

ACADEMIA

МУЗЫКА • ЗНАНИЕ

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

ПЕДАГОГИКА

16+

СЕТЕВОЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ACADEMIA

МУЗЫКА • ЗНАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ПЕДАГОГИКА

№ 2 (19) 2026

16+

NETWORK ELECTRONIC SCIENTIFIC JOURNAL

ACADEMIA

MUSIC ● LOGY PERFORMANCE PEDAG ● GY

№ 2 (19) 2026

ACADEMIA: МУЗЫКОЗНАНИЕ,
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА
Сетевой электронный научный журнал
Издается с ноября 2021
Выходит 4 раза в год
ISSN 3034-2503

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)

Учредитель и издатель:
федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Академия хорового искусства
имени В.С. Попова»
И.О. РЕКТОРА, заслуженный деятель искусств РФ,
профессор **А.В. Соловьёв**

Адрес редакции:
125565, г. Москва, ул. Фестивальная, д. 2
Сайт журнала и режим доступа:
<http://axu.ru/academia>
E-mail редакции: academia2025@axu.ru

Главный редактор —
Кривицкая Евгения Давидовна,
доктор искусствоведения, профессор,
старший научный сотрудник Академии
хорового искусства имени В.С. Попова
Редактор — **Бугрова Ольга Сергеевна**
Ответственный секретарь —
Тотчиева Тамара Георгиевна
Дизайн — **Мишина Светлана Вячеславовна**
Верстка — **Брадарская Дарья Александровна**

© Академия хорового искусства
имени В.С. Попова, 2026

Члены редакционной коллегии

Акопян Левон Оганесович, доктор искусствоведения,
заведующий сектором теории музыки Государственного института
искусствознания (Москва)

Анжелини Андреа, доктор музыковедения, заведующий кафедрой
хорового дирижирования, профессор Венецианской консерватории
имени Бенедетто Марчелло (Италия, Венеция), профессор

Ахмадиева Роза Шайхайдаровна, доктор педагогических наук,
ректор Казанского государственного института культуры (Казань),
профессор

Высоцкая Марианна Сергеевна, доктор искусствоведения,
заведующий межфакультетской кафедрой современной музыки
Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
(Москва), доцент

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения,
заведующий кафедрой истории музыки Сибирского государственного
института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск),
профессор

Денисов Николай Григорьевич, доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник Научного центра народной музыки
имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории
имени П.И. Чайковского (Москва), доцент

Дулова Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения,
генеральный директор Национального академического Большого театра
оперы и балета Республики Беларусь (Минск), профессор

Зейфас Наталья Михайловна, доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки Академии хорового
искусства имени В. С. Попова (Москва), профессор

Зорилова Лариса Сергеевна, доктор культурологии, заведующий
кафедрой социально-гуманитарных дисциплин Российской академии
музыки имени Гнесиных (Москва), профессор

Ковалев Андрей Борисович, доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки Академии хорового
искусства имени В.С. Попова (Москва), доцент

Комарницкая Ольга Виссарионовна, доктор искусствоведения,
профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов
Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
(Москва), доцент

Лаврова Светлана Витальевна, доктор искусствоведения,
проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета
имени А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург), доцент

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, проректор
по учебной работе, профессор кафедры истории музыки Новосибирской
государственной консерватории имени М.И. Глинки (Новосибирск),
профессор

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения,
почетный работник сферы образования РФ, ректор Российской
академии музыки имени Гнесиных (Москва), профессор кафедры
хорового дирижирования Российской академии музыки имени
Гнесиных, профессор

Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии,
заведующий сектором художественных проблем массмедиа
Государственного института искусствознания (Москва), профессор

Слуцкая Лариса Евдокимовна, доктор педагогических
наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории
и теории исполнительского искусства Московской государственной
консерватории имени П.И. Чайковского (Москва), доцент

Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки Дальневосточного
государственного института искусств (Владивосток), доцент

Щербакова Анна Иосифовна, доктор педагогических наук,
доктор культурологии, ректор Московского государственного
института музыки имени А.Г. Шнитке (Москва), профессор

Шаравцэрэн Цэрэнжигмэд, кандидат педагогических наук, ректор
Монгольской государственной консерватории (Улан-Батор), профессор

ACADEMIA

MUSIC●LOGY PERFORMANCE PEDAG●GY

ACADEMIA: MUSICOLOGY,
PERFORMANCE, PEDAGOGY
Network electronic scientific journal
Published since November 2021
Published 4 times a year
ISSN 3034-2503

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)

FOUNDER AND PUBLISHER:
Victor Popov Academy of Choral Arts
ACTING RECTOR, Honored Artist of Russia,
Professor **Alexander Solovyev**
EDITOR-IN-CHIEF — **Evgenia Krivitskaya**,
Dr. Sci (Art), Professor
PROOFREADER EDITOR — **Olga Bugrova**
EXECUTIVE SECRETARY — **Tamara Totchieva**
DESIGN — **Svetlana Mishina**
LAYOUT — **Daria Bradarskaya**

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2026

EDITORIAL BOARD

Levon Oganosovich Akopyan, Doctor of Art History, State Institute
for Art Studies (Moscow), Head of the Music Theory Department

Andrea Angelini, PhD (Musicology), Head of the Choral Conducting
Department, Professor of the Venice Conservatory Benedetto Marcello
(Italy, Venice), Professor

Roza Shaikhaydarovna Akhmadieva, Doctor of Pedagogical Sciences,
Rector of the Kazan State Institute of Culture, Professor

Marianna Sergeevna Vysotskaya, Doctor of Art History, Head of the
Interfaculty Department of Contemporary Music, P. I. Tchaikovsky
Moscow State Conservatory (Moscow), Associate Professor

Lyudmila Vladimirovna Gavrilova, Doctor of Art History,
Head of the Department of Music History, Dmitri Hvorostovsky Siberian
State Institute of Arts (Krasnoyarsk), Professor

Nikolai Grigoryevich Denisov, Doctor of Art History,
Leading Research Fellow at the K. V. Kvitka Research Center of Folk Music,
P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow), Associate Professor

Ekaterina Nikolaevna Dulova, Doctor of Art History,
General Director of the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre
of the Republic of Belarus (Minsk), Professor

Natalya Mikhailovna Zeifas, Doctor of Art History,
Professor of the Department of Music History and Theory,
V. S. Popov Academy of Choral Art (Moscow), Professor

Larisa Sergeevna Zorilova, Doctor of Cultural Studies,
Head of the Department of Social Sciences and Humanities,
Gnessin Russian Academy of Music (Moscow), Professor

Andrey Borisovich Kovalev, Doctor of Art History,
Professor of the Department of Music History and Theory,
V. S. Popov Academy of Choral Art (Moscow), Associate Professor

Olga Vissarionovna Komarnitskaya, Doctor of Art History,
Professor of the Department of Interdisciplinary Specializations
for Musicologists, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow),
Associate Professor

Svetlana Vitalyevna Lavrova, Doctor of Art History,
Vice-Rector for Research and Development at the Vaganova Academy
of Russian Ballet, Associate Professor

Elena Valeryevna Pankina, Doctor of Art History,
Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of the Department of Music
History, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk), Professor

Alexander Sergeevich Ryzhinsky, Doctor of Art History,
Honored Worker of Education of the Russian Federation, Rector of the
Gnessin Russian Academy of Music (Moscow), Professor of the Choral
Conducting Department of the Gnessin Russian Academy of Music, Professor

Ekaterina Viktorovna Salnikova, Doctor of Cultural Studies,
Head of the Sector for Artistic Problems of Mass Media at the State Institute
for Art Studies, Professor

Larisa Evdokimovna Slutskaya, Doctor of Pedagogical Sciences,
Candidate of Art History, Professor of the Department of History and Theory
of Performing Arts, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow),
Associate Professor

Yulia Leonidovna Fidenko, Doctor of Art History, Professor of the Music
History Department of the Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok),
Associate Professor

Anna Iosifovna Shcherbakova, Doctor of Pedagogical Sciences,
Doctor of Cultural Studies, Rector of the Alfred Schnittke Moscow State
Institute of Music (Moscow), Professor

Tserenzhigmed Sharavtseren, Candidate of Pedagogical Sciences,
Rector of the Mongolian State Conservatory (Ulaanbaatar), Professor

СОДЕРЖАНИЕ

МУЗЫКА • ЗНАНИЕ

М.Г. ЖЁЛТЫШЕВА, Т.Б. СУХАНОВА
М.М. Ипполитов-Иванов и музыкальная культура
союзных республик 9

А.Е. КУЛИКОВ
Иоганн Непомук Гуммель и новое самосознание
музыканта в XIX веке 16

А.Е. МАКСИМОВА
Кавос — Глинка. Хоровая полифония 21

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

А.С. КОМАРОВ, А.В. ТАНОНОВ
Алексей Комаров — Антон Танонов: «Для меня
всегда первична концепция» 28

Е.Д. КРИВИЦКАЯ
Опера о Великой Отечественной войне
и ее жанровые метаморфозы 38

А.Ю. СУХАНОВА
К вопросу о тембровых свойствах русского
академического вокального исполнительства ... 46

ПЕДАГОГИКА

К.Н. КАДЫКОВ
Большой сводный хор проекта мэра Москвы
«Московское долголетие»: методические аспекты
организационной и репетиционной работы 59

В.В. КРАСОВ
Дисциплина «Хоровой класс» в XXI веке:
к проблеме патриотического воспитания
в системе высшего профессионального
дирижерско-хорового образования 66

И.А. ХРУЛЕВА
К проблеме изучения иностранных языков
академическими вокалистами на уровне
специалитета 76

CONTENTS

MUSIC • LOGY

M. ZHYOLTYSHEVA, T. SUKHANOVA
M.M. Ippolitov-Ivanov and the musical culture
of the Union republics 9

A. KULIKOV
Johann Nepomuk Hummel and the New Self-Consciousness
of the Musician in the 19th century 16

A. MAKSIMOVA
Cavos — Glinka. Choral polyphony 21

PERFORMANCE

A. KOMAROV, A. TANONOV
Alexey Komarov — Anton Tanonov: «I think
that the concept is always primary» 28

E. KRIVITSKAYA
The Great Patriotic War Opera
and Its Genre Metamorphoses 38

A. SUKHANOVA
On the question of timbre properties
of Russian academic vocal performance 46

PEDAGOGY

K. KADYKOV
The Grand Combined Choir of the Moscow Mayor's
«Moscow Longevity» Project: Methodological Aspects
of Organizational and Rehearsal Work. 59

V. KRASOV
The discipline «Choral class» in the 21st century:
on the problem of patriotic education in the system
of higher professional conducting
and choral education 66

I. KHRULEVA
Revisiting the problem of foreign language training
for classical vocalists at the specialist
degree level. 76

М.Г. ЖЁЛТЫШЕВА — Т.Б. СУХАНОВА

М.М. ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК

M. ZHYOLTYSHEVA — T. SUKHANOVA

M.M. IPPOLITOV-IVANOV AND THE MUSICAL CULTURE OF THE UNION REPUBLICS

Аннотация: Статья посвящена просветительской деятельности М.М. Ипполитова-Иванова в республиках СССР. Освещаются малоизвестные факты его биографии, связанные с вкладом в реформу профессионального музыкального образования в Советском Союзе, популяризацией народной музыки и различных форм массового искусства. Отдельное внимание уделяется публицистическим работам М.М. Ипполитова-Иванова о путях развития советского искусства и музыкальной самодеятельности.

Ключевые слова: М.М. Ипполитов-Иванов, музыкальная культура СССР, музыкальное образование в республиках СССР, народная песня, музыка в кинематографе, самодеятельность, русские народные инструменты.

Абстракт: This article explores M.M. Ippolitov-Ivanov's educational activities aimed at promoting the arts in the republics of the USSR. It highlights little-known facts about the biography of this conductor, composer, and public figure, including his work on the modernization of professional music education in the Soviet Union and the popularization of folk music and various forms of popular art. Particular attention is paid to M.M. Ippolitov-Ivanov's journalistic works on the development of Soviet art and amateur musical activity.

KEYWORDS: M.M. Ippolitov-Ivanov, musical culture of the USSR, musical education in the republics of the USSR, folk song, music in cinema, amateur performances, Russian folk instruments.

«Время — лучший показатель ценности композиторского вклада», — говорил ректор Московской консерватории Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (1859–1935) о произведениях, влияющих на «умственную жизнь народов» [4, с. 46]. Спустя 167 лет со дня рождения выдающегося русского композитора, музыкального деятеля, дирижера высказанный афоризм о чужой музыке актуален и в отношении творчества самого Ипполитова-Иванова. Об этом свидетельствует систематическое обращение исполнителей к его вокальному и ин-

струментальному наследию, проведение концертов, имеющих целью возрождение редких сочинений композитора¹, создание основательных трудов и статей, посвященных его биографии (Е.Ю. Борисова, Н.Ю. Погорелова, С.М. Бугославский [2], Н.С. Гуляницкая, Н.В. Кошкарёва, И.М. Ромашук, Т.В. Соколова, Г.Е. Иванова, С.М. Чемоданов) и его произведениям (Е.Э. Гущина, О.В. Миронова, И.В. Непомнящая).

Ипполитова-Иванова заслуженно относят к ярчайшим представителям «новой русской школы» конца XIX — начала XX века, к когорте талантливых педагогов².

¹ Среди них можно назвать концерт-презентацию проекта «Неизвестный Ипполитов-Иванов», который состоялся 11 ноября 2025 года в Большом зале Московской консерватории.

² Среди воспитанников Ипполитова-Иванова — крупные музыкальные деятели С.Н. Василенко, Р.М. Глиэр, А.Б. Гольденвейзер, Ю.Д. Энгель, Ю.С. Сахановский, А.М. Баланчивадзе и многие другие.

В то же время мало известна его роль в развитии музыкального образования в СССР, в поддержке национального и самодетельного искусства; мы располагаем немногими источниками об осуществлении им грандиозной просветительской миссии, питавшей музыкальный профессионализм в молодых союзных республиках в переходный исторический период. Именно об этих сторонах деятельности Ипполитова-Иванова пойдет речь в настоящей работе.

Представленные здесь биографические сведения, мировоззренческие позиции М.М. Ипполитова-Иванова основаны главным образом на материалах его воспоминаний «Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях» [5], эпистолярного наследия (1882–1934) [4], монографии С.М. Бугославского «М. Ипполитов-Иванов: жизнь и творчество» [2], статей о советской музыкальной культуре [4].

Обновление подходов, форм, методов дореволюционного музыкального образования было одной из главных задач политики молодого Советского государства³. Необходимость в единых образовательных требованиях для всех музыкальных учреждений в стране, новых подходах в музыкальном образовании вызвало к жизни появление в 1922 году ряда документов, разработанных при непосредственном участии М.М. Ипполитова-Иванова: положений «О высшем музыкальном заведении — консерватории», «О высших учебных заведениях», регулировавших процессы организации высшего музыкального образования в Союзе, формирование учебных планов, порядок планирования деятельности учебных заведений и прочее. Неоценимый вклад был внесен музыкантом в учреждение организаций профессионального музыкального образования на Украине и в Грузии. Кроме того, многонациональный статус СССР требовал объединения различных национальных групп, что автоматически запускало процессы интеграции культур и, соответственно, изучения музыки народов Союза.

Решение столь сложных и ответственных задач начиналось с просветительских проектов. И тем удивительнее, что в условиях расслоения профессионального сообщества на «поддержавших» и «оппозиционеров» новой власти М.М. Ипполитов-Иванов —

музыкант, личность которого была сформирована в последнюю четверть XIX века в Российской империи, — выступил одним из первых деятелей советского музыкального просветительства. Направления его деятельности имели значительный географический охват и отличались разнообразием форм. Это организация музыкально-просветительских мероприятий в рабочих коллективах и колхозных объединениях; поддержка музыкального самодетельного творчества и производства народных музыкальных инструментов; популяризация музыки союзных республик, главным образом Грузии и Белоруссии; популяризация музыки через кинематограф; публицистическая деятельность, направляющая общественный интерес на лучшие образцы академической и народной музыки; развитие народно-песенного искусства через создание авторских песен в народном стиле, обработки народных песен (русских, туркменских, азербайджанских, белорусских, узбекских).

«Вы здесь нам нужны как манна небесная, — как для театра, так и в особенности для консерватории», — писал З.П. Палиашвили Ипполитову-Иванову в письме от 18 июня 1921 года [4, с. 308]. Цитата из письма свидетельствует о высоком авторитете композитора среди грузинского музыкального сообщества. Деятельность Ипполитова-Иванова в Тифлисе⁴ [4, с. 5] получила довольно подробное освещение в трудах грузинских музыковедов (Е.С. Дзидзадзе [4, с. 280], Н.О. Баркалая [1]), и все же представляется необходимым вновь обратиться к этим страницам для уточнения вклада в развитие музыкального образования страны.

Едва окончивший Петербургскую консерваторию молодой композитор по рекомендации А.Г. Рубинштейна отправился в Грузию с миссией организации Тифлисского отделения ИРМО (Императорского русского музыкального общества). Инициатива начать творческую карьеру на новообретенной территории Российской империи не может не поражать смелостью. М.М. Ипполитов-Иванов один из первых русских музыкантов обозначил перспективы грузинского музыкального образования. Менее чем через год после его прибытия в Грузию на основе хоровых классов Х.И. Саванели⁵ (функци-

³ В апреле 1922 года профессор Московской консерватории Б.Л. Яворский выступил с докладом о необходимости реформы системы музыкального образования.

⁴ М.М. Ипполитов-Иванов проживал в Тифлисе с 5 октября 1882 года более десяти лет. Второй период пребывания был более краткосрочен: 1924–1925 годы.

⁵ Саванели Харлампи Иванович (1842–1890) — певец, педагог, дирижер, музыкально-общественный деятель.

онировали с 1874 года) была открыта первая музыкальная школа на Кавказе. При непосредственном участии М.М. Ипполитова-Иванова в 1886 году музыкальная школа реорганизована в музыкальное училище. И даже после отъезда из Грузии в 1892 году композитор не оставлял заботу о полюбившемся крае: в 1917 году не без его инициативы была основана консерватория на базе Тифлисского училища (ныне Тбилисская государственная консерватория имени Вано Сараджишвили)⁶.

Велика роль Ипполитова-Иванова в создании Харьковской консерватории⁷. Исходя из переписки композитора с И.И. Слатиным⁸ (1914), можно говорить о его активном участии в создании первого музыкального учреждения высшего образования в столице Украинской ССР⁹ [4, с. 168–170]. В свою очередь Харьков и Киев послужили примером создания сети музыкальных образовательных учреждений на Украине [5, с. 137] (см. *илл. 1*).

Несмотря на сложившиеся мировоззренческие убеждения, в первые послереволюционные годы Ипполитов-Иванов поддержал новую государственную политику. С.А. Бугославский отмечал его лояльность и коммуникативные качества: он «знает свою новую аудиторию, <...> проникся ее думами и чувствами» [2, с. 42]. Биограф упоминал о случае, когда в день приезда Ипполитова-Иванова в Ростов-на-Дону в июне 1933 года по пути следования люди сопровождали его с плакатами и трогательными приветствиями [2, с. 3]. Это свидетельство прочного авторитета и признания советской публикой.

Идеи строительства новой жизни [4, с. 236] вдохновляли композитора на создание вокальных сочинений: «Гимн труду», «Юбилейный марш», посвященный К.Е. Ворошилову (ставший одним из самых популярных маршей Красной армии), «Песня моряков», «Днепроресня», «Чукотская песня». Хор «Воскукуй, моя кукушка», «Частушка» для гармоники были созданы специально для музициро-



Илл. 1. И.И. Слатин и М.М. Ипполитов-Иванов. Харьков, 1910-е годы

вания в рабочей и крестьянской среде. Музыка для массового слушателя соответствовала духу времени, ему же отвечало и творчество Ипполитова-Иванова первых послереволюционных лет: это простые мелодии в народном духе, по художественным средствам не уступавшие академическим образцам¹⁰.

Ипполитов-Иванов приветствовал идею создания самодеятельных кружков в деревнях, работающих по школьному принципу подготовки [4, с. 239]. Эти мероприятия были направлены на поддержку культуры в глубинке, а для этого нужны были ориентиры на лучшие исполнительские коллективы. Подобно современным филармоническим проектам¹¹, композитор планировал гастроли именитых

⁶ М.М. Ипполитов-Иванов в соответствии с распоряжением руководства Наркомпроса Грузии возглавлял Тифлисскую консерваторию в 1924–1925 годах.

⁷ Подробнее о создании Харьковской консерватории см.: [5, с. 137].

⁸ Слатин Илья Ильич (1845–1931) – пианист, дирижер. Стоял у истоков учреждения в 1871 году в Харькове отделения РМО и музыкальных классов.

⁹ В 1917 году М.М. Ипполитов-Иванов был удостоен звания Почетного члена совета Харьковской консерватории.

¹⁰ Этой теме посвящена статья М.М. Ипполитова-Иванова в журнале «Советское искусство» от 2 сентября 1933 года, приуроченная к проведению Всесоюзного конкурса на массовую комсомольскую военную песню.

¹¹ В качестве примера можно привести фестивальный проект Московской областной филармонии «Большое искусство малым городам».



Илл. 2. М.М. Ипполитов-Иванов среди участников художественной самодеятельности. Начало 1930-х годов

хоров и оркестров в отдаленные от центра местности (см. илл. 2).

«Чувствовалась в нем “рабоче-крестьянская косточка”, <...> чувствовалась гордость за то, что русский народ так богат талантами» [4, с. 302], — так вспоминал об Ипполитове-Иванове известный хоровой дирижер Г.А. Поляновский. Важным достижением музыканта стало развитие нового направления, связанного с общественным досугом, — культуры художественной самодеятельности. Регулярно вспоминая о феномене Ф.И. Шаляпина — выходца из тифлисского музыкального кружка, Ипполитов-Иванов всячески приветствовал дарования молодежи из рабоче-крестьянской среды. И работа в этом направлении дала плоды: постепенно нишу обучающихся творческих вузов начала заполнять новая социальная группа. Мало кому известно, что Ипполитов-Иванов стоял у истоков организации Всесоюзной олимпиады самодеятельного искусства [4, с. 236]¹². Введенная в те годы при его непосредственном участии практика отбора претендентов для обучения в вузах на смотрах и конкурсах эффективна и сохраняется до настоящего времени.

Композитор проводил большую работу по созданию творческих объединений — самодеятельных и профессиональных. Еще до революции он возглавлял музыкальную комиссию Московского общества содействия устройству общеобразовательных народных развлечений [4, с. 307]. Впоследствии стал

одним из учредителей Союза оркестровых музыкантов и Союза музыкальных педагогов.

Ипполитов-Иванов привлекал к популяризации академического музыкального искусства только что появившиеся в 1920–1930-е годы средства массовой информации. На протяжении творческой жизни он не прекращал освещать музыкальные события в прессе, нередко сопровождая их нелестной критикой¹³, которая была ему позволительна благодаря высокому общественному авторитету. Ипполитову-Иванову принадлежала идея создания в 1928 году музыкального приложения «Музыка для всех» к журналу «30 дней», включавшего в себя очерки о современных отечественных композиторах (А.К. Глазунове, Р.М. Глиэре, С.Н. Василенко, С.С. Прокофьеве, И.Ф. Стравинском), зарубежной музыке¹⁴, а также тексты песен народов СССР (русских, монгольских, грузинских, еврейских, украинских, белорусских).

Несмотря на выступления влиятельных советских деятелей с критикой кинематографа как «низшего» искусства [4, с. 303], Ипполитов-Иванов стремительно распознал высокий потенциал кино, став одним из первых участников создания музыкальных кинокартин. Убеждения композитора основывались на мнении о том, что звуковое кино осуществляет определенную подготовку широкой аудитории к восприятию академической музыки [4, с. 247]. При этом он вполне осознавал негативные стороны музыки в кино, особенно учитывая ее первые шаги как нового музыкального жанра. Незамысловатость киномузыки в те годы служила поводом для сравнения звукового сопровождения кино с эффектами вроде «лая собак» или «гудка паровоза». Действительно, на первых этапах развития музыка и сюжет кинокартины существовали практически в изоляции друг от друга, режиссеры не учитывали грандиозные возможности психологического воздействия музыки на аудиторию. Комментируя ситуацию, Ипполитов-Иванов дальновидно указывал, что музыка может «слиться с сюжетом» лишь в случае иллюстрирования переживаний героев за счет лейтмотивов, приближения звукового оформления

¹² М.М. Ипполитов-Иванов входил в оргкомитет олимпиады. Подробнее см.: [4, с. 13].

¹³ Речь идет о его взглядах в отношении музыки, которую он иронично называл «навстречу массам» или «музыкальный мусор» [4, с. 238].

¹⁴ Все статьи публиковались под редакцией М.М. Ипполитова-Иванова.

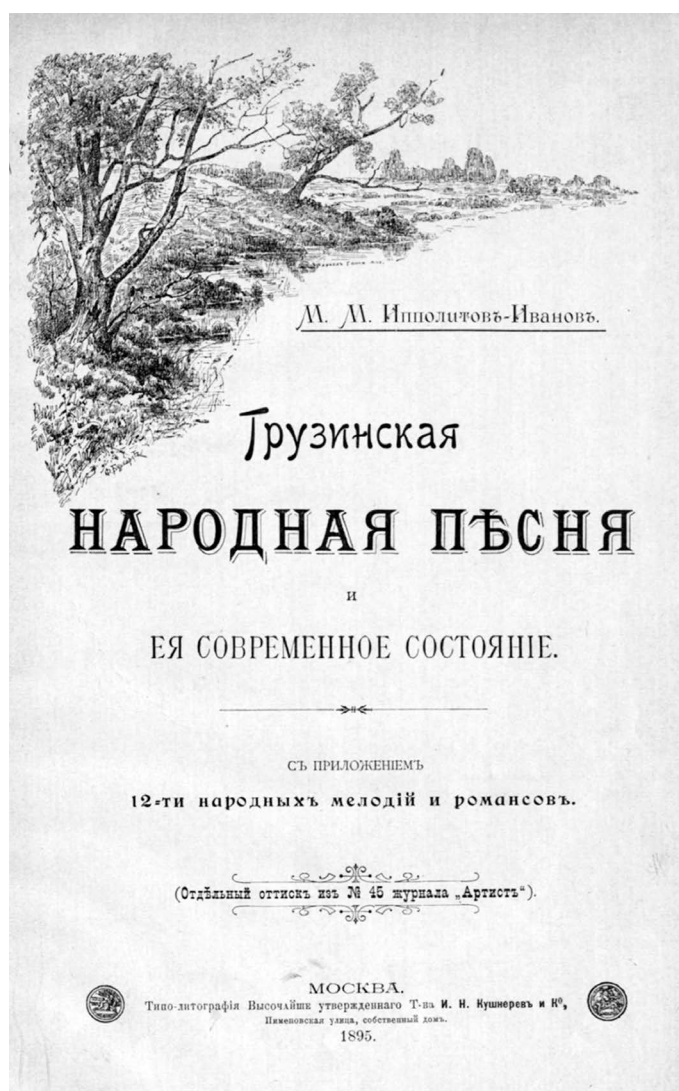
¹⁵ М.М. Ипполитов-Иванов и В.Л. Мессман по предложению управления кинопромышленности должны были предоставить отчет о мониторинге 17 советских звуковых фильмов 1932–1933 годов, чтобы выявить, существует ли художественная связь между фонограммой и кадром.

к стилю времени киносюжета [4, с. 247]. В сотрудничестве со своим учеником В.Л. Мессманом композитор начал исследование «Звук в фильме»¹⁵. Одним из результатов совместной работы стало создание в 1926 году секции киномузыки при Ассоциации революционной кинематографии, объединившей «композиторов, иллюстраторов (импровизаторов) и дирижеров (компиляторов)» [4, с. 257]¹⁶.

Важная творческая миссия Ипполитова-Иванова — сохранение и популяризация народной песни. Свыше 50 лет он активно собирал мелодии народов союзных республик, считая их источниками духовной сущности народа. В 1883 году отправился в фольклорную экспедицию в Кахетию (по приглашению инженера А.П. Бахметева). Результатом исследований грузинского музыкального фольклора стала первая российская публикация на тему «Грузинская народная песня и ее современное состояние: с приложением 12 народных мелодий и романсов», посвященная памяти Х.И. Саванели [3].

Народно-песенный дух нашел воплощение и в авторской музыке Ипполитова-Иванова: в сюитах для оркестра «В степях Туркменистана», «Две былинки», «Музыкальные картинки Узбекистана», квартетах «Вечер в Грузии» и «Татарская», струнном квартете на армянские народные темы [4, с. 252]; в авторских обработках фольклора: «Белорусские песни-колядки» для фортепиано, «Три белорусских щедровки», сборник «Обработки белорусских песен» (1923–1924) и других. Ипполитов-Иванов был весьма отзывчив на предложения коллег из республик создавать проекты по сохранению национального культурного наследия: по запросу Наркомпроса Азербайджана в 1928 году композитор подготовил сборник из 30 народных песен (16 тюркских, 8 турецких, 3 арабских и 3 киргизских); горячо поддержал инициативу А.В. Затаевича¹⁷ по публикации материалов казахского музыкального фольклора.

Композитор видел необходимость в сохранении исконно русской музыкальной культуры и представляющего ее народного инструментария — балалайки и гармоники, служивших «оплотом массовой



Илл. 3. Обложка издания 1895 года: М.М. Ипполитов-Иванов. «Грузинская народная песня и ее современное состояние»

музыкальной культуры» [4, с. 300]. Закономерно, что много сочинений советского периода было написано им для русских народных инструментов (в частности, фантазия на русские песни «На посиделках» для балалайки с симфоническим оркестром). Композитор предлагал рационализаторские идеи удешевления производства инструментов, учреждения инструкторских курсов [4, с. 231]. Важнейшей акцией сохранения традиций русской культуры и популяризации народных инструментов, предпринятой Ипполитовым-Ивановым, стало проведение в декабре 1926 года Всероссийского конкурса гармони-

¹⁶ Подробный экскурс в киномузыку Ипполитова-Иванова представлен в статьях И.М. Ромашук и Т.В. Сорокиной [7].

¹⁷ Затаевич Александр Викторович (1869–1936) — музыкальный этнограф, собравший и записавший казахский музыкальный фольклор.

¹⁸ М.М. Ипполитов-Иванов выступил в качестве председателя конкурса.

¹⁹ 30 января 1934 года композитору была присвоена высшая награда страны — орден Трудового Красного Знамени.

стов в Москве¹⁸, за которым последовал следующий шаг — учреждение техникума гармонистов.

Из проведенного обзора эпизодов жизненного пути М.М. Ипполитова-Иванова следует вывод о его ценнейшем вкладе в сохранение и развитие музыкальных культур народов СССР¹⁹. Обладая скромностью, композитор считал, что мало сделал для искусства. Тем не менее история показывает обратное: его многосторонняя деятельность неизменно вызвала интерес к музыкальному фольклору народов страны, дала импульс к развитию музыки в кино, зарождению нового репертуара — авторских произ-

ведений на основе национальной музыки народов СССР, способствовала обновлению методов профессионального музыкального образования в союзных республиках. В совокупности эти значительные действия способствовали расширению музыкального кругозора слушателя.

Преобразующая культура времени деятельность композитора для современных музыкантов может стать прекрасным примером, отражающим истинную любовь к Отечеству.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баркалая Н.О. О становлении профессионального музыкального образования в Грузии // Манускрипт, 2021, т. 14, № 8. С. 1687–1697.
2. Бугославский С.М. М. Ипполитов-Иванов: жизнь и творчество. — М.: Музгиз, 1936. — 54 с.
3. Ипполитов-Иванов М.М. Грузинская народная песня и ее современное состояние: с приложением 12 народных мелодий и романсов // Артист. — М.: Товарищество И.Н. Кушнерев и Ко, 1895, вып. 45. — 32 с.
4. Ипполитов-Иванов М.М. Письма. Статьи. Воспоминания / сост. Н.Н. Соколов. — М.: Советский композитор, 1986. — 357 с.
5. Ипполитов-Иванов М.М. Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях. — М.: Музгиз, 1934. — 159 с.
6. Кошкарёва Н.В. Дирижерское искусство М.М. Ипполитова-Иванова: к проблеме формирования русской дирижерской школы // Проблемы музыкальной науки, 2021, № 3 (44). С. 61–71.
7. Сорокина Т.В. М.М. Ипполитов-Иванов и кинематограф // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник статей по материалам Восьмой международной научно-практической конференции 14 апреля 2021 года.— Краснодар, 2021. — С. 43–45.
8. Чахвадзе Н.В. К вопросу об атрибуции русско-восточного музыкального взаимодействия: проблема и подходы к ее изучению // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика, 2022, № 3 (4). С. 42–49.

REFERENCES

1. Barkalaya N. O stanovlenii professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Gruzii [Formation of professional musical education in Georgia], Manuscript [Manuscript], vol. 14, no. 8, 2021, pp. 1687–1697. (In Russ.)
2. Bugoslavskij S.M. M. Ippolitov-Ivanov: Zhizn' i tvorchestvo [M. Ippolitov-Ivanov: life and work], Moscow: Muzgiz, 1936. (In Russ.)
3. Ippolitov-Ivanov M.M. Gruzinskaya narodnaya pesnya i eyo sovremennoe sostoyanie: s prilozheniem 12 narodnykh melodij i romansov [Georgian folk song and its current state: with an appendix of 12 folk melodies and romances], Artist [Artist], Moscow: Tovarishchestvo I.N. Kushneryov i Ko, no. 45, 1895. (In Russ.)
4. Ippolitov-Ivanov M.M. Pis'ma. Stat'i. Vospominaniya [Letters. Articles. Memories], sost. N.N. Sokolov, Moscow: Sovetskij kompozitor, 1986. (In Russ.)
5. Ippolitov-Ivanov M.M. Pyat'desyat let russkoj muzyki v moikh vospominaniyakh [Fifty years of Russian music in my memories], Moscow: Muzgiz, 1934. (In Russ.)

6. Koshkaryova N. Dirizhyorskoe iskusstvo M.M. Ippolitova-Ivanova: k probleme formirovaniya russkoj dirizhyorskoj shkoly [The Conducting art of M.M. Ippolitov-Ivanov: on the problem of the formation of the Russian school of conducting], Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science], no. 3 (44), 2021, pp. 61–71. (In Russ.)
7. Sorokina T. M.M. Ippolitov-Ivanov i kinematograf [M.M. Ippolitov-Ivanov and cinematography]. Muzyka v prostranstve mediakultury, sbornik statej po materialam Vos'moj mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferentsii 14 aprelya 2021 goda [Music in the Space of Media Culture, a collection of articles based on the proceedings of the Eighth International Scientific and Practical Conference 14 April 2021], Krasnodar, 2021, pp. 43–45. (In Russ.)
8. Chakhvadze N. K voprosu ob atributsii rusско-vostochnogo muzykal'nogo vzaimodejstviya: problema i podkhody k eyo izucheniyu [Revisiting the question of the attribution of Russian-Eastern musical interaction: the problem and the approaches to its study], Academia: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy.], no. 3 (4), 2022, pp. 42–49. (In Russ.)

ЖЁЛТЫШЕВА МАРИНА ГРИГОРЬЕВНА

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

студент

e-mail: zMarishka86@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0737-9127>

ZHYOLTYSHEVA MARINA G.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

student

e-mail: zMarishka86@mail.ru

СУХАНОВА ТАТЬЯНА БОРИСОВНА

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

проректор по дополнительному образованию,
науке и международным связям, кандидат
искусствоведения, доцент

e-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7881-3077>

SUKHANOVA TATIANA B.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Vice-Rector for Continuing Education, Science
and International Relations Candidate
of Art Criticism, Associate Professor

e-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

ВКЛАД АВТОРОВ

Жёлтышева М.Г. — разработка концепции исследования (формирование идеи), проведение анализа источников, сбор и обработка данных, развитие ключевых моментов концепции, написание и оформление текста.

Суханова Т.Б. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), структурирование материалов статьи, корректура текста, утверждение окончательного текста статьи.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

CONTRIBUTION OF THE AUTHORS

M.G. Zhyoltysheva developed the research concept (idea formation), analyzed sources, collected and processed data, developed key points of the concept, wrote and formatted the text.

T.B. Sukhanova participated in developing the research concept (idea formation, development of key points of the concept), structuring the article materials, proofreading the text, and approved the final text.

The authors declare no conflicts of interest.

Статья получена 02.03.2026

Одобрена после рецензирования: 15.05.2026

Опубликована: 30.06.2026

Submitted: 02.03.2026

Approved: 15.05.2026

Published: 30.06.2026

А.Е. Куликов

ИОГАНН НЕПОМУК ГУММЕЛЬ И НОВОЕ САМОСОЗНАНИЕ МУЗЫКАНТА В XIX ВЕКЕ

A. KULIKOV

JOHANN NEPOMUK HUMMEL AND THE NEW SELF-CONSCIOUSNESS OF THE MUSICIAN IN THE 19TH CENTURY

Аннотация: В статье биография композитора Иоганна Непомука Гуммеля рассматривается в контексте изменений в самосознании европейских музыкантов, произошедших на рубеже XVIII–XIX веков. На примере ряда фактов биографии композитора показано, как Гуммель отстаивал принципы нового самосознания музыканта. Рассмотрен вопрос о роли Гуммеля в формировании традиции гастролирования пианистов и борьбы за защиту авторских прав в контексте биографий его современников.

Ключевые слова: И.Н. Гуммель, авторское право, фортепианная музыка, Бетховен, Лист, Эстерхази, Моцарт, капельмейстер.

АБСТРАКТ: The article examines the biography of the composer Johann Nepomuk Hummel in the context of changes in the identity of European musicians that occurred between 18th and 19th centuries. The article uses facts from the composer's biography to demonstrate how Hummel advocated the principles of a new social identity for musicians. It also explores Hummel's role in shaping the tradition of piano touring and the struggle for copyright protection in the context of the biographies of his contemporaries.

KEYWORDS: Johann Nepomuk Hummel, copyright, piano music, Beethoven, Liszt, Esterhazy, Mozart, capellmeister.

Фигура австрийского композитора и пианиста Иоганна Непомука Гуммеля в отечественном музыкознании долгое время оставалась в тени имен его гениальных современников — Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Шуберта. В первой четверти XIX века, однако, музыканта повсюду сопровождало бесспорное признание: коммерчески успешные гастроли по всей Европе от Британии до России, сотни молодых пианистов, мечтающих стать его учениками. Музыка Гуммеля популярна не только у широкой публики, но и у коллег: творчеством композитора восхищались такие корифеи, как Шопен, Лист и Мендельсон. Отметим, что наследие композитора в последние десятилетия стало объектом более пристального научного и исполнительского интереса как в нашей стране, так и за рубежом: публикуются монографии и сборники статей, появляются диссертации, музыка Гуммеля все чаще звучит в кон-

цертных залах. Музыковедами установлены факты существенного влияния стиля композитора на творчество его современников — Шопена, Шуберта, Листа, и в настоящее время творчество Гуммеля рассматривается как огромное по значимости явление, а с точки зрения фортепианного стиля — и бесспорно новаторское [1; 2; 5].

Не столь благополучно обстоит дело с изучением биографии композитора. Из двух имеющихся зарубежных монографий лишь одна [4] отличается фундаментальностью подхода и проработанностью источников, вторая [3], вышедшая в 1934 году, ныне уже может считаться устаревшей; другие музыковеды преимущественно концентрируются по большей части на рассмотрении творчества композитора в отрыве от биографического и историко-культурного контекста. Тем не менее именно этот контекст в понимании масштаба фигуры Гуммеля имеет осо-

бое значение: достаточно упомянуть, к примеру, что ставшая ныне своеобразным штампом триада эпохи классицизма «Гайдн — Моцарт — Бетховен» в начале XIX века существовала и в варианте «Гайдн — Моцарт — Гуммель». В определенном ракурсе именно такой ее вариант исторически более обоснован!

Жизнь Гуммеля пришлась на период рубежа XVIII–XIX веков, и композитор во многих аспектах своего жизненного пути (в большей степени даже, чем непосредственно в творчестве) являл собой тип нового музыканта, художника романтической эпохи, преодолевающего и дистанцирующегося от ряда принятых социальных норм и практик века Просвещения. В рамках данной статьи хотелось бы раскрыть этот тезис на материале нескольких «сюжетов» его биографии.

XIX век в музыке характеризуется процессом разделения профессий исполнителя и композитора, ранее неразделимых в одном музыканте. В фортепианном искусстве в качестве первого концертирующего в современном смысле этого слова пианиста в массовом представлении фигурирует Ференц Лист. С исторической точки зрения, однако, это неверно. Лист, пожалуй, был первым пианистом, задумавшимся о формировании артистического стиля, работавший с агентами и импресарио и формировавшим то, что в XXI веке назвали бы личным брендом; но лавры первого в истории регулярно и систематически гастролирующего пианиста следует отдать именно Иоганну Непомуку Гуммелю. Особенно ярко заметно это при сопоставлении масштаба его гастролей с творческими поездками старших и младших современников. Так, Моцарт большую часть своих поездок осуществил в статусе вундеркинда, но в совершеннолетнем возрасте вел преимущественно оседлый образ жизни в Зальцбурге и Вене с краткими выездами в Прагу, Лейпциг и Берлин. Гайдн лишь в поздние годы смог совершить масштабные поездки в Великобританию. Бетховен, несмотря на активную концертную деятельность в первое десятилетие XIX века, никогда не уезжал из Вены на гастроли слишком далеко (не дальше Прессбурга, нынешней Братиславы). Шуберт в принципе почти не покидал Вены.

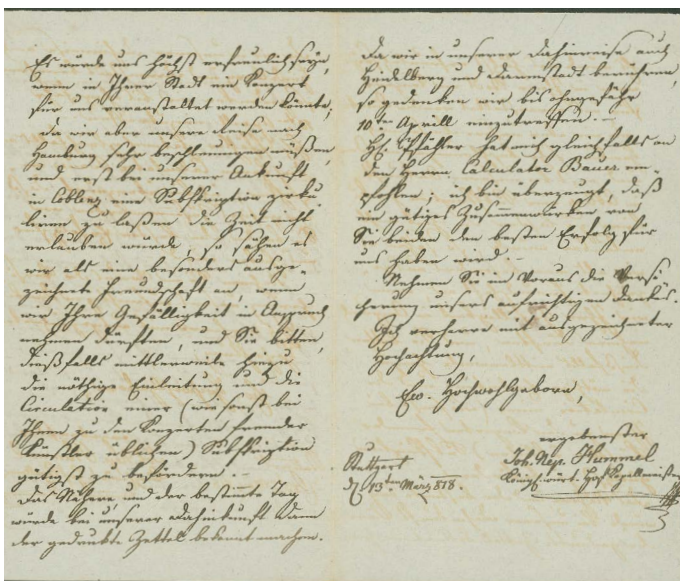
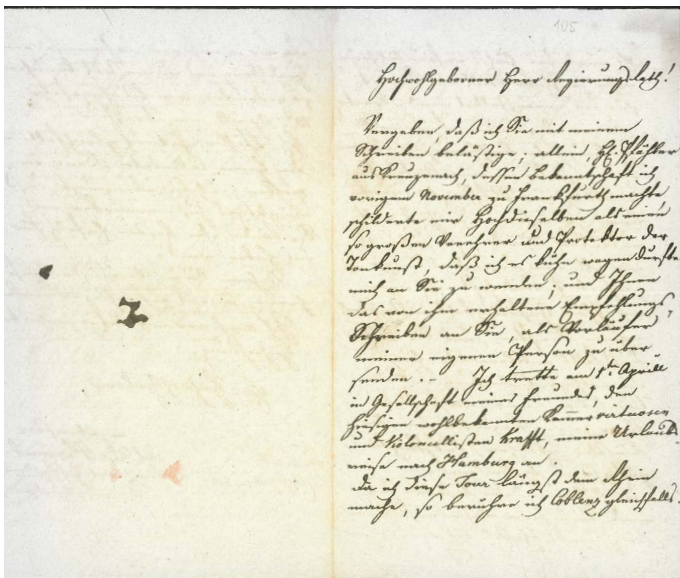
Гастрольный график Гуммеля на этом фоне не может не впечатлять. Первая поездка (с отцом, в схожем с моцартовским амплуа «чудо-ребенка»)



Илл. 1. Й.В. Мелер. Портрет Иоганна Непомука Гуммеля. Музей Гёте, Дюссельдорф

началась в декабре 1788 года, когда юному музыканту едва исполнилось 10 лет, последний краткий пианистический тур состоялся в 1834 году, за три года до кончины. Между этими рубежными датами был период с 1793 по 1814 год, когда Гуммель по совокупности политических и личных причин гастролировал мало, но двадцатилетие с 1814 по 1834 год — это практически ежегодные поездки по всему европейскому континенту: четыре тура в Британии, поездка в Россию в 1822 году, постоянные гастроли по Германии и сопредельным странам, резонансные посещения Парижа¹. Для Гуммеля, как и для современных пианистов, подобные странствия были важнейшей частью творческой самореализации, они воспринимались им как пространство свободы, использовались для пропаганды собственной музыки, установления творческих контактов, поддержания репутации. В эпистолярном наследии композитора тема гастролей также присутствует постоянно: примером может послужить письмо к издателю Вегелеру в Кобленц, в котором Гуммель беспокоится о наполняемости зала на предстоящем концерте

¹ Подробно хронология гастролей Гуммеля рассмотрена в монографии Кролля [4, с. 95–170].



Илл. 2–3. Письмо Гуммеля к Францу Вегелеру от 13 марта 1818 года. Beethoven-Haus, Бонн

в этом городе (фрагмент письма приведен в качестве иллюстрации). Гастроли становились не только способом заработка, но и частью профессиональной жизни, необходимой самой по себе: композитор неизменно включал пункт о ежегодном трехмесячном отпуске для гастролей в контракты капельмейстера, заключаемые им в Штутгарте и Вене, вопреки некоторому противодействию его работодателей. В отстаивании такой позиции Гуммель удивительно современен — и по сей день успех первоклассного

пианиста ассоциируется в том числе и с масштабом его выступлений по всему миру.

Важным фактором, изменившим финансовые аспекты музыкальной профессии в эпоху романтизма, стала защита авторских прав композиторов и практика отчислений за публикацию (а позднее — и исполнение) их произведений. В этой сфере Иоганн Непомук Гуммель также стал одним из пионеров. Важным событием в истории борьбы за авторские права музыкантов стала петиция, подготовленная и представленная им в законодательные органы Австрийской империи: в ней музыкант настаивает на создании своеобразного «Союза композиторов» и борьбе с нелегальным и неавторизованным копированием нот². Гуммелю удалось собрать под своей петицией подписи ведущих музыкантов, таких как Черни, Шпор, Мошелес, Рис, Калькбреннер и многих других. Решающей, однако, должна была стать подпись великого Бетховена — и Гуммель получает ее буквально у смертного одра гения, 23 марта 1827 года, во время их последней встречи. Несмотря на тяжелейшую болезнь, Бетховен не просто подписывает петицию, но и сопровождает ее отдельным письмом, в котором горячо настаивает на важности проблемы³. В подобном отстаивании Гуммелем авторских прав также можно усмотреть удивительно современный для того периода времени подход, характерный скорее для новейшей эпохи. Возможно, на вовлеченность композитора в эту проблему влиял его детский опыт ученичества у Моцарта: музыкант с очевидностью помнил, как гений балансировал на грани бедности в то время, когда его музыка звучала в Вене на каждом углу. Благодаря в том числе и Гуммелю, в XX веке такая ситуация была уже в ординарных обстоятельствах невозможна: популярность музыки обеспечивала финансовый успех ее автора.

Внимание к проблеме авторских прав свидетельствует о том, что Гуммель совершенно по-новому смотрел на статус музыканта в целом, обладал новым для своей эпохи социальным и профессиональным самосознанием. Еще показательнее это проявлялось в истории его капельмейстерской деятельности. На протяжении своего пути композитор последовательно занимал эту должность при дворе князя Эстерхази, в Штутгарте и, наконец, в Вей-

² Этой теме посвящена статья музыковеда Закса [6].

³ Письмо цитируется в [3, с. 306].

маре: во всех трех местах он демонстрировал исключительно независимый характер, игнорировал сословный этикет, не боялся вступать в конфликты со своими работодателями. Гуммель требовал к себе подобающего отношения соответственно своему дарованию и масштабу совершенного в искусстве, что принципиально противоречило взгляду на музыканта-капельмейстера как на слугу, пусть и высокооплачиваемого. Особенно наглядно проявлялось это у Эстерхази, где Гуммель подчас проявлял себя так, как Йозеф Гайдн — его предшественник на посту — и помыслить себе не мог⁴. Архивы сохранили целый ворох меморандумов князя, в которых он указывает композитору на его провинности: отсутствие на репетициях, жесткую критику своих менее талантливых коллег, нежелание следовать придворному этикету. Николай Эстерхази, в частности, указывает, что он «желает видеть господина Концертмейстера Гуммеля в форменной одежде во время несения службы», что Гуммелю «не разрешается отсутствовать на репетициях без предупреждения», «указания оркестрантам должны даваться без оскорблений и грубости» [3, с. 62]. Эти претензии наглядно свидетельствуют о том, что стиль поведения музыканта отличался от того, что ожидалось от слуги. Поразителен один из ответов композитора, отправленных Эстерхази в ответ на его критику: «Любит ли князь мои сочинения (как он заявляет) или нет — не может служить подтверждением того, ценна моя музыка или нет... Так как князь — не знаток музыки, он не способен судить о ней» [4, с. 45]. Можно ли представить такие речи из уст «папаши Гайдна»? Естественно, что увольнение не заставило себя ждать, и 18 мая 1811 года Гуммель получил финальный расчет. Схожий и даже худший опыт дало Гуммелю и кратковременное занятие должности капельмейстера в Штутгарте (с октября 1816 года по 12 ноября 1818 года), где он столкнулся с интригами и плохим отношением со стороны ряда должностных лиц. Тем не менее в своих письмах к королю с требованием отставки он говорит в пер-

вую очередь о погранных чести и достоинстве: эти слова для композитора были отнюдь не пустым звуком [7, с. 393].

Может сложиться впечатление, что рабочие проблемы Гуммеля были связаны исключительно с его склонностью к конфликтам. Отчасти это действительно так, и Марк Кролль откровенно описывает своего героя как человека, не вызывающего приязнь в общении [4, с. 41]. Большую роль тем не менее играло принципиально новое для эпохи самосознание композитора: Гуммель искренне считал, что своим талантом, мастерством, достижениями по праву заслужил высокое место на социальной лестнице, которое должно сопровождаться соответствующим уважением и даже преклонением. Сословная принадлежность при этом для него не играет никакой роли, и в этих условиях Гуммель ставит себя заведомо выше князя Николая Эстерхази в рамках своей профессиональной деятельности, по сути, отказывая последнему даже в праве на собственное художественное суждение. Показателен в этом разрезе и опыт службы Гуммеля капельмейстером в Веймаре. В этом городе Шиллера и Гете, иногда называемом «германскими Афинами», царил совсем другая атмосфера, и восемнадцать лет, проведенные в Веймаре, были для композитора намного комфортнее: там, где масштаб его личности признавался в полной мере, Гуммель охотно и плодотворно работал — развивал оперный театр, устраивал серии концертов, много выступал как дирижер⁵.

В XXI веке высочайший социальный статус выдающихся композиторов и пианистов, их «звездное» положение в обществе воспринимается как нечто естественное и само собой разумеющееся; нам сложно вообразить иную реальность — ту, которая была характерна для XVII–XVIII веков. Иоганн Непомук Гуммель — один из первых музыкантов, кто осознал свое право на иной путь, право на признание и уважение себя в качестве значимой личности, а не только профессионала-ремесленника.

⁴ Гуммель официально работал у князя Эстерхази с 1 апреля 1804 года по 18 мая 1811 года.

⁵ Этот период подробно описан в монографии Кролля [4, с. 187–239]

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Грохотов С.В. И.Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века: дисс. ... канд. иск. — М., 1990. — 180 с.
2. Куликов А.Е. Франц Шуберт и Иоганн Непомук Гуммель: некоторые параллели // Музыкальное образование и наука, 2022, № 2 (17). С. 50–55.
3. Benyovsky K. J.N. Hummel, Der Mensch und Kuenstler. — Bratislava: Eos, 1934.
4. Kroll M. Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World. — Lanham: Scarecrow Press, 2007.
5. Hinrichsen H.-J. Johann Nepomuk Hummel und Franz Schubert / ed. by G. Anselm and L. Lütteken // Zwischen Klassik und Klassizismus. — Kassel: Bärenreiter, 2003 — P. 103–117.
6. Sachs J. Hummel and the Pirates: The Struggle for Musical Copyright // Musical Quaterly, 1979, № 59. P. 31–60.
7. Zimmerschied D. Die Kammermusik Johann Nepomuk Hummels: Doctoral (Art Criticism) Dissertation. — Mainz: Gutenberg Universität, 1966.

REFERENCES

1. Grokhotov S. I.N. Gummel' i fortepiannoe iskusstvo pervoj treti XIX veka [J. N. Hummel and piano art of the first third of 19th Century]. Candidate (Art Criticism) Dissertation, Moscow: 1990. (In Russ.)
2. Kulikov A. Franc Shubert i Iogann Nepomuk Gummel': nekotorye paralleli [Franz Schubert and Johann Nepomuk Hummel: some parallels], Muzykal'noe obrazovanie i nauka, no. 2 (17), 2022, pp. 50–55. (In Russ.)
3. Benyovsky K. J.N. Hummel, Der Mensch und Kuenstler, Bratislava: Eos, 1934.
4. Kroll M. Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World, Lanham: Scarecrow Press, 2007.
5. Hinrichsen H.-J. Johann Nepomuk Hummel und Franz Schubert, ed. by G. Anselm and L. Lütteken, Zwischen Klassik und Klassizismus, Kassel: Bärenreiter, 2003, pp. 103–117.
6. Sachs J. Hummel and the Pirates: The Struggle for Musical Copyright, Musical Quaterly, no. 59, 1979, pp. 31–60.
7. Zimmerschied D. Die Kammermusik Johann Nepomuk Hummels. Doctoral (Art Criticism) Dissertation, Mainz: Gutenberg Universität, 1966.

КУЛИКОВ АЛЕКСАНДР ЕВГЕНЬЕВИЧ
 Детская музыкально-хоровая школа № 106 (г. Москва)
 преподаватель теоретических дисциплин
 кандидат искусствоведения
 e-mail: alexkoulikov@mail.ru
 ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1559-148X>

ALEXANDER E. KULIKOV
 Children's Music and Choral School No. 106 (Moscow)
 Teacher of Theoretical Subjects
 Candidate of Art Criticism
 e-mail: alexkoulikov@mail.ru

Статья получена 10.04.2026
 Одобрена после рецензирования: 21.05.2026
 Опубликовано: 30.06.2026

Submitted: 10.04.2026
 Approved: 21.05.2026
 Published: 30.06.2026

А.Е. МАКСИМОВА

КАВОС — ГЛИНКА. ХОРОВАЯ ПОЛИФОНΙΑ

A. MAXIMOVA

CAVOS — GLINKA. CHORAL POLYPHONY

Аннотация: В творчестве М.И. Глинки (1804–1857) значительное место занимала полифония, зафиксированная в его клавирных фугах, в испанских увертюрах и «Камаринской». Блестящим образцом использования полифонической техники стала первая опера классика русской музыки — «Жизнь за царя» (1836) — с ее блестящей двойной фугой в хоровой интродукции. В настоящей статье прослежены факторы, способствовавшие освоению Глинкой сложных композиционных приемов, — обучение у З. Дена, знакомство с репертуаром, создаваемым старшими современниками, в котором выделены театральные сочинения К. Кавоса (1777–1840) — малоизвестные опера «Иван Сусанин» (1815) и музыка к драме «Сokol князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» (1823). Выявлены тождественные номера в этих сочинениях, указано на использование музыки оперы в драме, а также рассмотрены совпадающие по музыкальному материалу хоры, основанные на принципах полифонического и вариационного развития. Определены принципы обработки народной музыки, представленные в сочинениях Кавоса, отмечена их непосредственная проекция на оперу Глинки.

Ключевые слова: Кавос, Глинка, Сусанин, хоровая полифония, fuga, опера, фольклорная обработка.

АБСТРАКТ: In the work of M.I. Glinka (1804–1857), a significant place was occupied by polyphony, recorded in his keyboard fugues, in Spanish overtures and «Kamarinskaya». A brilliant example of the use of polyphonic technique was the first opera «classic of Russian music» — «Life for the Tsar» (1836) — with its brilliant double fugue in the choral introduction. This article examines the factors that contributed to Glinka's mastery of complex compositional techniques — training by Z. Den, familiarization with the repertoire created by his older contemporaries, which includes the theatrical works of C. Cavos (1777–1840), including the little-known opera «Ivan Susanin» (1815) and the music for the drama «The Falcon of Prince Yaroslav of Tver, or the Bride on a White Horse» (1823). Identical numbers in these compositions have been identified, the use of opera music in drama has been pointed out, and choruses based on the principles of polyphonic and variational development that coincide in musical material have been examined. The principles of folk music processing presented in Cavos' compositions are identified, and their direct projection on Glinka's opera is noted.

KEYWORDS: Cavos, Glinka, Susanin, choral polyphony, fugue, opera, folkloric processing.

В исследованиях творчества М.И. Глинки нередко встречается справедливое утверждение о том, что композитор — основатель русской классической полифонии, основанной на народной отечественной и профессиональной западноевропейской традициях. В пример, как правило, приводятся интродукция с двухтемной фугой, эпилог (полифонические вариации) и фугато из второй картины IV действия оперы «Жизнь за царя». «Глинка создает, по существу, новую форму “песни-фуги”, — писала о хоровой

полифонии композитора О.Е. Левашева, — основанную на коренных народных традициях» [3, с. 220]. Фуга, канон, имитация, подголосочная полифония становятся постоянными спутниками оперных форм глинкинского «Сусанина», проникают в крупные хоровые сцены сочинения.

Но как происходило освоение композитором полифонической техники и что повлияло на его решение «усложнить» оперную партитуру «контрапунктическими затеями» (А.Н. Серов), за которыми



Илл. 1. К.А. Кавос

последовали полифонические страницы «Руслана» и «Камаринская»? И что натолкнуло Глинку на создание так называемой песни-фуги?

Известно о пребывании Глинки в 1833–1834 годах в Германии, где он изучал контрапункт и инструментовку под руководством немецкого музыковеда Зигфрида Дена, ставшего для композитора не только учителем, но и другом. Конечно, без его влияния не состоялись бы уникальные хоровые сцены «Жизни за царя», в которых значительное место занимает полифоническая техника¹. Однако позволим себе предположить, что не менее значимую роль в формировании контрапунктического стиля в хоровой театральной музыке Глинки сыграл его старший современник, итальянский композитор К.А. Кавос (1777–1840).

С апреля 1799 года он занимал должность придворного капельмейстера и композитора императорских театров. Согласно контракту, Кавос обязался «сочинять все российские оперы и балеты, какие

мне от дирекции поручены будут» [2, с. 126]. Он проработал в России свыше сорока лет и внес неоценимый вклад в русскую музыкальную культуру.

В 1803 году Кавос принял на себя руководство русской оперной труппой и воспитал целую плеяду театральных певцов (в их числе П. Злов, Г. Климовский, В. Самойлова, Е. Сандунова, О. Петров, А. Воробьева-Петрова). Для молодого русского театра, сформировавшегося в екатерининский период, композитор написал целый ряд произведений, основанных на национальных сюжетах или созданных на либретто отечественных авторов.

Композиторское творчество Кавоса охватывает свыше пятидесяти театральных произведений, среди которых оперы, балеты, балеты-дивертисменты, музыка к драматическим спектаклям и водевилям. Он постоянно сотрудничал с А.А. Шаховским, сочинял на тексты В.А. Жуковского, И.А. Крылова, А.С. Пушкина. Многие балетные опусы, в том числе на русские сюжеты, созданы Кавосом вместе со знаменитым балетмейстером Ш. Дидло.

С первых лет работы в Санкт-Петербурге и до последних дней творческой деятельности композитор писал музыку на тексты русских авторов, сочинял оперы, балеты и дивертисменты на национальные сюжеты, особенно актуальные для публики в годы войны с Наполеоном. Хрестоматийным примером работы Кавоса над патриотическим сюжетом стала его историко-комическая опера «Иван Сусанин» на либретто Шаховского, созданная и поставленная в 1815 году, которая не сходила со сцены почти сорок лет, вплоть до 1854 года.

Князь А. А. Шаховской (1777–1846) — широко известный в XIX веке русский писатель, драматург и театральный деятель — автор свыше ста пьес, среди которых водевили и исторические драмы. Большинство театральных сочинений Кавоса написаны на тексты и сюжеты Шаховского (среди них оперы: «Беглец от своей невесты» и «Любовная почта», 1806; «Леста, или Днепровская русалка», совместно с С.И. Давыдовым, 1807; «Казак-стихотворец», 1812; драмы и балеты).

Опера «Иван Сусанин» Кавоса, обозначенная в печатном клавире как «народная», соединила в себе черты различных сценических жанров. Произведение наследует традиции французской комической оперы и итальянской оперы-буффа, оперы спасения,

¹ Об интересе Глинки к полифонической музыке для органа см.: [1, с. 41–43].

водевиля; авторами впервые предпринята попытка создания национальной исторической оперы.

В увертюре Кавос поместил лейттемы, определяющие музыкальную драматургию оперы: темы поляков, дуэта Маши и Алексея — детей Сусанина (№ 9) и куплетов Матвея — жениха Маши (№ 2), тему-рефрен всей оперы — куплет «Пусть злодей страшится» из трио с хором № 11. В коде увертюры звучал материал кульминационного квартета с хором № 10, в котором поляки грозились убить Сусанина. Изложение главных тем и фрагментов сцен во вступлении к опере позволило заранее подготовить узловые моменты сценического действия и расставить акценты в партитуре. Тем самым Кавос подготовил в «Сусанине» почву для укрепления лейтмотивной системы и симфонического развития в сочинениях А. А. Алябьева, Глинки и последующей плеяды русских композиторов [5].

Оперу обрамляли массовые сцены: после увертюры звучал хор крестьян, действия завершались хоровыми номерами с участием основных персонажей. В произведении преобладали ансамбли главных действующих лиц, в том числе с хором. Арии исполняли только Маша и Алексей, а Сусанин участвовал исключительно в ансамблевых сценах.

Кавос неоднократно обращался в «Иване Сусанине» к подлинным фольклорным образцам, используя протяжную песню «Не бушуйте вы, ветры буйные» (№ 1), свадебную «Ах, жарко в тереме свечи горят» (вступление к увертюре, № 2) и плясовую «Камаринская» (в № 4).

Композитор не только ввел в оперу народный тематизм, но и стремился приблизиться к подлинному звучанию русского многоголосия с помощью имитационной техники. Искусство контрапункта привлекало его с юности. Ученик известного мастера, композитора, дирижера и органиста Ф. Бьянки (1752–1810), в 14 лет Кавос выиграл конкурс органистов в соборе Св. Марка (Венеция). Владение органным репертуаром и успешные занятия композицией позволили ему достигнуть значительного технического уровня, о котором свидетельствуют страницы оперы.

Кавос ввел полифонические приемы в многоголосные вокальные номера: хор «Не бушуйте, ве-

тры буйные» (№ 1), куплеты Матвея с хором «Слава Богу милосердому» (№ 2), дуэт Маши и Матвея «Ах, тебя на белом свете» (№ 4), дуэт Маши и Алексея «Горько с милыми расстаться» (№ 9), финал второго действия и заключительное трио с хором «Пусть злодей страшится». В куплетах Матвея с хором (№ 2) использована имитационная техника, а дуэт Маши и Алексея (действие II) изложен в виде двухголосного конечного канона.

Хор «Не бушуйте, ветры буйные» исследователи выделили как выдающийся образец «развитой полифонической обработки» [2, с. 140]. Кавос объединил в нем принципы подголосочной полифонии и варьирования темы. Экспозиция напоминает двойную фугу — композитор провел две темы в контрапункте, затем повторил их на кварту ниже, а в последующих разделах формы сочинил новые контрапункты, используя имитационную технику.

Нам удалось установить, что Кавос перенес увертюру и хор «Не бушуйте, ветры буйные» из оперы «Иван Сусанин» в музыку к драме Шаховского «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» [5]. Ее премьера состоялась 18 октября 1823 года в Петербурге спустя восемь лет с момента создания оперы «Иван Сусанин». В Москве «Сокол» шел через полгода в бенефис актеров А.Т. и А. М. Сабуровых, спектакль неоднократно обновлялся.

Сохранились источники — комплект оркестровых голосов, хоровая партитура и либретто, которые нам удалось найти². Действие «Сокола» было основано на реальных исторических событиях XIII века и раскрывало романтическую историю встречи великого князя Ярослава с будущей невестой Ксенией. Для спектакля Кавосом написаны хор и две песни I действия, два хора и музыка пантомимы II действия, песня Наташи III действия. Все хоры и песни драмы опирались на фольклорные тексты и мелодии.

Известно, что московская премьера оперы «Иван Сусанин» прошла в 1822 году в доме Пашкова на Моховой, а 24 апреля 1824 года на той же сцене ставился «Сокол». Без сомнения, в драме использовались готовые оркестровые партии и партитура оперы, так как в партиях нами обнаружены пометы: «Увертюра из оперы Ивана Сусанина»³. Увертюра

² Либретто выпущено в Санкт-Петербурге, в год премьеры спектакля, состоявшегося в бенефис актрисы Е.И. Ежовой (1787–1837) — гражданской супруги Шаховского.

³ Кавос К.А. Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне. Русская быль в 4-х действиях. Партитура и оркестровые партии. РНММ. Ф. 165, инв. № 773 п. № 4336.

Пример 1. К. Кавос. Музыка к драме «Сокол князя Ярослава Тверского...». Хор «Не вздымайся Волга матушка» (фрагмент)

Flauto I *p*

Flauto II *p*

Oboe I *p* solo

Oboe II

Clarinetto in B I *p* cresc. *p* solo

Clarinetto in B II *p*

Fagotti

Corno I *p*

Corno II *p* cresc. *p*

Tromba I

Tromba II

Soprano Не взды - май - ся Вол - га ма - туш - ка не шуми - те

Alto Не взды - май - ся Вол - га ма - туш - ка

Tenore Не взды - май - ся Вол - га ма - туш - ка не взды - май -

Basso Не взды - май - ся Вол - га ма - туш - ка

Violini I *p* cresc. *p*

Violini II *p*

Viole *p* cresc. *p* *f*

Bassi

2

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. in B I
Cl. in B II
Fg.
Cor. I
Cor. II
Tr. I
Tr. II
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
V-le
B.

не шумите ветры буйные не шумите ветры буйные е
шка шумите не шумите не шумите ветры буйные не шумите ветры буйные е
ся не шумите ветры буйные не шумите ветры буйные е
ка шумите ветры буйные не шумите ветры буйные е

перенесена в «Сокол» полностью, а в хоре сделаны изменения: вдвое сокращена его форма и сочинен новый текст: «Не вздымайся Волга матушка, Не шумите ветры буйные; Погоди ты осень темная, Дай работушки окончить нам» (см. *пример 1* на стр. 24–25).

В сравнении с хором «Не бушуйте, ветры буйные» из «Сусанина», в котором тема народной песни получила разработку с использованием вариаци-

онного развития, подголосочной техники, приемов имитации и стретты, в хоре «Не вздымайся Волга матушка» Кавос сохранил полифоническую фактуру, но внес структурные и мелодико-гармонические изменения. Так музыка «Сусанина» из оперы Кавоса получила новую жизнь в драме «Сокол».

Многолетняя работа композитора в России открыла ему национальное искусство и фольклор. Ка-

вос одним из первых попытался соединить русскую мелодику с европейской техникой «узами законного брака». Его «Сусанин» и «Сокол» стали важным этапом на пути становления отечественных театральных жанров.

В чем проявилось воздействие «Сусанина» Кавоса на оперу Глинки «Жизнь за царя»? Противопоставлены русские и польские персонажи, утверждены их музыкальные характеристики. В оперных увертюрах изложен доминирующий тематический материал, а образы главных героев раскрыты в финалах. Как представляется, самое выдающееся до-

стижение Кавоса — полифоническая обработка хора «Не бушуйте, ветры буйные» — содержит в себе черты вариантного развития, столь характерные для будущего композиторского стиля Глинки. Сочетание народной мелодики и полифонической техники обработки получило продолжение в интродукции оперы «Жизнь за царя». Размышляя о развитии хоровой полифонии в русской музыке, мы усматриваем в творчестве Глинки обозримую преемственность творческих идей Кавоса, поддержавшего талант своего выдающегося современника⁴.

⁴ Как известно, Кавос дирижировал премьерой «Жизни за царя» в 1836 году.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дианов Д.В. Музыкальное наследие Глинки в органной интерпретации // *Academia: музыкознание, исполнительство педагогика*, 2024, № 2 (11). С. 41–48.
2. Келдыш Ю.В. К.А. Кавос и русская опера // *История русской музыки*. Т. 4. — М.: Музыка, 1986. — С. 123–144.
3. Левашева О.Е. М.И. Глинка // *История русской музыки*. Т. 5. — М.: Музыка, 1988. — С. 185–282.
4. Максимова А.Е., Пастушкова А.С. Опера Катерино Кавоса «Иван Сусанин» // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*, 2018, № 3 (26). С. 80–96.
5. Максимова А.Е. «Русская быль» Катерино Кавоса // *Музыковедение*, 2017, № 7. С. 26–36.

REFERENCES

1. Dianov D. Muzykal'noe nasledie Glinki v organnoj interpretatsii [Glinka's musical heritage in organ interpretation], *Academia: muzykoznaniiye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 2 (11), 2024, pp. 41–48. (In Russ.)
2. Keldysh Yu. K.A. Kavos i russkaya opera [K.A. Kavos and Russian opera]. *Istoriya russkoj muzyki*. T. 4 [History of Russian music. Vol. 4], Moscow: Muzyka, 1986, pp. 123–144. (In Russ.)
3. Levasheva O. M.I. Glinka [M.I. Glinka]. *Istoriya russkoj muzyki*. T. 5 [History of Russian music. Vol. 5], Moscow: Muzyka, 1988, pp. 185–282. (In Russ.)
4. Maksimova A., Pastushkova A. Opera Katerino Kavosa «Ivan Susanin» [Caterina Cavos's Opera «Ivan Susanin»], *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music], no. 3 (26), 2018, pp. 80–96. (In Russ.)
5. Maksimova A. «Russkaya byl'» Katerino Kavosa [«Russian True Story» by Caterino Cavos], *Muzykovedenie* [Musicology], no. 7, 2017, pp. 26–36. (In Russ.)

МАКСИМОВА АЛЕКСАНДРА ЕВГЕНЬЕВНА

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

доцент кафедры истории русской музыки

кандидат искусствоведения

e-mail: alexmaximova@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8360-9599>

MAXIMOVA ALEXANDRA E.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Associate Professor of the Department of History
of Russian Music

Candidate of Art Criticism

e-mail: alexmaximova@mail.ru

Статья получена: 28.04.2026

Одобрена после рецензирования: 24.05.2026

Опубликована: 30.06.2026

Submitted: 28.04.2026

Approved: 24.05.2026

Published: 30.06.2026

А.С. КОМАРОВ — А.В. ТАНОНОВ
**АЛЕКСЕЙ КОМАРОВ — АНТОН ТАНОНОВ:
 «ДЛЯ МЕНЯ ВСЕГДА ПЕРВИЧНА КОНЦЕПЦИЯ»**

A. KOMAROV — A. TANONOV
 ALEXEY KOMAROV — ANTON TANONOV: «I THINK THAT
 THE CONCEPT IS ALWAYS PRIMARY»

Аннотация: Беседа посвящена исследованию актуальной тенденции обращения современных композиторов к сочетанию хора и домры. Предшествующие публикации цикла, увидевшие свет в журнале «Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика» (№ 9, 10, 12), были посвящены представителям московской композиторской школы — К. Бодрову, Е. Подгайцу и А. Чайковскому. В основе данной публикации лежит интервью с композитором Санкт-Петербургской школы Антоном Таноновым. Поводом послужила премьера хорового триптиха «Кузнечик» для хора, домры и фортепиано, состоявшаяся в рамках фестиваля «Prima Domra». В ходе интервью рассматриваются вопросы взаимодействия поэтического текста и музыкальной формы, жанрового синтеза, роли домры в современном академическом искусстве, а также индивидуальные черты композиторского мышления Антона Танонова. Отдельное внимание уделено творческому сотрудничеству композитора с домристкой Екатериной Мочаловой и хормейстером Александром Рыжинским, перспективам развития репертуара для домры и хора. Исследование показывает, что домра органично вписывается в современную хоровую музыку, открывает новые тембровые и исполнительские возможности. Появление новых сочинений подтверждает устойчивый интерес композиторов к расширению данного направления.

Ключевые слова: домра, хор, Антон Танонов, Екатерина Мочалова, Александр Рыжинский, хоровые премьеры, Российская академия музыки имени Гнесиных, камерный хор «Altro Coro», фестиваль «Prima domra». домра, хор, Антон Танонов, Екатерина Мочалова, Александр Рыжинский, хоровые премьеры, Российская академия музыки имени Гнесиных, камерный хор «Altro Coro», фестиваль «Prima domra».

Абстракт: This conversation examines the growing tendency among contemporary composers to combine choir and domra. Previous publications in this series, published in the journal «Academia: Musicology, Performance, Pedagogy» (no. 9, 10, 12), focused on representatives of the Moscow compositional school — K. Bodrov, Ye. Podgayts, and A. Tchaikovsky. The present article is centred on an interview with Anton Tanonov, a composer of the St. Petersburg school. The occasion for the conversation was the premiere of the choral triptych «Kuznechik» (The Grasshopper) for choir, domra and piano, which took place as part of the «Prima Domra» Festival. The interview addresses questions of the interaction between poetic text and musical form, genre synthesis, the role of the domra in contemporary academic music, and the individual characteristics of Anton Tanonov's compositional thinking. Particular attention is given to the composer's creative collaboration with domra player Ekaterina Mochalova and choral conductor Alexander Ryzhinsky, as well as to the prospects for expanding the repertoire for domra and choir. The study demonstrates that the domra integrates organically into contemporary choral music, revealing new timbral and performative possibilities. The emergence of new works confirms the sustained interest of composers in developing this repertoire.

KEYWORDS: domra, choir, Anton Tanonov, Ekaterina Mochalova, Alexander Ryzhinsky, choral premieres, Gnessin Russian Academy of Music, Chamber Choir «Altro Coro», the «Prima Domra» Festival.



Илл. 1. Антон Танонов после премьеры цикла «Кузнечик». Тамбов, 2024. Фото: Евгений Евтюхов

Санкт-петербургский композитор Антон Танонов — один из самых востребованных современных российских авторов. Ему заказывают сочинения оркестры, его играют известные солисты, его мюзиклы с большим успехом идут на российских сценах. Он возглавляет Союз композиторов Санкт-Петербурга, является заведующим кафедрой композиции Петербургской консерватории. Его открытость в общении, понимание тенденций сегодняшнего дня, оригинальные творческие идеи в совокупности определяют тот интерес, который вызывает его музыка. По мнению маститого музыковеда Иосифа Райскина, «Танонов не удовлетворяется достижениями предшественников — ни так называемого третьего направления, ни мастеров полистилистики, ни приверженцев кроссовера... Он радикально ломает, рушит вековую стену между филармонией и «улицей». В отличие, скажем, от Альфреда Шнитке, нередко строившего концепцию на противоречии, столкновении этики и эстетики двух миров, Антон Танонов отнюдь не противопоставляет их — он их сплавляет! «Высокое» и «низкое» в музыке перестают играть навязанную им привычную роль метафоры духа и тела или воплощать еще более надуманную антитезу Добра и Зла» [4].

Поводом для данной беседы послужил триптих Антона Танонова «Кузнечик» (2024) — цикл для хора, домры и фортепиано на стихи Г. Державина, М. Цветаевой и А. Ахматовой. Идея создания возникла по предложению домристки Екатерины Мочаловой, художественного руководителя фестиваля «Prima Domga» в Тамбове [3]. Именно в рамках пятого фестиваля 24 сентября 2024 года состоялась премьера триптиха на концерте «Музыка ручной работы». Сочинение исполнили Екатерина Мочалова, ансамбль Российской академии музыки имени Гнесиных «Altro Coro» под управлением Александра Рьжинского. Партию фортепиано сыграл автор, Антон Танонов (АТ), с которым Алексей Комаров (АК) обсудил потенциал домры в академической музыке и роль поэтического первоисточника при создании вокальной музыки (см. илл. 1).

АК: Антон Валерьевич, вы неоднократно принимали участие в фестивале «Prima Domga» в Тамбове, в рамках которого звучат очень необычные произведения для домры в ансамбле с самыми разными составами. Можно сказать, что это уникальная творческая лаборатория. Интересно было бы знать, как складывалось ваше сотрудничество с Екатериной Мочаловой?

АТ: С Екатериной нас познакомил композитор Александр Чайковский, и она пригласила меня в жюри конкурса, проходившего в Тамбове, а так-



Илл. 2. Премьера цикла «Кузнечик». Хор «Altro Coro», солистка — Екатерина Мочалова, за роялем — Антон Танонов. Тамбов, 2024. Фото: Евгений Евтюхов

же инициировала создание нового произведения, полностью предоставив мне выбор авторов текстов и концепции. Проект был связан с Державинным — он стал своего рода лейтмотивом. Это побудило меня перечитать огромное количество стихов, потому что сегодня существует проблема: много рифмованных строк, но великих стихов — единицы.

Очень часто стихи самодостаточны и не требуют никакой музыки. Тот же Бродский, насколько я знаю, отрицательно относился к созданию музыки на свои тексты — у него даже есть строки об этом. Тем не менее у меня есть хоровой цикл на три стихотворения Бродского, в том числе «Письма римского друга». Публика воспринимала его по-разному: одни — с восторгом, другие, когда цикл появился на YouTube, писали, что я «извратил Бродского». Но мой учитель Слонимский рассказывал, что Бродский на самом деле очень любил бардовскую песню и простые мелодии. Я взял «Письма римского друга» и сделал их в духе пионерской песни — и все подтексты Бродского заиграли совершенно иначе.

Когда я работаю со словом, я всегда подсматриваю у гениев: они, как правило, выбирают такие стихи, которые дают прозвучать подтексту в музыке.

Когда подтекстов слишком много, как у Бродского, — это проблема: нужно очень сильно упростить музыкальный язык, чтобы они прочитались. Классический противоположный пример — Евтушенко в Тринадцатой симфонии Шостаковича: стихи там настолько прямолинейны, что позволяют музыке дать второй и третий смысловой слой. «Над Бабьим Яром памятников нет» — это звучит так, будто написано сегодня.

АК: Расскажите подробнее о произведении, которое вы только что написали для Екатерины Мочаловой. Когда оно было создано?

АТ: Это «Лебединая рапсодия» — произведение 2024 года, то есть самое последнее из написанного мной для нее. Она исполняла его вместе с Екатериной Мечетиной, в дуэте. К тому моменту я уже относился к домре как к доброму другу. До этого этот инструмент встречался у меня лишь эпизодически, хотя сольная партия домры есть в моем органном концерте «Хронос», написанном также в 2024 году [2]¹.

«Хронос» посвящен истории российского часового искусства: каждая часть — это отдельные часы со своей историей, связанной с историей России. Там есть и часы завода «Ракета», и модель «Амфибия»,

¹ Концерт получил Премию Правительства Санкт-Петербурга в области культуры и искусства (2024).

Пример 1. Триптих «Кузнечик»

"Кузнечик"
Триптих на стихи Г. Державина, М. Цветаевой и А. Ахматовой
для хора, домры и фортепиано

Музыка: Антон Танонов

Adagio ♩=60 (trem.)

Домра

Сопрано

Альты

Тенора

Басы

Фортепиано

Домра

Фо-но

Домра

Фо-но

и часы Константина Чайкина «Колобок». Мне был нужен инструмент, который даст квинтэссенцию русской интонации, русского тембра, — и им стала домра.

В интернете есть запись с премьеры концерта в Казани с Госоркестром Республики Татарстан — на органе солирует Евгения Кривицкая. Было также исполнение в Концертном зале Мариинского театра в мае 2025 года.

АК: А мировая премьера «Лебединой рапсодии» — когда она состоялась?

АТ: Премьера была в сентябре 2025 года. Произведение оказалось очень трагичным. Александр Чайковский и Кузьма Бодров подошли ко мне после и сказали: «Антон, у тебя было много драматической музыки, но это — первая трагическая». Я сам не знаю, с чем это связано.

АК: Сейчас вы работаете над новым концертом для домры?

АТ: Да, сейчас я пишу концерт для домры с симфоническим оркестром. Обдумываю концепцию —

Пример 2. Триптих «Кузнецик»: «Тоска по Родине»

Тоска по Родине

Стихи: Марина Цветаева
(trem.) **Moderato** ♩=90

17 Домра *f* *pp* (trem.) *mp*

С. *p*
Тос-ка по Ро-ди не! Дав-но Ра-зо-бла-чен-на-я мо-ро ка!

А. *p*
Тос-ка по Ро-ди не! Дав-но Ра-зо-бла-чен-на-я мо-ро ка!

Т. *p*
Тос-ка по Ро-ди не! Дав-но Ра-зо-бла-чен-на-я мо-ро ка!

Б.

Фо-но **Moderato** ♩=90
mf *mp* *pp* *p* *p*

я никогда не начинаю работу, пока она не сложится в голове. Есть предварительная договоренность с одним известным коллективом, с которым я давно сотрудничаю, так что, надеюсь, все получится. Это будет мой шестой опус в жанре инструментального концерта: уже есть концерты для альта с камерным оркестром, для скрипки и струнного оркестра, для терменвокса и струнного оркестра, для органа и камерного оркестра, для фортепиано с симфоническим оркестром — и теперь для домры.

АК: Вернемся к «Кузнецнику». Как возникла идея этого цикла — выбор жанра, поэтов, концепции?

АТ: Для меня всегда принципиально важны стихи и их подтексты. Здесь сложился взгляд на интеллигента — три разных взгляда через трех поэтов. Марина Цветаева в «Тоске по родине» — художник, которому все равно, где быть, если он одинок и не понят окружающими. И лишь в самом конце возникает образ березы — и все переворачивается. Это ее взгляд: трагический, противоречивый.

Анна Ахматова в стихотворении «Не с теми я, кто бросил землю...» — позиция другая: абсолютный патриотизм. Она сознательно осталась в Петербурге, пережила всё вместе со своей страной, потеряла очень многое и стала для целого поколения поэтов

воплощением эпохи блистательного Петербурга и поэзии Серебряного века.

И третий взгляд — Гавриил Державин: «Я сижу на веточке, и мне хорошо. Не трогайте меня». Позиция интеллигента, который не вмешивается. Пусть зло само себя пожирает. Три абсолютно разных концепции: неприятие, стопроцентный патриотизм и философское невмешательство. И все это объединяет хор с солирующей домрой — инструментом, который становится душой произведения (см. *илл. 2*).

АК: Почему именно название «Кузнецик»?

АТ: Потому что кузнецик — это наиболее точное воплощение позиции философского невмешательства. Если вы интересовались буддизмом или даосизмом, то знаете: великие мастера могли всю жизнь не демонстрировать свое мастерство, не вмешиваться ни во что. Но в определенный момент — например, когда на ребенка падает скала — они действовали. И в этом вся философия: когда нужно вмешаться, а когда нет. Позиция кузнецика — с одной стороны, позиция слабого человека, с другой — очень мудрая.

АК: Давайте поговорим о музыкальной структуре цикла. Начнем с первой части — «Тоска по Родине». Я заметил, что уже в кратком вступлении проявляется жанровый синтез: русская мелодика

сочетается с чертами блюза — типичными гармоническими оборотами, смещением акцентов, хроматизированной мелодической линией. Правильно ли я характеризую это как блюзовость, а не джаз? (см. *примеры 1 и 2* на стр. 31–32)

АТ: Совершенно верно — именно блюз. Блюз как матрица джаза, его основа. Для меня фольклор не имеет жесткой географической привязки: я использую и русский фольклор, и китайский, и блюз,

потому что сегодня семантический шлейф музыкальных интонаций очень обогащен космополитизмом. Это придает произведению вневременной характер: философия всех трех поэтов близка самым разным народам и культурам.

АК: Форма первой части — строфическая?

АТ: Да, строфическая, но с выходом в кульминацию. Вторая строфа написана в характере вальса — точнее, вальсовости: не вальс для танца, а вальсовость

Пример 3. Триптих «Кузнечик»: «Не с теми я...»

14
Стихи: Анна Ахматова

Не с теми я, кто бросил землю...

120 **Andante moderato** ♩=80

Домра

С. *pp*

А. *pp*

Т. *mp*

Б. *pp*

Фонно *p*

Не с те-ми я, кто бро-сил зем-лю... На рас-тер-за-ни-е вра-гам.

124 (trem.) (trem.)

Домра *mp*

С. *p*

А. *p*

Т. *p*

Б. *p*

Фонно *p*

Их гру-бой лес-ти я не внем-лю, Им пе-сен я сво-их не



Илл. 3. Финальный поклон участников концерта «Музыка ручной работы». Тамбов, 24 сентября 2024 года

сдвинутом тональном пространстве (см. *пример 3* на стр. 33).

АК: Как вы определите жанр второй части?

АТ: Это песня. Причем такое произведение вполне можно исполнить не хором, а в составе: солист, домра и аккомпанемент.

АК: А жанр первой части? Я думал о балладе, но в ней, как правило, повествуется о событиях, а здесь — о чувствах.

АТ: Балладность проявляется не в фабуле, а в типе повествования и эмоциональных качелях. Это и есть балладность — через неожиданную кульминацию, через «раскачку», через резкие смены состояния.

АК: Перейдем к финальной части — «Кузнечик». Здесь тоже очень неожиданное жанровое решение.

АТ: Это песня. Но мне важно было уйти от прямолинейной иллюстративности. Кузнечик здесь — маленькое существо в саду. Он механистичный, как кукушка в часах: звучит в напряжении, в саспенсе. А потом вдруг — запекает, открывает свою романтическую душу. Человек в футляре, но с открытой душой.

Здесь важна форма высшего порядка: в финале возвращается материал из «Тоски по родине»

Цветаевой — «Мне совершенно все равно, / где — совершенно одинокой / Быть». Тот же текст, но смысл переворачивается: теперь это говорит философ, мудрец. И завершает все повтор державинской строки — «Счастлив, золотой кузнечик, счастлив», — который работает именно через навязчивость: чем больше человек повторяет, что он счастлив, тем страшнее становится. И в этом растворяется весь цикл. Не точка — многоточие (см. *пример 4* на стр. 34).

АК: Теперь о технике письма. Какие композиторские приемы вы используете применительно к домре, особенно в контексте взаимодействия с хором?

АТ: Расширенными техниками звукоизвлечения я практически не пользуюсь. Я мыслю достаточно тонально, если только нет специальной сонористической задачи. Домра для меня, прежде всего, мелодический инструмент, способный к полифоническому диалогу с хором. Я стараюсь использовать ее виртуозные возможности, но выработать какую-то систему пока рано — слишком мало у меня музыки для этого инструмента. Когда напишу концерт, будет о чем говорить подробнее.

Принципиально важно: хор и домра вступают здесь в равноправный диалог.

АК: В завершение — как вы видите будущее сочетания домры и академического хора?

АТ: У нас уже есть замечательные исполнители и коллективы. Домра в руках Екатерины Мочаловой выходит за рамки русского народного инстру-

мента и становится инструментом общемирового значения [5]. Не хватает, пожалуй, одного — поэтов, которые смогли бы создать тексты, соразмерные этому сочетанию. Если это звено появится, формула станет непобедимой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александров В. Антон Танонов: «Необходимо оставаться искренним со слушателями» // Музыкальная жизнь, 2018. URL: <https://muzlifemagazine.ru/anton-tanonov-neobkhodimo-ostavatsya/> (дата обращения: 10.05.2026).
2. Залесская М.К. Машина времени с часовым механизмом // Литературная газета, 2024. URL: <https://lgz.ru/article/mashina-vremeni-s-chasovym-mekhanizmom/> (дата обращения: 02.05.2026).
3. Комаров А.С. Хор и домра в творчестве Кузьмы Бодрова // Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика, 2023, № 4 (9). С. 27–36.
4. Райскин И.Г. Концерт (не) для всех. О произведениях Антона Танонова // Музыкальная академия, 2023, № 3 (783). URL: <https://mus.academy/articles/a-concert-not-for-everyone-on-works-by-anton-tanonov/> (дата обращения: 02.05.2026).
5. Торьяник А.Г. Александр Чайковский: «На народных инструментах можно играть современную, суперавангардную и вообще любую музыку» // Музыкальная жизнь, 2024. URL: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-chaykovskiy-na-narodnykh-ins/> (дата обращения: 05.05.2026).
6. Тюльпанов В.А. Антон Танонов: «Сегодня из потока людей на улице треть назовет себя композитором» // Журнал изящных искусств. Наука и образование, 2025, № 1. С. 144–150.

REFERENCES

1. Aleksandrov V. Anton Tanonov: «Neobkhodimo ostavat'sya iskrennim so slushatelyami» [Anton Tanonov: «It is necessary to remain sincere with listeners»]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 2018, <https://muzlifemagazine.ru/anton-tanonov-neobkhodimo-ostavatsya/> (accessed 10 May 2026). (In Russ.)
2. Zalesskaya M. Mashina vremeni s chasovym mekhanizmom [Time machine with a clockwork mechanism]. Literaturnaya gazeta, 2024, <https://lgz.ru/article/mashina-vremeni-s-chasovym-mekhanizmom/> (accessed 2 May 2026). (In Russ.)
3. Komarov A. Khor i domra v tvorchestve Kuz'my Bodrova [Choir and domra in the works of Kuzma Bodrov], Academia: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4 (9), 2023, pp. 27–36. (In Russ.)
4. Rayskin I. Kongsert (ne) dlya vsekh. O proizvedeniyakh Antona Tanonova [A concert (not) for everyone. About Anton Tanonov's works]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy], no. 3 (783), 2023, <https://mus.academy/articles/a-concert-not-for-everyone-on-works-by-anton-tanonov/> (accessed 2 May 2026). (In Russ.)
5. Toryanik A. Aleksandr Chajkovskij: «Na narodnykh instrumentakh mozno igrat' sovremennuyu, superavangardnuyu i voobshche lyubuyu muzyku» [Alexander Tchaikovsky: «One can perform contemporary, ultra-avant-garde and virtually any music on folk instruments»]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 2024, <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-chaykovskiy-na-narodnykh-ins/> (accessed 5 May 2026). (In Russ.)
6. Tyul'panov V. Anton Tanonov: «Segodnya iz potoka lyudey na ulitse tret' nazovet sebya kompozitorom» [Anton Tanonov: «Today every third person in the crowd on the street will call themselves a composer»], Zhurnal izyashchnykh iskusstv. Nauka i obrazovanie, no. 1, 2025, pp. 144–150. (In Russ.)

КОМАРОВ АЛЕКСЕЙ СТЕПАНОВИЧ

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

хормейстер Камерного хора Московской
консерватории

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

помощник ректора по творческой работе

e-mail: alexeykakaromarov@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2266-2704>

KOMAROV ALEXEY S.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory
(Moscow)

Choirmaster of the Chamber Choir of the Moscow
Conservatory

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Assistant to the Rector for Creative Work

e-mail: alexeykakaromarov@gmail.com

ТАНОНОВ АНТОН ВАЛЕРЬЕВИЧ

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург)

заведующий кафедрой специальной композиции
и импровизации

доцент

председатель Союза композиторов Санкт-Петербурга

e-mail: tanonsuper@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6025-8057>

TANONOV ANTON V.

Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
(St. Petersburg)

Head of the Department of Special Composition
and Improvisation

Associate Professor

Chairman of the Saint-Petersburg Union
of Composers

e-mail: tanonsuper@mail.ru

ВКЛАД АВТОРОВ

Комаров А.С. — разработка концепции
исследования, проведение анализа источников,
написание текста, структурирование и оформление
интервью.

Танонов А.В. — создание содержательного аспекта
интервью, сбор и обработка данных, уточнение
терминологии.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта
интересов.

CONTRIBUTION OF THE AUTHORS

Komarov A. — development of the research concept,
analysis of sources, writing of the text, structuring
and design of the interview.

Tanonov A. — creation of the substantive aspect
of the interview, collection and processing of data,
and clarification of terminology.

The authors declare no conflict of interests.

Статья получена 28.03.2026

Одобрена после рецензирования: 15.04.2026

Опубликована: 30.06.2026

Submitted: 28.03.2026

Approved: 15.04.2026

Published: 30.06.2026

Е. Д. КРИВИЦКАЯ
**ОПЕРА О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ
 И ЕЕ ЖАНРОВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ**

E. KRIVITSKAYA
**THE GREAT PATRIOTIC WAR OPERA
 AND ITS GENRE METAMORPHOSES**

АННОТАЦИЯ: Статья представляет панорамный обзор опер о Великой Отечественной войне, созданных в России в течение последних 80 лет. Поставлена цель — проследить, как складывалась концепция осмысления военных событий средствами выразительности оперного жанра. Какие сюжеты выбирали композиторы, какие смысловые акценты расставляли. По операм 1940-х годов можно изучать историю основных боевых сражений: в либретто отражены конкретные события, исторические герои. Со временем на первый план выходят субъективные переживания отдельных персонажей, главным становится не иллюстрация событий, а их осмысление. А опера из героико-эпического жанра трансформируется в лирико-трагедийный, часто получает камерную трактовку вплоть до монооперы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: опера, Великая Отечественная война, Сергей Прокофьев, Кирилл Молчанов, Григорий Фрид, Мечислав Вайнберг, Александр Чайковский.

АБСТРАКТ: The article presents a panoramic overview of operas about the Great Patriotic War created in Russia over the past 80 years. The study aims to trace how the concept of interpreting wartime events evolved through the expressive means of the operatic genre, examining what plots the composers selected and where they placed semantic emphases. The operas of the 1940s serve as a chronicle of the major battles, with librettos reflecting specific historical events and figures. Over time, the subjective experiences of individual characters come to the forefront, shifting the focus from illustrating events to conceptualizing them. Consequently, opera transforms from a heroic-epic genre into a lyric-tragic one, frequently adopting a chamber interpretation, up to the format of a mono-opera.

KEYWORDS: opera, Great Patriotic War, Sergey Prokofiev, Kirill Molchanov, Mechislav Weinberg, Grigori Frid, Aleksander Tchaikovsky.

«Однажды я услышал в разговоре, — писал Дмитрий Шостакович, — поразившую меня фразу: “Никакая симфония не остановит танк, никакая песня не прервет полет бомбардировщика с бомбами”. Фраза эта громкая, но глубоко не верная по существу» [12]. И действительно, музыка, как и другие виды искусства, помогала во время Великой Отечественной войны поддерживать силу духа, а после — осмыслить произошедшую трагедию, увековечить подвиг, показав, какой ценой досталась Победа.

ОБРАЗЫ, СТАВШИЕ ЛЕГЕНДОЙ

Как выразить драматизм событий военного времени? Самое простое — обратиться к героическому прошлому, к ярким историческим фигурам, проявившим себя борцами со злом. Уже в первые годы войны оперные театры стремились поддержать моральный дух своих зрителей, не только показывая классику, но и предлагая современные интерпретации патриотических сюжетов. Так в 1942 году появилась опера Мариана Коваля «Емельян Пугачев».

Ее премьера состоялась в Перми (тогда Молотове), спектакль был поставлен силами находившегося там в эвакуации из Ленинграда Кировского театра. В помощь Ковалю отрядили знатока инструментовки Дмитрия Рогаль-Левицкого, поскольку автор, будучи песенником, не слишком умел оркестровать.

Параллельно (14 ноября 1942 года) в Москве в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко была показана премьера оперы «Чапай» Бориса Мокроусова. Режиссер-постановщик Иосиф Туманов подчеркивал ассоциативную связь между событиями Гражданской войны и Великой Отечественной: «В суровые дни ожесточенной борьбы с немецкими захватчиками образ Чапаева служит нам примером горячей и беззаветной любви к родине, преданности своему народу, верности воинскому долгу и стойкости» [13]. Мокроусов выбрал жанр «песенной оперы», чтобы обобщить образ главного героя, подчеркнуть его крестьянское происхождение и близость к народу.

В событиях прошлого черпал вдохновение и Сергей Прокофьев, который в течение зимы 1941 года и весны 1942-го создал первую редакцию оперы «Война и мир» по роману Льва Толстого, а к 1946-му сделал вторую версию, где усилил военную линию¹. В активе композитора к тому моменту уже была опера «Семен Котко» (1939), посвященная событиям Первой мировой войны и поставленная 23 июня 1940 года — за год до вторжения Германии в СССР — в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.

НЕПОКОРЕННЫЕ

Автором первой оперы, посвященной героям Великой Отечественной, стал Дмитрий Кабалевский. По горячим следам он берет тему «Под Москвой» — о боях Красной армии с фашистами у деревни Крюково, где героически погиб генерал-майор Иван Панфилов, возглавлявший 8-ю гвардейскую стрелковую дивизию. Оперу поставил в филиале Большого театра Борис Покровский, дирижировал Самуил Самосуд: «Под Москвой» (другое название — «В огне») шла один сезон, выдержав 11 представлений с сентября 1943 года по апрель 1944-го. В газете «Вечерняя Москва» ведущий театральный художник Борис

Волков писал: «Я стремился создать такое оформление, которое как можно лучше способствовало бы донесению чувства высокого патриотизма до зрителя, вызывало бы большую любовь к родине и жгучую ненависть к немецким захватчикам» [2, с. 3].

О следующей опере Дмитрия Кабалевского «Семья Тараса» (1947) можно прочесть такое мнение: «Это одна из лучших советских опер, посвященных Великой Отечественной войне. Музыкальный язык ее суров, возвышенно драматичен» [3]. После премьеры в 1951 году в Ленинградском театре оперы и балета имени С. Кирова (ныне Мариинский театр) маститый музыковед Юрий Келдыш написал развернутый аналитический отчет в журнале «Советская музыка». Критикуя либретто Сергея Ценина, созданное по повести Бориса Горбатова «Непокоренные», автор дал высокую оценку работе композитора: «Несмотря на недостатки либретто, опера Кабалевского удачно решает ряд принципиально важных вопросов оперной драматургии. К числу высоких ее достоинств относятся единство, продуманность общей композиции и большое разнообразие средств музыкально-драматической выразительности. В этом отношении “Семья Тараса” представляет значительный прогресс по сравнению со многими появившимися до сих пор советскими операми, недостатком которых было неумение строить большие драматические сцены, характеризовать музыкой сложные драматические ситуации, показать образы в движении и развитии... Музыка Кабалевского, обладая высокой самостоятельной ценностью, вместе с тем чрезвычайно театральна и удачно обрисовывает все происходящее на сцене. Она не только верно выражает характер основных ситуаций, но чутко отмечает все небольшие сдвиги действия и детальные оттенки в переживаниях действующих лиц. Эта тесная связь музыки с действием — большое достоинство оперы “Семья Тараса”» [7, с. 16].

Кабалевский следует всем оперным традициям и канонам: пишет увертюру, построенную на важнейших темах, использует принцип лейтмотивов, опирается на песенные мелодии, и в целом его язык не выходит за рамки тонального мышления. В каких-то моментах музыка оперы приближается к стилистике Исаака Дунаевского, оказывается нарочито иллюстративной, кинематографичной.

¹ Тенденция обращаться к «делам давно минувших дней», чтобы найти опору в дне сегодняшнем, сохраняется и в XXI веке. См.: [14].



Илл. 1. С. Прокофьев. «Повесть о настоящем человеке»: Алексей — Евгений Кибкало. Большой театр, 1960-е годы

Стоит учесть, что, завершив оперу в 1947 году, Кабалевский основательно переделал ее после Постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» 1948 года, где речь шла о борьбе с формализмом. Как пишет Келдыш, постановление, «сформулировавшее новые задачи и требования к музыкальному искусству, заставило Кабалевского многое пересмотреть в уже готовом сочинении...» [7, с. 13].

На волне рождения опер о событиях, происходивших вокруг, Прокофьев загорается образом Алексея Маресьева, летчика, ставшего героем «Повести о настоящем человеке» Бориса Полевого. Одноименная опера была создана в 1948 году. По жанру она оказалась скорее камерной, в центре — фигура летчика Алексея, проявившего невероятную силу воли. Вместо военных действий мы становимся свидетелями цепи испытаний, которые заканчиваются демонстрацией победы духа над немощью тела. В драматургии оперы можно увидеть влияние кинематографа: композитор, много работавший в эти годы в кино, успешно применил «монтажный принцип» (термин Е.Б. Долинской, см.: [4, с. 165]) быстрого чередования коротких сцен внутри картин (всего в опере три действия, десять картин и 43 номера). Зная Прокофьева, можно предположить, что в этой истории он увидел доказательство верности учения «Христианской науки» («Christian Science»), в котором находил для себя моральную поддержку.

Чтобы подчеркнуть русский характер, Прокофьев цитирует в ряде эпизодов собственные обработки русских народных песен, изданные под

опусами 104 и 106. Также он вкрапляет и другие автосцитаты — «Величание» из музыки к кинофильму «Иван Грозный», Вальс из кинофильма «Лермонтов», песню «Анютка» из цикла «Шесть массовых песен» соч. 66. Однако попытка приблизить свой стиль к традиционной советской песенной опере не спасла положения. Закрытый показ в Ленинградском театре оперы и балета 3 декабря 1948 года закончился разгромом. В вышедшей 21 декабря 1948 года рецензии известные советские музыковеды Б. Ярустовский и И. Нестьев сформулировали общее впечатление: «Почти вся опера построена на трудно воспринимаемой, непевучей музыкальной декламации; несколько искусственно смонтированных песен, ранее созданных автором, не спасают положения» [8, с. 45].

Оперу, как выразился Прокофьев, «задушили», и сочинение увидело свет рампы уже после смерти автора — в Большом театре в Москве в 1960 году² (см. илл. 1).

Зато гладко и успешно сложилась судьба оперы по еще одному современному литературному произведению — роману «Молодая гвардия», который писатель Александр Фадеев создал буквально по горячим следам событий 1943–1945 годов. А украинский композитор Юлий Мейтус воплотил историю о краснодонских ребятах в опере: премьера на украинском языке прошла в Киеве в 1947 году. Новая редакция на русском языке (в переводе Михаила Исаковского) увидела свет в Сталино (ныне Донецк) в 1950 году, и дальше началось ее триумфальное шествие: в Малом оперном театре (МАЛЕГОТе) в Ленинграде (1950), Праге, Улан-Удэ, Гданьске (1952), Львове (1953), Минске (1954), Пекине, Будапеште (1959) и других городах.

О премьере в Сталино можно прочесть отзыв рецензента А. Зорова, опубликованный в том же 1950 году в журнале «Советская музыка»: «Правильно рассматривая эту оперу, как произведение большого трагического плана, постановщик строит весь спектакль на монументальных, скульптурных мизансценах, тщательно следит за тем, чтобы главная линия оперы была всегда в центре внимания зрителей. Достаточно назвать такие удачные мизансцены, как ария матери (в I акте), исполняемая

² История постановок оперы в России крайне скромная, в Большом театре эта опера с самого начала шла с купюрами в редакции Г. Рождественского, еще больше сокращений делал дирижер Ю. Кочнев для премьеры «Повести...» в Саратовском театре оперы и балета в 2005 году [10]. Лишь в 2026 году, когда в Большом театре к юбилею композитора появилась новая постановка, режиссер С. Новиков и дирижер В. Гергиев показали полную авторскую версию.

на возвышении, в развевающемся на ветру, как знамя, платке; диалог Любы с немецким полковником во 2-й картине; клятва молодогвардейцев перед склоненными знаменами, и ряд других» [5, с. 77].

Отмечались и недочеты. «Режиссер, например, не сумел преодолеть известную калейдоскопичность I акта. Основные сюжетные линии тонут в обилии второстепенных эпизодов. Постановщик не помог композитору более ярко и убедительно раскрыть важнейший в идейном отношении образ Проценко, как руководителя большевистского подполья...» И вывод: «Опера Ю. Мейтуса при всех ее отдельных недостатках представляет большой интерес для театра благодаря ее глубокой идейности, напряженно развивающемуся действию, естественности и эмоциональной яркости лучших музыкальных эпизодов» [5, с. 77–78].

Патриотическую линию активно проводил эвакуированный из Ленинграда МАЛЕГОТ. Артисты тогда работали в Чкалове (ныне Оренбург) и выпускали одну за другой свеженаписанные оперы: «Кровь народа» (1941) и «Надежда Светлова» (1942) Ивана Дзержинского, «Сильнее смерти» Виктора Волошинова (1942), «Калинка» (1942) композиторов Сергея Аксюка и Михаила Черемухина.

В советских республиках появляются оперы, где национальные мотивы переплетаются с военной темой: таковы казахская «Гвардия, алга!» («Гвардия, вперед!», 1942) Евгения Брусиловского, «Ильдар» крупнейшего татарского композитора Назиба Жиганова, поставленная 7 ноября 1942 года в Татарском театре оперы и балета в Казани. Эти оперы фиксировали исторический момент. Как указывает композитор в комментариях к постановке «Ильдара», «многие сцены оперы казались тогда буквально выхваченными из жизни (например, шитье подарков и проводы на фронт), производя исключительно сильное впечатление. Герои — обычные советские люди, колхозная молодежь... Очень сильно звучит в опере тема нерушимой фронтовой дружбы. Ради нее юноша Ильдар готов пожертвовать личным чувством и счастьем, отказавшись для своего друга и командира Арслана от любимой девушки Сажидэ. (В развязке оперы оказывается, что Арслан брат Сажидэ). Возвращения к мирному труду и счастью в опере нет: фашизм еще не уничтожен, и оба друга вновь должны идти на фронт, добивать врага» [1].

Автор аннотации в программке Юрий (Георгий) Виноградов подчеркивал: «Одним из больших достоинств оперы является красивый поэтический язык либретто (автор его — поэт Муса Джалиль) и сознательный отказ композитора от боязни показаться “сложным”. Укажем, например, на заключительный секстет 2-й картины — явление несомненно прогрессивное для слушателя, веками воспитывавшегося на чистом одноголосии народной татарской песни» [1].

Будущий классик азербайджанской музыки Кара Караев совместно с Ахмедом Джеветом Гаджневим пишет в 1945 году оперу «Вэтэн» («Родина»), где красной нитью проходит идея дружбы советских народов в борьбе за освобождение Родины.

ЭХО ИХ ГОЛОСОВ

Казалось, Вторая мировая война завершилась, но композиторы продолжали искать темы и способы выразить патриотические чувства. Прежде всего в жанре оперы высказывались те, кто пережил войну в эвакуации в силу юного возраста либо служил в действующих войсках. К последним относится композитор Григорий Фрид, в 1939-м окончивший Московскую консерваторию, а в 1941–1945 годах прошедший фронт. В конце 1960-х он обращается к трагическому документу — дневнику еврейской девочки Анны Франк, который та вела с 12 июня 1942 по 1 августа 1944 года в период нацистской оккупации Нидерландов. Это один из самых впечатляющих документальных памятников Второй мировой войны. Фрид выбирает непривычный для этой темы предельно камерный жанр — монооперу, в ней рассказ ведется от лица Анны Франк. Композитор, сам написавший либретто, выстроил повествование как цепь эпизодов (всего их 21, сгруппированных в две части), раскрыв переживания и страхи героини: семью Анны постепенно вытесняют из нормальной жизни, ограничивают, преследуют. Она прячется, надеясь спастись от смерти. «Я чувствую себя словно певчая птичка, которой обрезали крылья, и она бьется, бьется, бьется...»³ В тайном убежище в помещении конторы, где служил отец Анны, две голландские семьи просидели больше двух лет! Но в итоге были обнаружены гестаповцами и отправлены в концлагерь, там Анна умерла от тифа весной 1945 года.

³ Фрид Г. Дневник Анны Франк. Моноопера в 2-х частях. Клавир с партией солиста. — М.: Советский композитор, 1976. — С. 38–39.



Илл. 2. Премьерный показ оперы М. Вайнберга «Пассажи́рка». Екатеринбургский театр оперы и балета, 15 сентября 2016 года

Музыка Фрида атональна, вокальная партия речитативна, а в моменты внутреннего напряжения голос забирается в предельно высокую tessitura, практически достигая эффекта крика. Несмотря на трагизм сюжета экспрессионистской драмы, на неприкрытое выражение в музыке состояний ужаса, отчаяния, финал несет эмоциональное очищение, катарсис. Смерть Анны остается за границами повествования, мы расстаемся с героиней, когда ее путь не определен до конца. «Солнце светит, небо синее-синее. Стоит изумительная погода. Я каждое утро хожу дышать свежим воздухом на чердак. Оттуда, с моего любимого места, я вижу узкие ленты каналов, голые ветви каштана, на которых блестят капли росы... Когда я смотрю на небо, я думаю, что всякой жестокости должен прийти конец...»⁴

Премьера оперы состоялась в мае 1972 года в Большом зале Дома композиторов в сопровождении фортепиано. А оркестровый вариант прозвучал в 1977 году в Кисловодске. Затем опера многократно исполнялась за рубежом (прежде всего в Голландии — на родине Анны Франк), тогда как ренессанс интереса на родине композитора возник уже в XXI веке. Значимость этой оперы также в том, что

впервые в СССР в этом жанре была заявлена тема Холокоста.

Еще более сложной оказалась судьба оперы Мечислава (Моисея) Вайнберга «Пассажи́рка» (1968). Ее автор, родившийся в Польше в 1919 году, в начале Второй мировой войны был вынужден бежать из страны. В сентябре 1939 года он пересек границу Советского Союза, а его родители и младшая сестра (оставшиеся в Варшаве) попали в концлагерь Травники и погибли. Это была незаживающая рана, сам Вайнберг говорил: «Я не могу не писать о войне». В основе «Пассажи́рки» — новелла Зофьи Посмыш «Пассажи́рка из каюты 45», по которой известный советский музыковед Александр Медведев создал либретто. Завязка истории: Вальтер, немецкий дипломат, и его молодая жена Лиза плывут в Бразилию. Вдруг Лиза видит пассажирку, ее зовут Марта, которую, как ей кажется, она знала раньше, когда во время войны была надзирательницей СС в Освенциме. В этом она признается мужу. И дальше картины светской жизни на лайнере сменяются сценами воспоминаний о том, что происходило в концлагере, о садизме Лизы и духовной стойкости Марты и других заключенных. Одной из кульминаций стано-

⁴ Там же. С. 90.

вится эпизод, где во время концерта заключенный скрипач Тадеуш играет вместо пошленького вальса Чакону Баха. Офицеры разбивают скрипку Тадеуша, стаскивают его со сцены и забивают до смерти (см. *илл. 2* на стр. 42).

В качестве эпиграфа композитор поместил строчку французского поэта, участника Сопrotивления Поля Элюара: «Если замолкнет эхо их голосов, мы погибли». Эта мысль, собственно говоря, и является квинтэссенцией тех чувств, которые заложены не только в «Пассажирке», но и во всех сочинениях послевоенного времени. Описывая трагедию войны, они имеют пацифистский посыл — трагедия не должна повториться.

Опера долго лежала в столе композитора, ушедшего из жизни в 1996 году. Спустя десять лет, 25 декабря 2006 года, в Московском международном Доме музыки при участии оркестра, хора и солистов МАМТ имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко состоялось ее концертное исполнение. Но, к сожалению, до постановки дело не дошло, а поворотным пунктом стала мировая премьера «Пассажирки» на фестивале в Брегенце в 2010 году (режиссер Дэвид Паунтни, дирижер Теодор Курентзис). С нее началось триумфальное шествие «Пассажирки» по оперным сценам мира. За десять лет этот спектакль был показан в театрах Варшавы, Хьюстона, Чикаго, Детройта, Майами, Тель-Авива. Состоялись постановки в Карлсруэ, Франкфурте-на-Майне, Дрездене, Гельзенкирхене, Орхусе, Гере, Брауншвейге, Граце, Саарбрюккене, Мадриде.

В целом триумф «Пассажирки» помог творческой реабилитации Мечислава Вайнберга: композитор, считавшийся эпигоном Шостаковича, стремительно занимает позицию советского классика. В России «Пассажирку» поставили в Екатеринбургском театре оперы и балета в 2016 году (режиссер Тадеуш Штрассберггер, дирижер Оливер фон Дохнаньи), открыв ее заново для российского слушателя.

Композитору Кириллу Молчанову — автору, пожалуй, самой популярной и часто исполняемой оперы «Зори здесь тихие», — при жизни повезло гораздо больше. Сын композитора, известный теле- и радиожурналист Владимир Молчанов вспоминал: «На фронте отец не был, но участвовал в военно-музыкальных ансамблях. А военная тема была главной не только в его творчестве — расцвет нашей музыки, песенной в том числе, связан с войной, кроме того, папа написал музыку почти ко всем фильмам Станислава Ростоцкого, которые так или иначе по-

священы войне. И опера “Зори здесь тихие” родилась из фильма» [6].

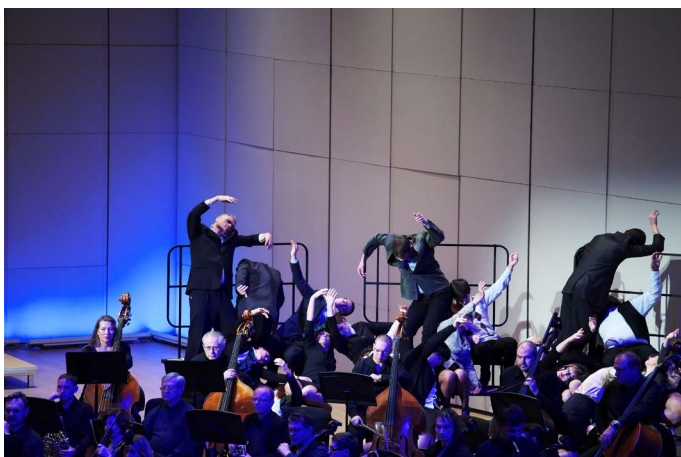
Действительно, одноименная повесть Бориса Васильева и фильм по ней стали трамплином для оперы Кирилла Молчанова. Не забудем и тот факт, что на момент рождения оперы он уже написал несколько заметных оперных партитур о войне, исполнявшихся в разных советских театрах. Сам композитор подчеркивал: «Для меня главная тема творчества — борьба против войны, против фашизма».

«Ромео, Джульетта и тьма» (по повести чешского писателя Яна Отченашека) была поставлена в 1963 году в Ленинграде. В основе история любви чеха Павла и еврейки Эстер в период немецкой оккупации Праги. Гестаповцы узнают, что Павел прячет еврейку, ему грозит арест, и Эстер ночью добровольно уходит в гетто, чтобы спасти возлюбленного. «Мы поехали на первый спектакль. Очередь стояла километра на полтора, — рассказывал Владимир Молчанов, — впервые что-то на запретную тему в питерском театре. Премьера — дикий успех. На второй спектакль пришел секретарь обкома Василий Толстик со своей камарильей. Он пришел после спектакля на сцену, всех поздравил, но сказал, что... еврейку надо замечать на партизанку. На этом оперу закрыли» [6].

Затем Кирилл Молчанов обращается к истории Брестской крепости и пишет оперу «Неизвестный солдат» по повести Сергея Смирнова (на собственное либретто), поставленную в 1967 году в Воронежском театре и в том же году — в Большом театре в Москве (режиссер Борис Покровский). На гастрольном показе воронежской постановки в Краснодаре в 1972 году присутствовал Герой Советского Союза Петр Михайлович Гаврилов — один из организаторов обороны Брестской крепости, ставший прототипом главного героя оперы. Примечательно, что в «Неизвестном солдате» композитор не персонафицирует персонажей, — они обозначены символически: Командир, Комиссар, Женщина, Мальчик. Тем самым опера приобретает черты мемориала, посвященного всем безымянным героям.

Следующая опера — «Русская женщина» по повести Юрия Нагибина «Бабье царство» — затрагивает тему женской доли в военное лихолетье. Эта история о простых деревенских жительницах, на чьи плечи легла вся тяжесть войны, оккупации и восстановления разрушенной жизни. Она также была поставлена в Воронеже.

В 1972 году вышел тот самый фильм «А зори здесь тихие», который посмотрело за год 66 миллио-



Илл. 3–4. Премьерный показ оперы-оратории Д. Кривицкого «Бабий Яр». Московская филармония, 27 октября 2016 года

нов человек. Весомую долю в успехе сыграла пронзительная музыка Молчанова. И он по горячим следам решает создать оперу. Композитор сам (как в прошлых операх) написал либретто, где для большей концентрированности действия отказался от образа Гали Четвертак. В опере показаны судьбы Риты Осяниной, Лизы Бричкиной, Сони Гурвич, Жени Комельковой и сержанта Васкова. Следуя за фильмом, Молчанов использует монтажный принцип, переплетая прошлое и настоящее: сцены из мирного прошлого героинь вторгаются в действие военного времени. Так метафорически расширяются пространство и время в опере. На примере оперы «Зори здесь тихие» можно отметить метаморфозы в интерпретации темы войны. Происходит замена хроники на художественное осмысление внутреннего мира: теперь главное — не документалистика, а личное переживание, не исторический факт, а человеческая память и художественная реконструкция, где ключевое — личное переживание катастрофы, преодоление боли.

В музыке оперы сосуществуют разные стилистические пласты: жестко звучащие интонации, стилизованный фольклор, романсовые мелодии, цитаты

(колыбельная из кинофильма «Цирк» Дунаевского и ария «Dignare» Генделя). Интересная подробность: в фильме Женька исполняет романс «Нет, не любил он» из репертуара выдающейся русской актрисы начала XX века Веры Комиссаржевской. Для оперы Молчанов написал оригинальный романс, взяв текст знаменитого стихотворения Константина Симонова «Жди меня». Эта сцена-ариозо стала важнейшей лирической кульминацией, а сам романс приобрел невероятную популярность и неизменно исполняется в концертах ко Дню Победы и другим военным датам.

Во имя жизни

Тема Холокоста, получившая столь мощное начало в операх 1960-х годов, находит продолжение в *dramma per musica* «Бабий Яр» (1994) композитора Давида Кривицкого. Условный перевод термина «*dramma per musica*» как «опера-оратория» не передает всех оттенков этого понятия, восходящего к моменту рождения оперы в конце XVI века. Но зато переносит нас в атмосферу античной мистериальности. Чтец, смешанный хор, мужской и детский хоры, три солиста говорят в буквальном смысле на разных языках о трагедии, постигшей еврейское население Киева. Обращение Кривицкого к теме Бабьего Яра не случайное: композитор воплотил в этом сочинении свои детские воспоминания, когда ребенком в 1945 году побывал на месте страшного преступления. Напомним, что Бабий Яр, овраг на бывшей окраине Киева, стал символом гибели евреев от рук нацистов в СССР во время Второй мировой войны: там было расстреляно свыше 150 тысяч человек.

В основу сочинения легли: текст романа «Бабий Яр» Анатолия Кузнецова, стихи Анны Ахматовой, Иосифа Бродского, Поля Элюара, документальные материалы Нюрнбергского процесса. Композитор, став создателем либретто, включил фразы, звучащие на русском, английском, немецком, украинском языках, а также слова еврейских песен и молитв на идише и иврите. Все это раскрывает трагедию Бабьего Яра как вселенскую катастрофу. Символично, что слова хорового пролога, открывающего оперу, это те самые строчки Поля Элюара: «Если замолкнет эхо их голосов, мы погибли». Давид Кривицкий, друживший с Мечиславом Вайнбергом и имевший клавиш «Пассажирки» в своей библиотеке, сознательно «перекидывает мостик», рифмуя два сочинения.

Концертное исполнение партитуры состоялось в 1995 году, а в 2016-м сценическая премьера

«Бабьего Яра» была поддержана Министерством культуры РФ. Художественным руководителем проекта выступил лауреат Премии Москвы, профессор Александр Соловьёв. По его приглашению режиссер Андрей Цветков-Толбин сделал постановку, показанную в Москве на сцене «Филармонии-2», в Тульской филармонии и затем в 2017 году в Большом зале консерватории в рамках V Международного открытого фестиваля искусств «Дню Победы посвящается...». В исполнении участвовал симфонический оркестр «Новая Россия»; фресковые мизансцены с участием Тульского государственного хора, Ансамбля песни и пляски имени А.В. Александрова, Центрального пограничного ансамбля Федеральной службы безопасности РФ, Детского хора «Пионерия» имени Г. Струве усилили именно метафорическую сторону сочинения (см. *илл. 3–4* на стр. 44).

Всего в сочинении 14 номеров. Драматургическим центром постановки стали «Эпизоды кровавой драмы», в которых живописуется обстановка военного Киева осенью 1941 года, столкновение мирных жителей и немецких оккупантов. Однако не только воспоминания о кровавых событиях составляет сюжет «Бабьего Яра» Давида Кривицкого. Герои размышляют о том, как после катастрофы жить дальше, о том, каким хотят видеть наш мир.

«Представь, что война окончена. Что воцарился мир. Что ты ещё отражаешься в зеркале. Что сорока или дрозд, а не юнкерс щебечет на ветке... Что за окном не развалины города, а Барокко города: пинии, пальмы, магнолии, цепкий плющ, лавр... Что жизнь нужно начать сначала...» [9]. И небесный тембр сопрано выводит возвышенную романтическую мелодию: «Любовь — это единственный смысл жизни, и смысл смыслов, и символ счастья» [9]. В финале хористы разворачивались к залу и медленно поднимали над головой фотографии: в зал смотрели улыбающиеся и серьезные лица детей и стариков, юных влюбленных и счастливых супругов — людей, которых давным-давно нет на свете, людей, погибших страшной смертью. И многие зрители пытались, но не могли сдержать слезы.

Эту новую траекторию — выход в сферу высоких человеческих порывов и чувств — продолжает опера Александра Чайковского «Любить на войне» (2025). По его словам, это глубокое и эмоциональное высказывание — конечно же, о войне, но прежде всего — о любви. В центре внимания композитора — стойкость характера людей, которые в течение страшной войны все равно мечтают о личном сча-



Илл. 5. Премьерный показ оперы А. Чайковского «Любить на войне». Красноярский театр оперы и балета, 1 мая 2025 года

стью. А. Чайковский сам создал либретто по повестям «Пастух и пастушка», «Звездопад» и пьесе «Прости меня» сибиряка Виктора Астафьева специально для Красноярского театра оперы и балета имени Д. Хворостовского, где и состоялась 1 мая 2025 года премьера. Выделим основные особенности трактовки композитором жанра патриотической оперы: выведен за скобки показ военных действий, в опере нет батальных сцен. Чисто симфоническими средствами (в оркестровом вступлении) обрисован контекст — сумрачно-гулкое звучание медных, барабанная дробь. На заднике в этот момент видны огненные вспышки. «О сражении, потерях мы узнаем из коротких реплик героев в самом начале... Александр Чайковский остается верен себе и сталкивает жесткое диссонантное звучание в ариозно-речитативных эпизодах (где зрители узнают о ситуациях и событийной канве) с номерами открыто песенного характера. Для композитора естественен переход от атональности к шлягерной мелодике, к узнаваемым классическим жанрам — маршу, вальсу, вокальной балладе, романсу, колыбельной, частушке» [11].

В девяти картинах последовательно разворачиваются судьбы двух пар влюбленных. Рядовой Мишка и медсестра Лида смогут пережить военные катаклизмы, а вот лейтенанту Борису и домохозяйке Люсе выпадет лишь миг краткого счастья: Борис уйдет на фронт и, раненый, умрет в госпитале. На фоне зарождающихся чувств пунктирной линией проходит образ смерти, персонифицированный как роковая женщина, подкарауливающая своих жертв, — раненых солдат и не только. «Вторая сцена в опере — это inferнальный танец, который Смерть отплясывает с убитым немецким генералом: на войне перед ней все равны. Эта тема еще не раз повторится в опере, став символом обреченной страсти. А мо-

тивы, намекающие на “Траурный марш” из “Гибели богов” Вагнера, дополняют визуальный облик Смерти — женщины а-ля Грета Гарбо или Мэрилин Монро в блестящем дизайнерском вечернем платье» [11]. «От войны на войне нельзя уйти, войну на войне не обойдешь» — эта фраза Астафьева определяет всю трагическую коллизию оперы, которую поставили режиссер Ирина Лычагина и дирижер Дмитрий Юровский.

«Под самый конец Чайковский приберегает хор и вводит его как опытный полководец, бросающий в сражение новый батальон, достигая впечатляющей художественной победы. Женские голоса а *cappella*, без оркестра, образуют вибрирующий фон, на который накладывается иступленная фраза Люси: “Что же ты лежишь один посреди России?” В этой сцене женщины в нарядных платьях одна за другой выходят на авансцену с шинелями на руках — словно с мертвыми телами своих мужчин, и гора “трупов” растет и растет (см. *илл. 5* на стр. 45)...

Ария Мишки с хором на стихотворение Кольцова “По-над Доном сад цветет” становится и последним признанием, и реквиемом, в котором оригинальная мелодия перетекает в цитату из знаменитой песни “Соловьи, не тревожьте солдат”. Так Александр Чайковский рифмует прошлое и настоящее, но при этом не завершает оперу хеппи-эндом. “Лида, Лида, Лида...” — имя любимой, которое все глуше и тише произносит Мишка, истаивает с последними звуками оркестра. Свет выключается, оставляя зрителей еще несколько мгновений в тишине переживать увиденное...» [11].

Эхо их голосов не смолкает, и, возможно, новые шедевры уже рождаются в воображении наших современников. А пока мы перелистали некоторые страницы партитур и убедились — музы никогда не молчали, и по оперным сюжетам мы можем изучать нашу историю.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Виноградов Г.В. Краткие пояснения к опере «Ильдар» заслуженного деятеля искусств РСФСР и ТАССР Н.Г. Жиганова. URL: <https://clck.ru/3U9vJj> (дата обращения: 05.05.2026).
2. Волков Б.И. «Чапаев», «Фронт» и «Под Москвой» // Вечерняя Москва, 1942, 13 октября, № 241 (5682). С. 3. URL: <https://clck.ru/3U9vXL> (дата обращения: 05.05.2026).
3. Гозенпуд А.А. Опера Дмитрия Кабалевского «Семья Тараса». URL: <https://www.belcanto.ru/semya.html?clckid=ef8d8aa9> (дата обращения: 03.05.2026).
4. Долинская Е.Б. Театр Прокофьева: Исследовательские очерки. — М.: Композитор, 2012. — 376 с.
5. Зоров А.И. Новая постановка оперы Ю. Мейтуса «Молодая гвардия» // Советская музыка, 1950, № 3 (136). С. 77–79.
6. Калядина Е.В. Владимир Молчанов: «Чтобы жить с удовольствием, надо относиться к себе с иронией» // Российская газета, 2011, 29 июля. URL: <https://clck.ru/3U9vKL> (дата обращения: 05.05.2026).
7. Келдыш Ю.В. На пути оперного реализма («Семья Тараса» Д. Кабалевского) // Советская музыка, 1951, № 3 (148). С. 13–24.
8. Ковалевский Г.В. Между советской идеологией и «Христианской наукой» // Сергей Прокофьев. «Повесть о настоящем человеке»: Буклет спектакля Государственного Большого театра России. — М., 2026. — С. 41–57.
9. Кривицкий Д.И. Бабий Яр. Либретто. Рукопись.
10. Кривицкая Е.Д. Повесть о настоящих людях // Музыкальная жизнь, 2025, № 9. С. 34–35.
11. Кривицкая Е.Д. Смерть, где твоё жало? // Музыкальная жизнь, 2025, 7 мая. URL: <https://clck.ru/3U9vJ6> (дата обращения: 05.05.2026).
12. Кудрявцева Е.В. Ария войны. URL: <https://clck.ru/3U9vaX> (дата обращения: 05.05.2026).
13. Туманов И.М. Образ легендарного полководца // Вечерняя Москва, 1942, 6 октября, № 235 (5676). С. 3. URL: <https://clck.ru/3U9vGE> (дата обращения: 05.05.2026).
14. Филиппов А.А. Симфонические принципы в опере Михаила Богданова «Петр Первый» // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика, 2025, № 4 (17). С. 26–34.

REFERENCES

1. Vinogradov G. Kratkie poyasneniya k opere «Il'dar» zaslužennogo deyatelya iskusstv RSFSR i TASSR N.G. Zhiganova [Brief explanations for the opera «Ildar» by the Honored Artist of the RSFSR and TASSR N.G. Zhiganov], <https://clck.ru/3U9vj> (accessed 5 May 2026). (In Russ.)
2. Volkov B. «Chapaev», «Front» i «Pod Moskvoy» [«Chapaev», «Front» and «Near Moscow»], *Vechernyaya Moskva*, no. 241, 13 October 1942, p. 3, <https://clck.ru/3U9vXL> (accessed 5 May 2026). (In Russ.)
3. Gozenpud A. Opera Dmitriya Kabalevskogo «Sem'ya Tarasa» [Dmitry Kabalevsky's opera «The Taras' Family»], <https://clck.ru/3U9vVK> (accessed 3 May 2026). (In Russ.)
4. Dolinskaya E. *Teatr Prokof'eva: Issledovatel'skie ocherki* [Prokofiev's Theatre: Research essays], Moscow: Kompozitor, 2012. (In Russ.)
5. Zorov A. Novaya postanovka opery Yu. Mejtusa «Molodaya gvardiya» [A new production of Yu. Meitus's opera «The Young Guard»], *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 3, 1950, pp. 77–79. (In Russ.)
6. Kalyadina E. Vladimir Molchanov: «Chtoby zhit' s udovol'stvиеm, nado odnosit'sya k sebe s ironiej» [Vladimir Molchanov: «To live with pleasure, you need to treat yourself with irony»], *Rossiyskaya gazeta*, 29 July 2011, <https://clck.ru/3U9vKL> (accessed 5 May 2026). (In Russ.)
7. Keldysh Yu. Na puti opernogo realizma («Sem'ya Tarasa» D. Kabalevskogo) [On the path of opera realism («The Taras Family» by D. Kabalevsky)], *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 3, 1951, pp. 13–24. (In Russ.)
8. Kovalevskij G. Mezhdru sovetskoy ideologii i «Khristsianskoj naukoj» [Between Soviet ideology and «Christian Science»], Sergej Prokof'ev. «Povest' o nastoyashchem cheloveke»: Buklet spektaklya Gosudarstvennogo Bol'shogo teatra Rossii, Moscow, 2026, pp. 41–57. (In Russ.)
9. Krivitskij D. Babij Yar. Libretto [Babi Yar. Libretto]. Manuscript. (In Russ.)
10. Krivitskaya E. Povest' o nastoyashchikh lyudyakh [The story of real people], *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], no. 9, 2025, pp. 34–35. (In Russ.)
11. Krivitskaya E. Smert', gde tvoe zhalo? [Death, where is your sting?], *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], 7 May 2025, <https://clck.ru/3U9vj6> (accessed 5 May 2026). (In Russ.)
12. Kudryavtseva E. Ariya vojny [War Aria], <https://clck.ru/3U9vaX> (accessed 5 May 2026). (In Russ.)
13. Tumanov I. Obraz legendarnogo polkovodtsa [The image of the legendary commander], *Vechernyaya Moskva*, no. 235, 6 October 1942, p. 3, <https://clck.ru/3U9vrE> (accessed 5 May 2026). (In Russ.)
14. Filippov A. Simfonicheskie printsipy v opere Mikhaila Bogdanova «Petr Pervyj» [Symphonic principles in Mikhail Bogdanov's opera «Peter the Great»], *Academia: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4, 2025, pp. 26–34. (In Russ.)

КРИВИЦКАЯ ЕВГЕНИЯ ДАВИДОВНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова
(г. Москва)Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)доктор искусствоведения, профессор кафедры истории
зарубежной музыкиe-mail: ekrivitskaia@gmail.comORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6080-2481>

KRIVITSKAYA EVGENIA D.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Doctor of Art Criticism

Professor of the Department of History
of Foreign Musice-mail: ekrivitskaia@gmail.comORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6080-2481>

Статья получена 10.05.2026

Одобрена после рецензирования: 15.06.2026

Опубликована: 30.06.2026

Submitted: 10.05.2026

Approved: 15.06.2026

Published: 30.06.2026

А. Ю. СУХАНОВА
**К ВОПРОСУ О ТЕМБРОВЫХ СВОЙСТВАХ
 РУССКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛЬНОГО
 ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

A. SUKHANOVA

ON THE QUESTION OF TIMBRE PROPERTIES
 OF RUSSIAN ACADEMIC VOCAL PERFORMANCE

Аннотация: Статья посвящена исследованию тембровых свойств русского академического вокального исполнительства. В ней рассматриваются истоки формирования национальной вокальной школы, связанные с перенесением звуковых идеалов западноевропейской оперной традиции на русскую почву и влиянием на них традиций народно-песенной и церковно-певческой культур. Далее суммируются точки зрения различных исследователей на функции основных компонентов голосового аппарата (дыхание, положение гортани, резонаторы) и их роль в формировании тембра, а также на природу таких явлений, как высокая певческая форманта и вибрато. Затрагивается вопрос жанровой специфики оперного, камерного и хорового пения, а также зависимость звукоподдачи от акустических условий помещений. Отдельное внимание уделяется также комплементарному взаимодействию голоса с инструментальным сопровождением, гендерным, возрастным и физиологическим особенностям певцов. Рассмотрение специфики конкретных тембров базируется на применении современного компьютерного спектрального анализа (программа iZotope RX 10) фрагментов записей исполнения выдающихся российских вокалистов разных поколений (Г. Вишневецкая, Т. Синявская, Е. Образцова, В. Атлантов, Д. Хворостовский, А. Эйзен, В. Миллер). Изучение графиков спектров их голосов позволило верифицировать и уточнить слуховые впечатления. На основе наблюдений выявляются особенности, наиболее типичные для русской школы академического вокала.

Ключевые слова: русская академическая школа пения, тембр голоса, певческая культура, высокая певческая форманта, резонаторы, вибрато, оперное исполнительство, спектральный анализ.

АБСТРАКТ: The article is devoted to the study of the timbre properties of Russian academic vocal performance. It examines the origins of the formation of the national vocal school associated with the transfer of the sound ideals of the Western European opera tradition to Russian soil and the influence of the traditions of folk song and church singing cultures on them. The following summarizes the points of view of various researchers on the functions of the main components of the vocal apparatus (respiration, laryngeal position, resonators) and their role in the formation of the timbre, as well as on the nature of such phenomena as high singing formant and vibrato. The issue of genre specifics of opera, chamber and choral singing, as well as the dependence of sound supply on the acoustic conditions of the premises, is touched upon. Special attention is also paid to the complementary interaction of voice with instrumental accompaniment, gender, age and physiological characteristics of singers. Consideration of the specifics of specific timbres is based on the use of modern computer spectral analysis (iZotope RX 10 program) of fragments of recordings of outstanding Russian vocalists of different generations (G. Vishnevskaya, T. Sinyavskaya, E. Obraztsova, V. Atlantov, D. Hovorostovsky, A. Eisen, V. Miller). Studying the graphs of the spectra of their voices made it possible to verify and clarify the auditory impressions. On the basis of observations, the features most typical of the Russian school of academic vocals are revealed.

KEYWORDS: Russian academic school of singing, timbre of voice, singing culture, high singing formant, resonators, vibrato, opera performance, spectral analysis.

К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ В РОССИИ

Культура русского академического пения сформировалась в исторических пределах Нового времени. Она всегда была тесно связана с композиторской музыкой письменной традиции и с вокально-инструментальными жанрами. Звуковой мир академического пения не зависит напрямую от особенностей, характерных для иных пластов певческой культуры (народно-песенной и церковно-певческой традиций), тем не менее косвенно они влияют на формирование национальной вокальной школы [18].

Понятие вокальной школы обозначает в первую очередь особенности *вокальной «технологии»*. Между тем феномен *национальной вокальной школы* неизмеримо шире. Звучание голоса, обусловленное правильной певческой техникой, оказывается непосредственно или подспудно связано с комплексом более глубоких национальных явлений.

Приоритетным жанром, способствующим становлению академической вокальной школы, является *опера*. Ее специфика предъявляет к певцу требования в отношении характера исполнительской манеры и вокальной технологии. Выразительные средства, заданные композитором, определяют многие особенности исполнения.

Рождение русской национальной оперы и, как следствие, оформление собственной школы пения справедливо связывают с именем М.И. Глинки. Именно в период творчества этого композитора окончательно откристаллизовались типичные черты русской национальной школы пения [8, с. 8–10].

Народная культура оказала значительное влияние на русскую оперу. Это проявляется в выборе сюжетов, в особенностях инструментального сопровождения, в вокальной мелодике. В.А. Багадуров предполагает, что источником кантилены стала народная протяжная песня, распевная по своей природе. Основой же декламационного и речитативного стиля исследователь видит русскую былинку [5, с. 27–29].

Церковное пение сыграло не менее важную роль. Именно в нем зародились основы профессиональной вокальной методологии. Обучаясь церковному пению, певец проходил качественную вокальную подготовку [4, с. 16].

Россия, обладавшая многовековой певческой культурой, сравнительно быстро восприняла западноевропейскую оперную традицию. В работе Асафьева «Русская музыка. XIX и начало XX века» высказано мнение, что русская опера неотделима от европейской, поскольку развивалась под ее влиянием. Он отмечает, например, что для сочинения увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинке «надо было великолепно усвоить смысл и конструкцию этой формы у Моцарта, Керубини и Бетховена» [3, с. 12].

ЗВУКОВЫЕ ПРИОРИТЕТЫ РУССКОЙ ТРАДИЦИИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ

Как именно добиться правильного звука, певцу диктует вокальная методология, формирующая звуковой идеал. Ее теоретическое осмысление началось в XIX веке, когда появилось множество вокальных трактатов — прямое свидетельство становления национальной певческой школы [12, с. 15].

Единой теории певческого голоса не существует, но можно обобщить наблюдения различных исследователей. Каждая из трех основных составляющих голосового аппарата (дыхание, гортань и резонаторы) [11, с. 15] заслуживает отдельного внимания.

В зависимости от того, в какой области расширяется грудная клетка, выделяют разные типы дыхания. Ф.Ф. Заседателев считает, что наиболее выгодным является комбинированный тип дыхания: при нисхождении звука — костальное (реберное), а при восхождении — абдоминальное (диафрагматическое) [9, с. 37]. Так в легкие поступает наибольшее количество кислорода, выдыхание становится более сильным и эластичным, опора чувствуется яснее, а размеры грудной клетки усиливают резонанс. Л.Б. Дмитриев же считает, что выбор типа дыхания сугубо индивидуален [8, с. 374].

Относительно правильного *положения гортани* при пении также существуют разные мнения. Заседателев настаивает, что необходимо «остановиться на индифферентном низком положении гортани с небольшими колебаниями вверх и вниз, удерживаемом без всякого напряжения» [9, с. 60]. Дмитриев же заявляет, что не существует универсального положения гортани. Главное условие — ощущение комфорта.

Значительную роль в организации звука, его мощности и тембре играют *резонаторы*. Большой вклад в изучение резонансной теории искусства пения внес В.П. Морозов — автор труда «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники» [11]. Он отмечает, что психофизиологической основой этого явления служат вибрационные ощущения певцов в области лица, головы, груди и во всем теле [11, с. 23]. От них получили свое название головной и грудной резонаторы. Хорошо поставленным голос считается в том случае, если он на всем протяжении диапазона равномерно «окрашивается» грудным и головным резонированием [8, с. 509].

С работой резонаторов исследователи связывают *высокую певческую форманту*¹. Важно, чтобы частотное положение ВПФ было стабильным при пении разных гласных и звуков разной высоты [8, с. 182].

ВПФ находится в зоне наибольшей чувствительности человеческого слуха, способствует увеличению громкости голоса, его способности широко распространяться («полетность звука») и быть отчетливо слышимым на фоне сопровождения [11, с. 81]. Есть много разных предположений о механизмах образования ВПФ и их связях с конкретными резонаторами (Морозов, например, отмечает надгортанную полость), однако точных акустических обоснований на сегодняшний момент не получено [11, с. 52].

Важной эстетической составляющей в академическом пении является *вibrato* — равномерная ритмическая пульсация звука. Вибрато скрадывает неточности интонирования, резонанс слуха к восприятию вибрато помогает лучше выделить голос певца на фоне сопровождения. Также оно обеспечивает наилучшую слышимость, помехоустойчивость и определенное эстетическое качество [11, с. 105].

Фонетическую функцию голоса также выполняют певческие резонаторы. Эмоциональная окраска, сила, насыщенность и акустические параметры голоса связаны с гласными звуками. Дикционная четкость, разборчивость речи обусловлена активным, артикулированным произношением согласных [6, с. 6].

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПЕВЧЕСКОГО ЗВУКА: ОПЕРА — КАМЕРНОЕ ПЕНИЕ — АКАДЕМИЧЕСКИЙ ХОР

Академический вокал имеет несколько разновидностей в связи с жанровой подосновой произведений. С точки зрения постановки голоса отличия в них несущественны. Разница состоит преимущественно в правильном понимании ситуации выступления: специфика концертного зала, взаимодействие с другими исполнителями.

Большую роль играет фактор коллектива: вокал может быть сольным и хоровым. Яркость тембра при совместном звучании голосов в хоровом исполнении препятствует однородности звука, что нежелательно [16, с. 210], в то время как в сольном оказывается достоинством.

Сольное академическое пение можно разделить на оперное и камерное, однако граница между ними весьма условна. На этом настаивают сами исполнители. «Настоящий певец должен уметь все: крупным мазком нарисовать оперного героя и в то же время тонкими красками передать образ небольшого романа», — утверждает Ирина Архипова [2, с. 6]. Ту же мысль высказывает и Евгений Нестеренко: «Чего только не услышишь о камерном пении, о разделении вокалистов на оперных и камерных! Не надо этого делать — певец это певец, а камерная или оперная музыка — просто разные жанры, в которых артисту приходится выступать» [13, с. 109].

Безусловно, у этих жанровых разновидностей вокала есть свои особенности. Над камерным репертуаром певец работает без режиссера и дирижера. Он сам (или вместе с аккомпаниатором) становится автором интерпретации, что расширяет творческую свободу исполнителя в рамках композиторского текста. В исполнении оперных спектаклей, где важна слаженность работы коллектива музыкантов, свободы меньше [14, с. 26].

Конечно, в опере желателен более мощный голос. Интенсивность звучания требуется по объективным причинам: размеры залов оперных театров; заглушение звука декорациями, костюмами, звучанием оркестра. Но умелый и заботящийся о певце дирижер способен найти верный баланс между звучанием несильного голоса и оркестра.

¹ Морозов дает следующее определение этому термину: «Высокая певческая форманта (ВПФ) — это группа усиленных обертонов в основном в области d⁴–g⁴ (примерно 2400–2700 Гц у мужчин и 2700–3500 Гц у женщин), придающих голосу звонкость и полетность» [11, с. 51].

Камерное же исполнение не обязательно предполагает тихое пение (например, в песне «Двойник» Ф. Шуберта динамика достигает *fff*). Специфика заключена в другом — более широкое амплуа, тонкие вокальные краски, эластичность звука. Для камерного певца важно уметь работать с разным материалом. Оперный же артист может всю свою творческую карьеру эксплуатировать одно сценическое амплуа.

АКУСТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ЗВУКОПОДАЧИ: ТЕАТР — КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ — САЛОН

В зависимости от акустических условий (открытое пространство, концертный или театральный зал, салон, класс, студия звукозаписи), в которых звучит голос, он распространяется в среде по-разному, что влияет на отчетливость и громкость звучания.

Каждый тип пространства обладает своими особенностями. Открытое пространство (например, поле) позволяет звуку распространяться свободно во всех направлениях, почти не отражаясь. Поющему труднее петь из-за рассеивания звука, и слышно его плохо.

В помещениях стены, пол и потолок препятствуют рассеиванию звука, отражая его (за исключением студий, где стены сделаны из звукопоглощающих материалов). Если форма и расположение отражающих поверхностей рассчитаны правильно, звук распределяется равномерно и достигает каждого слушателя. В противном случае появляются места с провалами звучания. Так или иначе, в каждом помещении есть акустически более выигрышные точки.

С проектированием залов связана такая дисциплина, как архитектурная акустика. Для создания комфортной звуковой среды необходимо правильно рассчитать объем, форму и пропорции помещения, количество и качество отдельных материалов [10, с. 4]. Из московских залов хорошей акустикой обладают Колонный зал Дома Союзов и Большой зал консерватории. Неудачным в акустическом плане считается Концертный зал имени П.И. Чайковского: из-за его эллиптической формы отражения звука приходят с большой задержкой [10, с. 53].

Разные помещения подходят для разных задач. Есть залы, в которых трудно исполнять старинную музыку или неподходящие для звучания произведения современных композиторов. «Для иной программы некоторые залы слишком велики, там трудно или невозможно достичь необходимой интимности исполнения, и публика, три четверти ко-

торой находится слишком далеко от артиста, не будет воспринимать произведение так, как хотелось бы», — пишет Е.Е. Нестеренко [13, с. 115].

КОМПЛЕМЕНТАРНЫЙ ПРИНЦИП СОЧЕТАНИЯ С ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМИ ТЕМБРАМИ (АККОМПАНеМЕНТ)

В академической вокальной традиции важную роль играет аккомпанемент. Голос певца в большинстве случаев звучит в сочетании с инструментальными тембрами. *A cappella* могут звучать отдельные фрагменты: речитативы, виртуозные каденции или драматургически важные моменты, подчеркиваемые снятием сопровождения.

Певец-солист и оркестр в оперном спектакле — это два равных взаимодействующих партнера. Принципиальная особенность вокальной строчки в сравнении с оркестром — наличие текста, который проясняет конкретный смысл происходящего и сюжетную определенность. Оркестр же обладает гораздо более широким чисто музыкальным инструментарием и дополняет вокальную линию иными тембрами, создает фактуру, выстраивает гармоническую вертикаль и полифоническую ткань.

Роль оркестра в разные эпохи и у разных авторов была различной: она могла ограничиваться аккомпанирующей функцией, а могла быть важным компонентом музыкальной драматургии оперы [1, с. 19]. Вот что говорил Глинка в «Заметках об инструментовке» о соотношении голоса и оркестра в театральной музыке: «Дело гармонии (сколько можно реже четырехголосной — всегда несколько тяжелой, запутанной) и дело оркестровки (сколько можно более прозрачной) дорисовать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной — *un peu vague* — в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит, — одним словом, придать ей характер, жизнь» [7, с. 183].

ГЕНДЕРНЫЕ, ВОЗРАСТНЫЕ И ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВУКА

Уникальные характеристики исполнителей, такие как возраст, пол и физиологические особенности, определенным образом влияют на звук голоса.

Мужчины и женщины обладают разными тембрами голосов, диапазоны которых отличаются. Общепринято их разделение на три обобщенные группы — высокие (сопрано и тенор), средние (меццо-сопрано и баритон) и низкие (контральто и бас).

Ф. Заседателев отмечает разницу в дыхании: «Мужчина при большой потребности в кислороде начинает глубже, а женщина чаще дышать. Мужчина, привыкший к тяжелому физическому труду, при дыхании пользуется сильной дыхательной мышцей — диафрагмой. Женщина, более занятая домашней работой и вообще более легким физическим трудом, дышит грудью» [9, с. 16].

Отмечается и разница в соотношении регистров: у мужских голосов грудной регистр занимает приблизительно $\frac{2}{3}$ их диапазона, а головной — $\frac{1}{3}$. У женщин соотношение обратное ($\frac{1}{3}$ — грудной, $\frac{2}{3}$ — головной) [9, с. 92]. Безусловно, каждый голос индивидуален, но статистически соотношение регистров тяготеет у женщин к преобладанию головного, а у мужчин — грудного.

Возрастные особенности также влияют на голос. Голосовой аппарат ребенка еще нестабилен и хрупок. Перегрузки могут привести к расстройствам голоса детей [15, с. 23]. Поэтому важно не допускать форсирования звука и чрезмерной длительности занятий.

Среди преподавателей нередко возникают дискуссии на тему, стоит ли обучать вокалу детей. А. Варламов, например, выступал за ранние занятия: «Ученик может упражняться в вокализации с самого нежного возраста; через это он приобретет более силы и гибкости; надобно только, чтоб учитель поступал благоразумно и соблюдал предосторожности, которых требует орган, еще не совсем установившийся»². Многие исследователи в дальнейшем подчеркивали целесообразность обучения детей пению.

На возраст с 18 до 40 лет приходится состояние зрелости и наибольшая сила голоса. Именно этот период наиболее благоприятен для активной исполнительской деятельности певца.

С 40 лет начинается постепенное угасание голосовой функции. Для обозначения физиологических возрастных изменений голоса, характерных для пожилого и старческого возраста, оториноларингологи используют термин «пресбифония» [17, с. 24]. У пожилых людей наблюдается сужение диапазона голоса, грубый тембр, нестабильность, изменение высоты голоса (у пожилых женщин голоса более низкие, а у мужчин, наоборот, более высокие голоса, чем у зрелых людей).

Для профессионального певца очень важно *физическое здоровье*, так как его деятельность требует выносливости и силы. Варламов в своем учебном пособии перечисляет желательные физиологические характеристики певца: «Для певца недостаточно иметь чистый и звучный голос, нежный слух и верный напев (интонацию), ему надобно еще при исчисленных нами преимуществах иметь хорошо образованную грудь, здоровые и полные легкие, свободно сжимающиеся и расширяющиеся. Шея у него должна быть умеренной длины, то есть не слишком короткая, не слишком вытянутая»³.

КОНКРЕТНЫЕ СПЕКТРАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕМБРОВ

Рассматривая вопросы, касающиеся тембровой специфики, на современном этапе стало возможным использовать компьютерный спектральный анализ, подкрепляющий слуховые впечатления. В данной работе для создания графиков привлекалась программа iZotope RX 10. Для анализа избирались наиболее репрезентативные образцы сольного академического вокала, отвечающие техническим требованиям программы: строгое одноголосие (без

Пример 1. Фрагмент песни Любаши из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста»



² Варламов А.Е. Полная школа пения. 3-е изд., испр. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2008. — 118 с. — С. 21.

³ Там же. С. 21.

сопровождения), небольшая продолжительность аудиофрагмента и качество записи. Предпочтение отдавалось образцам мастерского оперного пения представителей разных поколений. В связи с тем, что записи сделаны с помощью *разной аппаратуры, в разное время и в разной акустической среде*, спектральная картина трактуется с некоторой долей условности.

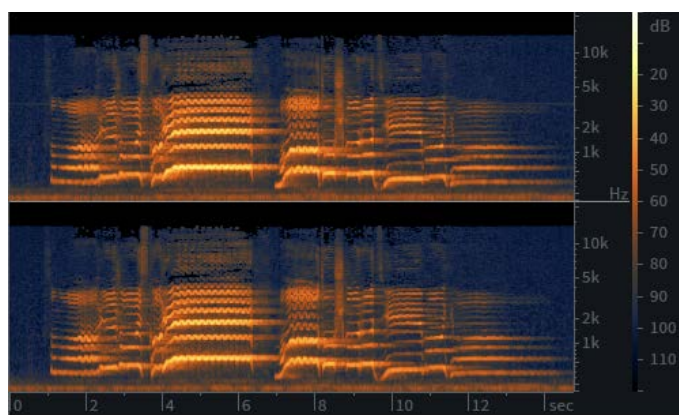
Обратимся к исполнению **Галиной Вишневской** (сопрано) песни Любаши из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста» (см. *пример 1* на стр. 52).

Знаменитая певица имеет звонкий, открытый голос. На более высоких звуках представленного фрагмента (c^2 , d^2) присутствует активная вибрация, на первом звуке (d^1) она также есть, но выражена слабее. Остальные же ноты звучат ровно. Темп выбран умеренный, ритмика трактуется исполнительницей довольно свободно. Происходит быстрый и значительный динамический взлет на протяжении фразы к верхней ноте, на которой певица задерживается, а затем столь же стремительный спад. Текст произносится четко и с редукцией безударных гласных⁴.

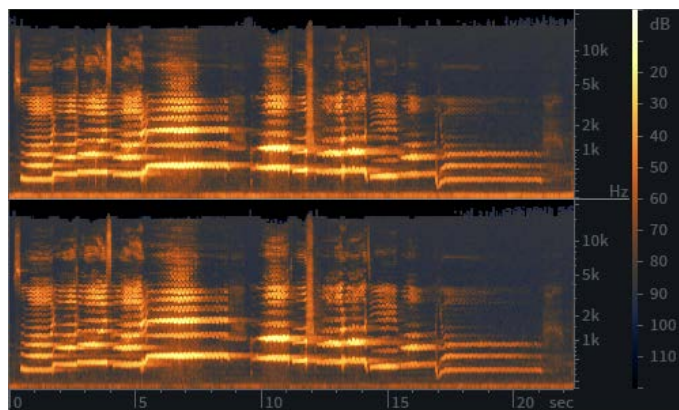
В связи с диапазоном вокалистки эта партия не кажется особенно выигрышной. Высокие ноты звучат хорошо, поставленно⁵, а переходные (верх первой октавы) — несколько бледнее. Ритмическая свобода и более быстрый темп (в сравнении с другими образцами) позволяют Вишневской подчеркнуть более выигрышный звук, минуя менее удобные. Есть тенденция к завышению на кульминационном звуке (см. *илл. 1*).

Тамара Синявская (меццо-сопрано) также пела этот номер. Ее звук более округлый, но тоже довольно звонкий. Она избрала более медленный темп, что позволило этой исполнительнице сделать больше вибрато (почти на каждом звуке). Динамика достаточно ровная, динамическое нарастание и спад происходят внутри кульминационного звука d^2 . Текст подан разборчиво благодаря четкости согласных.

На спектрограмме видно, что вокалистка поет достаточно равномерно, звуки обладают схожими характеристиками (использование вибрато, сила звучания) (см. *илл. 2*).



Илл. 1. График спектра голоса Галины Вишневской



Илл. 2. График спектра голоса Тамары Синявской

Обратимся к другому примеру — фрагменту речитатива Любавы из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко» в исполнении **Елены Образцовой** (меццо-сопрано) (см. *пример 2* на стр. 53).

Можно отметить гармоничное соотношение использования головного и грудного резонаторов. Исполнение отличается активным использованием вибрато, причем достаточно широкой амплитуды. Спектр очень богатый, отличается выверенной равномерностью каждого звука (см. *илл. 3* на стр. 55).

Однако согласные произносятся не очень четко, из-за чего текст не всегда легко воспринимается. На спектрограмме это выявляется благодаря почти полному отсутствию разрывов, означающих смену слогов.

Теперь обратимся к мужскому вокалу. Выдающийся тенор **Владимир Атлантов** пел партию Германа в «Пиковой даме» П.И. Чайковского. Из четвертой картины мы взяли удобный для анализа аудиофрагмент (см. *пример 3*).

⁴ Редукция безударных гласных — лингвистический термин, обозначающий изменение звуковых характеристик речевых элементов, вызванное их безударным положением по отношению к другим — ударным элементам.

⁵ Постановка голоса — способность эффективно регулировать дыхание, использовать естественные резонаторы и правильно артикулировать.

Пример 2. Фрагмент речитатива Любавы из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко»



Пример 3. Фрагмент 4-й картины из оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама»



Пример 4. Фрагмент обработки народной песни «Ноченька»



Пример 5. Фрагмент 4-й картины оперы С.С. Прокофьева «Война и мир»



Вибрация довольно умеренная, характеризуется маленькой амплитудой. Спектр затрагивает большое число обертонов: и грудной, и головной регистры задействованы в равной степени. Также спектр довольно равномерный, заметный разрыв приходится лишь на смену дыхания в момент паузы. Согласные артикулируются без жесткой атаки, из-за чего снижается четкость текста. Из-за условий акустической среды возникают «шлейфы». В исполнении Атлантова прослеживаются интонационные и ритмические неточности в сравнении с авторским текстом. Звуки равномерные и округлые благодаря стабильно низкому положению гортани (см. *илл. 4* на стр. 55).

Дмитрий Хворостовский — знаменитый баритон. Рассмотрим его тембр на примере исполнения обработки народной песни «Ноченька» (см. *пример 4*).

Можно сразу отметить очень богатый спектр. Вибрато применяется музыкантом последовательно на всех звуках; оно мягкое, небольшой амплитуды. Текст произносится очень четко, что облегчает его восприятие. Для этого исполнителя характерна уравновешенность грудного и головного резонаторов, что проявляется и здесь (равномерно озвучены

высокие и низкие обертоны). При преобладающей равномерности спектра его часть местами выпадает, но это связано лишь с ослаблением динамики в этих местах, что придает выразительности фразе (см. *илл. 5* на стр. 55).

Рассмотрим специфику басового тембра: **Артур Эйзен** исполнял партию Графа Ростова из оперы С.С. Прокофьева «Война и мир». В качестве образца возьмем фрагмент 4-й картины (см. *пример 5*).

Можно отметить глубокий тембр, что связано с приоритетом использования грудного резонатора. Активная атака звука способствует четкости произнесения текста. Вибрация у этого вокалиста достаточно выраженная. Неравномерность спектра также связана с декламационностью, как в предыдущем образце. Спектр отличается насыщенностью (см. *илл. 6* на стр. 56).

Владимир Миллер — обладатель редкого голоса баса-профундо. Он исполнил романс «Доктор» А.Е. Варламова (см. *пример 6* на стр. 55).

Спектр его голоса довольно богат и характеризуется равномерностью и наличием ВПФ. Виб-

рато присутствует, но выражено довольно слабо. Согласные произносятся четко, и текст хорошо прослушивается. Отметим, что явное сгущение частичных тонов в нижнем отделе спектра напоминает аналогичную картину в спектральных графиках литургического чтения. В сравнении с оригинальной нотной записью романса, в исполнении присутствуют неточности, а также есть погрешности в интонировании (занижен последний звук) (см. илл. 7 на стр. 56).

Рассмотрение комплекса проблем, связанных с технологией академического вокала и его тембрикой, подводит нас к следующим выводам:

Тембр в русском академическом вокале представляет собой комплексное явление, интегрирующее историко-стилевые, физиолого-акустические, жанрово-исполнительские и индивидуально-психологические аспекты. Единой универсальной теории певческого голоса не существует, однако совокупность объективных акустических параметров (наличие высокой певческой форманты, характер вибрато, регистровый баланс) позволяет описывать и сравнивать тембровые свойства голосов разных певцов и выявлять черты национальной вокальной традиции.

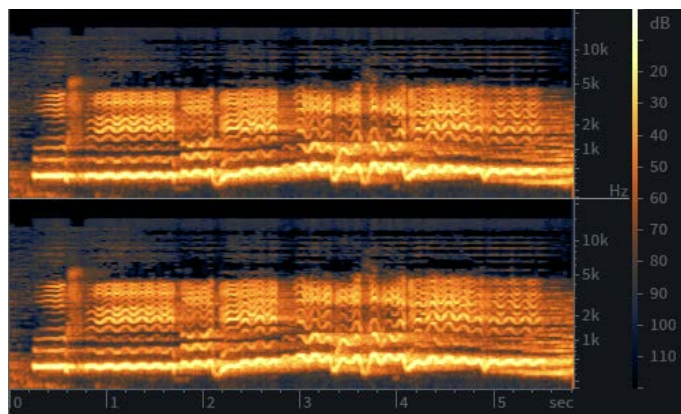
1. В академическом вокале сочетается опора на грудной и головной резонаторы. Знаменательно, что это характерно для мужского пения и возгласения как в народной, так и в церковной традиции, что говорит о взаимовлиянии традиций.

2. Любопытно, что русские академические певцы-мужчины умеренно используют вибрато. У женских голосов амплитуда вибрато весьма индивидуальна.

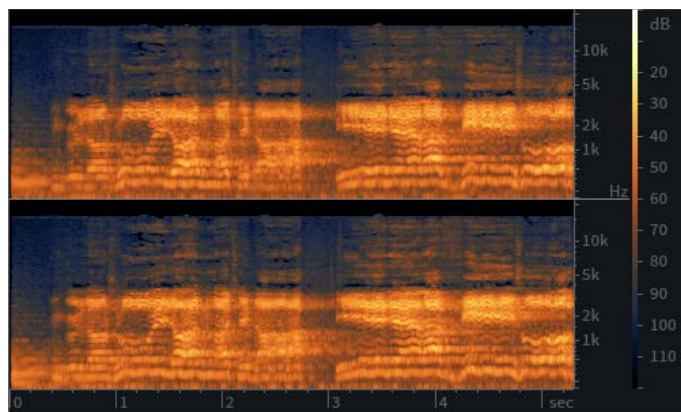
3. Дикция как неперемное условие умелой вокализации теоретически занимает важное положение в учении о вокальном мастерстве, однако на практике ясность произнесения текста зачастую приносится в жертву ровности звука, особенно в женском пении.

4. Академическое пение находится в прямой зависимости от акустических условий исполнения, заставляющих певца решать разные технологические и тембровые задачи.

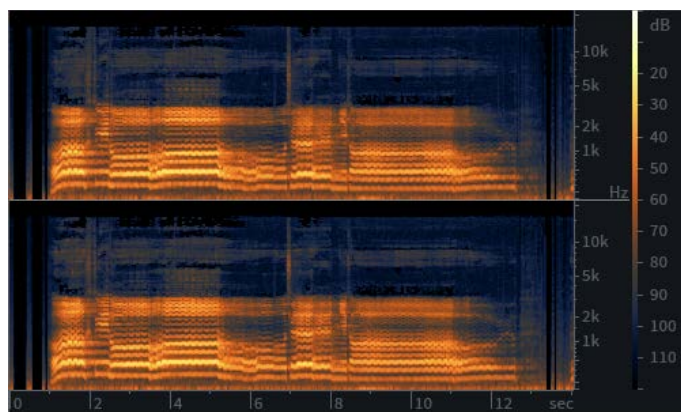
5. В культуре академического пения важны возрастные и гендерные данные певца: наиболее



Илл. 3. График спектра голоса Елены Образцовой



Илл. 4. График спектра голоса Владимира Атлантова



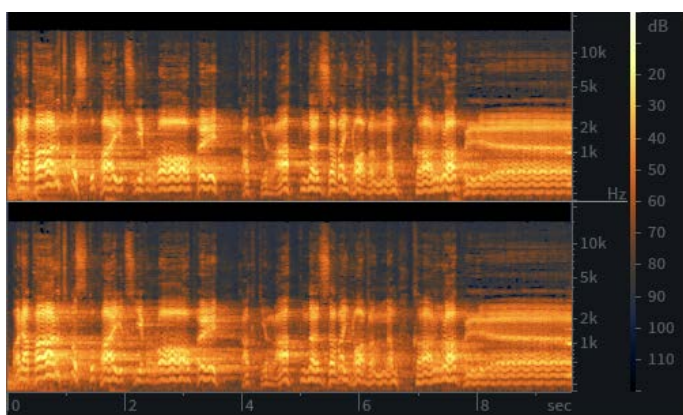
Илл. 5. График спектра голоса Дмитрия Хворостовского

выигрышно звучат голоса людей среднего возраста, чье физическое состояние оптимально, а вокальное мастерство уже достигло высокого уровня.

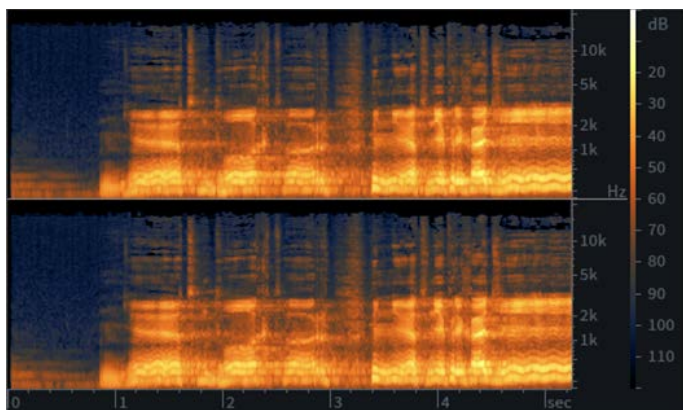
6. Область высокой певческой форманты чрезвычайно важна в академическом пении. Профессио-

Пример 6. Фрагмент романса А.Е. Варламова «Доктор»





Илл. 6. График спектра голоса Артура Эйсена



Илл. 7. График спектра голоса Владимира Миллера

нальные вокалисты специально работают над ее усилением.

7. Анализ спектров тембра ряда видных российских певцов свидетельствует об огромной роли индивидуальных способов звукоизвлечения у каждого из мастеров вокальной культуры. Любопытно, однако, отметить, что практически у всех атака каждого слога и даже слова сильно сглажена. Компромисс между дикцией и ровностью звука каждый раз осуществляется по-разному, в зависимости от сложности материала и удобства интонирования гласных. Более густая сеть обертонов свойственна тембрам мужских голосов, звучащих подчас чуть более резко и напряженно, чем голоса, например, итальянских певцов.

Таким образом, русская академическая вокальная школа, сохраняя европейскую технологическую основу, обрела в процессе становления и развития собственный звуковой идеал, а современные методы спектрального анализа открывают новые возможности для ее объективного изучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие / предисл. П.А. Маркова.— М.: Всероссийское театральное общество, 1978. — 455 с.
2. Архипова И.К. Музы мои / Ирина Архипова. — М.: Молодая гвардия, 1992. — 221 с.
3. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. — Л.: Музыка, 1979. — 344 с.
4. Бабенко О.В. Становление русской национальной оперы: исторический аспект // Исторические исследования: материалы VI Международной научной конференции (Москва, июнь 2018 года). — М.: Буки Веди, 2018. — С. 15–22.
5. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики: Ч. 3. 3-е изд., испр. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. — 352 с.
6. Бондаренко Л.В. Звуковой строй современного русского языка. — М.: Просвещение, 1977. — 174 с.
7. Глинка М.И. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1952. — 512 с.
8. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 1968. — 675 с.
9. Заседателев Ф.Ф. Научные основы постановки голоса. 3-е изд., испр. и доп. — М.: Музгиз, 1935. — 102 с.
10. Климухин А.А., Киселева Е.Г. Проектирование акустики зрительных залов: учебно-методические указания к курсовой расчетно-графической работе. — М.: МАРХИ, 2012. — 80 с.
11. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2002. — 496 с.
12. Мошкин К.Ю. «Новая теория постановки голоса» В.Л. Карелина: источники и их интерпретация // Academia: музыковедение, исполнительство педагогика, 2024, № 2 (11). С. 15–21.

13. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. — М.: Искусство, 1985. — 183 с.
14. Сергеева Е.А. Камерное пение — оперным певцам // Журнал изящных искусств. Наука и образование, спец-выпуск: Материалы Всероссийской научно-методической конференции по вокальному образованию (сост. М.Г. Людьюко), 2024. С. 26–33.
15. Стулова Г.П. Хоровое пение: методика работы с детским хором. — СПб.: Планета музыки: Лань, 2017. — 172 с.
16. Шепшелева О.В. Выразительность хорового тембра // Южно-Российский музыкальный альманах 2005 (2). — Ростов-на-Дону, 2006. С. 210–224.
17. Шиленкова В.В., Бестолкова О.С. Пресбифония. Возрастные изменения акустических параметров голоса // Вестник оториноларингологии, 2013, № 6. С. 24–27.
18. Яковлева А.С. Вокальная школа Московской консерватории: В 2 т. Т. 1: дисс. ... д-ра иск. — М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1994. — 508 с.

REFERENCES

1. Akulov E.A. Opernaya muzyka i stsenicheskoe dejstvie [Opera Music and Stage Action], Moscow: Vserossiyskoye teatralnoye obshchestvo, 1978. (In Russ.)
2. Arkhipova I.K. Muzy moi [My Muses], Moscow: Molodaya gvardiya, 1992. (In Russ.)
3. Asaf'ev B.V. Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka [Russian Music. 19th and Early 20th centuries], 2nd ed, Leningrad: Muzyka, 1979. (In Russ.)
4. Babenko O. Stanovleniye russkoj natsionalnoj opery: istoricheskij aspekt [The Formation of Russian National Opera: historical Aspect], Istoricheskie issledovaniya: materialy VI Mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii, Moskva, iyun' 2018 goda, Moscow: Buki Vedi, 2018, pp. 15–22. (In Russ.)
5. Bagadurov V.A. Ocherki po istorii vokalnoj pedagogiki: Ch. 3 [Essays on the History of Vocal Pedagogy, Part 3], 3rd ed., revised, St. Petersburg: Lan: Planeta muzyki, 2021. (In Russ.)
6. Bondarenko L.V. Zvukovoy stroy sovremennogo russkogo yazyka [Sound Structure of the Modern Russian Language], Moscow: Prosveshchenie, 1977. (In Russ.)
7. Glinka M.I. Literaturnoe nasledie: V 2 t. T. 1. Avtobiograficheskie i tvorcheskije materialy [Literary Heritage in 2 volumes, vol. 1. Autobiographical and Creative Materials], Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952. (In Russ.)
8. Dmitriev L.B. Osnovy vokalnoj metodiki [Fundamentals of Vocal Methodology], Moscow: Muzyka, 1968. (In Russ.)
9. Zasedatelev F. F. Nauchnye osnovy postanovki golosa [Scientific Foundations of Voice Training], 3rd ed., revised and enlarged, Moscow: Muzgiz, 1935. (In Russ.)
10. Klimukhin A., Kiseleva E. Proyektirovaniye akustiki zritel'nykh zalov: uchebno-metodicheskie ukazaniya k kursovoj raschetno-graficheskoy rabote [Designing Acoustics of Auditoriums: Methodological Guidelines for Course Calculation and Graphic Work], Moscow: MARKHI, 2012. (In Russ.)
11. Morozov V.P. Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoj teorii i tekhniki [The Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonance Theory and Technique], Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2002. (In Russ.)
12. Moshkin K. «Novaya teoriya postanovki golosa» V.L. Karelina: istochniki i ikh interpretatsiya [V.L. Karelin's «New Theory of Voice Training»: sources and their interpretation], Academia: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 2 (11), 2024, pp. 15–21. (In Russ.)
13. Nesterenko E.E. Razmyshleniya o professii [Reflections on the Profession], Moscow: Iskusstvo, 1985. (In Russ.)
14. Sergeeva E. Kamernoe penie – opernym pevtsam [Chamber Singing for Opera Singers], Zhurnal izyashchnykh iskusstv. Nauka i obrazovanie, spetsvypusk: Materialy Vserossijskoj nauchno-metodicheskoy konferentsii po vokal'nomu obrazovaniyu (sost. M. Lyudko), 2024, pp. 26–33. (In Russ.)
15. Stulova G.P. Khorovoye peniye: metodika raboty s detskim khorom [Choral Singing: methods of working with a Children's Choir], St. Petersburg: Planeta muzyki: Lan, 2017. (In Russ.)
16. Shepsheleva O. Vyrayitel'nost' khorovogo tembra [Expressiveness of Choral Timbre], Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh 2005 (2), Rostov-on-Don, 2006, pp. 210–224. (In Russ.)

17. Shilenkova V., Bestolkova O. Presbifoniya. Vozrastnye izmeneniya akusticheskikh parametrov golosa [Presbyphonia. Age-Related Changes in Acoustic Parameters of the Voice], Vestnik otorinolaringologii, no. 6, 2013, pp. 24–27. (In Russ.)
18. Yakovleva A.S. Vokalnaya shkola Moskovskoj konservatorii: V 2 t. T. 1 [Vocal School of the Moscow Conservatory in 2 volumes, vol. 1]. Doctoral (Art Criticism) Dissertation, Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 1994. (In Russ.)

СУХАНОВА АННА ЮРЬЕВНА

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

музыковед, аспирант

e-mail: kurova.annetta@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8385-5981>

SUKHANOVA ANNA YU.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Musicologist, Postgraduate student

e-mail: kurova.annetta@yandex.ru

Статья получена 28.04.2026

Одобрена после рецензирования: 22.05.2026

Опубликована: 30.06.2026

Submitted: 28.04.2026

Approved: 22.05.2026

Published: 30.06.2026

К.Н. КАДЫКОВ

БОЛЬШОЙ СВОДНЫЙ ХОР ПРОЕКТА МЭРА МОСКВЫ «МОСКОВСКОЕ ДОЛГОЛЕТИЕ»: МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОРГАНИЗАЦИОННОЙ И РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ

К. КАДЫКОВ

THE GRAND COMBINED CHOIR OF THE MOSCOW MAYOR'S «MOSCOW LONGEVITY» PROJECT: METHODOLOGICAL ASPECTS OF ORGANIZATIONAL AND REHEARSAL WORK

Аннотация: Статья посвящена уникальному любительскому коллективу — Большому сводному хору проекта мэра Москвы «Московское долголетие». В статье обобщен опыт репетиционной и концертной работы (концерты, фестивали, медиапроекты) коллектива в контексте любительского хорового движения в России. Результатом деятельности Большого сводного хора проекта мэра Москвы «Московское долголетие» стала разработка уникальных принципов и методов репетиционной работы, опирающихся на опыт школьных и любительских хоров различного состава. Благодаря внедрению в проект сопутствующих образовательных и просветительских мероприятий — основ вокала, хорового сольфеджио, лектория по музыкальной культуре и хоровому исполнительству — хористы получают возможность разнопланового развития, что положительно сказывается на деятельности коллектива.

Ключевые слова: Большой сводный хор «Московское долголетие», любительский хор, культурная жизнь столицы, проекты мэра Москвы, репетиционная работа, репертуарная политика коллектива.

Абстракт: This article is dedicated to a unique amateur group—the Grand Combined Choir of the Moscow Mayor's «Moscow Longevity» project. The paper summarizes the choir's experience in rehearsal and concert activities (concerts, festivals, media projects) within the context of the amateur choral movement in Russia. The Grand Combined Choir of the Moscow Mayor's «Moscow Longevity» project has developed unique rehearsal principles and methods, drawing on the experience of school and amateur choirs of various compositions. Through the integration of supplementary educational and cultural programs into the project — including vocal training, choral solfeggio, and lecture courses on musical culture and choral performance — choir members are given opportunities for comprehensive artistic development, which positively impacts the group's activities.

KEYWORDS: Grand Combined Choir «Moscow Longevity», amateur choir, the capital's cultural life, Moscow Mayor's projects, rehearsal work, ensemble repertoire policy.

Актуальность любительского музицирования построена на потребности в творческой самореализации через художественную деятельность широких слоев общества. Проблемы любительского музицирования в нашей стране все больше привлекают внимание исследователей в самых разных аспектах:

историческом — ретроспективе любительского движения в стране [4], методическом — практические рекомендации по организации репетиционной работы [5], психолого-педагогическом [3] и других. За широкими обобщениями опыта работы хормейстеров с формирующимися или уже устоявшимися

любительскими коллективами нередко встает проблема акцентуации индивидуального и оригинального — всего того, что несет в себе деятельность каждого любительского объединения. Это касается и идейной основы, сплачивающей коллектив, и специфики его социального, гендерного, возрастного состава, наличия опыта исполнительской деятельности его участника и прочего. Именно эта уникальность является определяющим фактором в выборе подходов и методов работы с коллективом.

В статье сделана первая попытка представления и обобщения опыта уникального коллектива — Большого сводного хора проекта мэра Москвы «Московское долголетие». Как раз особая специфика, вызванная составом коллектива, и определила необходимость рассмотреть организационные и методические аспекты работы под особым углом зрения — с учетом возраста и опыта исполнителей. Этот фактор предопределил особенности организации репетиционной и концертной работы, пути решения вокально-хоровых задач и выстраивания репертуарной политики.

Перед решением поставленных задач следует хотя бы кратко затронуть предысторию любительского музицирования в России.

В русской культуре всегда присутствовала тесная связь пения (хорового музицирования) с религиозным православным сознанием, отсюда ведущее положение хорового искусства в русской культуре и его глубинные исторические корни. Большой вклад в становление и развитие любительского хорового исполнительства внесли традиции, заложенные, с одной стороны, возникшими в дореволюционной России профессиональными хорами¹, с другой — музыкально-просветительскими обществами и организациями². После 1917 года вековая связь светской и церковной музыки была нарушена. Однако для любительского хорового искусства послевоенные советские годы стали временем расцвета: с 1950-х годов и до конца 1980-х годов повсеместно организовывались праздники песни и хоровые фестивали, смотры-конкурсы самодеятельного

искусства и прочие мероприятия. Политическая и экономическая нестабильность в 1990-е годы негативно отразилась на деятельности досуговых объединений, тем не менее в начале XXI века в русском хоровом искусстве вновь наметилась тенденция укрепления позиций объединений любительского творчества. В настоящее время немаловажное значение имеет деятельность Всероссийского хорового общества, воссозданного в 2013 году, направленная на сохранение, развитие и популяризацию хорового искусства.

Любительские хоровые коллективы, создаваемые при образовательных и культурно-досуговых учреждениях (учебных заведениях, дворцах и домах культуры, культурных центрах), выполняют значимую социокультурную функцию. Типологическое разнообразие коллективов, проявляющееся в разделении на детские, молодежные и взрослые хоры, отражает дифференциацию целевой аудитории по возрастным и социально-демографическим характеристикам. Будучи некоммерческими организациями, любительские хоры обеспечивают социально значимую форму досуга для людей, объединенных общими интересами, но различающихся по возрасту, национальной принадлежности, социальному статусу и прочему.

С 2018 года в Москве реализуется уникальный для мировой практики оздоровительный, образовательный и досуговый проект «Московское долголетие». Цель проекта — расширение возможностей участия граждан старшего поколения в культурных, образовательных, физкультурных, оздоровительных и иных досуговых мероприятиях. Занятия проекта охватывают более 40 направлений деятельности, которые объединены в три основных блока: физическая активность, образование и творчество. В 2022 году в рамках проекта был образован Большой сводный хор «Московское долголетие». Инициатором создания хора выступила президент Межрегионального общественного благотворительного фонда «Качество жизни» Мария Сергеевна Кулик. Первым художественным руководителем стал Ни-

¹ Хор Государевых певчих дьяков (московский период, 1479) — Придворный певческий хор (санкт-петербургский период, переименование Петром I с 1701 года) и хор Патриарших певчих дьяков (1589 год), позднее Синодальный хор (после учреждения Святейшего Синода в 1721 году). См. подробнее: [11].

² Русское музыкальное общество (1859); Бесплатная музыкальная школа (1862); Русское хоровое общество (1878); Бесплатный хоровой класс И. Мельникова под управлением Ф. Беккера (1890); хор Пречистенских рабочих курсов (1906).

колай Анатольевич Макаров, выпускник кафедры хорового и сольного народного пения Российской академии музыки имени Гнесиных и кафедры оперно-симфонического дирижирования Московской консерватории имени П.И. Чайковского. С 2023 года руководство хором осуществляет Ольга Юрьевна Голубева, выпускница Волгоградской консерватории имени П.А. Серебрякова и Российской академии музыки имени Гнесиных.

Организация подобного хорового коллектива стала амбициозной и трудоемкой задачей, что связано с возрастными и гендерными признаками: все участники — люди пенсионного возраста, из них 85–90% — женщины, лишь 10–15% мужчины. На протяжении первых двух лет деятельности коллектива состав его участников варьировался от 50 (на момент первой пробной открытой репетиции в Екатерининском парке) до 300 человек. Но к 2026 году количество хористов составило в совокупности четыреста человек. Оно сохраняется на стабильном уровне за счет вовлеченности наиболее мотивированных участников. Количество участников хора тоже составляет одну из уникальных черт любительского коллектива, требующей, с одной стороны, особого подхода в организации репетиционной работы, с другой стороны, специфических методов для решения художественных задач с малоподготовленными исполнителями серебряного возраста.

С точки зрения организации руководители сталкиваются с решением целого ряда «логистических» проблем. Репетиционный процесс осуществляется в ежедневном режиме. На выбор хористов предоставляется 2–3 занятия на разных городских площадках: ДК «Гайдаровец», ДК «Нагатино», Библиотека имени И.А. Бунина, «Гипроречтранс», Культурно-досуговый центр на Ходынском поле. Подобный график занятий вызван большим количеством участников хора: репетиционные помещения способны вместить в среднем 40–60 человек. В период разучивания материала проводятся сводные репетиции в больших залах Москвы (КЗ «Измайлово», Московский Дом ветеранов войн и Вооружен-

ных Сил, КЦ «Меридиан») один раз в месяц. Перед концертами подобные встречи могут осуществляться ежедневно.

В отличие от других любительских коллективов, непрерывный рабочий процесс обеспечивает не один хормейстер-дирижер, а целая команда хормейстеров в составе 6–7 человек³, принадлежащих к разным дирижерско-хоровым школам. Но при этом важно отметить их ориентацию на единые принципы и подходы в репетиционной и концертной работе с любительским коллективом, учитывающей лучший опыт мастеров хорового дела XX века. В первую очередь речь идет об опыте работы с школьными коллективами, описанном в таких руководствах, как «Школа хорового пения»⁴, «Школьный хор» [10]. Много целесообразных приемов (распевок, интонационных упражнений) и методов вокально-хоровой работы с коллективом «Московское долголетие» было почерпнуто из материалов сборника «Вокально-хоровая школа А.В. Свешникова» [2]. Как и в учебном коллективе, так и в любительском хоре с возрастным составом участников роль хормейстера *как учителя пения* становится основополагающей для достижения результата.

Все желающие участвуют в хоре, так как условия проекта не допускают отсева потенциальных хористов. Однако все они на стадии знакомства с новой для них деятельностью проходят прослушивание индивидуально: исполняется любая песня, ряд распевок на усмотрение хормейстера. Попевки и ритмические упражнения помогают выявить текущий уровень вокально-хоровой подготовки. Прослушивание дает возможность хормейстеру определить тембра голоса, возможности его диапазона с последующим распределением в группу исполнителей. Преобладающее большинство поступающих в хор проекта «Московское долголетие» женщин предопределило особенности распределения голосов: женский хор делится на два голоса — сопрано (в основном мелодический голос) и альт; мужской хор по партиям не делится, исполняя в унисон мелодическую линию вместе с партией сопрано.

³ Среди хормейстеров хора — специалисты: автор статьи, преподаватель кафедры хорового дирижирования Академии хорового искусства имени В.С. Попова, хормейстер Хора мальчиков и юношей Хорового училища имени А.В. Свешникова К.Н. Кадыков, выпускник Российской академии музыки имени Гнесиных И.Н. Бондар, Д.А. Канищева, выпускница Московского государственного гуманитарного университета имени М.А. Шолохова, выпускница Волгоградской государственной консерватории имени П.А. Серебрякова А.А. Трегубова, выпускницы Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского Э.Т. Манюрова и Н.М. Орлова, выпускник Российской академии музыки имени Гнесиных Ю.С. Ситников.

⁴ Школа хорового пения. Вып. 1. Для школьников мл. возраста / авт. и предисл. В.С. Попов, Л.В. Тихеева: для дет. хор. коллективов общеобразоват. и муз. школ. — М.: Музыка, 1986. — 160 с.

Певческая работа проводится исключительно по нотам. Для обеспечения возможности первым художественным руководителем хора Н. Макаровым был разработан краткий видеокурс «ЛикБез в музыке»⁵, изучение которого было частью хоровых занятий. В нем начальный курс сольфеджио и элементарной теории музыки показан в формате мультипликации. В объяснении теоретических положений автор опирался на известные руководства: «Сольфеджио. Двухголосие. Трехголосие» И.В. Способина⁶ и «Справочник по музыкальной грамоте и сольфеджио» Т.В. Вахромеевой [1]. В ходе развития хорового проекта задачи видеокурса были замещены дополнительно введенным курсом хорового сольфеджио.

Следует отметить, что введение хорового сольфеджио вызвало ряд новых инициатив в организации мероприятий для любителей, позволяющих существенно улучшить музыкальную грамотность, эрудицию и уровень слуховых навыков хористов, позволяя им развиваться разносторонне. Это групповые занятия вокалом и лекторий по истории музыки и хорового исполнительства.

Занятия хоровым сольфеджио под руководством хормейстера Дины Александровны Канищевой строятся с опорой на учебные руководства В.В. Кирюшина «Интонационно-слуховые упражнения для развития абсолютного звуковысотного музыкального слуха, мышления и памяти»⁷ и «Развитие музыкального слуха» Г.И. Шатковского [12]. На групповых занятиях вокалом используются элементы дыхательной гимнастики А.Н. Стрельниковой в расширенном виде и изучаются основы вокального искусства по «Полной школе пения» А.Е. Варламова⁸. Важную миссию для понимания содержания исполняемых произведений несет лекторий по истории музыки и хорового исполнительства, который проводит художественный руководитель хора Ольга Голубева. В рамках курса происходит знакомство с биографией и творчеством известных композиторов, со страницами истории хорового исполнительства, прослушивание известных аудио- и видеозаписей сочинений для хора.

Репертуар коллектива в большей степени представлен песенным жанром, позволяющим учитывать возможности вокального диапазона и технической оснащенности исполнителей серебряного возраста. В этом отношении репертуарная политика исходит из профессионального мнения Г.А. Струве, считавшего, что малоподготовленный коллектив не должен исполнять произведения, которые «ему явно “не по зубам” в вокальном и техническом отношении» [10, с. 49].

За время существования коллектива в его репертуар вошли свыше 100 песен. Весомую часть составляют песни, посвященные Великой Отечественной войне или связанные с этим периодом (В. Соловьёва-Седого, М. Фрадкина, Н. Богословского, И. Дунаевского, А. Александрова, В. Баснера, братьев Дм. и Дан. Покрасс, М. Блантера, А. Новикова, В. Мурадели, Д. Тухманова, К. Молчанова, Б. Мокроусова, Л. Сивухина, Я. Френкеля, А. Эшпая), песни советской эстрады (А. Пахмутовой, А. Зацепина, Р. Паулса), патриотические песни (С. Туликова, Я. Дубравина, В. Баснера, Г. Свиридова). Особую репертуарную нишу составляют песни из кинофильмов: А. Эшпая, В. Соловьёва-Седого, Н. Богословского, И. Дунаевского, Т. Хренникова. При их выборе фактор популярности играет решающую роль, поскольку ограниченность владения нотной грамотой хористов снижает темп разучивания малоизвестного материала, в то время как высокая скорость запоминания произведений на слуху дает большую эффективность результатов вокально-хоровой работы коллектива.

Специфичность контингента порождает и особые методы взаимодействия с ним. В первую очередь это связано с особой подготовкой к репетиционной работе над нотными текстами. Перед изучением с исполнителями партии адаптируются художественным руководителем или хормейстерами с учетом тесситурных условий и (или) вокально-хоровых возможностей хористов. Большинство вносимых изменений ориентировано на упрощение исполняемого материала с целью достижения

⁵ ЛикБез в музыке. URL: https://vkvideo.ru/playlist/13246300_37304621 (дата обращения: 10.05.2026).

⁶ Способин И.В. Сольфеджио. Двухголосие. Трехголосие. 3-е изд., испр. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. – 148 с.

⁷ Кирюшин В.В. Интонационно-слуховые упражнения для развития абсолютного звуковысотного музыкального слуха, мышления и памяти. – М., 1992. – 62 с.

⁸ Варламов А.Е. Полная школа пения. 4-е изд., стер. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2012. – 120 с.

более точного художественного результата. Мелодическая линия поручается партии сопрано и мужской группе в октавный унисон, а партия альтов, как правило, ведет «служебный» подголосок (в терцию или сексту), иногда партитура дополняется несложным вокализом и кратковременными имитациями.

Распределение репетиционного времени также значительно отличается от работы с учебным коллективом творческого ссуза или вуза. Время распевания хора составляет 35–40 минут, в ходе которого отрабатываются дыхательные упражнения по гимнастике А.Н. Стрельниковой и вокальные распевки. В зоне примарного звучания выстраивается унисон, отрабатывается чистота интонации. Далее следует ряд упражнений на различные штрихи — *legato*, *staccato*, артикуляционные задачи; пение различных интервалов и несложных канонов, выравнивание гласных звуков через восходящие и нисходящие попевок («ма-мэ-ми-мо-му», «ю-ла-ю-ла-ю»). В качестве распевки может использоваться наиболее удобный мотив из песен, находящихся в работе.

На репетициях по группам основное внимание руководителей хора уделяется всему комплексу специфических вокально-хоровых навыков: певческая установка, дыхание, момент звукообразования (атака звука), приемы звуковедения (*legato*, *staccato*, *non legato*), цепное дыхание, округление звука, ансамблевые навыки, пение с нюансами, интонация, дикция, эмоциональная выразительность исполнения.

Основным способом коммуникации руководителя с хористами является показ голосом. Для достижения более точного вокального результата хормейстеры прибегают к ресурсам ассоциативного мышления, развивая у хористов образное восприятие нотного текста. Эффективным методом ускорения выучки материала является аудиозапись партии: так хористы приобретают возможность дополнительного прослушивания, что способствует лучшему запоминанию.

Особую проблему представляет пение *a cappella*. В первую очередь оно связано с трудностями мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Прием новых участников в коллектив показывает, что у большинства из них присутствуют интонационно-слуховые навыки. Но наряду с этим процесс выстраивания гармонической вертикали и мелодической интонации является кропотливой слуховой работой, требующей внимания и точной оценки звукового воспроизведения.

Это говорит о необходимости систематического развития мелодического и гармонического слуха у певцов хора [6, с. 25]. Результат достигается путем длительного впевания материала с каждой партией отдельно и в разных комбинациях, например, женский хор (сопрано + альты), сопрано + мужская группа, альты + мужская группа. Практический опыт показывает, что когнитивные навыки у людей пенсионного возраста угасают в силу физиологических особенностей, именно поэтому процесс впевания материала требует большего времени. В то же время подобная работа тормозит угасание когнитивных функций, что является важным здоровьесберегающим фактором.

Концертная деятельность Большого сводного хора «Московское долголетие» неизменно способствует творческому росту коллектива. К настоящему времени утвердились два формата концертов: большие, в которых принимает участие сводный состав хористов, и камерные — небольшая группа численностью до 20–30 человек. Большие концерты приурочены к значимым событиям города и страны — День города, Московский урбанистический форум, День Победы, День России, День памяти и скорби, Международный военно-музыкальный фестиваль «Спасская башня». К камерным можно отнести фестивали «Московская весна а сарпелла», «Весна Победы», «Лето в Москве», а также просветительские концерты в центрах «Московское долголетие». Годовой концертный план хора включает в себя 3–5 крупных концертных выступлений, связанных с главными государственными и городскими событиями, а также камерные концерты (уличные фестивали, выступления в центрах «Московское долголетие»).

За четыре года активной деятельности коллектива удалось расширить и удержать планку количества хористов, упорядочить репетиционный процесс (выстроить систему групповых и сводных занятий), разработать уникальную репетиционную методику. В рамках основной хоровой работы подготовлены и внедрены дополнительные образовательные творческие активности, оказывающие благотворный результат на весь процесс. Проект активно продвигается в социальных сетях, результатом работы становится не только непосредственно звучащий, но и цифровой контент (запечатлеваются концерты, личные истории из жизни участников коллектива). Исполняемые сочинения со временем претерпели изменения в сторону усложнения (использование вокализов, внедрение имитаций).

Выступления хора с подобным количественным составом всегда вызывает неподдельные эмоции у публики, что благополучно влияет на климат внутри коллектива, — участники ощущают ответственность и свою значимость. Нередко слушатели становились участниками Большого сводного хора именно после

посещения концертов. Проект Большой сводный хор проекта мэра Москвы «Московское долголетие» решает важные социальные задачи, связанные с популяризацией хорового искусства, здоровьесбережением лиц серебряного возраста и организацией их досуга.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вахромеева Т.В. Справочник по музыкальной грамоте и сольфеджио. — М.: Музыка, 2004. — 88 с.
2. Вокально-хоровая школа А.В. Свешникова: сборник статей и материалов: к 30-летию образования Академии хорового искусства имени В.С. Попова / ред.-сост. В.Я. Новоблаговещенский. — М.: Композитор, 2022. — 278 с.
3. Воропаева Ю.В. Жизнь любительского хорового коллектива в современном обществе: к проблеме психолого-педагогических основ функционирования коллектива русской песни // Теоретические и прикладные аспекты современной науки, 2015, № 9–4. С. 136–139.
4. Махкамов А.М. История развития любительского хорового исполнительства XX века // Образовательный форум, 2024, № 3 (23). С. 324–329.
5. Париман А.А. Работа с любительским хором: практические рекомендации // Сохранение и развитие традиций отечественной музыкальной культуры: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции, 25 марта 2021 года. — Чебоксары: Плакат, 2021. С. 75–78.
6. Петров А.К. Вопросы методики работы с хором: учебное пособие для студентов и ассистентов-стажеров музыкальных вузов. — М.: Академия хорового искусства имени В.С. Попова, 2023. — 52 с.
7. Петров А.К. Русская народная песня в репертуаре хоров Академии хорового искусства под управлением Виктора Попова // Academia: музыкознание, исполнительство педагогика, 2024, № 4 (13). С. 37–41.
8. Сабадышина Е.М. Русское хоровое общество. — М.: Аграф, 2016. — 253 с.
9. Соколов В.Г. Работа с хором: учебное пособие. 3-е изд., доп. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. — 236 с.
10. Струве Г.А. Школьный хор. — М.: Просвещение, 1981. — 191 с.
11. Фиалковский В.С. Капелла. Пять веков. — СПб.: Композитор, 2015. — 313 с.
12. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха. — М.: Амрита, 2018. — 248 с.

REFERENCES

1. Vakhromeeva T. Spravochnik po muzykal'noj gramote i sol'fedzhio [Handbook of Music theory and Solfeggio], Moscow: Muzyka, 2004. (In Russ.)
2. Vokal'no-khorovaya shkola A.V. Sveshnikova: sbornik statej i materialov: k 30-letiyu obrazovaniya Akademii khorovogo iskusstva imeni V.S. Popova [A.V. Sveshnikov's Vocal and Choral School: A collection of articles and materials: On the 30th Anniversary of the Victor Popov Academy of Choral Arts], Moscow: Kompozitor, 2022. (In Russ.)
3. Voropaeva Yu. Zhizn' lyubitel'skogo khorovogo kollektiva v sovremennom obshchestve: k probleme psikhologo-pedagogicheskikh osnov funktsionirovaniya kollektiva russkoj pesni [The Life of an Amateur Choir in Modern Society: Towards the problem of the psychological and pedagogical foundations of the russian song ensemble], Teoreticheskiye i prikladnye aspekty sovremennoy nauki [Theoretical and applied aspects of modern science], no. 9–4, 2015, pp. 136–139. (In Russ.)
4. Makhkamov A. Istoriya razvitiya lyubitel'skogo khorovogo ispolnitel'stva XX veka [The history of amateur choral performance in the 20th century], Obrazovatel'nyj forsajt [Educational Foresight], no. 3 (23), 2024, pp. 324–329. (In Russ.)
5. Pariman A. Rabota s lyubitel'skim khorom: prakticheskie rekomendatsii [Working with an Amateur Choir: Practical recommendations], Sokhranenie i razvitie traditsij otechestvennoj muzykal'noj kul'tury: materialy VI Vserossiyskoj

- nauchno-prakticheskoy konferentsii [Preservation and development of traditions of Russian musical culture: Proceedings of the 6th All-Russian scientific and practical conference], 25 March 2021, Cheboksary: Poster, 2021, pp. 75–78. (In Russ.)
6. Petrov A. Voprosy metodiki raboty s khorom: uchebnoe posobie dlya studentov i assistentov-stazhyerov muzykal'nykh vuzov [Methods of Working with Choirs: A textbook for students and assistant trainees in music universities], Moscow: Akademiya khorovogo iskusstva imeni V.S. Popova, 2023. (In Russ.)
 7. Petrov A. Russkaya narodnaya pesnya v repertuare khorov Akademii khorovogo iskusstva pod upravleniem Viktora Popova [Russian folk songs in the repertoire of the choirs of the Academy of Choral Arts under the direction of Viktor Popov], Academia: muzykoznanie, ispolnitel'stvo pedagogika [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4 (13), 2024, pp. 37–41. (In Russ.)
 8. Sabadyshina E. Russkoe khorovoe obshchestvo [Russian Choral Society], Moscow: Agraf, 2016. (In Russ.)
 9. Sokolov V. Rabota s khorom: uchebnoe posobie [Working with the choir: a study guide], 3rd ed., suppl., St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2022. (In Russ.)
 10. Struve G. Shkol'nyj khor [School choir], Moscow: Prosveshchenie, 1981. (In Russ.)
 11. Fialkovskij V. Kapella. Pyat' vekov [The chapel. Five centuries], St. Petersburg: Kompozitor, 2015. (In Russ.)
 12. Shatkovskij G. Razvitie muzykal'nogo slukha [Development of musical hearing], Moscow: Amrita, 2018. (In Russ.)

КАДЫКОВ КИРИЛЛ НИКОЛАЕВИЧ
 Академия хорового искусства имени В.С. Попова
 (г. Москва)
 преподаватель кафедры хорового дирижирования
 e-mail: kirkaad@gmail.com
 ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4174-8698>

KADYKOV KIRILL N.
 Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)
 Lecturer, Department of Choral Conducting
 e-mail: kirkaad@gmail.com

Статья получена 10.04.2026

Одобрена после рецензирования: 15.05.2026

Опубликована: 30.06.2026

Submitted: 10.04.2026

Approved: 15.05.2026

Published: 30.06.2026

В.В. КРАСОВ

ДИСЦИПЛИНА «ХОРОВОЙ КЛАСС» В XXI ВЕКЕ: К ПРОБЛЕМЕ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ

V. KRASOV

THE DISCIPLINE «CHORAL CLASS» IN THE 21ST CENTURY: ON THE PROBLEM OF PATRIOTIC EDUCATION IN THE SYSTEM OF HIGHER PROFESSIONAL CONDUCTING AND CHORAL EDUCATION

Аннотация: В статье представлен опыт работы хорового класса с точки зрения целенаправленного патриотического воспитания будущих дирижеров академического хора в процессе вузовской подготовки. Патриотическое воспитание заключается в формировании духовно-нравственных ценностей: любви к Родине, гражданской ответственности и готовности к служению Отечеству. Оно включает изучение истории, сохранение традиций, развитие социальной активности и уважение к культуре своего народа в процессе коллективного творчества.

С точки зрения патриотического воспитания обозначены современные тенденции, вносящие существенные коррективы в комплекс сформированных знаний, умений и навыков; изучается репертуарная политика; освещаются актуальные формы концертно-просветительской работы. Приводятся результаты внедрения разработанной системы в концертную практику на примере деятельности Камерного хора Московской консерватории (художественный руководитель и дирижер — заслуженный деятель искусств РФ, профессор А.В. Соловьёв), Хора студентов Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова (художественный руководитель и дирижер — кандидат искусствоведения, профессор В.В. Красов) и Большого сводного хора Москвы (главный хормейстер — профессор А.В. Соловьёв).

Ключевые слова: хоровой класс, музыкальное образование, патриотическое воспитание, современная хоровая музыка, хоровое творчество, хоровое исполнительство.

АБСТРАКТ: This article presents the experience of a choir class in terms of the targeted patriotic education of future academic choir conductors during their university training. Patriotic education involves the development of spiritual and moral values: love for the Motherland, civic responsibility, and a willingness to serve the Fatherland. It includes the study of history, the preservation of traditions, the development of social activism, and respect for the culture of one's people through collective creative work.

From a patriotic education perspective, current trends are identified that significantly alter the body of knowledge, skills, and abilities developed; repertoire policy is explored; and current forms of concert and educational activities are highlighted.

The results of the implementation of the developed system in concert practice are presented using the example of the activities of the Chamber Choir of the Moscow Conservatory (artistic director and conductor — Honored

Artist of the Russian Federation, professor A.V. Solovyov), the Students' Choir of the State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov (artistic director and conductor - candidate of art history, professor V.V. Krasov), The Great Combined Choir of Moscow (principal choirmaster — Professor A.V. Solovyov).

KEYWORDS: music education, patriotic education, contemporary choral music, choral creativity, choral performance.

Творческой лабораторией и инструментом патриотического воспитания в процессе обучения хорового дирижера в XXI веке, как и в предшествующем столетии, является хоровой класс, от целенаправленной и результативной деятельности которого во многом зависит достижение высокого уровня профессионального образования. В XXI веке, сохраняя лучшие традиции русской хоровой школы и в то же время следуя новейшим педагогическим и исполнительским тенденциям, формы работы хорового класса обновляются и совершенствуются. Целью настоящей статьи видится комплексное исследование важнейших педагогических задач хорового класса в современной системе высшего дирижерско-хорового образования с точки зрения патриотического воспитания молодежи. В задачи исследования входит анализ многоаспектной работы руководителя хора с точки зрения подбора репертуара и внедрения актуальных форм концертной практики, способствующих формированию у обучающихся активной гражданской позиции. Аналитическая составляющая основана на практическом опыте руководства Хором студентов Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова¹.

Вопрос патриотического воспитания молодежи современной России приобрел особую актуальность в связи со стремительным ростом геополитической напряженности в мире. Эффективное и гармоничное патриотическое воспитание становится гарантом национальной безопасности нашей страны в настоящем и будущем. Данная проблема активно обсуждается как в общественном поле, так и в поле научного дискурса. На протяжении длительного периода различные стороны данного вопроса обсуждали в своих работах социологи, политологи и философы, педагоги [2; 4; 10; 11; 14; 15; 19].

Поднимая вопрос патриотического воспитания, отметим, что на настоящий момент не суще-

ствует единой трактовки термина «патриотизм», хотя есть ряд наиболее распространенных определений. К примеру, в «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова «патриотизм» — «преданность и любовь к своему отечеству, к своему народу» [13].

Более распространенное разъяснение приводит В.К. Левашов: «В общепринятом смысле патриотизм понимается как общественный и нравственный принцип, характеризующий отношение граждан к своей стране. В жизни это отношение проявляется в сложном комплексе чувств, знаний, ценностных ориентаций, установок, действий, обычно артикулируемых как любовь к Родине» [11, с. 67].

Современные исследователи во многом сходятся в своих выводах на том, что патриотическое воспитание не может быть разовой акцией, не сводится лишь к военно-патриотической стороне, а должно встраиваться в общую систему духовно-нравственного воспитания молодежи. В этом особая миссия возлагается на гуманитарные науки (особенно на знание отечественной и мировой истории, русской и зарубежной литературы) и музыкальное искусство, в частности хоровое [18; 21; 22; 23].

Хоровой класс является важнейшим инструментом в процессе подготовки будущего руководителя хорового коллектива. Именно здесь находится «точка схождения» знаний, навыков и умений, приобретаемых студентами в курсе изучения специальных дисциплин (дирижирования, вокальной подготовки, чтения партитур, методики работы с хором, хороведения), музыкально-теоретических и общегуманитарных предметов. Хорошо выстроенная работа хорового класса дает возможность студенту увидеть изнутри процесс работы коллектива, выделить и зафиксировать верные приемы работы, репетиционную динамику, психологию коллективного творчества, почувствовать и проанализировать основные хормейстерские проблемы. Яркая, грамотная работа руководителя учебного хора — лучшее

¹ Хор студентов Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова — коллектив, созданный в 1995 году. В разные годы хором руководили блестящие хормейстеры — В.А. Введенский, О.С. Карасева, А.А. Карсакович, Г.А. Богданова, Д.А. Онегин. Выступления хора всегда отличались высокой певческой культурой и исполнительским мастерством. С 2014 года хором руководит В.В. Красов.

средство для наглядного обучения студента сложной профессии хормейстера.

Комплексная работа в хоровом классе направлена на обучение (то есть формирование профессиональных компетенций) и всестороннее воспитание молодых музыкантов. Процесс патриотического воспитания базируется на таких составляющих: репертуарная политика и актуальные формы концертно-просветительской деятельности.

РЕПЕРТУАРНАЯ ПОЛИТИКА

Для формирования профессиональных кадров хорового исполнительства в учебно-воспитательном процессе огромное значение имеет хорошо продуманный и методически правильный подбор учебного и концертного репертуара. Репертуар — главная эстетическая проблема исполнительства, которая всегда была основополагающей в художественном творчестве. С репертуаром связана не только идейно-художественная направленность искусства, но и самый стиль исполнения. Репертуар как совокупность произведений, исполняемых тем или иным хоровым коллективом, составляет основу всей его деятельности, способствует развитию творческой активности участников, находится в непосредственной связи с различными формами и этапами работы хора, будь то репетиция или концерт, начало или вершина творческого пути коллектива. Репертуар влияет на весь учебно-воспитательный процесс, на его базе накапливаются музыкально-теоретические знания, вырабатываются вокально-хоровые навыки, складывается художественно-исполнительское направление хора. Поэтому вопрос о том, что петь и что включать в репертуар, является главным и определяющим в деятельности любого хора. От умелого подбора произведений зависит рост мастерства коллектива, перспективы его развития.

Формирование мировоззрения исполнителей, расширение их жизненного опыта происходит через осмысление репертуара, поэтому высокая идейность того или иного произведения, предназначенного для хорового исполнения, есть первый и основополагающий принцип в выборе репертуара. Но было бы неправильно относить к произведениям идейным лишь те, которые носят прямо выраженный «пропагандистский» характер (например, массовые хоровые песни о Родине, о мире, дружбе народов, о военных и трудовых подвигах людей

и тому подобное). Сочинения, раскрывающие историческое прошлое народа, лирические и шуточные песни — все это может послужить интересным материалом для воспитательной работы в коллективе! Даже произведения созерцательной, пейзажной лирики способны пробудить такие чувства, как доброта, отзывчивость, что, безусловно, помогает формированию человека гуманного, способного понять и оценить душевную красоту других людей.

Понятие концептуального уровня произведения не может рассматриваться изолированно от понятия художественной ценности. Только то произведение способно по-настоящему сплачивать, воодушевлять людей, идейная зрелость которого подкреплена истинно художественным образом. Здесь важнейшим направлением в работе хора остается исполнение русской хоровой классики — светских и духовных произведений, обработок народных песен — П.И. Чайковского, С.И. Танеева, С.В. Рахманинова, А.Т. Гречанинова, А.Д. Кастальского, П.Г. Чеснокова и других. Пропаганда лучших образцов отечественного хорового наследия не только открывает перед исполнителями и слушателями хоровой музыки новые ее страницы, но и воспитывает национальное самосознание.

Задача репертуара — неуклонно развивать и совершенствовать музыкально-образное мышление участников хора, их творческую активность, а также обогащать интонационный слушательский опыт, общественную «музыкальную память». Это возможно только через обновление и расширение музыкального материала. Огромнейшие фонды классической хоровой музыки могут стать одним из значительных источников формирования репертуара учебного хорового коллектива. Важно, чтобы репертуар постоянно пополнялся новыми малоизвестными произведениями классики, не замыкался бы исполнением узкого круга какой-либо одной части классического наследия.

Другим существенным репертуарным источником является народная песня. Яркая мелодичность, ритмическая гибкость, богатство интонационных и динамических оттенков, вокальное удобство — эти качества делают народную песню незаменимым материалом для «школы» хорового пения. Пропаганда народных песен (в виде обработок для хора) имеет принципиальное значение для патриотического воспитания [12; 16].

Представляется очень важным для системы профессиональной подготовки будущих дириже-

ров хора включение в репертуар сочинений отечественных и зарубежных композиторов второй половины XX — первой четверти XXI века, освоение новых средств художественной выразительности. Подход к репертуару с позиций актуальных задач воспитания, ощущения современности, духа эпохи диктует освоение сочинений современных авторов: В.Г. Агафонникова, А.Н. Ананьева, К.А. Бодрова, Ю.М. Буцко, С.А. Губайдулиной, Э.В. Денисова, В.Г. Кикты, П.А. Корягина, Р.С. Леденева, Е.И. Подгайца, Г.В. Свиридова, Н.Н. Сидельникова, Ю.А. Фалика, А.В. Чайковского, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрина, А.Я. Эшпая и других.

Так, 24 декабря 2025 года Камерный хор Московской консерватории под управлением заслуженного деятеля искусств РФ, профессора А.В. Соловьёва² — участника премьерного показа³, известного интерпретатора современной музыки — исполнил русскую хоровую оперу «Боярыня Морозова» (либретто композитора) Р.К. Щедрина⁴ [6; 9; 8]. Это событие было приурочено к памятной дате — 350-летию со дня кончины Ф.П. Морозовой — выдающейся деятельницы старообрядчества, сподвижницы протопопа Аввакума, пострадавшей за твердость убеждений и веру.

Новые грани обрела тема патриотизма в связи с празднованием 80-летия Победы в Великой Отечественной войне. Например, песни военных лет и о войне — А.В. Александрова, Н.В. Богословского, А.Г. Новикова, В.П. Соловьёва-Седого, А.Н. Пахмутовой, С.С. Туликова, М.Г. Фрадкина и других — вошли в концертную программу (своего рода хоровой спектакль) Хора студентов Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова под управлением автора данной статьи В.В. Красова. Проникновение театральных элементов в хоровое исполнительское искусство — яркая тенденция нашего времени. Хоровой театр занимает особое место в репертуаре учебного коллектива. Часто руководителю хорового класса приходится брать



Илл. 1. Исполнение оперы «Боярыня Морозова» Р. Щедрина в Малом зале Московской консерватории

на себя функции режиссера-постановщика, создавая хореографический план сценической композиции. Подчеркнем, что в такой работе необходимо бережно относиться к замыслу композитора, не терять основную идею сочинения, не перегружать произведение в угоду внешним эффектам и зрелищности. Хоровая театрализация открывает для дирижера и хора много возможностей: новые звуковые эффекты, акустические решения, необычные способы контакта со зрителем. Произведения с элементами хорового театра помогают коллективу раскрыться артистически, научиться свободно владеть собственным телом, выражать свои чувства⁵ [6] (см. илл. 2–3 на стр. 70).

Переосмысливаются сочинения, созданные отечественными композиторами в советский период. Например, 11 мая 2022 года в рамках X Международного фестиваля искусств «Дню Победы посвящается...» в Большом зале Московской консерватории состоялась мировая премьера «Военной кантаты» (1984) Д.И. Кривицкого. Она была приурочена к 85-летию со дня рождения композитора. Исполнители: Национальный симфонический оркестр Башкортостана, Камерный хор Московской консерватории и Тульский государственный хор (художественный руководитель А.В. Соловьёв), Детский хор «Пионерия» имени Г.А. Струве (руководи-

² С Р.К. Щедриным А.В. Соловьёва, как и его наставника Б.Г. Тевлина, связывали многолетние дружеские и профессиональные контакты, и неслучайно его понимание музыки Р.К. Щедрина считается эталонным.

³ Премьера состоялась в 2006 году в Большом зале Московской консерватории. Опера была написана Р.К. Щедриным по заказу основателя Камерного хора Московской консерватории, профессора Бориса Григорьевича Тевлина.

⁴ Солисты: Боярыня Морозова — народная артистка РФ Лариса Костюк, Княгиня Урусова — Мария Челмакина (сопрано), Царь — Михаил Давыдов (баритон), Протопоп Аввакум — Василий Ефимов (тенор), Сын Морозовой — Савелий Родин (дискант), Кирилл Солдатов (труба). Солисты ансамбля «Судия новой музыки»: Андрей Винницкий (литавры), Андрей Никитин (ударные).

⁵ Хором студентов ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова реализованы театрализованные музыкальные проекты «Рождественские гимны» Б. Бриттена (2017), «Песни военных лет» (2019) и «Русская народная песня и хоровой театр» (2020).



Илл. 2–3. Выступление Хора студентов Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова под управлением профессора В. Красова на фестивале «Дню Победы посвящается...» 5 мая 2026 года. Фото: Ира Полярная

тель Е.А. Веремеенко). Дирижер — Дмитрий Крюков. Во вступительном слове доктор искусствоведения, профессор Е.Д. Кривицкая подчеркнула, что это философское размышление композитора о Великой Отечественной войне, наполненное личными воспоминаниями об увиденном в Бабьем Яре [1].

Современные композиторы обращаются к наследию советских поэтов, представляя взгляд из XXI века на их творчество. Так, на стихи А.Т. Твардовского создал хоровой спектакль «Путь к Победе» А.Н. Ананьев, премьеру которого в 2025 году осуществил под управлением маэстро А.В. Соловьёва Камерный хор Московской консерватории (см. илл. 4 на стр. 71).

АКТУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Для реализации задач патриотического воспитания необходимо комбинировать различные формы концертно-просветительской деятельности:

сольные тематические концертные программы, участие в сборных концертах, выступление в составе сводных хоров. Мультижанровость как направление в современной концертной практике в теоретическом ключе рассмотрена Е.Д. Кривицкой. Автор указывает, что наряду с программами академического типа, построенными на исполнении музыкальных произведений, параллельно создаются программы с привлечением немusикальских компонентов. У программ появляются подзаголовки, где акцентируются составляющие элементы: «музыкально-литературная», «музыкально-драматическая», «действие» и так далее [7].

Также мощным стимулом для повышения уровня исполнительского мастерства и реализации задачи патриотического воспитания становится участие коллектива в хоровых конкурсах и фестивалях. Яркими примерами являются Международный фестиваль искусств «Дню Победы посвящается...» (проводится с 2013 года) и Всероссийский музыкальный фестиваль «Рожденные Россией» (проводится с 2018 года), основанные профессором А.В. Соловьёвым. Они проходят ежегодно (май-июнь) в Московской консерватории (см. илл. 5 на стр. 71).

По словам министра культуры РФ О.Б. Любимовой, программа фестиваля «Дню Победы посвящается...» вносит «значительный вклад в патриотическое воспитание молодежи, способствует сохранению исторической памяти о героизме наших предков, раскрывает темы мужества, верности долгу и любви к Отчизне» [1, с. 4].

Стержнем программ фестиваля «Рожденные Россией» является встреча столичных и региональных коллективов. Как отмечает А.В. Соловьёв, фестивалю удалось сформировать узнаваемые и понятные слушателям жанровые и репертуарные приоритеты. В первую очередь это исполнение музыки отечественных авторов от классики до премьерных опусов наших дней. Одна из уникальных особенностей фестиваля — приглашение в День России на академическую сцену Большого зала консерватории фольклорных коллективов, чья самобытность иллюстрирует одну из главных черт русской музыки — опору на народно-песенную природу.

С точки зрения патриотического воспитания особая роль в современном хоровом искусстве отводится творческим коллаборациям — сводным хорам. Участие в масштабных проектах позволяет молодым музыкантам чувствовать себя причастны-

ми большому общему делу. Объединение певческих коллективов является олицетворением соборности, силы духа и патриотизма русского народа, величия русской культуры.

Уже несколько лет осуществляет масштабные творческие проекты Большой сводный хор Москвы: главный хормейстер — заслуженный деятель искусств РФ, профессор А.В. Соловьёв. В мировой премьере кантаты «Песни Родины» А.Н. Ананьева (показанной в рамках XIV Международного открытого фестиваля искусств «Дню Победы посвящается...») приняли участие шесть хоровых коллективов (пять академических и один народный хор), Симфонический оркестр Московской консерватории (руководитель В.А. Валеев), Евгения Кривицкая (орган), Екатерина Мочалова (домра), Владимир Серебренников (гармонь), драматические актеры — Александр Дуденков, Ирина Тушенцева. Кантата прозвучала в Большом зале Московской консерватории под управлением А.В. Соловьёва 9 мая 2026 года.

Назовем еще несколько примеров. В 2020 году знаковой стала Всероссийская акция к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. В этот день знаменитая песня Д. Тухманова на слова В. Харитоновна «День Победы», символизирующая для всех россиян праздник 9 Мая, прозвучала под управлением Юрия Башмета в исполнении тысячи музыкантов из разных городов страны: участники Всероссийского юношеского симфонического оркестра, юношеских и молодежных региональных оркестров, региональных образовательных центров Юрия Башмета, молодежных и студенческих хоровых коллективов Ассоциации народных и хоровых коллективов Российского музыкального союза (генеральный директор — заслуженный деятель искусств РФ, художественный руководитель и главный дирижер Академического Большого концертного оркестра имени Ю.В. Силантьева А.Л. Клевицкий).

7 февраля 2020 года в Москве («Филармония-2») в рамках Первого зимнего фестиваля Юрия Башмета состоялась мировая премьера хоровой оперы А.В. Чайковского «Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, о лихих разбойниках и добром народе русском» [3; 5; 17]. Опера прочно вошла в концертный репертуар Камерного хора Московской консерватории.

Премьера сочинения «Реквием. Вечная слава героям» К.А. Бодрова состоялась в 2021 году, в день 80-й годовщины начала Великой Отечественной



Илл. 4. «Путь к Победе» А. Ананьева в Большом зале Московской консерватории 9 мая 2025. Фото: Ира Полярная



Илл. 5. Камерный хор Московской консерватории под управлением А. Соловьёва на фестивале «Дню Победы посвящается...». Фото: Ира Полярная

войны: исполнение началось в четыре утра на Парящем мосту парка «Зарядье». В концерте принял участие Большой сводный хор (художественный руководитель и главный дирижер — профессор Александр Соловьёв) и Всероссийский юношеский симфонический оркестр под управлением Юрия Башмета. С тех пор «Реквием» К.А. Бодрова ежегодно звучит на различных концертных площадках. 10 мая 2026 года сочинение было исполнено в Центральном парке «Патриот» Министерства обороны Российской Федерации силами Большого сводного хора, Государственного симфонического оркестра «Новая Россия». Дирижер — народный артист России Юрий Башмет. Чтец — народный артист России Сергей Гармаш.

Среди других творческих проектов Большого сводного хора Москвы упомянем участие в концерте в честь российских спортсменов на Олимпийских играх в Токио (дирижер — Юрий Башмет. Москва, Васильевский спуск, 8 августа 2021 года); запись

Государственного гимна Российской Федерации (Государственный симфонический оркестр «Новая Россия», художественный руководитель и дирижер — народный артист СССР, народный артист России, член Совета по культуре при президенте РФ Юрий Башмет), Всемирный фестиваль молодежи (8 февраля 2024 года).

18 апреля 2024 года в КЗ «Зарядье» состоялась мировая премьера оперы «Милосердие» А. Чайковского (к 150-летию со дня рождения Николая Рериха). Сводный хор Москвы присоединился к Госоркестру России имени Е.Ф. Светланова (дирижер — Александр Полищук). 22 июня и 16 сентября 2024 года в Большом зале Московской консерватории под управлением А.В. Соловьёва прошло исполнение кантаты «Песни войны и мира» А.Г. Шнитке в рамках XX Международного осеннего хорового фестиваля имени профессора Б.Г. Тевлина.

Все эти примеры отражают важную тенденцию: профессиональные симфонические оркестры, известные дирижеры привлекают в свои программы студенческие хоры, не уступающие в подготовке постоянно действующим коллективам. Молодежные хоры охотно учат новые партитуры, не боятся осваивать современные вокальные техники, готовы выполнять режиссерские решения.

Подводя итоги, акцентируем внимание на том, что в наше время хоровой коллектив по своей сути является мощным ресурсом воспитания молодого поколения. Дисциплина «Хоровой класс» обретает «новое звучание», решая задачи патриотического воспитания в современном российском обществе, аккумулируя различные направления работы на всех уровнях воспитательного и образовательного процесса по подготовке дирижеров академического хора в XXI веке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Военная кантата Кривицкого прозвучала в Московской консерватории [репортаж]. URL: <https://vmeste-rf.tv/news/reportazh-voennaya-kantata-krivitskogo-prozvuchala-v-moskovskoy-konservatorii/> (дата обращения: 21.05.2026).
2. Гарашкина Н.В., Дружинина А.А. Включение студентов вуза в социальные проекты по гражданско-патриотическому воспитанию детей и молодежи // Вестник Тамбовского университета, 2021, № 26 (193). С. 134–140.
3. Григорьева Г.В. О новой опере Александра Чайковского: к трактовке жанра // Музыкальная академия, 2020, № 2. С. 186–194.
4. Калинин В.С. Патриотическое воспитание в современном российском обществе: особенности и проблемы развития // Социология, 2022, № 4. С. 110–118.
5. Комаров А.С., Кривицкая Е.Д. Синтез хоровых и народных инструментальных традиций в творчестве Александра Чайковского // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика, 2024, № 3 (12). С. 67–784.
6. Кривицкая Е.Д. Александр Соловьёв: «Певцы Камерного хора — это гладиаторы хорового искусства» // Музыкальная жизнь, 2020, 20 октября. URL: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-solovyov-pevcy-kamernogo-kh/> (дата обращения: 25.05.2026).
7. Кривицкая Е.Д. Мультижанровость и синтетичность как основа концертной программы нового типа. Заметки о некоторых современных тенденциях в концертной практике // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика, 2024, № 1 (10). С. 46–52.
8. Кривицкая Е.Д., Соловьёв А.В. Рыцарь и хранитель искусства // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика, 2025, № 3 (16). С. 7–12.
9. Кривицкая Е.Д. Эхо как формообразующий принцип и смысловая категория в творчестве Родиона Щедрина // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика, 2025, № 1 (14). С. 7–16.
10. Кузнецов А.С. Патриотическое воспитание: теоретико-методологические проблемы педагогического исследования // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования, 2021, № 1 (30). С. 118–122.
11. Левашов В.К. Патриотизм в контексте современных социально-политических реалий // Социологические исследования, 2006, № 8. С. 67–76.

12. Миронова А.В. Композиционный метод формирования репертуара народного академического хора как художественная коммуникация исполнительской редакции фольклорной песни // *Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика*, 2024, № 4 (13). С. 7–11.
13. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=20061> (дата обращения: 21.05.2026).
14. Павлов А.В. Патриотизм: очень краткая история идеи // *Философская антропология*, 2018, № 1 (4). С. 175–191.
15. Павлов А.В. Патриотизм: социально-философский подход // *Знание. Понимание. Умение*, 2018, № 2. С. 83–94.
16. Петров А.К. Роль жанра обработки русской народной песни в творческом наследии Виктора Попова на примере хоровых коллективов Академии хорового искусства // *Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика*, 2024, № 4 (13). С. 37–41.
17. Слово об Александре Чайковском // *Музыкальная жизнь*, 2026, № 2. С. 51.
18. Соловьёв А.В. О педагогических и исполнительских принципах Б.Г. Тевлина // *Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика*, 2024, № 3 (12). С. 79–85.
19. Стрелецкий Я.И. Феномен российского патриотизма: социально-философский анализ // *Общество: философия, история, культура*, 2018, № 6. С. 16–20.
20. «С чего начинается Родина?..»: Буклет XIV Международного открытого фестиваля искусств «Дню Победы посвящается...» / сост. А.В. Соловьёв. — М.: Ириспринт, 2026. — 70 с.
21. Храмов Д.Ю. Педагогические аспекты раскрытия дирижерских навыков у студентов в классе профессора Виктора Сергеевича Попова // *Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика*, 2024, № 4 (13). С. 56–60.
22. Цимбалов А.В. Концертная, учебная и воспитательная работа в Хоре мальчиков Хорового училища имени А.В. Свешникова на современном этапе // *Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика*, 2024, № 4 (13). С. 61–67.
23. Цуканова О.П. Хоровое образование в современной России. Время Виктора Попова // *Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика*, 2024, № 4 (13). С. 68–75.

REFERENCES

1. Voennaya kantata Krivitskogo prozvuchala v Moskovskoj konservatorii [Krivitsky's Military Cantata performed at the Moscow conservatory], <https://vmeste-rf.tv/news/reportazh-voennaya-kantata-krivitskogo-prozvuchala-v-moskovskoy-konservatorii/> (accessed 21 May 2026). (In Russ.)
2. Garashkina N., Druzhinina A. Vklyuchenie studentov vuza v sotsial'nye proekty po grazhdansko-patrioticheskomu vospitaniyu detej i molodezhi [Involvement of university students in social projects for the civic-patriotic education of children and youth], *Vestnik Tambovskogo universiteta* [Bulletin of Tambov University, no. 26 (193), 2021, pp. 134–140. (In Russ.)
3. Grigor'eva G. O novej opere Aleksandra Chajkovskogo: k traktovke zhanra [On Alexander Tchaikovsky's new opera: an interpretation of the genre], *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 2, 2020, pp. 186–194. (In Russ.)
4. Kalinich V. Patrioticheskoe vospitanie v sovremennom rossijskom obshchestve: osobennosti i problemy razvitiya [Patriotic education in modern Russian society: features and problems of development], *Sociologiya* [Sociology], no. 4, 2022, pp. 110–118. (In Russ.)
5. Komarov A., Krivitskaya E. Sintez khorovykh i narodnykh instrumental'nykh traditsij v tvorchestve Aleksandra Chajkovskogo [The synthesis of choral and folk instrumental traditions in the works of Alexander Tchaikovsky], *Academia: muzykoznanije, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (12), 2024, pp. 67–78. (In Russ.)
6. Aleksandr Solovyev: «Pevtsy Kamernogo khora — eto gladiatory khorovogo iskusstva» [Alexander Solovyov: «The Chamber Choir's singers are the gladiators of choral art»], *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], 20 October 2020, <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-solovyov-pevcy-kamernogo-kh/> (accessed 25 May 2026). (In Russ.)
7. Krivitskaya E. Mul'tizhanrovost' i sintetichnost' kak osnova kontsertnoj programmy novogo tipa. Zametki o nekotorykh sovremennykh tendenciyakh v kontsertnoj praktike [Multi-genre and synthetic approaches as the basis for a new type of concert program. Notes on some contemporary trends in concert practice], *Academia: muzykoznanije, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 1 (10), 2024, pp. 46–52. (In Russ.)

8. Krivitskaya E., Solovyev A. Rytsyar' i khranitel' iskusstva [Knight and guardian of art], *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (16), 2025, pp. 7–12. (In Russ.)
9. Krivitskaya E. Ekho kak formoobrazuyushchij printsip i smyslovaya kategoriya v tvorchestve Rodiona Shchedrina [Echo as a formative principle and semantic category in the works of Rodion Shchedrin], *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 1 (14), 2025, pp. 7–16. (In Russ.)
10. Kuznetsov A. Patrioticheskoe vospitanie: teoretiko-metodologicheskie problemy pedagogicheskogo issledovaniya [Patriotic education: theoretical and methodological problems of pedagogical research], *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya* [Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian research], no. 1 (30), 2021, pp. 7–12. (In Russ.)
11. Levashov V. Patriotizm v kontekste sovremennykh sotsial'no-politicheskikh realij [Patriotism in the context of modern socio-political realities], *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological research], no. 8, 2006, pp. 67–76. (In Russ.)
12. Mironova A. Kompozitsionnyj metod formirovaniya repertuara narodnogo akademicheskogo khora kak khudozhestvennaya kommunikatsiya ispolnitel'skoj redaktsii fol'klornoj pesni [Compositional method of forming the repertoire of a folk academic choir as an artistic communication of the performing edition of a folk song], *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4 (13), 2024, pp. 7–11. (In Russ.)
13. Ozhegov S. Tolkovyj slovar' russkogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Russian Language], <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=20061> (accessed 21 May 2026). (In Russ.)
14. Pavlov A. Patriotizm: ochen' kratkaya istoriya idei [Patriotism: A very brief history of an idea], *Filosofskaya antropologiya* [Philosophical Anthropology], no. 1 (4), 2018, pp. 175–191. (In Russ.)
15. Pavlov A. Patriotizm: sotsial'no-filosofskij podkhod [Patriotism: a socio-philosophical approach], *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], no. 2, 2018, pp. 82–94. (In Russ.)
16. Petrov A. Rol' zhanra obrabotki russkoj narodnoj pesni v tvorcheskome nasledii Viktora Popova na primere khorovykh kollektivov Akademii khorovogo iskusstva [The role of the genre of arrangement of Russian folk songs in the creative legacy of Viktor Popov: The example of choral groups of the Academy of Choral Arts], *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4 (13), 2024, pp. 37–41. (In Russ.)
17. Slovo ob Aleksandre Chajkovskom [A Word on Alexander Tchaikovsky], *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], no. 2, 2026, p. 51. (In Russ.)
18. Solovyev A. O pedagogicheskikh i ispolnitel'skikh printsipakh B.G. Tevlina [About the pedagogical and performing principles of B.G. Tevlina], *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 3 (12), 2024, pp. 79–85. (In Russ.)
19. Streletsky Ya. Fenomen rossijskogo patriotizma: social'no-filosofskij analiz [The phenomenon of Russian patriotism: a socio-philosophical analysis], *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: philosophy, history, culture], no. 6, 2018, pp. 16–20. (In Russ.)
20. «S chego nachinaetsya rodina?...» [«Where does the Motherland begin?...»]: Buklet XIV Mezhdunarodnogo otkrytogo festivalya iskusstv «Dnyu Pobedy posvyashchaetsya...», sost. A.V. Solovyev, Moscow: Irisprint, 2026. (In Russ.)
21. Khramov D.Yu. Pedagogicheskie aspekty raskrytiya dirizherskikh navykov u studentov v klasse professora Viktora Sergeevicha Popova [Pedagogical aspects of developing students' conducting skills in the class of Professor Viktor Sergeevich Popov], *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4 (13), 2024, pp. 56–60. (In Russ.)
22. Tsymbalov A. Kontsertnaya, uchebnaya i vospitatel'naya rabota v Khore mal'chikov Khorovogo uchilishcha imeni A.V. Sveshnikova na sovremennoy etape [Concert, educational and training work in the Boys' Choir of the A.V. Sveshnikov Choir School at the present stage], *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4 (13), 2024, pp. 61–67. (In Russ.)
23. Tsukanova O. Khorovoe obrazovanie v sovremennoy Rossii. Vremya Viktora Popova [Choral Education in Modern Russia. The Time of Viktor Popov], *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy], no. 4 (13), 2024, pp. 68–75. (In Russ.)

КРАСОВ ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ
Государственный музыкально-педагогический
институт имени М.М. Ипполитова-Иванова (г. Москва)
кандидат искусствоведения, доцент
профессор кафедры дирижирования академическим
хором
e-mail: vkincoro@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5290-7144>

Статья получена 29.04.2026
Одобрена после рецензирования: 12.05.2026
Опубликована: 30.06.2026

KRASOV VLADIMIR V.
Ippolitov-Ivanov State Institute of Music and Pedagogy
(Moscow)
Candidate of Art Criticism, Associate Professor
Professor of the Department of Conducting the Academic
Choir
e-mail: vkincoro@gmail.com

Submitted: 29.04.2026
Approved: 12.05.2026
Published: 30.06.2026

И. А. ХРУЛЕВА
К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ АКАДЕМИЧЕСКИМИ
ВОКАЛИСТАМИ НА УРОВНЕ СПЕЦИАЛИТЕТА

I. KHRULEVA

REVISITING THE PROBLEM OF FOREIGN LANGUAGE
TRAINING FOR CLASSICAL VOCALISTS AT THE SPECIALIST
DEGREE LEVEL

Аннотация: Статья рассматривает проблему изучения иностранных языков студентами-вокалистами по программе специалитета 53.05.04 Музыкально-театральное искусство. Традиционно будущие оперные певцы во время обучения в вузе проходят обязательный курс итальянского языка в связи с его традиционным статусом «языка оперы». В учебные планы многих крупных государственных вузов, предлагающих получение образования по данной специальности, до сих пор не включены курсы других иностранных языков, даже английского — на данный момент самого распространенного языка межкультурной коммуникации мирового музыкального сообщества. Автор статьи считает необходимым пересмотреть «итальяноцентристский» подход, который, как обнаруживает историческая ретроспектива, сложился во многих музыкальных вузах еще в эпоху СССР. Как показывает практика, современная действительность обязывает любого музыканта владеть английским языком на разговорном уровне, что требует изучения соответствующей дисциплины в течение как минимум 6–8 семестров. Для певца же, использующего иностранные языки не только для коммуникации, но также при исполнении вокальных произведений, актуальным является включение в учебный план кратких ознакомительных курсов таких распространенных в мире классической музыки языков, как итальянский, немецкий и французский, однако эти курсы должны быть исполнительски ориентированными, то есть сосредоточенными на проблемах правил чтения, орфоэпии в пении и постановки произношения. В связи с включением в учебные планы большинства вузов только одного иностранного языка автор предлагает объединить подобное профессионально ориентированное изучение дополнительных иностранных языков в рамках единой дисциплины.

Ключевые слова: учебные планы, ФГОС, изучение иностранных языков, образование академического вокалиста, специалитет, английский язык, итальянский язык, французский язык, немецкий язык.

АБСТРАКТ: The article addresses the challenges of foreign language training within the framework of the five-year specialist degree program Art of Musical Theatre (53.05.04). Traditionally, during their degree studies, future opera singers in Russia complete a mandatory course of the Italian language, owing to its historical status as «the language of opera». The curricula of many major state higher education institutions that offer this major still fail to include courses of any other foreign languages — most notably English, the primary medium of intercultural communication in the global music industry. The author argues for a critical re-evaluation of the «Italianocentric» approach, which, as a historical retrospective shows, emerged in many conservatories back in the Soviet era. Current practice indicates that the contemporary professional landscape requires any musician to have a command of conversational English, which necessitates a course of at six to eight semesters. Meanwhile, since singers utilize foreign languages not only for communication but also in vocal performance,

it is highly relevant for the curriculum to integrate condensed courses of foreign languages that are widely used in classical singing—such as Italian, German, and French. However, such courses must be strictly performance-oriented, that is, focusing on the development of proper pronunciation, reading rules and orthoepy in singing. Given that most curricula can only accommodate one foreign language, the author proposes combining this professionally oriented study of additional foreign languages into a single discipline.

KEYWORDS: curricula, Federal State Educational Standard, foreign language learning, classical singer's education, a specialist degree course, the English language, the Italian language, the French language, the German language.

В современном мире, когда межкультурная коммуникация превратилась не просто в обыденность, а в профессиональную необходимость, актуальным является вопрос изучения иностранных языков студентами нелингвистических вузов. В то время как многие учебные программы предполагают ограниченный объем учебных часов для изучения иностранного языка на должном уровне, особенно остро данная проблема стоит для вокалистов, изучающих искусство оперного пения. Это связано не только с тем, что певцам в работе приходится сталкиваться с представителями иноязычных культур, но также и с тем, что искусство современного оперного вокалиста предполагает исполнение произведений на различных иностранных языках. К сожалению, большинство музыкальных вузов по-прежнему не учитывают в своих программах необходимость особой языковой подготовки вокалиста, что в дальнейшем отражается на их профессиональной деятельности. Существование проблемы отмечается и Советом по вокальному искусству при Министерстве культуры Российской Федерации [1, с. 21].

Беглый взгляд на учебные планы некоторых российских музыкальных вузов демонстрирует отсутствие дисциплин, связанных со специализированным использованием иностранных языков в пении, — в отличие от зарубежных вузов, во многих из которых можно найти вводно-корректировочные курсы языков, причем не только английского, итальянского, французского и немецкого, но также русского, испанского и даже латинского [4, с. 88–89]. Кроме того, студенты-вокалисты многих крупных российских вузов по-прежнему не изучают английский язык — важнейший язык межкультурного общения. В условиях современной действительности подобный подход многих вузов к языковой подготовке вокалиста требует пересмотра.

Согласно федеральным государственным образовательным стандартам (ФГОС ВО), в рамках обучения по программам высшего образо-

вания (бакалавриат, специалитет, магистратура, ассистентура-стажировка) обязательной частью учебного плана является изучение минимум одного иностранного языка. В частности, федеральный государственный образовательный стандарт программы специалитета 53.05.04 Музыкально-театральное искусство, утвержденный приказом Минобрнауки России от 17.07.2017 № 665, предписывает, что выпускник должен в результате обучения развить способность «применять современные коммуникативные технологии, в том числе на иностранном(ых) языке(ах), для академического и профессионального взаимодействия». Данный навык является частью универсальных компетенций (УК-4) выпускника [11].

При этом ФГОС не конкретизирует, какой из иностранных языков необходимо осваивать студентам, оставляя за учебными заведениями право решать этот вопрос на локальном уровне. При рассмотрении учебных планов российских вузов по различным музыкальным специальностям (ФГОС которых также содержит эту компетенцию) становится очевидным, что в большинстве своем они предлагают изучение наиболее «ходового» в широкой международной практике языка — английского.

Этот выбор представляется более чем оправданным: согласно статистике, английский язык в 2025 году по-прежнему занимает первое место по количеству говорящих на нем (как носителей, так и изучающих его в качестве иностранного) — 1,5 миллиарда человек по всему миру [14]. Согласно исследованиям, круг профессий, использующих английский язык, увеличивается с каждым годом; английский доминирует и в международной сети Интернет [3, с. 150]. Мировое значение английского языка также подтверждает тот факт, что он является одним из официальных языков ООН наряду с китайским, русским, французским, испанским и арабским.

Несмотря на неоспоримую популярность английского языка, многие программы специалитета по направлению «Музыкально-театральное искусство», как правило, предлагают обязательный курс итальянского, как это традиционно делали еще в советскую эпоху. В области советского образования данная ситуация тесно связана с закономерными процессами, которые хорошо видны на примере советских общеобразовательных программ.

В 1930-х годах, когда в государстве было принято решение об усилении преподавания иностранных языков, изначально превалировало изучение немецкого языка (70 %). Тем не менее постановление Совмина 1947 года предписывает, что 45 % всех общеобразовательных школ страны должны включать в свои программы английский язык (остальные доли были распределены между французским, немецким и испанским языками) [10, с. 203]. Однако на практике английский язык смог начать превосходить немецкий по популярности изучения только начиная с 1970-х. Таким образом, несмотря на официальное постановление, долгое время английский не воспринимался советским обществом как обязательный к изучению язык особого мирового значения. Тем более что в действительности того времени — ввиду ограниченных возможностей для применения — знание любого иностранного языка оставалось не самым востребованным в быту навыком (хотя, несомненно, владение каким-либо иностранным языком считалось престижным).

Таким образом, неудивительно, что в подобном контексте выбор иностранного языка для изучения в неязыковом вузе чаще исходил не из популярности какого-либо языка для межкультурной коммуникации, а из конкретных профессиональных потребностей. И здесь вполне логичным представляется тот факт, что студентам-вокалистам для изучения был предложен итальянский язык.

Действительно, не просто наиболее известные, но самые исполняемые оперы мирового репертуара написаны именно на итальянском языке: в первую очередь оперы Дж. Верди, Дж. Пуччини, Дж. Россини, итальянские оперы В.А. Моцарта. Кроме того, по давно устоявшейся традиции музыкальная терминология (обозначения темпов, динамики, нюансов) также преимущественно использует итальянский язык. Италия — родина оперы, а итальянская школа пения, классические принципы бельканто были созданы и впервые описаны итальянцами на итальянском языке.

Помимо этого, с 1960-х годов, когда укрепляются контакты СССР с Италией, в сфере оперного искусства происходит активный культурный обмен: итальянские певцы и педагоги посещают СССР и общаются с артистами оперных театров и студентами консерваторий, а наиболее выдающихся советских певцов отправляют на стажировку в Италию [5, с. 61]. В этой связи для певца того времени знание итальянского языка становится вполне актуальной компетенцией, в том числе для коммуникации в профессиональной среде.

Таким образом, несмотря на то что в СССР большинство певцов долгое время пели зарубежные произведения в переводе на русский язык, изучение вокалистами «языка оперы» было вполне оправданным. Вопрос же использования итальянского языка непосредственно в пении встал более остро несколько позднее, когда в страну начала проникать «мода» на исполнение опер на языке оригинала. Тем не менее многолетнее отсутствие явно выраженной потребности в пении на иностранном языке и, соответственно, специального внимания к фонетике привело к тому, что вокалисты, окончившие музыкальный вуз, имели, по выражению Д.А. Митрофановой, «очень смутные представления... о системе итальянских звуков» [8, с. 5]. Таким образом, сложившаяся система преподавания итальянского языка певцам зачастую не отвечала (и во многих вузах до сих пор не отвечает) требованиям профессионального владения языком.

Вопреки этому, устоявшаяся за многие десятилетия традиция изучения академическими вокалистами итальянского языка как иностранного сохраняется во многих крупных вузах и в наши дни. Беглый взгляд на учебные планы нескольких крупных музыкальных вузов демонстрирует устойчивую тенденцию к изучению итальянского языка как основного — более того, зачастую это единственный язык, который изучают будущие оперные певцы (курс, как правило, длится 6–8 семестров). По инициативе педагогов иногда могут проводиться факультативные занятия по другим языкам, в частности по английскому, что все же вряд ли можно назвать полноценным изучением предмета. Однако насколько актуальным и оправданным в современной действительности является подобный «крен» в сторону итальянского языка в программах обучения академических вокалистов?

Культурная интеграция в среде музыкально-театрального и вокального искусства проявля-

ется в непрерывном осуществлении совместной творческой работы между представителями самых разных стран и национальностей на различных территориях. В современных реалиях отечественные вокалисты не только участвуют в зарубежных постановках опер и других театральных и концертных проектах, но также представляют страну на международных конкурсах, фестивалях и иных культурных мероприятиях. Зарубежные музыканты и другие театральные и концертные деятели приезжают в Россию работать с российскими (и зачастую с зарубежными) артистами. Данные процессы не были полностью прерваны даже в эпоху сегодняшней чрезвычайно сложной политической обстановки.

Кроме того, важно отметить, что репертуар современного академического вокалиста поистине многообразен. Действующие программы выпускных государственных экзаменов по вокалу включают в себя как русские, так и зарубежные арии и камерные сочинения различных авторов и эпох. В наши дни не найти ни одного оперного певца, которому не приходилось бы петь на иностранных языках, — уже традиционно все вокальные произведения исполняются (за редкими исключениями) на языке оригинала.

В этой связи мы наблюдаем важность применения иностранных языков оперными певцами в их профессиональной деятельности в рамках двух аспектов: 1) вокалисту требуется способность к успешной устной и письменной межкультурной коммуникации в профессиональной среде, то есть, иными словами, оперный певец должен знать иностранный язык на достаточно свободном разговорном уровне, чтобы общаться со своими зарубежными коллегами в процессе совместной творческой работы; 2) вокалист, исполняющий произведения на иностранных языках, должен обладать достаточными навыками, чтобы суметь освоить литературный текст исполняемого им музыкального произведения. К последнему относятся компетенции, позволяющие вокалисту самостоятельно со словарем переводить тексты партий из опер и камерных сочинений (зачастую архаичные), знать правила чтения слов, а также иметь поставленное произношение.

Исходя из этих двух аспектов, необходимо рассмотреть круг проблем, осмысление которых проливает свет на актуальные требования к владению иностранными языками академическими певцами. Во-первых, является ли итальянский язык на сегодняшний день самым распространенным языком

межкультурной коммуникации в их профессиональной среде? Во-вторых, является ли достаточным для вокалистов знание только итальянского языка для исполнения зарубежных произведений или в данном контексте требуется изучение также других иностранных языков? И, в-третьих, каким должно быть примерное содержание и длительность курса иностранного(ых) языка(ов) для студента-вокалиста?

Прежде всего остановимся подробнее на первом вопросе. Здесь необходимо отметить, что, как показывает практика, итальянский язык не представляется самым распространенным языком межкультурного музыкального общения. С учетом того, что вокалист в процессе работы сталкивается с представителями самых разных стран и национальностей, гораздо уместнее говорить об использовании самого универсального на Западе языка, а именно английского (мы говорим о Западе, так как опера является продуктом западноевропейской культуры). На многие проекты (не только за рубежом, но и в России) собираются международные команды, в которых чаще используется не основной язык страны, в которой этот проект реализуется, а язык международного значения — английский.

Таким образом, представляется несколько необычным и нелогичным, что большинство будущих оперных певцов оказываются полностью лишены возможности подробно изучать английский в вузе. В то время как педагоги, обучающие английскому представителей других музыкальных специальностей, сетуют на слишком малое количество часов, отведенное на изучение английского языка в вузе [3, с. 150], многие оперные вокалисты не изучают его вовсе, довольствуясь лишь остаточными и зачастую фрагментарными знаниями, полученными в общеобразовательной школе.

Изучение итальянского языка как средства международного общения во многом ориентирует студентов-вокалистов на работу почти исключительно с итальянскими коллегами, что идет вразрез с современной действительностью, в которой певцу приходится коммуницировать с носителями различных иностранных языков, с большей вероятностью владеющими английским, нежели итальянским.

Поэтому рациональным решением здесь представляется подробное изучение вокалистами в качестве базового не итальянского, а самого распространенного в международной практике язы-

ка — английского. Под «подробным изучением» понимается курс продолжительностью от шести семестров, что позволило бы учащимся полноценно развить навыки устной и письменной разговорной речи. Кроме того, студенту необходимо усвоить не только лексические единицы «общего» английского языка, но ознакомиться с профессиональной терминологией, научиться читать и реферировать тексты по музыкальной тематике и, конечно, освоить правила чтения и произношения. Исследователи отмечают и важность практики понимания англоязычной речи — навык, оказывающийся ключевым, например, при участии музыканта в конкурсах или мастер-классах, когда ему необходимо слушать замечания и критику педагогов и членов жюри (к слову, в таком контексте исследователи часто по умолчанию предполагают, что средством иноязычного общения является именно английский) [6, с. 84]. Рациональным также представляется использование коммуникативной методики, так как основной целью курса английского языка является освоение навыка говорения [9, с. 6].

Все вышесказанное ни в коем случае не означает, что вокалисты должны изучать исключительно английский язык. Идеальным, разумеется, было бы разговорное владение несколькими иностранными языками (не такое уж и редкое явление среди зарубежных певцов!). Л.В. Яроцкая отмечает, что в глобализованном коммуникационном пространстве XXI века давно созрела необходимость «полилингвальной подготовки специалистов нового поколения» [12, с. 48]. Тем не менее ограничения по количеству доступных часов учебных программ не предполагают углубленного изучения большого количества языков студентами нелингвистических вузов. Однако в свете вышеизложенного английский язык представляется той минимальной базой, которая должна быть обязательна к усвоению любым вокалистом.

Это оказывается важным аспектом и в получении дальнейшего образования: академические певцы, не изучавшие английский язык по программе специалитета, сталкиваются с неожиданной проблемой при поступлении в ассистентуру-стажировку или аспирантуру, где чаще других в качестве иностранного языка требуется именно английский. Складывается парадоксальная ситуация, при которой программа специалитета не обеспечивает выпускника-вокалиста достаточными компетенциями для обучения на третьем уровне высшего образова-

ния, даже в пределах одного вуза. Таким образом, певцы вынуждены либо отказываться от поступления в ассистентуру-стажировку или аспирантуру, либо искать возможности получить необходимые знания за пределами учебного заведения.

Что касается проблемы исполнения произведений на иностранных языках, то, очевидно, в наши дни оно не ограничивается исключительно итальянским. Репертуарное разнообразие, характерное для сегодняшней профессиональной деятельности вокалиста, сталкивает современного певца с операми и камерными сочинениями, написанными на разных языках, самыми распространенными из которых являются, помимо итальянского, французский и немецкий. Согласно статистике известного западного сайта «Operabase», за последние тридцать лет пятьдесят наиболее исполняемых опер в мире включают в себя, помимо итальянского репертуара (без сомнения, наиболее обширного), также произведения Р. Вагнера, Р. Штрауса, Ж. Оффенбаха, Э. Хумпердинка, а в первую десятку входят французская опера «Кармен» Ж. Бизе и немецкая опера «Волшебная флейта» В.А. Моцарта. Среди камерно-вокальных сочинений, которые оперные певцы нередко исполняют в рамках своей концертной деятельности, лидируют произведения немецких композиторов [13].

В контексте особенностей современной репертуарной политики оперных театров не будет преувеличением утверждать, что «языками оперы» наряду с итальянским являются немецкий и французский, — не говоря уже о том, что многим вокалистам в своей творческой практике приходится сталкиваться с необходимостью петь на английском, испанском, чешском, польском, латинском и других языках, что свидетельствует о все более возрастающей востребованности исполнения произведений самых различных стран и эпох.

Все это означает, что в процессе обучения студенту, помимо английского, просто необходимо знакомство и с другими иностранными языками — как минимум итальянским, немецким и французским, так как именно с этими языками академический вокалист «рискует» сталкиваться в своей профессиональной деятельности на регулярной основе. Таким образом, итальяноцентристский подход к изучению иностранных языков будущими оперными певцами даже в рамках чисто исполнительского применения не может считаться оправданным в современных реалиях.

Тем не менее владение итальянским языком в определенном объеме, несомненно, необходимо. Помимо того что огромный пласт репертуарных опер написан на итальянском языке, итальянский в целом удобен для пения благодаря своему фонетическому строю и особой певучести [2, с. 39], что делает несложные старинные арии на этом языке прекрасным дидактическим материалом для начинающих вокалистов. Для осуществления подобной учебной и исполнительской деятельности вокалист должен обладать знаниями о фонетическом и грамматическом строе итальянского языка. Однако в то же время, помимо итальянского, представляется важным наличие схожих знаний в сфере как минимум немецкого и французского языков.

На данный момент в большинстве российских вузов задача изложения правил чтения и произношения в пении ложится на плечи вокального педагога, который вынужден тратить время урока пения не на работу над вокальной техникой, а на объяснения основ иностранного языка. В случае же если педагог сам не владеет языком в нужной мере, велика вероятность заучивания учеником произведения с ошибками в произношении и правилах чтения.

Помимо задач, связанных с правильным произношением в пении, неотъемлемым элементом исполнительской культуры вокалиста является знание перевода литературного текста и смысловых нюансов музыкального произведения [7, с. 85].

В этом контексте представляется очевидным, что певцу необходимы компетенции, связанные не с применением языка для общения, а с осуществлением своей профессиональной деятельности — исполнением вокальных сочинений на этих языках. Данный комплекс умений целесообразно определить термином «исполнительское владение иностранным языком». При этом представляется бесспорным, что формирование столь специфического набора навыков может быть осуществлено лишь при изучении языка в рамках специализированной вузовской дисциплины.

Подобная дисциплина должна содержать в первую очередь обязательный фонетический курс, в процессе которого студенты осваивают произношение и правила чтения языка на достаточно высоком уровне (необходимость этого очевидна: автор на личном опыте сталкивался с молодыми артистами оперных театров, которые по окончании престижных музыкальных вузов не знали даже элементарных правил чтения немецкого языка, от чего

страдало качество исполнения произведений). Кроме того, учащиеся должны ознакомиться с базовыми правилами грамматики, которые дадут представление о структуре языка, что в дальнейшем позволит самостоятельно переводить тексты музыкальных произведений с использованием словаря. При этом предполагается, что преподаватель, составляя программу дисциплины, выделяет аудиторные часы на обсуждение таких аспектов, как орфоэпия в пении, а также знакомит учащихся с особенностями архаичного стиля, характерного для текстов большинства вокальных произведений (хорошим примером здесь является необходимость изучения певцами времени *passato remoto* в итальянском языке, которое редко используется в современной разговорной речи, но которым изобилуют тексты классических итальянских опер).

В таком ключе студенты-вокалисты должны изучать не только итальянский, но также немецкий и французский. Подобную программу возможно освоить, если выделить минимум по два семестра каждому языку.

Таким образом, примерный план изучения иностранных языков по программе специалитета 53.05.04 «Музыкально-театральное искусство» может выглядеть следующим образом:

- 1 курс: английский (72 ак. ч.), итальянский (72 ак. ч.);
- 2 курс: английский (72 ак. ч.), немецкий (72 ак. ч.);
- 3 курс: английский (72 ак. ч.), французский (72 ак. ч.);
- 4 курс: английский (36–72 ак. ч.).

Так как в большинстве вузов изучается только один основной иностранный язык, исполнительски ориентированные курсы других языков целесообразно объединить в рамках единой дисциплины — например, «Практика иностранного языка в пении», чтобы подчеркнуть профильную направленность предмета на специфические задачи вокалиста.

В современной культурной и профессиональной среде, предполагающей активную межкультурную коммуникацию, владение иностранными языками представляется остроактуальным. Отечественные певцы, воспитывающиеся как универсальные артисты, способные исполнять музыку самых разных композиторов и стилевых эпох, обязаны обладать как минимум базовыми знаниями нескольких основных иностранных языков с целью качественного исполнения произведений зарубежных

авторов, в то же время владея английским языком на уровне ведения коммуникации в иноязычной профессиональной среде. В связи с этим учебным заведениям, предоставляющим услуги высшего

профессионального образования для академических певцов по программам специалитета, стоит обратить более пристальное внимание на политику в отношении преподавания иностранных языков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агин М.С. О работе Совета по вокальному искусству // Вопросы вокального образования: методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений. — М., СПб., 2007. — С. 11–21.
2. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2019. — 180 с.
3. Белякова Н.С. Специфика обучения иностранному языку в системе подготовки музыканта-исполнителя // Обучение и воспитание: методики и практика, 2014, № 12. С. 149–153.
4. Глушнева П. Иностранные языки в профессии оперного певца // Журнал изящных искусств. Наука и образование, спецвыпуск: Материалы Всероссийской научно-методической конференции по вокальному образованию (сост. М.Г. Людъко), 2024. С. 86–90.
5. Дмитриев Л.Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре Ла Скала // Вопросы вокальной педагогики. — М., 1976, вып. 5. — С. 61–90.
6. Зеленева А.А. Принципы отбора лексического содержания дисциплины «Иностранный язык» при обучении студентов-музыкантов в вузе // Иностранный язык в сфере профессиональной коммуникации: культурология, психология, образование: сборник материалов межвузовской научно-практической конференции. — М., 2020. — С. 79–86.
7. Круковец Н.А. Специфика подготовки начинающего вокалиста в классе камерного пения // Журнал изящных искусств. Наука и образование, 2024, № 4. С. 76–88.
8. Митрофанова Д.А. Итальянский язык для вокалистов. Фонетика в пении. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. — 424 с.
9. Пассов Е.И. Коммуникативный метод обучения иноязычному говорению. — М.: Просвещение, 1991. — 223 с.
10. Петрова В.А. Развитие культурологической идеи преподавания иностранных языков в отечественной педагогике в конце XIX — начале XXI века // Проблемы современного образования, 2021, № 6. С. 200–211.
11. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования — специалитет по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство. URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-53-05-04-muzykalno-teatralnoe-iskusstvo-665/> (дата обращения: 20.04.2026).
12. Яроцкая Л.В. Дисциплина «Иностранный язык» и профессиональное развитие личности // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Образование и педагогические науки, 2015, № 14 (725). С. 48–55.
13. Operabase Statistics. URL: <https://www.operabase.com/statistics/> (дата обращения: 25.12.2025).
14. What are the top 200 most spoken languages? URL: <https://www.ethnologue.com/insights/ethnologue200/> (дата обращения: 25.12.2025).

REFERENCES

1. Agin M. O rabote Soveta po vokal'nomu iskusstvu [On the work of the Vocal Art Council], Voprosy vokal'nogo obrazovaniya: metodicheskie rekomendatsii dlya prepodavatelej vuzov i srednikh spetsial'nykh uchebnykh zavedenij, Moscow, St. Petersburg, 2007, pp. 11–21. (In Russ.)
2. Aspelund D.L. Razvitie pevtsa i ego golosa [The development of singer and his voice], St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2019. (In Russ.)
3. Belyakova N. Spetsifika obucheniya inostrannomu yazyku v sisteme podgotovki muzykanta-ispolnitelya [Specific

- features of foreign language teaching in the training system of a performing musician], *Obuchenie i vospitanie: metodiki i praktika*, no. 12, 2014, pp. 149–153. (In Russ.)
4. Glushneva P. Inostrannye yazyki v professii opernogo pevtsa [Foreign languages in the profession of an opera singer], *Zhurnal izyashchnykh iskusstv. Nauka i obrazovanie, spetsvypusk: Materialy Vserossijskoj nauchno-metodicheskoi konferentsii po vokal'nomu obrazovaniyu* (sost. M. Lyudko), 2024, pp. 86–90. (In Russ.)
5. Dmitriev L. O vospitanii pevtsov v Tsentre usovershenstvovaniya opernykh artistov pri teatre La Scala [On the training of singers at the Center for Improvement of Opera Artists at Teatro alla Scala], *Voprosy vokal'noj pedagogiki*, vol. 5, Moscow, 1976, pp. 61–90. (In Russ.)
6. Zelenyaeva A. Printsipy otbora leksicheskogo sodержaniya distsipliny «Inostrannyj yazyk» pri obuchenii studentov-muzykantov v vuze [Vocabulary selection for a foreign language course in higher education syllabus of musicians]. *Inostrannyj yazyk v sfere professional'noj kommunikatsii: kul'turologiya, psihologiya, obrazovanie: sbornik materialov mezhdvuzovskoj nauchno-prakticheskoi konferentsii*, Moscow, 2020, pp. 79–86. (In Russ.)
7. Krukovets N. Specifika podgotovki nachinayushchego vokalista v klasse kamernogo peniya [Specifics of preparation of a beginning vocalist in a chamber singing class], *Zhurnal izyashchnykh iskusstv. Nauka i obrazovanie*, no. 4, 2024, pp. 76–88. (In Russ.)
8. Mitrofanova D.A. Ital'yanskij yazyk dlya vokalistov. Fonetika v penii [Italian language for singers. Phonetics in singing], St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2021. (In Russ.)
9. Passov E. Kommunikativnyj metod obucheniya inoyazychnomu govoreniyu [Communicative method of teaching foreign language speaking], Moscow: Prosveshchenie, 1991. (In Russ.)
10. Petrova V. Razvitie kul'turologicheskoi idei prepodavaniya inostrannykh yazykov v otechestvennoj pedagogike v kontse XIX — nachale XXI veka [Development of the culturological idea of teaching a foreign language in the domestic pedagogy of late 19th— early 21st century], *Problemy sovremennogo obrazovaniya*, no. 6, 2021, pp. 200–211. (In Russ.)
11. Federal'nyj gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart vysshego obrazovaniya — spetsialitet po spetsial'nosti 53.05.04 «Muzykal'no-teatral'noe iskusstvo» [Federal State Educational Standard 53.05.04 Musical and Theatre Art (specialist level)], <https://fgos.ru/fgos/fgos-53-05-04-muzykalno-teatralnoe-iskusstvo-665/> (accessed 20 April 2026). (In Russ.)
12. Yarotskaya L. Disiplina «Inostrannyj yazyk» i professional'noe razvitie lichnosti [Subject «Foreign Language» and developing a person as a professional], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Obrazovanie i pedagogicheskie nauki*, no. 14 (725), 2015, pp. 48–55. (In Russ.)
13. Operabase Statistics, <https://www.operabase.com/statistics/> (accessed 25 December 2025).
14. What are the top 200 most spoken languages? <https://www.ethnologue.com/insights/ethnologue200/> (accessed 25 December 2025).

ХРУЛЕВА ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА

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

кандидат искусствоведения

доцент кафедры социально-гуманитарных
и музыкально-прикладных дисциплин

e-mail: irina.khruleva@inbox.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1571-0649>

KHRULEVA IRINA A.

Victor Popov Academy of Choral Arts
(Moscow)

Candidate of Art Criticism

Associate Professor of the Department Social Sciences,
Humanities and Applied Musical Disciplines

e-mail: irina.khruleva@inbox.ru

Статья получена 05.05.2026

Одобрена после рецензирования: 01.06.2026

Опубликована: 30.06.2026

Submitted: 05.05.2026

Approved: 01.06.2026

Published: 30.06.2026