей оратории «Сохранивший веру»?

А.М. Можно сказать, что так. На самом деле, «Князь Владимир» — вторая моя крупная работа для хора с оркестром, но, по моему мнению, на фоне отечественной культуры последних 30 лет не особенно удачная, но не хуже многих произведений

этого жанра. Её нередко исполняли без моего участия, нот я не скрываю — берите в интернете. Один раз я сам принимал участие в ее исполнении в качестве дирижера в Ярославской филармонии.

И после этого у меня возникло понимание, что крупная форма, где происходит сочетание хора с оркестром, взаимодействие музыки со словом — это близкая мне стихия. Естественно, подобные произведения пишутся «на заказ», так как трудно себе позволить год работы просто так «сложить в стол». В процессе создания оратории «Сохранивший веру» я стал погружаться в исторические документы, и оказалось, что сам подготовительный процесс, занимает очень много времени. Чтобы

родилась какая-то объединяющая концептуальная идея, свое личное отношение к теме, а не просто внешний пафос, я исследовал родословную князя, «раскопал» буллу Папы Римского, который призывает крестоносцев искоренять православную веру на Руси. Соответственно, в произведении этот эпизод исполняется на латинском языке, и образ Папы Римского вышел довольно комичным.

В.Ч. В статье кандидата культурологии Ольги Гусевой, которая писала о другом Вашем произведении — оратории «Земля Сибирь», автор ссылается на интервью, в котором Вы заметили, что при написании этого произведения ориентировались на «Патетическую ораторию» Г. В. Свиридова. В связи с чем возникает вопрос, имелись ли какие-либо музыкальные ориентиры при написании оратории «Сохранивший веру»?

А.И. Безусловно, мне хотелось посоревноваться с С.С. Прокофьевым. Понятно, что кинематограф дал первичный творческий импульс, и кантата «Александр Невский» написана Прокофьевым в свойственном композитору стиле. В моей оратории принципиально другой подход.

В.Ч. Основной смысл фильма С.М. Эйзенштейна заключался в последней фразе князя: «Кто с мечом на Русь придет, тот от меча и погибнет», а в оратории «Сохранивший веру» мне видится, что князь Александр Невский представлен как святой покровитель и духовный защитник Отечества.

А.М. Да, именно как святой благоверный князь. Поэтому батальная сцена, которая в кантате Прокофьева стала популярной в музыкальном отношении, в моем произведении сведена к минимуму. В оратории «Сохранивший веру» другой взгляд на Александра Невского — не столько как на воина-защитника, сколько как на мистическую фигуру, заступника святой Руси, который, мы верим, является заступником и сейчас.

Из этого посыла рождается основная концепция произведения, где в последовании частей просматривается исторический путь Александра Невского от его предков до прославления в лике святых. Если рассматривать его образ биографически, конечно же, «Ледовое побоище» не обойдётся вниманием: я этот батальный эпизод сделал, но если Вы заметили, он очень короткий, запечатлен просто как исторический факт, тем более, оратория как жанр подразумевает более повествовательный склад, а не воплощение динамических событий. Хотя у меня

после премьеры спрашивали, а что ж Вы так скромно «Ледовое побоище» показали?

В.Ч. Если сравнивать музыку и изобразительное искусство, то композитор, как художник в музыке, пишет тембрами, голосами инструментов и вокалистов. И в этой связи, хотелось бы узнать, как рождался у Вас состав исполнителей?

А.М. Интересно, что состав исполнителей не был задуман заранее. Когда сложился основной корпус текстов, а он кроме летописи включает в себя еще многие другие тексты, труд был достаточно объемным. Со мной в контакте работали два литератора: епископ Геннадий (Гоголев) и недавно скончавшийся Максимилиан Потёмкин. Осуществлялась довольно кропотливая работа со словом, которая происходила по моему плану, иногда мне сочиненную уже музыку подтекстовывали. Разные тексты требовали определенных тембров голосов. Так появился тенор, исполняющий партию Папы Римского, но его занятость в произведении ограничилась 20-ю тактами. Очень короткая партия и у баритона, которому поручено воплощение текста (зафиксированного в летописи) прямой речи Александра Невского. Большая партия оказалась у летописца. Нельзя было обойти вниманием мать Александра Невского, ей посвящен целый номер (№ 2 «Благословение»). А в финале, как положено, задействованы все персонажи.

В.Ч. Вы сказали, что в оратории значительное внимание уделяли литературной составляющей, среди которой исторические и религиозные тексты. Как бы Вы обозначили музыкальную форму произведения и какая роль отведена тексту?

А.И. Честно говоря, я не думал об этом. Конечно, есть моменты репризности. В целом, глобальная форма имеет черты концентричности, а внутри частей музыкальная форма подчинена тексту, но частичное обрамление имеет место быть, будь то тональное или ритмическое, поскольку сама по себе музыкальная форма имеет цикличность, а если ее нет, то форма совсем растекается. А вот про слово сказать очень важно. Я очень много пишу музыки духовной, вследствие чего часто сталкиваюсь с текстами молитв, и конечно эти слова изменять нельзя, но несмотря на то, что какими бы сложными не были бы словосочетания, у меня получается их оформить и озвучить в музыке. Я успел поработать не только с русским, но и со многими иностранными языками, и сейчас для меня не составляет проб-

лемы найти гибкие интонации под любые текстовые словосочетания.

В.Ч. Наряду со словом М.В. Ломоносова, Новгородской летописью, фрагментом буллы Папы Римского, тропарем и акафистом князю Александру Невскому в оратории есть тексты, источники которых не указаны. Каково их происхождение?

А.И. Как уже было упомянуто ранее, со мной работали два поэта, и когда они присылали мне свои версии текстов я просил их что-то исправлять, затем они приносили свои изменения, после чего и я тоже редактировал их согласно своему замыслу. В первой части, кроме тропаря святому, присутствует поэтический текст епископа Геннадия (Гоголева). Поскольку этот текст не исторический, я его немного менял «под себя», под свое видение драматургии. Пришлось нам конечно помучиться. Таким образом, тексты, источники которых не указаны, можно считать результатом нашей совместной с поэтами работы, причем невозможно сейчас сказать, кто, где и что конкретно написал, потому что все очень много раз видоизменялось.

В.Ч. В № 1 Вы используете текст тропаря святому князю Александру Невскому, при этом, текст приводится без изменений, но наполняется довольно экспрессивным музыкальным содержанием. С чем это связано?

А.М. Во-первых, для меня музыка — это язык эмоции. В истории, конечно, были попытки уйти в чистую рациональность, в систему идей выраженных звуком, но, все же, в музыке представляется важным работать с интонациями, вызывающими эмоции. Они всегда связаны с родным языком, в их основе всегда лежит фонетика родного языка. Слово уже само несет в себе определенный ритмический импульс, колорит и интонацию.

Во-вторых, слово, прежде всего, вызывает эмоцию во мне, стимулирует рождение непосредственно музыкальной мысли. Напротив, если мне не нравится слово, то и никаких эмоций у меня не возникает и сочинять ничего не хочется. Именно через такое взаимодействие и происходит создание музыки. Бывает иной раз, что попросят написать конкретному святому хоровую миниатюру, дают текст — тропарь или стихиру святому. Я читаю и понимаю, что *этот* текст не вызывает у сопереживания, и как тут быть? Отказываться уже не удобно. Читаю другие богослужебные тексты, и вдруг как молнией пронзает меня эмоция и начинаю писать.

Абсолютно точно могу сказать, что первым делом должен быть эмоциональный отклик на текст, который потом находит свое выражение в музыке. Сейчас, когда окружающая действительность становится все больше роботизированной и технологичной, все больше появляется нужды в выражении живого человеческого чувства и не надо этого стесняться.

В.Ч. Хотелось бы затронуть вопрос о влиянии хоровой музыки Г.В. Свиридова на Ваше творчество. Известно, что любимый аккорд у Свиридова — это мажорное трезвучие с секстой. И именно этот аккорд рождается из общего хорового унисона в № 2 «Благословение».

А.М. Я специально не стремился писать, как Георгий Васильевич Свиридов, но конкретно в этом месте, согласен — действительно прослеживаются «свиридовские» гармонии.

В.Ч. Использовали ли Вы в оратории «Сохранивший веру» какие-либо мелодии церковного обихода, григорианский хорал, древнерусские напевы или быть может их стилизацию чтобы как-то проникнуться духовной атмосферой того времени?

А.М. Конкретно здесь никакой сознательной ориентации на стиль не было. Понятно, что образ Папы Римского я нарочито сделал карикатурным. Он у меня связан с известным актером Чарли Чаплином, который сыграл Гитлера в фильме «Великий диктатор». Мне показалось, что преувеличенная карикатура — это довольно мощный прием, который я и применил при создании образа Папы Римского. Поэтому я пытался найти тенора с характерным, резким голосом и оркестровку, насколько мне это удалось, выполнил в «карикатурной» стилистике.

В № 2 аллюзия на музыку Г.В. Свиридова родилась сама по себе изнутри, и я не стесняюсь этого. Мне кажется, сейчас такое время, что ничего нового ты не придумаешь. Давно уже все разобрано на элементы и собрано обратно, но важна именно твоя личность, натура и искренность. Все то, что я вобрал в себя как пианист: музыку С.В. Рахманинова, Г.В. Свиридова, И.С. Баха — вся она во мне живет и переплетается. В любом случае, я считаю, что если ты искренен, ты будешь оригинальным, потому что второй такой личности, с таким же набором знаний, умений, навыков, физических возможностей — нет. Даже если у тебя стилистика внешне похожа на какого-то композитора, не надо этого бояться. Правда, в нашем музыкальном сооб-

ществе бытует и иное мнение, что надо нарочито и, часто искусственно, быть оригинальным.

В.Ч. Вот Вы сейчас упомянули о своем пианистическом образовании. Помогает ли инструмент Вам сочинять, и как это влияет на Ваше мышление?

А.М. Безусловно, фортепианное мышление присутствует в моей музыке, и я этого не скрываю, но если мы с Вами вспомним такие примеры, как С.В. Рахманинов, Ф. Лист, Л. Бетховен, Г.В. Свиридов, то лишний раз убедимся, что фортепиано только способствует развитию композиторских навыков. В связи с личностными особенностями, я не могу так же полифонически мыслить, как И.С. Бах. Я лишь могу искусственно воспроизвести его стиль, но это будет неискренне и нелепо.

Я сочиняю за роялем, за столом могу только переделывать некоторые фрагменты, выстраивать форму. Первичный импульс у меня связан с физио-

логией, то есть с движением пальцев по клавишам. Привычка сочинять за роялем мне иногда мешает, так как не везде складываются благоприятные обстоятельства, в которых я могу воспользоваться хорошим акустическим инструментом, и приходится садиться за электронное фортепиано, но за ним сочинять не очень получается.

В.Ч. Ну и последний вопрос, какое место среди Ваших сочинений занимает оратория «Сохранивший веру»?

А.М. Я скажу абсолютно не новую вещь, что лучшее сочинение — это последнее сочинение. Во время активной работы над сочинением ты действительно в нем живешь, а после окончания работы, ты эмоционально его отпускаешь, и оно тебя отпускает. Когда пройдет немного времени, ты сам как композитор совершенно другим взглядом смотришь на сочинение и видишь одинаково четко в нем как достижения, так и недостатки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гусева О.В.** Оратория «Земля Сибирь» А. Микиты: звуковые картины 300-летней истории Кузбасса // Вектор Кузбасса. 2019. № 1. С. 36–39.
2. Русская духовная музыка: традиции и современное композиторское творчество. Беседа с композитором А.И. Микитой // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2016. № 2 (17). С. 83–89.
3. Оратория «Сохранивший веру» — пример высоких христианских идеалов // Сочинская епархия. Официальный сайт: <https://sochi-eparhia.ru/2023/05/21/oratoriya-soxranivshij-veru-primer-vysokix-xristianskix-idealov/>. Дата обращения: 23.09.2024.

REFERENCES

1. **Guseva O.V.** Oratoriya «Zemlya Sibir'» A. Mikity: zvukovye kartiny 300-letnej istorii Kuzbassa [Oratorio "Earth Siberia" by A. Mikita: sound paintings of the 300-year history of Kuzbass]. Vektor Kuzbassa. 2019. № 1. pp. 36–39.
2. Russkaya duhovnaya muzyka: tradicii i sovremennoe kompozitorskoe tvorchestvo. Beseda s kompozitorom A.I. Mikitoj [Russian spiritual music: traditions and modern composer creativity. Conversation with composer A.I. Mikita]. Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. 2016. № 2 (17). pp. 83–89.
3. Oratoriya «Sohranivshij veru» — primer vysokih hristianskih idealov [Keeping Faith Oratorio Exemplifies High Christian Ideals]. Sochinskaya eparhiya. Oficial'nyj sajт. <https://sochi-eparhia.ru/2023/05/21/oratoriya-soxranivshij-veru-primer-vysokix-xristianskix-idealov/>. Data obrashcheniya 23.09.2024.

Микита Андрей Иштванович
Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)
Профессор кафедры композиции
e-mail: amikita@yandex.ru

Mikita Andrey I.
The Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)
Professor of Composition Department
e-mail: amikita@yandex.ru

КОВАЛЕВ АНДРЕЙ БОРИСОВИЧ

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

Профессор кафедры истории и теории музыки

Доктор искусствоведения

e-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

KOVALEV ANDREY B.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)

Professor of the Department of History and Theory of Music

Doctor of Art History

e-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

ЧОРНОГУЗ ВЛАДИМИР АФАНАСЬЕВИЧ

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

Студент 5 курса специальности 53.05.02 «Художественное
руководство оперно-симфоническим оркестром
и академическим хором» (специализация 02)

e-mail: vchornoguz7@gmail.com

CHORNOGUZ VLADIMIR A.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)

5th year student of specialty 53.05.02 "Artistic direction
of the opera and Symphony orchestra and academic choir"
(specialization 02)

e-mail: vchornoguz7@gmail.com

УДК 78.071.1
784.5

А.С. КОМАРОВ, Е.Д. КРИВИЦКАЯ

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

Синтез хоровых и народных инструментальных традиций в творчестве Александра Чайковского

A. Komarov, E. Krivitskaya

A synthesis of choral and folk instrumental traditions in the work of Alexander Tchaikovsky

Абстракт. Данная работа посвящена развитию нового типа ансамбля хора и домры на примере творчества одного из крупнейших композиторов старшего поколения, видного общественного деятеля Александра Чайковского. Его вклад в отечественную музыкальную культуру очень значителен и продолжает приумножаться с каждым сочинением. В статье освещены основные произведения Александра Чайковского для хора, показана роль народных инструментов в его творчестве. Более подробно разбирается сочинение «Вишневый сад», с которого началось создание произведений для хора и домры, и музыкально-драматическое действо «Вологодский круговорот», написанное композитором для хора, домры, фортепиано и художественного слова. Среди задач статьи — показать специфику тембрового соединения хора и домры, технические и фактурные приемы, использованные автором.

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

Abstract: The study is dedicated to the development of a new type of choir and domra ensemble as analyzed in a case study of the work of the major composer of the older generation and the prominent public figure Alexander Tchaikovsky. His contribution to the Russian musical culture is of great significance that continues to increase with each new composition. The article recounts Alexander Tchaikovsky's main works for the choir, highlighting the role of folk instruments in his music. Special attention is paid to "The Cherry Orchard", which was the composer's first work created for choir and domra, and the musical-dramatic spectacle "The Vologda Whirl" written for choir, domra, piano and reciter. Among the main objectives of the article is to show the specific features of combining the timbres of choir and domra as well as to discuss technical and textural techniques employed by the author.

Keywords: domra, choir, Alexander Tchaikovsky, Ekaterina Mochalova, Alexander Ryzhinskiy, choral premieres, Gnesin Russian Academy of Music, chamber choir «Altro Coro», «Prima Domra» festival.

Александр Владимирович Чайковский (р. 1946) — выдающийся российский композитор-классик, поражающий масштабом своего творчества. Жанровая палитра произведений Александра Чайковского разнообразна и многогранна и охватывает почти все основные жанры классической музыки. Им создано 16 опер, 3 балета, 9 симфоний, 4 концерта для фортепиано с оркестром, 3 концерта для альта с оркестром, для скрипки, виолончели, контрабаса и других инструментов. Также им написано несколько программных симфонических произведений, немало

сочинений для камерных составов, а также для голоса и фортепиано, создана музыка к 12 кинофильмам.

Важную роль в творчестве композитора играет хор, для которого он написал множество произведений: три оратории: «К солнцу» на стихи Ф.И. Тютчева (1982); «От имени земного шара» на стихи И.Л. Сельвинского (1983); «В душе моей», на стихи В.С. Высоцкого (1996); «Русский реквием», на стихи А.А. Ахматовой и И.А. Бродского (2006); Восьмую симфонию «Осударева Дорога», созданную по заказу Карельской филармонии, для оркестра и мужско-

го хора на текст А.С. Пушкина из «Истории Петра I» (2022); ряд сочинений для хора a cappella, включая цикл «Монологи пьющего человека» на слова А. Володина, «Вопрос» на стихи О. Григорьева.

Особое значение занимает хор в операх на исторические сюжеты, которые он пишет, продолжая традиции Глинки, Мусоргского и Бородина. Назовем, к примеру, оперу «Ермак», посвященную истории покорителя Сибири атамана Ермака (хор участвует во множестве массовых сцен). Опера «Сказ о Борисе и Глебе» имеет жанровое обозначение «хоровая», в ней автор использует целых три хора: смешанный, мужской и народный, причем хор часто трактуется как еще одна группа оркестра. Столь же весома роль хоровых сцен в новой опере «Милосердие», созданной композитором в 2024 году по футуристическому роману Н. Рериха. Композитор усилил лирическую линию, создал уникальное произведение, в котором отражена непоколебимая вера великого гуманиста в торжество разума и света. Композитор подчеркнул, что эта работа была сложной, но невероятно интересной, а текст «Милосердия» произвел на него ошеломляющее впечатление [5]. Премьера оперы состоялась 18 апреля 2024 года в концертном зале «Зарядье». И мне выдалась возможность принять участие в ней в качестве артиста хора и исполнить роль «второго преступника».

Одной из оригинальных составляющих музыки Чайковского является использование различных народных инструментов мира. Им были созданы такие сочинения, как: Концерт для домры с симфоническим оркестром (2018), который интересен использованием нового приема игры на дом-

ре — смычком; Соната для баяна (2019); соната для домры и фортепиано (2021). «В свое время, — вспоминает композитор, — у меня было сочинение, для тара и камерного оркестра — исполняли его в Азербайджане. И тар — это как раз один из прапра-пра-отцов домры. У них очень много общего. Тар мощный по звуку и достаточно зычный» [8].

В оратории «Слово о полку Игореве», премьера которой состоялась 23 февраля 2018 года, композитор нашел необычное решение: он соединил академический и народный оркестр. Об этом рассказывает сам композитор: «Когда домры играют в унисон со скрипками — это рождает совершенно необычный, но очень мягкий общий тембр. Я не знаю, делал ли это кто-то до меня, или нет. Во всяком случае, мне такие вещи стали очень интересны, и я уже несколько раз это использовал» [8].

Как отмечалось выше, магистральное место в творчестве Александра Чайковского занимает музыкальный театр, и стоит отметить, что народные инструменты, в частности домра, используются композитором как часть театрального действия. Так, в хоровой опере «Сказ о Борисе и Глебе», премьера которой прошла 7 февраля 2020 года, домра является одним из солистов, который олицетворяет одного из убитых братьев. Она открывает оперу в дуэте с альтом [7]. Музыкальный материал в дальнейшем мы слышим в вокальной партии главных героев оперы. Также в опере используется соло цимбалы (см. пример 1).

О народных инструментах, истории и отдельных качествах домры рассказывает Александр Чайковский: «У домры длинная история. Она ведет свое

пример 1. А. Чайковский. Опера «Сказ о Борисе и Глебе», вступление

The image shows a musical score for the introduction of the opera 'The Tale of Boris and Gleb' by Alexander Tchaikovsky. It consists of two systems of staves. The first system features a Domra (treble clef) and a Viola (bass clef). The Domra part begins with a forte (ff) dynamic and a tremolo (trem.) marking. The Viola part also starts with a forte (ff) dynamic. The second system features a Dom. (treble clef) and a V-la (bass clef). Both parts in the second system are marked with a piano (p) dynamic and a dolce (dolce) marking.

происхождение, с одной стороны, от лютни и мандалины, с другой стороны, от инструментов, типа уда, тара. Домра — это инструмент с очень мягким тембром, и мне очень нравится, что она может сочетаться практически со всеми инструментами» [8].

Музыкально-драматическая иллюстрация к поэме М. Лермонтова «Тамбовская казначейша» для хора, фортепиано, домры, ударных и чтеца была написана специально к четвертому фестивалю «Prima Domga». Премьера состоялась 6 сентября 2023 года в Тамбовском драматическом театре. Екатерина Мочалова поделилась своими впечатлениями во время беседы: «Это сочинение посвящено 185-летию создания этой поэмы и 210-летию со дня рождения Михаила Юрьевича Лермонтова. Произведение было написано для прошедшего фестиваля в Тамбове, поскольку именно Тамбов вдохновил Лермонтова к написанию, как говорят, этой поэмы. Получилось очень красивое сочетание с хором, в котором певцы выступают как участники действия, олицетворяющие тамбовское дворянство. А домра — та самая казначейша. Казначей — это чтец. И от его лица, и от лица Лермонтова идет повествование. Каждый наделен ролью: и музыкальной, и драматургической» [3].

В Сочи на XVII международном фестивале искусств прозвучала премьера «Сочинской токкаты» для оркестра и хора, в которой Александр Чайковский обратился к народным инструментам всего мира: «Получился дикий замес из бамбуковой флейты, эрху, уда, теорбы, домры, виолончели, клавирина, разнообразных ударных; фактура пульсировала остигательными формулами, тогда как вокалисты четырех континентов лихо выводили хулиганский стишок, стилизованный под частушку: “В Сочи мы все время хотим на концертах выступать, потому что можем очень там Башмета увидеть”. Любит такие музыкальные шутки Александр Чайковский, тем более что повод оказался уместный: премьера партитуры состоялась в день рождения, когда не грех повеселиться» [4].

Использование сочетания хора и домры в творчестве Чайковского началось с произведения «Вишневый сад». Об истории написания «Вишневого сада» рассказывает композитор: «Программность здесь только в том, что я написал произведение под впечатлением спектакля “Вишневый сад”, который видел в девяностые годы во МХАТе, поставленный Немецким режиссером Питером Штайном. И меня

поразило самое начало спектакля, когда был показан, собственно, этот вишневый сад на фоне долгого рассвета. И там были потрясающей красоты декорации этого вишневого сада. Чеховскую пьесу мы все знаем: да, вишневый сад, его рубят, продают, а его, собственно, никогда и не показывали. Режиссер решил с самого начала исправить и показать — какой этот сад совершенно невероятной красоты. После этого вся пьеса смотрелась по-другому. Потому что тебе сразу показали эту вещь, из-за которой торг весь и идет. Почему-то никак эта картина много-много лет не выходила у меня из памяти. Мое произведение — это впечатление о начале этого спектакля. Ведь там совершенно не было никакой музыки, и я думал: “Какую бы музыку я написал к этому?”» [8].

Произведение «Вишневый сад», изначально написанное для «Терем-квартета» — Санкт-Петербургского коллектива народных инструментов, должно было исполняться в 2020 году, но из-за пандемии все отменилось. «Потом Екатерине Мочаловой нужна была пьеса, и я сказал, что есть пьеса для квартета, и там действительно солировала домра. У нее на концерте участвовал как раз хор Александра Рыжинского. И я сделал версию для хора и домры». Премьера «Вишневого сада» состоялась на открытии третьего фестиваля «Prima domga» 24 сентября 2022 года в Тамбове.

В произведении присутствуют признаки трехчастности, о чем говорит и сам композитор. В первом разделе хоровые партии представляют собой лишь выдержанные ноты, педаль. Только в первом предложении партия альты проводит изящную, чарующую мелодическую линию, изложенную четвертями, распевную и умиротворенную (см. *пример 2* на стр. 63).

На основе хора строится партия домры. Исполняемая тремоло, мелодия кружит в среднем регистре, не выходя за границы первой октавы. Этот раздел пропитан спокойствием и негой. Автор показывает нам утренний вишневый сад.

Второй раздел, начиная с ц. 5, разработочный. В хоровых партиях появляется движение четвертями: ритмический рисунок, состоящий из трех четвертей, исполняемых со второй доли в нисходящем движении, повторяется десять раз с незначительным динамическим развитием. Домра в этот момент исполняет виртуозную партию в высоком регистре. Множество повторяющихся элементов, напряженный тембр домры придают музыке раздела трево-

пример 2. А. Чайковский. «Вишневый сад», 1 раздел

пример 3. А. Чайковский. «Вишневый сад», 2 раздел

жность, волнение, как бы предпосылая к грядущим событиям в пьесе А. Чехова (см. *пример 3*).

Третий раздел (начинается с ц. 6) включает в себя элементы двух предыдущих разделов. Его характерная особенность — имитация тремоло (ц. 7) в женских голосах, достигаемая за счет чередования слогов «да-ра». В заключительном построении (ц. 9) плавное движение домры по восходящим терциям на фоне выдержанной хоровой педали олицетворяет собой восход солнца, каким увидел его композитор в постановке пьесы (см. *пример 4* на стр. 64).

«Вологодский круговорот» — это музыкально-драматическое действие, написанное по роману Белова «Лад». Андрей Мерзликин переработал авторский текст и предложил композитору. Главная идея сочинения — описать быт вологжан в разные

времена года. Исходя из этого замысла, композитор, сочиняя музыку, отобрал стихи русских поэтов: Пастернака, Фета, Лермонтова, Есенина.

Премьера «Вологодского круговорота» состоялась 25 октября 2023 года в Центре культурного развития в Кириллове. Это музыкально-драматическое действие написано для хора, домры, фортепиано и художественного слова. Рассмотрим те номера из цикла, в которых ярко выражены роль хора и домры и их взаимодействие, как-то: «Колокол», «Девушка пела», «Рождество» и «О, Верю!».

Произведение «Колокол» написано на стихотворение Сергея Есенина, человека, выросшего среди простых деревенских людей. Жизнь крестьян неотделима от жизни церкви и определяется ее календарем. Стихотворение Есенина называется «Пасхаль-

пример 4. А. Чайковский. «Вишневый сад», 3 раздел

66 7 8

Д.

С.

А.

Т.

В.

у - у у у па,ра -

у - у у у па,ра -

А -

О -

пример 5. А. Чайковский. «Колокол», 1 раздел

9

С.

А.

у - лыб - ну - лась солн - цу сон - па - я зем - ля.

ный благовест». Благовест — это колокольный звон, возвещающий о начале богослужения. Пасхальный благовест знаменует начало пасхальной службы. В этот день люди празднуют большой православный праздник Воскресения Христова — Пасху.

Важной составляющей творческого метода Александра Чайковского являются те приемы, пользуясь которыми автор погружает нас в определенное состояние — в данном случае в атмосферу предчувствия светлого праздника в деревне, того мгновения, когда праздничное богослужение вот-вот начнется. Основную нагрузку в выстраивании этого состояния берет на себя партия фортепиано, которая изображает звучание колокольных перезвонов.

Начинается произведение с подражания колокольному звону, имитируемому фортепиано. Благовест принято исполнять сначала тремя редкими

ударами. В произведении можно определить этот эпизод границей в 12 тактов, каждые четыре из них занимает один удар и следующий после него отзвук. Основную тональность данного эпизода можно обозначить как *g-moll*, хотя композитор не ставит знаков при ключе. Домра в этом разделе также отвечает за образное состояние: кружение на первых трех нотах звукоряда *g-moll* восьмью длительностями придает музыке некую суетливость и ощущение движения, жизни. На фоне этой картины, начиная с пятого такта, вступает хор, который является носителем художественного слова, проводя по две строки стихотворения поочередно: сначала партией сопрано, затем партией альтов, следующие две — всем женским составом, затем — одной партией тенора.

С 13-го такта в партии фортепиано звучит плотная аккордовая фактура восьмью длительностями

преимущественно в низком регистре. Домра здесь является продолжением фортепиано. Редкие смены гармоний, преимущественно раз в четыре такта, вместе с мерным ритмическим биением, создают чувство монументальности (см. *пример 5* на стр. 64).

Новый развивающий раздел начинается с 29-го такта. Изображая колокольные перезвоны, домра проводит свою арпеджированную линию шестнадцатыми длительностями. Хоровые партии впервые звучат *tutti*, продолжая, уже в декламационном стиле, скандировать о звоне, который раздаётся по лесам (см. *пример 6*).

С 39-го такта начинается новый раздел. Он характеризуется сменой фактуры. Теперь в партию фортепиано переходит музыкальный рисунок, который был у домры во вступлении. Важно то, что он звучит

в очень низком регистре — контроктаве. В это же время пустые квинты в партии домры каждые два такта плавно перетекают друг в друга. Затем они сменяются триольными арпеджированными трезвучиями. В сумме с поэтическим текстом возникает, как любит говорить композитор, — «отзвук от этого перезвона, разносящийся по округе» [8] (см. *пример 7*).

В заключительном разделе, с 67-го такта, следует эпизод хора *a capella*. Вступая по очереди, наслаиваясь, голоса выстраиваются в созвучия на слово «звон». Далее — небольшая кода, в которой возвращается материал фортепиано из 39-го такта, предвывая последний хоровой «звон», растворяющийся в тишине. Завершается произведение неожиданным отрывистым фортепианным аккордом *g-moll*, ставящим точку (см. *пример 8* на стр. 66).

пример 6. А. Чайковский. «Колокол», 2 раздел

пример 7. А. Чайковский. «Колокол», 3 раздел

пример 8. А. Чайковский. «Колокол», заключительный раздел

A tempo

The musical score is arranged for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The vocal parts enter with a melodic line marked 'p' (piano) and 'Звон' (ringing). The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand, also marked 'p'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'ff'.

Следующим, важным для демонстрации особенностей взаимодействия хора и домры в сочинении, стал номер: «Девушка пела». Автор сочинил музыку на слова Александра Блока. Стихотворение написано в 1905 году как отклик на страшные события современности: в это время в стране активно подавлялось революционное движение, русско-японская война завершилась поражением Российской империи; в тексте косвенно упоминаются события Цусимского сражения.

Стихотворение Блока по образной сфере делится на две части: первая выражает скорбь одного человека и веру в светлое будущее, проявленные в молитве одинокой девушки; вторая показывает жестокую реальность и трагедию целого народа, с жертвами и скорбными последствиями.

Произведение Александра Чайковского, соответствуя поэтическому тексту, также состоит из двух частей. Это выражается в избранном способе звучания хоровых партий: в первой части поют только женские голоса, сначала одни сопрано, затем с альтами в унисон — для передачи переживаний отдельной личности; во второй части они начинают петь в терцию, с последующим присоединением мужских партий — как демонстрация волнений и настроений общества (см. *пример 9* на стр. 67).

По словам Александра Чайковского, домра в данном случае — отзвук голоса поющей в церкви девушки. Эффект реверберации возникает словно призыв [8].

В анализируемых произведениях домра выступает, в основном, как солирующий инструмент. В номере «Девушка пела» домра открывается с другой стороны — аккомпанирует хору, поддерживая его. О том, как звучит домра вместе с хором в данном произведении, рассказывает ректор РАМ имени Гнесиных, руководитель ансамбля *Altro Coro* Александр Рыжинский: «Они поразительно здорово друг друга дополняют, потому что в ансамбле не сливаются, при том, что находятся в одной tessitura. Рождается определенный колорит внутри музыки, которая рисует картины народной жизни. «Девушка пела» и прочие сочинение «Вологодского круговорота», который Александр Чайковский написал для конкретной постановки, связаны не только со сменой времен года, но именно со сменой времен года в жизни крестьянина» [6].

В данном номере композитор не проставляет знаки при ключах, из опорных тональностей можно выделить *fis-moll* и *f-moll*. Поддерживая смысловую поэтическую мысль, мелодическое движение женских голосов в первой части плавное, проводится четвертными длительностями с некоторыми остановками. Агогических отклонений нет. Вся часть пропитана молитвенностью и степенностью, достигающейся простой фактурой, неспешным движением и тихой динамикой (см. *пример 10* на стр. 67).

Вторая часть отличается от первой появлением аккордовых сочетаний и звучанием хора *tutti*.

пример 9. А. Чайковский. «Девушка пела», первая часть

Andante

S. A. *p* Де - вуш - ка пе - ла в цер - ков - ном хо - ре

Хор Т. 8

В.

Домра *pp*

пример 10. А. Чайковский. «Девушка пела», начало второй части

45

S. A. что в ти - хой за - во - ди все ко - раб - ли, что на чуж - би - не ус - та - лы - е лю - ди

Д.

пример 11. А. Чайковский. «Девушка пела», вторая часть

71

S. A. пла - кал ре - бе - нок о том, что ник - то не при - дет на - зад.

Т. 8 пла - кал ре - бе - нок о том, что ник - то не при - дет на - зад.

В. пла - кал ре - бе - нок о том, что ник - то не при - дет на - зад.

Д.

Плотные и чистые аккордовые созвучия в тесном расположении дополняют картину и придают ей эмоциональность, плавно/постепенно появляясь из унисона женских голосов предыдущей части. Движение сохраняет свою поступь и размеренность при усилении динамических оттенков (см. пример 11).

Финал цикла, по словам композитора, символически заканчивается на светлом христианском празднике Рождества Христова, круговорот замыкается [8].

Номер «Рождество» примечателен тем, что все три исполнителя — хор, фортепиано и домра имеют собственную, самостоятельную мелодическую линию с непохожим, самобытным нотным материалом.

Чайковский во время беседы рассказал: «Я не всегда люблю рояль с хором, потому что самое гениальное использование рояля с хором — у Рахманинова, конечно, в его “Трех русских песнях”. Там потрясающая партия рояля, который не является аккомпаниатором. Я не люблю, когда начинаются какие-то рамплиссажи, использование рояля для

того, чтобы хор не спустился на тон ниже, чтобы его поддерживали. Мне хотелось сделать очень скупую партию рояля. Чтобы она была скорее оркестровой. Рояль здесь очень экономный с точки зрения использования регистров, чтобы было место для хора, и чтобы он со своей стороны был рельефный и хору не мешал. А домра была бы тоже, как солист, и в то же время, как призыв не совсем понятного природного явления, нереального проявления» [8].

«Рождество» написано в жанре поэмы для хора, домры и фортепиано на стихи иеромонаха Романа. Светлая и умиротворенная музыка пропитана благоговением и светом.

Начинается этот номер мерной поступью половинными длительностями в терцию у фортепиано, поддерживаемый глубокими аккордами в широком расположении левой руки. В партии домры одновременно звучит мотив, который практически непрерывно будет использоваться до конца произведения. Он состоит из разложенных интервалов, в которых сначала берется нижний звук, затем верхний, так что возникает скрытое двухголосие.

После краткого инструментального вступления басы поют главную тему произведения — повторяющийся в дальнейшем на протяжении всей поэмы мотив на слова «и метет», представляющий собой разложенную сексту в восходящем движении. Далее этот мотив звучит у женских голосов, затем у теноров. В сумме звучание всех повторяющихся

элементов у каждого исполнителя придает музыке медитативный характер, успокаивающий и размеренный (см. *пример 12*).

Начиная с 29-го такта звучит связующее построение. Оно приводит к новому разделу с характерным звучанием хора *tutti* выдержанными длительностями, образующими чистые, стройные аккорды в тесном расположении и размеренном ритмическом движении. Музыка передает состояние предчувствия Рождества, изображая картину ночного Вифлеема: «Под звездой Вифлеемская степь. Пастухи слышат ангельский слог, где Жених твой, душа?» (см. *пример 13* на стр. 69).

Следующий раздел, начиная с 60-го такта, является кульминацией всего цикла. Важно, что исполняется он хором а cappella: несмотря на то, что хоровая фактура остается без изменений, этот раздел ощущается как особое событие и может считаться кульминационным — партии фортепиано и домры перестают звучать, происходит тональный сдвиг в диэзную сферу, темп становится более сдержанным. Кульминация приходится на слова: «Чистота? Просто хочется жить, принимая и радость, и боль. Как, душа, этот мир не любить? Если мир посетила любовь» (см. *пример 14* на стр. 69).

С 77-го такта начинается реприза. После яркой кульминации автор возвращает нас в первоначальную картину умиротворенного ночного пейзажа: также идет снег, также земля и небеса воспевают светлое таинство.

пример 12. А. Чайковский. «Рождество», первый раздел

Non troppo

пример 13. А. Чайковский. «Рождество», второй раздел

35

S.
A.
T.
B.

p

Под звездой виф-лим

p

Под звездой виф-лим

p

Под звездой виф-лим

пример 14. А. Чайковский. «Рождество», третий раздел

55

rit.

Adagio

S.
A.
T.
B.

и Спаситель, и Бог. Чистота, прос-то хо-чет-ся

и Спаситель, и Бог. Чистота, прос-то хо-чет-ся

и Спаситель, и Бог. Чистота, прос-то хо-чет-ся

pp

Заключительный номер цикла «О, Верю!» — послесловие. Об этом говорит сам композитор: «Времена года кончаются, соответственно, на Рождестве. А это уже философское размышление. Действительно, это финал, послесловие с надеждой».

Жизнеутверждающая музыка, провозглашающая веру в счастье и будущее русского народа, написана на одноименное стихотворение Сергея Есенина. Поэтический текст, созданный в революционном 1917 году, насыщен оптимистическим настроением, как и музыка Александра Чайковского (см. *пример 15* на стр. 70).

С самого начала и на протяжении всего произведения в партии фортепиано — плотная пульсирующая аккордовая фактура восьмыми длительно-

стями в обеих руках, поддержанная в партии домры непрерывным тремоло триолями. Это моторное начало относит нас к зарождению нового этапа в истории России, в жизни народа. ко времени индустриализации страны (см. *пример 16* на стр. 70).

На фоне монументальной фактуры единогласно поет хор в унисон с активной и декламируемой ритмической организацией. Хоровые партии скандируют слова великого поэта, который всей душой любил красоту и самобытность русской деревни с ее родными пейзажами, бескрайними полями и великим духовным наследием. Он понимал, что изменения в стране неизбежны, но сохранял свою веру в нее.

пример 15. А. Чайковский. «О, Верю!», первый раздел

Музыкальный фрагмент из оперы «О, Верю!» А. Чайковского, первый раздел. Становятся видны ноты для сопрано, альты, хора теноров, баса и фортепиано. Включены русские тексты: «О, ве - рю, ве - рю, счас-тье есть! Е - ще и соли - це не по - гас -».

пример 16. А. Чайковский. «О, Верю!», второй раздел

Музыкальный фрагмент из оперы «О, Верю!» А. Чайковского, второй раздел, начиная с 21-го такта. Становятся видны ноты для сопрано, альты, хора теноров, баса и фортепиано. Включены русские тексты: «Зве - ни, зве - ни, зла-та - я Русь. Люб-лю я ро - пот буй - ных вод, и на вол - не звез -».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Комаров А.** Хор и домра в творчестве Кузьмы Бодрова // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство педагогика. — 2023. № 4 (9). С. 27–36.
2. **Комаров А.** Тембровые эксперименты в творчестве Ефрема Подгайца // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство педагогика. — 2024. № 1 (10). С. 38–45.
3. **Кривицкая Е.** Александр Чайковский: «Тамбовская казначейша» — это путешествие в эпоху Лермонтова / [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь: [сайт]. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-chaykovskiy-tambovskaya-ka/> (дата обращения: 22.05.2024).
4. **Кривицкая Е.** Гучжэн, домра и песни ловцов жемчуга/ Музыкальная жизнь URL: <https://muzlifemagazine.ru/guchzhyen-domra-i-pesni-lovcov-zhemchuga/> (дата обращения: 14.01.2024).
5. Материал взят из электронного ресурса: URL: <https://zaryadyehall.ru/afisha/novim/a-chaykovskiy-opera-miloserdie-premera/> (дата обращения: 05.02.2024)

6. **Рыжинский А.** Интервью с А. Комаровым / Рукопись. Москва: 23.11.23.
7. **Чайковский А.** В XII веке страсти зашкаливали так же, как и сейчас. Интервью с Евгенией Кривицкой // Музыкальная жизнь. 05.02.2020. Электронный ресурс. URL: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-chaykovskiy-v-xii-veke-strasti/> (дата обращения: 01.05.2024).
8. **Чайковский А.** Интервью с А. Комаровым / Рукопись. Москва: 06.12.23.

REFERENCES

1. **Komarov A.** Khor i domra v tvorchestve Kuz'my Bodrova // ACADEMIA: muzykoznanie, ispolnitel'stvo pedagogika. [Chorus and domra in the works of Kuzma Bodrov // ACADEMIA: musicology, performance pedagogy.] — 2023. No. 4 (9). pp. 27–36.
2. **Komarov A.** Tembroyye eksperimenty v tvorchestve Yefrema Podgaytsa // ACADEMIA: muzykoznanie, ispolnitel'stvo pedagogika. [Komarov A. Timbre experiments in the works of Efrem Podgaitis // ACADEMIA: musicology, performance pedagogy.] — 2024. No. 1 (10). pp. 38–45.
3. **Krivitskaya Ye.** Aleksandr Chaykovskiy: «Tambovskaya kaznacheysha» — eto puteshestviye v epokhu lermontova [Krivitskaya E. Alexander Tchaikovsky: "Tambov Treasurer" is a journey to the era of Lermontov] / [Electronic resource] // Musical life: [site]. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-chaykovskiy-tambovskaya-ka/> (access date: 05/22/2024).
4. **Krivitskaya Ye.** Guchzhen, domra i pesni lovtsov zhemchuga/ Muzykal'naya zhizn [Krivitskaya E. Guzhen, domra and songs of pearl divers/ Musical life] URL: <https://muzlifemagazine.ru/guchzhen-domra-i-pesni-lovcov-zhemchuga/> (access date: 01/14/2024).
5. Material taken from the electronic resource: URL: <https://zaryadyehall.ru/afisha/novim/a-chaykovskiy-opera-miloserdie-premera/> (access date: 02/05/2024)
6. **Ryzhinskiy A.E.** Inter v'yu s A. Komarovom [Interview with A. Komarov] / Manuscript. Moskva. 23.11.23.
7. **Tchaikovsky A.** V XII veke strasti zashkalivali tak zhe, kak i seychas. Interv'y u s Yevgeniyey Krivitskoy // Muzykal'naya zhizn'. [Tchaikovsky A. In the 12th century, passions ran wild just as they do now. Interview with Evgenia Krivitskaya // Musical Life.] 02/05/2020. Electronic resource. URL: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-chaykovskiy-v-xii-veke-strasti/> (access date: 05/01/2024).
8. **Tchaikovsky A.** Inter v'yu s A. Komarovom [Interview with A. Komarov] / Manuscript. Moskva. 06.12.23.

КОМАРОВ АЛЕКСЕЙ СТЕПАНОВИЧ

Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)
Хормейстер Камерного хора Московской консерватории
Музыкальный руководитель дошкольного отделения
МАОУ школы № 9
e-mail: alexeykakarov@gmail.com

KOMAROV ALEXEY S.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia)
Choirmaster of the Chamber Choir of the Moscow Conservatory
Music director of the preschool department
of MAOU school No. 9
e-mail: alexeykakarov@gmail.com

КРИВИЦКАЯ ЕВГЕНИЯ ДАВИДОВНА

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

KRIVITSKAYA EVGENIYA D.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia)
Professor of the History of Foreign Music Department,
State Institute of Art Studies (Moscow)
leading researcher
Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
researcher
Doctor of Art.
e-mail: ekrivitskaia@gmail.com

УДК 783

А.В. СОЛОВЬЁВ

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

О педагогических и исполнительских принципах Б.Г. Тевлина

*A. Solovyev**On pedagogical and performing principles of Boris Tevlin*

Абстракт. Статья посвящена проблеме исследования педагогической и исполнительской деятельности хорового дирижёра, Народного артиста РФ, профессора Б.Г. Тевлина. Освещены основные этапы становления личности и творческого пути мастера. Рассмотрены различные виды многогранной деятельности Тевлина, его работа с возглавляемыми хоровыми коллективами, среди которых Хор студентов и Камерный хор Московской консерватории, занятия с учениками в классе хорового дирижирования, организационная и общественная деятельность. Отмечен высокий исполнительский уровень коллективов под управлением Тевлина, широкий спектр репертуара, непременно содержащий современные произведения. Выявлены важные принципы педагогической работы профессора, в том числе требовательность к себе и своим ученикам, дисциплинированность, творческий подход, систематичность в занятиях, постоянное самообразование. Определены основные методы воспитания дирижёра-хормейстера, опирающиеся, в частности, на профессиональную преемственность поколений.

Ключевые слова: Б.Г. Тевлин, хоровое дирижирование, воспитание хормейстера, Московская консерватория, Камерный хор.

Abstract: The article is devoted to the problem of studying the pedagogical and performing activities of the choral conductor, People's Artist of the Russian Federation, Professor B. Tevlin. The main stages of the master's personal and artistic development are highlighted. Various types of B. Tevlin's multifaceted activities are considered, such as the work with the choir ensembles led by him, including the Student Choir and the Chamber Choir of Moscow Conservatory, his choral conducting classes with students as well as organizational and social activities. The author notes a high performance level of the ensembles under B. Tevlin's direction as well as their extensive repertoire, which unfailingly contained modern works. The important principles of the professor's pedagogical work are revealed, including perfectionism towards himself and his students, discipline, creativity, systematic approach in teaching, and constant self-education. The main methods of choirmaster training are determined based in particular on the professional continuity of generations.

Keywords: Boris Tevlin, choral conducting, choirmaster training, Moscow Conservatory, Chamber Choir.

XXI век характеризуется взаимопроникновением отдельных сфер музыкально-исполнительского искусства в среду профессионального образования. Укрупнение их внутренних и внешних связей, выступает факторами, трансформирующими систему подготовки молодого поколения музыкантов.

Каждая новая генерация творцов вносит в уже созданные культурные ценности свое ощущение «картины мира», свои новации в восприятие и воспроизведение этих ценностей. Традиция, в свою очередь, как основа исторической преемственности в художественной культуре, всегда выступает неотъемлемой составляющей дальнейшего развития,

основой творческих достижений профессиональных исполнительских и педагогических школ музыкального искусства.

На процесс формирования профессиональной компетентности будущего специалиста — дирижёра хора, оказывает влияние деятельность выдающихся представителей российского хорового искусства. Для меня, несомненно, является основополагающим обращение к проблеме исследования педагогической и исполнительской деятельности моего наставника, учителя и друга — Народного артиста РФ, профессора Б.Г. Тевлина, всемирно признанного хорового дирижера.

С уходом из жизни выдающихся педагогов постепенно исчезает из памяти то неповторимое, оригинальное, личностное, что привлекало в их повседневной работе. Следует согласиться с мнением В.А. Васильева, отмечавшего, что со временем уходят также «те результативные приемы, методы, принципы их педагогической деятельности, которые необходимо сохранять, умножать и развивать» [2].

Борис Григорьевич Тевлин вошел в историю русского хорового исполнительства как необыкновенно яркая личность, обладающая огромным дарованием, широким творческим размахом, горячим темпераментом, харизмой, нестигаемой волей. Все эти качества сочетались у него с большими знаниями, огромной эрудицией, с беспредельной преданностью любимому делу. Характерно, что Б.Г. Тевлин, как и многие другие крупные музыканты, был многогранным в своей творческой и педагогической деятельности [3; 4]. Профессор Б.Г. Тевлин был организатором нескольких известных хоровых коллективов, крупнейшим мастером хоровой педагогики. Всемерно заботясь о славе и процветании хорового искусства, он считал долгом каждого незаурядного художника-исполнителя передавать свои знания молодому поколению, вести просветительскую работу, популяризировать непреходящее значение хорового искусства, в том числе с помощью проводимых российских и международных фестивалей, концертов, конкурсов, мастер-классов [1; 6].

Богатейший творческий опыт, приведенный в строго продуманную, логично выстроенную целостную систему, обширные знания в сочетании с талантом — черты, которые присущи истинным Мастерам музыкального искусства.

Б.Г. Тевлин окончил Московскую консерваторию в 1957 году (класс заведующего кафедрой хорового дирижирования, профессора Василия Петровича Мухина), проработал в Alma Mater более полувека. С 1979 по 1991 год возглавлял Хор студентов Московской консерватории, с 1993 по 2007-й заведовал кафедрой хорового дирижирования, в 2011 году инициировал создание в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского кафедры современного хорового исполнительского искусства. В этом подразделении, просуществовавшем до 2017 года, трудился высокопрофессиональный коллектив единомышленников, каждый из которых, в границах своего творческого потенциала, внес определенный вклад в процесс профессионального



А.В. Соловьёв, Б.Г. Тевлин

обучения будущих хормейстеров. Тевлину удалось, согласно первоначальному замыслу, к этому содружеству привлечь не только тех, кто обучает тонкостям дирижерского искусства и хормейстерского мастерства, но и тех, кто создает их. Работа новой кафедры во многом способствовала успешному продолжению активной творческо-исполнительской деятельности главного детища Маэстро Тевлина — Камерного хора Московской консерватории. Коллектив, созданный Б.Г. Тевлиным по инициативе профессора А.С. Сокколова в декабре 1994, после ухода мастера возглавляет профессор А.В. Соловьёв, бережно сохраняющий традиции и главное направление деятельности хора — исполнение современной музыки [5, 10].

В своих студентах Тевлин-педагог стремился развивать такие необходимые будущему специалисту-хоровику профессиональные качества, как: требовательность к себе, дисциплинированность, работоспособность, творческий подход к делу, систематичность в занятиях, способность к самообразованию, способность критически оценивать новые

явления в различных видах искусства. У самого Бориса Григорьевича было поразительно развитая творческая интуиция, ощущение и понимание всего значительного, ценного и прогрессивного в искусстве, культурной и общественной жизни, которое он стремился воспитать в своих учениках, советуя им, что необходимо исполнить, изучить, посмотреть, послушать, деликатно намечая пути к самообразованию и совершенствованию [11; 13].

В свою очередь благодарные ученики Б.Г. Тевлина, ныне известные музыканты-дирижеры, своей высокопрофессиональной и творческой деятельностью поддерживают линию преемственности хоровых традиций, хорового исполнительства и профессиональной подготовки молодого поколения хормейстеров [12]. Несомненным подтверждением заслуг Б.Г. Тевлина стало ежегодное проведение Международного Осеннего хорового фестиваля, ныне носящего имя хормейстера, разножанровые концертные программы которого в юбилейный 2024 году проходят 20-й раз. Отметим и организацию в Московской консерватории Международного конкурса хоровых дирижёров имени Бориса Тевлина, проводимого по олимпийскому принципу раз в четыре года (впервые смотр состоялся в 2014 году).

Исполнительские принципы, которые Б.Г. Тевлин применял при руководстве каждым коллективом, строились на формировании у хористов, прежде всего, высокого уровня художественно-эстетического вкуса, профессионального вокально-хорового мастерства [7].

Эталонная интерпретация и авторское прочтение исполняемых под руководством хормейстера хоровыми коллективами как известных, так и впервые исполняемых произведений русских и зарубежных композиторов, по своим художественным и техническим качествам удовлетворяло самым взыскательным вкусам слушательской аудитории в разных странах, на разных концертных площадках. Примером может служить аудио-альбом из двух дисков «Исполнительское искусство Бориса Тевлина» (Москва, 2012), представляющий фактически итог пятнадцатилетней исполнительской деятельности Камерного хора Московской консерватории в период с конца XX века до начала XXI столетия.

Исполнительская школа Б.Г. Тевлина, его педагогические принципы, способствуют обновлению технологий обучения будущих дирижеров-хормейстеров в современной образовательной практике.

Считаем необходимым предложить авторскую трактовку категории «дирижерско-хоровая педагогика». Дирижерско-хоровая педагогика представляет собой комплексную, самостоятельную область знания, возникшую на пересечении музыкознания и общей педагогики. Дирижерско-хоровая педагогика имеет собственные цели, принципы, пути, методы обучения, что позволяет ей как научной дисциплине эффективно решать задачи дирижерско-хорового образования в сфере исполнительской, педагогической, организационной, творческой, сочинительской, научной, просветительской деятельности студентов. Таким образом, дирижерско-хоровая педагогика закономерно является разделом музыкального образования и неотъемлемой частью общей педагогики, тесно связанной с хоровым искусством и мастерством дирижирования. Выделение понятия «дирижерско-хоровая педагогика» как локального объекта анализа позволило конкретизировать такое явление, как принципы педагогики творчества, преломляющиеся в процессе управления хором.

Мной предложены четыре базисных принципа:

- принцип преемственности и систематизации опыта исполнительских и педагогических школ хорового искусства,
- принцип формирования у обучающихся личностно-значимых качеств,
- принцип проектирования педагогом индивидуального творческого потенциала обучающегося,
- принцип творческого саморазвития выпускника вуза — будущего хорового дирижера.

Н.М. Данилин — выдающийся хормейстер, дирижёр и педагог Московской консерватории сравнивал дирижера с полководцем, ведущим армию к победе. Свободно владея фортепиано, он требовал от своих воспитанников исполнять партитуры «по-хоровому». Данный постулат весьма актуален в практике работы дирижеров-наставников на современном этапе, так как свободное владение инструментом обеспечивает успешность репетиционной работы хормейстера.

К.Б. Птица, в свою очередь, подчеркивал, что дирижерско-хоровая специальность вобрала в себя только ей присущие особенности, возникающие вследствие специфики профессиональной деятельности хормейстера, «протекающей с наиболее тонкими, прихотливыми и своеобразными музыкаль-

ными инструментами — певческими голосами». Хормейстер, вобравший в свое профессиональную «копилку» все лучшие традиции отечественных дирижеров, по праву считал, что мимика, взгляд, жест, интонация дирижера, так же, как и у актера, несут в себе ту неповторимую энергетику, которая передается певцам [8].

Именно К.Б. Птица и Н.М. Данилин внесли значительный вклад в развитие традиции отечественной педагогической школы хорового искусства. По их мнению, в основу работы педагога должен быть положен принцип системной работы студентов — молодого поколения хормейстеров на протяжении всего жизненного пути и творческого опыта своей индивидуальной манеры управления хором, своего исполнительского стиля.

Б.Г. Тевлин, продолжая линию своих великих предшественников, также имел ясный взгляд относительно качеств, составляющих профессию хорового дирижера. В данный перечень он включал владение будущим хормейстером фортепиано, вокальной техникой, гармонией, сольфеджио, свободное ориентирование «в безбрежном море музыки», дирижерскую технику «с обязательным ощущением звука в руке», развитые организаторские способности. В приведенный перечень маэстро добавляет постоянное углубление общей культуры, без которой невозможно добиться подлинного профессионализма. Борис Григорьевич никогда не сомневался в утверждении, что музыканта «создает атмосфера» [9].

В настоящее время молодым музыкантам, избравшим профессиональный путь хорового дирижирования, предлагается более тридцати вариантов получения специального высшего образования в вузах России. Освоение программ бакалавриата, специалитета, магистратуры позволяет получить профессию «Дирижер хора», продолжить обучение в аспирантуре, реализовать в будущей практической деятельности весь комплекс компетенций, сформированных в процессе обучения в вузе.

Применительно к профессиональной образовательной среде творческого вуза вся система обучения и формирования личности будущего музыканта нацелена на формирование у выпускника необходимого уровня профессиональной компетентности. Однако сам процесс профессиональной подготовки по-прежнему строится на адаптивной модели развития будущего специалиста, в рамках

которой успешная социализация выпускника творческого вуза на рынке труда рассматривается лишь как приспособление его к требованиям определенной профессиональной среды (в данном случае музыкально-исполнительской, образовательной, просветительской и др.). Следует отметить, что эта тенденция в сфере культуры, искусства и творческого образования противоречит реалиям, с которыми сталкивается молодой специалист, так как характерным для ряда подходов к определению его успешной социализации выступает неясный, слабый учет активности в ходе адаптации к специфике практической деятельности.

Считаю целесообразным внедрить в музыкально-образовательную систему такую модель профессиональной подготовки будущего дирижера хора, которая будет направлена на оптимизацию и актуализацию учебно-методического сопровождения процесса обучения студентов-хоровиков в вузе; даст возможность сформировать у студента комплекс компетенций (общекультурных, общепрофессиональных, профессиональных, профессионально-специализированных), которые позволят сочетать их с освоением исполнительских традиций отечественной хоровой культуры.

В работе, посвященной педагогическим методам Б.Г. Тевлина, нами было проведено исследование по темам:

1. Выявление особенностей исполнительских и педагогических хоровых школ отечественной культуры.
2. Раскрытие специфики профессиональной подготовки будущих хормейстеров в современной музыкальной образовательной среде вуза;
3. Изучение ресурса исполнительских и педагогических принципов хоровой отечественной школы в формировании модели выпускника вуза по направлению подготовки «Художественное руководство симфоническим оркестром и академическим хором».

Также разработана, внедрена в практику и проверена эффективность экспериментальной музыкально-образовательной модели профессиональной подготовки будущего хормейстера, созданная на основе анализа федеральных государственных образовательных стандартов, лучших традиций исполнительских и педагогических хоровых школ отечественной культуры и педагогических принципов Б.Г. Тевлина.

Глубина, своеобразие, яркость хорового пения зависят от творческой индивидуальности хорового коллектива, а также от сформированной способности дирижера передать свои намерения творческому коллективу. Эта идея послужила ключом к пониманию и освоению методики подготовки будущих хормейстеров на основе педагогических принципов Б.Г. Тевлина:

- принципа преемственности и систематизации опыта исполнительских и педагогических школ хорового искусства и его актуального преломления выпускниками вуза в процессе будущей концертно-исполнительской, педагогической, организационно-управленческой практиках;
- принципа формирования у обучающихся личностно-значимых качеств — развитие у студентов вуза в процессе обучения перспективности мышления, целеустремленности, волевого начала, эмоциональной устойчивости, артистизма и др.;
- принципа проектирования педагогом индивидуального творческого потенциала обучающегося — определение педагогом индивидуальной траектории развития студента — дирижера хора и её проецирование на положительную динамику уровней формирования комплекса компетенций

(основных, общепрофессиональных, профессиональных, профессионально-специализированных);

- принципа творческого саморазвития выпускника вуза — будущего хорового дирижера — формирование педагогом навыков организации, проведения и личного участия в фестивалях, конкурсах, концертах, мастер-классах и других мероприятиях, позволяющих решать задачи личностного профессионального развития, успешно осуществлять на высоком профессиональном уровне разные виды деятельности: концертно-исполнительскую, педагогическую, музыкально-просветительскую, научно-исследовательскую, организационно-управленческую.

Педагогические принципы Б.Г. Тевлина можно было бы охарактеризовать как проверенную временем и практикой систему овладения студентами знаниями, умениями, навыками исполнительской, педагогической, организационной, творческой, сочинительской, научной, просветительской деятельности в триаде взаимосвязи обучения, воспитания и развития будущих хормейстеров на основе общедидактических методов, выработанных дирижерско-хоровой педагогикой и мастерством выдающегося хорового дирижера.



Блок-схема. Перечень основных компонентов музыкально-образовательной модели профессиональной подготовки дирижеров-хормейстеров в вузе

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Борис Тевлин.** 80 лет / Ред.-сост. А.В. Соловьёв. М.: КМК-групп, 2011. — 127 с.
2. **Васильев В.А.** Современное хоровое искусство и вопросы совершенствования дирижерско-хорового образования // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2. — С. 154–158.
3. **Калинин С.С.** Памяти Александра Васильевича Свешникова: ст., воспоминания. М.: Музыка, 1998. С. 40–42.
4. **Конторович Л.З.** Воспоминания о годах учёбы в Московском хоровом училище при Александре Свешникове // Academia. 2024. № 2 (11). С. 90–93.
5. **Кошкарёва Н.В.** О некоторых аспектах вокально-хоровой методики Б.Г. Тевлина на примере Концерта для хора Альфреда Шнитке // Камерный хор Московской консерватории. Формула успеха. К 80-летию Бориса Тевлина / ред.-сост. Е.Д. Кривицкая. М.: Московская консерватория, 2012. С. 75–87.
6. **Николаева Е.В.** Заметки о школе Тевлина // Тевлин Б.Г. Хоровые пути: ст., воспоминания, материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2001. С. 263.
7. **Никольская-Береговская К.Ф.** Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков: методическое пособие. М., Языки русской культуры, 1998. — 192 с.
8. **Птица К.Б.** О музыке и музыкантах: [ст. разных лет] / К.Б. Птица; [Предисл. Б. Тевлина, Л. Ермаковой]. М.: Мистикос Логинов, 1995. — 437 [1] с.
9. **Соловьёв А.В.** Камертон в профессии // Музыкальная академия. 2012. № 3. С. 73.
10. **Соловьёв А.В.** Преемственность педагогических традиций в образовательном пространстве вузов культуры и искусства как основа профессиональной подготовки будущих музыкантов // Ученые записки РГСУ. 2018. Т. 17. № 1 (146). С. 99–107.
11. **Соловьёв А.В.** Педагогические традиции отечественной хоровой исполнительской школы и их роль в профессиональной подготовке будущих хормейстеров // Мир науки. 2018. № 3 (70). С. 135–136. Электронный ресурс: file:///C:/Users/User/Downloads/jur_70_ree.pdf
12. **Соловьёв А.В.** Список учеников Б.Г. Тевлина // Борис Тевлин. Материалы и документы / [авт. проекта и ред.-сост.: Е.Д. Кривицкая, А.В. Соловьёв]. М.: Композитор, 2015. — 223 с.
13. **Тевлин Б.Г.** Хоровые пути: ст., воспоминания, материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2001. — 379, [1] с.

REFERENCES

1. **Boris Tevlin.** 80 let [80 years old] / Red.-sost. A.V. Solovyev. M.: KMK-grupp, 2011. — 127 p.
2. **Vasil'ev V.A.** Sovremennoe horovoe iskusstvo i voprosy sovershenstvovaniya dirizhersko-horovogo obrazovaniya [Modern choral art and issues of improving conducting and choral education] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013. № 2. — P. 154–158.
3. **Kalinin S.S.** Pamjati Aleksandra Vasil'evicha Sveshnikova: st., vospominaniya [In memory of Alexander Vasilyevich Sveshnikov: art., memoirs]. M.: Muzyka, 1998. P. 40–42.
4. **Kontorovich L.Z.** Vospominaniya o godah uchjoby Moskovskom horovom uchilishhe pri Aleksandre Sveshnikove [Memories of the years of study at the Moscow Choral School under Alexander Sveshnikov] // Academia. 2024. №2(11). P. 90–93.
5. **Koshkarjova N.V.** O nekotoryh aspektah vokal'no-horovoj metodiki B.G. Tevlina na primere Koncerta dlja hora Al'freda Shnitke [On some aspects of B.G. Tevlin's vocal and choral technique on the example of a Concert for the Alfred Schnittke Choir] // Kamernyj hor Moskovskoj konservatorii. Formula uspeha. K 80-letiju Borisa Tevlina [Chamber Choir of the Moscow Conservatory. The formula for success. To the 80th anniversary of Boris Tevlin] / Red.-sost. E.D. Krivitskaya. M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2012. P. 75–87.
6. **Nikolaeva E.V.** Zametki o shkole Tevlina [Notes on the Tevlin school] // Tevlin B.G. Horovye puti: st., vospominaniya, materialy [Tevlin B.G. Choral ways: art., memoirs, materials] / Red.-sost. V.S. Cenova. M.: Muzyka, 2001. P. 263.
7. **Nikol'skaja-Beregovskaja K.F.** Russkaja vokal'no-horovaja shkola IX-XX vekov. Metodicheskoe posobie [Russian vocal choral school of the IX-XX centuries. Methodological guide]. M., Jazyki russkoj kul'tury, 1998. — 192 p.
8. **Ptica K.B.** O muzyke i muzykantah: [st. raznyh let] [About music and musicians: [art. of different years]] / K.B. Ptica; [Predisl. B. Tevlina, L. Ermakovej]. M.: Mistikos Loginov, 1995. — 437 [1] p.
9. **Solovyev A.V.** Kamerton v professii [Tuning fork in the profession] // Muzykal'naja akademija. 2012. № 3. P. 73.

10. **Solovyev A.V.** Preemstvennost' pedagogicheskikh traditsij v obrazovatel'nom prostranstve vuzov kul'tury i iskusstva kak osnova professional'noj podgotovki budushhih muzykantov [The continuity of pedagogical traditions in the educational space of universities of culture and art as the basis for the professional training of future musicians] // Uchenye zapiski RGSU. 2018. V. 17. № 1 (146). P. 99–107.
11. **Solovyev A.V.** Pedagogicheskie tradicii otechestvennoj horovoj ispolnitel'skoj shkoly i ih rol' v professional'noj podgotovke budushhih hormonejstеров [Pedagogical traditions of the Russian choral performing school and their role in the professional training of future choirmasters] // Mir nauki. 2018. № 3 (70). P. 135–136. Jelektronnyj resurs: file:///C:/Users/User/Downloads/jur_70_ree.pdf
12. **Solovyev A.V.** Spisok uchenikov B.G. Tevlina [List of B.G. Tevlin's students] // Boris Tevlin. Materialy i dokumenty [Boris Tevlin. Materials and documents] / [Avt. proekta i red.-sost.: E.D. Krivitskaya, A.V. Solov'jov]. M.: Kompozitor, 2015. — 223 p.
13. **Tevlin B.G.** Horovye puti: st., vospominaniya, materialy [Choral ways: art., memoirs, materials] / [Red.-sost. V.S. Cenova]. M. : Muzyka, 2001. — 379, [1] p.

СОЛОВЬЁВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИСЛАВОВИЧ

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

художественный руководитель и главный дирижёр

Камерного хора Московской консерватории

декан по работе с иностранными учащимися

кафедра хорового дирижирования

профессор

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

и.о. ректора

заслуженный артист республики Абхазия

e-mail: rector_axu@mail.ru

SOLOVYEV ALEXANDER V.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia)

Artistic Director and Chief conductor of the Chamber Choir

of the Moscow Conservatory

Dean's Office for International Students' Affairs at the Moscow

State Tchaikovsky Conservatory

Department of Choral Conducting

Professor

Viktor Popov Academy of Choral Arts

Active Rector

Honored Artist of the Republic of Abkhazia

e-mail: rector_axu@mail.ru

УДК 783.6

В.С. КОПЫЛОВА-ПАНЧЕНКО

Камерный хор «Россика» (г. Санкт-Петербург)

Фонд «Наследие» памяти ак. А.М. Панченко

Музыкальный театр им. Ф.И. Шаляпина

Некоторые вопросы методологии построения репетиционного процесса изучения с хором произведений русского партесного многоголосия конца XVII — второй половины XVIII вв.

*Часть первая**V. Kopylova-Panchenko**Some issues of methodology in application to the process of learning, rehearsing and performing works of Russian choral polyphony of the late 17th — mid-18th centuries*

Абстракт. В первой части статьи предлагается попытка обобщения опыта работы по изучению и исполнению сочинений русского многоголосия с «Ансамблем старинной русской музыки» Ленинградской консерватории (1980-е гг.) и Камерным хором «Россика» (1990–2024 гг.). Впервые рассмотрены проблемы исполнения русского многоголосия XVII–XVIII вв. с точки зрения таких параметров хороведения, как фактура, состав голосов, исполнительские певческие задачи. Особое внимание уделено важнейшему аспекту исполнительской практики — вокально-певческой стилистике.

В качестве методики предлагается: а) освоение доступного репертуара древнерусского и партесного многоголосия XVII–XVIII вв. в расшифровках и редакциях 1970–2020 гг.; б) подключение к практическому освоению этих памятников методик работы с хоровыми сочинениями, разработанных в современном хоровом образовании; в) сделана попытка рассмотрения накопленного музыкального материала в аспекте периодизации и системы стилистических направлений, предложенных В.В. Протопоповым. Рассмотренные в историческом последовании и в комплексе стилистических характеристик памятники русского многоголосия XVII–XVIII вв. демонстрируют картину развития русской хоровой культуры богослужебного пения. Выявлена ведущая роль национальных форм в стилистических направлениях этого периода, в частности, «постоянного» многоголосия.

Ключевые слова: древнерусская монодия, древнерусское многоголосие, партесное многоголосие, московское хоровое барокко, методология, репетиционный процесс, стилистические направления, вокально-певческая стилистика.

Abstract: The paper is an attempt to consolidate the experience gained by the author while rehearsing and performing pieces of Russian choral polyphony first with the “Ensemble of Russian Early Music” at Leningrad Conservatory in the 1980s and later with the Chamber choir “Rossica” in the 1990s–2024. The study examines the issues of performing Russian choral polyphony of the 17th–18th centuries in terms of such parameters of choral studies as: musical texture, voice arrangement, and singers’ performance tasks. A particular emphasis is laid on the vocal choral stylistics as the crucial aspect of choral performance practice.

The following methodological approach is suggested: a) to learn and to rehearse the available repertoire of Early Russian and ‘part-song’ polyphony of the 17th–18th centuries as deciphered and edited in the 1970s — 2020s by Soviet and Russian music researchers; b) in this practical task, to rely on the general methodology of working with choral music consolidated in modern tertiary choral education; c) to attempt exploring the accumulated music material in the light of the periodization and the system of stylistic schools suggested by V. Protopopov.

When viewed in their historical succession and as individual complexes of stylistic features, the masterpieces of Russian choral polyphony of the 17th–18th centuries demonstrate a vista of the evolution of Russian church choral singing. The essential role of national stylistic forms of that period is determined, in particular, of the so-called ‘postoyannoye’ (steady) polyphony.

Keywords: Early Russian monody, Early Russian polyphony, partesny (partsong) polyphony, Moscow choral baroque, methodology, rehearsal process, stylistic schools, vocal choral stylistics.

Введение. Методика построения репетиционного процесса; хороведческий аспект

Предлагаемая методика изучения и практического освоения русского многоголосия разработана с учетом общих стандартов изучения хоровой музыки в рамках учебных программ «хороведение».

В современных учебных курсах хороведения разработаны параметры анализа хоровых сочинений, теории и практики работы с хором, истории хоровой литературы конца XVII–XVIII вв., в основном светского содержания [12; 13; 14; 18; 25; 32; 33; 34].

Предлагаемая методика предназначена для исполнителей русской духовной музыки XVII–XVIII вв. Мы не касаемся задач «анализа форм», «гармонии», «полифонии» — учебных курсов среднего специального и высшего музыкального образования; эти темы хорошо исследованы, и результаты введены по все аспекты целостного анализа музыкальных произведений [8–10; 15; 19; 21; 26; 27; 29–31].

В данной статье рассматриваются основные, наиболее важные для репетиционного процесса аспекты, такие как: фактура (состав партитур, состав хора) и певческие задачи.

Методика предполагает базовое наличие и дальнейшее развитие у руководителей и артистов хора/учащихся следующих ключевых умений и компетенций:

1. определение стилистического направления произведения («строчное» многоголосие, партесное многоголосие: «постоянное», «переменное», смешанный тип, мотетно-ансамблевый тип);
2. определение литургической и содержательной принадлежности (гласовая и внегласовая принадлежность, обработка древнерусского роспева, свободная авторская форма);
3. анализ хоровой фактуры;
4. определение особенностей хоровой горизонтальной (особенности и сложности структуры и интонирования отдельных партий);
5. определение особенностей и задач хоровой вертикали (гармонический план, структура полифонических приемов);

Методика репетиционного процесса построена на периодизации и определении стилистических

направлений русской духовной музыки XVII–XVIII вв. В.В. Протопопова [29, с. I–IV], которых придерживаются и современные исследователи [2; 3; 4; 7; 11; 17; 26; 27].

В соответствии со стилистическими направлениями русского многоголосия XVII–XVIII вв., особенностями литургической принадлежности, хоровой фактуры и интонационно-певческих задач решаются следующие практические задачи:

1. определение состава голосов;
2. расстановка хора по голосам, хорам, ансамблям, октетам и квартетам;
3. определение темпов различных разделов (в зависимости от техники изложения самых сложных фрагментов; в партесных сочинениях с соблюдением правила соотношения 2-дольных «сигмовых» и 3-дольных «препорциональных» размеров¹;
4. выбор высотного строя (в хоровых партитурах XVI–XVII вв. в камертоне 415, т. е. на тон ниже современного камертона 440);
5. выстраивание вокально-певческой стилистики (работа над певческим звуком в рамках стилистики партесных сочинений XVII–XVIII вв.) — заключительный и самый важный этап репетиционной работы.

Методика работы с различными стилистическими направлениями многоголосия XVII–XVIII вв. рассматривается на примере уже известных в рукописном виде и в изданиях 1970–2020 гг. сочинений партесного многоголосия и архива Центра старинной русской музыки «Россика»². Также при-

¹ Изложение «препорциональных» 3-дольных размеров целыми, половинными нотами и «брэвисами» означает не замедления темпа, а лишь «трехдольность»: $\text{d} = \text{d} \downarrow$, $\text{a} = \text{a} \downarrow$; $\text{a} = \text{a} \downarrow$.

² В архиве ЦСРМ «Россика» хранится более 100 памятников древнерусского и партесного певческого искусства (в рукописи), переданных для издания «Антологии русской и восточнославянской духовной музыки» (издан т. V, 2000). На основании материалов «Антологии» автором данной статьи был прочитан курс лекций «Московское хоровое барокко» для студентов третьего года обучения дирижерско-хорового факультета Ленинградской консерватории в 1988–1989 гг.

влекаются сочинения древнерусского строчного многоголосия как основы направления партесной обработки древнерусских роспевов:

В соответствии с периодизацией и определением стилистических направлений, предложенных В.В. Протопоповым, русское многоголосие XVII–XVIII вв. разделяется на несколько хронологических разделов:

I. Древнерусское многоголосие (кон. XVI–XVII вв.): «строчное» трехголосие, знаменное трехголосие, «демественное» четырехголосие — «процесс постепенного образования гармонического многоголосия» (В.В. Протопопов) [29, с. III];

II. Ранние формы партесного изложения:

а. внегласовые, неизменяемые песнопения (1630–1640 гг.) «дониконовского» периода исправления текстов, напр., «Херувимская» (ред. Ю.В. Келдыш), «Исповедайтесь» (ред. С.С. Скребков), «Свете тихий» (ред. В.В. Протопопова);

б. ранняя кантовая культура как начальная форма освоения партесного стиля: «Никоновская школа песенной поэзии» (1640 — кон. XVIII в., А.В. Позднеев, Е.Е. Васильева [5; 28]), «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого и Василия Титова (1680–1687) [23];

III. «Переменное» многоголосие (В.В. Протопопов) [29, I–V]: «московское хоровое барокко» (XVII — 1 четв. XVIII вв.), Николай Дилецкий, Василий Титов, Симеон Пекалицкий [3; 8; 9; 10; 25; 28];

IV. «Постоянное» многоголосие (В.В. Протопопов [29, с. I–V]:

а. конец XVII — начало XVIII вв., Стефан Беляев, Петр Норицын, анонимные авторы [4; 11; 29];

б. первая четверть XVII — вторая половина XVIII вв., Иван Протопопов, Алексей Протопопов [20; 27];

V. «Переменное» многоголосие (конец XVII — вторая половина XVIII вв.): Федор Редриков, Николай Бавыкин, анонимные авторы (концерт Екатерине Великой на 48 голосов [6]); покаянные и панегирические концерты;

VI. Партесное многоголосие конца XVII — XVIII вв. «смешанного» и ансамблевого типов (два типа изложения: «постоянное» и «переменное»; ансамблевый тип — «мотет» в терминологии Н.А. Герасимовой-Персидской) [8];

I. Хоровая фактура и состав голосов стилистических направлений русского партесного многоголосия

В рамках русского многоголосия XVII–XVIII вв. сложились следующие стилистические направления:

1. древнерусское многоголосие как основа для партесных обработок;
2. кантовая культура;
3. «постоянное» многоголосие;
4. «переменное» многоголосие (концертный стиль);
5. «смешанный» и ансамблевый тип многоголосия.

Стилистические направления русского партесного многоголосия складывались в процессе его постепенного освоения в различных церковных и околосекularных формах. Они демонстрируют исторический процесс почти двухвекового развития во взаимосвязи с уже существовавшими древнерусскими певческими жанрами и формами.

Стилистические направления партесного многоголосия различаются между собой по:

1. хоровой фактуре;
2. количественному и качественному составу голосов (SATB);
3. использованию различных средств музыкальной выразительности
4. связям с традиционными богослужебными певческими жанрами.

Хоровая фактура служит главным показателем различия стилистических направлений и определяет состав хоровых и солирующих голосов. Рассмотрение особенностей хоровой фактуры и музыкальной формы строчных и партесных сочинений формулирует для дирижера-хормейстера задачи репетиционной работы с певцами.

Общим для всех стилистических направлений русского многоголосия XVII–XVIII вв. следует считать хоровое многоголосие мужского хора. Хоровая фактура мужского хора сложилась в древнерусском строчном, демественном и знаменном многоголосии:

- 3-голосие «строчное»: «низ» — «путь» — «верх»;
- 4-голосие «демественное»: «низ» — «путь» — «верх» — «демество».

«Строчное» и «демественное» многоголосие могли во второй половине XVII в. стать образцом для переходных форм — «знаменного» трехголосия и ранних форм партесных обработок древнерусских роспевов, и для широкого распространения

ния 3-голосных псалмов и духовных песен в жанре кантов.

Древнерусская традиция 4-голосного «демественного» многоголосия соответствовала партесному четырехголосию ДАТВ — с сохранением структурно-композиционного принципа (обработка древнерусского распева в теноре — соответствует «пути» и «cantus firmus» в других христианских деноминациях). «Верх», «демество» (в древнерусском многоголосии), «дискант» и «альт» (в партесных обработках) исполнялись высокими тенорами (тенор-альтино, контр-тенор) и голосами мальчиков-учеников церковных школ конца XVII–XVIII вв. В современной исполнительской практике ввиду отсутствия курса церковного пения в детском музыкальном образовании партии дисканта и альты исполняют женские голоса (S, A).

В целом можно сказать, что 3-голосная и 4-голосная фактуры стали основой огромного разнообразия хоровых составов и разных стилистических направлений партесного многоголосия.

1. Кантовая фактура В — Т — I; В — Т — А: трехголосие кантового типа, сложившееся в ранней кантовой культуре второй половины XVII в. («никоновская школа песенной поэзии», «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого и Василия Титова). Трехголосие «кантового» типа широко используется в переменном многоголосии в качестве эпизодов *trio* в разнообразных сочетаниях: В — Т — Т; В — А — А; В — А — Д; В — Д — Д, и др.

2. Трехголосие типа древнерусского «строчного» многоголосия стало основой для двух стилистических направлений: а) партесная обработка древнерусского распева (знаменного, греческого, местных и авторских) В — Т (древнерусский распев) — А; б) структуры «постоянного» многоголосия (однородность мелодического изложения хоровых партий в многоголосных составах: 6–8–9–12 голосов). В сочинениях «постоянного» многоголосия лежит принцип развития «строчного» древнерусского многоголосия: каждая партия (ДАТВ) и весь хоровой состав представляют единый тип ритмо-интонационного движения с единым текстом.

3. Тип многоголосных хоровых партитур (три и более голосов дисканта, альты, тенора, баса), в частности, четырехголосная фактура европейского типа, состоящая из четырех типов голосов Д (S) АТВ, соответствующая традиции четырехголосного «демественного» многоголосия, в партесных обработках

древнерусских распевов сохранилась до петровских времен и в духовной музыке последующих эпох:

а. «Строчное» многоголосие: В («низ») — Т или баритон («путь») — ТII («верх») — TI альт («демество»).

б. Партесная обработка древнерусских распевов: В — Т (др.р. распев) — А (тенор-альтино) — Д (тенор-альтино).

с. Четырехголосная фактура европейского типа (S — А — Т — В) стала основой структуры как многоголосных хоровых партитур («постоянное» многоголосие S I,II,III и б. — А I,II,III и б. — Т I,II,III и б. — В I,II,III и б.), так и многохорных хоровых партитур «переменного» многоголосия (Хор I — SIAITIBI, Хор II — SIIAIIITIBII, Хор III — SIIIAIIITIIIBIII, и т.д.). Хоровые составы более 16 голосов представляют собой объединение четырех и более хоров: 20 голосов — 5 четырехголосных хоров, 24 голоса — 2 двенадцатиголосных хора, 48 голосов — 4 двенадцатиголосных хора.

4. Хоровая фактура и состав голосов «смешанного» ансамблево-«мотетного» многоголосия (термин Н.А. Герасимовой-Персидской) свободно использует все возможные варианты других стилистических направлений [8; 15].

Стилистическое направление «постоянное многоголосие»

Кантовая фактура («постоянное» многоголосие «кантового» типа) — наиболее ранняя и простая форма внебогослужебного русского партесного многоголосия, заимствованная из песенной западнославянской традиции: куплетная форма, два верхних голоса параллельной терцовой, полифонической или мелодизированной структуры и функциональный (часто эксцеллентованный) бас с единым текстом. Это фактура гомофонно-гармоническая с элементами имитационной техники (имитационное вступление голосов). Кантовая форма стала составной частью крупных форм «переменного» партесного многоголосия, а также духовных концертов конца XVIII–XIX вв.

«Постоянное» многоголосие богослужебных жанров и форм партесного стиля пения («простое естественное» в терминологии Н. Дилецкого); в характеристике В.В. Протопопова — «одновременное пение партий всего хора без пауз с одновременным произнесением текста песнопения; мелодия напева помещается в партию тенора, верхние голоса до-

полняют ее тонами трезвучия, бас же дает основной тон аккорда, становящийся отправной точкой мелодической фигуры, проходящими и вспомогательными звуками» [29, с. IV].

Формат сочинений «постоянного» многоголосия соответствует иерархии литургических гимнографических жанров, как гласовых, так и внегласовых (стихиры, тропари, антифоны, величания, прокимны и др.; Службы Божии). Непрерывность и законченность певческих фраз регулируется «стиховым» принципом их строения (термин Н.А. Герасимовой-Персидской): общая цезура стоит только в конце строки («стиха»), точка — в конце фразы. Хоровая фактура — гомофонно-гармоническая с мелодической самостоятельностью голосов, подчиненных интонационно-попевочной структуре главного голоса — древнерусского распева, помещенного в теноре.

Количественный и певческий составы «постоянного» многоголосия имеют два варианта: 1) $3/4$ -голосие — наиболее ранняя и устойчивая (до петровского времени включительно) форма партесной обработки древнерусских распевов, ориентированная на «строчное» и «демественное» многоголосие, в которой «тенор» исполняет функцию «пути», а сопровождающие голоса (альт, дискант) — функцию «низа», «верха» и «демества». 2) многоголосие, в котором каждая партия «расщепляется» на 2, 3 и более голосов.

Певческий состав этого стилизованного направления определяется сведениями рукописных источников о составе хоров Государевых и Патриарших певчих дьяков (к. XVII — 1 четв. XVIII вв.), в репертуаре которых возник и культивировался этот тип партесного пения. Исследователи «Служб Божиих» Ст. Беляева и П. Норицына, «Служб благодарственных» И. Протопопова и «Служб Новолетию» А. Протопопова приводят сведения о необычном составе хора в петровскую эпоху:

а) 1 дискант, 2 альты, 5 басов, 9 теноров — хор Государевых певчих дьяков;

б) 2 дисканта, 3 альты, 3 баса, 12 теноров — Патриарший хор [2, с. 120];

с) 3 альты, 5 басов, 9 теноров (дискант считается утраченным) — «Служба благодарственная» на заключение Ништадтского мира И. Протопопова [27, с. 163–170];

д) 1 альт — 3 баса — 9 теноров — «Служба новолетию 1 января» А. Протопопова [20, с. 156–165; 24].

Важно отметить тот факт, что в тех же рукописях хора Государевых певчих дьяков Петра I (РГАДА,

Ф. 396) записаны и партесные песнопения, и песнопения «строчного» древнерусского многоголосия («квадратной нотой») — Величания и прокимны в следующем составе голосов: 5 теноров («путь») — 6 басов («низ») — 2 альты («верх») [20, с. 159–172].

Во всех приведенных случаях в комплектах хоровых партий хора Государевых певчих дьяков Петра I отсутствуют партии дисканта. Возможно, дискант (контр-тенор) использовался очень редко и основным хоровым составом этого направления партесного стиля был однородный мужской хор с увеличенной партией тенора (древнерусский распев) и высокими тенорами (альтино) в партии альтов. В четырехголосных обработках добавляется дискант, самая малочисленная (в хоре Государевых певчих дьяков) и редко используемая хоровая партия. Структура хоровых партий этого стилизованного направления и их роль в гармонизации древнерусских распевов свидетельствует о «необязательности» верхнего голоса — дисканта.

Рассмотрим возможную последовательность процесса гармонизации. Сначала к избранному древнерусскому распеву с гласом и ладом обиходного звукоряда «подбирается» терцовый «верх» (альт) сверху или снизу, если напев начинается с верхней терции лада. Затем к тенору и терцовому сопровождению (альт) «подбирается» опорный басовый тон, как правило, основной тон трезвучия и проходящие соединения между ними. Т.о., бас организует аккордовую вертикаль, образуя последование трезвучий (иногда образуется проходящий септаккорд с си Б обиходного звукоряда). Именно эта функция баса делает его подвижным, скачкообразным (кварты, квинты, октавы) — эксцеллендованным. Дискант добавляется к готовой структуре как верхняя «педадь» («исон»), изложенная в крупных длительностях, иногда дублирующая движение баса или альты. Функция дисканта — достраивание трезвучия, обозначенного басом.

Уникальность функции баса — показать «опоры» (опевания, движения и скачки к опорным тонам) — делает его наиболее развитым, выразительным и технически сложным. Тесситура баса часто охватывает две октавы. В басовой партии образуются повторяющиеся модели гармонизации и мелодического движения. В качестве примера приведем идентичную, неоднократно повторяющуюся модель — бас, сопровождающий восходящее и нисходящее движение в теноре (g-f-e-d; d-e-f-g)

в «Службе Божией» 2 гласа Стефана Беляева на словах «И ныне» [29, с. 70] и в «Службе благодарственной» на полтавскую победу на словах «Ликуй, земле (русская)» [31, с. 56]³.

Четырехголосные обработки древнерусского роспева (знаменного, греческого, киевского, болгарского) получили широкое распространение в репертуаре хора Государевых певчих дьяков и в церковной русской музыке последующих веков. Особая роль в продолжении этой традиции в XVII–XIX–XX вв. и современности принадлежит «Службам Божиим» Стефана Беляева на 8 гласов, в которых композитор свободно использовал попевки, лица и фиты знаменного роспева [11]. В.В. Протопопов оценивает «Службы Божии» Ст. Беляева как выдающееся новое направление в партесном стиле: «новое образование в церковной музыке в конце XVII века — рождение жанра «Службы божией» как авторского сочинения взамен использования старинных одноголосных роспевов» [29, с. V]. Стефан Беляев таким образом положил начало авторскому композиторскому творчеству, предполагающему свободное использование попевок древнерусского роспева в духовных сочинениях и в русской музыке в целом (вспомним, как этой же традиции следовал С. Рахманинов в своих симфонических произведениях, «Вокализе», Всенощном бдении).

Оценка стилистического направления «постоянного» многоголосия отсылает нас к общему эстетическому идеалу русской музыки, впитавшему через сочинения этого направления лучшие черты древнерусского певческого искусства. Вспомним, что конечная цель репетиционного процесса и последующего исполнения — воплотить в звуковом комплексе хорового звучания некий эстетический идеал. Приведем эстетическую оценку, в которой В.В. Протопопов сформулировал конечный результат освоения этого стилистического направления: «...мелодии роспева помещаются в теноре и обретают музыкальное восполнение гармоническими голосами двумя сверху и одним снизу, который особенно активен в своем движении... Возникает единое целое, подсказанное линией роспева, со взлетами, нисхождением и выравниванием» [29, с. VII–VIII].

«Постоянное» многоголосие более 4 голосов (6, 8, 9, 12) сохраняет общую структуру голосов (Д, А, Т, В), или трехголосного состава (бас и два верхних однородных или гетеротембральных голоса), сохраняет общие композиционные принципы и композиционную роль хоровых партий этого направления.

«Постоянное» многоголосие с парными или троичными divisi в каждой партии с функциональными басами и лидирующими тенорами (позднее — дискантами), носителями основного напева.

Каждая партия divisi построена по принципу «расщепления» одного напева на варианты — принцип, заимствованный из древнерусского «строчного» трехголосия (2Т — два варианта, 3Т — три варианта, и т.д.). Структура голосов каждой партии повторяет структуру основного напева, помещенного в партию теноров (или дискантов — в песнопениях более позднего периода). Линейный характер основного напева сообщает линейность всем сопровождающим голосам. Партия басов теряет свою «эксцеллентность» в связи с тем, что «при наличии 2 или 3 басов исчезнет необходимость скачков (на октаву, квинту) за счет октавного дублирования в басовой партии между I — II — (III) басами.

Многоголосное опевание основного роспева в партии тенора (2, 3-голосие), или теноров (в многоголосных композициях) ставит специфические задачи репетиционного процесса и исполнения: динамическое и структурное выделение основного напева (теноров) и «слияние» сопровождающих голосов в единую звуковую ткань второго плана.

Методика построения репетиционного процесса при изучении произведений «постоянного» многоголосия

Репетиционный процесс строится в соответствии со своими основными задачами:

1. Определение формы и литургического предназначения песнопений (литургический жанр, место в певческом богослужении); работа с партией тенора (теноров).

2. Определение состава певческих строк и попевочной структуры основного напева древнерусского роспева.

3. Подчинение сопровождающих голосов (бас, альт, дискант) попевочной структуре и форме основного напева в соответствии с жанрово-литургической принадлежностью.

³ Возможно, Стефан Беляев был автором «Службы благодарственной».

4. Освоение линейности и непрерывности певческих строк во всех голосах с использованием приема «цепного дыхания».

5. Работа в многоголосных составах (более 4 голосов) с каждой партией хоровых голосов над построением единого звукового комплекса из 2 или 3 линейных «расщепленных» голосов.

6. Определение динамического соотношения между основным напевом (тенор или партия из 2, 3 теноров) и окружающими его голосами: за счет увеличения количественного состава основного голоса или динамики.

7. Отдельная репетиция партии басов: подбор голосов с тесситурой не менее полутора-двух октав, обладающих техникой мелодического движения.

Стилистическое направление «переменное» многоголосие

«Переменное многоголосие» (В.В. Протопопов)

«Концертный стиль» (Н.А. Герасимова-Персидская)

«Борительное или концертное» пение (Н. Дилецкий)

Термин «переменное многоголосие» и общее обоснование этого стилистического направления партесного стиля дефинированы одним из основателей школы изучения партесного многоголосия В.В. Протопоповым так: «Переменное многоголосие — форма разнообразной фактуры, включающая приемы имитационно-полифонического характера, аккордовые последования групп голосов tutti; текст песнопения в голосах произносится одновременно, объединение его происходит в туттийный разделах композиции, особенно в ее финальной части... В разделах trio очень часто замечается сходство с бытовыми кантами» [29, с. V].

Хоровая фактура «переменного многоголосия»: Многохорность. Многоголосие. «Смешанная» фактура. Свободная фактура

Разнообразие хоровой фактуры «переменного многоголосия» основывается на соотношении 2, 3 и более хоров (до 10) классического четырехголосия (S, A, T, B) между собой и эпизодов tutti и ансамбля солистов trio «кантового» или свободного состава. В результате сопоставления этих структур складываются четыре типа хоровой фактуры:

а) многохорная фактура (от 2 до 10 хоров);

б) многоголосная хорально-гармоническая фактура (хор из 4 партий с *divisi* в каждой партии на 2 и более голосов с общим звуковедением и текстом);

с) «смешанная» фактура (термин наш), в которой многохорные и многоголосные структуры соединяются в одном сочинении;

д) «кантовая» или свободная фактура сольных эпизодов trio.

Многохорная фактура

В многохорной фактуре 2, 3 или более хоров взаимодействуют как самостоятельные структуры, сохраняющие каждая в себе хоровую четырехголосную аккордовую вертикаль (SATB), а именно:

а) вступают в имитационно-полифонические соотношения как отдельные голоса («имитация хоров»);

б) поют антифонно похорно и респонсорно (первый хор — ансамбль солистов, второй хор — ансамбль солистов, и др. варианты);

с) образуют диалог или «переключку хоров»;

д) включаются в общехоровое tutti, сохраняя внутри гармоническую структуру отдельного хора (SATB) — при этом образуют общехоровую «хоральную» вертикаль.

Многоголосная фактура

Многоголосные хоровые фактуры содержат хоровые партии, которые строятся по типу «постоянного многоголосия» (SI, II, III, A I, II, III, T I, II, III, B I, II, III). *Divisi* хоровых партий представляет собой линейно-вариантный тип мелодического развития (вариант «расщепления» одного напева, характерный для «постоянного многоголосия»). В каждой партии сохраняется небольшая тесситурная зона звучания (имбитус). При этом хоровые партии трактуются как «голоса» четырехголосного большого хора.

С этих позиций выстраивается общая гармоническая вертикаль: басы — гармоническая основа, тенора и альты — перекрестное заполнение звукового пространства между низкими басами и высокими голосами, сопрано, дисканты — украшающий мелодизированный элемент. В целом выстраивается «хоральная» фактура.

«Смешанная» фактура многоголосия

Этот термин предлагается в данном проекте для партесных сочинений (в основном, партесных концертов), в которых используются «многохорные»

и «многоголосные» типы хоровой фактуры. В рукописях XVII–XVIII вв. хоровые партии записывались поголосно и хоровых партитур не существовало. В современной научной и концертной практике составляются и используются хоровые партитуры двух типов: 1) похорный состав партитуры (хор I, хор II, и т.д.), и 2) поголосный состав партитуры (S I, II, III, и т.д.) от 8 до 48 голосов [6].

В партитурах «смешанного» типа могут возникать проблемы для исполнителей при чтении нот и исполнении: запись отдельных партий может менять местоположение при смене типов «многохорных» или «многоголосных» эпизодов. В современной хоровой практике выработан принцип расположения музыкального материала разнообразной хоровой фактуры в виде партитуры, меняющей расположение хоровой вертикали в зависимости от реального состава голосов эпизодов звучания (через двойную черту: меняется фактура, меняется количество и порядок нотоносцев).

Кантовая фактура trio в многохорных и многоголосных композициях

Кантовая фактура используется как форма «постоянного многоголосия» (кроме некоторых духовных песен и псалмов с полифоническими приемами сер. XVII в.). В сочинениях Н. Дилецкого используются основные виды кантовой фактуры-trio: функциональный бас и два параллельных (два дисканта, дискант-альт, два тенора, два альты) или перекрещивающихся голоса (тенор — альт, тенор — дискант).

Следует отметить необычный состав trio в сочинениях Н. Дилецкого, который станет самостоятельной хоровой структурой для многих партесных сочинений к. XVII–XVIII вв.: два баса — два дисканта (В. Титов, «Служба Божия» «на дышкантах» [26, с. 68–96]).

Партесные сочинения «переменного многоголосия» В. Титова

Авторское творчество Василия Титова по праву можно назвать энциклопедией русского хорового барокко — партесного «переменного многоголосия». В «Службах Божиих» и партесных концертах В. Титова воплотились самые разнообразные варианты использования фактуры составов tutti и trio, которые сделали композитора самым ярким

представителем полифонического стиля русского барокко [26, с. 45].

По мнению Н.Ю. Плотниковой, исследователя многообразной полифонической техники В. Титова, «фактурные сопоставления являются для В. Титова одним из главных формообразующих средств в концертной форме» [26, с. 35]. Именно фактурные сопоставления позволили В. Титову помимо обычных для русского хорового барокко «стиховых форм» (термин Н.А. Герасимовой-Персидской) создать «рондообразные» и «сквозные» формы развития, указанные В.В. Протопоповым [30, с. 382–383].

Следует отметить, что «сквозная» форма (непрерывное музыкальное развитие строф целой музыкальной структуры) впервые в партесном стиле была использована В. Титовым в псалме 140 «Псалтыри римфотворной» (6 музыкальных строф непрерывного развития) и стала основой для жанра светских хоровых миниатюр русских классиков XIX в.

«Службы Божии» В. Титова (3 и 4-голосные) как примеры освоения полифонических приемов в фактуре кантов

В ранних партесных сочинениях композитора — 3 и 4-голосных «Службах Божиих» — в основном используется «кантовая» фактура («Служба Божия» «на дышкантах» № 1, «Служба Божия» для альты, тенора и баса № 2, «Служба Божия» для 4 голосов, [26, с. 68–129]). В трехголосных «Службах Божиих» № 1, 2 используется «кантовая» фактура для освоения полифонических приемов, таких как канонические имитации и бесконечные каноны. Кантовые составы голосов (два дисканта, бас и бас, альт, тенор) дают композитору возможность использовать взаимодействие двух верхних голосов, помимо «кантовых» параллелей, в разных полифонических структурах: два дисканта — в виртуозно-мелизматических полифонических дуэтах [26, с. 79, 91 — эпизоды «аминь»], альт и тенор — в имитации в разных тесситурных зонах [26, с. 113–114, 116–117, 122, 128]. В 4-голосной службе «Трудная» максимально используются и полифонические, и виртуозные барочные приемы: отсутствует «кантовый» параллелизм двух верхних голосов [26, с. 153–173].

Можно предположить, что после удачного опыта освоения и развития кантового стиля в «Псалтыри римфотворной» на стихи Симеона Полоцкого ком-

позитор избрал привычную «кантовую» фактуру для начала освоения «концертного» стиля.

4-голосная «Служба Божия» часто трактуется В. Титовым как «кантовое» трехголосие с дополнительным свободным голосом. В «кантовой» фактуре изложены законченные фразы хорально-гармонической и имитационно-полифонической структуры. «Свободный» четвертый голос добавляется в заключительных разделах и кадансах как дополнение аккорда, или образует «педаль», или выключается из общего звучания [26, с. 130–152].

«Службы Божии» и партесные концерты В. Титова для 8 — 12 голосов; эпизоды trio

В восьмиголосных «Службах Божиих» и партесных концертах (8, 12 голосов) в эпизодах trio используются:

- а) «кантовые» фактуры разного состава голосов;
- б) дуэты солирующих голосов — виртуозные фразы «корифеев» однородных (2 дисканта, 2 альт, 2 тенора, 2 баса) или разнотембровых голосов (тенор — дискант, бас — альт);
- с) ансамбль солирующих голосов в роли 4-голосного мужского (2 баса, 2 тенора) или смешанного хора (2 баса, 2 альт или дисканта; два баса — тенор — альт) [26, с. 188, 208, 209; имитация дуэтов 2б-2т-2а — с. 246–248; 2т-2б — с. 219, 227, 230, 234, 250; 2а или 2б — с. 220, 236].

Эпизоды trio выполняют различные функции формообразования:

- а) начальные 2 и 3-тактовые построения-«зачины» с продолжением tutti;
- б) вопросно-ответные структуры (trio — «вопрос», tutti — «ответ»);
- с) в развернутые музыкальные фразы tutti кантовые эпизоды trio включаются в виде кратких реплик (2, 3 такта);
- д) как самостоятельные фразовые «кантовые» структуры (музыкальная строфа или полустроение; «Служба Божия» «реквиральная» — «Слава... И ныне» [26, с. 201–257];
- е) переключки кратких эпизодов trio между собой и переключки trio и tutti (там же, «Единородный... Аминь», «Трисвятое... Аминь»);
- ф) перемещение по всей тесситуре в форме «бесконечного канона» краткого напева виртуозных роспевов дуэтов, и заключительное tutti [26, с. 209, 225].

Хоровая фактура tutti в 8 и 12-голосных «Службах Божии» и концертах В.Титова, многоголосный хоровой состав

Хоровая фактура tutti используется в 8 и 12-голосных сочинениях В. Титова в нескольких вариантах:

- а) как самостоятельный раздел музыкальной формы «постоянного многоголосия» с единым текстом (хоровые партии излагаются в форме вариантного изложения, а не «расщепления» одного напева);
- б) как гармонизация «темы», изложенной в двух верхних голосах, между которыми «распределяется» напев;
- с) как продолжение певческой фразы (trio — «вопрос», tutti — «ответ» или продолжение);
- д) как рефрен в рондообразных формах;
- е) как «эпиграф» вначале и как завершение в финальных разделах;
- ф) как краткие реплики tutti на фоне протяженного напева trio.

Многохорный хоровой состав

Многохорные структуры используются В. Титовым преимущественно в 12-голосных партесных концертах. Многохорная фактура tutti используется В. Титовым в двух вариантах структурной организации 12-голосных хоров: а) антифонный повтор хоров (I, II, III), простой и варьированный; б) имитационная «переключка» хоров — канонические имитации, бесконечные каноны хоров. Также в 12-голосной хоровой фактуре партесных концертов В. Титов использует новый необычный прием «похорного» имитационного вступления голосов: восходящего (от низких басов до верхних дискантов) и нисходящего (в обратном движении) («Преславная днесь» в [3, с. 301–325]).

Исследователь творчества В. Титова Н.Ю. Плотникова делает важный вывод о том, что, благодаря использованию Титовым в Службах Божиих и партесных концертах приемов венецианской полифонической школы («антифонное сопоставление» и «переключка хоров»), «русское барокко конца XVII века вписывается в общую историю развития музыкального искусства» [26, с. 26–27].

Роль изобразительных приемов инструментальной техники в формировании хоровой фактуры партесных концертов В.Титова

Необычную фактурную яркость и жанровый характер придает концертам В. Титова использование

наряду со скрипичной виртуозной техникой, типичной для европейского вокального барокко, техники духовых инструментов, а именно:

а) фанфары и сигналы труб с перекрещиванием двух верхних голосов (эпизод, аналогичный «Виватной сюите» на полтавскую победу; В. Титов «Преславная днесь», в пасхальном концерте «Боготец убо Давид») [3, с. 90–100, 310–325; 22; 31;]

б) использованы сигналы труб (trio — tutti: три проведения) и кант на полтавскую победу «Днесь орле российский» (опубликовано В.В. Протопоповым в: [31]); кант на полтавскую победу с текстом «Скакаше, играше» звучит в трех проведениях: 1) trio, tutti; 2) среди сигналов trio и tutti с юбилеями и похорным вступлением юбилеи в форме бесконечного канона; 3) в повторе всего раздела [3, с. 264–266, 271–272].

с) в финале этого концерта использован фактурный прием, отсылающий нас к фактуре известной «Аллилуйя» Ф. Генделя из оратории «Мессия» (1742 г.): три голоса (два дисканта и альт) поют, условно, «хорал» («Веселися божественне», 8 тактов), все остальные голоса поют краткие реплики tutti с единым текстом (соотношение длительностей: ♪ — tutti; ♩ — «хорал» [3, с. 279–281]).

Перечисленные некоторые приемы фактурной организации партесных концертов демонстрируют выдающееся композиторское мастерство В. Титова и, следовательно, необходимость высокого исполнительского мастерства для их реализации. По мнению ведущего современного исследователя полифонической и композиторской техники В. Титова Н.Ю. Плотниковой, В. Титов был осведомлен об уровне полифонической композиторской техники ведущих композиторов европейского Ренессанса, барокко и раннего классицизма: «В. Титов хорошо знал творчество своих современников... свободно использовал различные способы организации, которые можно встретить и у других композиторов. Но он был провозвестником новых путей, искал и находил оригинальные композиционные идеи» [26, с. 45].

Методика построение репетиционного процесса при изучении произведений «переменного многоголосия»

Построение репетиционной работы по изучению сочинений этого стилистического направления определяется разнообразной индивидуаль-

ной структурой каждого из сочинений и включает в себя следующие этапы:

1. Подробное изучение формы и хоровой фактуры.
2. Отдельные репетиции с хоровыми составами, определенными в результате изучения формы и фактуры: trio, tutti, их соотношение в музыкальной форме.
3. Изучение и освоение полифонических приемов хоровыми партиями, ансамблем, trio и tutti.
4. Формирование внутренней структуры сочинений: разделов, частей, эпизодов.
5. Отдельные репетиции хоров (I, II, и др.) в разделах «похорного» изложения музыкального материала многохорной фактуры.
6. Расстановка хора: по партиям (многоголосная фактура), по хорам (многохорная фактура).
7. Определение количественного состава хоровых голосов.
8. Вокально-певческая работа: индивидуальная — trio солистов, ансамблевая — ансамбль солистов, работа с хоровыми партиями.

II. Расстановка хора

Замечания исторических источников и современных исполнителей о расстановке хора для исполнения партесного многоголосия заслуживают отдельного рассмотрения.

Н.А. Герасимова-Персидская предполагала зависимость расстановки певцов от типа партесных партитур с соблюдением соответствия барочному «архитектурному» принципу: количество певцов в хоровой партитуре уменьшается от основания — самого нижнего голоса (баса) к самому верхнему (дисканту), уподобляясь общим очертаниям храма — треугольнику, обращенному самой своей высокой точкой вверх ⁴. Концертный опыт показывает, что «архитектурный» принцип расстановки усиливает т. наз. эффект акустического «купола».

Предполагаемый ансамблевый состав голосов: 6 басов, 4 тенора, 2 альты, 2 дисканта; это приблизительный состав 8-голосных партитур на два хора. В больших хоровых составах это количество в ка-

⁴ Н.А. Герасимова-Персидская, В.С. Копылова, «Структура храма в партесных партитурах», не опубликовано, из личного архива В.С. Копыловой-Панченко.

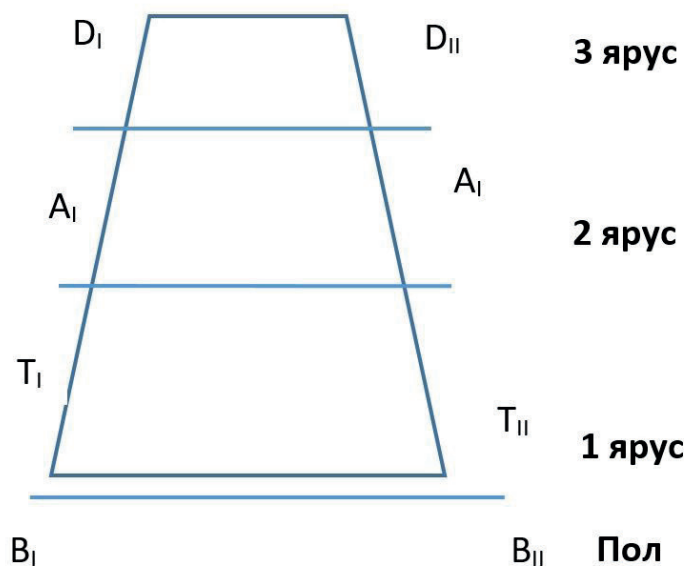


рис. 1а. 8-голосное построение

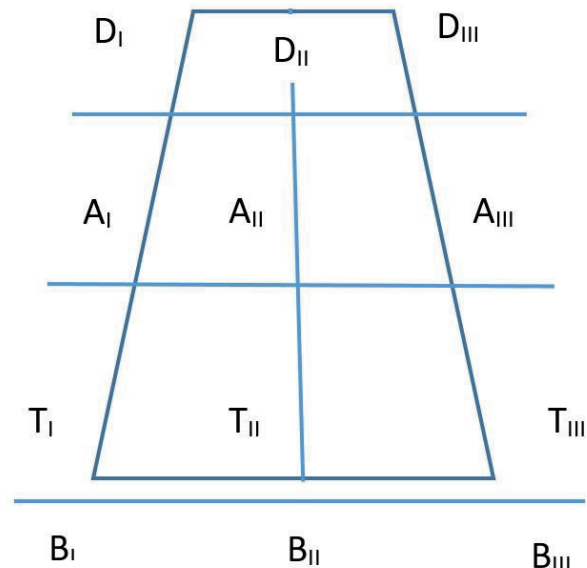


рис. 1б. 12-голосное построение

ждой партии может пропорционально увеличиваться. В 8- и 16-голосных партитурах с парным составом (Д I,II), в троичных составах (Д I,II,III) количество голосов может быть таким: (для 12-голосной партитуры) ансамбль солистов — 9 басов (В I,II,III) — 6 теноров (Т I,II,III) — 3 альты (А I,II,III) — 3 дисканта (D I,II,III).

Возможен сольный состав голосов в двойных и трехголосных голосовых составах с усилением партии нижнего баса (2 голоса нижнего баса в 12-голосии и 8-голосии, по одному голосу во всех остальных партиях; см. рис. 1а и 1б).

В храме расстановка хора осуществляется, естественно, не на станках, а на правом и левом клиросах, на «хорах», в правом и левом притворах собора и на солее.

В древнерусском многоголосии определилась роль верхних голосов в качестве дополнения, украшения, сопровождающего основной напев. Количество певчих в верхних голосах было значительно меньшим, чем в основных голосах. Этому способствует акустическая способность высоких тонов звучать гораздо ярче средних и низких. Практика исполнения партесных сочинений подтверждает это акустическое правило. Вот мнение руководителя ансамбля «Русский партес» И. Журавленко, сложившееся в результате поиска вариантов воплощения музыки партесного стиля: «...мы поем *a capella* в акустических условиях храма, порождающих это звучание. Состав мужской «станции» должен быть вдвое больше женской: пирамида, а не

квадрат (8 мужчин, 4 женщины вместо мальчиков)» [1, с. 311–319].

Важным свидетельством для обсуждаемой темы может служить изображение малороссийских певчих-«партесников» на иконе конца XVII в. (г. Львов), изображение которой опубликовано Н.А. Герасимовой-Персидской в ее книге «Николай Дилецкий. Хоровые произведения» [9] и Л.В. Ивченко в ее книге об украинском канте XVII–XVIII в. [15] (см. рис. 2). На иконе изображены певчие, держащие в руках листы с нотной записью. Расположены певчие, вероятнее всего, по хорам. В первой «станции» (справа) — четыре взрослых певца, один подросток, один малолетний певчий-«отрок» (предположительно, это два баса, два тенора, один альт и один дискант). Во второй «станции» (слева) — два взрослых певчих, двое юношей и два «отрока» (предположительно, хор № 1: два первых баса, два первых тенора-альтино, два дисканта, один из которых не поет, а слушает). В центре — уставщик хора (регент, дирижер) держит листок с нотами, поет и «дирижирует» правой рукой. Исследователь профессиональной певческой практики в России XVII–XVIII вв. Н.П. Парфентьев делает вывод об ансамблевом составе большинства церковных хоров того времени: «Документы XVII в и петровской эпохи свидетельствуют о том, что состав хоров, в том числе и главных государственных хоров (хоры Государевых и Патриарших певчих дьяков), представлял, скорее всего, ансамблевый способ испол-



рис. 2. Икона Воздвижения честного Креста Господня, с. Ситихово (кон. XVII в.). Львов, Музей национального искусства (деталь)



Рис. 3. Расстановка хоров в «многоголосных» партитурах. Схема двуххорного сочинения

нения⁵ и, вероятно, только в дни больших церковных и государственных праздников объединялись в многоголосные хоры» [2, с. 26; 24] (рис. 2).

⁵ Кроме хоровой партии теноров, превышавших в 2, 3, 4 аза состав других партий — прим. авт.

В концертной практике камерного хора и ансамбля солистов «Россика» использовался «архитектурный» барочный принцип расстановки и состава хора, и ансамбля. В 2-, 3-, и многохорных сочинениях каждый хор располагался на отдельном станке из трех ступеней; в многоголосных сочинениях один большой хор может располагаться на одном

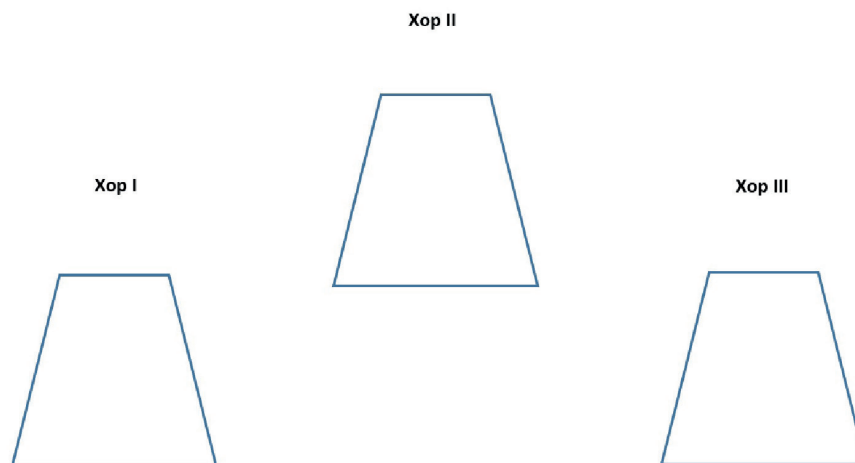


рис. 4. Расстановка хоров в «многохорных» партитурах. Схема треххорного сочинения.

станке, занимающем всю сцену в ширину. В сочинениях и «постоянного» и «переменного» многоголосия каждый хор располагается на четырех уровнях (басы, тенора, альты, сопрано) с уменьшающимся количеством голосов в форме «пирамиды» (см. рис. 3, 4 на стр. 97–98).

Возможно использование других вариантов пространственного размещения певцов в «многохорных» сочинениях (более 3 хоров), в ансамблях trio: использования церковных «хоров», правого и левого клиросов; в концертных залах — на балконе, в зале, за сценой, в центре, слева и справа на сцене, и т. д.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Антоненко В.Ю.** Вопросы исполнительской интерпретации вокальной музыки русского барокко: отечественные и западные традиции // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции, Москва, 24–26 октября 2016 года. Выпуск 1. — М.: Государственный институт искусствознания, 2016. — С. 312–319.
2. **Антонова В.М.** Отечественное музыкальное образование партесной ориентации в конце XVII — первой четверти XVIII столетия // Музыкальное искусство и образование. — 2015. — № 2. — С. 1–40.
3. **Булычева А.В.** Василий Титов. Концерты двенадцатым праздникам на двенадцать голосов / Ред. А.В. Булычевой. Вокальный ансамбль «Intrada». — М., 2020.
4. **Буцкая С.Б.** Проблемы партесного многоголосия в России: по памятникам втор. пол. XVII–XVIII веков [тексты]: дисс. канд. исск. — М., 1991.
5. **Васильева Е.В.** Рукописный песенник с голосами, положенными на ноты // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 5. — СПб.: Композитор, 2002.
6. Владышевская Т.Ф. Празднества заключения мира и заздравная чаша Петру I // Сретенское слово. № 4. — 2022. — С. 98–136.
7. **Герасимова И.В.** Ян Календа: партесное письмо композитора середины XVII века // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции, Москва, 24–26 октября 2016 года. Выпуск 1. — М.: Государственный институт искусствознания, 2016. — С. 131–144.
8. **Герасимова-Персидская Н.А.** «Малые формы» в русской и украинской музыке XVII в. // Musica antiqua Europae Orientalis. Vol. 7, 8. — Bydgoszcz, 1985.
9. **Герасимова-Персидская Н.А.** Николай Дилецкий. Хоровые произведения / Сост., ред., вступ. ст. и коммент. Н.А. Герасимовой-Персидской. — Киев: Музична Україна, 1981.

10. **Герасимова-Персидская Н.А.** Партесный концерт в истории музыкального искусства. — Москва: Музыка, 1983.
11. **Гурьева Н.В.** Система осмогласия в русской литургии конца XVII — нач. XVIII вв. / Автореферат дисс. канд. иск. — М., 2000.
12. **Дмитревский Г.А.** Хороведение и управление хором. — М., 1957.
13. **Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной педагогики: учебное пособие для музыкальных ВУЗов. — М., Л., 1968.
14. **Егоров А.** Теория и практика работы с хором. — Л., М., 1957.
15. **Ивченко Л.В.** Украинский кант XVII–XVIII веков / Сост., публ., ред., науч. комм. Л.В. Ивченко. — Киев: Музична Україна, 1990.
16. **Келдыш Ю.В.** История русской музыки в десяти томах. Т. I. Древняя Русь XI–XVII века. — М.: Музыка, 1983.
17. **Ковалева В.М.** Музыкальное образование в России в конце XVII — первой четверти XVIII столетия: Историко-педагогический аспект. Дисс. канд. иск. — М., 2000.
18. **Коловский О.П.** Анализ хоровой партитуры / Хоровое искусство: сборник статей / ред. А.В. Михайлов, К.А. Ольхов, Н.В. Романов. — Л.: Музыка, 1967. — С. 29–42.
19. **Кондрашкова Л.В.** Раннее строчное многоголосие. Ч. 1. — М., 2013.
20. **Кондрашкова Л.В.** Служба 1 января Новолетию, Обрезанию Господню и Святителю Василию Великому. Служба Новолетию 1 сентября. Величания и прокимны. Исследование и публикация Лады Кондрашковой / Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужбное пение. Выпуск 2. — Москва, 2022.
21. **Конотоп А.А.** Русское строчное многоголосие: текстология, стиль, культурный контекст. Автореф. дисс. докт. исск. — Москва, 1996.
22. **Копылова В.С.** Русские канты XVIII века / Сост., ред., вступ. ст. и коммент. В.С. Копыловой. — Л.: Музыка, 1983.
23. **Копылова Н., Журавленко И.** «Русский партес» // Московский журнал. История государства Российского. — № 11. — 2000.
24. **Парфентьев Н.П.** Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. — Челябинск: Книга, 1991.
25. **Пигров К.** Руководство хором. — М.: «Музыка» 1964.
26. **Плотникова Н.Ю.** Русское партесное многоголосие конца XVII — первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова. — М.: Издательство ПСТГУ, 2012.
27. **Плотникова Н.Ю.** Служба благодарственная на заключение Ништадтского мира. Служба Св. блгв. кн. Александру Невскому. Исследование и публикация Натальи Плотниковой / Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужбное пение. Выпуск 1. — Москва, 2022.
28. **Позднеев А.В.** Никоновская школа песенной поэзии // ТОДРЛ. Т. 17. — Л.: Наука, 1961. — С. 419–428.
29. **Протопопов В.В.** Вступительная статья // Антология русской и восточнославянской духовной музыки. Т V. Московское хоровое барокко XVII — 1 четв. XVIII веков. Восстановление партитур из хоровых голосов (партий), редакция многоголосия, вступительная статья В.В. Протопопова. ЦСРМ «Россия». — СПб.: Музыка, 2000. — С. III–IX.
30. **Протопопов В.В.** Из неопубликованного наследия: Великие творения мировой духовной музыки. Русская музыка Всенного бдения. Музыкальное творчество Василия Титова. К проблеме партесного стиля / Сост. и науч. ред. Т.Н. Дубровская, Н.Ю. Плотникова, Н.И. Тарасевич. — М.: Издательство Московской консерватории, 2011.
31. **Протопопов В.В.** Музыка петровского времени о победе под Полтавой // Памятники русского музыкального искусства / Сост., публ., иссл. и комм. В.В. Протопопова. — М.: Музыка, 1973. Вып. 2.
32. Рабочая программа дисциплины «Хороведение и методика работы с хором». 53.03.05, Дирижирование. Профиль подготовки: дирижирование академическим хором. Форма обучения: очная. ОЧУ ВО «Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет», 2022.
33. **Струве Г.** Школьный хор. Книга для учителя. — М.: Просвещение, 1981. Глава III «Вокальное воспитание в школе».
34. **Чесноков П.Г.** Хор и управление им. — М., 1961.

REFERENCES

1. **Antonenko V.Ju.** Voprosy ispolnitelskoj interpretacii vokalnoj muzyki russkogo barokko: otechestvennye i zapadnye tradicii [Issues of a performer's interpretation of Russian baroque vocal music: National and Western traditions] // Russkoe

- muzykalnoe barokko: tendencii i perspektivy issledovaniya: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, Moskva, 24–26 oktjabrja 2016 goda. Vypusk 1 [Russian musical baroque; research tendencies and perspectives. Proceedings of the International Research Conference. Moscow, Oct. 24–26, 2016]. — Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 2016. — Pp. 312–319.
2. **Antonova V.M.** Otechestvennoe muzykalnoe obrazovanie partesnoj orientacii v konce XVII — pervoj chetverti XVIII stoletija [Russian musical partsong education in late XVII — first quarter of XVIII c.] // Muzykalnoe iskusstvo i obrazovanie. — 2015. — № 2. — Pp. 1–40.
 3. **Bulycheva A.V.** Vasilij Titov. Koncerty dvunadesjatym prazdnikam na dvenadcat golosov [Vassily Titov. 12-voice sacred concerts dedicated to the Twelve Great Feasts] / Red. A.V. Bulychevoj. Vokalnyj ansambl «Intrada». — Moscow, 2020.
 4. **Butskaja S.B.** Problemy partesnogo mnogogolosija v Rossii: po pamjatnikam vtor. pol. XVII–XVIII vekov (teksty): diss. kand. issk [Issues of the history of partsong polyphony in Russia: late XVII–XVIII cc. Texts. PhD Dissertation]. — Moscow, 1991.
 5. **Vasilyeva E.V.** Rukopisnyj pesennik s golosami, polozhennymi na noty [A manuscript collection of songs with voice parts set to music] // Muzykalnyj Peterburg. XVIII vek. Kn. 5. — St Petersburg: Kompozitor, 2002.
 6. **Vladyshevskaja T.F.** Prazdnestva zakljuchenija mira i zazdravnaja chasha Petru I [Celebrations of peace and Peter I's health cup] // Sretenskoe slovo. № 4. — 2022. — Pp. 98–136.
 7. **Gerasimova I.V.** Jan Kalenda: partesnoe pismo kompozitora serediny XVII veka [Jan Kalenda, a composer of mid XVII c. and his partsong style] // Russkoe muzykalnoe barokko: tendencii i perspektivy issledovaniya: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, Moskva, 24–26 oktjabrja 2016 goda. Vypusk 1. — Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 2016. — Pp. 131–144.
 8. **Gerasimova-Persidskaja N.A.** «Malye formy» v russkoj i ukrainskoj muzyke XVII v. [‘Lesser forms’ of Russian and Ukrainian music in XVII c.] // Musica antiqua Europae Orientalis. Vol. 7,8. — Bydgoszcz, 1985.
 9. **Gerasimova-Persidskaja N.A.** Nikolaj Dileckij. Horovye proizvedeniya / Sost., red., vstup. st. i komment. N.A. Gerasimovoj-Persidskoj [Nicolas Diletsky. Choral works. Compilation, editing, foreword and comments by N.A. Gerasimova-Persidska]. — Kiev: Muzichna Ukraina, 1981.
 10. **Gerasimova-Persidskaja N.A.** Partesnyj koncert v istorii muzykalnogo iskusstva [Partsong concerto in the history of musical art]. — Moscow: Muzyka, 1983.
 11. **Guryeva N.V.** Sistema osmoglasija v russkoj liturgii konca XVII — nach. XVIII vv. [The octoechos system or Russian liturgy in late XVII — early XVIII cc. Dissertation abstract, PhD in Art History]. — Moscow, 2000.
 12. **Dmitrevskij G.A.** Horovedenie i upravlenie horom [Choral studies and choral management]. — Moscow, 1957.
 13. **Dmitriev L.B.** Osnovy vokalnoj pedagogiki: uchebnoe posobie dlja muzykal'nyh VUZov [The basics of voice training. A textbook for tertiary musical education]. — Moscow, Leningrad, 1968.
 14. **Yegorov A.** Teorija i praktika raboty s horom [Choir training: theory and practice]. — Leningrad, Moscow, 1957.
 15. **Ivchenko L.V.** Ukrainskij kant XVII–XVIII vekov / Sost., publ., red., nauch. komm. L.V. Ivchenko [Ukrainian cantus of XVII — XVIII cc. Comp., publ., edit., comm. by Ivchenko L.V.]. — Kiev: Muzichna Ukraina, 1990.
 16. **Keldysh Ju.V.** Istorija russkoj muzyki v desjati tomah. T. I. Drevnjaja Rus XI — XVII veka [A history of Russian music in 10 vol. Vol. I. Ancient Russia, XI–XVII cc.]. — Moscow: Muzyka, 1983.
 17. **Kovaleva V.M.** Muzykalnoe obrazovanie v Rossii v konce XVII — pervoj chetverti XVIII stoletija: Istoriko-pedagogičeskij aspekt. Diss. kand. isk. [Music education in Russia in late XVII — early XVIII cc. Historical and pedagogical aspects. PhD Dissertation in Art History]. — Moscow, 2000.
 18. **Kolovskij O.P.** Analiz horovoj partitury [Analysis of choral scores] / Horovoe iskusstvo: sbornik statej / red. A.V. Mihajlov, K.A. Ol'hov, N.V. Romanov. — Leningrad: Muzyka, 1967. — Pp. 29–42.
 19. **Kondrashkova L.V.** Rannee strochnoe mnogogolosie. Ch. 1 [Early strochnoye chant polyphony. Part 1]. — Moscow, 2013.
 20. **Kondrashkova L.V.** Sluzhba 1 janvarja Novoletiju, Obrezaniju Gospodnju i Svjatitelju Vasiliju Velikomu. Sluzhba Novoletiju 1 sentjabrja. Velichanija i prokimny. Issledovanie i publikacija Lady Kondrashkovoju / Muzykal'noe nasledie Petrovskoj jepohi: gosudarstvennye torzhestva i bogoslužebnoe penie. Vypusk 2 [Church offices for 1st January New Year, Christ Circumcision and Saint Basil the Great. Glories and Prokeimena. A study and publication by Lada Kondrashkova. Musical legacy of Peter I' epoch: official celebrations and liturgical singing. Issue 2]. — Moscow, 2022.
 21. **Konotop A.A.** Russkoe strochnoe mnogogolosie: tekstologija, stil, kulturnyj kontekst. Avtoref. diss. dokt. issk [Russian strochnoye neumatic polyphony. Textual study. Style. Cultural context. Dissertation abstract, Doc. Habil. of Art History]. — Moscow, 1996.

22. **Kopylova V.S.** Russkie kanty XVIII veka / Sost., red., vstup. st. i komment. V.S. Kopylovoj [Russian cantata of XVIII c. Compiled, edited, foreword and comments by V. S. Kopylova]. — Leningrad: Muzyka, 1983.
23. **Kopylova N., Zhuravlenko I.** «Russkij partes» [Russian partsong polyphony] // Moskovskij zhurnal. Istorija gosudarstva Rossijskogo. — № 11. — 2000.
24. **Parfentyev N.P.** Professionalnye muzykanty Rossijskogo gosudarstva XVI–XVII vekov: Gosudarevy pevchie djaki i patriarshie pevchie djaki i podjaki [Professional musicianship in Russia in XVI–XVII cc. His Majesty's choir singers and His Holiness Patriarch's choir singers]. — Chelyabinsk: Kniga, 1991.
25. **Pigrov K.** Rukovodstvo horom [Management of a choir]. — Moscow: Muzyka, 1964.
26. **Plotnikova N.Yu.** Russkoe partesnoe mnogogolosie konca XVII — pervoj poloviny XVIII veka. Sluzhby Bozhii Vasilija Titova [Russian partsong polyphony of late XVII — mid XVIII cc. 'Sacral Offices' by musician Vassily Titov]. — Moscow: Izdatelstvo PSTGU, 2012.
27. **Plotnikova N.Yu.** Sluzhba blagodarstvennaja na zakljuchenie Nishtadtskogo mira. Sluzhba Sv. blgv. kn. Aleksandru Nevskomu. Issledovanie i publikacija Natal'i Plotnikovoj / Muzykal'noe nasledie Petrovskoj jepohi: gosudarstvennye torzhestva i bogoslužebnoe penie. Vypusk 1 [A Thanksgiving Office on the conclusion of Niestadt Peace. An Office to the Faithful St. Prince Alexandre Nevsky. A study and publication by Natalya Plotnikova. Musical heritage of Peter I's epoch. Official celebrations and liturgical singing. Issue 1]. — Moscow, 2022.
28. **Pozdneev A.V.** Nikonovskaja shkola pesennoj poezii [Patriarch Nikon's school of canto poetry] // TODRL. Vol. 17. — Leningrad: Nauka, 1961. — Pp. 419–428.
29. **Protopopov V.V.** Vstupitel'naja stat'ja [Introduction] // Antologija russkoj i vostochnoslavjanskoj duhovnoj muzyki. T.V. Moskovskoe horovoe barokko XVII — 1 chetv. XVIII vekov. Vosstanovlenie partitur iz horovyh golosov (partij), redakcija mnogogolosija, vstupitel'naja stat'ja V.V. Protopopova. CSRM «Rossika» [An anthology of Russian and East-Slavic church music. Vol. V. Moscow choral baroque, XVII — early XVIII cc. Reconstruction of choral scores from voice parties, editing and a foreword by V.V. Protopopov]. — St. Petersburg: Muzyka, 2000. — Pp. III–IX.
30. **Protopopov V.V.** Iz neopublikovannogo nasledija: Velikie tvorenija mirovoj duhovnoj muzyki. Russkaja muzyka Vsenoshhnogo bdenija. Muzykal'noe tvorčestvo Vasilija Titova. K probleme partesnogo stilja / Sost. i nauch. red. T.N. Dubrovskaja, N.Ju. Plotnikova, N.I. Tarasevich [Unpublished works: Masterpieces of world sacred music. Russian music of the Vespers. The work of Vassily Titov. On the issue of Russian partsong style. Compiled and edited by T.N. Dubrovskaja, N.Yu. Plotnikova, N.I. Tarasevich]. — Moscow: Izdatelstvo Moskovskoj konservatorii, 2011.
31. **Protopopov V.V.** Muzyka petrovskogo vremeni o pobede pod Poltavoj [Music on the victory in the Battle of Poltava in Peter I' time] // Pamjatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva / Sost., publ., issl. i komm. V.V. Protopopova. — Moscow: Muzyka, 1973. Issue 2.
32. Rabochaja programma discipliny «Horovedenie i metodika raboty s horom». 53.03.05, Dirizhirovanie. Profil' podgotovki: dirizhirovanie akademicheskim horom. Forma obuchenija: ochnaja [A curriculum document for «Choral studies and methods of choral management». Major: Conducting an academic choir, full time study. St. Tikhon University of Humanities]. — Pravoslavnyj Svjato-Tihonovskij gumanitarnyj universitet, 2022.
33. **Struve G.** Shkolnyj hor. Kniga dlja uchitelja [A school choir. A teacher's manual. Chapter III "Vocal training at a secondary school"]. — Moscow: Prosveshhenie, 1981.
34. **Chesnokov P.G.** Hor i upravlenie im [A chorus and its management]. — Moscow, 1961.

КОПЫЛОВА-ПАНЧЕНКО ВАЛЕНТИНА СЕРГЕЕВНА

Камерный хор «Росси́ка» (г. Санкт-Петербург)

руководитель

Фонд «Наследие» памяти ак. А.М. Панченко

Президент,

Музыкальный театр им. Ф.И. Шаляпина;

советник художественного руководителя

Заслуженная артистка РФ

e-mail: zaharf@yandex.ru.

KOPYLOVA-PANCHENKO VALENTINA S.

Chamber Choir "Rossica" (St. Petersburg, Russia)

conductor and director,

"Nasledie (Heritage)" Foundation in memory of Prof.

A.M. Panchenko

President,

Fyodor Chaliapin Musical Theatre (St. Petersburg, Russia)

Counselor to the Artistic Director,

Merited Artist of Russia

e-mail: zaharf@yandex.ru

УДК 376

И.Н. ШКРЕДОВА, Д.А. ГЛАДУШКО

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

Работа с детьми с расстройствами аутистического спектра в фольклорном ансамбле: инклюзивное образование и методы народной педагогики

*I. Shkredova, D. Gladushko**Working with children with autism spectrum disorders in a folk ensemble: inclusive education and methods of folk pedagogy*

Абстракт. Статья посвящена проблеме организации инклюзивных занятий с аутичным ребёнком в детском фольклорном ансамбле. В настоящее время не каждый руководитель детского творческого коллектива согласится принять в него ребёнка с расстройствами аутистического спектра. Слабость эмоциональных реакций, нарушение социального взаимодействия, поведенческие проблемы, сформированные страхи (боязнь громких звуков, вспышек света и т. д.), нарушения коммуникативного поведения, нарушения в развитии речи, неспособность к воображению — вот далеко не полный перечень психологических проблем детей с аутизмом, однако их проявления всегда индивидуальны. Опираясь на анализ психологических особенностей детей с расстройствами аутистического спектра, а также опыт собственной работы, авторы предлагают алгоритм взаимодействия педагога, ребёнка и его родителей. На первоначальном этапе это — индивидуальные занятия с ребёнком в присутствии родителей, установление доверительных отношений. Затем постепенная установка структуры занятия, расширение форм работы, важнейшей из которых является игра. Исходя из готовности ребёнка — переход на занятия без родителей, и, наконец, переход от индивидуальных занятий к групповым — в ансамбле. Одним из важных факторов, способствующих не только организации инклюзивных занятий, но и гармоничному развитию аутичных детей, является фольклорная направленность ансамбля. В настоящее время внедрение детского фольклорного материала становится одним из главных направлений в коррекционной педагогике. Простота форм и образов фольклора доступна для восприятия ребёнку с неразвитым абстрактным мышлением. В жанрах детского фольклора соединяются речь, музыка, движение и игра. Методы народной педагогики не требуют особой адаптации для работы с аутичными детьми, при этом способствуют развитию речи, установлению эмоционального контакта с окружающей средой, помогают ввести ребёнка в коллектив.

Ключевые слова: Аутизм, расстройства аутистического спектра, народная педагогика, коррекционная педагогика, инклюзивное образование, организация занятий, адаптация форм работы, детский фольклор.

Abstract: The article is devoted to the problem of organizing inclusive classes with an autistic child in a children's folklore ensemble. Currently, not every head of a children's performance group is ready to accept an ASD child into it. Weak emotional response, impaired social interaction, behavioral problems, fears (fear of loud noises, flashes of light, etc.), communicative behavior disorders, speech development disorders, and aphantasia present an incomplete list of ASD children's psychological problems. However, manifestations of the said problems are always individual. Based on the analysis of ASD children's psychological characteristics as well as the authors' own experience, an algorithm enabling interaction between the teacher, the child and his/her parents is provided in the article. At the initial stage, it suggests individual lessons with the child in front of the parents that facilitate a trusting relationship. Further stages include setting the structure of a class and expanding possible forms of work, game being one of the crucial ones. Depending on the child's readiness, they can proceed to attend classes without parents, and, finally, advance from individual to group classes, that is, working in the ensemble. One of the important factors contributing not only to the inclusive class organization, but also to the autistic children's harmonious development, is the ensemble's folklore orientation. At present, implementation of folklore material for children into teaching is one of the priorities in correctional education. Simple folklore forms and images are accessible for perception by a child with an abstract thinking disorder. The genres of children's folklore combine speech, music, movement, and play. Methods of folk pedagogy require no special adaptation to working with autistic children. At the same time, they contribute to speech development and establishment of emotional contact with the environment as well as help to include the child into the group.

Keywords: autism, autism spectrum disorders (ASD), folk pedagogy, correctional education, inclusive education, organization of classes, adapting the forms of work, children's folklore.

Современное общество все чаще сталкивается с проблемой расстройств аутистического спектра (РАС) у детей, что требует разработки и внедрения эффективных методов работы с такими детьми. Одним из главных направлений в этой области является эффективное внедрение детского фольклорного материала в процесс развития и воспитания детей с аутизмом.

Термин «аутизм» (от греческого «autos» — «сам») был введен в 1911 году швейцарским психиатром Ойгеном Блейлером. Но в тот момент ряд психиатров, в том числе сам Ойген Блейер, считали аутизм симптомом шизофрении. Постепенно взгляды психиатров на существенные признаки аутизма менялись. В 1926 году советский психиатр Груня Ефимовна Сухарева впервые описала синдром Аспергера — одну из форм аутизма, при котором нарушается социальная коммуникация, но сохраняются речевые и когнитивные функции. А в 40-е годы XX века исследователи в разных странах обосновали существование синдрома «раннего детского аутизма» (вариант нарушения психического развития, был описан в 1943 году американским психиатром Лео Каннером). Они также заявили о том, что аутистическое поведение может сочетаться с хорошими способностями (отмечено в работах австрийского психиатра Ганса Аспергера в 1944 году) и что аутистическая симптоматика в некоторых случаях связана с органическим поражением мозга у детей (отражено в работах советского психиатра Самуила Семёновича Мнухина в 1947 году).

Несмотря на то, что аутизм и расстройства аутистического спектра достаточно интенсивно изучаются последние сто лет, причины возникновения болезни не установлены до сих пор. Однако исследователи предприняли попытки систематизировать многочисленные варианты проявления таких расстройств. Наиболее известной систематизацией является триада Винг-Гулд.

Лорна Винг и Джудит Гулд в 1979 году в результате собственного исследования выявили триаду нарушений при аутизме: нарушение социального взаимодействия, коммуникации и воображения. Рассмотрим подробнее проявления этих нару-

шений в детском возрасте, при этом отметим, что степень аутистических расстройств у детей может быть различной, то есть выделенные признаки могут проявляться в большей или меньшей степени. Но при любой степени выраженности расстройств при аутизме наблюдается стремление к стереотипизации действий (так называемое соблюдение «ритуалов» — повторяющихся действий).

Одним из главных признаков нарушения социального взаимодействия является неспособность (или слабо выраженные способности) к распознаванию эмоционального состояния другого человека, непонимание чужих эмоций. Аутичные дети характеризуются слабостью эмоционального реагирования. У них отсутствует необходимость в контактах с окружающими; дети словно отгорожены от внешнего мира.

Следствием нарушений такого рода становятся поведенческие проблемы. Погруженности в себя нередко сопутствуют тревожность, страхи, которые приводят к повышенной возбудимости, негативной реакции на изменения стереотипных действий. Ребёнка пугает нарушение порядка рутинных действий (изменение маршрута, хода занятия, пищи, одежды и т. д.). Но ребёнок не в состоянии объяснить, что именно его беспокоит: он замыкается и может прибегнуть к аутостимуляциям (повторяющимся действиям, например, к раскачиванию) для устранения возникшего дискомфорта.

По степени поведенческих нарушений, согласно классификации О.С. Никольской, Е.Р. Баенской, М.М. Либлинг, можно выделить четыре группы детей.

Дети первой группы отрешены от внешней среды. Они избегают контактов с окружающим миром, что выражается в отсутствии зрительного контакта с людьми, отсутствии целенаправленного взгляда. Для таких детей характерна высокая степень монотонного поведения; на попытки вмешаться в собственное поведение дети реагируют агрессивно. При этом у детей данной группы, хоть и нарушены механизмы установления эмоционального контакта с близкими людьми, но сохраняется привязанность к близким, в том числе переживания от разлуки с ними.

Для детей второй группы характерно отвержение окружающего мира, стремление избежать контакта с ним. Поведенческие проблемы у таких детей выражены менее ярко. Они стремятся к соблюдению привычных условий жизни, но нарушение привычного уклада приводит не к агрессии, как у детей первой группы, а к сильной эмоциональной реакции: появлению страхов, которые впоследствии могут зафиксироваться. Избегая пугающие его условия (громкие звуки, яркий свет, случайный взгляд), ребёнок закрывает уши, лицо, отворачивается и т.д. Чем больше формируется страхов, тем менее активным становится ребёнок.

Дети третьей группы чрезвычайно конфликтны. Для них характерно замещение окружающей среды, восприятие именно негативной сферы. Интересы и фантазии детей связаны с неприятными, страшными явлениями. При этом дети стараются доминировать, подчинить себе поведение окружающих, не учитывая их мнение, интересы. Негативную реакцию вызывает именно неподчинение окружающих. Соответственно, отношения в семье, которая является опорой для таких детей, складываются очень трудно. Можно отметить, что дети этой группы нередко смотрят в лицо человека, но взгляд при этом расфокусирован.

Дети четвертой группы — нерешительны, окружающая среда их не столько пугает, сколько затормаживает, делает скованными. Сохраняя чувствительность к перемене обстановки, дети стремятся к взаимодействию с окружающими. Свои отношения с миром они строят через взрослого человека.

Второй существенный признак аутизма по триаде Винг-Гулд — отсутствие так называемого совместного (или разделенного) внимания, когда, например, направленность взгляда не определяется как средство коммуникации (нет понимания, что взглядом можно указать на объект внимания или отсутствует способность считать направление чужого взгляда). Также ребёнок с расстройствами аутистического спектра редко улыбается вообще и никогда не улыбается в ответ. Таким образом, мимика также не осознаётся им как средство коммуникации. Как следствие наблюдается необычное использование мимики и жестов. Другое нарушение в коммуникации — это отсутствие речи и отсутствие реакции на речь других людей, использование стереотипных оборотов (например, из рекламных слоганов), нарушение способности вступать в ди-

алог. У детей с аутизмом нарушено развитие коммуникативной функции речи и коммуникативное поведение в целом. Независимо от времени появления речи, уровня ее развития ребёнок не использует речь как средство общения.

Третьим нарушением при аутизме является неспособность к воображению, что ведет к непониманию множества игр, оборотов речи и т.д. Все эти нарушения сопровождаются стереотипными повторяющимися действиями, которые также становятся маркером расстройств аутистического спектра.

При всей сложности и всем разнообразии нарушений у аутичных детей нередко обнаруживаются феноменальные способности к точным наукам, музыке, литературе и т.д. Например, девочка из Мексики Адхара Маите Перес Санчес окончила школу в семь лет и поступила в университет CNCI. В прошлом году 11-летняя Адхара получила степень бакалавра в области системной инженерии и продолжила изучать математику в Технологическом университете по магистерской программе. Девочка выросла в бедной семье, над ней издевались одноклассники из-за аутизма, который ей диагностировали в раннем возрасте. Девочка сменила несколько школ и начала замыкаться в себе. В планах Адхары — изучение астрофизики и исследование проблем космоса. Она всерьёз готовит себя к тому, чтобы стать астронавтом. Сейчас Адхара не только учится, но и участвует в различных конкурсах, а также зарабатывает деньги, заключая контракты с известными рекламными брендами [1].

Другой пример: Стивен Уилтшир — британский архитектурный художник, отличающийся уникальной способностью по памяти воспроизводить архитектурные пейзажи, увидев их лишь однажды. Стивену аутизм диагностировали в раннем возрасте. Когда Стивену было 5 лет, он был зачислен в школу Queensmill в западном Лондоне, где учителя впервые заметили его талант к рисованию. Стивен рисовал только шариковой ручкой, он включал свою любимую музыку, чтобы не отвлекаться от работы, и начинал творить. Он продолжает слушать музыку даже во время прогулок по городу, потому что боится окружающего шума. Стивену требовалось лишь 20-45 минут полета на вертолете, для того чтобы точно изобразить Нью-Йорк. В 2006 году Стивен был удостоен звания члена Ордена Британской империи и в этом же году он открыл свою собственную галерею в здании «Королевской оперы Аркада» [6].

Дэниел Таммет — писатель, специалист в области информатики, поэт. В четыре года Дэниел перенес тяжелый припадок эпилепсии, после чего в его головном мозге произошли изменения. С тех пор Дэниел проявил способность производить в уме сложнейшие вычисления, оперируя числами, состоящими более чем из ста знаков, не испытывая при этом трудностей. В 2004 году Дэниел побил рекорд Европы, воспроизведя 22 514 знаков после запятой числа π за 5 часов и 9 минут. Дэниел знает 11 языков, при этом у него нет высшего образования. В жизни Таммет придерживается строгого порядка: домашние тапочки нельзя надеть раньше футболки, душ можно принять только после того, как будут почищены зубы и т.д. Таммет обожает шахматы, любит рисовать [5].

Наука и искусство нередко становятся для человека с РАС средством общения с окружающей средой. О.Ю. Иконникова пишет: «Я стала обращать внимание на то, что у аутичных детей можно обнаружить абсолютный слух. Дети выделяют понравившуюся мелодию, узнают ее, напевают, используя свое сочетание звуков. Музыка становится помощником, служит своеобразным средством коммуникации между ребёнком и окружающей его средой» [2, с. 36]. Но, чтобы состоялось знакомство ребёнка с наукой или искусством, необходимо приложить немало усилий.

В Красноярске, как и в других крупных городах России, существуют реабилитационные центры, работающие с аутичными детьми, реализуются просветительские проекты, ориентированные на таких детей. В частности, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского несколько лет работает с реабилитационным центром «Радуга», реализуя просветительский проект «Солнцеворот», задачей которого является передача знаний о народной культуре и народных традициях. Проект направлен на социальную группу детей с ОВЗ, в том числе детей с расстройствами аутистического спектра. Данный проект развивает инклюзивные отношения между всеми его участниками, чтобы каждый ребёнок, независимо от своих особенностей, чувствовал себя принятым и востребованным. В рамках уникальной программы, разработанной для этого проекта, преподаватели и студенты кафедры хорового дирижирования (направление подготовки «Искусство народного пения») представили множество мастер-классов,

в которые вошли народные песни, потешки, игры, загадки. Воспитанники реабилитационных центров не только слышали и увидели интересные концерты, но и приняли активное участие в программе мастер-классов. Данная форма работы носит не только просветительский характер, но и включает в себя обучающий и развивающий компоненты.

Но такие проекты, как «Солнцеворот» — это все же точечные мероприятия. Гораздо сложнее ребёнку с аутизмом попасть в обычный творческий коллектив, поскольку в настоящее время руководители, не имеющие опыта работы в области инклюзивного образования, не готовы принять к себе «особенного» ребёнка.

Собственный опыт работы одного из авторов данной статьи, Дианы Александровны Гладушко, руководителя детского фольклорного ансамбля «Вереск» при «Центре культурных инициатив» города Красноярска, показал возможность создания инклюзивной группы в рамках фольклорного ансамбля, а также эффективность использования детского фольклорного материала в занятиях с детьми с расстройствами аутистического спектра.

К Диане Александровне Гладушко обратились родители «особенной» девочки, довольно спокойной, но не использующей речь как средство коммуникации. Ранее они пытались устроить ребёнка в различные кружки, но получали отказ. Диана Александровна попробовала позаниматься с девочкой и постепенно включила ее в состав ансамбля. Методы работы, использованные для интеграции ребёнка в группу, оказались весьма продуктивными.

Одним из значимых факторов обучения является знакомство с ребёнком через его родителей. Именно родители знают, на что ребёнок реагирует положительно, а что его пугает, смогут дать первоначальные рекомендации по особенностям работы с ним.

Важнейшим этапом становится знакомство, установление доверительных отношений с ребёнком или группой. Педагог должен говорить спокойно, тихим голосом, без нажима. Речь при этом должна быть эмоциональной, доброй.

Первые занятия лучше сделать индивидуальными — для ребёнка и его родителей (должен быть хотя бы один взрослый, которому ребёнок доверяет). Именно через общение с мамой (папой, бабушкой и т.д.) педагог может установить контакт с ребёнком. К примеру, сначала показать папе музыкальный инструмент, рассказать о нём, передать

в руки. А уже после, когда ребёнок обратит внимание на папу и музыкальный инструмент в его руках, можно предложить ребёнку попробовать поиграть на этом инструменте. Первоначально желательно использовать простые музыкальные инструменты, не издающие резких, громких звуков, например, ложки. С позволения ребёнка желательно взять его в свои руки и поиграть на инструменте. Важно именно установление тактильного контакта.

Ребёнку с аутизмом сложно долго удерживать внимание на одном объекте или на форме работы, поэтому он будет отвлекаться. Педагогу необходимо также перестроиться на новые объекты внимания, сопровождать ребёнка и продолжать при этом с ним беседовать (рассматривая листочки растений, птичек и т.д.).

Первые занятия не должны быть продолжительными: достаточно 20–25 минут, но желательно проводить их 2 раза в неделю, чтобы шло постепенное привыкание к преподавателю. Добавляя новые формы работы, педагог по-прежнему должен действовать через родителей.

Важнейшим компонентом работы должна стать игра. В народной педагогике активно применяются пальчиковые игры. С одной стороны, они обеспечивают необходимый ребёнку тактильный контакт, с другой — сопровождаются ритмически упорядоченным текстом, что способствует формированию речи и мышления. Эти игры родители могут повторять с ребёнком дома.

Еще одной составляющей занятий становится их четкая структура, упорядоченность всех действий. Таким образом, для ребёнка, стремящегося к упорядочиванию до стереотипизации, устанавливается безопасная, комфортная атмосфера. Поэтому необходимо, добавляя новые формы занятий, делать это постепенно, приводя структуру занятия к той, что используется в ансамбле.

Следующие шаги к включению ребёнка в ансамбль — это переход на занятия без родителей и, наконец, групповые занятия. Готовность к новому этапу определяется индивидуально. Каждый такой шаг нужно делать максимально аккуратно, следить за реакцией ребёнка. При необходимости — вернуться назад. Особенно сложным является введение ребёнка в коллектив.

Прежде всего, необходимо подготовить детей ансамбля, ввести несколько новых правил поведения (например, не издавать громких звуков). Для

ребёнка с аутизмом плодотворным будет чередование индивидуальных занятий с групповыми. Однако поначалу они должны быть сокращёнными.

Вероятно, на первых групповых занятиях аутичный ребёнок будет просто наблюдать за процессом (напомним, уже знакомым процессом) со стороны. Но постепенно, через контакт с педагогом, начнет подключаться к играм.

Инклюзивный подход к занятиям в группе, где есть дети с расстройствами аутистического спектра, предполагает не только серьезную подготовительную работу (индивидуальные занятия), но и некоторое изменение программы и форм занятий. В фольклорном ансамбле «Вереск» дети не только разучивают народные песни (календарные, песни детского фольклора, плясовые, хороводные игровые песни и т.д.), но и знакомятся с народными инструментами, играют на некоторых из них. Также дети занимаются декоративно-прикладным искусством, в частности, делают куклы-обереги.

При подключении «особенной» девочки к групповым занятиям педагогу на некоторое время пришлось отказаться от ансамблевого пения (с одной стороны, чтобы не испугать ребёнка громкими звуками, с другой — из-за нехватки времени, так как занятия пришлось немного сократить). Достаточно быстро эту форму занятий удалось компенсировать: когда девочка освоилась и стала принимать участие в играх, появились игры, сопровождаемые пением.

Но сначала вместо ансамблевой работы стали изготавливать простые куклы. И если другие участники ансамбля в большей степени справлялись с этой задачей самостоятельно, то с аутичным ребёнком педагог работал практически индивидуально, девочка только «помогала» делать куклу. Впоследствии процент ее собственной работы увеличивался, а изготовление кукол стало любимой формой работы.

Приведем еще пример адаптации занятий к особенностям аутичного ребёнка. Поскольку у детей с РАС не развито воображение, некоторые игры становятся для них непонятными. Например, когда остальные дети под песню начинают собирать воображаемые ягодки и грибочки (о которых поют), ребёнок с аутизмом не понимает, что они делают. Диана Александровна для своего ансамбля распечатала картинки с ягодками и грибочками, которые и нужно было собрать. Впоследствии девочка

с РАС в ее группе и без картинок могла «собирать» воображаемый урожай.

Каковы же результаты инклюзивных занятий девочки с расстройствами аутистического спектра в фольклорном ансамбле? Прежде всего — интеграция в коллектив, расширение круга общения. В настоящее время ребёнок поёт (не всегда песню целиком, иногда только подпевает), говорит больше слов. Инклюзивные занятия плодотворно сказываются и на других участниках ансамбля. Дети с пониманием и терпением относятся к тому, что педагог больше внимания уделяет одной девочке, которую они даже не считают «особенной», просто знают, что, когда она находится в группе, нужно соблюдать некоторые правила поведения.

Отдельно отметим, что, помимо указанных особенностей работы с аутичными детьми, немаловажным фактором является именно фольклорная направленность ансамбля, в который попала девочка.

Известно, что народное искусство особенно доступно восприятию ребёнка, что обусловлено простотой форм и образов. Яркий и выразительный фольклорный материал несет в себе важный эмоциональный заряд, необходимый для гармоничного развития детей с расстройствами аутистического спектра. Коррекционное воздействие фольклора можно использовать в повседневной жизни, в семье, в образовательном учреждении. Русские народные потешки, прибаутки, игры и песенки развлекают и развивают малыша, создают у него веселое, радостное настроение, побуждают к деятельности. Колыбельные песни вызывают состояние психологического комфорта. Сказки способствуют умственному развитию ребёнка (иначе — развитию когнитивных способностей). Фольклор помогает усвоить простой материал для общения и игр. Простота фольклора помогает решать сложные задачи преодоления трудностей развития. Вспомним несколько игр: «Сорока», «Каравай», «Коза рогатая» и так далее. Произведения настолько разнообразны и выразительны, что позволяет взрослому быстро найти общий язык с ребёнком и преодолеть трудности в общении с ним.

В рекомендациях по работе с детьми, имеющими расстройства аутистического спектра, исследователи отмечают необходимость сопровождения всех обыденных действий речью или музыкой (на музыку они реагируют лучше, чем на речь). При сравнении рекомендаций по организации коррекционных занятий для детей с аутизмом и возможностей использования методов народной педагогики можно сделать вывод о полном соответствии между первыми и вторыми. В частности, для соотношения речи и действия рекомендуются сенсорные упражнения-игры. А для укрепления эмоционального контакта ребёнка и его родителей необходимо устанавливать тактильный контакт. Пестушки, прибаутки, колыбельные — это идеальные жанры для использования в коррекционной педагогике, поскольку, помимо речи и музыки, включают в себя и сенсорное воздействие. Единственное отличие от обычной практики использования этих жанров заключается в увеличении длительности их применения при работе с аутичными детьми.

Простота форм и образов фольклора доступна для восприятия ребёнка с неразвитым абстрактным мышлением. Ритмическая структура считалок, дразнилок, различных песенок легко усваивается ребёнком, даже без понимания их содержания. Детями с РАС, многие из которых имеют хороший музыкальный слух и память, запоминаются прежде всего ритмические рисунки, мелодия, а затем приходит понимание текста.

Приведенный нами пример работы с детским фольклорным ансамблем показал, что методы народной педагогики универсальны для всех детей, но их польза для ребёнка с расстройствами аутистического спектра чрезвычайно велика. Музыкальный фольклор не только позволил участнице ансамбля влиться в коллектив, но и способствовал значительному прогрессу в установлении коммуникации девочки с собственными родителями, в том числе при помощи речи, которая до того времени ребёнком почти не использовалась.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адхара Перес Санчес — девочка-гений, которая хочет стать астронавтом // Нескучные технологии. URL: https://itcrumbs.ru/adhara-peres-sanches-devochka-genij-kotoraya-hochet-stat-astronavtom_66020 (дата обращения: 31.07.2024).

2. **Иконникова О.Ю.** Особенности организации музыкальной деятельности в детском саду для детей с расстройствами аутистического спектра // Вопросы дошкольной педагогики. 2018. № 7 (17). С. 36–37.
3. Непрерывное образование и комплексное сопровождение детей с расстройствами аутистического спектра: учебно-методическое пособие / Е.С. Иванов, Л.Н. Демьянчук, Р.В. Демьянчук, Н.А. Стрижак, Е.Э. Кац. СПб., 2019. 77 с.
4. Организация работы с родителями детей с расстройствами аутистического спектра: методическое пособие / Н.Г. Манелис, Н.Н. Волгина, Ю.В. Никитина, С.Н. Панцырь, Л.М. Феррои. М.: ФРЦ ФГБОУ ВО МГППУ, 2017. 94 с.
5. **Таммет, Дэниел** // Википедия. Свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%B5%D1%82%2C_%D0%94%D1%8D%D0%BD%D0%B8%D0%B5%D0%BB (дата обращения: 31.07.2024).
6. **Уилтшир, Стивен** // Википедия. Свободная энциклопедия. 2024. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B8%D0%BB%D1%82%D1%88%D0%B8%D1%80%2C_%D0%A1%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D0%BD#:~:text=%D0%A1%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D0%BD%20%D0%A3%D0%B8%D0%BB%D1%82%D1%88%D0%B8%D1%80%20 (дата обращения: 31.07.2024).

REFERENCES

1. Adkhara Peres Sanches — devochka-geniy, kotoraya khochet stat' astronautom [Adhara Perez Sanchez is a genius girl who wants to be an astronaut]. Neskuchnye tekhnologii. URL: https://itcrumbs.ru/adhara-peres-sanches-devochka-genij-kotoraya-hochet-stat-astronavtom_66020.
2. **Ikonnikova O.Yu.** Osobennosti organizatsii muzykal'noy deyatel'nosti v detskom sadu dlya detey s rasstroystvami autisticheskogo spektra [Features of organizing musical activities in kindergarten for children with autism spectrum disorders]. Voprosy doshkol'noy pedagogiki. 2018. No. 7 (17), pp. 36–37.
3. Nepreryvnoe obrazovanie i kompleksnoe soprovozhdenie detey s rasstroystvami autisticheskogo spektra [Continuous education and comprehensive support for children with autism spectrum disorders] : uchebno-metodicheskoe posobie / E.S. Ivanov, L.N. Dem'yanchuk, R.V. Dem'yanchuk, N.A. Strizhak, E.E. Kats. Sankt-Peterburg, 2019. 77 p.
4. Organizatsiya raboty s roditelyami detey s rasstroystvami autisticheskogo spektra : metodicheskoe posobie [Organization of work with parents of children with autism spectrum disorders] / N.G. Manelis, N.N. Volgina, Yu.V. Nikitina, S.N. Pantsyr', L.M. Ferroi. Moskva : FRTs FGBOU VO MGPPU, 2017. 94 p.
5. **Tammet, Daniel** [Tammet, Daniel] // Vikipediya. Svobodnaya jenciklopediya. 2024. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%B5%D1%82%2C_%D0%94%D1%8D%D0%BD%D0%B8%D0%B5%D0%BB.
6. **Uiltshir, Stiven** [Wiltshire, Stephen]. Vikipediya. Svobodnaya jenciklopediya. 2024. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B8%D0%BB%D1%82%D1%88%D0%B8%D1%80%2C_%D0%A1%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D0%BD#:~:text=%D0%A1%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D0%BD%20%D0%A3%D0%B8%D0%BB%D1%82%D1%88%D0%B8%D1%80%20.

ШКРЕДОВА ИРИНА НИКОЛАЕВНА

Сибирский государственный институт искусств имени

Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск)

кафедра истории музыки

доцент.

e-mail: irina.shcredova@yandex.ru

ShKREDOVA IRINA N.

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

(Krasnoyarsk, Russia)

Department of History of Music

Associate Professor

e-mail: irina.shcredova@yandex.ru

ГЛАДУШКО ДИАНА АЛЕКСАНДРОВНА

Сибирский государственный институт искусств имени

Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск)

кафедра хорового дирижирования

студентка Сибирского государственного института искусств

имени Дмитрия Хворостовского.

e-mail: dianakruckova756@gmail.com

GLADUSHKO DIANA A.

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

(Krasnoyarsk, Russia)

Department of Choral Conducting

Student

e-mail: dianakruckova756@gmail.com