
4 (13) 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

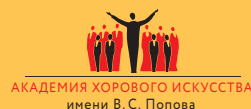
www.kmpztr.ru

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



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

Миронова А.В.

Композиционный метод формирования репертуара народного академического хора как художественная коммуникация исполнительской редакции фольклорной песни 7

Моисеева О.А., Пospelова Р.Л.

К проблеме соотношения понятий глас/лад в применении к древнерусской монодии: от дуализма к синтезу? 12

Цуканова М.В.

Грани Света и Тьмы в творчестве Валерия Кикты 26

исполнительство

Гогина Д.В.

Исполнительские аспекты аутентичной интерпретации опер Дж. Верди 32

Петров А.К.

Роль жанра обработки русской народной песни в творческом наследии Виктора Попова на примере хоровых коллективов Академии хорового искусства 37

Марцинкевич А.А.

К вопросу об изучении музыкально-рукописного наследия В. С. Попова. Обзор сборника обработок и переложений «Из репертуара Большого детского хора» 42

педагогика

Лисина С.А.

Развивающие аспекты фортепианного интонирования в контексте становления личности музыканта-творца 49

Храмов Д.Ю.

Педагогические аспекты раскрытия дирижерских навыков у студентов в классе профессора Виктора Сергеевича Попова 56

Цимбалов А.В.

Концертная, учебная и воспитательная работа в Хоре мальчиков Хорового училища имени А.В. Свешникова на современном этапе. 61

Цуканова О.П.

Хоровое образование в современной России. Время Виктора Попова 68

contents

musicology

Mironova A.

A compositional method of forming academic folk choir's repertoire as artistic communication of folk song performance versions 7

Moiseeva O., Pospelova R.

The issue of correlation of the tone/mode [glas/lad] concepts as applied to Old Russian monody: from dualism to synthesis? 12

Tsukanova M.

Facets of Light and Darkness in the work of Valery Kikta 26

performance

Gogina D.

Performing aspects of authentic interpretation of Giuseppe Verdi's operas 32

Petrov A.

The role of genre of Russian folk song arrangement in Victor Popov's legacy: a case study of Academy of Choral Art choirs 37

Martsinkevich A.

Studying Victor Popov's music manuscript legacy: a review of the collection of arrangements and adaptations "From the Repertoire of the Big Children's Choir" 42

pedagogy

Lisina S.

Developing aspects of piano intonation in the context of formation of a creating musician's personality 49

Khramov D.

SPedagogical aspects of developing students' conducting skills in the class of professor Victor Popov 56

Tsimbalov A.

Concert, educational and mentoring work in Alexander Sveshnikov Boys' Choir in the modern period 61

Tsukanova O.

Choral Education in Contemporary Russia. Victor Popov's Time 68

УДК 78

А.В. МИРОНОВА

Академия музыки имени Гнесиных (г. Москва)

Композиционный метод формирования репертуара народного академического хора как художественная коммуникация исполнительской редакции фольклорной песни

A. Mironova

A compositional method of forming academic folk choir's repertoire as artistic communication of folk song performance versions

Аннотация. В работе рассматриваются некоторые методы формирования репертуара академического хора, воплощающего фольклорные источники в народной манере пения. На современном этапе ведущую роль в сценическом претворении песенного материала принимает особая форма организации, связанная с профессионализацией коллективов, нацеленная на активную популяризацию народных исполнительских образцов.

Данный процесс сопряжен с превалированием деятельности профессиональных ансамблей, например Кубанского казачьего хора, использующих в формировании востребованного у слушателя традиционного концертного репертуара инновационные технологии трансляции. При этом в художественно-коммуникативном выборе репертуара для иллюстрирования народных источников образуются различные исполнительские редакции фольклорной песни, формирующие передовой, общественно-значимый, мировоззренческо-функциональный потенциал Кубанского края России.

Ключевые слова: казачья песня, репертуар, традиции, современный зритель, профессиональный хор.

Abstract: The paper examines methods of forming the repertoire of academic choirs that practice realizing folklore sources in folk singing manner. At the present stage, the leading role in the stage presentation of songs is played by a special form of organization associated with the professionalization of groups and aimed at active popularization of folk-song performance.

This process is directly linked to the prevalence of the activity of such professional ensembles as the Kuban Cossack Choir, which uses innovative broadcasting technologies in an attempt to form traditional concert repertoire that would be in demand among listeners. At the same time, in the artistic and communicative choice of repertoire that would illustrate folklore sources, various performing versions of folk songs are created forming an advanced, socially significant, ideological and functional potential of the Kuban region of Russia.

Keywords: Cossack song, repertoire, traditions, modern viewer, professional choir.

Песенные традиции кубанского казачества характеризуются историческими условиями, жанровыми особенностями, региональной самобытностью. Все это сформировало исполнительскую специфику и художественный облик казачьей песни.

По перечисленным причинам выделяется значимое направление фольклористических изысканий, каким отмечается сегодня диапазон изучения и формирования репертуара народного академического хора в изобразительно-исполнительской

редакции современной трансляции. Профессиональный подход руководителей и исполнителей коллективов нацелен на культивирование исключительного потенциала в передаче «художественного наследия прошлых поколений в современном искусстве России» [1, с. 33].

Обуславливание ключевых закономерностей в подборе концертного репертуара претворяет в жизнь исполнительскую традиционную преемственность. Она составляет сегодня культурный код

народной песни и является «одной из форм интерпретации народной музыки» [2, с. 10], что является «особенностью хоровой культуры Кубани на рубеже XIX–XX вв.» [3, с. 17] и в настоящее время.

Ключевой формой исполнительских выразительных средств обозначается региональная специфика, которая, во-первых, позволяет определить первоначально кубанских казачьих песенных устоев; во-вторых, отмечает региональные характеристики исполнительства. В-третьих, на данных важнейших компонентах «формируется концертный репертуар современного сольного народного исполнителя» [4, с. 51] и профессионального академического хора в народной манере исполнения.

В настоящее время профессиональные коллективы, например Кубанский казачий хор, получили широкий диапазон активности в плане популяризации народной песни со сценических площадок. Перед профессионалами стоит важная задача передачи духовного начала фольклорных источников для приобщения зрителя к корням народного творчества. Такая задача требует от исполнителей и художественных руководителей «адаптирования партитур, элементов обрядово-ритуальных действий, традиционных текстов, атрибутов, предметов» [5, с. 125], входящих в грамотное формирование концертного репертуара.

Сегодня распространяется однозначная концепция композиционного формирования концертного репертуара, наблюдаются «возможности новых исполнительских форм», обозначаются «факторы, предопределяющие существование и взаимосвязь функций народного песенного исполнительства» [6, с. 73].

Композиция (от латинского *compositio* — строение, расположение, основание) — генерирование сочинения, выстраивание его многообразных элементов, предполагающее художественную обусловленность. Композиция зависит от творческой цели, которую ставит автор, и от того, какие действия рассчитываются им как более значимые.

В настоящее время хоровое искусство испытывает прогрессивное насыщение народно-исполнительским многоголосием, яркой театральностью, исконной локальной традиционностью. Данное генерирование происходит в разных формах верстки фольклорных первоисточников в концертных программах, что демонстрирует подлинность народного пения, многообразие его выразительных средств.

Таким образом, академические коллективы, выступающие в народной исполнительской манере, в данном случае Кубанский казачий хор, выполняют функции, которые можно определить следующим образом: просветительство, сохранение традиций черноморских и линейных казаков, а также авторских произведений, популяризация хорового пения. Выражаются они со сцены через действие: это трансляция, мелодическое интонирование, вокальная подача коллектива и солиста.

Реализация вокального материала происходит, прежде всего, через художественное воплощение концертной программы руководителем хора и артистами. Для выполнения поставленных задач учитывается тематика представленной трансляции, например: «Во славу Кубани, на благо России», «За веру и Отечество», «Песни Великой Победы», «Лучшее за 200 лет!» и многие другие.

Здесь выстраиваются песенные коммуникаторы так, чтобы вокальными, танцевальными, музыкально-стихотворными объединенными образцами создать исторический, художественный образ фольклорных и авторских песенных экземпляров. Мощное сценическое полотно «В день весеннего равноденствия» представляет собой воссозданный и воплощенный спектакль, включающий авторскую музыку Виктора Захарченко на стихи русских поэтов, составляющий два отделения и записанный в 2011 году телерадиокомпанией НТК, неоднократно повторенный позже в ряде концертов [7].

Построение концертной программы служит главному принципу — популяризации казачьей песни, сгруппированной соответственно следующей условной классификации: прославление, возвеличивание земель и городов Кубани; песни духовной тематики; песни жизненного круга.

Первое отделение открывает гимн города Краснодара «Славься, славься, город величавый» (сл. С. Хохлова). Затем следует произведение «Кубань-ричка, ой, нэвэлычка» (сл. О. Пивня), воспевающее Кубанский край. Далее исполняются произведения духовного содержания: «Боже Всесильный, дай мэни крыла» (сл. А. Савицкого); «Молитва» и «Крест на скале» (сл. М. Лермонтова); вокально-хореографическая композиция «Ангел» (сл. М. Лермонтова).

Обращает на себя внимание цикл песен на стихи Л. Украинки — «Як дытыною бувало...», «Надия», «Рэвэ-гудэ нэгодонька» — и Т. Шевченко: «Пишла

полэм рыдаючи», «Посиялы гайдамакы», «Витрэ буйный». Обращением к творчеству этих поэтов композитор отдает дань черноморским корням кубанского казачества.

В. Захарченко пишет музыку к сочинениям поэтов-классиков: А. Пушкина («Памятник»), М. Лермонтова («Крест на скале»), А. Дельвига («Не осенний частый дождичек»), Ф. Тютчева («Весенняя гроза»), А. Толстого («Ой, стога, стога»). Во втором отделении звучат песни на стихи современных поэтов: Н. Рубцова — «Тихая моя родина», В. Баланчана — «Хлеб — всему голова». Много талантливых произведений транслируется в концерте на стихи Ю. Кузнецова: «Возвращение», «Когда я не плачу», «Червонная роза горела», «Сокол идет и головушку клонит».

В композиции концерта художественный руководитель Кубанского казачьего хора В. Захарченко использует круговой сюжет: начало и концовка спектакля совпадают по основной идее. В данном случае в конце первого отделения звучит признание в любви к кубанской земле — песня «На Кубани мы живем» (сл. А. Костырева), а заключает концерт произведение «До конца» (сл. Н. Рубцова).

Раскрыть комплексную концепцию зафиксированного фольклористами локального казачьего песенного материала позволяют его вариативные и аранжировочные решения вкупе с формированием по темам в театрализованной программе. Таким примером являются сверстанные вокальные компоненты концерта «Вспомним, братцы, мы — кубанцы» [8].

Задача художественного руководителя сводится к демонстрации богатых источников многовековой исполнительской традиции в одном концерте. Звучат разножанровые произведения разных временных промежутков. Исторические песни: «Ой, да вспомним, братцы, мы — кубанцы», «Вспомним, братцы, это время»; походные и строевые песни: «Ой, на горе снежок трусэ», «За Кубанью, братцы, за рекою», «Прощай, Кавказ ты наш прекрасный», «Ой, тучки темны»; военная тематика: «Эсми-нец суровый на рейде стоял», «Слетайтесь, чайки, до морю», «Не будите, журавли» (муз. Г. Пономаренко, сл. Т. Голуб); протяжные: «Гэй, быки, чого вы стали», «Не с-под тучушки да ветерочки дуют», «Ой, да по-над лесом шлях-дороженька», «Не с-по лугу было, по лужочку».

Плясовые, застольные, лирические, шуточные, свадебные песни собраны в юбилейном концерте

и озвучены уникальными голосами выдающихся певцов. Это Анатолий Лизвинский, Раиса Гончарова, Татьяна Бочтарева, Геннадий Черкасов, Ольга Каражова и многие другие. Солисты и хор бережно трансформируют и самобытными, оригинальными методами выразительности передают современной аудитории кубанские казачьи народно-музыкальные «артефакты».

Фундаментальной основой составления концертных программ из исполнительского наследия казаков Черномории и Дона, переросшего с течением времени в кубанские песенные традиции, является его передача детской аудитории. Лучшими артистами-трансляторами являются учащиеся краснодарской Средней образовательной школы-интерната народного искусства для одаренных детей имени В.Г. Захарченко.

Воспитанники школы исполняют народные и авторские сочинения различных тематик. Например, звучат в «Концерте-презентации в честь 200-летия Кубанского казачьего хора» народные песни [9] — сводный хор учащихся поет «Ой, виють витры, тай, виють буйни», «Уж ты, поле», «Из-за горы камьяной», «Ой вы, горы мои», «Кружки тканые», «Как у нашей сотни» и другие. Много в концерте патриотического репертуара: «На Кубани мы живем» (муз. В. Захарченко, сл. А. Костарева); «Златая Русь» (муз. В. Клименко, сл. Н. Лебёдки); «Мы с тобой казаки» (муз. В. Захарченко, сл. А. Хализова).

Принципиально позитивное объективно-ценностное слушательское восприятие традиционной песни совершенно очевидно. По этой причине художественный руководитель хора принимает к особому вниманию качество исполняемого материала, строит грамотную репертуарную политику в детском коллективе для популяризации кубанской казачьей народной и авторской песни в детской аудитории.

Подчеркнем характеристики народно-хоровой верстки репертуара, которые присутствуют в их определенности, запрограммированной для исполнения традиционных народных и авторских песен Кубанским казачьим хором. К таковым необходимо причислить:

1. Увеличение существенной акустической градации аранжировок народных напевов, сопряженной с профессиональным потенциалом коллектива, исполняющего источники в народной манере пения.

2. Устранение монотонного звучания общего фона представления посредством грамотного разнообразия и группировки исполнительского материала с их оптимизацией в общем масштабе звучания.

3. Основывание на композиционной концепции единого полотна программы, сопряженной с тематикой концерта и состоящей из последовательного нарастания, реализации наивысшей точки трансляции с последующим осуществлением заключительной линии трактовки.

4. Использование динамики в потенциале исполнительской редакции хорового и сольного представления сочинения и аккомпанемента.

Очевидны не только данные параметры, содержащие грамотную правку программы, — их значительно больше. Для проведения успешной постановки аккумулируются театральность, вокальные возможности артистов, обработка народных источников, современные технологии.

Таким образом, резюмируем. Кубанская казачья песня — как народная, так и авторская — во всем своем богатом смысле отпечатывается в памяти зрителя. На положительный результат воздействует профессиональная трансляция фольклорного и авторского материала, сгруппированного в концертной программе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Зорилова Л.С.** Художественное наследие прошлых поколений в современном искусстве России // Культура и образование. — 2015, № 1 (16). — С. 33–38.
2. **Козуб Д.В.** Особенности хоровых аранжировок народных песен XX века // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки. Сборник статей по материалам XXXVII–XXXVIII международной научно-практической конференции. Новосибирск, 7 сент. 2020 г. — Новосибирск: Сибирская академическая книга, 2020. — С. 10–14.
3. **Полетаева Д.Е.** Особенности хоровой культуры Кубани на рубеже XIX–XX вв. // Научная палитра. — 2017, № 3. — С. 17.
4. **Сафонова Н.В.** Формирование концертного репертуара современного сольного народного исполнителя в контексте развития образовательных технологий // Образование и общество. — 2020, № 6. — С. 51–58.
5. **Селюкова Т.А.** Современный репертуар как способ трансляции казачьей песенной традиции / Т.А. Селюкова, Э.А. Селюков // Народная музыка как средство межкультурной коммуникации славянских народов в современном мире. Сборник докладов международного симпозиума. Белгород, 8–9 нояб. 2018 г. / Белгородский государственный институт искусств и культуры / ред. О.Я. Жирова, Н.С. Кузнецова, О.В. Логвинова. — Белгород: [БГИК], 2019. — С. 125–128.
6. **Стенюшкина Т.С.** Народно-певческое исполнительство в структуре современной хоровой культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020, № 50. — С. 73–80.
7. В день весеннего равноденствия: [концертное выступление] / Кубанский казачий хор. — Краснодар: Государственный академический Кубанский казачий хор, 2012. — 2 DVD: цв., зв. — [запись телерадиокомпании НТК 22.03.2011].
8. Вспомним, братцы, мы — кубанцы: базовый вариант / Кубанский казачий хор [и др.]. Переиздание аудиосборника, 2007. — Краснодар: Государственный академический кубанский казачий хор, 2011. — 2 CD. — Кубанский казачий хор 200 лет.
9. «Эх, казачата, ребята удалые!»: CD. Концерт-презентация в честь 200-летия Кубанского казачьего хора: [запись концерта 4.02.2011]: DVD / Министерство культуры Краснодарского края, Кубанский казачий хор. — Краснодар: Государственный академический Кубанский казачий хор, 2013. — 1 CD, 1 DVD: цв., зв.

REFERENCES

1. **Zorilova L.S.** Artistic heritage of past generations in contemporary art of Russia // Culture and education. — 2015. — No. 1 (16). — P. 33–38.
2. **Kozub D.V.** Features of choral arrangements of folk songs of the 20th century // Culturology, philology, art criticism: current problems of modern science: collection of articles based on the materials of the XXXVII–XXXVIII International scientific and practical conf., Novosibirsk, September 7, 2020. — Novosibirsk: Siberian academic book, 2020. — P. 10–14.

3. **Poletaeva D.E.** Features of the choral culture of Kuban at the turn of the XIX–XX centuries // Scientific palette. — 2017. — No. 3. — P. 17.
4. **Safonova N.V.** Formation of the concert repertoire of a modern solo folk performer in the context of the development of educational technologies // Education and Society. — 2020. — No. 6. — P. 51–58.
5. **Selyukova T.A.** Modern repertoire as a way of transmitting the Cossack song tradition / T.A. Selyukova, E.A. Selyukov // Folk music as a means of intercultural communication of Slavic peoples with the modern world: collection of reports, Belgorod, November 8–9, 2018 / Belgorod State Institute of Arts and Culture; ed. O.Ya. Zhirova, N.S. Kuznetsova, O.V. Logvinova. — Belgorod: [BSCI], 2019. — P. 125–128.
6. **Stenyushkina T.S.** Folk singing performance in the structure of modern choral culture // Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts. — 2020. — No. 50. — P. 73–80.
7. On the day of the vernal equinox: [concert performance] / Kuban Cossack Choir; artistic director, principal conductor V. Zakharchenko. — Krasnodar: Kuban Cossack Choir, 2012. — 2 DVDs: color, sound. — [recorded by NTK Television and Radio Broadcasting Company on 22.03.2011].
8. Let's remember, brothers — we are Kuban people: basic version / Kuban Cossack choir [and others]; artistic director Viktor Zakharchenko. — reprinted audio collection. 2007 — Krasnodar: State Academic Kuban Cossack Choir, 2011. — 2 CDs. — (Kuban Cossack Choir 200 years). — Title with title screen.
9. «Oh, little Cossacks, what brave guys!»: CD. Concert-presentation in honor of the 200th anniversary of the Kuban Cossack Choir: [recording of the concert on February 4, 2011]: DVD / Ministry of Culture of Krasnodar Region, Kuban Cossack Choir; artistic director, principal conductor V. Zakharchenko. — Krasnodar: State Academic Kuban Cossack Choir, 2013. — 1 CD, 1 DVD : color, sound.

МИРОНОВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА
Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва)
кафедра менеджмента музыкального искусства
преподаватель
e-mail: anastasiamironova.98@mail.ru

MIRONOVA ANASTASIA VLADIMIROVNA
Gnesins' Russian Academy of Music (Moscow)
Department of Musical Art Management
Lecturer
e-mail: anastasiamironova.98@mail.ru

УДК 781.8

О.А. МОИСЕЕВА, Р.Л. ПОСПЕЛОВА

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

К проблеме соотношения понятий глас/лад в применении к древнерусской монодии: от дуализма к синтезу?

*O. Moiseeva, R. Pospelova**The issue of correlation of the tone/mode [glas/lad] concepts as applied to Old Russian monody: from dualism to synthesis?*

Аннотация. Статья посвящена истории изучения ладового устройства древнерусских гласов. Известно, что в современной науке до сих пор нет единого мнения о ладовой трактовке древнерусских гласов. Первые попытки определения соотношения понятий «глас» и «лад» относятся ко второй половине XIX века и не прекращаются по сей день. отождествление этих понятий представлялось естественным и в большей степени наблюдалось в трудах XIX века (Разумовский, Арнольд, Смоленский и др.), а разведение этих понятий характерно для более поздней литературы за некоторыми исключениями (Одоевский, Преображенский, Бражников, Беляев, Успенский, Холопов, Алексеева, Захаров и др.). В этом разведении лад и глас выступают не столько синонимами, сколько антагонистами: так, лад понимается прежде всего как звукорядная абстракция в русле общей теории монодического лада с обычными параметрами (звукоряд, амбитус, реперкуссия в виде соотношения главной и побочных опор, конечного и господствующего тонов и т.д.). Глас (начиная с Металлова) понимается как комплекс попевок, как ладово-мелодический материал для группы песнопений («лад на архаическом уровне»). Критический момент в разведении категорий «гласа» и «лада» пришелся на теорию Ю.Н. Холопова о шести обиходных ладах («гексаих»). Несмотря на то, что эта теория не получила безоговорочного признания в научной среде, она адаптируется и развивается в работах некоторых исследователей (Алексеева, Захаров и др.); кроме того, она является единственной теорией о ладовом строении древнерусской монодии в рамках вузовского спецкурса гармонии. Однако после теории гексаиха Холопова более ощутимой стала потребность в синтезе подходов — звукорядного и попевочного. В этом контексте важна мысль И.Е. Лозовой о том, что глас не следует изучать односторонне, т.е. не ограничиваться только звукорядным или только попевочным подходом — то, что мы называли дуализмом. Для создания действенной и оптимальной («монистической») теории необходимо систематизировать и привести к общему знаменателю существующие точки зрения. В связи с этим актуальной видится задача разработки синтетического подхода к изучению ладового устройства древнерусской монодии с целью выявить наиболее универсальные средства ее ладового анализа.

Ключевые слова: знаменный распев, глас, лад, осмогласие, гексаих, попевка, звукоряд, В.Ф. Одоевский, Д.В. Разумовский, Ю.К. Арнольд, С.В. Смоленский, В.М. Металлов, Ю.Н. Холопов, И.Е. Лозовая, Г.В. Алексеева, Ю.К. Захаров.

Abstract: The article is devoted to the history of studying the modal structure of Old Russian tones. It is known that in modern musicology there is still no unanimous opinion on the modal interpretation of Old Russian tones. The first attempts to determine the correlation between the concepts of "tone" (glas) and "mode" (lad) date back to the second half of the 19th century and have not ceased to this day. The identification of these notions seemed natural and to a greater extent was observed in 19th century works (Razumovsky, Arnold, Smolensky, etc.), while the separation of these concepts is characteristic of later literature with some exceptions (Odoevsky, Preobrazhensky, Brazhnikov, Belyaev, Uspensky, Kholopov, Alekseeva, Zakharov, etc.). In this division, the mode and the tone are not so much synonyms as antagonists: thus, the mode is understood primarily as a scale abstraction in line with the general theory of monodic mode with the usual parameters (scale, ambitus, repercussion in the form of the ratio of main and secondary supports, final and dominant tones, etc.). The tone (starting with Metallov) is understood as a complex of formulas, as a modal-melodic material for a group of chants ("mode at the archaic level"). The critical moment in the separation of the categories of "tone" and "mode" came with Y.N. Kholopov's theory of six church modes (Geksaikh [Hexaechos]). In spite of the fact that this theory has not received unconditional recognition in the academic community, it has been adapted and developed in the works of some scholars (Alekseeva, Zakharov, etc.); moreover, it is the only theory on the harmony structure of Old Russian monody within the framework of the conservatory special course of harmony. However, after Kholopov's Geksaikh theory, the need for a synthesis of approaches — scale and formula — became more tangible. In this context, I.E. Lozovaya's idea that tone should not be studied unilaterally, i.e. should not be limited only to the scale or only to formula ap-

proach — what we called dualism — is important. In order to create an effective and optimal ("monistic") theory, it is necessary to systematize and "bring to a common denominator" the existing points of view. In this connection, the task of developing a synthetic approach to the study of the harmony structure of Old Russian monody in order to identify the universal means of its modal analysis seems relevant.

Keywords: znamenny chant, tone (glas), mode (lad), the eight church modes, hexaechos (geksaikh), melodic formula (popevka), scale, V.F. Odоеvsky, D.V. Razumovsky, Y.K. Arnold, S.V. Smolensky, V.M. Metallov, Y.N. Kholopov, I.E. Lozovaya, G.A. Alekseeva, Y.K. Zakharov.

Известен каламбур С.И. Танеева, зафиксированный в книге Л.Л. Сабанеева и устно цитируемый Ю.Н. Холоповым.

«Раз С.В. Рахманинов принес свою симфонию (первую, неопубликованную), написанную, между прочим, на богослужебные темы древнего русского Октоиха. Танееву, просматривавшему симфонию, она что-то мало понравилась <...> В частности, не понравились темы. <...> Рахманинов оправдывался:

— Так ведь это темы из Октоиха, Сергей Иванович...

— А кто их знает! — захохотал Танеев обрадованный, что игра слов удалась» [24, с. 95–96].

Такова ситуация в конце XIX века: налицо интерес к древнерусской монодии, но четкое понятие о гласах и ладах октоиха отсутствовало, особенно в композиторской среде.

Однако и на сегодняшний день ситуация оставляет желать лучшего. Пр процитируем высказывание из учебника «Музыкально-теоретические системы»: «В настоящее время среди исследователей нет общего мнения относительно ладового толкования знаменного распева»¹.

Неоднозначность в трактовке древнерусских гласов становится значительным препятствием для достижения консенсуса в научном сообществе. Так, в рассмотрении гласа можно выделить две основные тенденции: попевоочная концепция (гласа) и звуко-рядная концепция (лада), которые зачастую переплетаются у одного автора. Вместе с тем наблюдается и отождествление этих терминов-понятий (глас/лад), что вполне естественно и идет с самого начала. Однако за *гласом* на нынешнем этапе научной рефлексии закрепился комплекс коннотаций, связанных с формульным пониманием лада, а за *ладом* (во

многом благодаря теории гексаиха Ю.Н. Холопова) — со звуко-рядным. Однако так было не всегда.

Еще во второй половине XIX века **В.Ф. Одоевский** поставил проблему соотношения понятий «глас» и «лад» в статье «Различие между ладами (Tonarten, tons) и гласами (Kirchen-Tonarten, tons d'eglise)» (1871) и сделал заключение о самобытности древнерусской ладовой системы, обозначил различие гласов и ладов, имея в виду под последними лады мажора и минора, «новейшую тональность», по его выражению [19, с. 483]. Разницу гласов Одоевский формулирует в положении полутона в звуко-ряде песнопения, тем самым обозначив звуко-рядный подход.

Одним из первых трудов, в которых дано определение гласа на русской почве, стала книга протоиерея **Д.В. Разумовского** [23], написанная в качестве учебного пособия для кафедры истории русского церковного пения Московской консерватории, куда автор был приглашен для чтения лекций. Исследователь рассматривает глас как звуко-ряд определенной структуры со своими опорами. При этом автор использует понятия «лад», «глас» и «ихос» как синонимы [23, с. 14].

Говоря о византийских ихосах как истоках гласов, он делит их на главные (верхние/высокие) и побочные (нижние/низкие), подчеркивая отличие по тесситуре, и отмечает их парную созависимость (сродномузыкальность). Ученый заключает, что все различие гласов обнаруживается в трех показателях: гласовой области (рабочая часть звуко-ряда), окончательном или конечном звуке (финалисе) и господствующем звуке (аналог реперкусы) (см. *рис. 1* на с. 14).

В конце главы о строении гласов знаменного пения Разумовский приходит к выводу, что господствующие звуки составляют тетрахорд ре, ми, фа, соль, а конечные — до, ре, ми, фа.

Исходя из этого вывода Разумовского, **Ю.К. Арнольд** [4] предлагает статистическую таблицу


¹ [33, с. 198]. Глава написана Г.И. Лызовым по материалам лекций Ю.Н. Холопова.

Рис. 1²

Глас	Область	Господствующий тон	Конечный тон
1	ре, ми, фа, соль	ми	ре
2	ре, ми, фа, соль	соль	фа
3	ми, фа, соль, ля	соль	ми
4	ре, ми, фа, соль, ля	фа	ми/ре
5	до, ре, ми, фа, соль	соль	до
6	до, ре, ми, фа, соль	ре	ре
7	до, ре, ми, фа, соль	ми	до
8	до, ре, ми, фа, соль, ля	ре	ре

Рис. 2³

Сравнительная таблица окончательных нотъ въ каждомъ гласѣ.

Гласы:																					
	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.
Д.	10.	—	17.	—	—	—	1.	48.	—	15.	113.	13.	—	—	4.	—	—	—	—	—	—
К.	—	—	—	—	—	—	—	—	2.	11.	30.	15.	—	—	2.	25.	103.	17.	—	16.	—
Г.	—	—	—	—	—	—	—	—	5.	—	—	—	1.	75.	27.	—	2.	2.	—	10.	1.
А.	4.	—	—	—	—	1.	1.	—	—	20.	71.	31.	—	110.	7.	—	—	—	—	—	—
Е.	1.	—	—	—	—	—	—	82.	27.	6.	17.	2.	—	—	4.	—	—	2.	4.	—	—
С.	—	—	—	—	—	1.	1.	—	—	51.	101.	37.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
З.	—	—	—	—	—	1.	1.	76.	21.	—	3.	14.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Н.	—	—	—	—	—	1.	3.	25.	13.	17.	132.	27.	—	—	—	—	—	—	—	—	—

финалисов каждого гласа на основе разных певческих сборников⁴ и делает вывод о множестве

возможных конечных тонов для каждого гласа и необходимости обозначить нормативные случаи и исключения (см. рис. 2 и 3 на с. 14–15).




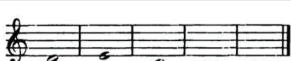





В связи с этим можно вспомнить комическое свидетельство английского путешественника XVII века, представленное в статье Н.С. Серегинной: «Размер и каденции [у русских] так неожиданны, что их можно почесть следствием испуга, как иногда случается с нашими скрипачами,

² Приводится по: [23, с. 122–145]. Сходную таблицу см. в статье Ю.Н. Холопова [35, с. 81–82].

³ Приводится по: [4, с.183].

⁴ В приводимой ниже таблице римскими цифрами обозначены сборники: I Нотолинейные праздники, II Печатный нотный Ирмологий, III Нотолинейный Октоих.

Рис. 3⁵

Глас	Нормативное окончание	Все варианты финалисов (от наиболее частых к наиболее редким)	Госп. тон
1	re		re, mi
2	fa		fa, sol
3	mi (si)		sol, la (re,mi)
4	re/mi		mi, fa
5	do	1) по нотации О. Разумовскаго  2) по нотопечатнымъ книгамъ 	sol, fa
6	re		re, mi
7	do		mi
8	re		re (sol), fa

когда взойдет неожиданно полицейский чиновник»⁶.

Это не просто анекдот, но и иллюстрация характерной для знаменного распева черты: переменности на уровне окончательной смены опоры, вариантность опорных тонов.

Арнольд произвел процедуру «нормализации» финалисов, при этом оговорив ненормативные в порядке частоты их употребления (применив статистический метод). Его данные на этот счет согласуются в целом с таблицей Разумовского. Однако само наличие ненормативных финалисов заставляет усомниться в роли финалиса как главного индикатора лада по аналогии с западной системой. Возможно, такая противоречивая и странная картина распределения конечных тонов по гласам и вызвала определенный скепсис у ученых и подвигла их в сторону идеи о попевочной организации гласов, а не звукорядной.

Тем не менее вклад Арнольда в изучение звукорядного устройства гласов представляется очень значительным. Совершена попытка систематизации ладовых функций (главных опор гласа), звукорядов гласов и даны рекомендации по гармонизации песнопений.

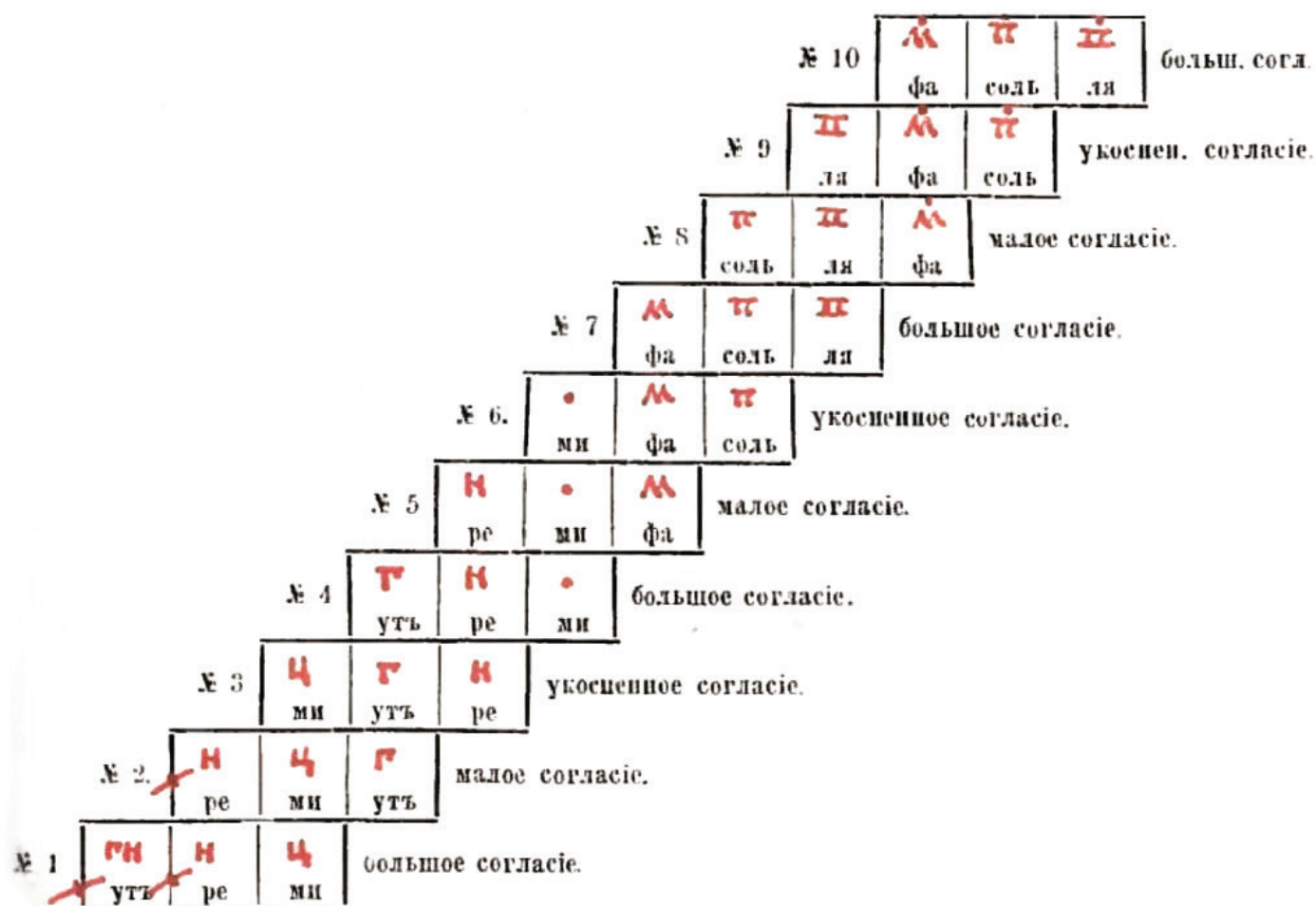
Дальнейший шаг в осмыслении звукорядной структуры гласов сделал **С.В. Смоленский**. Он прояснил понятие о структуре обиходного звукоряда в примечаниях к «Азбуке знаменного пения старца Александра Мезенца» (1888) и выделил в его структуре три согласия, которые назвал *большим, малым и укосненным* (см. рис. 4).

Впоследствии теория гексаиха Холопова заимствует эти термины для определения вида так называемого обиходного лада. Однако Смоленский воспринимает согласия не как маркеры определенных гласов, а как средство внутреннего разнообразия мелодического движения в гласах. Автор не описывает строение гласов, сославшись на труды Арнольда, но явно отождествляет глас и лад [27, с. 52].

В целом можно заключить, что Разумовский, Арнольд и Смоленский обозначили с самого

⁵ Составлено нами по описанию: [4, с. 184–210].

⁶ Цит. по [25, с. 67].

Рис. 4⁷

начала звукорядный подход в понимании гласа, хотя и не отрицали роли попевок. Но не заставил себя ждать и сугубо попевоочный подход в понимании гласа.

Основателем его явился протоиерей **В.М. Металлов** [17]. В целом он соглашается с пониманием гласа в качестве лада или звукоряда со своими опорами, ссылаясь на подобное мнение Разумовского и Арнольда, но отмечает фактическое отсутствие данных о признаках теоретического устройства гласов. Он полагает, что система была заимствована эмпирически, а не рационально, поэтому и не была полностью воспринята русскими певцами-клириками [17, с. 1–2]. По мнению исследователя, опытный певчий может безошибочно определить глас по одной или нескольким строкам. Поэтому в своем труде Металлов представил своего рода каталог попевок каждого из восьми гласов.

Именно начиная с труда Металлова, глас трактуется в первую очередь не как звукоряд с системой опорных тонов, а как комплекс мелодических формул.

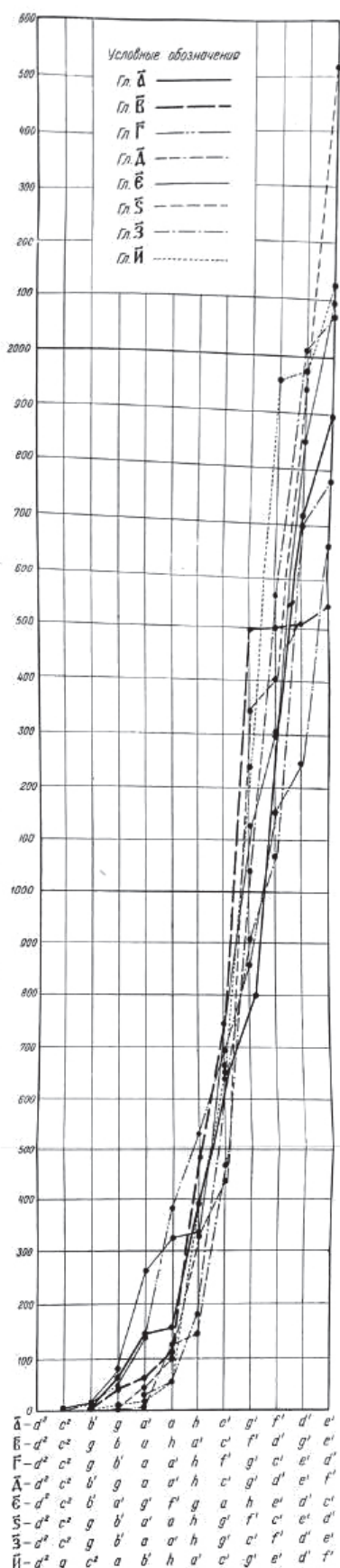
В советское время изучение знаменного распева ушло на второй план по политическим причинам, однако важную роль в этом процессе сыграл основоположник русской советской научной школы музыкальной медиевистики **М.В. Бражников**.

В одной из работ [8] автор обращается к статистическим методам анализа нотолинейных записей песнопений Октоиха.

Результаты анализа автор выразил в виде графиков и сравнил с утверждениями Разумовского. Бражников считает свою версию наиболее точной, предполагая, что Разумовский определял параметры гласа по меньшему количеству материала (см. рис. 5 на с. 17).

Представляем авторский график и нашу сравнительную таблицу мнений Разумовского и Бражникова относительно области гласа и господствующего тона (см. рис. 6 на с. 18).

7 Приводится по: [27, с. 53].

Рис. 5⁸

8 Приводится по: [8, приложение].

Бражников делает вывод, что гласовые напевы должны характеризоваться не одним, а группой господствующих звуков⁹. При этом он довольно резко разделяет понятия лада и гласа: «...тональность и лад, с одной стороны, и глас — с другой — это совершенно различные вещи, понятия, чуждые друг другу по самой своей природе» [8, с. 94].

Можно сделать промежуточный вывод о том, что дореволюционные исследователи спокойнее оперируют понятиями звукоряда, а перевес в сторону попечивочной теории произошел после работы Металлова.

Во второй половине XX века активные исследования в области древнерусской монодии и ее ладового устройства ведут С.С. Скребков, Н.С. Серегина, С.В. Фролов, Д.С. Шабалин и др. Эту волну исследований можно назвать второй волной звукорядного подхода к изучению гласов.

В полной мере это очевидно в работах **В.М. Беляева** («Происхождение знаменного распева», изд. 1971). Он характеризует звукоряд общей ладовой системы, не используя термин «обиходный»: «звукоряд, объединяющий два основных лада знаменного распева: миксолидийский мажор от тона *c* и эолийский минор от тона *d* с преобладающим значением последнего» [6, с. 18].

Как и Бражников, Беляев разделяет понятия гласа и лада. Исходя из анализа «заклучительных кадансов» песнопений в каждом гласе, Беляев находит основные и побочные лады. Финалисами этих ладов у него являются те тоны, которые были названы конечными еще в дореволюционных исследованиях.

Следующий шаг в звукорядной теории был сделан **Ю.Н. Холоповым**, который продолжил изучение древнерусских ладов, назвав их обиходными, в учебной практике, вводя этот материал в спецкурс гармонии [32, с. 192–203], а также музыкально-теоретических систем [33, с. 198–201].

Теория шести обиходных ладов была разработана в рамках дипломной и диссертационной работы его ученицы **Г.С. Федоровой** [31], но пока без самого термина «гексаих». Далее она получила огласку в его статьях (см., в частности, [34]¹⁰). Здесь не будем

9 В таблице отражен самый частый господствующий тон для данного гласа.

10 В зарубежных публикациях Холопова о гексаихе термин получил форму hexaechos (по аналогии с octoechos).

Рис. 6¹¹

Глас	«Область» по Разумовскому	«Область» по Бражникову (звуки «первостепенной численности»)	Господствующий тон по Разумовскому	Господствующий тон по Бражникову
1	ре, ми, фа, соль	ре, ми, фа	ми	ми
2	ре, ми, фа, соль	ре, ми, фа, соль	соль	ми
3	ми, фа, соль, ля	до, ре, ми	соль	ре
4	ре, ми, фа, соль, ля	ре, ми, фа, соль	фа	фа
5	до, ре, ми, фа, соль	Си, до, ре, ми	соль	до
6	до, ре, ми, фа, соль	до, ре, ми, фа	ре	ре
7	до, ре, ми, фа, соль	ре, ми, фа	ми	ми
8	до, ре, ми, фа, соль, ля	ре, ми, фа, соль	ре	фа

излагать ее, полагая хорошо известной специалистам (см. ссылки выше). Отметим лишь, что она не получила безоговорочного признания в научной среде. Несмотря на это, к настоящему моменту новой системы, предложенной для изучения древнерусской монодии в рамках вузовского спецкурса гармонии, нет.

На наш взгляд, самым важным и парадоксальным выводом из теории обиходных ладов Холопова является мысль об окончательном разведении понятий гласа и лада. Он пишет: «Несмотря на происхождение от византийского «ихоса»-лада, русский глас не является ладом» [35, с. 49]. И далее: «Препятствие для отождествления категории русского лада с гласом состоит в том, что, несмотря на определенное сходство внутри некоторых групп мелодий данного гласа, нет сколько-нибудь определенных ладовых признаков, характеризующих данный глас в отличие от других» [35, с. 52–53].

Это связано, прежде всего, с уже отмеченной неоднократно вариантноностью конечных тонов для каждого гласа, а также с нестабильностью реперкуссии [35, с. 65].

Новацией явилось и введение Холоповым термина и понятия «гексах», который вступил в скрытую конфронтацию с термином «октоих»

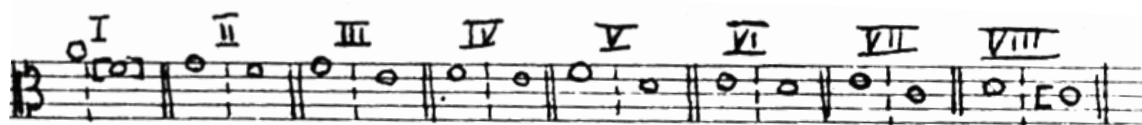
(осмогласие). Именно это в наибольшей степени вызвало противодействие со стороны медиевистов, которые традиционно были настроены на аутентичный подход¹².

Огромный вклад в изучение древнерусской монодии внесла **И.Е. Лозовая**, посвятившая свои многочисленные труды разным аспектам церковного пения, в том числе и ладовому строению. Одной из задач ее ранней статьи с примечательным названием «Русское осмогласие знаменного распева как оригинальная ладовая система» (1992) является выяснение закономерности в смещении господствующего и конечного тонов по гласам (в ирмосах). Автор выдвигает гипотезу о «забытых» тонах (в квадратных скобках) и реконструирует как бы первоначальную систему гласов (см. рис. 7 на с. 19).

Ученый приходит к выводу, что в нечетных гласах господствующий и конечный тоны находятся в терцовом соотношении, а в четных — в секундовом; а также делает замечание, что различной интервальной структурой обладают лишь 6 гласов из 8. В этой схеме привлекает внимание стройность парной системы соседних однофинальных гласов (1 и 2, 3 и 4 и т.д.) по аналогии с западной системой (финалисы фа, ми, ре, до). Однако это всего лишь гипотеза или реконструкция, которая только отчасти соответствует реальной картине распре-

¹¹ Составлено по описанию: [8, с. 75–80]. Красным цветом обозначены расхождения с теорией Разумовского (даже, на наш взгляд, незначительные), зеленым — полные совпадения. Сравните выше с рис. 1 (по Разумовскому).

¹² О разности подходов (светского и литургического, или аутентичного) по отношению к западной системе церковных ладов см., в частности, [20].

Рис. 7¹³

деления конечных и господствующих звуков в гласах¹⁴.

Помимо этого, важная мысль, отражающая авторский подход к проблеме и, по нашему мнению, очень правильная и способствующая необходимому в настоящее время «примирению» приверженцев двух ладовых концепций, прозвучала в статье «О содержании понятий глас и лад...»: «[знаменное осмогласие] не должно изучаться односторонне, независимо от того, признавали певцы теоретические основы своего искусства в полной мере или нет. Ведь совершенно ясно, что формульность знаменного гласа и его ладово-звукорядная структура неразрывно связаны друг с другом, подобно тому, как связаны лексика и грамматические нормы, законы управления, без которых речь стала бы бессмысленным набором слов» [13, с. 346].

Сходные с выводами Лозовой мысли о самобытности древнерусской монодии высказывает **Н.Д. Успенский**. По мысли Успенского, в отличие от Византии, русское осмогласие имело несколько иную ладовую систематику, где путем постепенного отбора несложных мотивов трихордного и тетрахордного склада образовался интонационный фонд погласиц, которые служили образцами для создания мелодий на глас. Отчасти воспроизводя идею Смоленского о наличии трех интервально разных согласий, автор выводит лады погласиц, исходя из трех видов кварты: ионийской, дорийской и фригийской [29, с. 60].

Итак, мы видим, что ряд ученых склонились к мысли, что русское осмогласие явилось результатом переплавки византийского на свой лад. Однако с определенного момента исследователи стали усиленно развивать идеи о переносе конкретных элементов от одной системы осмогласия в другую. Это хорошо видно на примере защищенной в 1996 году

диссертации **М.Г. Школьник** [36], в которой теория древнерусского осмогласия усложнилась в сторону большей детализации: это не только конкретизация ладовых функций гласов, но и характеристика каденционных и начальных формул, сравнение византийских невм и русских знамен.

Исследователь выводит таблицы конечных и господствующих тонов обеих систем на примере Ирмология, однако (в отличие от Арнольда) не ставит вопрос об их «нормализации», поэтому картина все еще остается пестрой [36, с. 10].

Вместе с тем в том же 1996 году появляется работа, в которой совершена попытка включить теорию гексаиха Холопова в контекст теории осмогласия. Это докторская диссертация **Г.В. Алексеевой** [3], выполненная при консультировании Холопова.

В концепции данного автора происходит переход от гласа как комплекса попевок к гласу как комплексу обиходных ладов. В этом подходе, безусловно, интересном, содержится стремление «примирить» глас и лад. При этом происходит как бы на новом уровне возврат к идеям Смоленского о том, что согласия являются ладовыми красками, создающими интонационное разнообразие гласа. В более ранней монографии автора содержится комплексная характеристика осмогласия, в которой просматривается тенденция соотнести попевочную и звукорядно-опорную стороны гласа: «Осмогласие — особая диатоническая ладовая система, в которой устои выражены конечными попевками, побочные опоры — предконечными попевками <...>. В целом эта система характеризуется ладовой переменностью и определенным родством между гласами, что выражается в объеме звукоряда, охваченного попевками, устоях, составе конечных попевок и их высотности, главное же — в закреплении тона re^1 в качестве наиболее стабильного устоя» [2, с. 130]. Особое значение этого тона очевидно и из наблюдений предшествующих авторов¹⁵.

¹³ Приводится по [15, с. 68].

¹⁴ Прежде всего в ирмосах, на материале которых Лозова строила свои выводы.

¹⁵ См. рис. 1 и 3. Беляев также подчеркивал доминирование эолийского re как звукорядной основы для ряда гласов (см. выше).

Рис. 8¹⁶

Существуют и другие попытки синтеза двух подходов, а также стремление увязать теорию гексаиха с теорией осмогласия в некоторых работах последних лет.

В этой связи привлекает внимание статья **Ю.К. Захарова** [12], посвященная ладовому строению стихир. Она весьма близко подходит к методике ладового анализа Холопова. Захаров пользуется и несколько преобразует его систему, предлагая собственные обозначения ладов с акцентом на полихорде определенного лада.

В то же время автор не оставляет без внимания формульный аспект. Выделив все попевки песнопения, он предлагает проанализировать «корневую фигуру» и ладовую структуру каждой формулы. Затем укрупнить масштаб до лада строки и, исходя из этого, выявить «генеральный лад» (новый авторский термин), который представляет собой динамическую систему отношений между несколькими полихордами и их устоями.

Затем исследователь сопоставляет результаты собственного анализа догматика 1 гласа с результатами исследования Разумовского (150 лет назад!) и обнаруживает их совпадение. Тем самым подтверждает выводы не только Разумовского, но и Арнольда и других ученых, которые обозначили звукорядную линию в трактовке гласа.

Идея синтеза звукорядного и попевочного подходов вкупе с подробным сравнением византийских ихосов с древнерусскими гласами нашла при-

менение в специализированном курсе по истории русской музыки для музыковедов в Московской консерватории. Он был разработан профессором И.Е. Лозовой и читался ею с 1994 года; с 2017 читается Н.В. Гурьевой и О.В. Тюриной. Первое полугодие посвящено византийской системе, второе — русской. Подробнее о спецкурсе можно прочитать в статье данных авторов [10].

Относительно вопроса о ладовом устройстве знаменного пения студентам предлагается следующая схема, отражающая основные тоны гласов в сравнении с византийскими (от них определяются разные виды каденций — скользящая, автентическая, плагальная, медиальная и др.) (см. рис. 8).

Справочные издания, в частности отечественные (Музыкальная энциклопедия, Музыкальный энциклопедический словарь, Православная энциклопедия, Большая российская энциклопедия) и зарубежные (New Grove, MGG), не приводят звукорядные схемы русских гласов, как это имеет место в статьях о западном или византийском октоихах. Очевидно, это связано прежде всего с множественностью финалисов и господствующих тонов, а также их вариативностью в зависимости от типов песнопений.

В заключение суммируем понимание гласа, извлеченное из основных отечественных энциклопедий:

1. Глас — «в др.-рус. церк. пении сумма диатонич. попевок типа трихордов и тетрахордов, связанных с определенными областями церк. звукоряда» [30].

2. Глас — «осн. структурная единица ладово-мелодич. системы визант. и др.-рус. церк. музыки — осмогласия» [14].

3. Глас — «элемент осмогласия (октоиха), интонационно-мелодической организации традиц. систем церковного пения в христ. культурах раз-

¹⁶ Таблица предоставлена О.В. Тюриной в рамках личной консультации. Сокращения: виз. высота — [исходная] византийская высота, мед. тон — медиальный тон (верхнетерцовый от си), цифры со стрелками означают интервал транспозиции. Исходный вариант таблицы см. в [10, с. 181].

ных народов». И далее: «Понятие Г. подразумевает не только определенную структуру звукоряда и функциональную систему основных опорных тонов (ладовую модель), но и типизированные способы развертывания гласового мелоса» [16].

4. Глас — «ладово-мелодич. материал, на основе которого распеваются богослужебные тексты вост. церквей. <...> комплекс мелодич. попевок, связанных со звукорядной структурой церковного лада» [18].

5. Глас — это «совокупность попевок, составляющих интонационную основу мелодий определенной седмицы столпа» [35, с. 48].

Из словарных статей «Глас» в русских энциклопедических изданиях видно, что в определениях преобладает попевочная концепция гласа¹⁷. Но вместе с тем есть указания на связь гласа с определенными областями обиходного звукоряда (1, 4), а также на систему опорных тонов (3). Это фиксирует дуализм подхода: два ключевых слова «глас» и «[церковный] лад» разводятся, очевидно, по давней традиции, но не устанавливается их четкое соотношение. Таким образом, дуализм теперь входит в стандартное понимание гласа:

1) гласа как *гласа* (комплекса попевок или мелодических формул);

2) гласа как *церковного лада*, или гласа как приложенного к церковному ладу (звукоряду) или связанного с ним, имеющего свою систему опорных звуков.

¹⁷ Приведем схожие рассуждения Грачевой: «Понятие глас в древнерусской системе осмогласия шире таких своих параметров, как диапазон распева и система ладовых опор. Понятие гласа лучше всего характеризуется термином «словарь» интонационно-графических формул» [9, с. 75]. В соответствии с посылкой системного изучения осмогласия автор статьи делает краткий обзор работ, рассматривающих также календарные и богословские аспекты осмогласия наряду с «техническими» (что, впрочем, достаточно известно и давно обсуждается; но именно технические вопросы — ладовое устройство гласов — остаются недостаточно проясненными по сей день).

В наибольшей степени это выражено в определении 4, где присутствует термин «церковный лад» как нечто самостоятельное от гласа, хотя и связанное с ним.

Среди последних опубликованных энциклопедических статей можно отметить статью Православной энциклопедии «Попевка», написанную О.В. Тюриной (опубл. 30 августа 2024 г.), которая вносит новый акцент в определение мелодической формулы. Рассмотрена взаимосвязь формульности и ладовой стороны гласа: «В гласе преобладают такие П., опорные тоны и мелодический каркас к-рых совпадает с основными ладовыми опорами данного гласа» [28].

Итак, переходя к выводам, отметим, что глас является типологическим аналогом византийского ихоса и западного тона в качестве исторической формы монодического лада, сформировавшегося в зоне христианской богослужебно-певческой традиции. Исходя из этого, можно ожидать, что древнерусский глас должен обладать примерно теми же признаками и характеристиками, что и пытались выявить исследователи с самого начала изучения феномена гласа и осмогласия. Однако самобытность древнерусского осмогласия также очевидна и постоянно находилась в поле зрения ученых, прежде всего отечественных.

Вместе с тем в результате разведения понятий гласа и лада на русской почве (Бражников, Холопов и др.) образовалось некое противоречие в понимании гласа как ладового явления, что создает когнитивные трудности его трактовки в контексте византийской и западной систем. Для создания действенной и оптимальной («монистической») теории необходимы усилия по систематизации существующих точек зрения, что отчасти проделано в рамках данной статьи. В связи с этим актуальной видится задача дальнейшей разработки синтетического подхода к изучению ладового устройства древнерусской монодии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Акопян Л.О.** Глас и осмогласие: идея и воплощения // Музыкальная академия. — 2020, № 3 (771). — С. 6–22.
2. **Алексеева Г.В.** Древнерусское певческое искусство (музыкальная организация знаменного распева). Владивосток: ДВГУ, 1983. — 171 с.

3. **Алексеева Г.В.** История музыкальных систем ихоса и гласа и их взаимодействие в процессе адаптации византийского пения на Руси: автореф. дис. д-р. исск. наук: 17.00.02. — М., 1996. — 39 с.
4. **Арнольд Ю.К.** Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу. М.: Изд. псаломщика М.Д. Разумовского, 1886. — 252 с.
5. **Арнольд Ю.К.** Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа. Вып. 1. — М.: «Православное обозрение», 1880. — 164 с.
6. **Беляев В.М.** Происхождение знаменного распева // О музыкальном фольклоре и древней письменности. — М.: Советский композитор, 1971. — С. 17–22.
7. **Бражников М.В.** Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVIII вв. — Л.: Музыка, 1972. — 422 с.
8. **Бражников М.В.** Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII–XVIII веков: Применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений. — М.: Музгиз, тип. № 2, 1949. — 104 с.
9. **Грачева Т.А.** Пути системного изучения осмогласия знаменного роспева // Труды СПГИК. — 2006, вып. 171. — С. 64–75.
10. **Гурьева Н.В., Тюрина О.В.** Древнерусская певческая терминология в спецкурсе «История русской музыки XI–XVIII веков» в Московской консерватории // Теория музыки: история, реальность, перспективы: сборник статей по материалам конгрессов Общества теории музыки / ред.-сост. А.А. Амрахова, К.В. Зенкин. — М.: МГК, 2024. — С. 171–188.
11. **Ефимова Н.И.** Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий: К проблеме эволюции модальной системы Средневековья. — М.: МГК, 1998. — 336 с.
12. **Захаров Ю.К.** Ладовое строение знаменных стихир XVII века (на примере догматика первого гласа) [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. № 14, 2016. С. 1–28. Режим доступа: http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti_2016_14_1_28_zakharov.pdf (дата обращения: 16.11.2024).
13. **Лозовая И.Е.** О содержании понятий «глас» и «лад» в контексте теории древнерусской монодии // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д.В. Разумовского) (Гимнология. Вып. 6) / Ред. И.Е. Лозовая. — М., 2011. — С. 344–359.
14. **Лозовая И.Е.** Глас // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1990, кол. 138а.
15. **Лозовая И.Е.** Русское осмогласие знаменного роспева как оригинальная ладовая система // Музыкальная культура Средневековья: сборник статей / сост. и отв. ред. Т.Ф. Владышевская. — М.: Центр. музей древнерус. культуры и искусства, 1992. Вып. 2. — С. 65–69.
16. **Лозовая И.Е.** Глас [в византийском и древнерусском пении] // Православная энциклопедия: <http://www.pravenc.ru/text/165085.html> (дата обращения: 24.11.2024).
17. **Металлов В.М., прот.** Осмогласие знаменного роспева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам. — М.: Синод. тип., 1899. — 92 с.
18. **Насонова М.Л., Акопян Л.О., Андриадзе М.Г.** Глас // Большая российская энциклопедия, 2004–2017: <https://old.bigenc.ru/music/text/2363698> (дата обращения: 24.11.2024).
19. **Одоевский В.Ф.** Различие между ладами (Tonarten, tons) и гласами (Kirchen-tonarten, tons d'église) // Труды первого Археологического съезда в Москве. Т. 2. — М., 1871. — С. 481–484.
20. **Поспелова Р.Л.** Средневековая ладовая система: «аутентичный» и «современный» подходы // История освещает путь современности: сб. статей к 100-летию В.В. Протопопова. — М.: МГК, 2011. — С. 247–259.
21. **Поспелова Р.Л.** О важности компаративных исследований региональных октоихов (учебно-методический аспект) // Национальная ассоциация ученых (НАУ). Т. 2. № 98. — 2024. — С. 23–28.
22. **Преображенский А.В.** Культовая музыка в России. — Л.: Academia, 1924. — 123 с.
23. **Разумовский Д.В.** Церковное пение в России: (Опыт ист.-техн. изложения): Из уроков, читанных в Консерватории при Моск. муз. общ. — М.: Типография Т. Рис, 1867. — 175 с.
24. **Сабанеев Л.Л.** Воспоминания о Танееве. — М.: Классика-XXI. 2003. — С. 95–96.
25. **Серегина Н.С.** О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного роспева // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Сб. статей под ред. Л.Н. Раабена. — Л.: Музыка, 1975. — С. 65–77.
26. **Серегина Н.С.** О некоторых принципах организации знаменного роспева // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. — М., 1979. — С. 164–186.

27. **Смоленский С.В.** Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. — Казань: типография Императорского Университета и типо-литография Н. Данилова, 1888 г. — 132 с.
28. **Тюрина О.В.** Попевка // Православная энциклопедия URL: <https://www.pravenc.ru/text/2581128.html> (дата обращения: 10.12.2024).
29. **Успенский Н.Д.** Древнерусское певческое искусство. — М.: Музыка, 1965. — 216 с.
30. **Успенский Н.Л.** Глас // Музыкальная энциклопедия: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D1%81 (дата обращения: 24.11.2024).
31. **Федорова Г.С.** Ладовая система русской монодии (на материале нотопевиных певческих книг): автореф. дис. канд. иск. наук: 17.00.02. — М., 1988. — 21 с.
32. **Холопов Ю.Н.** Гармония. Теоретический курс. — М.: Музыка, 1988. — 511 с.
33. **Холопов Ю.Н. и др.** Музыкально-теоретические системы: Учебник для ист.-теор. и композ. факультетов вузов / Ю.Н. Холопов, Л.В. Кириллина, Т.С. Кюрегян, Г.И. Лыжов, Р.Л. Поспелова, В.С. Ценова. — М.: Композитор, 2006. — 631 с.
34. **Холопов Ю.Н.** Гексаих — древнерусская модальная система // О принципах композиции старинной музыки: Статьи и материалы / Ю.Н. Холопов; ред.-сост. Т.С. Кюрегян. — М.: МГК, 2015. — С. 45–47.
35. **Холопов Ю.Н.** Неопубликованные статьи для энциклопедии. (Глас. Обиходные лады. Обиходный звукоряд. Осмогласие. Соголасия) // О принципах композиции старинной музыки: Статьи и материалы / Ю.Н. Холопов; ред.-сост. Т.С. Кюрегян. — М.: МГК, 2015. — С. 48–96.
36. **Школьник М.Г.** Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология): автореф. дис. канд. исск. наук: 17.00.02. — М., 1996. — 23 с.

REFERENCES

1. **Akopjan L.O.** Glas i osmoglasie: ideja i voploshhenija [Tone and the eight church modes: idea and embodiments] // Muzykal'naja akademija [Musical Academy]. — 2020. — № 3 (771). — P. 6–22.
2. **Alekseeva G.V.** Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo (muzykal'naja organizacija znamennogo raspeva) [Ancient Russian chant (musical organisation of znamenny chant)]. Vladivostok: Izd-vo DVGU 1983. — 171 p.
3. **Alekseeva G.V.** Istoriya muzykal'nyh sistem ihosa i glasa i ih vzaimodejstvie v processe adaptacii vizantijskogo penija na Rusi [History of musical systems of echos and glas and their interzction in the process of adaptation of Byzantine chant in Russia]: avtoref. dis. d-r. issk. nauk: 17.00.02. — М., 1996. — 39 p.
4. **Arnol'd Ju.K.** Garmonizacija drevnerusskogo cerkovnogo penija po jellinskoj i vizantijskoj teorii i akusticheskomu analizu [Harmonization of Russian chant on Hellenic and Byzantine theory and acoustic analysis]. — М.: Izdanie psalomshhika Mih. Dmitr. Razumovskogo, 1886. — 252 p.
5. **Arnol'd Ju.K.** Teorija drevnerusskogo cerkovnogo i narodnogo penija na osnovanii avtenticheskikh traktatov i akusticheskogo analiza [Theory of Russian church and folk singing on the basis of authentic treatises and acoustic analysis]. — Vyp. 1 — М.: Izdani Redakcii Zhurnala «Pravoslavnoe Obozrenie», 1880. — 164 p.
6. **Beljaev V.M.** Proishozhdenie znamennogo raspeva [Origin of znamenny chant] // О музыкальном фольклоре и древней письменности [About musical folklore and antient write system]. — М.: Vsesojuznoe izdatel'stvo «Sovetskij kompozitor», 1971. — P. 17–22.
7. **Brazhnikov M.V.** Drevnerusskaja teorija muzyki: Po rukopisnym materialam XV–XVIII vv. [Antient russian theory of music: on manuscript materials of the XV–XVIII centuries]. L.: Muzyka, 1972. 422 p.
8. **Brazhnikov M.V.** Puti razvitiija i zadachi rasshifrovki znamennogo rospeva XII–XVIII vekov: Primenenie nekotoryh stat. metodov k issledovaniju muzykal'nyh javlenij [Ways of development and tasks of deciphering the znamenny chant XII–XVIII centuries: Application of some stat. methods to the study of musical phenomena]. — М.: Muzgiz tip. № 2, 1949. — 104 p.
9. **Gracheva T.A.** Puti sistemnogo izuchenija osmoglasija znamennogo raspeva [Ways of systematic study of the eight modes of znamenny chant] // Trudy SPGIK [Works of SPGIK]. Vyp. 171. 2006. S. 64–75.
10. **Gur'eva N.V., Tjurina O.V.** Drevnerusskaja pevcheskaja terminologija v speckurse «Istoriija russkoj muzyki XI–XVIII vekov» v Moskovskoj konservatorii [Ancient Russian chant terminology in the special course “History of Russian music XI–XVIII centuries” in the Moscow Conservatory]. // Teorija muzyki: istorija, real'nost', perspektivy: sbornik statej po materialam kongressov Obshhestva teorii muzyki [Theory of music: history, reality, futures] / red.-sost. A.A. Amrahova, K.V. Zenkin. — М.: Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaja konservatorija", 2024. — P. 171–188.

11. **Efimova N.I.** Rannehristianskoe penie v Zapadnoj Evrope VIII–X stoletij: K probleme jevoljucii modal'noj sistemy srednevekov'ja [Early Christian chant in Western Europe VIII–X centuries: To the problem of the evolution of the modal system of the Middle Ages]. M.: Izd-vo MGK, 1998. 336 p.
12. **Zaharov Ju.K.** Ladovoe stroenie znamennyh stihir XVII veka (na primere dogmatika pervogo glasa) [Modal structure of the 17th Century Znamennyi Stichera (on the Example of a First Echos Dogmatikon)]. [Elektronnyj resurs] // Iskustvo muzyki: teorija i istorija [Art of music: theory and history]. № 14. 2016. S. 1–28. — Rezhim dostupa: http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti_2016_14_1_28_zaharov.pdf (data obrashhenija: 16.11.2024).
13. **Lozovaja I.E.** O sodержanii ponjatij «glas» i «lad» v kontekste teorii drevnerusskoj monodii [On the content of the concepts of “glas” and “lad” in the context of the theory of Old Russian monody] // Aktual'nye problemy izucheniya cerkovno-pevcheskogo iskusstva: nauka i praktika (k 120-letiju konchiny D.V. Razumovskogo) (Gimnologija. Vyp. 6) [Actual problems of studying church singing art: science and practice] / Red. I.E. Lozovaja. M., 2011. P. 344–359.
14. **Lozovaja I.E.** Glas [Tone] // Muzykal'nyj jenciklopedicheskij slovar' [Musical Encyclopedic Dictionary]. M.: Sovetskaja jenciklopedija, 1990, kol. 138a.
15. **Lozovaja I.E.** Russkoe osmoglasie znamennogo raspeva kak original'naja ladovaja sistema [The eight russian modes of Znamennyu chant as an original modal system] // Muzykal'naja kul'tura Srednevekov'ja [Musical culture of the Middle Ages]: sb. statej / sost. i otv. red. T.F. Vladyshevskaja. — M.: Centr. muzej drevnerus. kul'tury i iskusstva, 1992. — Vyp. 2. — P. 65–69.
16. **Lozovaja I.E.** Glas (v vizantijskom i drevnerusskom penii) [Tone (in Byzantine and Old Russian chant)] // Pravoslavnaja jenciklopedija [Orthodox Encyclopedia]: <http://www.pravenc.ru/text/165085.html> (data obrashhenija: 24.11.2024).
17. **Metallov V.M., prot.** Osmoglasie znamennogo rospeva: Opyt rukovodstva k izucheniju osmoglasija znamennogo rospeva po glasovym popevkam [The eight church modes of Znamennyi chant: Experience of a guide to the study of the eight church modes of Znamennyi chant on modal formulas]. — M.: Sinod. tip., 1899. — 92 p.
18. **Nasonova M.L., Akopjan L.O., Andriadze M.G.** Glas [Tone] // Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija [Big russian Encyclopedia], 2004–2017: <https://old.bigenc.ru/music/text/2363698> (data obrashhenija: 24.11.2024).
19. **Odoevskij V.F.** Razlichie mezhduradami (Tonarten, tons) i glasami (Kirchen-tonarten, tons d'église) [Difference between tones (Tonarten, tons) and modes (Kirchen-tonarten, tons d'église)] // Trudy pervogo Arheologicheskogo s#ezda v Moskve. — T. 2. — M., 1871. — P. 481–484.
20. **Pospelova R.L.** Srednevekovaja ladovaja sistema: «avtentičnyj» i «sovremennyj» podhody [Medieval modal system: “authentic” and “modern” approaches] // Istoriya osveshhaet put' sovremenosti [History illuminates the path of modernity]: sb. statej k 100-letiju V.V. Protopopova. — M.: MGK, 2011. — P. 247–259.
21. **Pospelova R.L.** O vazhnosti komparativnyh issledovanij regional'nyh oktoičov (učebno-metodicheskij aspekt) [About the importance of comparative studies of regional octoichs (educational and methodological aspect)] // Nacional'naja asociacija učenych (NAU) [National Association of Scholars]. T. 2. № 98. 2024. P. 23–28.
22. **Preobrazhenskij A.V.** Kul'tovaja muzyka v Rossii [Cult music in Russia]. — L.: Academia, 1924. — 123 p.
23. **Razumovskij D.V.** Cerkovnoe penie v Rossii: (Opyt ist.-tehn. izlozhenija): Iz urokov, chitannyh v Konservatorii pri Mosk. muz. obshh [Church singing in Russia: (Experience of historical-technical presentation): From the lessons given in the Conservatory at the Moscow Musical Society]. — M.: Tipografija T. Ris, 1867. — 175 p.
24. **Sabaneev L.L.** Vospominanija o Taneeve [Memories about Taneyev]. — M.: Klassika-XXI. 2003. P. 95–96.
25. **Seregina N.S.** O ladovom i kompozicionnom stroenii pesnopenij znamennogo raspeva [About the harmony and compositional structure of znamenny chant] // Voprosy teorii i jestetiki muzyki [Issues of Theory and Aesthetics of Music]. Vyp. 14. Sb. st. pod. red. L.N. Raabena. L.: Muzyka, 1975. P. 65–77.
26. **Seregina N.S.** O nekotoryh principah organizacii znamennogo raspeva [About some principles of organization of znamenny chant] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of Musical Science]. Vyp. 4. M., 1979. P. 164–186.
27. **Smolenskij S.V.** Azbuka znamennogo penija starca Aleksandra Mezenca [The alphabet of znamennyu chant by the elder Alexander Mezenets]. Kazan', tipografija Imperatorskogo Universiteta i tipo-litografija N. Danilova, 1888 g. — 132 p.
28. **Tjurina O.V.** Popevka [Formula] // Pravoslavnaja jenciklopedija [Orthodox Encyclopedia]: <https://www.pravenc.ru/text/2581128.html> (data obrashhenija: 10.12.2024).
29. **Uspenskij N.D.** Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo [Ancient Russian art of singing]. — M.: Muzyka, 1965. — 216 p.
30. **Uspenskij N.L.** Glas [Tone] // Muzykal'naja jenciklopedija [Musical Encyclopedia]: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D1%81 (data obrashhenija: 24.11.2024).

31. **Fedorova G.S.** Ladovaja sistema russkoj monodii (na materiale notolinejnyh pevcheskih knig) [Modal system of Russian monody (on the material of notated chant books)]: avtoref. dis. kand. isk. nauk: 17.00.02. — M., 1988. — 21 p.
32. **Holopov Ju.N.** Garmonija. Teoreticheskij kurs [Harmony. Theoretical course]. M.: Muzyka, 1988. 511 p.
33. **Holopov Ju.N. i dr.** Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlja ist.-teor. i kompoz. fakul'tetov vuzov [Musical-theoretical systems: Textbook for hist.-theoretical and compositional faculties of higher education institutions] / Ju.N. Holopov, L.V. Kirillina, T.S. Kjuregjan, G.I. Lyzhov, R.L. Pospelova, V.S. Cenova. M.: Kompozitor, 2006. — 631 p.
34. **Holopov Ju.N.** Geksaih — drevnerusskaja modal'naja sistema [Hexaechos — Old Russian modal system] // O principah kompozicii starinnoj muzyki: Stat'i i materialy [About the principles of composition of ancient music: Articles and materials] / Ju.N. Holopov; red.-sost. T.S. Kjuregjan. — M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2015. — P. 45–47.
35. **Holopov Ju.N.** Neopublikovannye stat'i dlja jenciklopedii. (Glas. Obihodnye lady. Obihodnyj zvukorjad. Osmoglasie. Soglasija) [Unpublished articles for the encyclopedia. (Tone, Ordinary modes, Ordinary scale)] // O principah kompozicii starinnoj muzyki: Stat'i i materialy [About the principles of composition of early music: Articles and materials] / Ju.N. Holopov; red.-sost. T.S. Kjuregjan. — M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2015. — P. 48–96.
36. **Shkol'nik M.G.** Problemy rekonstrukcii znamenno rospeva XII–XVII vekov (na materiale vizantijskogo i drevnerusskogo Irmologija) [Problems of reconstruction of znamennyi chant XII–XVII centuries (on the material of Byzantine and Old Russian Irmology)]: avtoref. dis. kand. issk. nauk: 17.00.02. — M., 1996. — 23 p.

МОИСЕЕВА ОЛЬГА АЛЕКСЕЕВНА

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

студентка научно-композиторского факультета

(музыковедение)

e-mail: moiseevaolya03@gmail.com

MOISEEVA OLGA A.

Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Student of Faculty of Musicology and Composition

e-mail: moiseevaolya03@gmail.com

ПОСПЕЛОВА РИММА ЛЕОНИДОВНА

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

профессор кафедры теории музыки, доктор

искусствоведения

e-mail: psplv@mail.ru

POSPELOVA RIMMA L.

Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Department of Music Theory

Dr.habil. (Art), Professor

e-mail: psplv@mail.ru

УДК 784.5

М.В. ЦУКАНОВА

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

Грани Света и Тьмы в творчестве Валерия Кикты

М. Tsukanova

Facets of Light and Darkness in the work of Valery Kikta

Аннотация. Статья посвящена общеполитической и символической антитезе «Свет и Тьма» в наследии композитора Валерия Григорьевича Кикты — выдающегося выпускника Хорового училища имени А.В. Свешникова, заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и Российской академии музыки имени Гнесиных. В статье автор рассматривает жанры, тематику творчества композитора, упоминает исполнителей его произведений в связи с 80-летием Хорового училища и 90-летием со дня рождения народного артиста СССР В.С. Попова — старшего друга и соратника композитора. Исследователь выявляет сущностную связь его творчества с традициями и исполнительским стилем выдающегося дирижера.

В методологии исследования применены его музыковедческие и общегуманитарные виды, важным является «слово композитора». Впервые в научный обиход введен Концерт-симфония для тромбона и симфонического оркестра «Грани Света и Тьмы» (2020), а также анализ видеозаписи репетиции солиста с композитором. Исследователь делает ряд выводов: антитеза Света и Тьмы осуществляется как система символических лейттем, являющихся во многих сочинениях разных жанров и периодов творчества, а образ Света положен композитором в основу авторского стиля как важная всепобеждающая идея.

Ключевые слова: Свет и Тьма, Валерий Кикта, Виктор Попов, хормейстеры, школа А.В. Свешникова, школа В.С. Попова, хоровое и нехоровое творчество, композитор и исполнители, Концерт-симфония «Грани Света и Тьмы», авторский стиль, лейтсимволы Света и Тьмы.

Abstract: The article is dedicated to the metaphysical and symbolic antithesis "Light and Darkness" in the legacy of the composer Valery Grigorievich Kikta who is a distinguished graduate of Moscow Sveshnikov Choral School, Honored Arts Worker of Russia, professor of Moscow State Tchaikovsky Conservatory and Gnesins' Russian Academy of Music. In the present article, the author considers the genres, the subjects of Kikta's work, mentions the performers of his music in relation to the 80th anniversary of the Choral School and the 90th birthday anniversary of the People's Artist of the USSR V.S. Popov who was the composer's senior friend and ally. The scholar reveals the essential connection of Kikta's work with the traditions and performing style of the eminent conductor.

In the methodology of the study, musicological and general humanitarian types of research are applied, an important one being "the composer's word". For the first time the Concert-symphony for trombone and symphonic orchestra "The Facets of Light and Darkness" (2020) is being introduced into scholarly discourse, along with the analysis of the video recording of the soloist's rehearsal with the composer. The scholar arrives at a number of conclusions: the Light and Darkness antithesis is realized as a system of symbolic leit-themes that appear in the composer's works of various genres and creative periods, while the Light imagery is taken as an underlying principle of the composer's original style as an essential overwhelming notion.

Keywords: Light and Darkness, Valery Kikta, Victor Popov, choirmasters, A. Sveshnikov's school, V. Popov's school, choral and non-choral work, composer and performers, Concert-symphony "Facets of Light and Darkness", original style, leitsymbols of Light and Darkness.

*«Погружая мысль в свет
и делая её светом,
он Духом начертывает словеса
в чистых сердцах слушающих».*

Григорий Синаит

Две знаменательные даты 2024 года — 80-летие со дня образования Хорового училища имени А.В. Свешникова и 90-летие со дня рождения народного артиста СССР Виктора Сергеевича Попова — незримо, но сущностно связаны с личностью и творчеством Валерия Григорьевича Кикты. Выпускник



В.Г. Кикта и Ю.А. Евграфов поздравляют В.С. Попова с юбилеем. Концертный зал Академии, 2004 год

Хорового училища 1960 года, заслуженный деятель искусств РФ — видный представитель блестящей плеяды композиторов, вышедшей из нашего учебного заведения. Его хоровое творчество достаточно хорошо знакомо нашим исполнителям — дирижерам и певцам, но изначально во всей полноте содержания и жанрового разнообразия было открыто В.С. Поповым.

Какие же близкие творческие принципы присущи Виктору Попову и Валерию Кикте и как они проявились в концертном исполнительстве? Музыкантов сближала подлинная искренность в искусстве, оптимистичный и действенный стиль, особая одухотворенность и естественная, генетическая народность. Все эти качества можно назвать позитивным стремлением к Свету, что проявлялось как в сочинениях Кикты, где никогда не было «проходных нот» и формальных моментов, так и в исполнении Попова. Попов всегда проявлял

чуткость в оценке подлинности музыки и умение осмыслить ее значимость в историко-культурном контексте.

Говоря об источнике Света в любом виде творчества, приведем изречение из Евангелия от Иоанна [1: 5]: «Бог есть Свет». По исследованию выдающегося мыслителя современности В.В. Бычкова, начиная с ранневизантийской эпохи, свет становится «важнейшей категорией своей гносеологии, мистики, эстетики как в теоретическом, так и в практическом аспектах, категорией многозначной и весьма емкой» [1, с. 11].

Василий Тредиаковский в «Похвальных стихах России» олицетворяет категорию света с любимой родиной: «Россия-мати! Свет мой безмерный!» [4, с. 13–15.]. В. Кикта и В. Попов на безискусные стихи В. Татаринова создают лирическую жемчужину «Ночь роняет звезды»:

Край родной, Россия,
Неба высота...
Там, за синей синью
Светлый лик Христа.<...>

Ночь роняет звезды
В чуткой тишине.
Это Божьи слезы
По моей стране.

Эта хоровая поэма для смешанного хора и солистов служила прологом и эпилогом юбилейного концерта композитора, который был инициирован дирижером к 40-летию творческой деятельности автора и состоялся в апреле 2003 года в Рахманиновском зале [3, с. 205–206].

Главный этап в творческом пути дирижера-просветителя — восхождение к русским духовным сочинениям, в том числе — исполнение Божественной литургии В. Кикты. Композитор, а вслед за ним и дирижер воссоздают неповторимый образ «ангельского звучания» хора мальчиков. Божественная окрыленность — вот главное качество, объединяющее творчество двух мастеров. Эту исполнительскую традицию продолжили многие ученики Попова, в особенности А. Петров, Д. Храмов, Д. Пушкарев, А. Майоров, А. Полторухин, а также те воспитанники Хорового училища разных лет, которые сейчас составляют профессорскую когорту ведущих хормейстеров Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. В их числе — заслуженный артист РСФСР и заслуженный деятель искусств РФ С.С. Калинин, народный артист РФ Л.З. Конторович, А.М. Рудневский.

Другая область, которую необходимо осветить, это масштабность, многожанровость и глубина нехорового творчества В. Кикты, поскольку, дерзая предположить, что в наших стенах как заслуженным дирижерам, так и юным исполнителям этот художественный мир мало известен. Между тем панорама авторских сочинений композитора представлена не только малыми хоровыми формами и кантатно-ораториальными сочинениями, но значительными симфоническими опусами, жанром балета (в который Кикта всегда включает хор), множеством камерно-инструментальных сочинений (в том числе произведениями для арфы, органа, фортепиано, скрипки, флейты, гобоя), замечательными произведениями для оркестра народных ин-

струментов, вокальными и другими самобытными сочинениями.

В данной статье для рассмотрения особенностей стиля Кикты выбран довольно сложный ракурс: грани Света и Тьмы. Он подсказан названием одноименного, созданного в 2020 году Концерта-симфонии для тромбона и симфонического оркестра, премьера которого состоялась в Доме композиторов в 2023 году на фестивале «Московская осень»¹. Концерт посвящен первому исполнителю — Аркадию Старкову, концертмейстеру группы тромбонов ГАСО России имени Е.Ф. Светланова, доценту Московской консерватории, и был им исполнен с оркестром «Русская филармония» под руководством Сергея Тарарина².

Отметим, что композитор всегда ставит сложные художественные и исполнительские задачи. Может возникнуть вопрос: как с помощью такого специфического, громогласного инструмента выразить в музыке глубокую общеполитическую и символическую антитезу Света и Тьмы? Убедительный результат композитор достигает, во-первых, точным выбором лаконичного тематизма, во-вторых, использованием разнообразных возможностей и специальных инструментальных эффектов, особенно в партии солиста и в комбинациях групп оркестра, и, в-третьих, традиционным следованием за формообразованием концертной формы.

Воплощением Света, по словам автора, становится главная партия этого одночастного концерта³. Автор творит ликующий, торжественный образ,

1 Запись концерта: https://vk.com/id948197?z=video948197_456239319%2F2237ce92233547eee3%2Fpl_wall_948197

Дата обращения: 10 октября 2024.

2 Тарарин Сергей Петрович — российский дирижер, пианист и органист. С 2009 года дирижер Симфонического оркестра Москвы «Русская филармония». Выпускник Хорового училища имени М.И. Глинки и Санкт-Петербургской консерватории по классам хорового, оперно-симфонического дирижирования и органа. С 1993 по 1995 годы стажировался в классе симфонического дирижирования профессора Эдуарда Серова, известного выпускника Хорового училища имени А.В. Свешникова. В. Кикта неоднократно сотрудничал с С. Тарариным.

3 Видео репетиции А. Старкова с композитором: https://vk.com/id948197?from=search&z=video948197_456239321%2Fed6aa62d3845e35792%2Fpl_wall_948197
Дата обращения: 10 октября 2024.

в котором возможно услышать аллюзию на дальнюю дорогу. Фанфарная виртуозная тема главной партии — с имитациями фраз солиста разными группами оркестра и со значительной красочной и динамической ролью большой группы ударных инструментов — несет позитивную энергию движения и разрабатывается в духе праздничных увертюров советского времени. Вторая тема — льющаяся, кантиленная — (побочная партия) дополняет и гармонизирует этот «сюжет» радостного путешествия.

В разработке, которая играет роль мрачного скерцо, явлены разные грани Тьмы. Главная тема у тромбона с сурдиной и имитациями ударных инструментов звучит гротескно и тревожно, она предвосхищает центральный трагический образ эпизода. По словам композитора, в скорбно звучащий хорал струнных вторгается народная тюремная мелодия времени декабристов — «тема страшной Сибири»⁴. Она звучит у солирующего тромбона в каноне с английским рожком. Автор подчеркивает, что это темная сторона концерта, образная оппозиция двум темам Света. Тромбону здесь поручены сложнейшие в техническом плане способы игры: трели, фруллато, глиссандо, крещендо на одном звуке с одновременным повышением его высоты, все в целом выражает крайний трагизм. Использование крайних звуков диапазона усугубляют мрачный характер кульминации. Реприза скерцо и далее реприза всего концерта сокращены, что обеспечивает циклической одночастной форме быструю победную развязку.

Возвращается светлое фанфарное звучание главной темы с торжествующими трелями на верхних нотах. Затем тема излагается у струнных и деревянных духовых, солисту автор поручает широкие кантиленные подголоски. Сопровождаемые большим барабаном, они постепенно уходят в низкий регистр, и вновь в торжество врывается «тема страшной Сибири». Так в заключении опять слышится бегство Света и Тьмы. Автор рассказывает: «Перед каденцией солиста раздаётся звон треугольника, первые скрипки вступают по одному инструменту на самых высоких нотах и создают светлое пятно»⁵. Каденция солиста — это «страшный мрак» на самых низких звуках диапазона, усиленных двойны-

ми нотами. Однако Свет побеждает, и ликующая главная тема завершает концерт.

Контраст Света и Тьмы выражен как реальная сущность, как феномен бытия, то есть в онтологическом смысле.

При этом нисколько не возникает дисгармонии в сочетании празднично-торжествующего образа середины XX века с музыкальной цитатой времени декабристов. Возможно, этому благоприятствует мастерское владение композицией и драматургией классической формы в сочетании с современными способами инструментровки, тем самым актуализирующими авторское сочинение конкретными стилистическими знаками современности.

Отметим, что с самых давних времен философии и искусству была свойственна контрастность, диалогичность мышления. В творчестве Кикты противостояние Света и Тьмы, добра и зла, божественного и земного проявилось, начиная с самых ранних сочинений. Назовем пронзительный вокальный цикл «За гранью темноты» (1968), который привлек И. Козловского и был им исполнен и записан.

Изначальная борьба добра и зла прослежена в таких масштабных исторических полотнах, как оратория «Княгиня Ольга» (1970), концертная симфония «Фрески Софии Киевской» (1972), «Куликовская симфония» (1980), симфоническая летопись «Владимир-Креститель» (1989). Во второй части «Фресок» («Зверь нападает на всадника»), по словам композитора, выражен «символ вечной борьбы»⁶. Уже в ранних сочинениях была выработана система лейтмотивов и определенных выразительных средств — ладоинтонационных, гармонических, тембровых, фактурных и т. д., — которые выражали идеи и образы Света и Тьмы.

Многие сочинения разных периодов творчества имеют глубокий символический смысл. Балет «Откровения» (1990) посвящен евангельскому сюжету, в нем полярно противопоставляются образы Христа, Богородицы и апостолов — с одной стороны, и образы Тьмы — хаоса, сатаны, Иуды, с другой. Отметим, что «божественные» темы чаще всего поручаются хору, в том числе даже в нехоровых жанрах, например в балете, а образы, враждебные им, воплощаются инструментальными способами [7, с. 18].

4 Там же.

5 Там же.

6 Беседы с композитором. — М. Ц.

Сквозными в творчестве Кикты являются важнейшие лейттемы — креста, Средневековой Руси, врага, райских врат, Пресвятой Девы «Не рыдай Мене, Мати». Они воплощают глубинные смыслы и особенности авторского стиля. Так, духовная борьба и творческие поиски великого святого — преподобного Андрея Рублева в одноименном балете воплощены как динамичное симфоническое развитие «тем креста» и «тем врага». Они неоднократно появляются в разные годы в различных сочинениях в преображенном, но узнаваемом виде. Таким образом, можно говорить о целостной системе символов, служащих объединению произведений многих жанров и всех периодов творчества.

Особую группу составляют скорбные сочинения, которые условно можно отнести к темным страницам творчества. Их немного, назовем лирико-философский Концерт для смешанного хора а cappella на слова Т.Г. Шевченко «Минають дні, минають ночі» (2006), посвященный размышлениям о жизни и смерти. Смысл концерта не только в трагической судьбе героя и его отношениях с миром и Богом, но также и в извечной борьбе добра и зла. Валерий Григорьевич вспоминал, что у него часто возникали в памяти строки стихотворения Шевченко в дни долгой болезни В.С. Попова [3, с. 207–208].

Обобщая, подчеркнем, что идея Света положена в основу стиля, и хотя композитор не относится к авторам, любящим декларировать свои творческие принципы и раскрывать замыслы сочинений, однако для идеи Света делает исключение. Он произносит как манифест: «Без Света музыка невозможна». Об этом композитор не однажды говорил в наших беседах⁷ (а также в программе «Актуальная музыка» на радио «Орфей» в 2013 году)⁸. Эта

идея проявляется в «Божественной литургии св. Иоанна Златоуста», которая посвящена памяти великого певчего Иоанна Козловского (1994), а в балете «Андрей Рублев» преподносится, как «божественный луч»⁹ (2014).

Образ Света подчас прямо проявляется в названии многих произведений. Например — в оратории-притче «Свет молчаливых звезд» (1999), которая представляет философскую концепцию взаимоотношения человека с земным и небесным миром. Гимническое славословие Богу и мирозданию составляет финал этого впечатляющего сочинения. Прекрасен и возвышен Концерт для смешанного хора, дисканта, арфы, органа и ударных «Возвращение св. Цецилии» (2011), приуроченный к восстановлению витража Большого зала Московской консерватории. В концерте вновь серебристо зазвучал мотив «ангельского гласа», впервые услышанный в хоре мальчиков, где будущий композитор пел под художественным руководством А.В. Свешникова, а впоследствии ставший излюбленным и драматургически значимым музыкальным образом.

Главная тема Концерта-ламенты для балалайки и оркестра русских народных инструментов «У райских врат», посвященного памяти Н.Н. Некрасова (2012), излучает таинственное сияние и, вероятно, призвана изобразить нелегкое восхождение к той грани, за которой находится нетварный Свет. По смыслу этой теме созвучны «аккорды озарения» или «тема божественного света» — моменты духовного просветления главного героя балета «Андрей Рублев».

В итоге, композитора можно назвать проводником христианских просветительских идей. Подобно тому, как во времена ранневизантийских мыслителей понятие света в эстетике получило самостоятельное значение и постоянно перекликалось с понятиями красоты и прекрасного [1, с. 11], так и в творчестве Валерия Кикты движение к Свету является главным устремлением стиля.

⁷ Беседы с композитором. — М. Ц.

⁸ Радиопередача. Валерий Кикта: «Для меня актуальная музыка — это экологически чистая музыка...» 30 ноября 2013. <https://orpheusradio.ru/programs/actualmusic/2013-11-30/2054-aktualnaya-muzyka-s-valeriem-kiktoy-k-50-letiyu-tvorcheskoy-deyatelnosti> Дата обращения: 10 октября 2024.

⁹ Либретто балета.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бычков В.В.** Малая история византийской эстетики. Глава 2. Становление византийской эстетики. IV—VII века. https://royallib.com/read/bichkov/malaya_istoriya_vizantiyskoy_estetiki.html#0 (дата обращения: 10.10. 2024).

2. **Дождикова Н.А.** Свет и тьма в художественном мире М. Булгакова. <https://cyberleninka.ru/article/n/svet-i-tma-v-hudozhestvennom-mire-m-bulgakova/viewer> (дата обращения: 10.10. 2024).
3. **Кикта В.Г.** Хоровая империя Виктора Сергеевича Попова // Виктор Попов в хоровом искусстве. Том 1. — М.: Композитор, 2010.
4. **Харлушина А.А.** Свет как «первометафора» русской литературы XVIII века // Актуальные проблемы филологии. Материалы II Международной науч. конференции. Краснодар, февраль 2016 г. — Краснодар: Новация, 2016. — С. 13–15.
5. **Холопова В.Н.** Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия, 2021. № 3 (775). <https://mus.academy/articles/kontrastnost-miropredstavleniya-kak-printsip-muzykalno-filosofskogo-myshleniya-sofii-gubaydulinoi> (дата обращения: 10.10.2024).
6. **Цуканова М.В.** Балеты Валерия Кикты: эволюция жанра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных, 2024. № 3. — С. 90–102. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-90-102.
7. **Цуканова М.В.** Валерий Кикта: художественное сознание и поэтика духовно-хорового жанра. — М.: OneBook, 2017.
8. **Шириева Н.В.** Музыкальные символы добра и зла в «Стихах покаянных» А. Шнитке. https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33166 (дата обращения: 10.10.2024).

REFERENCES

1. **Bychkov V.V.** Malaja istorija vizantijskoj jestetiki. Glava 2. Stanovlenie vizantijskoj jestetiki. IV–VII veka. [A small history of Byzantine aesthetics. Chapter 2. Formation of Byzantine aesthetics. IV–VII centuries]. https://royallib.com/read/bichkov/malaya_istoriya_vizantiyskoy_estetiki.html#0 Data obrashhenija: 10 oktjabrja 2024.
2. **Dozhdikova N.A.** Svet i t'ma v hudozhestvennom mire M. Bulgakova. [Light and darkness in the artistic world of M. Bulgakov]. <https://cyberleninka.ru/article/n/svet-i-tma-v-hudozhestvennom-mire-m-bulgakova/viewer> Data obrashhenija: 10 oktjabrja 2024.
3. **Kikta V.G.** Horovaja imperija Viktora Sergeevicha Popova. [Choral Empire of Viktor Sergeevich Popov]. V Sb. Statej i materialov: Viktor Popov v horovom iskusstve. Tom 1. — M.: OOO Izdatel'stvo «Kompozitor», 2010.
4. **Harlushina A.A.** Svet kak «pervometafora» russkoj literatury XVIII veka. [Light as the “pervometaphora” of Russian literature of the XVIII century]. Aktual'nye problemy filologii: materialy II Mezhdunar. nauch. konf. (g. Krasnodar, fevral' 2016 g.). — Krasnodar: Novacija, 2016. — S. 13–15.
5. **Holopova V.N.** Kontrastnost' miropredstavlenija kak princip muzykal'no-filosofskogo myshlenija Sofii Gubajdulinoj. [The contrast of world representation as a principle of musical and philosophical thinking of Sofia Gubaidulina]. Muzykal'naja akademija. Vyp. № 3 (775) | 2021. <https://mus.academy/articles/kontrastnost-miropredstavleniya-kak-printsip-muzykalno-filosofskogo-myshleniya-sofii-gubaydulinoi> Data obrashhenija: 10 oktjabrja 2024.
6. **Tsukanova M.V.** Balety Valerija Kikty: jevoljucija zhanra. [Ballets by Valery Kikta: the evolution of the genre]. Rossijskaja akademija muzyki imeni Gnesinyh, Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. 2024. № 3. S. 90–102. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-90-102.
7. **Tsukanova M.V.** Valerij Kikta: hudozhestvennoe soznanie i poetika duhovno-horovogo zhanra [Valery Kikta: artistic consciousness and poetics of the spiritual and choral genre]. Moscow: OneBook, 2017.
8. **Shirieveva N.V.** Muzykal'nye simvol'y dobra i zla v «Stihah pokajannyh» A. Shnitke. [Musical symbols of good and evil in A. Schnittke's "Verses of Repentance"]. https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33166 Data obrashhenija: 10 oktjabrja 2024.

ЦУКАНОВА МАРИНА ВЕНИАМИНОВНА
Академия хорового искусства имени В.С. Попова
(г. Москва)
заведующая кафедрой истории и теории музыки
кандидат искусствоведения, доцент
заслуженный работник культуры РФ
marina-tsukanova@yandex.ru

TSUKANOVA MARINA V.
Victor Popov Academy of Choral Art (Moscow)
Head of the Department of History and Theory of Music
PhD (Art), Associate Professor,
Honored Worker of Culture of Russia
marina-tsukanova@yandex.ru

УДК 782.1

Д.В. ГОГИНА

Институт современного искусства (г. Москва)

Исполнительские аспекты аутентичной интерпретации опер Дж. Верди

*D. Gogina**Performing aspects of authentic interpretation of Giuseppe Verdi's operas*

Аннотация. В статье рассматриваются исполнительские аспекты, связанные с аутентичной интерпретацией оперного наследия Дж. Верди, которые намного усложнились с момента их возникновения и образовали целый комплекс трудноразрешимых вопросов.

Композитор прекрасно знал природу человеческого голоса и, создавая оперные партитуры, всегда рассчитывал на его конкретную звучность — тембр, окраску, которая бы наиболее полно соответствовала эмоциональному состоянию героев. Однако со временем музыка композитора «обросла» более поздними «наслоениями»: театральными штампами, вставными каденциями и т. д., привнесенными различными интерпретаторами, поэтому стала исполняться несколько иначе, чем аутентичная авторская версия, что в свою очередь уводило слушателей в сторону от композиторского замысла и даже иногда искажало драматическую составляющую произведений.

Кроме того, современные, порой весьма радикальные взгляды на искусство вообще и интерпретацию опер Дж. Верди в частности привнесли определенные изменения в сам драматический сюжет, что в некотором смысле привело также к неправильному восприятию произведений композитора.

В свете западных политических веяний в области искусства аутентичность авторского высказывания сегодня окончательно отодвинута на задний план и имеет мало шансов вернуться на занимаемые когда-то передовые позиции. Причем даже отдельные энтузиасты-исполнители с мировыми именами не могут существенно повлиять на сложившуюся ситуацию, поэтому комплекс вопросов, связанных с исполнительскими аспектами опер Дж. Верди, становится все более сложным и мало разрешимым в наши дни.

Ключевые слова: Джузеппе Верди, опера, исполнительские аспекты, «вердиевский» строй, оперная драматургия, композиционные приемы, Маттия Баттистини, Риккардо Мути.

Abstract: The article considers the performing aspects which are related to the “authentic” interpretation of Giuseppe Verdi's operas and which have become considerably more complicated after the creation of the operas turning into a raft of challenges.

The composer was acutely aware of the nature of the human voice and when working on his scores he always kept in the mind the power, the timbre and the color of the voice that would suit best to the emotional state of the character. However, as time progressed, the composer's music became “cluttered” with later “layering” — theatrical clichés, inserted cadenzas and so on, introduced by various artists — and eventually began to differ in performance from the original, authentic version diverting the listeners away from the composer's original ideas and sometimes even distorting the dramatic aspect of his operas.

Additionally, modern and sometimes even radical views on the art form in general and the interpretation of Verdi's operas in particular have caused certain changes to the plots themselves which in some sense led to “incorrect” perception of the composer's operas.

In the light of Western political tendencies in the field of art, the authenticity of the composer's original ideas has now been completely moved into the background and has little chance of returning to the forward positions it occupied previously. Even the select few enthusiast performers of international renown cannot significantly affect the current situation, which is why the complex of problems related to the performing aspects of Verdi's operas is becoming more and more overwhelming and difficult to solve in modern times.

Keywords: Giuseppe Verdi, opera, performing aspects, “Verdi pitch”, opera dramaturgy, compositional techniques, Mattia Battistini, Riccardo Muti.

Как известно, произведения Джузеппе Верди (1813–1901) оказали огромное влияние не только на итальянскую, но и мировую оперу. Не менее важным аспектом его деятельности было непосредственное воздействие на умы итальянцев в контексте движения Рисорджименто¹, когда и произошел стремительный взлет популярности композитора.

Подчеркнем, что активный эмоциональный отклик аудитории на его произведения был вполне закономерен, так как именно он направил итальянскую оперу по новому пути. Действительно, композитор осуждал своих коллег за однообразные сюжеты и рутинные музыкальные формы. Дж. Верди говорил, что «скучный театр — самый худший из всех возможных» [3, с. 57]. Сам он не примыкал к определенным художественным направлениям и не ограничивал свое творчество какими-либо рамками, ибо всегда работал в том стиле, который был ему наиболее близок в конкретный момент времени. Кроме того, Верди не боялся браться за сложные патетические сюжеты и создавать на их основе музыкальные драмы. Неслучайно центральной темой его произведений стала личность человека с яркой палитрой разнообразных чувств, внутренними конфликтами и психологическими противоречиями.

Конечно, для подобных историй требовалась соответствующая музыка, и именно по этой причине неотъемлемой частью композиторской деятельности Дж. Верди являлся поиск новых звуковых оттенков и усиление эмоциональной окраски оркестровой партитуры. Неслучайно он усилил роль оркестра, вследствие чего сложно выстроенная и звучная музыка наполняла произведение дополнительным смыслом и вызывала интерес публики к статичным картинам, которые не смогли бы без этого удержать внимание аудитории на протяжении всего спектакля.

Кроме того, композитор направил свою реформаторскую деятельность еще и в сторону бельканто, считая данную технику разрушительной для оперы того времени, так как, по его мнению, излишняя виртуозность отвлекала зрителя от драматической сюжетной линии, развитие которой в речита-

тиве и в оркестровом сопровождении обеспечивало целостность музыкально-сценического произведения, формально состоящего из отдельных завершенных эпизодов, когда каждый номер имел достаточно четкий финал и завершался либо каденцией, либо оркестровым тютти.

Подобные композиционные приемы были необходимы в то время для привлечения внимания зрителей в обстановке, которая напоминала, скорее, «спортивный матч», нежели рафинированную атмосферу сегодняшнего оперного театра. Так, равнодушие зрителей к более ранним операм-серии объяснено одним из музыкальных критиков того периода: «Когда их уши (зрителей. — Д. Г.) привыкли к энергичным гармониям *Il Giuramento*² и *Il Bravo*³... , а их умы (зрителей. — Д. Г.) — к наполненным мелодиям «Набукко» и «Ломбардцев», — молодые люди уже не поддаются на соблазн колоратуры и простых форм» [2, с. 21]. Именно по этой причине более «легкую» и «прозрачную» музыку, по воспоминаниям современников, публика воспринимала весьма холодно.

Таким образом, реформаторская деятельность композитора была направлена не только на создание реалистических и драматических произведений, но и на изменение подхода к музыкальному исполнению в целом. Верди смог вывести итальянскую оперу из кризиса, при этом сохранив музыкальные традиции. Так, реформы Дж. Верди не только изменили облик итальянской оперы, но и оказали значительное влияние на развитие мирового оперного искусства, став основой для творчества многих композиторов последующих эпох.

Напомним, что маэстро прекрасно знал природу человеческого голоса и, создавая свои оперные партитуры, всегда рассчитывал на его конкретную звучность, тембр, окраску, которые бы наиболее полно соответствовали эмоциональному состоянию героев. Однако со временем музыка композитора «обросла» театральными штампами, вставны-

1 Рисорджименто (итал. Risorgimento) — термин, используемый для обозначения процесса политического объединения итальянских земель в единое государство.

2 «Клятва» (итал. *Il Giuramento*) — опера итальянского композитора Саверио МеркадANTE (1795–1870), основанная на пьесе Виктора Гюго, впервые была поставлена в 1837 году.

3 «Убийца, или Венецианская женщина» (итал. *Il Bravo, ossia La Veneziana*) — опера Саверио МеркадANTE на либретто Гаэтано Росси и Марко Марчелло, премьера состоялась 9 марта 1839 года.

ми каденциями и т. д., привнесенными различными интерпретаторами, поэтому стала исполняться несколько иначе, чем аутентичная авторская версия, что в свою очередь уводило слушателей в сторону от композиторского замысла и даже иногда искажало драматическую составляющую произведений.

Интересно, что еще во времена Дж. Верди его современники не всегда в точности следовали идеям композитора. К примеру, известно, что премьера оперы «Травиата» (1853), которая состоялась в театре «Ла Фениче» в Венеции, закончилась провалом. Современники утверждают, что ситуацию спровоцировал некорректный выбор исполнительницы партии Виолетты — Фанни Сальвини-Донателли (1815–1891), которой на тот момент исполнилось 39 лет. Несмотря на то, что Сальвини-Донателли была популярной и востребованной артисткой, она обладала крупным телосложением, что делало ее типаж совершенно неподходящим для роли молодой, болезненной девушки.

Еще до премьеры композитор высказывал свои опасения по этому поводу, говоря о противоречии внешности примадонны с задуманным им образом главной героини. Либреттист «Травиаты» Ф.М. Пьяве (1810–1876) лично довел до сведения театрального руководства предостережение Дж. Верди относительно данного вопроса. В своем письме в дирекцию он настаивал, что на главную роль «требуется певица с элегантной фигурой, молодая и страстно поющая» [6, с. 508]. Однако его просьбу проигнорировали, что привело к провалу премьерного спектакля. В третьем акте, когда была обозначена тема чахотки и скорой смерти Виолетты, публика начала смеяться, а в дальнейшем появились шутки: «Чахоточная, но слишком здоровая» или «Верди должен был написать свою музыку для более “здоровой” героини» [8, с. 405].

Немаловажной проблемой в вопросе воплощения оригинальных произведений маэстро стало также постепенное повышение эталона звучания оркестрового строя в течение XIX–XX веков, когда стремление дирижеров к наиболее яркому звучанию оркестра стало ведущей парадигмой всей музыкальной культуры, что, естественно, вступило в противоречие с голосовыми возможностями солистов, которым приходилось подстраиваться под менее комфортную тесситуру.

Между тем еще в конце XIX века, когда подобная тенденция только намечалась, Дж. Верди лично

отслеживал данный вопрос и всеми силами боролся против подобного «завышения» в оперном театре. Так, он строго запретил испытывать певцов крайними нотами на пределе человеческих возможностей, рамки которых установлены самой природой. Об одном из таких показательных случаев вспоминал знаменитый итальянский оперный певец Маттиа Баттистини: «Наш великий маэстро Верди одержал победу за самостоятельность в этом деле. Когда его пригласили в Лондон дирижировать оперой “Отелло”, он отказался управлять оркестром и принял управление только тогда, когда установил его нормальный тон» [4, с. 210]. Именно по этой причине камертон, настроенный на старую частоту 432 Гц, сегодня называют «вердиевским» строем.

Однако в 1953 году Международная организация по стандартизации (ISO) приняла в качестве концертного эталона камертон 440 Гц. В связи с этим оперные произведения, написанные в период до XX века, в настоящее время исполняются «автоматически» транспонированными выше на полтона. Естественно, подобные изменения противоречат не только замыслу композиторов того времени, но и физиологическим возможностям певцов.

В этом контексте повышение камертона, конечно, усложнило певческое исполнение и создало множество вокально-технических проблем. Как писал И.К. Назаренко: «Само по себе пренебрежение верхними нотами ослабевает горло, вследствие чего прибегают к декламации в пении, т. е. к лау и фальшивой интонации» [1, с. 4]. И, действительно, неестественно завышенное положение гортани приводит к форсировке, напряжению и надрыву голоса в ариях, которые исполнялись в свое время на полтона ниже.

Стоит добавить, что и современные, порой весьма радикальные взгляды на искусство вообще и интерпретацию опер Дж. Верди в частности привнесли определенные изменения уже и в саму драматургию его произведений, что в некотором смысле привело к неправильному восприятию опер композитора.

Например, «Бал-маскарад» и «Отелло» многие современные критики обвиняют в расизме. В частности, по этой причине оригинальное либретто «Бала-маскарада» исполняется достаточно редко, так как в нем звучит фраза: «Dell'immondo sangue de' negri» («У нее грязная черная кровь»), когда судья обращается к чернокожей гадалке Ульрике,

обвиняемой в колдовстве. Но Дж. Верди в данном случае хотел лишь подчеркнуть нетерпимость судьбы и придать сюжету более выпуклый эмоциональный накал. Или партию венецианского мавра Отелло, а также эфиопской принцессы Аиды⁴ сегодня исполняют артисты европейской внешности без этнического грима, потому что в 2018 году некие «политкорректные активисты» потребовали извинений у российской оперной примадонны Анны Нетребко за то, что она использовала соответствующий грим для воплощения образа Аиды в Метрополитен-опера. И это несмотря на то, что ее исполнение было признано американскими музыкальными критиками «лучшим со времен Леонтины Прайс»⁵.

Между тем, обратившись к историческим реалиям той же Венеции времен главных героев опер, обнаружим, что в тот период различные народности

прекрасно уживались вместе: Венецианская республика весьма благосклонно принимала их представителей, если они приносили пользу ее экономике.

Сегодня в свете западных политкорректных веяний в области искусства аутентичность авторского высказывания окончательно отодвинута на задний план и имеет мало шансов вернуться на занимаемые ей когда-то передовые позиции. Причем даже отдельные энтузиасты-исполнители с мировыми именами не могут существенно повлиять на сложившуюся ситуацию.

Так, выдающийся итальянский дирижер Риккардо Мути в своем интервью призвал срочно отказаться от современных оперных ревизий: «Во многих театрах в этой стране и за рубежом для того, чтобы история была политкорректной, меняют фразу. Мы не должны меняться, чтобы следующие поколения знали о мерзости, которая творилась веками. Если ты не изменишься, ты не решишь проблему» [7]. Но даже такой крупный мастер не может в одиночку противостоять сложившейся системе, поэтому комплекс проблем, связанных с исполнительскими аспектами опер Дж. Верди, становится все более сложным и малоразрешимым в наши дни.

4 «Аида» (итал. Aida) — опера Дж. Верди в 4 действиях, 7 картинах, на либретто Антонио Гисланconi по сценарию египтолога Ф.О.Ф. Мариетта.

5 Мэри Вайолет Леонтина Прайс (род. 1927) — первая афроамериканская оперная певица (сопрано), ставшая примадонной Метрополитен-опера.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Назаренко И.К.** Современный камертон. — М.: Советское искусство. — 1946. — № 50. — С. 4.
2. **Сапрыкина Е.Ю.** Художественные тенденции в [итальянской] литературе начала [XIX] века // История всемирной литературы: в 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1989. — Т. 6. — С. 213–216.
3. **Соллертинский И.И.** Исторические этюды [Текст] / Соллертинский И.И. — 2-е изд. — Л.: Музгиз, 1963. — 57 с.
4. **Стаматов П.** Оперы Верди, Рисорджименто и идеология интерпретирующего активизма // Журнал для изучения идеологий и ментальных аспектов. — Мадрид: Маяк. — 2021. — № 4. — С. 1–40.
5. **Щербинкина Н.Л.** Завышенный камертон как проблема сохранения бельканто // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2013. — № 4 (30): в 3-х ч. — Ч. III. — С. 206–212.
6. **Kimbell D.R.B.** Verdi in the Age of Italian Romanticism [Текст] / Kimbell D.R.B. — New York: Cambridge University Press, 1981. — 704 с.
7. **Muti R.** Riccardo Muti Rejects Revisionist Opera / Muti, R. [Электронный ресурс] // Operawire : [сайт]. — URL: <https://operawire.com/riccardo-muti-rejects-revisionist-opera/> (дата обращения: 12.10.2024).
8. **Phillips-Matz M.J.** Verdi: A Biography [Текст] / Phillips-Matz M.J. — 1st. — New-York: Oxford University Press, Incorporated, 1993 — 941 с.

REFERENCES

1. **Nazarenko I.K.** Sovremennyy kamerton [Modern tuning fork]. Moscow: Sovetskoe iskusstvo. 1946. № 50. P. 4 (in Russian).
2. **Saprykina E.Ju.** Hudozhestvennye tendencii v [ital'janskoj] literature nachala XIX veka [Artistic trends in [Italianj] literature of the early 19th century]. Istorija vseмирnoj literatury v 9 tomah [The history of world literature in 9 volumes]. AN SSSR; In-t mirovoj lit. im. A.M. Gor'kogo. Moscow: Nauka Publ., 1989. T. 6. Pp. 213–216 (in Russian).
3. **Sollertinskij I.I.** Istoricheskie jetjudy [Historical sketches]. 2nd ed. Leningrad: Muzgiz Publ., 1963. P. 57 (in Russian).
4. **Stamatov P.** Opery Verdi, Risordzhimento i ideologija interpretirujushhego aktivizma [Verdi's Operas, Risorgimento and the ideology of interpretive activism]. Zhurnal dlja izuchenija ideologii i mental'nyh aspektov [A journal for the study of ideologies and mental aspects]. Madrid. Mayak. 2021. No. 4. Pp. 1–40 (in Russian).
5. **Shcerbinkina N.L.** Zavysennyj kamerton kak problema sohraneniya bel'kanto [The raised tuning fork as a problem of belcanto preservation]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]. Tambov, Gramota 2013. No. 4 (30). Pp. 206–212 (in Russian).
6. **Kimbell D.R.B.** Verdi in the Age of Italian Romanticism. New York: Cambridge University Press, 1981. — 704 p.
7. **Muti R.** Riccardo Muti Rejects Revisionist Opera [Elektronnyj resurs]. Operawire. URL: <https://operawire.com/riccardo-muti-rejects-revisionist-opera/> (data obrashhenija [date of application] : 12.10.2024).
8. **Phillips-Matz M.J.** Verdi: A Biography [Text]. 1st. New-York: Oxford University Press, Incorporated, 1993. — 941 p.

ГОГИНА ДАРЬЯ ВИКТОРОВНА

Институт современного искусства (г. Москва)

магистрант 2 курса

научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент

Шарма Е.Ю.

e-mail: goginadaria@yandex.ru

GOGINA DARIA VICTOROVNA

Institute of Contemporary Art

2nd-year graduate student

Scientific supervisor: candidate of art history, associate professor Sharma E.Yu.

e-mail: goginadaria@yandex.ru

УДК 78.071

А.К. ПЕТРОВ

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

Роль жанра обработки русской народной песни в творческом наследии Виктора Попова на примере хоровых коллективов Академии хорового искусства

A. Petrov

The role of genre of Russian folk song arrangement in Victor Popov's legacy: a case study of Academy of Choral Art choirs

Аннотация. В статье рассмотрены место, роль и значение жанра обработки русской народной песни для хора в творческой, научной и педагогической деятельности знаменитого хорового дирижера, основателя высшего учебного заведения — Академии хорового искусства, народного артиста СССР, профессора В.С. Попова. В своей интенсивной исполнительской практике с различными хорами Академии, которыми он руководил с 1980 по 2008 год, Виктор Попов уделял огромное внимание народной песне как стержневому компоненту репертуарной политики возглавляемых им коллективов. Будучи взращенным в атмосфере уважения и любви к национальному народно-песенному искусству, идущей от его великих учителей — Александра Свешникова и Александра Юрлова, Виктор Попов полагал, что пристальное изучение и творчески бережное отношение к фольклорному наследию необходимо для гармоничного развития современного отечественного музыканта — дирижера, хормейстера, певца, композитора. Свои методические взгляды на использование народно-песенного репертуара в учебно-воспитательном процессе работы с детьми он изложил в монографии «Русская народная песня в детском хоре» (1979). Их блестящее воплощение, спаянное с высокохудожественными артистическими результатами, мы можем оценить, слушая многочисленные записи хоровых коллективов Академии хорового искусства, исполняющих обработки народных песен Мусоргского, Римского-Корсакова, Лядова, Васильева-Буглая, Шостаковича, Свешникова и, конечно, переложения Виктора Сергеевича Попова. Мастер музыкальной формы, он и в самых простых обработках, имеющих только один вариант музыкального куплета при значительном количестве текстовых строф, создавал выдающиеся образцы музыкально-поэтического прочтения народных песен, покоряющие цельностью сквозного драматургического развития, глубиной и разнообразием эмоционально-чувственных состояний, задушевностью певческой интонации. Методика Виктора Попова в его многогранной работе с жанром хоровой обработки русской народной песни заслуживает пристального изучения.

Ключевые слова: В.С. Попов, русская народная песня, обработка для хора, репертуар, хормейстер, хор, Академия хорового искусства.

Abstract: The article considers the place, the role and the value of the genre of Russian folk song arrangement for choir in the creative, scholarly and pedagogical work of the celebrated choir conductor, founder of the higher education institution Academy of Choral Art, People's Artist of the USSR, professor Victor Popov. In his intensive performance practice with various choirs of the Academy that he led from 1980 to 2008, Popov paid special attention to folk song as the core component of the repertoire policy of these choirs. Having been brought up in the atmosphere of respect and love for national folk song that stemmed from his prominent teachers — Alexander Sveshnikov and Alexander Yurlov, Popov was of the opinion that thorough study and caring attitude towards folklore legacy are essential for the balanced development of any Russian musician, be it a conductor, choirmaster, singer, or composer. He expressed his methodical views on the use of folk song repertoire in educational work with children in the monograph "Russian Folk Song in a Children's Choir" (1979). Today, we can evaluate the brilliant renditions combined with the results of high artistic merit by listening to numerous recordings of the Academy of Choral Art choirs performing folk song arrangements by Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Lyadov, Vasilev-Buglay, Shostakovich, Sveshnikov and, of course, Popov himself. A master of musical form, he was capable of taking the simplest arrangements that only had a single stanza with a substantial amount of verses and creating outstanding musical and poetic interpretations of folk songs that fascinate the listener with the integrity of dramaturgical continuity, the depth and variety of emotional states, and the heartiness of singing intonation. This leads to the conclusion that Victor Popov's method in his multifaceted work with the genre of folk song arrangement for choir deserves a thorough study.

Keywords: Victor Popov, Russian folk song, arrangement for choir, repertoire, choirmaster, choir, Academy of Choral Art..

Народная песня — уникальный феномен национальной музыкальной культуры. Пронизывая жизнь русского человека на протяжении многих веков, она составила неотъемлемую и прекрасную черту облика нашего народа. Как писал академик Б.В. Асафьев: «Наша страна — страна подголосочной песни» [1, с. 56]. И продолжал: «...Немыслимо наблюдать эволюцию русской музыки без различения в ней пластов народного творчества» [1, с. 178].

Виктор Сергеевич Попов принадлежал к числу великих дирижеров-просветителей, справедливо полагавших, что народная песня в целом является одним из важнейших истоков становления всей русской музыкальной культуры и наиболее плодотворной — хоровой ее ветви в частности. Мысль о непреходящем значении народно-песенного искусства для воспитания современного музыканта, знающего и любящего свое Отечество, ясно ощущающего собственную национальную идентичность, способного воспринять и придать новый виток развития вековой традиции, пронизывала все сферы его богатой на события профессиональной жизни: артиста, педагога, композитора, исследователя. Опыт преломления песенных жанров фольклорного происхождения в творческой деятельности мастера являл собой блестящий художественный результат, сочетающий глубокие, впитанные с детства знания и колоссальное вдохновение гениально одаренного художника.

Нельзя не упомянуть о первых, так часто определяющих весь внутренний строй человеческой натуры в дальнейшем, музыкальных впечатлениях маленького Вити, нелегкая судьба которого была типичной для поколения «детей войны». Безотцовщина, жизнь в обычной русской деревне в нескольких десятках километров от линии фронта — на этом фоне фольклорная стихия наполняла сознание музыкально чуткого мальчика как что-то абсолютно естественное и само собой разумеющееся. Количество песен и частушек (включая и совсем «недетские» по содержанию их варианты), которые с нежного возраста знал и исполнял Виктор Сергеевич, не поддается учету и описанию. Сюда же стоит добавить и влияние матери, бывшей известной в своем районе профессиональной народной певицей-плакальщицей.

Бытовые корни музыкантской оснащенности будущего великого дирижера были дополнены годами учебы в профессиональном учебном заведе-

нии — Московском хоровом училище — и пения в хоре мальчиков под управлением гениального учителя — Александра Васильевича Свешникова. Именно Свешников, непревзойденный знаток русского народного творчества, бессменный руководитель Государственного академического хора русской песни (позже — Государственного русского хора СССР), привил своим воспитанникам неподдельную любовь и бережное обращение с народной песней как с драгоценной жемчужиной хорового репертуара. Через народную песню молодые певцы постигали сокровенную красоту вокальной интонации, выпуклую выразительность пропетого поэтического слова, чувственность и многогранность образного содержания произведений, попутно постигая важнейшие «технологические» навыки владения певческим дыханием, кантиленой, чувством ритма, искусством безупречного интонирования в условиях пения без сопровождения,

Отдельным этапом музыкантского взросления В.С. Попова уже после окончания им Московской консерватории стало многолетнее профессиональное и личное общение с Александром Александровичем Юрловым, его старшим товарищем и другом по Хоровому училищу, а в 1960-е годы — непосредственным коллегой по работе в Гнесинском институте. Именно в эти годы по инициативе А.А. Юрлова было открыто отделение по подготовке руководителей народных хоров. Виктор Попов вспоминал: «Когда Александр Александрович Юрлов организовал факультет дирижеров народного хора в Институте имени Гнесиных, туда пришли работать виднейшие специалисты в этой области: Христиансен, Руднева, Массалитинов. Первые же выступления хора стали для нас откровением. Хор не стоял на месте, двигался, участвовал в сценическом действии. Все получалось очень живо. Александр Александрович стал включать элементы театрализации и в выступления Академической капеллы» [3, с. 11].

Таким образом, сотрудничество с Юрловым стало для молодого дирижера еще одним шагом к глубокому постижению народно-песенного творчества как важнейшей опоры собственной хормейстерской работы. И неслучайно впечатления этого периода получили свое естественное продолжение в деятельности Большого детского хора, основанного Виктором Поповым в 1970-м году. Вспоминает одна из учениц Юрлова А.М. Стржелинская: «Первый выпуск на новом отделении состоялся

весной 1971 года. К подготовке дипломного экзамена Александр Александрович отнесся заботливо и заинтересованно. Часто присутствовал на занятиях хора, обсуждал с Анной Васильевной Рудневой какие-то моменты... Через год Александр Александрович получил неожиданный подарок: призвав в помощники выпускников Л. Куприянову и П. Сорокина, Виктор Сергеевич Попов создал при Большом детском хоре Всесоюзного радио и Центрального телевидения детскую фольклорную группу. Увидев и услышав на репетиции детей в нарядных русских костюмах, уверенно обыгрывающих исполняемые песни, Юрлов произнес с улыбкой: “Ну вот мы и дожили до внуков”» [4, с. 52].

Богатый практический опыт, накопленный за годы работы с детскими любительскими хорами, был аккумулирован Виктором Сергеевичем в монографии, написанной и изданной в 1979 году под названием «Русская народная песня в детском хоре». Приведем его слова, во многом определяющие творческое кредо художника: «Каждый ребенок должен уже в раннем детстве прикоснуться к живительному источнику народной мудрости — к фольклору. Главное место в нем безусловно принадлежит песне — величайшему музыкально-поэтическому созданию народного гения. Эстетические идеалы, заложенные в песне, оказали благотворное влияние на многие поколения людей. Благодаря исключительной задушевности, искренности песня глубоко эмоционально воздействует на всех, кто с ней соприкасается. Она учит с достоинством, но без ложной патетики любить свою Родину, народ, природу, воспитывает чувство коллективизма и товарищества, развивает музыкально-поэтический вкус, пробуждает творческие способности. В детском музыкальном воспитании и образовании народная песня имеет непреходящее значение» [2, с. 3–4]. В своей книге В.С. Попов убедительно показывает, что при внимательном подходе и грамотном подборе произведений народно-песенный репертуар открывает безграничные возможности для огранки необходимых технических навыков в детском хоре, будь то вокально-хоровая работа, развитие музыкального слуха, настройка чувства ритма, привитие навыков многоголосия и пения без сопровождения.

Со всей полнотой и силой безграничная любовь к народной песне проявилась в деятельности хоровых коллективов Академии хорового искусства, образованной В.С. Поповым в начале 1990-х годов

на базе Хорового училища имени А.В. Свешникова. При том, что высокое «академическое» направление работы Виктора Сергеевича по воспитанию профессиональных музыкантов всегда предусматривало универсализм жанрово-стилистической платформы, на которой взращивались поколения воспитанников училища и Академии (это русская и зарубежная духовная музыка, классические образцы светской хоровой миниатюры, шедевры крупной вокально-симфонической формы, творчество современных авторов), народные песни составляли львиную долю репертуара.

В антологии аудиозаписей, осуществленных В.С. Поповым с различными хорами Академии с 1970 по 2008 год, обработки народных песен представлены в грандиозном жанрово-стилистическом диапазоне. Отдельные компакт-диски выпущены Мужским хором, смешанным хором мальчиков и мужчин, Сводным хором Академии. Есть альбомы, где народные песни записаны хором в содружестве с именитыми солистами, например, с замечательным басом «шляпинского» типа Александром Анисимовым. И, конечно, существует множество записей, где в исполнении сольных партий можно услышать волшебные голоса солистов из числа воспитанников Виктора Сергеевича — от учащихся младших классов до маститых выпускников. Одним из таких альбомов является диск «Жемчужины народного творчества», выпущенный в 2003 году, на котором запечатлены голоса выдающихся солистов, по окончании Академии сделавших профессиональную карьеру оперных певцов, — Марины Зятьковой, Елены Галицкой, Дмитрия Корчака, Василия Ладюка, Николая Диденко и других.

Свои концертные программы для хоровых выступлений а cappella Виктор Сергеевич часто строил таким образом, что обработки народных песен занимали как минимум одно отделение концерта. Об этом, в частности, пишет исследователь его творчества Н.Б. Сербул: «Народная песня была для него не просто частью музыкальной культуры. Это его изначальная природная среда... Народная песня была для него таким же наивысшим воплощением человеческого духа, как и церковная музыка. Большинство программ так и строились: в первом отделении исполнялась русская духовная музыка, во втором — народные песни. И это не было противопоставлением “высокого” и “низкого”. Это были две равновеликие вершины» [3, с. 30].

При этом свидетели подобных концертов единодушно сходятся во мнении, что двух одинаковых исполнений одной и той же обработки народной песни в исполнительском творчестве мастера не встречалось. Именно песенная стихия, взращенная на импровизационном начале устного народного творчества, позволяла ему «разговаривать» со слушателем на языке художественной выразительности, каждый раз по-иному расцветчивая свой «рассказ», дополняя его новыми деталями, меняя расстановку смысловых акцентов. Широта жанрового диапазона простиралась от древнейших календарно-обрядовых песен до поздних образцов городской песенной лирики, революционных и каторжных песен. С особым ювелирным мастерством относился В.С. Попов к интерпретациям классических обработок народных песен Мусоргского, Римского-Корсакова, Лядова, Шостаковича, Васильева-Буглая, Свешникова. Не боялся Виктор Сергеевич и самых простых, безыскусных многокуплетных обработок, в которых череда словесных строф распеваётся на одном и том же нотном материале. Его понимание силы воздействия поэтического слова, умение создать богатый образно-ассоциативный ряд, наполнить палитрой чувств певческую интонацию человеческого голоса позволяли ему творить подлинные чудеса, превращая каждое исполнение народной песни в шедевр театрально-драматургического осмысления формы и содержания.

Нередко в подборе народно-песенного репертуара проявлялась и его исследовательская натура. Так, например, для создания монопрограммы песен рождественско-святочного цикла, неоднократно исполняемого им в различных переложениях и с Большим детским хором, и с Мужским хором Академии, Виктор Сергеевич плодотворно общался с выдающимся специалистом в области музыкальной фольклористики, профессором Светланой

Леонидовной Браз, с которой был хорошо знаком еще по годам совместной работы в Гнесинском институте. Ее подборка народно-песенных источников легла в основу цикла обработок, созданных В.С. Поповым и объединенных тематической линией празднования Рождества и Святков, выстроенных как единый спектакль с тонко продуманной режиссурой.

Обработки народных мелодий как точка преломления собственной композиторской фантазии также постоянно входили в круг интересов мастера. Его перу принадлежит более сотни переложений, аранжировок и авторских обработок для различных составов хоров — однородных (детских, женских, мужских) и смешанных. Интересы художника не исчерпывались только славянской народной культурой. В творческом наследии В.С. Попова есть целые циклы обработок зарубежных песен, например, японских и американских. Высокое художественное мастерство лучших образцов песенных обработок, выполненных Виктором Сергеевичем, подтверждается их постоянным присутствием в современном исполнительском репертуаре, причем не только основанных им хоровых коллективов. Изданные сборники и хрестоматии пользуются заслуженной популярностью среди хормейстеров и представителей педагогического сообщества.

В лице Виктора Сергеевича Попова откристаллизовался тот редкий тип музыканта-художника, которому присуще сочетание природного таланта, кровной связи с народно-почвенной традицией и высочайшего уровня элитарного академического образования. Это позволило ему вывести в своем творчестве фольклорный репертуар в качестве определяющего нравственно-эстетического идеала для воспитания душ человеческих и убедительно продемонстрировать непреходящую красоту и богатство родной песни как главного источника сохранения национальной культурной идентичности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Асафьев Б.** О хоровом искусстве. — Л.: Музыка, 1980 — 217 с.
2. **Попов В.С.** Русская народная песня в детском хоре. — М.: Музыка, 1979. — 80 с.
3. **Сербул Н.Б.** Виктор Попов. Хор как жизнь. — М.: Музыка, 2009. — 60 с.
4. Хоровая Вселенная Александра Юрлова: Статьи, интервью, выступления. — М.: Академия хорового искусства имени В.С. Попова, 2020. — 288 с.

REFERENCES

1. **Asaf'ev B.** O horovom iskusstve [About Choral Art]. — L.: «Muzyka», 1980. — 217 p.
2. **Popov V.S.** Russkaya narodnaya pesnya v detskom khore [Russian Folk Song in a Children's Choir]. — M.: «Muzyka», 1979. — 80 p.
3. **Serbul N.B.** Viktor Popov. Khor kak zhizn' [Victor Popov. Choir As a Live]. — M.: «Muzyka», 2009. — 60 p.
4. Khorovaya Vselennaya Aleksandra Yurlova: Stat'i, interv'yu, vystupleniya [The Choral Universe of Alexander Yurlov: Articles, Interviews and Reports]. — M.: «Akademiya khorovogo iskusstva imeni V.S. Popova », 2020. — 288 p.

ПЕТРОВ АЛЕКСЕЙ КИРИЛЛОВИЧ

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

кафедра хорового дирижирования

доцент

кандидат искусствоведения

e-mail: alexpetroff@list.ru

PETROV ALEKSEI K.

Victor Popov Academy of Choral Art (Moscow)

choral conducting department

assistant professor

PhD (Art)

e-mail: alexpetroff@list.ru

УДК 78.02, 78.06, 780.7, 784.1, 784.4, 784.6, 784.7

А.А. МАРЦИНКЕВИЧ

Академия хорового искусства имени В. С. Попова, Большой детский хор имени Виктора Сергеевича Попова (г. Москва)

К вопросу об изучении музыкально-рукописного наследия В.С. Попова. Обзор сборника обработок и переложений «Из репертуара Большого детского хора»

A. Martsinkevich

Studying Victor Popov's music manuscript legacy: a review of the collection of arrangements and adaptations "From the Repertoire of the Big Children's Choir"

Аннотация. Статья посвящена почти неизученной сфере творчества В.С. Попова — его хоровым переложениям и обработкам. Партитуры, опубликованные в прошлые годы и прочно закрепившиеся в репертуаре детских хоров, составляют лишь малую часть всего наследия, созданного Поповым за десятилетия работы со своими коллективами. Имея огромный хормейстерский опыт, он мастерски, с редкой изобретательностью аранжировал сотни произведений, предназначенных преимущественно для Большого детского хора. Сборник обработок и переложений, вышедший к 90-летию со дня рождения Попова, впервые раскрывает данную область его творческого наследия в ее тематическом и жанровом многообразии. Новое издание включает 77 произведений и состоит из 6 разделов: русские народные песни, песни народов мира, русская классика, русская духовная музыка, зарубежная классика и песни советских композиторов. Около половины из этих партитур публикуется впервые. Выпущенный в жанре учебного пособия сборник открывается развернутым предисловием от составителя и завершается методическими комментариями ко всем вошедшим в издание произведениям. Пособие представляет ценность для руководителей детских хоров любого возраста и уровня исполнительского мастерства, так как содержит пьесы различной степени сложности и подходящие как для начинающих дошкольников, так и для хорошо обученных концертных коллективов. Материалы сборника наглядно демонстрируют искусный подход Попова к созданию хоровых партитур, написанных с учетом возрастных особенностей детского голоса. Эти произведения могут послужить прекрасным учебным материалом, разнообразив репетиционный процесс, и одновременно стать ярким пополнением концертных программ.

Ключевые слова: Хоровые обработки и переложения, наследие Попова, репертуар Большого детского хора.

Abstract. The article is dedicated to a scarcely-studied area of Victor Popov's work — his choral arrangements and adaptations. The scores that have been published in recent years and are now firmly established in the repertoires of children's choirs are just a fraction of the legacy accumulated by Popov in the course of his decades-long work with various choirs. Having tremendous choirmaster experience, he was a master of rare ingenuity who had the capacity to arrange hundreds of music pieces meant chiefly for the Big Children's Choir. The collection of arrangements and adaptations, which was released to coincide with Popov's 90th birthday anniversary, brings this part of his legacy to light in all of its thematic and genre diversity. The new edition contains seventy-seven compositions and is divided into six parts: Russian folk songs, songs of peoples of the world, Russian classical music, Russian sacred music, foreign classical music and songs by Soviet composers. More than half of the scores is published for the first time. Released as a kind of a study guide, the collection begins with an extensive foreword from the compiler and closes with the methodical commentary on all of the pieces included in the collection. The book can be of value to the conductors of children's choirs of any age and performance skill as it contains pieces of various difficulty levels suited to preschool beginners as well as well-trained concert choirs. The materials of the collection demonstrate Popov's skillful approach to creating choral scores that take heed of age peculiarities of a child's voice. These compositions can serve as a great learning content that can enrich the rehearsal process and at the same time become a bright addition to concert programs.

Keywords: choral arrangements and adaptations, Victor Popov's legacy, Big Children's Choir repertoire.

Культурно-музыкальное наследие, оставленное Виктором Сергеевичем Поповым, обширно и многогранно. К нему относится и уникальное высшее учебное заведение (Академия хорового искусства), и созданные и вышедшие благодаря Попову на новый виток развития хоровые коллективы (Большой детский хор, хор студентов АХИ, хоры мальчиков и юношей Хорового училища имени А.В. Свешникова), и многочисленные аудио- и видеозаписи концертных выступлений, просветительские радио- и телепередачи, репертуарные сборники, методические статьи и учебные пособия (в том числе книга «Русская народная песня в детском хоре»). Сегодня также не вызывает сомнений тот факт, что к творческому наследию В.С. Попова относится возрождение и развитие традиции исполнения русской духовной музыки. Ему справедливо приписывают и создание собственной певческой хоровой школы, получившей меткое определение «хоровая империя Виктора Попова»¹ и нашедшей продолжение в творчестве его учеников и последователей.

Все эти сферы наследия Попова весьма подробно изучаются музыковедами и хоровыми дирижерами — преимущественно бывшими соратниками и воспитанниками мастера. Достаточно полную информацию на эти темы можно найти в биографических книгах, статьях и сборниках воспоминаний.

Однако есть одно направление деятельности В.С. Попова, которое незаслуженно замалчивается и до недавнего времени практически не было освещено в специальной литературе. Речь идет об огромном рукописно-музыкальном наследии Виктора Сергеевича.

Будучи, прежде всего, музыкантом-практиком и работая с хоровыми коллективами, разнообразными по численности, возрасту, типу голосов и исполнительскому уровню участников, он на протяжении всей своей творческой жизни активно работал над созданием переложений и обработок для различных хоровых составов. В эти партитуры Попов перенес весь свой богатый хормейстерский опыт, свое вокально-педагогическое мастерство. Без преувеличения можно сказать, что за всю жизнь он создал не одну сотню подобных произведений, из которых лишь малая часть была опубликована. Изданными

оказались партитуры, вошедшие в репертуарные сборники для детских хоров, в том числе составленные самим Поповым². Также в 2009 году вышел сборник «Переложения для детского хора» [1]. Впрочем, и это — первое авторское — издание означило далеко не весь диапазон данного вида творчества Попова, так как в нем были охвачены только русская и зарубежная классика и русские народные песни (всего 32 произведения). А между тем Попов работал и с песнями народов мира, и с духовной музыкой, и с современным песенным жанром.

Без своевременного исследования значительная часть рукописно-музыкального наследия В.С. Попова рискует оказаться затерянной и официально не подтвержденной. Рукописи быстро ветшают, а живых свидетелей, способных подтвердить авторство Попова, с каждым годом остается все меньше. Отсутствие последних может стать непреодолимым препятствием для определения автора тех переложений и обработок, где соответствующая надпись на рукописи отсутствует.

Работа Попова над созданием хоровых переложений и обработок началась еще в период³ его сотрудничества с хором при НИИ художественного воспитания АПН под руководством В.Г. Соколова при составлении репертуарных хоровых сборников и, возможно, даже раньше, когда Попов, планируя защищать кандидатскую диссертацию, готовил работу о значимости народной песни в работе с детским хором, оформившуюся впоследствии в книгу «Русская народная песня в детском хоре».

Но гораздо ярче раскрылся талант Попова-аранжировщика после того, как в 1970 году он возглавил сразу два детских коллектива: Большой детский хор, созданный им при Комитете по радиовещанию и телевидению при Совете министров СССР, и Хор мальчиков Московского хорового училища. Хор мальчиков в меньшей степени испытывал потребность в пополнении репертуара специально созданными переложениями, так как профессиональный уровень этого коллектива позволял ему исполнять разнообразные сочинения в их оригинальном виде. А появление впоследствии юношеского и мужского хоров в училище дало возможность мальчи-

1 Документальный фильм с таким названием был создан в 2009 году.

2 Пожалуй, наиболее известными стали 1-й и 2-й выпуски «Школы хорового пения» [3, 4].

3 1957–1964 гг.

ОБРАБОТКИ И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ В. С. ПОПОВА

Из репертуара Большого детского хора

Учебное пособие

Составители Анна Марцинкевич, Георгий Журавлёв



КОМПОЗИТОР • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2024

кам посредством объединения с этими группами участвовать в исполнении хоровой музыки самых разных жанров. Однако для каждого из названных училищных составов Поповым был создан ряд партитур, ярко выявляющих специфику звучания вокальных тембров того или иного хора и дающих возможность наиболее эффектно показать исполнительское мастерство певчих.

Формирование репертуара Большого детского хора требовало гораздо более творческого подхода в силу его просветительского предназначения. Созданный с целью духовно-нравственного воспитания молодого поколения посредством исполнения лучших образцов музыки для детей, этот коллектив сразу получил возможность привлечь в свои ряды самых одаренных ребят. Отобранные из сотен желающих юные певцы своим пением должны были вовлекать широкую аудиторию сверстников в прекрасный мир хорового искусства, раскрывая им одно из возможных направлений художественного развития. Творческий потенциал БДХ позволял выдерживать головокружительный темп работы, и вскоре его постоянно расширявшийся исполнительский

диапазон преодолел пределы существовавшего на тот момент детского хорового репертуара. Стремление познакомить слушателей (да и самих певцов) с как можно более разнообразными примерами мировой музыкальной культуры породило необходимость в создании переложений из области русской и зарубежной классики, в том числе духовного направления, народных и детских авторских песен.

Кроме того, возвращение высококлассного любительского хора требовало продуманного подхода, который обеспечивался в том числе целенаправленным составлением учебного и концертного репертуара. Участники Большого детского хора с дошкольного возраста начинали постигать красочное многообразие мира музыки. Для их гармоничного и эффективного обучения певческому искусству одно за другим появлялись на свет переложения сочинений И.С. Баха, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, Э. Грига, Д. Бортнянского, П. Чайковского, С. Танеева, С. Рахманинова и многих других классиков, адаптированные для исполнения разновозрастными детскими хорами.

Созданием переложений музыки различных эпох и жанров Попов решал сразу несколько задач. Во-первых, он составлял выверенный учебный репертуар, позволявший его воспитанникам с малых лет на лучшем музыкальном материале осваивать певческие навыки. Во-вторых, раскрывал огромной аудитории Большого детского хора — слушателям по всей стране и миру — широкую панораму культурно-музыкального наследия. Наконец, посредством блестящего исполнения он демонстрировал весь диапазон вокально-технических возможностей хора, тем самым привлекая множество юных слушателей в ряды любителей и начинающих мастеров хорового искусства.

В результате интенсивной работы на протяжении неполных сорока лет с Большим детским хором Попов, руководствуясь требованиями момента, регулярно создавал хоровые переложения и обработки. Порой они составляли значительную часть той или иной концертной программы БДХ, будь то филармонический концерт, посвященный юбилею композитора-классика, или сольное выступление хора на зарубежных гастролях. Так рождались многоголосные версии песен В.А. Моцарта, Й. Гайдна и Ф. Шуберта, а также романсов А. Варламова и С. Танеева, хоровые аранжировки знаменитых инструментальных пьес (номеров из «Детского альбо-

ма» П. Чайковского, «Шутки» И.С. Баха, «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова) и переложения для детского состава духовных опусов А. Архангельского, Н. Кедрова-сына и С. Рахманинова.

Известно несколько примеров того, как особо полюбившееся произведение адаптировалось Поповым под разные хоры. Так, существует две версии шведской народной песни «Три парня» — лаконичная двухголосная и развернутая, драматургически разработанная трехголосная. «Итальянская полька» С. Рахманинова также разучивалась разными группами БДХ — в простом варианте ее пели младшие ребята⁴, в более сложном, многоголосном — старшая группа. А популярная неаполитанская песня «Santa Lucia» была обработана Поповым как для концертного состава Большого детского хора, так и для училищного хора мальчиков и юношей; обе версии часто и с большим успехом исполнялись на концертах на родине и за рубежом.

Эти примеры ярко иллюстрируют мастерство Попова, нашедшего приемы для создания ярких по звучанию партитур для детского хора любого возраста и исполнительского уровня.

Почерк Попова как аранжировщика характеризуется соблюдением логичности голосоведения, наличием фактурного разнообразия и развитой музыкальной драматургии, умеренностью в применении технически сложных приемов и вместе с тем задействованием всего арсенала вокально-хоровых средств выразительности. Многоголосные аранжировки романсов и песен содержат узнаваемые, «классические» подголосочные формулы, и одновременно в них можно встретить оригинальные элементы звукописи и звукоподражания. Общей чертой всех работ Виктора Сергеевича является соответствие художественному содержанию оригинала, будь то народная песня или авторское сочинение. Все средства обработки материала служат более яркому высвечиванию исходного образа, что наиболее выпукло проявляется в песнях, где каждая деталь хоровой ткани соотносится с литературным текстом — первоосновой песенного жанра.

4 Данная версия произведения в рукописном виде не сохранилась. О ней достоверно известно из документального фильма «Радость — это песня» (1985), куда вошли фрагменты разучивания «Итальянской польки» с младшими участниками Большого детского хора.

Благодаря своей выверенности партитуры, созданные Поповым, обладают богатым методическим потенциалом, а в силу своей внешней эффектности зачастую могут занять достойное место в концертных программах хоровых коллективов. Этим объясняется высокая востребованность в отечественной исполнительской практике опубликованных в разные годы переложений и обработок В.С. Попова.

В творческой жизни Большого детского хора, ныне носящего имя своего основателя, переложения и обработки Попова занимают особое место. Созданные в большинстве своем специально для этого коллектива, они как нельзя точнее отвечают потребностям БДХ и в качестве учебного материала для начинающих певцов, и в качестве составляющих концертного репертуара. Какие-либо из этих произведений всегда находятся в работе и регулярно звучат в исполнении четырех разновозрастных групп БДХ — от подготовительной, состоящей из малышей 5–6 лет, до старшей, где ребята поют до достижения ими 18 лет.

Нотная библиотека Большого детского хора имени В.С. Попова включает множество ксерокопированных рукописей, созданных Виктором Сергеевичем или переписанных на чистовик кем-то из его коллег. Естественно поэтому, что репертуар БДХ включает гораздо большее количество переложений и обработок Попова, нежели доступно хормейстерам других детских хоров.

Прямое наследование коллектива сегодняшними сотрудниками БДХ от непосредственных соратников Попова обеспечило обретение новым поколением хормейстеров не только самих партитур, но и традиций их исполнения, а также знаний об авторстве большинства переложений. Чувство ответственности за дальнейшую передачу этих знаний, за сохранение и популяризацию ценнейшего наследия Попова подтолкнуло нас — художественного руководителя Большого детского хора имени В.С. Попова Георгия Журавлева и автора настоящей статьи, хормейстера БДХ, — к мысли о необходимости создания сборника его работ. Выход сборника [2] был приурочен к 90-летию со дня рождения Виктора Сергеевича.

Отбор материалов для нового издания длился несколько месяцев, так как потребовал изучения домашних архивов бывших сотрудников и участников БДХ и просмотра существующих публикаций работ Попова. Найденные нотные рукописи

зачастую не содержали указания автора переложения. Очевидно, Попов не считал необходимым документировать свое авторство, что стало причиной публикации некоторых его аранжировок без соответствующей надписи. В частности, некоторые песни В. Шаинского, в свое время прославившиеся в замечательном исполнении Большого детского хора, были адаптированы для хора именно Поповым. Достоверно утверждать этот факт позволяет экспертная помощь в составлении сборника заслуженной артистки РСФСР Ирины Игоревны Кулешовой — одной из ближайших соратниц Попова в Большом детском хоре, официально работавшей хормейстером в БДХ с 1975 по 2011 годы. Она была свидетельницей того, как многие симпатичные и незамысловатые песенки из мультипликационных и телевизионных фильмов превращались в произведения академического хорового искусства, выходя на новый уровень художественной значимости благодаря мастерству и творческой фантазии Попова.

Сегодня переиздание некоторых широко известных песенных аранжировок со всеми необходимыми ремарками восстанавливает историческую справедливость.

Но не одними устными свидетельствами руководствовались составители сборника. Большим подспорьем стали выпущенные Большим детским хором компакт-диски с их красочными буклетами, где зачастую содержится полная информация об авторах исполняемых партитур. Сличение звучания с рукописями позволяло убедиться в подлинности надписей на последних. В иных случаях уверенность в авторстве Попова внушали визы Гостелерадио, проставленные на ксерокопиях хоро-вых нот.

Так — по крупицам, долго и кропотливо — было отобрано 77 партитур, созданных Поповым преимущественно для Большого детского хора и исполнявшихся различными возрастными группами БДХ. В сборник вошли только произведения с достоверно подтвержденным авторством Попова.

Собранные в этом издании сочинения представляют все основные направления отечественного хорового репертуара тех лет. Часть из них является, прежде всего, ценным учебным материалом, способствующим развитию у детей важнейших вокально-хоровых навыков. К таким можно отнести некоторые сочинения композиторов-классиков

ОБРАБОТКИ И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ В. С. ПОПОВА

*Из репертуара
Большого детского хора*



и ряд народных песен. В то же время иные произведения — в частности, духовные сочинения, хоровые аранжировки инструментальных «хитов» или переложения известных песен — способны украсить любую концертную программу и даже стать ее кульминацией.

Нотный материал состоит из 6 разделов: русские народные песни, песни народов мира, русская классика, русская духовная музыка, зарубежная классика, песни советских композиторов. Половина представленных в сборнике сочинений, по нашей информации, публикуется впервые. Так, ранее в печати не появлялись обработки В.С. Попова народных песен «Калинка», «Тонкая рябина», «Вечерний звон» и «Santa Lucia», все изданные здесь переложения духовных песнопений и почти все произведения отечественных классиков (9 позиций из 11); из раздела западноевропейской музыки впервые изданы сочинения Р. Шумана, Э. Грига (фрагменты из музыки к драме «Пер Гюнт»), Ф. Шуберта и И.С. Баха («Шутка»). Среди песен советских лет ранее не были опубликованы 11 произведений из 15, а некоторые из тех,

что появлялись в печати, были изданы без упоминания имени Попова⁵.

На этапе подготовки сборника было принято решение оформить его в виде учебного пособия, сопроводив в лучших отечественных традициях содержательным предисловием и методическими комментариями по всем произведениям. Формат учебного пособия обусловил распределение произведений внутри разделов по принципу усложнения исполнительских задач. Материал двух первых разделов охватывает все уровни сложности — от начального, рассчитанного на детей дошкольного возраста, до высшего. В последующих разделах стартовым становится уровень более или менее обученного детского коллектива.

Собранные материалы выглядели очень неоднородно по качеству оформления: наряду с аккуратными страницами из сборников прошлых лет попадались ветхие ксерокопии рукописей, явно созданных наспех. В последних зачастую попадались исправления, неясности в нотах и музыкальной форме, отсутствовали указания нюансировки и агогики, а иногда даже слогов или гласных для распевания вокализных фрагментов. В таких случаях при подготовке к печати был избран принцип минимального вмешательства: составители отказались от внесения любых редакторских пометок, а недостающие ремарки в партитурах выставляли по композиторским оригиналам сочинений, либо

опираясь на устоявшиеся в исполнительской традиции БДХ трактовки Попова — слышанные лично или запечатленные в аудио- и видеозаписи. В случаях, когда восстановить отсутствующие надписи не представлялось возможным, было решено обойтись имеющимся текстом, ничего не добавляя. Таким образом, в некоторых произведениях выбор оттенков или подтекстовки остается на усмотрение потенциальных исполнителей, что вполне отвечает принципам живой традиции. По свидетельствам очевидцев, сам Попов часто корректировал свои партитуры в соответствии с требованиями момента и исходя из соображений художественной целесообразности, постоянно находясь в поисках идеального варианта. Это подтверждается в том числе записями Большого детского хора, среди которых нередко можно встретить разные версии одного и того же переложения. Поэтому любую из опубликованных в сборнике партитур можно считать лишь одной из ее версий, допуская возможность внесения некоторых изменений, не противоречащих авторскому замыслу.

Составители нового учебного пособия убеждены, что оно окажется полезным для руководителей отечественных детских хоров, позволив обучать юных певцов на интересном и ценном материале и пополнять концертный репертуар яркими номерами. Кроме того, хочется верить, что появление этого сборника даст импульс к дальнейшей работе по изучению и сохранению рукописно-музыкального наследия Виктора Сергеевича Попова и, конечно, воздаст должное его трудам во благо отечественной культуры.

5 Полное содержание сборника размещено на официальном сайте БДХ имени В.С. Попова: <https://popovchoir.ru/archives/news/2024-12-06>.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Perelozhenija dlja detskogo hora* / Sost. A. Kisljakov. — М.: Muzyka, 2009. — 96 с.
2. Обработки и переложения В.С. Попова: из репертуара Большого детского хора: учеб. пособие / Сост. А. Марцинкевич, Г. Журавлев. — СПб: Композитор — Санкт-Петербург, 2024. — 320 с. — ISMN 979-0-3522-2170-3.
3. Школа хорового пения: учеб. пособие. Вып. 1 / Сост. А. Бандина, В. Попов, Л. Тихеева. — М.: Музыка, 1966. — 208 с.
4. Школа хорового пения: учеб. пособие. Вып. 2 / Сост. В. Соколов, В. Попов, Л. Абелян. — М.: Музыка, 1971. — 224 с.

REFERENCES

1. *Perelozhenija dlja detskogo hora* / Sost. A. Kisljakov. — М.: Muzyka, 2009. — 96 с. [Arrangements for Children's Choir / Compiler A. Kisljakov. — М.: Music, 2009. — 96 p.].

2. Obrabotki i perelozhenija V.S. Popova: iz repertuara Bol'shogo detskogo hora: ucheb. posobie / Sost. A. Marcinkevich, G. Zhuravlev. — SPb: Kompozitor — Sankt-Peterburg, 2024. — 320 s. — ISMN 979-0-3522-2170-3 [Workings and Arrangements by V.S. Popov: from the Bolshoi Children's Choir' Repertoire: training manual / Comp. A. Marcinkevich, G. Zhuravlev. — SPb: Composer — Saint Petersburg, 2024. — 320 p. — ISMN 979-0-3522-2170-3].
3. Shkola horovogo penija: ucheb. posobie. Vyp. 1 / Sost. A. Bandina, V. Popov, L. Tiheeva. — M.: Muzyka, 1966. — 208 s. [Choral Singing School: Training Manual. Issue 1 / Comp. A. Bandina, V. Popov, L. Tiheeva. — M.: Music, 1966. — 208 p.].
4. Shkola horovogo penija: ucheb. posobie. Vyp. 2 / Sost. V. Sokolov, V. Popov, L. Abeljan. — M.: Muzyka, 1971. — 224 s. [Choral Singing School: Training Manual. Issue 2 / Comp. V. Sokolov, V. Popov, L. Abeljan. — M.: Music, 1971. — 224 p.].

МАРЦИНКЕВИЧ АННА АЛЕКСЕЕВНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

(г. Москва)

преподаватель

Большой детский хор имени Виктора Сергеевича Попова

хормейстер

кандидат искусствоведения

e-mail: marzipany4@gmail.com

MARTSINKEVICH ANNA A.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)

teacher

Big Children's Choir named after Viktor Sergeevich Popov

choirmaster

Candidate of Art History

e-mail: marzipany4@gmail.com

УДК 786

С.А. ЛИСИНА

Хоровое училище имени А.В. Свешникова при Академии хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

Развивающие аспекты фортепианного интонирования в контексте становления личности музыканта-творца

*S. Lisina**Developing aspects of piano intonation in the context of formation of a creating musician's personality*

Аннотация. Автор анализирует развивающую роль некоторых аспектов фортепианного интонирования в процессе становления личности музыканта-творца через преодоление дискретности фортепианного звучания с помощью слухового воображения, идеомоторного звуковедения и суггестивных методов коммуникации исполнителя и слушателя. Рассматриваются условия для успешного исполнительского воплощения на фортепиано внутренних слуховых представлений через принципы клавиатурной хореографии, феномен “слышащей руки”.

Ключевые слова: фортепианное интонирование, становление личности музыканта, дискретность фортепианного звучания, «клавиатурная хореография».

Abstract: The author analyzes the developing role of some aspects of piano intonation in the process of formation of a creating musician's personality through overcoming the discreteness of piano sound with the help of auditory imagination, ideomotor sound production and suggestive methods of communication between the performer and the listener. The article considers conditions for successful embodiment of internal auditory representations in piano performance using the principles of keyboard choreography as well as the phenomenon of the “hearing hand”.

Keywords: piano intonation, formation of a musician's personality, discreteness of piano sound, keyboard choreography.

Становление музыканта — это длительный процесс не только обретения и шлифовки профессиональных навыков, но и личностной и творческой трансформации на основе саморефлексии. При этом эффективной трансформацию делает процесс изменения не только через преодоление препятствий, но и через раскрытие глубинных составляющих творческой личности, переход на иной уровень осознания и обобщения опыта как физической, так и ментальной деятельности. Голод по самобытной личности в исполнительском искусстве, властно увлекающей в свой мир художественной реальности, ощущается в настоящее время с нарастающей силой. Понятие «музыкант — творец» отражает суть и философию искомой личности, в художе-

ственные миры которой слушатель погружается с готовностью, интересом и наслаждением. Определяющими характеристиками такого типа исполнителя являются оригинальное, субъективное восприятие музыкальной и стилистической реальности композитора, основанное на развитом воображении и установке на активное сотворчество, а также высокий уровень энергетической заряженности исполнительской воли при воплощении звукового материала. Несомненно, определенную роль в процессе развития музыканта такого типа играет наличие индивидуальных, ярко выраженных специфических показателей — комплекса специальных музыкальных способностей, харизмы, энергетической емкости личности, а также уровень дисфунк-

циональности окружающей социально-культурной среды с разной степенью выраженности дефицитов, провоцирующий неиссякаемую мотивацию к достижениям. Однако довольно значительный вклад в этот процесс может внести музыкальная образовательная система, включающая в себя не только широкий спектр познавательной активности, межличностного взаимодействия с преподавателями, сверстниками и партнерами по групповому музицированию, но и уникальный опыт исследовательского взаимодействия с инструментом и нотным текстом через интонирование в условиях репетиционного или сценического исполнения. Разумеется, эффективность воздействия информационного контента на становление личности музыканта-творца будет обеспечена лишь при формировании педагогического процесса в русле каузальности и наличии пресуппозиции о важности развития с самых ранних этапов обучения саморефлексии, творческой инициативы, осознанности и энергетической наполняемости исполнительского высказывания как в классе, так и в самостоятельной работе.

Сверхзадачей любого исполнения является стремление к достижению художественной ценности, большую роль в которой играет интонирование, то есть реализация в звуковом потоке произведения не только выразительности и эстетики композитора, но и художественно значимого субъективного смысла, что составляет философию интерпретации, — поиск индивидуального отношения к произведению, субъективной интонации, собственного звукового почерка в исполнении. Развивающие особенности фортепианного интонирования тесно связаны с природой самого инструмента — ударностью звукоизвлечения и дискретностью звуковедения. Преодоление этих факторов провоцирует усиление творческой инициативы, развитие «звукотворческой воли» [1, с. 28] в деятельности музыканта, с помощью которых формируется художественно емкая интерпретация.

Фортепианное интонирование, представляя собой многоуровневую мультикомпонентную структуру, включает в себя на горизонтальном уровне артикуляцию, фразировку, синтаксис, агогику, формообразующую динамику на основе ладотонального, гармонического и фактурного развития, а на вертикальном — соподчиненность и взаимообусловленность звукового баланса — фактурное расслоение, обертоновое насыщение, педаль

и может рассматриваться в контексте осознанного психоэмоционального и темброво-динамического варьирования. Не подлежит сомнению тот факт, что интонационное творчество исполнителя должно строиться на базе обучения [2] объективным общим правилам и законам интонирования, начинать которое необходимо уже на первой ступени музыкального образования — в музыкальной школе, несмотря на мнимые легкость репертуара и незрелость ученика. При этом усиленное внимание следует уделять не только поиску тембровых качеств звука, микродинамике и агогике на основе внутренней пульсации, но и способам их пластического воплощения, что является залогом эффективности освоения интонационного разнообразия. В целом эти правила и законы стимулируют эвристический¹ подход к творческой деятельности исполнителя по выявлению и реализации разного рода и степени выраженности тяготений — ладовых, интервальных, ритмических, динамических. Среди выраженного разнообразия таковых можно выделить основные, необходимые для изучения в первую очередь:

— зависимость микродинамики от направления мелодии (восходящее движение часто сопровождается усилением либо истощением звучности), сильной доли (ее подчеркивание либо игнорирование для преодоления тактового членения при формообразующем укрупнении фразировки), ладовой функции и гармонического развития (доминантовые комплексы и кульминационное развитие играют ярче);

— правило разного веса длительностей (крупные играют громче и, как магнит, требуют к себе звукового нарастания);

— правило агогического расширения широких интервалов и кульминационных зон, оттяжки синкопы;

— смягчение разрешений, филировка края фразы, правило лиги из двух нот (вторая играет тише);

— правило характерности интервалов (нисходящие секунды или малые терции — интонация

¹ Эвристический подход в обучении — это создание условий в рамках учебного процесса и самостоятельной работы ученика, в результате которых он приходит к открытию нового знания самостоятельно.

плача, восходящая кварта — интонация призыва, восходящая секста — интонация романтического томления);

– принцип ямбической фразировки внутри линии с однотипной ритмической группировкой (линия фразируется от второй длительности и ведется на крещендо в следующий такт).

Эти принципы не имеют закрепленной иерархии применения, и при комбинации нескольких правил внутри одной фразы, что является нормой, приоритеты часто меняются. Степень выраженности микродинамики и агогики при интонировании регулируется стиливыми, жанровыми ограничениями, индивидуальными особенностями музыкального языка композитора [3], а также психофизиологическими особенностями, уровнем энергетической и психоэмоциональной емкости темперамента исполнителя.

Интонационная выразительность и сила исполнительской воли при ее реализации невозможны без эмоционального воображения, своеобразного воспитания чувств исполнителя вне реального опыта, поэтому насыщение эмоциональной палитры ученика впечатлениями из смежных областей искусства, использование словарей эстетических эмоций для определения характера музыки с обязательным аналитическим разбором конкретных практических методов воплощения в звуке полученной информации вместе с тренировкой эмоциональной гибкости и интенсивности, формированием, как у актеров, системы манков для активизации и управления эмоциями и состояниями незаменимы в учебном процессе. Немалую роль в выразительности интонирования играет ощущение многоуровневой внутренней пульсации: наряду с заполнением крупных длительностей мелкими, что значительно облегчает использование агогики, следует сохранять пульсацию более крупного порядка для реализации дирижерского охвата формы при исполнении. Воспитание данного навыка происходит не только через слоговую² и числовую системы счета во время игры, но и через абстрактное ощущение-проживание длительностей как наполнения доли, такта, фразы с пространственной

реализацией с помощью пластики эмоционально окрашенного жеста.

Проблематика учебного процесса при воспитании навыков фортепианного интонирования связана с развитием слуховых и координационных возможностей ученика в русле антиципации, то есть с приоритетом предслышания звучания, первичностью внутренних слуховых представлений перед моторикой при реализации звукового потока³. Воспитание активного внутреннего слуха через слуховую память и идеомоторное⁴ звуковедение происходит с помощью метода фрагментарной игры, когда перед проигрыванием фрагмента ученик поет его про себя, затем часть тактов произведения играет, а часть пропевает про себя, чередуя эти процессы. Данный способ занятий прекрасно справляется с поставленной задачей и ведет к развитию важнейшего для пианиста навыка ментальной игры⁵, когда музыкальный фрагмент не только пропевается про себя, но и играется про себя с ясным представлением клавиатуры, рук, игрового приема и характера звучания. В процессе занятий без инструмента также развивается архитектурный слух, позволяющий пианисту выстраивать форму крупных сочинений. Разумеется, формирование внутренних слуховых представлений, развитие творческой смелости и исполнительской активности ученика, звукотворческой воли — это долгий воспитательный процесс, протекающий в «зоне ближайшего развития» [4, с. 36]. При этом роль направляющего взрослого принадлежит не только непосредственно преподавателю, обеспечивающему наглядный показ на инструменте и обучение четким алгоритмам самостоятельной работы, но и слуховому опыту ученика, реализующему формирование в его памяти своеобразного склада эмоционально выразительного интонационно-фразировочного «сырья», из которого слуховое воображение в соответствии с законом о его комбинаторной природе сможет изобретать множество интонационных вариантов.

2 Условное обозначение слогами ритмических длительностей в образовательной системе З. Кодая (та, ти, тири), в индийском традиционном искусстве исполнения ритмов голосом коннакол (та-ка-ди-ми).

3 Так называемый комплекс вундеркинда К.А. Мартинсена [1, с. 19].

4 Мысленное, ментальное.

5 Важность развития навыка ментальной игры подчеркивается в высказываниях Ф. Бузони, Т. Лешетицкого, К. Леймера, В. Гизекина, И. Гофмана, С. Фейнберга, Г. Нейгауза, Г. Когана и других выдающихся музыкантов и педагогов.

Традиционно принципы интонирования не отмечаются в нотах знаками, что часто вызывает некое сопротивление со стороны начинающих учащихся, справедливо замечающих, что в нотах ничего не написано. В связи с этим аналитическое прослушивание с партитурой записей великих интерпретаторов, посещение живых концертов становится незаменимым опытом для учащихся, наглядно демонстрируя не только соблюдение артистами правил и законов интонирования, не указанных в нотах, но и их нарушение, намеренное или случайное. Сознательное нарушение исполнителем интонационных принципов требует исключительных по силе воздействия на слушателя энергетических затрат, ярко выраженного таланта и не исключает глубинного музыковедческо-исследовательского бэкграунда артиста.

Звуковое воплощение на фортепиано интонационного разнообразия невозможно без развитого пластического инструментария, без потерь реализующего внутренние слуховые представления в моторике. При этом первичное ментальное слуховое представление о звуке и вторичное воплощение его в игровых приемах и туше находит отражение в феномене «слышащая рука», описанном советским пианистом и музыкальным педагогом С.И. Савшинским [5, с. 226]. Воспитание данного феномена невозможно без осознанной работы пианиста над комплексом внутренних слуховых представлений, слуховым вниманием и воображением, осознанием связи между эмоцией и способом звукоизвлечения. Успешность этой деятельности зависит от методического наполнения учебного процесса видами проучивания, действующими внутренним слух исполнителя, от аппликатурной дисциплины и от неустанной работы по осознанному развитию туше и разнообразия игровых приемов ученика под общим названием «клавиатурная хореография». Этот термин широко используется в зарубежной фортепианной педагогике в работах Сеймура Бернстайна [6], Дороти Таубман и ее последователей (Эдны Голандски, Роберта Дюрсо, Ильи Итина и многих других) и охватывает целый комплекс не только игровых приемов исполнения определенных технических элементов и их коррекцию при профзаболеваниях, но и элементов, косвенно влияющих на успешность пластической реализации звучания, — посадку, постановку рук и корпуса. В России эта область знаний не выделе-

на в отдельный раздел и поглощена общим понятием «техника».

Как и в исполнительстве, в педагогике принцип антиципации должен превалировать: сначала анализируется образное содержание произведения и музыкальные средства его воплощения, внутренним слухом представляется звучание и только затем ведется отбор игровых приемов и звукопластическое воплощение. Сложности в воспитании художественно управляемого исполнительского аппарата возникают в двух направлениях: как со стороны ученика, имеющего индивидуальные слуховые, эмоциональные и координационные особенности, которые требуют поиска адекватного уровня конгруэнтности⁶ эмоционально-слухового представления и двигательного выражения при исполнении музыкального материала, так и со стороны преподавателя, порой не придающего «клавиатурной хореографии» значения педагогической мишени или, наоборот, подменяющего пластическим «шумом» реальный звуковой результат. При всей индивидуализации этого процесса ряд игровых приемов имеет приоритетное стратегическое значение не только для развития звуковой стороны исполнения, технического удобства, но и в целом способствуют личностному развитию исполнителя. Например, прием «дышащая кисть», используемый для смягчения окончаний фразы, разрешений, запускает общую регуляцию чередования напряжения и расслабления в исполнительском аппарате пианиста, что благоприятно влияет не только на техническую свободу и выносливость, но и на психологическую устойчивость исполнителя на эстраде в условиях адреналинового штурма, порождаемого волнением. Также неоспоримо благотворное влияние другого элемента «клавиатурной хореографии» — опоры с ее подвижным балансом ощущений между гравитационным давлением и расслаблением не только на тембровое разнообразие звука и виртуозность, но и на уверенность, стабильность, эмоциональную саморегуляцию во время исполнения, яркую сценическую презентацию произведения. Особенно показателен в этом ракурсе прием парадоксального расслабления через сброс напряжения в акцентах и упреждающее усиление опоры в ситуациях воз-

6 Соответствие, согласованность элементов между собой.

можных текстовых потерь для активизации моторных автоматизмов.

Отдельного внимания заслуживает обучение пианиста с самого раннего возраста творческому поиску тембрового разнообразия фортепианного звука через тактильное восприятие, определяющее туше исполнителя. Ведущую роль в этом процессе играет осознанное слуховое наблюдение за изменением обертонового насыщения звука в зависимости от веса и скорости взятия клавиши. Последнее, к сожалению, редко становится педагогической мишенью, что ведет к большим сложностям как со звукоизвлечением, так и со звуковедением, особенно в условиях современного кризиса инструментария, повсеместного распространения цифровых фортепиано и снижения общего уровня координации современного человека. Поэтому крайне необходима прицельная работа по развитию тембрового воображения и слуховой чувствительности учеников через имитацию инструментов оркестра на акустических фортепиано, осознанию и реализации связи тембровой окраски с эмоцией и художественным образом, воспитанию своеобразного чувства звука в руке [7, с. 83], формированию плавности взятия клавиши и принципа игры из инструмента. Опосредованно развитию чувствительности кончиков пальцев способствует использование в практике побочных упражнений на лепку из пластичных материалов, развитие осязания через слепое узнавание фактуры поверхностей, объема и формы предметов.

Преодоление дискретности фортепианного звучания с помощью слухового воображения через интенсивное внутреннее пропевание дополняется созданием пианистом иллюзии изменяющегося звука через внутреннее слуховое представление о том, что на одном звуке можно сделать крещендо. Эффективной реализации интенсивной самосуггестии⁷ пианиста способствует не только двойной слуховой контроль звучания (внутренний и внешний), но и пластический рисунок звуковедения: непрерывность движения руки на длинном звуке в горизонтальной или сферической плоскости⁸ позволяет достичь большей равномерности в легато, что мы часто наблюдаем у пианистов, обладающих

певучим звуком. Наличие при этом своеобразного суггестивного воздействия и на публику подтверждено известным феноменом — слушатель слышит лишь то, что слышит исполнитель. Более того, для воплощения на сцене убедительной по силе воздействия интерпретации исполнитель создает не только звуковой, но и своего рода энергетический мир, особую атмосферу, с помощью исполнительской воли втягивая слушателя в эмоциональное сопереживание. На этот процесс оказывает сильное влияние жестовая партитура исполнителя, работа корпуса, проживание пауз в непрерывающемся едином движении: если пианист откидывается корпусом назад при игре длинных нот, не использует объединяющие движения, если во время пауз скорость и общая геометрия жеста не конгруэнтны эмоциональному содержанию музыки, то слушатель воспринимает это как разрыв энергетической связи с исполнителем и отвлекается, поэтому отдельного внимания пианиста заслуживает степень непрерывности траектории жеста и снятие звука в русле сохранения общей пластической концепции исполняемого произведения. Эта практика должна приобрести значение педагогической мишени, особенно в работе с начинающими исполнителями.

Работа над дифференциацией многослойной фортепианной фактуры в рамках вертикального интонирования предоставляет исключительные возможности для развития так называемого распластанного слуха [8, с. 13] — возможности детально слышать всю фактуру одномоментно, — незаменимого для дирижерского охвата музыкального материала и игры в ансамблях. Поиск баланса в распределении звучания между фактурными слоями требует мультиаспектного внимания, многоканального слухового контроля, быстроты переключений, тактильного разнообразия и моторной автономности. В работе над линейными пластами в полифонической фактуре на первый план выходит координация автономных кульминационных вершин и штрихов; в густой гомофонно-гармонической фактуре особого внимания заслуживает работа с уровнем и качеством озвученности баса, запускающего каскад обертоновых наслоений, которые способны очищать звучание в целом в условиях необходимости применения длинной педали или в гулкой акустике концертного зала.

Специфические условия исполнительской деятельности пианиста, обусловленные постоянной

⁷ Самовнушение.

⁸ Объединяющие дуговые движения кистью и предплечьем через низ или верх.

сменой инструмента, диктуют высокую степень адаптивности двигательного-пластического и психо-эмоционального аппарата к меняющимся условиям звукоизвлечения и звуковедения. Это влечет за собой гибкость эстетического вектора и вариативность художественной интерпретации, расширяя арсенал творческих возможностей музыканта.

Наработанные в сольном исполнительстве навыки горизонтального и вертикального интонирования, тембрового раскрашивания звука, эмоционально-пластического и агогического варьирования обеспечивают пианисту успешность и в ансамблевом исполнительстве, которое определяется в том числе способностью пианиста через тембровую и агогическую мимику и последующее варьирование в сочетании с фактурно-динами-

ческой драматургией опосредованно влиять на интонирование партнера, создавая художественный конгломерат.

Стимуляция спецификой фортепианного звучания развития звукоизобретательских аспектов интонирования и звукоуправляющих элементов их пластического воплощения, воспитание исполнительской воли музыканта через преодоление ударной природы инструмента, работа над поиском множества звуковых вариантов воплощения замысла композитора, пропущенного через фильтр индивидуальности исполнителя с учетом особенностей конкретного инструмента, — все это вносит значительный вклад в становление личности музыканта в художественной ипостаси творца.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Мартинсен К.А.** Индивидуальная фортепианная техника. — М.: Музыка, 1966. — 219 с.
2. **Монастыршина Ю.А.** Виды интонации в музыке. ч. 1 URL: <https://youtu.be/SXiUqsi-CLA?si=wTSoge3VDVH7xmq0> (дата обращения 07.12.2024), ч. 2 URL: <https://youtu.be/a9WjlzC34Tw?si=LFLqY4Zu0H3bzyuc> (дата обращения: 08.12.2024).
3. **Михайлов И.Д.** Вопросы музыкального интонирования и акцентировки. ч. 1 URL: <https://youtu.be/lcCpl1Ze8oE?si=nmjcFoaHsKYWvP8Z> (дата обращения 07.12.2024), ч. 2 URL: <https://youtu.be/Q-Aylo03dvA?si=j3ZsfyHBricSi4WL> (дата обращения: 08.12.2024).
4. **Выготский Л.С.** Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 1. Вопросы теории и истории психологии. — М.: Педагогика, 1982. — 488 с.
5. **Савшинский С.И.** Пианист и его работа. — М.: Классика XXI, 2002. — 244 с.
6. **Бернштейн С.** 20 уроков клавиатурной хореографии. — СПб.: Композитор, 2001. — 152 с.
7. **Мусин И.А.** Язык дирижерского жеста. — М.: Музыка, 2006. — 232 с.
8. **Кондрашин К.П.** Мир дирижера. — Л.: Музыка, 1976. — 192 с.

REFERENCES

1. **Martinsen K.A.** Individualnaya fortepiannaya tekhnika [Individual piano technique.] — Moscow: Music, 1966. — 219 p.
2. **Monastyrshina Yu.A.** Vidy intonatsiy v muzyke [Types of intonation in music]. part 1 URL: <https://youtu.be/SXiUqsi-CLA?si=wTSoge3VDVH7xmq0> (accessed 7 December 2024), part 2 URL: <https://youtu.be/a9WjlzC34Tw?si=LFLqY4Zu0H3bzyuc> (accessed: 8 December 2024).
3. **Mikhailov I.D.** Voprosy muzykal'nogo intonirovaniya i aktsentirovki [Issues of musical intonation and accentuation] / Part 1 URL: <https://youtu.be/lcCpl1Ze8oE?si=nmjcFoaHsKYWvP8Z> (accessed 7 December 2024), Part 2 URL: <https://youtu.be/Q-Aylo03dvA?si=j3ZsfyHBricSi4WL> (accessed: 8 December 2024).
4. **Vygotsky L.S.** Sbranie sochineniy: v 6ti t. T. 1 Voprosy teorii i istorii psikhologii [Collected Works: In 6 volumes. Vol. 1. Questions of the Theory and History of Psychology]. — Moscow: Pedagogy, 1982. — 488 p.
5. **Savshinsky S.I.** Pianist i ego rabota [The Pianist and His Work]. — Moscow: Classics XXI, 2002. — 244 p.
6. **Bernstein S.** 20 urokov klaviaturnoy khoreografii [20 Lessons of Keyboard Choreography]. — St. Petersburg: Composer, 2001. — 152 p.
7. **Musin I.A.** Yazyk dirizherskogo zhesta [Conductor's body language]. — M.: Music, 2006. — 232 p.
8. **Kondrashin K.P.** Mir dirizhera [The world of a conductor]. — L.: Music, 1976. — 192 p.

ЛИСИНА СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА

Хоровое училище имени А.В. Свешникова при Академии
хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

преподаватель высшей категории

e-mail: lisina.sa.distanzionka@yandex.ru

LISINA SVETLANA A.

Choral School named after A.V. Sveshnikov at the Viktor Popov
Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)

Teacher of the highest category

e-mail: lisina.sa.distanzionka@yandex.ru

УДК 7.071.2

Д.Ю. ХРАМОВ

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

Педагогические аспекты раскрытия дирижерских навыков у студентов в классе профессора Виктора Сергеевича Попова

*D. Khramov**Pedagogical aspects of developing students' conducting skills in the class of professor Victor Popov*

Аннотация. В 2024 году исполнилось 90 лет со дня рождения крупнейшего отечественного хорового дирижера и просветителя, народного артиста СССР, лауреата премии Ленинского комсомола, Государственной премии РФ, премии Москвы, премии «Триумф», кавалера ордена Дружбы народов, кавалера ордена Искусств и литературы (Франция), художественного руководителя Большого детского хора Гостелерадио и Академии хорового искусства, профессора Виктора Сергеевича Попова (1934–2008). Педагогика и исполнительство были неразрывны и дополняли друг друга в личности В.С. Попова. К сожалению, как часто бывает с великими исполнителями, педагогический ракурс деятельности Виктора Сергеевича пока недостаточно освещен наукой, но от этого он не становится менее значимым. Десятки, сотни статей и рецензий на концерты коллективов Попова в СССР, России и за рубежом, интервью с самим Виктором Сергеевичем, с величайшими музыкантами, которым выпала честь работать с ним, в большой степени раскрывают исполнительское амплу Попова. Это на одной чаше весов. А на другой — лишь упоминания о его педагогической работе, педагогическом даровании. Нам еще только предстоит осознать всю перспективность и важность осмысления этого дарования как для педагогики в целом, так и для всеобъемлющей оценки величия и глубины личности Виктора Попова.

Ключевые слова: Академия хорового искусства имени В.С. Попова, мировая хоровая культура, академический хор, искусство дирижирования, дирижерская техника, дирижерские навыки, дирижерский репертуар.

Abstract. In 2024 we celebrated the 90th birthday anniversary of the prominent choir conductor and educator, People's Artist of the USSR, Laureate of the State Prize, Lenin Komsomol Prize, Moscow Prize, the "Triumph" Prize, Chevalier of the Order of Friendship, Chevalier of the French Order of Literature and Arts, artistic director of the Big Children's Choir of Gosteleradio and Academy of Choral Art, professor Victor Sergeyevich Popov (1934–2008).

In Popov's personality, pedagogy and the art of performance walked hand in hand and complemented each other. Unfortunately, as is often the case with extraordinary performers, the pedagogical work of Popov has not yet been sufficiently studied, while being no less significant. Dozens and hundreds of articles and concert reviews on Popov's choirs in the USSR, Russia and abroad, interviews with Popov himself as well as with renowned musicians who had the honor of working with him mostly disclose the details of Popov as performer. On the other side of the scale we have mere mentions of his pedagogical work and teaching talent. The prospect and importance of assessing his gift — for pedagogy overall and for a comprehensive evaluation of Victor Popov's greatness and depths of personality — remain to be recognized.

Keywords: Victor Popov Academy of Choral Art, world choral culture, academic choir, art of conducting, conducting techniques, conducting skills, conductor's repertoire.

Я был в числе тех, кому выпало счастье не только петь в хорах Академии хорового искусства под руководством Виктора Сергеевича Попова, но и именовать себя студентом «класса профессора». Учиться в классе профессора было одновременно

почетным и ответственным делом. Не скрою, мы, студенты его класса, чувствовали себя, можно сказать, избранными. Класс Попова всегда был своеобразным законодателем высочайшей дирижерской студенческой планки Академии.

Уместно вспомнить, что Виктор Сергеевич как профессионал прошел через руки знаменитых отечественных хоровиков — А.В. Свешникова, А.А. Юрлова, В.Г. Соколова, В.С. Локтева, — у них он учился и рядом с ними трудился. В консерватории же ему посчастливилось учиться у В.П. Степанова и А.Б. Хазанова.

Непросто сейчас однозначно говорить о том, у кого из названных корифеев, в какой степени и что почерпнул, взял себе на вооружение Виктор Попов. В нем одновременно и гармонично сочетались свешниковская монументальность и определенная жесткость, мощь и яркость Юрлова, обаяние и артистизм Соколова, умение работать и общаться с детьми Локтева, техническая оснащенность Степанова и Хазанова и, конечно, профессионализм каждого из них. Одно можно сказать точно: пылкость ума, трудолюбие и целеустремленность помогли Попову вобрать в себя все лучшее, чем обладали его наставники. Все эти качества в совокупности и создали в итоге всем известный облик Попова — дирижера и педагога.

Как же протекала наша работа в классе? Все начиналось с аналитического освоения партитуры. Мы подходили к ней, как архитекторы, рассматривая все до мельчайших подробностей. Особое внимание уделялось определению формы целого, анализу отдельных разделов, предложений, фраз, мотивов, определению кульминаций и точек притяжения — своеобразному синтаксису формы. Анализировались фактура и средства хоровой выразительности, штрихи и динамика. Всегда отдельно затрагивались проблемы темпа, метроритма и фразировки, возможных технических (для певцов хора) трудностей. Параллельно с этим мы добивались «по-хоровому» исполнения сочинения на фортепиано. Исторический контекст, стилевая и содержательная стороны сочинений в связи с вышеизложенным также подвергались всестороннему рассмотрению. Только после подробного ознакомления с партитурой мы могли рассчитывать на возможность дирижирования произведением под рояль.

Подобный «допуск» к дирижерскому пулту приучил всех нас к единственно правильному в будущем пути ознакомления с тем или иным сочинением. При этом в познавательном плане мы, конечно, обращались к аудио- и видеозаписям, но уже на ином — сознательном уровне. Насколько педагогически дальновиден был подход профессора к вы-

работке у нас навыка постижения незнакомых для нас произведений, я окончательно осознал только спустя некоторое время, когда сам уже в качестве хормейстера столкнулся с необходимостью исполнения новых партитур. Для Попова же такой путь часто был единственно возможным. О трудностях исполнения новых сочинений и величайшей ответственности перед композитором и слушателем не раз говорил нам и сам Виктор Сергеевич.

Репетируя ли с хором, занимаясь ли с нами дирижированием, профессор всегда во главу угла ставил абсолютную точность выполнения авторского текста. Он учил нас бережно относиться к произведению и никогда не идти на поводу у своих эмоций, заставлял как можно точнее и глубже раскрывать замысел композитора. Таким образом, наша интерпретация была максимально приближена к композиторской, продумана и, следовательно, верна. Тщательность анализа и продуманность интерпретации помогали нам достаточно быстро переходить к дирижированию наизусть.

Дирижированию наизусть в классе уделялось большое внимание. Во-первых, мы приобретали навык живого и непосредственного общения с исполнителями, пусть даже и вымышленными. Во-вторых, мы видели определенную перспективу исполнения, воспринимали произведение в целом, а не «продвигались от доли к доле». В-третьих, мы, конечно, были более активными и концентрированными. Дирижирование наизусть для Виктора Сергеевича было эффективным моментом нашей проверки. Фактически мы обращали свои ауфтакты к нему, а он выполнял функцию виртуального хора и ловил наш взгляд. Виктор Сергеевич прекрасно знал, что нет ничего более действенного для передачи намерений дирижера, чем его глаза. Для него не существовал дирижер, «с головой ушедший в партитуру».

В выборе репертуара в классе дирижирования Виктор Сергеевич всегда руководствовался учебными целями. При этом индивидуальный подход к каждому студенту, так или иначе, был определяющим. Основопологающим для него всегда оставался следующий тезис: «[Будущий дирижер] должен знать музыку, то есть владеть тем музыкальным материалом, с которым ему предстоит работать в жизни. Прежде всего, он должен хорошо знать русскую хоровую литературу: фольклор, духовную музыку, произведения наших классиков, а также современ-

ных авторов. То же самое относится и к знанию музыки зарубежной. Необходимо также, чтобы он свободно ориентировался, обращаясь к разным жанрам, — от песни до оратории и оперы. Важно также, чтобы он был знаком с разными исполнительскими стилями, причем не только теоретически знал, как следует исполнять отечественную хоровую классику, хоровую музыку эпохи Возрождения и барокко, сочинения венских классиков и западноевропейских романтиков, произведения современных авторов, но и прочувствовал изнутри, познал их на практике, непосредственно участвуя в исполнении сочинений представителей разных эпох и композиторских школ»¹.

Действительно, весь перечень вышеуказанных сочинений все мы, окончившие его класс, успешно изучали. Естественно, нам серьезно помогала вся система построения учебного процесса в академии — система глубокой взаимосвязи предметов музыкального цикла между собой. К примеру, к музыке эпохи Возрождения мы обращались не только на уроках дирижирования, но и на полифонии, сольфеджио, на анализе музыкальных форм, на иностранном языке, включая латынь, на вокальном ансамбле, хоровом классе и практике работы с хором. Так же закреплялись знания и по другим направлениям, эпохам и стилям.

Доминантой занятий дирижированием в классе профессора была работа над техникой, или, можно сказать, аппlikатурой дирижирования. Без техники, по утверждению Виктора Сергеевича, даже при наличии других качеств, необходимых дирижеру, не могло ничего получиться. Его принципом было научить дирижировать нас максимально функционально, на сто процентов для коллектива, свободно владея своим телом.

Хочу обратить внимание на основополагающий постулат в дирижерской школе Попова — ощущение звука в руке. Своим личным примером в репетиционно-концертной деятельности, в дирижерском классе Виктор Сергеевич вложил в нас чувство материальности звука — его колорит, выразительность, напряженность, сопротивляемость, изменчивость. Мы, наконец, стали задумываться

о внутридолевой пульсации. Естественно, благодаря этому мы научились оказывать то или иное влияние на движение звуков внутри доли, мы научились вести, управлять. Наше дирижирование, как мне кажется, даже в условиях занятий в классе «оказывало воздействие», оно не было инертным. Мы вслушивались в игру концертмейстеров, отождествляя их с хором, и старались не «дирижировать под музыку». И тут отдельные слова благодарности должны быть сказаны в адрес бессменных концертмейстеров нашего класса — заслуженной артистки РФ Т.В. Кравченко и заслуженного работника культуры РФ Т.Д. Добронравовой.

Безусловно, Виктор Сергеевич направлял всю эту работу «в будущее», в нашу дальнейшую хормейстерскую практику. Выходя из его дирижерского класса на реальные коллективы, мы ощущали «обратную связь», то есть могли в большей или меньшей степени уже влиять на звуковой результат, чувствовать перспективу музыкального движения.

Виктор Сергеевич всегда стремился, чтобы мы находили такие выразительные средства дирижирования, которые были бы сообразны нашим индивидуальностям, личным качествам. Он никогда не был сторонником механического копирования его приемов. Мы настойчиво искали собственные образно-выразительные средства. Хотя, бесспорно — и это очень важно, — в дирижерской технике существует немало технических приемов, общих для всех дирижеров: агогическая, ансамблевая работа и т.д. Такие технические приемы были усвоены нами крепко и навсегда. В этих случаях мы были благодарны взять «готовые решения» у профессора. Работа шла исключительно по нахождению «подлинных» жестов, могущих вызвать соответствующую реакцию исполнителей. «Картинных» же жестов и поз никогда не было ни у Виктора Сергеевича, ни, надеюсь, у нас.

Но даже все это, накопленное и прочувственное нами, было бы недостаточным без способности оказывать волевое воздействие на исполнителей. Все необходимое мы впитывали не только на уроках дирижирования, но и на репетициях, которые темпераментно и эмоционально проводил с нами Виктор Сергеевич.

В каждом движении, каждом жесте, взгляде Попова был заложен характер музыки, любовь к ней. В памяти любого из нас отыщется не одно воспоминание о звуковом поиске этого характера. Для

¹ «Сохраним приоритеты и ценности хорового образования...» Беседа Р. Докучаевой с В.С. Поповым // Академия хорового искусства. От училища к вузу. — М., 2006. С. 12.

его нахождения Попову иногда достаточно было сказать несколько слов, чтобы создать нужное настроение, а иногда произносились и целые речи. Но каким бы путем ни следовал профессор для достижения названной цели, ему всегда удавалось вдохнуть жизнь в любое произведение, воодушевить коллектив, заставить его поверить дирижеру.

Технический аспект нашего воспитания на уроках дирижирования был неотделим от воспитания более широкого. Вот как об этом говорил Виктор Сергеевич: «Речь о самой организации поведения [студента-дирижера], то есть о том, как, каким способом он организует сам себя — глаза, уши, весь свой дирижерский аппарат — в процессе работы. На это почему-то очень мало обращают внимания во время обучения... Однако в процессе работы важно все — не только точный и понятный музыкантам показ, жест, но и внутренняя собранность дирижера, и его внешний вид.

Отсутствие любого из перечисленных качеств отражается на работе. Бывают очень талантливые дирижеры с отменным слухом, прекрасным знанием музыки и методики ее преподавания, но им не хватает, допустим, самодисциплины. А нет само-

дисциплины — нет настоящей рабочей дисциплины и в коллективе. Поэтому прежде чем требовать с других, нужно научиться больше спрашивать с себя. Дирижер обязан быть примером самодисциплины.

Профессия дирижера включает в себя несколько специальностей. Он должен быть и учителем, и воспитателем, и актером, который в нужный момент может сыграть перед хором сценку, чтобы создать у исполнителей соответствующее настроение и подготовить хор к работе. Все эти сложные проблемы и должны быть решены во время учебы»².

Трудно найти слова благодарности за отеческие наставления и напутствия, сказанные им каждому из нас. В них была частичка его самого, искреннее желание помочь, научить. Многие из учеников Виктора Сергеевича могут подписаться под такими словами: «Это было счастье — учиться у Попова. Благодаря нашему профессору мы стали теми, кем являемся сегодня!»

-
- 2** «Сохраним приоритеты и ценности хорового образования...» Беседа Р. Докучаевой с В.С. Поповым // Академия хорового искусства. От училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. Сборник статей и материалов. — М., 2006. С. 14.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Беседа с выпускниками прошлых лет». Беседа Н. Сербул с В.С. Поповым // Академия хорового искусства. От училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. Сборник статей и материалов. — М., 2006. — С. 362–371.
2. «Сохраним приоритеты и ценности хорового образования...» Беседа Р. Докучаевой с В.С. Поповым // Академия хорового искусства. От училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. Сборник статей и материалов. — М., 2006. — С. 9–37.
3. «Труд нужен адский, изнурительный...» Беседа Р. Докучаевой с В.С. Поповым // «Особняк на Большой Грузинской». Воспоминания, заметки, беседы. Издание второе. К 65-летию Московского государственного хорового училища имени А.В. Свешникова. — М., 2009. — С. 232–245.

REFERENCES

1. «Beseduya s vypusknikami proshlyh let». Beseda N. Serbul s V.S. Popovym // Akademiya horovogo iskusstva. Ot uchilishcha k vuzu. Muzykal'nye tradicii na rubezhe tysyacheletij. Sbornik statej i materialov. — M., 2006, s. 362–371.
2. «Sohranim prioritety i cennosti horovogo obrazovaniya...». Beseda R. Dokuchaevoj s V.S. Popovym // Akademiya horovogo iskusstva. Ot uchilishcha k vuzu. Muzykal'nye tradicii na rubezhe tysyacheletij. Sbornik statej i materialov. — M., 2006. S. 9–37.
3. «Trud nuzhen adskij, iznuritel'nyj...» Beseda R. Dokuchaevoj s V.S. Popovym // «Osobnyak na Bol'shoj Gruzinskoj». Vospominaniya, zametki, besedy. Izdanie vtoroje. K 65-letiju Moskovskogo gosudarstvennogo horovogo uchilishcha imeni A.V. Sveshnikova. — M., 2009. S. 232–245.

ХРАМОВ ДЕНИС ЮРЬЕВИЧ

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

заведующий кафедрой хорового дирижирования
профессор, кандидат искусствоведения,
почетный работник культуры города Москвы
e-mail: d.y.khramov@mail.ru

KHRAMOV DENIS Y.

Victor Popov Academy of Choral Art (Moscow)
Head of the Department of Choral Conducting,
Professor, PhD (Art),
Honorary Worker of Moscow Culture
d.y.khramov@mail.ru

УДК: 78.03, 783, 784.1

А.В. ЦИМБАЛОВ

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

Концертная, учебная и воспитательная работа в Хоре мальчиков Хорового училища имени А.В. Свешникова на современном этапе

*Tsimbalov A.**Concert, educational and mentoring work in Alexander Sveshnikov Boys' Choir in the modern period*

Аннотация. Статья посвящена концертной, учебной и воспитательной работе в Хоре мальчиков Хорового училища имени А.В. Свешникова. Освещены основные этапы формирования и становления одного из лучших хоров мальчиков нашей страны. Принципы, сложившиеся во время работы с коллективом выдающихся музыкантов-хормейстеров А.В. Свешникова и В.С. Попова, отражены в контексте современного функционирования хора. Отмечены различные направления в формировании репертуарной политики, структуре репетиционной и концертной деятельности, выстраивании вокально-хоровой и воспитательной работы. Поднимаются вопросы, связанные с ранней мутацией у мальчиков, с развитием мотивации как части образовательного и воспитательного процессов. Определены основные методы воспитания мальчиков в Хоровом училище. Вводится понятие «исторического репертуара» — это произведения, постоянно входящие в репертуар коллектива и являющиеся «звучащими символами» Хора мальчиков Хорового училища имени А.В. Свешникова.

Ключевые слова: А.В. Свешников, В.С. Попов, Хоровое училище, хор мальчиков, репертуар, концерты, конкурсы, воспитание, вокально-хоровая работа, исторический репертуар.

Abstract. The article is devoted to the concert, training and educational work of the Boys' Choir of Alexander Sveshnikov Choral School. The author highlights the main formation and development stages of one of the best boys' choirs in Russia. The principles of work that were established during the time when the choir was led by outstanding choirmasters A.V. Sveshnikov and V.S. Popov are reflected in the context of its functioning in modern times. The article notes the various directions in the repertoire policy, the structure of rehearsal and concert activities, as well as the principles of choral and educational work. Questions are raised associated with boys' early mutation as well as with the development of motivation as part of educational and upbringing processes. The main methods of boys' training in the Choral School are defined. The concept of "historical repertoire" is introduced which refers to the works of the choir's permanent repertoire that can be considered "the sounding symbols" of Alexander Sveshnikov Boys' Choral School.

Keywords: A.V. Sveshnikov, V.S. Popov, Choral School, boys' choir, repertoire, concerts, competitions, education, vocal and choral work, historical repertoire.

С момента создания Александром Васильевичем Свешниковым Московского хорового училища¹ Хор мальчиков стал фундаментом нового учебного заведения — его основной движущей си-

лой и визитной карточкой. За время работы с хором Свешников создал вокально-хоровую школу, которая в дальнейшем, развитая его учениками, сотрудниками и последователями, стала всемирно известной.

С конца 40-х — начала 50-х годов ведущими отечественными композиторами создаются произведения специально для Хора мальчиков Московско-

¹ В 1982 году Хоровому училищу было присвоено имя Александра Васильевича Свешникова.

го хорового училища или с учетом особенностей звучания именно этого коллектива. Самыми яркими примерами являются оратория «Песнь о лесах» (1949), кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952) Д. Шостаковича, оратория «На страже мира» (1950) С. Прокофьева.

С 1956 года Хором мальчиков руководит Юрий Михайлович Уланов, ближайший соратник и ученик Свешникова. В этот период коллектив принимает участие в исполнении крупных кантатно-ораториальных сочинений: «Симфония псалмов» И. Стравинского², оратория «Жанна д'Арк на костре» А. Онегера, Шестая симфония М. Вайнберга. Хор начинает участвовать в международных конкурсах и фестивалях³.

С приходом в Хоровое училище в начале 70-х годов Виктора Сергеевича Попова начинается новый этап развития училища и Хора мальчиков. Виктор Сергеевич добивается введения в училище одиннадцатилетнего образования, усиливая юношескую группу хора, таким образом создавая полноценный смешанный состав, которому становится под силу самостоятельное исполнение значительной части зарубежного и отечественного хорового репертуара. Начиная с 80-х годов, в репертуар хора входят такие шедевры мирового музыкального искусства, как Месса h-moll, «Страсти по Иоанну» И.С. Баха, Реквием, Месса C-dur, «Regina Coeli» В.А. Моцарта, Stabat Mater на стихи Ф. Клопштока, Месса G-dur Ф. Шуберта.

С момента открытия по инициативе Виктора Сергеевича Попова Академии хорового искусства⁴ Хор мальчиков входит в состав Сводного хора Академии. С середины 90-х годов мальчики участвовали в исполнении таких произведений, как Реквием Дж. Верди, Третья и Восьмая симфонии Г. Малера, оратория Ф. Листа «Христос», Te Deum К. Пендерецкого, драматическая легенда «Осуждение Фауста» и оратория «Детство Христа» Г. Берлиоза, «Военный реквием»

Б. Бриттена, «Персефона» И. Стравинского, «Торжественная месса» и Девятая симфония Л.В. Бетховена, «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение» С. Рахманинова [4].

Все это время Хор мальчиков продолжает выступать и как самостоятельный коллектив. Исполняются как новые, так и возобновленные после долгого перерыва произведения. Среди них: Stabat Mater Дж. Перголези, Missa brevis Л. Делиба, Missa basso Г. Форе, Missa brevis in D и «A Ceremony of Carols» Б. Бриттена, кантата «Снег идет» Г. Свиридова, сочинения а cappella Родиона Щедрина, Владимира Рубина, Ростислава Бойко, Томаса Корганова, Мераба Парцхаладзе.

В настоящее время Хор мальчиков функционирует как самостоятельно — Хор мальчиков Хорового училища имени А.В. Свешникова, так и совместно с Хором юношей⁵ — Хор мальчиков и юношей Хорового училища имени А.В. Свешникова. Репертуар коллектива складывается из нескольких составляющих:

- Произведения, постоянно входящие в репертуар хора в разное время («исторический репертуар» Хорового училища).
- Программа (программы) государственного экзамена по дирижированию и работе с хором учащихся Хорового училища.
- Программы сольных выступлений Хора мальчиков и юношей.
- Программы для фестивальных, конкурсных, учебно-методических, просветительских проектов и гастрольных поездок.
- Произведения, разучиваемые по заказу концертных и творческих организаций.

За 80 лет существования Хорового училища в репертуаре хора выделились несколько произведений, ставшие своего рода визитными карточками коллектива. Прежде всего, это сочинения и обработки Александра Васильевича Свешникова: «Гаснет вечер» на стихи Ивана Бунина, «Родимый край» на стихи Александра Свешникова, русские народные песни «Вниз по матушке по Волге» и «В темном лесу». Произведения композиторов-выпускников Хорового училища: Родиона Щедрина — «Тиха украинская ночь» и «Утро» на стихи Александра

² Запись этого произведения в 1962 году была удостоена Гран-при французской академии звукозаписи «Шарль Кро» (Académie Charles Cros) в Париже (дирижер Игорь Маркевич).

³ В 1967 году Хор мальчиков становится лауреатом Международного фестиваля хоров мальчиков в городе Познань (Польша).

⁴ С 2009 года Академия хорового искусства имени Виктора Сергеевича Попова.

⁵ Хором юношей Хорового училища имени А.В. Свешникова руководит профессор Денис Юрьевич Храмов.

Пушкина, Юрия Евграфова — «Победило солнце» на стихи Виктора Гончарова, «Два терцета на стихи Федора Тютчева» Ростислава Бойко. Сочинения русской духовной музыки: «Херувимская» № 7 Д. Бортнянского, «Богородице Дево, радуйся» из «Всенощного бдения» С. Рахманинова. Конечно, перечень намного шире. Здесь названы те произведения, которые исполняются в концертных программах в течение последних сезонов.

Сочинения из «исторического репертуара», как правило, включаются в сольные программы хора и всегда очень тепло принимаются слушателями. За последнее время можно выделить несколько подобных выступлений: концерт на XXIII Рождественском фестивале духовной музыки в Светлановском зале ММДМ (2023), концерт в Железнодорожном концертном зале Красноярского края, состоявшийся в рамках Международного музыкального фестиваля мужских хоровых коллективов (Красноярск, 2023), концерт на Новогоднем музыкальном фестивале «Сириус» (Сочи, 2023), концерт «Навстречу 80-летию Хорового училища имени А.В. Свешникова» в концертном зале «Зарядье» (Москва, 2024), концерт в Культурном центре ФСБ России (2024).

Ежегодно в конце учебного года учащиеся 11 класса (второго курса) Хорового училища сдают государственный экзамен по дирижированию и работе с хором, на котором выступают в качестве дирижеров с Хором мальчиков, Хором юношей и Хором мальчиков и юношей⁶. Экзамен проходит в Большом зале Академии хорового искусства имени В.С. Попова в форме общедоступного концерта в присутствии государственной аттестационной комиссии и многочисленной публики. Для хора этот концерт-экзамен является своего рода вершиной, итогом учебного года и концертного сезона. На протяжении всего года коллективами училища готовятся три программы (по одной каждым коллективом). Количество произведений зависит от количества выпускников (в среднем это по 8–12 сочинений в каждой программе). Очень важным моментом является то, что произведения из программы государственного экзамена исполняются в концертах текущего сезона или включаются в репертуар следующего.

⁶ Каждый учащийся готовит с хором и дирижирует на экзамене три произведения (по одному с каждым составом).

В качестве примера приведем программы трех последних лет:

2022–2023 год — Хор мальчиков: хоры а cappella Юрия Евграфова; Хор мальчиков и юношей: Владислав Агафонников, кантата «Страсти по войне» для хора, баритона, фортепиано и литавр.

2023–2024 год — Хор мальчиков: духовные сочинения И.С. Баха, Г. Форе и две московские премьеры — «Peace Mass» («Месса Мира») Боба Чилкотта и Месса № 6 Дьёрдя Орбана; Хор мальчиков и юношей: хоровые миниатюры русских композиторов XIX–XX веков — хоры Виктора Калининкова, Александра Гречанинова, Анатолия Ушкарева, Ростислава Бойко.

Хор юношей ежегодно готовит программу, состоящую из обработок народных песен, выполненных учащимися-дипломниками⁷.

Как отмечалось выше, программы сольных концертов или выступлений в рамках больших концертов, которых обычно бывает четыре-пять в сезон, формируются из сочинений, исполняющихся на государственном экзамене, и из сочинений, исполняемых ранее или специально выученных. При этом мы стараемся соблюдать определенный паритет между новой для нас музыкой и произведениями, уже входящими в репертуар хора.

Хор мальчиков и юношей Хорового училища имени А.В. Свешникова регулярно принимает участие в конкурсах и фестивалях. Однако это участие носит весьма ограниченный характер в связи с огромной нагрузкой коллектива, с большим количеством учебных задач и необходимостью осваивать (восстанавливать) обширный репертуар. За последние три года хор принял участие в XXIV Международном конкурсе на лучшее исполнение духовной музыки «Рождественская песнь» (2023, Гран-при, специальный диплом лучшему солисту, специальный диплом лучшему дирижеру), в Международном музыкальном фестивале мужских хоровых коллективов (Красноярск, 2023), в Новогоднем музыкальном фестивале «Сириус» (Сочи, 2023), во Всероссийском фестивале-кон-

⁷ В этом году в связи с празднованием 80-летия Победы в Великой Отечественной войне дипломники готовят для Хора юношей обработки сочинений военной тематики, а Хор мальчиков и юношей представит новую программу хоровой музыки а cappella, посвященной Великой Отечественной войне.

курсе дирижерского мастерства, сольного и хорового пения «Viva la voce» (Луганск, 2024; дистанционное участие, Гран-при), в VI Международном фестивале хоров мальчиков и юношей «Волжский хоровой собор» (Тверь, Конаково, 2024). Сейчас хор готовится к участию в XXVI Международном конкурсе на лучшее исполнение духовной музыки «Рождественская песнь».

Как правило, в фестивальных концертах и выступлениях на конкурсах исполняется часть репертуара наших сольных концертов. Однако для конкурса «Рождественская песнь» готовится новая программа из сочинений русской духовной музыки Рождества Христова⁸.

В связи с востребованностью коллектива ежегодно поступают творческие предложения от филармонических организаций, оперных театров, профессиональных хоровых коллективов и оркестров к сотрудничеству с Хором мальчиков в рамках различных проектов. В 2023 году Хор мальчиков принял участие в исполнении Третьей симфонии Г. Малера с Государственным академическим симфоническим оркестром России имени Е.Ф. Светланова под управлением Александра Лазарева (Большой зал Московского концертного зала «Зарядье»), в Большом пасхальном концерте «От меня это было» (Большой зал Московского концертного зала «Зарядье»). В 2024 году — в исполнении «Страстей по Матфею» И.С. Баха с хором и оркестром Questa Musica под управлением Филиппа Чижевского (Концертный зал имени П.И. Чайковского), в концертном исполнении оперы П. Чайковского и П. Дранги «Мандрагора» с хором и оркестром Мариинского и Большого театров под управлением Валерия Гергиева.

Сейчас Хор мальчиков готовится к участию в исполнении Симфонии № 3 «Каддиш» Л. Бернстайна в рамках Крещенского фестиваля театра «Новая опера» имени Е.В. Колобова с хором и оркестром театра под управлением Федора Леднева.

Подобный принцип формирования репертуара и планирования концертной деятельности сложился при Викторе Сергеевиче Попове, который всегда акцентировал внимание на необходимости

сочетания концертной и учебной работы в Хоре мальчиков. При этом сложность, разнообразие и обширность репертуара становились необходимыми факторами для профессионального развития учащихся Хорового училища.

В настоящее время учебная (репетиционная) работа в Хоре мальчиков Хорового училища имени Александра Васильевича Свешникова основывается на принципах, сложившихся во время работы с хором Виктора Сергеевича Попова. В хоре поют ученики 3–7 классов⁹, соответственно, мальчикам от 9 до 14 лет. Это возраст¹⁰, в котором мальчишеский голос раскрывается и звучит наиболее полно, ярко и звонко.

Хоровые занятия проходят пять раз в неделю¹¹, с понедельника по пятницу, традиционно с 9.15 до 9.50 (первые два урока). Субботы могут использоваться для дополнительных репетиций, но лишь в случае необходимости подготовки к большим концертам (проведение генеральных репетиций) или к отдельным проектам.

Основной проблемой, а если быть более точным, данностью является ежегодная сменяемость состава. Это обусловлено переходом детей в следующие классы и началом мутационного процесса. Как известно, сейчас мутация у мальчиков начинается значительно раньше, чем несколько десятилетий (или даже меньше) назад. Есть примеры начавшейся мутации в пятом классе, тогда как в 80–90-х годах было обычным, когда мальчики продолжали петь в дискантах и альтах в восьмом классе. Нынешняя ситуация такова, что в шестом классе несколько человек уже находятся в стадии острой мутации, а в седьмом классе таких ребят больше половины. Следовательно, учащихся 6–7-х классов, хорошо знающих репертуар, привыкших к активной и напряженной учебной и концертной работе, умеющих повести за собой других учащихся, становится в Хоре мальчиков все меньше. При этом необходимо учитывать тот факт, что ребята третьего класса, приходящие в хор в начале учебного года, еще

8 При составлении подобных программ предпочтение отдается музыке композиторов новомосковской школы, чем подчеркивается преемственность школ Синодального училища и Хорового училища.

9 Пению в основном составе предшествует пение в хоре младших классов (1–2 классы). Сейчас хором младших классов руководит выпускница Академии хорового искусства Елена Николаевна Воропаева.

10 В хороведческой литературе этот период получил название «предмутационный».

11 10 академических часов в неделю.

не привыкли к нагрузкам, голоса их еще не очень готовы к напряженной работе и им, конечно, нужно определенное время для адаптирования в новых для них условиях.

В начале каждого учебного года (обычно 1 сентября) проводится прослушивание мальчиков для распределения по голосам. Его Виктор Сергеевич, как правило, проводил сам вместе с хормейстерами. Происходит первоначальное распределение по голосам учащихся третьего класса, пришедших из хора младших классов, и становится в общих чертах ясной картина с качественным и количественным составом Хора мальчиков на наступающий сезон. Необходимо отметить следующую тенденцию последних лет: новых мальчиков-третьеклассников становится все меньше, а мальчиков-старшеклассников, перестающих петь в хоре в связи с наступившей мутацией, и мальчиков, переходящих из дискантов в альты по причине понижения тесситуры и ограничения диапазона голоса, — больше. Таким образом, мы получаем уменьшение количества детей в высоких голосах и в хоре вообще.

При быстром и активном освоении сложного и обширного репертуара становятся чрезвычайно важными межпредметные (междисциплинарные) связи. Конечно, большим подспорьем для руководителя хора и хормейстеров является особая теоретическая подготовка учащихся хорового училища. Работа преподавателей-теоретиков по специальным программам дает уникальный результат. Как правило, при работе в хоровом классе не возникает проблем с чтением с листа и интонированием очень непростых партитур или они не становятся непреодолимым препятствием.

Важным фактором в подготовке мальчиков является их частое участие в концертах, фестивалях и конкурсах, благодаря чему они знакомятся с большим объемом музыкального материала. И здесь невозможно не отметить значение таких предметов, как слушание музыки и музыкальная литература.

При всей обширности концертной деятельности к основному массиву учебных задач, решаемых на ежедневных занятиях Хора мальчиков, относится работа над развитием и совершенствованием вокально-хоровых навыков: качество звука, дыхание, тембральная идентичность каждой хоровой партии, общий хоровой ансамбль, дикционные задачи и развитие артикуляционного аппарата. Конечно, в рамках статьи невозможно полно отразить тему

вокально-хоровой работы, но перечислим некоторые основные задачи, которые ставились всеми руководителями Хора мальчиков в предыдущие годы и которые мы стараемся развивать и сейчас:

- Округление и прикрытие звука (гласных). Основное внимание уделяется гласным «а» (ближе к «о»), «и» (ближе к «ы»), «е» (ближе к «э»)¹². Работа над подобными задачами была основополагающей при распевании хора Александром Васильевичем Свешниковым.

- Преобладание головного регистра в звучании дискантов и грудного звучания у альтов. Именно на сочетании этих двух тембральных особенностей, на преобладание их в каждой партии и на слияние их в общехоровой краске всегда обращал большое внимание Виктор Сергеевич Попов.

- Регулярная работа над дыханием, обязательное использование дыхательных упражнений в начале каждого хорового занятия. Широко известно пристальное внимание к подобного рода работе Юрия Михайловича Уланова.

- Осознанное отношение к дикции и активности артикуляционного аппарата. Четкость окончаний на согласных звуках, важность согласных в соединении гласных и использование согласных в художественно-изобразительных целях — фундаментальная составляющая свешниковской вокально-хоровой школы и ее верных последователей: Юрия Михайловича Уланова и Виктора Сергеевича Попова.

При всей насыщенности и напряженности вокально-хоровой деятельности на ежедневных занятиях в Хоровом училище необходимо всегда помнить о психологических и поведенческих особенностях мальчиков (в особенности подросткового периода).

На занятиях мальчики должны почувствовать себя активными, сознательными участниками большого и интересного дела. В процессе хоровых занятий ученикам должно быть понятно значение тех или иных указаний руководителя. [3, с. 53].

В Хоре мальчиков большое внимание уделяется воспитательной работе. Как и в любом исполнительском коллективе, творческая дисциплина — основа основ функционирования. Нетерпимость

¹² Особенно это относится к высоким голосам — дискантам (чаще всего — первым).

к опозданиям, взаимное уважение, внимательность и усидчивость, четкая организация учебно-репетиционного процесса — все это годами закладывалось в работе с мальчиками во все годы существования Хорового училища, старательно развивается и культивируется в настоящее время.

Усвоение всех без исключения вокально-хоровых навыков зависит от качества хоровой дисциплины, от умения всего коллектива и отдельных его участников сосредоточить свое внимание на указаниях руководителя, понимать малейшие жесты руки дирижера [1, с. 57].

На наш взгляд, наличие в репертуаре хора произведений, исполняющихся всеми учащимися Хорового училища («исторический репертуар»), также является неотъемлемой частью воспитательного процесса и сохранением преемственности разных поколений.

Все мальчики, поющие в хоре, проходят через школу наставничества — младшие слышат и видят работу старших и стараются соответствовать их уровню. При расстановке мальчиков мы стараемся это учитывать, и рядом с третьеклассниками и вновь пришедшими в хор стоят ученики, поющие уже несколько лет.

Важную роль в воспитании учащихся Хорового училища играет совместная концертная и гастрольная работа, когда руководитель, хормейстер, сопровождающие и участники хорового коллектива находятся вместе на протяжении довольно продолжительного времени. Безусловно, это сплачивает хор, позволяет осуществлять социализацию детей глубже и качественнее.

Все вышеперечисленные аспекты воспитательной работы, безусловно, могут относиться к развитию мотивации учащихся Хорового училища. Согласно определению, принятому в психологии,

мотивация — это внутренняя психологическая характеристика личности, которая находит выражение во внешних проявлениях в отношении человека к окружающему миру, различным видам деятельности. Мотивация выступает смыслом деятельности человека и способна удовлетворить его потребности. Учебно-познавательная мотивация — это деятельностный подход к учебе, реализация желания хорошо учиться [2, с. 8].

В заключение хотелось бы вспомнить замечательных хоровых дирижеров, удивительных педагогов, работавших хормейстерами Хора мальчиков при Викторе Сергеевиче Попове: заслуженного работника культуры РФ Юлию Николаевну Иоселиани и народного артиста РФ Льва Зиновьевича Конторовича. И, конечно, назвать музыкантов-хормейстеров, верных последователей и продолжателей вокально-хоровой школы Александра Васильевича Свешникова и Виктора Сергеевича Попова, руководившими Хором мальчиков Хорового училища имени А.В. Свешникова после 2008 года¹³: это заслуженный артист РФ, профессор Александр Александрович Шишонков, заслуженный артист РФ, доцент Анатолий Львович Кисляков, кандидат искусствоведения, доцент Алексей Кириллович Петров, лауреаты международных конкурсов Андрей Иванович Герасименко, Дмитрий Анатольевич Пушкарев. С 2022 года коллективом руководит почетный работник культуры города Москвы, лауреат федеральной премии «Лучший преподаватель в области музыкального искусства», доцент Александр Васильевич Цимбалов, хормейстер — лауреат международных конкурсов Кирилл Николаевич Кадыков.

¹³ Год ухода из жизни В.С. Попова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гембицкая Е.Я.** Обучение мальчиков пению в хоре / Е.Я. Гембицкая. — М.: АПН, 1955. — 414 с.
2. **Маркова А.К.** Формирование мотивации учения / А.К. Маркова, Т.А. Матис, А.Б. Орлов. — М.: Просвещение, 1990. — 190 с.
3. Хоровое сольфеджио по методике Георгия Струве / под ред. И. Рогановой. — СПб.: Композитор, 2014. — 88 с.
4. Хор мальчиков Хорового училища // сайт Академии хорового искусства [электронный ресурс] URL: <https://axu.ru/knaben-choir#top> (дата обращения: 05.12.2024).

REFERENCES

1. **Gembitskaya E.Ya.** Obuchenie mal'chikov peniyu v khore [Teaching boys to sing in the choir]. E.Ya. Gembitskaya. — M.: APN, 1955. — 414 s.
2. **Markova A.K.** Formirovanie motivatsii ucheniya [Formation of teaching motivation]. A.K. Markova, T.A. Matis, A.B. Orlov. — M.: Prosveshchenie, 1990. — 190 s.
3. Khorovoe sol'fedzhio po metodike Georgiya Struve/pod red. I. Roganovoy [Choral solfeggio according to the method of George Struve]. SPb: Kompozitor, 2014. — 88 s.
4. Khor mal'chikov Khorovogo uchilishcha <https://axu.ru/knaben-choir#top> (data obrashcheniya: 05.12.2024).

ЦИМБАЛОВ АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

(г. Москва)

кафедра хорового дирижирования

доцент

Хоровое училища имени А.В. Свешникова

художественный руководитель Хора мальчиков и юношей

почетный работник культуры города Москвы

лауреат федеральной премии «Лучший преподаватель

в области музыкального искусства»

e-mail: tsimbalovav@gmail.com

TSIMBALOV ALEXANDER V.

V.S. Popov Academy of Choral Art (Moscow, Russia)

Associate Professor of Choral Conducting

Artistic Director of the Boys Choir of the A.V. Sveshnikov

Choral School

Honorary Worker of Culture of the city of Moscow

winner of the federal award "The best teacher in the field of musical art"

e-mail: tsimbalovav@gmail.com

УДК 377, 378, 784.1, 784.5

О.П. ЦУКАНОВА

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

Хоровое образование в современной России. Время Виктора Попова

O. Tsukanova

Choral Education in Contemporary Russia. Victor Popov's Time

Аннотация. Хоровое образование в России прошло долгий путь становления, начиная с дореволюционного периода, через расцвет в советскую эпоху и до современных реформ. В статье рассматриваются ключевые этапы развития хорового образования современной России, влияние советской трехступенчатой системы музыкального образования, а также вклад Виктора Попова как новатора и реформатора. Попов предложил уникальные подходы к обучению. В их числе: 1) непрерывный цикл хорового образования от специализированной школы до вуза и аспирантуры; 2) соединение академического образования с обширной творческой деятельностью студенческого коллектива; 3) гуманизация образовательного процесса; 4) практическая работа с хором студентов-дирижеров в течение всего пятилетнего обучения в вузе; 5) сольное пение у студентов-дирижеров; 6) воспитание личности артиста с помощью активного участия певца в хоровом исполнительстве. В результате была создана образовательная система, основанная на воспитании специалистов широкого профиля с большим диапазоном профессиональных навыков и компетенций. В статье прослеживаются перспективы развития этой системы в контексте сохранения традиций и внедрения инноваций.

Ключевые слова: хоровое образование; В. Попов; Академия хорового искусства; типы и виды хоров; гуманизация образования; авторские методики преподавания; преемственность; новации и инновации; хоровое и сольное пение.

Abstract. Choral education in Russia has undergone a significant evolution, starting from the pre-revolutionary period, flourishing during the Soviet era, and continuing through contemporary reforms. This article examines the key stages in the development of modern Russian choral education, the influence of the Soviet three-tiered system of musical education, and the contributions of Victor Popov as an innovator and reformer. Popov introduced unique approaches to choral education, including: 1) a continuous cycle of choral training spanning from specialized schools to universities and postgraduate studies; 2) the integration of academic education with extensive creative activities of student ensembles; 3) the humanization of the educational process; 4) practical work with student-conductor choirs throughout the five years of university study; 5) solo singing for student-conductors; 6) fostering the artistic individuality of singers through active participation in choral performance. As a result, an educational system was developed that focuses on cultivating versatile specialists with a wide range of professional skills and competencies. The article explores the prospects for the further development of this system, emphasizing the balance between preserving traditions and incorporating innovations.

Keywords: choral education, Victor Popov, Academy of Choral Art, types and kinds of choirs, humanization of education, author's teaching methods, continuity, novelties and innovations, choral and solo singing.

Исторические корни хорового образования России

Система хорового образования современной России полностью сложилась в период советской истории. Ее мощными корнями в дореволюционной России по праву считаются Московское Синодальное училище церковного пения и Придворная певческая капелла в Санкт-Петербурге. В русских консерваториях, созданных в 60-е годы XIX века на манер европейских, хоровому делу не учили.

На определенном историческом витке, в 1918 году, образовательная деятельность Синодального училища была прервана, однако исполнительская традиция хорового пения оказалась привлекательной и для новой власти. Пение хором как особый вид массовой культуры поддерживало и усиливало коммунистическую идею объединения миллионов пролетариев всего мира. Хоровая песня помогала в труде и ратном подвиге, учебе и отдыхе трудящихся. 70-летняя эпо-

ха советской власти стала благодатной почвой для расцвета хоровой культуры и формирования системы хорового образования.

Нашлись и учителя. Многие из них прошли школу хорового воспитания в дореволюционной России, были регентами, хоровыми дирижерами и композиторами. Среди них немало выпускников и профессоров Синодального училища и Придворной певческой капеллы. В частности, в Москве работали А. Кастальский, П. Чесноков, Н. Голованов, А. Никольский, Н. Данилин, Н. Демьянов, А. Гребнев, А. Сергеев — люди, которые смогли продолжить и развить традиции хоровой и вокальной отечественной культуры в новых исторических обстоятельствах.

В 1918 году в Петербурге Придворная капелла была преобразована в Петроградскую народную академию, далее в 1922 году — в Государственную академическую капеллу. Музыкальная школа стала хоровым техникумом.

Московское Синодальное училище в 1918 году преобразовано в Народную академию (под руководством Кастальского). В 1923 году Народная академия присоединена к Московской консерватории как хоровой отдел.

Подготовка руководителей хоровых коллективов была переведена в консерватории, в которых были открыты новые факультеты. Постепенно учебные планы наполнялись необходимыми профильными предметами, и в 1930-е годы образовательный контур дирижерско-хорового обучения в высшей школе сложился окончательно. Дирижерско-хоровые факультеты вузов питались контингентом, подготовленным на более низких ступенях.

В эти годы сформировалась трехступенчатая система музыкального образования (школа—училище—вуз). Эта образовательная вертикаль — особенность и гордость именно русской школы, не имеющая аналогов в мире искусства и образования.

Горизонтальное направление развития — это расширение практики хорового пения и связанных с ним учебных дисциплин в детских школах и студиях, самодеятельных хорах, дирижерско-хоровых отделениях музучилищ и, наконец, образование после Великой Отечественной войны особых школ — хоровых училищ. Первоначально они появились в Москве и Ленинграде, а потом и в других городах.

Все это составило разнообразную многоступенчатую и взаимоподпитывающую область национального образовательного пространства.

Идея создания высшего хорового учебного заведения, сформулированная профессорами Синодального училища, ушла с повестки дня, но осталась в умах хоровиков-профессионалов и была отложена до подходящего исторического момента.

Открытие А.В. Свешниковым накануне войны Детской хоровой школы при Капелле в Ленинграде стало первым пробным камнем в создании фундамента учебного заведения-мечты.

Следующий шаг Свешникова в этом направлении — Московское государственное хоровое училище, основанное в 1944 году. Наряду с Суворовским и Нахимовским оно стало учебным заведением для детей войны, оставшихся без попечения родителей.

В.С. Попов добивался вузовской надстройки над хоровым училищем в течение многих лет, но только в очередной знаковый момент истории Государства Российского эту мечту удалось реализовать — тогда, когда Страна Советов исчезла с карты мира.

Создание Академии хорового искусства не было случайным; оно отвечало образовательным целям постперестроечной России. Важнейшей задачей того времени стало внедрение в образование идеи гуманизации.

Поистине революционным шагом стал Закон РФ об образовании 1992 года, впервые допускавший самые разные формы обучения и виды учебных заведений. Так появились гимназии, лицеи, колледжи, экспериментальные образовательные площадки. Широко внедрялись авторские учебники, программы и методики, допускающие вариативность обучения. Привлекательными стали зарубежные системы преподавания.

В Москве появились новые вузы — Российский государственный гуманитарный университет, Высшая школа экономики. Они были созданы усилиями профессионалов-подвижников, призванных реформировать систему образования в сложное для нашей страны время.

На общем фоне абсолютно естественным и закономерным стало обновление концепции и профессионального хорового образования. Эта область тоже почувствовала время возможностей, время эксперимента и модернизации.

В.С. Попова далеко не во всем устраивала консерваторская система хорового образования. Во-первых, она длилась слишком долго, во-вторых, для тех, кто окончил Хоровое училище, было много повторов в уже пройденных предметах. Во-вторых, она пре-

доставляла мало возможностей для хормейстерской практики. Об этом В.С. Попов говорил неоднократно с разными собеседниками, прежде всего, когда речь шла о выпускниках Хорового училища, продолжавших обучение в консерватории. Но и внутри консерваторской среды зрели запросы на обновление.

В сборнике научных трудов Московской государственной консерватории «Музыкальное образование: уроки истории» за 1991 год мы находим статью В. Медведевой «Студенты сегодня: к вопросу об организации учебного процесса в музыкальном вузе» [2]. Работа написана по результатам социологического исследования 1990 года, посвященного оценке студентами разных специальностей проблем организации учебного процесса. Студенты по специальности «Дирижирование» испытывают недостаток в практической работе со студенческим хором: «...из пяти годов обучения два последних года надо отдавать работе студентов с хором, так как за все время обучения мы работаем с хором в общей сложности 3 месяца... Невозможное количество занятий пением в хоре при почти полном отсутствии хормейстерской практики» [2, с. 103].

В пожеланиях к изменению учебных планов: «Дирижеры-хоровики предлагают курсы мировой художественной культуры, истории искусств, истории религий... музыкальную психологию, риторику, звукорежиссуру, современную музыкальную технику» [2, с. 103]. «Вокалисты хотели бы изучать историю театра, кино, сценическую речь, заниматься в классе вокального ансамбля» [там же].

Эти цитаты говорят о том, что в конце 1980-х годов в музыкальном образовании чувствуется ожидание перемен.

Время Виктора Попова

Время Попова как руководителя училища и Академии продолжалось 38 лет, с 1970 по 2008 годы.

Задачами В. Попова как художественного руководителя хорового учебного заведения были:

- расширение исполнительских возможностей хора;
- создание единой звуковой среды.

Расширение исполнительских возможностей хора связано с усложнением образовательной структуры училища — Академии. Сначала Попов надстроил 11 класс, усилив юношеский состав хора. С добавлением 3–4 мужских голосов он стал испол-

нять кантаты, «Страсти», фрагменты Мессы h-moll Баха, мессы Моцарта, Шуберта и др. Так прошли 20 лет работы В. Попова в училище.

В 1991 году он надстроил вуз, основал Мужской хор из выпускников Хорового училища. Мужской хор и мальчики (синодальный состав) освоил практически весь репертуар русской духовной музыки и открыл его заново Европе и Японии.

Тем временем подрос хор студентов. Их молодые голоса (женские и мужские) внесли новые краски звучания. Большой хор студентов мог петь практически всю хоровую литературу. Появилась возможность из большого контингента училища и Академии компоновать разные составы в зависимости от творческих задач. Исполнительские возможности общего коллектива необычайно расширились. В настоящее время в распоряжении Академии хорового искусства находится 14 составов хора разных видов. Все, кроме последнего, созданы в эпоху В. Попова.

- Хор младших классов (1–2 кл.);
- Хор мальчиков училища (3–7 кл.);
- Хор юношей училища (9–11 кл.);
- Хор мальчиков и юношей (3–11 кл.);
- 5 курсовых камерных хоров Академии;
- Мужской хор студентов Академии;
- Женский хор студентов Академии;
- Большой хор студентов Академии (1–5 к.);
- Сводный хор Академии и училища (3–11 кл. + 1–5 к.);
- Камерный хор студентов.

Усилиями художественного руководителя была создана **единая звуковая среда**: качество звука, общий стиль, манера исполнения, которые объединяют коллектив и легко узнаются в любых исполнительских обстоятельствах.

Попытаемся систематизировать образовательную деятельность В. Попова, взяв за основу несколько критериев.

Традиции, новации и инновации как базовые принципы образования

Традиции

Традиция в музыкальном образовании — то, что обеспечивает связь времен и сохраняет лучшее из прежних лет в новых исторических условиях. Спектр традиций, на которые опирался В. Попов, очень широк, но отметим главные из них.

1. Традиция хорового пения на Руси. Сохранение хоров мальчиков как вида.

2. Воспитание культуры хорового пения с детских лет.

3. Воспитание всестороннего музыканта с большим спектром компетенций и профессиональных возможностей.

4. Этика отношений внутри коллектива.

5. Общая гуманизация среды.

6. Ощущение свободы, единения в коллективе.

В пунктах 1 и 2 речь идет о многовековых национальных традициях, сохраняемых в российском культурном пространстве. В пунктах с 3 по 6 просматривается явная связь с традициями Синодального училища.

Воспитание всестороннего музыканта с большим спектром компетенций и профессиональных возможностей: мы знаем, что в Синодальном училище выпускники становились не только певцами хора, но и регентами, учителями, научными специалистами в области изучения древних рукописей и истории хорового дела в России.

Этика отношений внутри коллектива — традиция Академии, также идущая от Синодального училища. Она подразумевает образование, при котором система отношений держится на личности учителя, его способности собрать и объединить весь коллектив, выполняющий общую миссию. Отношения, которые базируются на единстве целей, взглядов и охватывают все аспекты учебной и музыкально-творческой деятельности.

Именно этого не было в российских консерваториях, созданных в XIX веке. Консерваторское образование по разным видам инструментального исполнительства скорее разъединяет, чем объединяет, а роль общего руководителя как личности нивелируется.

Общая гуманизация среды формирует отношения в цепочке руководство—преподаватели—обучающиеся. На первый план выступают позитивная, дружелюбная атмосфера в коллективе, преподавательская работа не за страх, а за совесть, умение находить выходы из сложных ситуаций на основе консенсуса.

Ощущение свободы, единения в коллективе проявляется как возможность сотворчества в исполнительских проектах хорового коллектива.

Новации

Новации — это то новое, что появляется в связи с авторскими преобразованиями традиционных методик и подходов к обучению. Приходят новые поколения учеников и преподавателей. Их новации связаны с педагогическим желанием улучшить и методически направить процесс обучения, добавить новые оттенки в образование и воспитание личности обучающегося.

Главные новации в эпоху Попова мы видим на уровне вуза, хотя ими пронизана вся образовательная вертикаль Академии.

1. Общий тренд на гуманизацию образования.

2. Межпредметные связи профессиональных дисциплин.

3. Формирование программ на основе преемственности.

4. Исторический подход в формировании образовательных программ специального цикла.

5. Преподавательский состав. Перекрестный опыт преподавания в училище и вузе.

6. Постановка голоса в средних классах Хорового училища.

7. Сольное пение у студентов-дирижеров.

8. Сольфеджио как предмет, который работает на хор. Взаимодействие сольфеджио и хора — основа воспитания слуха.

9. Особое внимание — навыку владения фортепиано.

Тренд на гуманизацию образования нашел отражение в учебных планах Академии. Целью хорового вуза стало дать его студентам широкое и всестороннее гуманитарное и общепрофессиональное образование, а именно:

- большой спектр дисциплин ОГСЭ;

- внедрение дисциплин смежных гуманитарных специальностей: история русского театра, история кино, современный оперный театр, философия музыки, музыкальная психология;

- появление предметов, дающих студентам дополнительные практические навыки: симфоническое дирижирование, основы композиции и аранжировки, звукорежиссура, инструментоведение и основы инструментовки, теория богослужебного пения.

Эти предметы появляются в учебном плане первоначально в качестве факультативов, далее становятся дисциплинами по выбору и потом переходят в базовую часть учебного плана.

В учебных программах особое внимание было уделено **укреплению межпредметных связей** профессиональных дисциплин. Программно связаны:

- хор — сольфеджио;
- хор — музыкальная литература;
- история музыки — гармония;
- хор — вокальный ансамбль;
- хор — латинские певческие тексты;
- хор — сольное пение;
- сольное пение — основы вокальной речи;
- история театра — оперная подготовка.

Принцип преемственности заложен в программы по всем дисциплинам. От училища к вузу предметы выстроены в единую вертикаль. А интенсивные образовательные технологии формируют навыки и компетенции с учетом индивидуальных особенностей развития студента. «Каждый должен работать на пределе своих возможностей!» — говорил Попов. Занятия не только индивидуальные, но и групповые можно организовать так, чтобы наиболее сильные и одаренные студенты развивались в своем, ускоренном темпе.

Преподавание многих курсов в Академии ведется по **историческому принципу**: от эпохи к эпохе, от стиля к стилю. Так составлены программы курсового хора, сольного пения, ансамбля, истории музыки, гармонии. Курс истории музыки преподается единым потоком без деления на зарубежную и русскую музыку.

Преподавательский состав Академии. Перекрестный опыт преподавания в училище и вузе помогает выстраивать образовательную вертикаль, а смена преподавателя по ряду предметов на каждом уровне позволяет студенту познакомиться с разными педагогическими приемами и методами обучения. Как правило, меняются педагоги по гуманитарным и теоретическим дисциплинам, фортепиано, сольному пению.

Постановка голоса в средних классах Хорового училища становится предметом, обязательным для всех. Это новация 1990-х. Важным моментом является воспитание голоса мальчика, в котором не прослушивается влияние женского тембра. Поэтому вести предмет должны либо сами хормейстеры, либо выпускники Академии, преподающие в училище, которые сами прошли длительную практику пения в хоре совместно с хором мальчиков.

Сольное пение у студентов-дирижеров планируется в течение всего вузовского курса. Важно,

чтобы у дирижеров и вокалистов были общие преподаватели — это принципиальный момент, который Виктор Сергеевич неоднократно проговаривал. Это необходимо не только для формирования общей звуковой среды, но и для определения и раскрытия потенциальных возможностей сольного голоса у студентов-дирижеров.

Сольфеджио позиционируется как дисциплина специальная, а не общепрофессиональная. Взаимодействие сольфеджио и хора — это основа воспитания слуха. Плодами уроков сольфеджио становятся профессиональная уверенность, техническая надежность музыканта, а также расширение исполнительских возможностей как дирижера, так и вокалиста.

Инновации

Инновации — это внесение идей и методов, новых для данного типа образовательного процесса. Этот термин широко используется в России со второго десятилетия XXI века. Внедрение инноваций сталкивается со следующими проблемами: а) часто инновации требуют больших материальных затрат; б) не во все предметы возможно внедрить чужие приемы обучения, и никто не знает, чем закончится подобный эксперимент.

Опыт В. Попова принес не одну инновацию. Каждая из них оказалась жизнеспособной и плодотворной. Все вместе они меняют содержание и концепцию обучения.

1. Идея создания высшего хорового учебного заведения в современной России с непрерывным циклом хорового образования.

2. Объединение образовательных задач с творческими.

3. Хор как концертная единица и база практики работы с хором.

4. Курсовые хоры. Хоровая лаборатория.

5. Оптимальный состав учебного хора: дирижеры и вокалисты.

6. Хор как центральная дисциплина, объединяющая всех обучающихся на трех ступенях профессионального образования. Создание единой звуковой среды.

7. Сближение учебных планов дирижеров и вокалистов.

8. Хор в специальности «Музыкально-театральное искусство». Воспитание личности певца через пение в хоре.

Идея создания высшего хорового учебного заведения в современной России с непрерывным циклом хорового образования: Академия хорового искусства остается таковым как первое и единственное в стране и мире.

Идея соединения академического образования с обширной творческой, исполнительской деятельностью: творчество, исполнительство стали неотъемлемой составляющей обучения.

Хор Академии — это не просто учебный хор, где студенты выступают как артисты хора, а концертная единица и база практики работы с хором.

Курсовые хоры — слагаемые большого студенческого хора, дирижерский полигон для еженедельной систематической работы студента с хоровым коллективом. Это хоровая лаборатория, где в течение пяти лет студент может познакомиться с огромным спектром хоровой литературы, историческим музыкальным процессом, многообразием композиторских стилей и исполнительских традиций. За пять лет обучения каждый курсовой хор делает 9 концертных программ в разных исторических стилях.

Сейчас мы воспринимаем хоровую работу по курсам как должное, но это абсолютная инновация Попова.

В интернете сохранился документальный фильм «Поющие дирижеры»¹, посвященный кафедре хорового дирижирования и студенческому хору консерватории. Его герои — выдающиеся хормейстеры А.В. Свешников, В.Г. Соколов, К.Б. Птица. Фрагмент заседания кафедры хорового дирижирования начинается предложением В. Соколова об организации работы хорового класса в новом учебном году: «Я предлагаю оставить ту же организационную структуру, которая была в прошлом году... Сентябрь месяц я предлагаю отдать студентам 4 курса для работы на малых хорах. Затем до начала декабря (время) отдать руководителю хора для подготовки концертной программы».

Таков график практической работы студентов консерватории. Но в стенах Академии есть возможность в течение пяти лет (а в каждом учебном году 35 недель) развивать и возвращать свои хормейстерские способности, и эту особенность учебного плана трудно переоценить. Результаты такой

инновации неизменно проявляются на конкурсах по дирижированию, где студенты академии чувствуют себя свободно и уверенно в профессиональном отношении. Позже курсовые хоры появятся и в консерваториях. Но первыми возможность еженедельной практики получили именно студенты Академии хорового искусства.

Оптимальный состав учебного хора, по мнению В. Попова, — это не только равновесие высоких и низких мужских, а также женских голосов, но объединение музыкантов разных специальностей в одном составе. Ансамбль, где дирижеры обеспечивают интонационную точность, надежность строя, исполнительскую энергетику, а вокалисты придают эмоциональную наполненность, тембровую красоту, многообразие красок. В. Попов говорил: «Настоящий хор, по нашему убеждению, должен состоять из профессионалов, которые одновременно являются и певцами, и всесторонне образованными музыкантами» [4, с. 57].

Хор как центральная дисциплина, объединяющая всех обучающихся на трех ступенях профессионального образования. Объединение в общем составе всех студентов Академии — способ создания единой звуковой среды, единой манеры пения, способов звукоизвлечения. Звук хора Академии — это явление сущностное, он формируется с самых юных лет в хоре училища и сохраняется, переходя от поколения к поколению, несмотря на постоянное обновление коллектива за счет ухода выпускников и прихода новых студентов первого курса. Хор Академии всегда можно узнать на слух, независимо от года записи, состава и репертуара. Сохранение качества хорового звука как главного сокровища Академии — это залог сохранения в целом всей вокально-хоровой школы А. Свешникова — В. Попова.

Хор играет ключевую роль в подготовке студентов по специальности «Музыкально-театральное искусство». Обучение студентов-вокалистов в вузе с помощью активного пения в хоре — стержневая идея нашего учебного заведения. Это отличный способ воспитания личности певца. Вопрос о целесообразности пения вокалиста в хоре, а также о самой возможности хорового класса для солиста остается дискуссионным и сегодня. Но Попов отвечал на этот вопрос утвердительно и очень убедительно. Пение в хоре и сольное пение — это

¹ Например, по адресу: <https://rutube.ru/video/35600c7fda495fe2225a6ca5680ba594/>.

погружение в разные исполнительские условия в течение одного учебного дня: хор — сольное пение — сольфеджио — вокальный ансамбль — практика пения с учениками. Смена режима работы воспитывает способность к переключению голосового аппарата, что является важнейшим профессиональным навыком. В.С. Попов говорил: «...если он (вокалист. — О. Ц.) знает, как обращаться с голосом, понимает смысл того, о чем поет, он не устает от занятий» [4, с. 56].

Перечислим другие практические навыки вокалистов, формируемые в процессе хорового воспитания.

- Стойкость, физическая выносливость, профессиональная закалка.
- Интонационная надежность, умение адаптироваться к любому ансамблевому окружению.
- Расширение профессионального горизонта, знакомство с огромным певческим репертуаром.
- Возможность познакомиться с индивидуальными особенностями дирижеров — не только хормейстеров, но и оркестровых дирижеров, почувствовать себя солистом в хоре, впервые поработать в качестве солиста с оркестром.
- В рамках занятий курсового хора студент может получить представление об истории музыки как о живом процессе чередования разных эпох и стилей.

Прочные и глубокие навыки пения в хоровом и вокальном ансамбле — дополнительный бонус к вокальному образованию наших студентов.

Заключение

«У нас свое дело!»

1. В.С. Попов создал авторскую педагогическую концепцию, образовательную систему, основанную на воспитании специалистов широкого профиля с большим диапазоном профессиональных навыков и компетенций, выходящих за пределы требований ФГОС по одной специальности.

2. Уникальная концепция образования успешно реализована на базе Академии хорового искусства имени ее основателя. Более тридцати лет она неизменно демонстрирует свою эффективность, приносит замечательные творческие плоды.

3. В чем жизнеспособность образовательной концепции В. Попова?

В. Попов — реформатор хорового образования изнутри, музыкант-пассионарий, который не ждал административных указаний сверху, а действовал в соответствии со своим пониманием образовательных и творческих задач. Образ идеального мира, воплощенного в идеальном хоровом звучании, всегда существовал в его сознании, и, создавая этот образ, он увлекал за собой коллег и учеников, на личном примере учил беззаветно служить своему делу и призванию. Опираясь на естественное саморазвитие системы, он осуществил реформу хорового образования с помощью внедрения идей, отвечающих новому времени, учитывающих возможности и желания обучающихся, новации педагогов, а также актуальные запросы отечественной культурной и профессиональной среды.

Время Виктора Попова продолжается!

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Золотов А.А.** Художник в пространстве бытия // Виктор Попов в хоровом искусстве. Сборник статей и материалов. — М.: Композитор, 2010. — С. 239–251.
2. **Медведева В.Н.** Студенты сегодня: к вопросу об организации учебного процесса в музыкальном вузе // Музыкальное образование: уроки истории: Сб. научных трудов. — М.: Московская консерватория, 1991. — С. 101–110.
3. **Миронова Н.А.** Реформа музыкального образования и уроки истории // Музыкальное образование: уроки истории: Сб. научных трудов. — М.: Московская консерватория, 1991. — С. 24–42.
4. На рубеже столетий. Размышления В.С. Попова о современном хоровом искусстве (из беседы с Р.С. Докучаевой) // Виктор Попов в хоровом искусстве: сборник статей и материалов. — М.: Композитор, 2010. — С. 49–67.
5. **Сербул Н.Б.** Виктор Попов и русское хоровое дело // Виктор Попов в хоровом искусстве: сборник статей и материалов. — М.: Композитор, 2010. — С. 100–106.
6. Хроника концертов Московского хорового училища и Академии хорового искусства // Виктор Попов в хоровом искусстве: сборник статей и материалов. — М.: Композитор, 2010. — С. 326–410.

7. **Старчеус М.С.** О «новых» и «старых» методах обучения музыкантов // История музыкального образования: новые исследования. Материалы международного семинара пятой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. — Москва; Пермь, 2016. — С. 62–70.
8. **Шелудякова О.Е.** Две реформы // История музыкального образования: новые исследования. Материалы международного семинара пятой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. — Москва; Пермь, 2016. — С. 128–135.

REFERENCES

1. **Zolotov A.A.** Khudozhnik v prostranstve bytiya [An Artist in the Space of Being]. In: Viktor Popov v khorovom iskusstve [Victor Popov in Choral Art]. Coll. of papers. M.: Kompozitor Publ. House, 2010. Pp. 239–251.
2. **Medvedeva V.N.** Studenty segodnya: k voprosu ob organizatsii uchebnogo protsessa v muzykal'nom vuze [Students Today: on the Issue of the Organization of the Educational Process at a Music University]. In: Muzykal'noe obrazovanie: uroki istorii [Music Education: Lessons of History]. Coll. of scientific papers. M.: Moskovskaya konservatoriya, 1991. Pp. 101–110.
3. **Mironova N.A.** Reforma muzykal'nogo obrazovaniya i uroki istorii [Music Education Reform and Lessons of History]. In: Muzykal'noe obrazovanie: uroki istorii [Music Education: Lessons of History]. Coll. of scientific papers. M.: Moskovskaya konservatoriya, 1991. Pp. 24–42.
4. Na rubezhe stoletiy. Razmyshleniya V.S. Popova o sovremennom khorovom iskusstve [At the Turn of the Century. V.S. Popov's Reflections on Contemporary Choral Art (from conversations with Rimma Dokuchaeva)]. In: Viktor Popov v khorovom iskusstve [Victor Popov in Choral Art]. Coll. of papers. M.: Kompozitor Publ. House, 2010. Pp. 49–67.
5. **Serbul N.B.** Viktor Popov i russkoe khorovoe delo [Victor Popov and Russian Choral Matter]. In: Viktor Popov v khorovom iskusstve [Victor Popov in Choral Art]. Coll. of papers. M.: Kompozitor Publ. House, 2010. Pp. 100–106.
6. Khronika kontsertov Moskovskogo khorovogo uchilishcha i Akademii khorovogo iskusstva [Chronicle of Concerts of the Moscow Choral College and the Academy of Choral Arts] // Viktor Popov v khorovom iskusstve [Victor Popov in Choral Art]. Coll. of papers. M.: Kompozitor Publ. House, 2010. Pp. 326–410.
7. **Starcheus M.S.** О «novykh» i «starykh» metodakh obucheniya muzykantov [About the “New” and “Old” Methods of Teaching Musicians]. In: Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya [The History of Music Education: New Research]. Materials of the international seminar of the fifth session of the Scientific Council on the History of Music Education. — Moscow; Perm', 2016. Pp. 62–70.
8. **Sheludyakova O.E.** Dve reformy [Two Reforms]. In: Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya [The History of Music Education: New Research]. Materials of the international seminar of the fifth session of the Scientific Council on the History of Music Education. Moscow; Perm', 2016. — Pp. 128–135.

ЦУКАНОВА ОЛЬГА ПЕТРОВНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

(г. Москва)

кафедра истории и теории музыки

доцент

заслуженный деятель искусств РФ

e-mail: op.tsoukanova@yandex.ru

TSUKANOVA OLGA P.

Victor Popov Academy of Choral Art

Department of History and Theory of Music

Associate Professor

Honored Arts Worker of Russia

e-mail: op.tsoukanova@yandex.ru