

ISSN 2686-8288

Том 224
2021



ТРУДЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

РУССКАЯ ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА



СПБГИК

Том 224
2021

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ТРУДЫ
Санкт-Петербургского
государственного института культуры

2021 • Том 224

РУССКАЯ ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА



ТРУДЫ Санкт-Петербургского государственного института культуры
2021 • Том 224

Русская хоровая культура

Научный журнал. Издается с 1956 г.

Публикуется по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Редакционная коллегия 224-го сборника научных трудов:
Л. Е. Востряков (отв. ред.), Т. В. Захарчук (зам. отв. ред.),
Т. А. Чернышева (науч. ред.), Л. Н. Яруцкая (ред.-сост.),
А. С. Шитова (отв. секретарь)

Верстка: А. С. Шитова
Выпускающий редактор: А. С. Шитова
Обложка: Е. А. Соловьева

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК. каб. 2555, тел. 318 97 16.

www.spbgik.ru • e-mail: sv-spbizdat@mail.ru • Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Подписано в печать 12.12.2021. Дата выхода в свет 22.12.2021

Формат 60×90^{1/16}. Усл. печ. л. 13,5. Тир. 500 (1-й завод 1–100). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг»

(ООО Первый ИПХ) 194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

ISSN 2686-8288

Сайт: <http://spbgik.ru/works/> РИНЦ: http://elibrary.ru/title_about.asp?id=37883

Киберленинка: <http://cyberleninka.ru/journal/n/>

trudy-sankt-peterburgskogo-gosudarstvennogo-universiteta-kultury-i-iskusstv

Цена свободная

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2021

© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2021

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Т. А. Чернышева. Предисловие (Tatiana A. Chernysheva. Introduction)	5
Д. О. Бегунович. Особенности хорового письма Сергея Екимова на примере концерта «Из акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому» (Daria O. Begunovich. Features of the choral writing of Sergei Ekimov on the example of a choir concert «Verses from Alexander Nevsky akathyst»).	8
А. С. Белоненко. Хоровая музыка на канонические латинские тексты В. Полякова. История создания (Anastasiia S. Belonenko. Choral music based on the canonical Latin texts by V. Polyakov The history of creation)	38
О. И. Гладкова. «Приявший мир» Дмитрия Смирнова: мелос поэзии и традиции вокального оркестра (Olga I. Gladkova. «Priyavshy mire» by Dmitry Smirnov: melos of poetry and traditions of the vocal orchestra)	47
В. Л. Добровольская. Психологические особенности профессиональной деятельности хорового дирижера (Victoria L. Dobrovol'skaya. Psychological features of the professional activity of a choral conductor).	62
Е. Ю. Жукова. Основные принципы формирования репертуара для дисциплины «Вокальный ансамбль» в вузе (Elena Yu. Zhukova. Basic principles of the repertoire formation for the discipline «Vocal ensemble» at the university)	70
С. В. Екимов, С. Б. Копытина. Современный репертуар женского хора (Sergey V. Ekimov, Sabina B. Kopytina. The modern repertoire of the women's choir)	75
В. Ю. Поляков. Работа над интонированием звука и слова в хоре (Vladimir Yu. Polyakov. Work on the intonation of sound and articulation in the choir)	88
А. И. Рыбалко. Претворение и трансформация поэтического замысла в цикле «Три хора на стихи И. Бродского» С. Екимова (Anatolii I. Rybalko. The implementation and transformation of the poetic idea in the cycle «Three choirs to the poems of I. Brodsky» by S. Ekimov)	95

Е. Д. Светозарова. Забытая русская хоровая классика для детского хора (Elena D. Svetozarova. Forgotten Russian choral classics for children's choir)	104
Р. Н. Слонимская. Духовные искания хоровой музыки Сергея Слонимского (Raisa N. Slonimskaya Spiritual quest of choral music by Sergei Slonimsky)	113
Ю. В. Сычук. Применение компьютерных технологий в дирижерском искусстве и образовании на примере вокального ансамбля (Yu. V. Sychuk. The use of computer technologies in conducting Art and education on the example of a vocal ensemble)	135
П. Ю. Трубинов. Жизнь как легато. Очерк жизни и деятельности Дмитрия Николаевича Ардентова (Peter Ju. Trubinov. Life as Legato. A biography essay of Dmitry Ardentov)	142
И. М. Стольников. Э. Б. Фертельмейстер. Цикл «Шесть новелл» для смешанного хора а cappella (Ivan M. Stolnikov. Choral cycle «Six novellas» by Eduard Fertelmeister for mixed choir а cappella)	156
Т. А. Чернышева. «Тайная свобода» духовно-певческой традиции советского периода (Tatiana A. Chernysheva. «Secret Freedom» of spiritual singing tradition during the soviet period)	166
Л. Н. Яруцкая. Вопросы репертуара детского хора. Петербургские композиторы – детям (Larisa N. Yarutskaya. Questions of the children's choir repertoire. Petersburg composers for children).	179
Е. Э. Яскунова. Роль учебной дисциплины «Вокальная подготовка» в формировании профессиональных навыков дирижеров хора (Elena E. Yaskunova. The role of the discipline «Vocal training» in the formation of professional skills of the choir conductors)	195
А. С. Крыловская. Особенности работы концертмейстера в классе хорового дирижирования (Alexandra S. Krylovskaya. Features of the accompanist`s work in the choral conducting classes)	205
Сведения об авторах (Information about the authors)	214

Т. А. Чернышева

Предисловие

Tatiana A. Chernysheva

Introduction

Настоящий пятый выпуск сборника научных трудов «Русская хоровая культура» посвящается юбилейной дате – 65-летию кафедры академического хора факультета искусств СПбГИК. После издания в 2008 г. 4-го выпуска, посвященного 50-летию кафедры, прошло достаточно много времени – 14 лет. Срок немалый. И отрадно, что сегодня в юбилейный для кафедры 2022 г. по инициативе заведующего кафедрой, заслуженного работника культуры Л. Н. Яруцкой вновь возрождается замечательная традиция – издание сборников научных трудов, ставших важными вехами в реализации научно-исследовательского, методического, педагогического и творческого опыта кафедры. Публикация их имеет хоть и краткую, но уже свою «биографию».

Сборники научных трудов под названием «Русская хоровая культура» начали издаваться в 1995 г. по инициативе профессора Т. Г. Томашевской, заведовавшей кафедрой с 1994 по 2009 гг. В 1995 г. в 145 томе научных трудов СПбАК вышел первый выпуск, имевший название «Русская хоровая культура. История. Традиция. Современные проблемы». Он был посвящен памяти Петра Петровича Левандо (1932–1993) – профессора, кандидата искусствоведения, заведующего кафедрой с 1980 по 1993 г. Далее, в разные годы последовали еще три выпуска:

- в 2000 г. второй выпуск – «Выдающиеся хоровые деятели и педагоги. История. Традиции. Современные проблемы хорового искусства» (том 153);
- в 2005 г. третий выпуск – «Хоровое искусство и современные проблемы дирижерско-хорового образования» (том 164);
- в 2008 г. четвертый выпуск – «50 лет кафедре академического хора факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусства» (том 179).

Посвящение первого выпуска научных трудов «Русская хоровая культура» П. П. Левандо было не только данью памяти ученому, педагогу, музыканту-просветителю, автору более 200 научных и творческих работ. Оно явилось также обращением к традиции научных исследований в области хорового пения, основы которой П. П. Левандо прочно заложил на кафедре института культуры и за ее пределами¹. В частности, он был составителем и ответственным редактором сбор-

ников научных статей, изданных в Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (ЛОЛГК): в 1982 г. – «Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве», в 1988 г. – «Национальные традиции русского хорового искусства (творчество, исполнительство, образование)».

В этом же 1988 г. П. П. Левандо принадлежала инициатива издания и составления первого кафедрального сборника научных трудов, предшественника сборников серии «Русская хоровая культура». Назывался он «Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива» и был опубликован в 124-м томе научных трудов СПбГИК, тогда Ленинградского ордена дружбы народов государственного института культуры имени Н. К. Крупской. Все издаваемые П. П. Левандо сборники научных трудов содержали статьи авторов различных профессиональных направлений, творческих устремлений, разных возрастов и поколений, представляющих научные и образовательные центры не только Ленинграда, но и других регионов страны.

Продолжая традицию издания сборников научных трудов кафедры академического хора СПбГИК, с 1995 по 2008 г. неизменным научным редактором и составителем последующих ранее названных четырех выпусков была Т. Г. Томашевская. Закрепление за изданием серии прочно вошедшего в научный обиход в конце XX в. понятия «русская хоровая культура» во многом отвечало духу времени и способствовало органичному применению его для освещения различных сфер хоровой деятельности – творчества, исполнительства, образования и давало возможность изучения разнообразных аспектов – истории, теории, методики и практики. По сложившейся традиции, в сборниках этой серии публиковались статьи не только преподавателей кафедры института культуры, но и других творческих и образовательных учреждений, причем среди авторов были не только дирижеры и хормейстеры, но и композиторы, музыковеды².

Пятый выпуск сборника «Русская хоровая культура» во многом следует традициям, заложенным П. П. Левандо и Т. Г. Томашевской. В него включены 17 статей авторов, имеющих различный творческий и педагогический опыт, обращающих свой научно-исследовательский интерес к изучению различных направлений русской хоровой культуры. Некоторые из авторов настоящего сборника принимали уже ранее участие в издании предыдущих выпусков серии. Но наряду с ними, здесь можно встретить и имена авторов, впервые публикующих здесь свои труды.

Тематика статей сборника разнообразна и в значительной степени затрагивает актуальные проблемы современной реальности развития русской хоровой культуры.

В частности, здесь освещаются такие аспекты как осмысление духовно-певческого опыта советского времени (Т. А. Чернышева), изучение репертуара современного хора, в том числе женского (С. В. Екимов, С. Б. Копытина) и детского хоровых коллективов (Е. Д. Светозарова, Л. Н. Яруцкая), а также рассмотрение принципов составления учебного репертуара для вокального ансамбля (Е. Ю. Жукова).

Многие из вошедших в сборник статей посвящены исследованию хорового творчества современных композиторов в различных его ракурсах – обращение и раскрытие мира духовных исканий композитора С. М. Слонимского (Р. Н. Слонимская); анализ отдельных жанровых направлений и хоровых циклов современных композиторов – Д. В. Смирнова, (О. И. Гладкова), Э. Б. Фертельмейстера (И. М. Стольников), В. Ю. Полякова (А. С. Белоненко); изучение особенностей хорового письма С. В. Екимова и осмысления композитором поэтического слова (Д. О. Бегунович А. И. Рыбалко).

Некоторые из авторов – среди них педагоги, концертмейстер, магистр – делятся секретами своего педагогического и творческого опыта (В. Ю. Поляков, Е. Э. Яскунова, В. Л. Добровольская, А. С. Крыловская, Ю. В. Сычук). Одна из статей, воссоздавая портрет любимого учителя, старейшего педагога кафедры Д. Н. Ардентова (1929–2021), показывает во всей полноте преемственность традиций дирижерско-хорового образования (П. Ю. Трубинов).

Материалы настоящего сборника, по традиции издания серии научных трудов «Русская хоровая культура», предназначены преподавателям и студентам дирижерско-хоровой специализации высших и средних учебных заведений, дирижерам и хормейстерам профессиональных и любительских хоровых коллективов.

Примечания

¹ Всего им было опубликовано 11 сборников научных трудов под различными названиями.

² В разные годы авторами статей в сборниках научных трудов «Русская хоровая культура» были: Д. Н. Ардентов, Г. Белов, А. С. Белоненко, В. А. Васильев, А. М. Виханская, К. Дмитриевская, Е. Ю. Жукова, О. П. Кеериг, А. И. Гришин, В. М. Гончаров, В. Иванов, В. П. Ильин, О. П. Коловский, Н. А. Лихоманова, Г. Панферва, В. Ю. Поляков, В. Е. Ровнер, Рязанова, Е. Д. Светозарова, Г. В. Скотникова, Р. Н. Слонимская, Н. Б. Смирнов, В. И. Сорокин, Б. Г. Тевлин, Т. Г. Томашевская, В. Ф. Чабанный, Т. А. Чернышева, В. А. Чернушенко, Л. Н. Яруцкая и мн. др.

Д. О. Бегунович

**Особенности хорового письма Сергея Екимова
на примере концерта «Из акафиста святому благоверному
великому князю Александру Невскому»**

Исследование музыки современного композитора является важной музыковедческой и просветительской задачей, актуальной по причине непосредственного взаимодействия с композитором, которое, в свою очередь, обеспечивает получение знаний о композиторском творчестве от первого лица. Говоря о современной Петербургской музыкальной культуре, нельзя не упомянуть о члене Союза Композиторов Санкт-Петербурга – Сергее Екимове. Хоровой концерт «Из акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому» – новое, ранее не изученное в музыковедении произведение. На его примере будут рассмотрены особенности хорового письма (черты индивидуального творческого облика композитора) Сергея Екимова.

Ключевые слова: Сергей Екимов, хоровое письмо, современная музыка, хоровая музыка, духовная музыка, смешанный хор, музыковедческий анализ, петербургский композитор

Daria O. Begunovich

**Features of the choral writing of Sergei Ekimov
on the example of a choir concert
«Verses from Alexander Nevsky akathyst»**

The study of the music of a modern composer is an important musicological and educational task, relevant due to direct interaction with the composer, which, in turn, ensures that knowledge about composer's work is obtained from the first person. Speaking about contemporary Petersburg musical culture, one cannot fail to mention a member of the Union of St. Petersburg Composers – Sergei Yekimov. The choir concert «Verses from Alexander Nevsky akathyst» is a new work that has not been studied earlier in musicology. The features of the choral writing (features of the individual creative image of the composer) of Sergei Yekimov will be considered on this example.

Keywords: Sergei Ekimov, choral writing, contemporary music, choral music, sacred music, mixed choir, musicological analysis, St. Petersburg composer

Петербургская композиторская школа подарила миру множество ярких имен, среди которых Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, И. Ф. Стравинский, Д. Д. Шостакович, В. П. Соловьев-Седой, В. А. Гаврилин, А. П. Петров, А. А. Кнайфель, А. А. Королев, Г. О. Корчмар, Л. А. Десятников, Г. Г. Белов, С. М. Слонимский, Б. И. Тищенко, В. А. Успенский, Ю. А. Фалик, Д. В. Смирнов. Богатые музыкальные

традиции, передающиеся из поколения в поколение, сохраняют особую эстетику и облик музыкального наследия Санкт-Петербурга.

Одним из ведущих представителей современного поколения Петербургской композиторской школы является Сергей Екимов – член Союза Композиторов Санкт-Петербурга. Композитор сформировался на рубеже веков, активно творит сегодня, и, несомненно, займет достойное место в музыке последующих лет. Его творчество многогранно; наиболее ярко оно представлено в хоровой музыке, воплощенной и в светских, и в духовных жанрах. Узнаваемость музыкального стиля композитора обусловлена особенностями его хорового письма.

В современном развитии хорового творчества прослеживается динамика как в рамках традиционных жанровых разновидностей, так и в проявлении жанровых новообразований: например, современный хоровой концерт¹.

Нынешний этап развития жанра хорового концерта характеризуется явно выраженной тенденцией к совмещению инструментального и вокально-хорового мышления. В виду этого обстоятельства обусловлен присущий значительному числу концертных партитур высочайший уровень сложности, который требует от исполнителей поистине виртуозного владения вокально-хоровой техникой. Совершенно очевидно, что современные композиторы нередко воспринимают хор как весьма подвижный, гибкий и практически не ограниченный в возможностях «музыкальный инструмент». Такой подход существенно обогащает палитру средств хоровой выразительности².

На наш взгляд, хоровой концерт «Из акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому» – произведение, достойное внимания дирижеров, хормейстеров и исполнителей. В виду своей яркости, самобытности, многогранности и образной глубины – это сочинение украсит репертуар многих хоровых коллективов. В свою очередь, сложность музыкального языка, требующая определенной технической оснащенности, позволит исполнителям, при работе над произведением, повысить свои дирижерские навыки.

Просветительская, преподавательская и творческая деятельность Сергея Екимова

Сергей Екимов – дирижер, композитор, педагог, хормейстер, директор и организатор различных фестивалей и конкурсов. Декан факультета композиции и дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, профессор Российского государственного педагогического университета

им. А. И. Герцена, профессор кафедры академического хора факультета искусств Санкт-Петербургского государственного института культуры, художественный руководитель Концертного хора института культуры и Женского хора Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов России и Межрегионального Союза концертных деятелей, член Совета директоров издательства «Композитор. Санкт-Петербург» и член Совета по культуре Санкт-Петербургской епархии.

Родился в Санкт-Петербурге 30 мая 1974 г. в семье профессиональных музыкантов. В 1993 г. окончил дирижерско-хоровое отделение музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова в классе В. А. Дашковского, а в 1998 – консерваторию в классе Заслуженного деятеля искусств России, профессора Ф. М. Козлова. В то же время занимался композицией у народного артиста России Ю. А. Фалика. В 2011 г. Сергей Екимов окончил аспирантуру в классе народного артиста России, заведующего кафедрой хорового дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова – В. В. Успенского.

Сергей Екимов дает мастер-классы по исполнению хоровой музыки прошлого и нынешнего столетий. Его часто можно встретить среди членов жюри различных хоровых конкурсов как Всероссийских, так и международных. Также он является автором-составителем большого количества хоровых сборников. Удостоен благодарностей и грамот правительственных и патриархальных ведомств. В феврале 2019 г. С. Екимов стал лауреатом премии Митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Варсонофия в области духовной культуры и искусства в номинации «Музыкальное искусство». Композиторская деятельность Сергея Екимова невероятно востребована: его хоровые сочинения исполняются в России и за рубежом.

На наш взгляд, истоки хорового письма Сергея Екимова берут свое начало в хоровых, а порой и инструментальных сочинениях его предшественников, композиторов XX–XXI в. Это – Гия Канчели, Альфред Шнитке, Арво Пярт, Георгий Свиридов, Родион Щедрин, Юрий Фалик, Дмитрий Смирнов.

История создания концерта

Идея создания этого сочинения принадлежит известному петербургскому дирижеру и педагогу, основателю и бессменному руководителю Петербургского камерного хора, заслуженному деятелю искусств России – Николаю Корневу. Он обратился с просьбой к композитору написать небольшое сочинение, связанное с именем

небесного покровителя Санкт-Петербурга – святого Александра Невского, по случаю праздника памяти перенесения мощей святого – 12 сентября.

Выбор текста был самой непростой задачей в этом творческом поиске. Композитор решил обратиться к не очень популярному, но напрямую связанному с сюжетом тексту – Акафисту святому благоверному великому князю Александру Невскому, который состоит из 13 икосов, кондаков и молитвы. Именно слова молитвы сразу привлекли композитора своей глубиной и силой. Так началась работа над сочинением. Однако процесс шел сложно и не быстро – настолько высока была цена каждого написанного звука, интонации, ритмической структуры. В середине сочинения музыки композитор понял, что не успевает завершить произведение к назначенному сроку. Тогда он обратился к заключительному кондаку этого Акафиста – «О, Святый...», который был значительно более компактным по объему. Текст кондака, написанный невероятно поэтичным слогом, в скором времени преобразился в музыку. Сочиняя его, композитор понимал, что это будет финальный номер цикла, в котором средней, весьма непростой по музыкальному языку и наиболее объемной частью станет та самая незаконченная молитва. Открывать цикл, соответственно, должен еще один кондак, стоящий в Акафисте первым, – «Избранному воеводе земли Российския...»

Премьера кондака «О, святой...» состоялась 12 сентября 2016 г. в проникновенном и необычайно эмоциональном исполнении Петербургского камерного хора под управлением Н. Корнева. Этим сочинением коллектив завершил тогда концерт русской духовной музыки, посвященный знаменательному дню.

Доработав этот опус, Сергей Екимов понял, что получился не просто цикл, а концерт для хора – с яркими tutti, многоголосными полифоническими эпизодами с *divisi*, доходящими до 14 голосов. С сольными партиями сопрано и меццо, хоровыми «педалями», эпизодами звучания «архаичного» мужского хора и фрагментами, стилизованными под канонические православные песнопения с характерными обиходными гармониями.

Официальная российская премьера концерта состоялась в Нижнем Новгороде, 20 апреля 2017 г. в исполнении Концертного хора Санкт-Петербургского института культуры, которым уже долгое время руководит композитор.

Жанр произведения «Из акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому» обозначен композитором как хо-

ровой концерт. Однако из названия можно заключить, что текстовой основой сочинения является акафист. Это позволяет конкретизировать жанр, озаглавив его духовным концертом.

Сергей Екимов не обращался в своем творчестве к жанру духовного концерта до 2014 г. Тогда он впервые создал монументальное духовное сочинение на православные тексты в новом жанре. Речь идет о Симфонии молитв «Рече Господь», которая стала отправной точкой поисков композитора в этой области. Истоки хорового письма концерта берут свое начало именно в симфонии молитв. В «Рече Господь» композитору удалось путем объединения в один цикл псалмов, написанных на протяжении 25-летней творческой деятельности, воплотить идею создания крупного и масштабного произведения. Туда он вложил весь свой накопленный творческий опыт за эти долгие годы тщательного поиска и кропотливого труда.

Как было упомянуто ранее, Сергей Екимов обратился в концерте к малоизвестному литературному источнику: акафисту святому Александру Невскому. Подобное композиторское решение – обратиться к акафисту в качестве текстового источника – уже встречалось в русском хоровом искусстве: у П. Г. Чеснокова в цикле «Во дни брани» ор. 45 № 2 «О пресладкий и всецелый Иисусе», у С. Смирнова в хоровом концерте «Вечный покой» на текст из акафиста «За единоумершего», у Г. В. Свиридова в цикле «Песнопения и молитвы» № 3 «Странное рождество видевше», у А. А. Королева в концерте для хора «Слава Богу за все» на текст из акафиста Г. Петрова.

Особенности хорового письма С. Екимова на примере концерта «Из акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому»

«Избранному воеводе...»

Первый кондак

Избранному воеводе земли Российския, светлому украшению Церкви Православныя, святому благоверному великому князю Александру Невскому, похвальная восписующе, яко верою враги, видимыя же и невидимыя, победившему, и в вере своей, по речению апостолову, добродетель, в добродетели же разум, в разуме же воздержание, в воздержании же терпение, в терпении же благочестие, братолюбие и любовь явившему со умилением и радостью возопиим: Радуйся, святой благоверный великий княже Александре.

Первый номер концерта являет собой восторженный гимн святому Александру. Вступление – первые четыре такта до цифры 1.

I. Избранному воеводе...

С. ЕКИМОВ

Празднично $\text{♩} = 76-78$
Первый концерт

Избранному воеводе, земле Российской, сийский...

Звучит мощное хоровое tutti в тональности C-Dur. Хор вступает в унисон на доминанте из-за такта, который победоносно разрешается в тоническое трезвучие с наступлением сильной доли на слово «Избранному». Аккорд звучит невероятно насыщенно: композитор задействует удвоения, которые обеспечивают плотное звучание хора. Тесситурные условия удобны для всех голосов, что позволяет исполнителям свободно петь в указанной динамике «FF». Пульсация половинными длительностями в указанном метрономе 76–78 делает движение музыки величавым, созидательным, гимническим и праздничным, как на то указывает композитор. Во втором такте чистое трезвучие окрашивается отслоениями в партии сопрано и басов, образуя кластеры, которые добавляют терпкости, в знак отражения непростого пути «воеводы земли Российской». Мелодия настойчиво стремится вверх и к концу фразы достигает звуковысотного предела – нота «h2» у сопрано и «a1» у теноров. Заканчивается вступление на трезвучии F – Dur, в тональности субдоминанты.

В первой цифре на словах «светлому украшению» мелодия меняет свое направление и плавно опускается, впервые появляется минорная гармония.

1

светлому украшению, Церкве православному, святому...

Далее, «Церкве православная», композитор выделяет партию первых сопрано архаичным, скачкообразным мотивом. Последнее созвучие – аккорд B-Dur трезвучие. Композитор ставит crescendo, которое сохраняет напряжение и мощную наполненность звучания, несмотря на понижение тесситуры. Вторая цифра – это заключительный фрагмент первого раздела.

2

то - му бла - го - вер - но - му ве - ли - ко - му кня - зю
 to - mu bla - go - ver - no - mu ve - li - ko - mu knyaz - yu

3

А - лек - сан - дру Нев - ско - му
 A - lek - san - dru Nev - sko - mu

В третьем такте впервые изменяется статичный ритмический рисунок – появляется триольное стремительное движение вверх по звукам секстааккорда d-moll на словах «великому князю», которое приводит к главному кульминационному моменту первой части, к произнесению имени святого: «Александру Невскому». Тесситура стремительно повышается, утверждается тональность F-Dur, в последних двух тактах указано *rallentando*, половинные длительности сменяются целыми – замедление темпа приводит к утверждению кульминации. Звучание хора достигает динамического предела – нюанс «FFF».

Третья цифра начинается новый фрагмент произведения.

Указание автора «Молитвенно, meno mosso», метроном: четверть – 48. Половинные длительности приравнены к четвертным. Динамическое указание «sub. P» придает музыке затаенный, сосредоточенный характер. С первого такта меняется тип изложения аккордов: пропадают удвоения, расположение тесное. Мелодия, переходящая из голоса в голос, звучит витиевато. Дважды за третью цифру автор использует указания «rallentando» и последующее «a tempo», что придает движению музыки некую волнообразность, беспокойность. На слово «похвальная» в партии сопрано звучит малая секунда, тритон между партиями альтов и теноров, басы двигаются плавно, по полутонам. Такая структура созвучий сохраняется на три такта: на слово «восписующе» звучат параллельные терции у партий альтов и теноров с перекрещиванием, в сопрано звучит малая секунда. Отсутствует общая тональность, все созвучия неустойчивые. Голоса движутся параллельно друг с другом: сопрано с басами в пунктирном ритме, альты с тенорами ровными четвертными. В конце третьего такта композитор указывает «rallentando» и «diminuendo» на последних двух восьмых: басы спускаются поступенно, штрих «tenuto», сопрано воспаряют вверх на малую терцию, которая стремится в следующий такт к ноте «e2». Следующие три такта на слова «яко верою враги» продолжается схожее мелодическое и фактурное движение. В заключительных двух тактах первые сопрано, альты и тенора исполняют текст «видимая же и невидимая», вторые сопрано и басы поют на закрытый рот. В восьмом такте музыкальная фраза заканчивается кластером, который затихает на «diminuendo». Остается лишь нота «a1», звучащая у вторых сопрано, к которой присоединяются первые и сливаются в унисон на закрытый рот.

a tempo

Mezzo s.
solo

I
S.

II

A.

V.

B.

ВН - ДН - МЫ - Я ЖЕ И НЕ - ВН - ДН - МЫ - Я, ММ...
vi - di - my - ia zhe i ne - vi - di - my - ia, mm...

ММ...
mm...

А... А... И НЕ - ВН - ДН... МЫ... Я, p
i ne - vi - di - my... ia, p

А... А... И НЕ - ВН... ДН... МЫ... Я, p
i ne - vi... di... my... ia, p

Четвертая и пятая цифры – это большой сольный эпизод в исполнении меццо – сопрано, который сопровождает монолитное звучание хора на закрытый рот. Композитор указывает метроном: четверть = 58.

Музыкальное произведение: «Песня Колокола» (The Song of the Bells) композитора Пётра Ильича Чайковского.

Музыкальный язык: Русская музыка.

Музыкальный жанр: Романс.

Музыкальный стиль: Романтизм.

Музыкальный темп: Moderato.

Музыкальный метр: 4/4.

Музыкальные инструменты: Вокал (Сопрано, Альтино, Тенор, Бас), Фортепиано.

Музыкальные динамические обозначения: *mf*, *p*, *MM.*, *mm.*, *rall.*, *p*.

Музыкальные тексты (русский):

Вокал:

Сопрано: в се-пе-чио-еб, no pe - че - ни - со. Я - пос-то-до-во, до-ро-де - те-ль, в до-ро-
 Альтино: в се-пе-чио-еб, no pe - че - ни - со. Я - пос-то-до-во, до-ро-де - те-ль, в до-ро-
 Тенор: в се-пе-чио-еб, no pe - че - ни - со. Я - пос-то-до-во, до-ро-де - те-ль, в до-ро-
 Бас: в се-пе-чио-еб, no pe - че - ни - со. Я - пос-то-до-во, до-ро-де - те-ль, в до-ро-

Фортепиано:

в се-пе-чио-еб, no pe - че - ни - со. Я - пос-то-до-во, до-ро-де - те-ль, в до-ро-
 в се-пе-чио-еб, no pe - че - ни - со. Я - пос-то-до-во, до-ро-де - те-ль, в до-ро-
 в се-пе-чио-еб, no pe - че - ни - со. Я - пос-то-до-во, до-ро-де - те-ль, в до-ро-
 в се-пе-чио-еб, no pe - че - ни - со. Я - пос-то-до-во, до-ро-де - те-ль, в до-ро-

Солистка вступает в удобной динамике «mf». Вначале, на слова «победившему, и в вере своей, по речению апостолу, добродетель, в добродетели же разум» сольная партия тягучая, витиеватая, скачки отсутствуют, ритмический рисунок изобилует триолями, что способствует свободному интонированию. Мелодия меняет свой рисунок на словах «В разуме же воздержание», она приобретает резкие и скачкообразные контуры. Здесь мы наблюдаем четкую отсылку к соло баритона в произведении «Рече Господь» С. Екимова.

В третьем такте пятой цифры в хоре начинается усиление движения – «педали» целых заливованных длительностей преобразуются в половинные. Происходит энгармоническая замена – из диэзной сферы звучание преобразуется в бемольную. Это вносит затемнение в интонацию хора. Соло заканчивается на словах «в терпении же благочестие». Как отражение текста, говорящем о сложности жизни святого, партия солистки становится напряженной. В динамике «PP» тесситура для меццо-сопрано высокая, достигает ноты «f2».

Шестая цифра начинает заключительный раздел произведения.

Стремительное движение мелодии в первых сопрано и поддерживающая их плотная аккордовая фактура олицетворяют текст акафиста «братолюбие и любовь явившему, со умилением и радостью возопиим». Тесситура повышается. Кластеры усиливают напряжение и диссонирование.

Седьмая цифра – это реприза.

**Maestoso,
meno mosso**

В восьмой цифре эпилог «аминь», авторское указание «rallentando poco a poco».

8 meno mosso
rall. poco a poco

18 • Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры • 2021 •

«Молитва»

Скорый помощник всех усердно к тебе прибегающих и теплый наш пред Господом предстатель, святой благоверный княже Александре! Призри милостивно на ны, недостойныя, многими беззаконии непо-
требны себе сотворшия, ко святей иконе твоей ныне притекающая и из глубины сердца тебе взывающая. Ты в житии твоём ревнитель и защитник Православныя веры был еси: и нас в ней теплыми твоими к Богу молитвами непоколебимы утверди. Ты великое возложенное на тя служение тщательно проходил еси: и нас твоею помощию пребывать коегождо, в неже призван есть, настави. Ты, победив полки супостатов, от пределов Российских отгнал еси: и на нас ополчающихся всех види-
мых и невидимых врагов низложи. Ты, оставив тленныи венцы царства земнаго, избрал еси безмолвное житие, и ныне праведно венцем нетлен-
ным увенчанныи на Небесех царствуеши: исходатайствуй и нам, сми-
ренно молим тя, житие тихое и безмятежное, и к вечному Царствию шествие неуклонное твоим предстательством устрой нам. Предстоя же со всеми святыми Престолу Божию, молися о всех православных хри-
стианех, да сохранит их Господь Бог Своею благодатию в мире, здравии, и долгоденствии и всяком благополучии в должайшая лета, да присно славим и благословим Бога, в Троице Святей славимаго, Отца, и Сына, и Святаго Духа, ныне и присно, и во веки веков. Аминь

Второй номер «Молитва» повествует о жизненном пути и подвигах святого Александра. Это самый крупный по объему номер в концерте. Он наполнен яркими контрастами, сольными речитативными партиями, дуэтами, многоголосными полифоническими эпизодами.

Произведение начинается с октавы у партии теноров.

T. $\text{♩} = 110$
 8
 Min.
 I. *p marcato*
 В. *p marcato*
 II. *p marcato*
 С ко, рый по - мощи, ни - те всех у - серд, но - к те - бе при - бе - га - ю - щих.
 So - ri po - moshch, ni, che vsekht a - serd, no - k te - be pri - be - ga - yu - shchikh.
 и теп - лый наш пред Го-е по - дем пред - ста - те - лю,
 i tep - lyi nash pred Gos - po - dem pred - sta - te - lyu.
 P
 свя
 стый

Тесситура очень низкая, у вторых теноров нота «А» большой октавы. Композитор ставит фермату – это создает ощущение безвременья, погружает слушателя в созерцание. Во втором такте вступают басы. Они начинают повествование на слова «Скорый помощник всех усердно к тебе прибегающих, и теплый наш пред Господом предстатель». Мелодия строгая, ритмичная, размер отсутствует: пульсация выстраивается от текста. Это стилизация под знаменный распев. Характер звукоизвлечения композитор обозначает штрихом «marcato». Басы звучат архаично, в октавный унисон. Такой же прием использовал композитор в симфонии молитв «Рече Господь» в первом номере «Благослови душе моя Господа». Также следует упомянуть о произведении Ю. А. Фалика «Не рыдай мене, Мати», начало которого перекликается с «Молитвой».

В первой цифре слово берут тенора: «Святый благоверный великий княже Александре».

1

т-ый бла - го - вер - ный ве - ли - кий кня - же А - лек - сан - дре!
 ni bla - go - ver - nuy ve - li - kii knya - zhe A - lek - san - dre!

2 a tempo

Мм...
 Mm...

При - зри ми - ло - стив - но на ны не - до - сто - ны - я. мно - ги ми без - за - кон - ни
 Pri - zri mi - lo - stiv - no na ny ne - do - stoy - ny - ya. mno - ghi mi bez - za - kon - ni

3

к ра - це мо - шей тво - их
 krai - se mo - shey tvo - ikh

не - по - треб - ны се - бе со - тво - рив - ши - я. я...
 ne - po - treb - ny se - be so - tvo - riy - shi - ya. ya...

Стиль изложения мелодии сохраняется. В последних двух тактах стоит «rallentando», композитор использует свой излюбленный прием: передает мелодию из голоса в голос, разбивая ритмическую структуру синкопами.

В двух последних тактах третьей цифры непрерывная унисонная мелодия переходит в аккорды, которые на *crescendo* приводят нас в новый раздел словами: «и из глубины сердца к тебе взывающая».

Музыкальное произведение: «Счастье» (S'chast'ye) композитора А. Варшавского. Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Темп обозначен как «rall.» (рацио) и «poco meno mosso» (немного медленнее). Ключевая подпись имеет один бемоль (Б-бемоль). Текст песни на русском языке: «ны, не при-те, ка, ю, ший, я / пу, не при-те, ка, ю, ший, я / и из гла-зо, вы / и из гла-зо, вы / серд, ца / серд, ца / к те, бе / к те, бе». Музыкальная запись завершается двойной чертой.

Четвертая цифра открывается ярким хоровым tutti.

[illegible]

Напряженная и плотная хоровая фактура отражает смысловое наполнение текста, в котором люди просят заступничества святого Александра Невского, величая его словами «ревнитель и защитник православной веры». Звучание хора не ослабевает до самого конца раздела, сохраняется нюанс «FF». Гармонический язык композитора в этом разделе особенно узнаваем – это чистые аккорды с проходящими звуками,

добавляющие терпкости в традиционные мелодические обороты. Похожий раздел встречается в произведении «Рече Господь». Заканчивается раздел на слове «утверди» в торжественном Cis – Dur.

Пятая цифра возвращает нас в начало произведения: на фоне хоровой «педали» в мужском хоре звучит архаичная мелодия у партии альтов.

5

и нас в ней теп-лы-ми тво-и-ми
i nas v ney tep - ly - mi tvo - i - mi

к Бо-гу мо-лит-ва-ми не-по-ко-ле-бн-мы у-твер-ди.
k Bo-gu mo - lit - va - mi ne - po - ko - le - bi - my u - tver - di.

не-ко-ле-бн-мы не-ко-ле-бн-мы у-твер-ди.
ne - ko - le - bi - my ne - ko - le - bi - my u - tver - di.

к Бо-гу мо-лит-ва-ми не-ко-ле-бн-мы у-твер-ди.
k Bo-gu mo - lit - va - mi ne - ko - le - bi - my u - tver - di.

Мм...
Mm...
p sub

6

non dim. poco rall. ff

Meno mosso ♩=68
mf cantabile, espr.

слу-же...
slu - zhe...

Ты ве-ли-ко-е воз-ло-жен-но-е на-тя слу-же-ни-е
Ty ve - li - ko - ye voz - lo - zhen - no - ye na - tyu slu - zhe - ni - ye

Г.

В.

Далее развитие происходит таким же образом.

про-хо-ди... е...
pro.kho.di... ye...

7

тво-е ю
tvo... ye... yu

ти-а-те-ль-но про-хо-ди е-с-и нас тво... по-мо-щи
tsi-a-tel'-no pro.kho-di e-si nas tvo... po-mo-shchi

пре-бы-ва... ко-е... го...
pre-by-va... ko-ye... go...

ю пре-бы-ва-ти ко-е-го-до-во-не-же
yu pre-by-va-ti ko-ye-goch-do-vo-ne-che

В восьмой цифре вступают сопрано.

8 Pochissimo più mosso

mf

Ты... ..лив пол-ки су-нос-та, то-от пре-
Ty... ..div pol-ki su-nos-ta, to-ot pre-

f

Ты, по-бе-ди-ли пол-ки су-по-ставо-от пре-
Ty, po-be-div pol-ki su-po-sta-vo-ot pre-

f

А...
A...

f

А...
A...

9

де-лов Рос-сий-ских от-гнал е-си и на нас ча-ю...
de-lov Ros-siy-skikh ot-gnal ye-si i na nas cha-yu...

де-лов Рос-сий-ских от-гнал е-си и на нас о-пол-ча-ю-щих
de-lov Ros-siy-skikh ot-gnal ye-si i na nas o-pol-cha-yu-sheikh

...гнал(и)...
...gnal(i)...

...гнал(и)...
...gnal(i)...

...ся всех ви-ди-мых и не-ви-ди-мых
...ся всех vi-di-mykh i ne-vi-di-mykh

Их мелодия более напряженная, в виду включения композитором *divisi*. Дуэт первых и вторых сопрано полон диссонансов, наслоений. Ритмический рисунок изобилует триолями и пунктиром – полиритмией. В десятой цифре «оживают» мужские голоса.

...ся всех ви-ди-мых и не-ви-ди-мых
...ся всех vi-di-mykh i ne-vi-di-mykh

Стремительная мелодия, передающаяся от басов – тенорам, приводит к кульминации. В женских голосах в этот момент также происходит наложение тематического материала. Композитор использует *divisi* в каждом голосе, что в конце приводит к кульминационному четырнадцатиголосному аккорду, выдержанному на фермате. Смысловая роль данного эпизода соответствует музыкальному наклону в полной мере: «от ... врагов низложи». Враги рода христианского наделены в этом произведении яркой, хаотичной интонацией.

После кульминации композитор оставляет в партии альтов звук «b1», что являет собой симфонический прием сквозного развития материала. Этот прием применяется в данном сочинении неоднократно. В одиннадцатой цифре мужской хор присоединяется и образуется звучание g-moll трезвучия.

♩ = 68–70

11 Ты, *mp* *fz.*

2 soli *mp* о - ста - вив тлен - ный ве - нец цар - ства зем -
o - sta - viv tlen - nyy ve - nets tsar - stva zem -

S. *p*

A. *p*

T. *p*

B. *p*

Мм...
Мм...

на - го, из - брал е - си без - молв - но - е жи - ти -
na - go, iz - bral ye - si bez - molv - no - ye zhy - ti -

rall.

На фоне этого аккорда вступают две солистки. Парящий дуэт повествует о принятии святым монашеского пострига: «оставив тленный венец царства земного, избрал еси безмолвное житие».

12 a tempo

2 soli

S. I. и ны - не пра - вел - но / ну - не пра - ве - дво

S. II. и ны - не пра - вел - но / ну - не пра - ве - дво

I. шем не - тлен - ным у - вен - чан - ный, на не - бе - сах цар - ству - ю -

II. бже ты - бже - лозе и - вен - стан - ный, на не - бе - сах цар - ству - ю -

A. шем не - тлен - ным у - вен - чан - ный, на не - бе - сах цар - ству - ю -

T. бже ты - бже - лозе и - вен - стан - ный, на не - бе - сах цар - ству - ю -

B. шем не - тлен - ным у - вен - чан - ный, на не - бе - сах цар - ству - ю -

В двенадцатой цифре дуэт завершается и на фоне «педалей», в партии сопрано появляется излюбленный прием композитора: алеаторика (от лат. alea – игральная кость; случайность) – течение в современной музыке, провозглашающее принцип случайности главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства. Вступает дуэт партии первых и вторых альтов. Надломленная, наполненная диссонансами мелодия, отражает сложный людской путь обращения к Богу, путь принятия и осознания своей греховности. Осознания необходимости Бога в жизни каждого человека.

Итак, в 13 цифре звучит хоровое tutti.

pochissimo meno mosso (rall.) **13** **a tempo** **Молитвенно** *pp non cresc.*

S. *pp* сми - рен - но мо - лим тя, *non cresc.*
smi ren - no mo - lim ty.

A. *pp* ис - хо - да - тай - ствуй; на - нам, *non cresc.*
is kho - da - tay - stvuy; nam, nam.

T. *pp* сми - рен - но мо - лим тя, *non cresc.*
smi ren - no mo - lim ty.

B. *pp* сми - рен - но мо - лим тя, *non cresc.*
smi ren - no mo - lim ty.

жи - ти - е ти - хо - е. ти - хо - е. *f cresc.*
zhy - ti - ye tik - ho - ye. ty - kho - e. ty - kho - e.

жи - ти - е ти - хо - е. *f cresc.*
zhy - ti - ye ty - kho - e.

жи - ти - е ти - хо - е. *f cresc.*
zhy - ti - ye ty - kho - e.

без - мя - теж - но - е. *f cresc.*
bez - mya - tezh - no - ye.

без - мя - теж - но - е. *f cresc.*
bez - mya - tezh - no - ye.

без - мя - теж - но - е. *f cresc.*
bez - mya - tezh - no - ye.

без - мя - теж - но - е. *f cresc.*
bez - mya - tezh - no - ye.

poco rall. *v p*

Это невероятно нежный по гармонии, смиренный и покаянный по эмоциональному наполнению фрагмент. В шестом и седьмом такте композитор использует прием изложения мысли, разложенный по разным партиям: «...житие тихое и безмятежное».

14 цифра заключает в себе вершину человеческой надежды: «...твоим предстательством устрой нам».

14 **a tempo**

к веч - но - му Цар - стви - ю ше - стви - е не - у - клон - но - *v p*
k vech - no - mu Tsar - stvi - yu she - stvi - ye ne - u - klon - no -

к веч - но - му Цар - стви - ю ше - стви - е не - у - клон - но - *v p*
k vech - no - mu Tsar - stvi - yu she - stvi - ye ne - u - klon - no -

к веч - но - му Цар - стви - ю ше - стви - е не - у - клон - но - *v p*
k vech - no - mu Tsar - stvi - yu she - stvi - ye ne - u - klon - no -

к веч - но - му Цар - стви - ю ше - стви - е не - у - клон - но - *v p*
k vech - no - mu Tsar - stvi - yu she - stvi - ye ne - u - klon - no -

rall. molto

е тво-им пред-ста-тель-ством у-строй-нам.
 -ve -it pred sta tel'-stvom u -stroy nam.
 -ve -it pred sta tel'-stvom u -stroy nam.

Кульминация отражается и гармоническим языком: совершается энгармоническая замена. То есть из острой, «земной», диэзной сферы мы переходим в небесный, мягкий B-Dur. Хору вновь определена роль органной фактуры.

Rubato $\text{♩} = 58$

15 **solo** Пред-сто-я-ще со-все-ми-цар-е-ти-ми-пре-сто-лу
 Пред-sto-ya zhe so vse-mi tsar-ye-ti pre-sto-lu
 Мм... Мм...
 Мм... Мм...
 Мм... Мм...

16 Бо-жи-ю, мо-ли-ся о всех пра-во-слав-ных хри-сти-а-нах.
 Bo-zhe-yu, mo-li-sya o vseh prav-o-slav-nykh khristi-a-nakh.
 Мм... Мм...
 Мм... Мм...

Над ним парит соло сопрано, вознося нас на небесные вершины, описывая моление святого Александра у престола Божия.

Это прообраз народного моления. Народа, благодарящего Бога за его помощь и внимание к молитвам. Характер смиренный, возвышенный. Динамика максимально тихая до самого конца произведения. Ритмический рисунок сглажен, но даже минимальные особенности композитор просит не подчеркивать.

Заканчивается произведение в традиционном C-Dur, который звучит как освобождение от грехов и земных забот.

18 *rubato*
pp *исключ. звуком*

S. *со-ло* *а* *А. минь.*
ны не и при-но и во ве-ки ве-ков. *A - min.*
ny - ne i pri - no i vo ve - ki ve - kov.

A. *А* *минь.*
min.

T. *А* *минь.*
min.

B. *А* *минь.*
min.

Meno mosso *rall.*

«О, СВЯТЫЙ...»

Второй кондак

О святой благоверный великий княже Александре! От благоговейных сердец приносимую ти, аще и недостойную, хвалебную песнь сию, прими от нас, яко усердную жертву сердец, любящих тя и ублажающих святую память твою. Охраняй всех нас молитвами твоими: огради ходатайствы твоими град твой и вся люди земли Российская, да тихое и безмолвное житие пожившие в нынешнем веце блаженство вечное наследием и купно с тобою и всеми святыми выну сподобимся воспевати Богу: Аллилуа.

Заключительный номер концерта – это, на наш взгляд, жемчужина цикла. Насыщенное и многогранное произведение, демонстрирующее большие возможности исполнителей, подчеркивающее оригинальные авторские находки и особенности хорового письма.

Начинается произведение с хорового tutti.

Rubato *76-78*
pp

S. *О, свя-тый бла-го вер-ный не-ли-кий кня-же А. лек*
O, sva - tyy bla - go ver - nyy ne - li - kiy kny - zhe A . lek

A. *О, свя-тый бла-го вер-ный не-ли-кий кня-же А. лек*
O, sva - tyy bla - go ver - nyy ne - li - kiy kny - zhe A . lek

T. *О, свя-тый бла-го вер-ный не-ли-кий кня-же А. лек*
O, sva - tyy bla - go ver - nyy ne - li - kiy kny - zhe A . lek

B. *О, свя-тый бла-го вер-ный не-ли-кий кня-же А. лек*
O, sva - tyy bla - go ver - nyy ne - li - kiy kny - zhe A . lek

сан - дре!
san - dre!

Звучит проходящий оборот из C-Dur в a-moll, с лаконичной мелодией в сопрано, распевающей начальный текст «О, святой». Первые пять тактов заключают в себе плавное голосоведение, минимальное динамическое развитие в рамках нюанса «pp» – это вступление. Со слов «от благовейных сердец...» фактура заметно уплотняется, появляются излюбленные композитором удвоения и кластеры.

Нюанс меняется на «Р», развитие динамики остается плавным, несмотря на появление ярких гармонических оборотов и заметное повышение тесситуры. Слова «...приносимую Ти» говорят о соборной молитве христиан; композитор отражает это совместным движением голосов стремительно вверх параллельными созвучиями, сопровождаемым crescendo, что позволяет сопрано не испытывать дискомфорт в высокой тесситуре.

В кадансе замедление достигается не только за счет выписанного «rallentando», но и благодаря увеличению пульсации: к четвертям добавляются дополнительные восьмые, что замедляет движение. Тональный план также требует внимания: в заключительный a-moll мы попадаем после f-moll, который является тональностью гармонического мажора для основного C-Dur.

В первой цифре мелодический замысел отражает текст кондака «приими от нас яко усердную жертву сердец»: на фоне плавного движения нижних голосов в a-moll, интонации lamento в партии сопрано звучат очень нежно, ранимо.

1 *a tempo*

при - и
mi ot nas ya - ko u - serd - nu - ю жерт - ву сер - дец,
mi ot nas ya - ko u - serd - nu - ю жерт - ву сер - дец,
при - и
mi ot nas ya - ko u - serd - nu - ю жерт - ву сер - дец,
mi ot nas ya - ko u - serd - nu - ю жерт - ву сер - дец,

В шестом такте начинается постепенное движение к первой кульминации номера. Композитор окрашивает текст «любящих ты и ублажающих» разнообразными приемами хорового письма: лиричным параллельным движением альтов и теноров, при статичном звучании в крайних голосах.

лю - бя - щих ты и
lyu.bya.shchikh ty a i
лю - бя - щих ты и
lyu.bya.shchikh ty a i
лю - бя - щих ты и
lyu.bya.shchikh ty a i
лю - бя - щих ты и
lyu.bya.shchikh ty a i

у - бла жа - ю щих свя - ту - ю
u - bla zha - yu.shchikh svya tu - yu
у - бла жа - ю щих свя - ту - ю
u - bla zha - yu.shchikh svya tu - yu
у - бла жа - ю щих свя - ту - ю
u - bla zha - yu.shchikh svya tu - yu
у - бла жа - ю щих свя - ту - ю
u - bla zha - yu.shchikh svya tu - yu

В восьмом такте звучит проходящий уменьшенный аккорд, сдерживающий прямое разрешение в а-молл. Смелое движение к С-Dur утверждает неизбежность слова «святую» двумя выдержанными аккордами. И вот, в десятом такте звучит очередной характерный композиторский прием: модуляция – сопоставление в однотерцовую тональность cis-moll.

2 *f*

па - мять тво - ю.
pa - myat' tvo yu.
па - мять тво - ю.
pa - myat' tvo yu.
па - мять тво - ю.
pa - myat' tvo yu.
па - мять тво - ю.
pa - myat' tvo yu.

О... всех нас мо - лит - ва, ми тво - и ми: о - гра
O... khran... nuyu vsakh nas mo lit - va, mi tvo i mi: o - gra
О - хра - ний всех нас мо - лит - ва, ми тво - и ми: о - гра
O - khran... nuyu vsakh nas mo lit - va, mi tvo i mi: o - gra
О - хра - ний всех нас мо - лит - ва, ми тво - и ми: о - гра
O - khran... nuyu vsakh nas mo lit - va, mi tvo i mi: o - gra
О - хра - ний всех нас мо - лит - ва, ми тво - и ми: о - гра
O - khran... nuyu vsakh nas mo lit - va, mi tvo i mi: o - gra

Стремительное движение триолями, *crescendo*, доходящее до «F» и модуляция в E-Dur приводят к кульминации, которая полностью раскрывается во второй цифре. Звучит нюанс «FF» и снова модуляция-сопоставление. Тональность f-moll утверждается мощным хоровым tutti и сменой знаков во втором такте.

Далее, женские голоса начинают возвышенный по характеру звучания эпизод в параллельной тональности As-Dur.

хо - да - тай, ствы
kho - da - tay - styu

о - гра
o - gra

ди
di

хо - да...
kho - da...

хо - да - тай, ствы
kho - da - tay - styu

тво - и - ми
tvo - i - mi

хо - да...
kho - da...

хо - да - тай, ствы
kho - da - tay - styu

о - гра - ди
o - gra - di

хо - да...
kho - da...

хо - да - тай, ствы
kho - da - tay - styu

тво - и - ми
tvo - i - mi

хо - да - тай, ствы
kho - da - tay - styu

Нюанс «sub. P», мужские голоса как отзвук женских, как эхо, повторяют слова «огради ходатайствы твоими». Смиренная просьба народа о заступничестве святого набирает силу в следующей фразе, вызывая от лица «людей земли Российския» и вновь приводит к кульминации.

град твой. и вся лю - ди зем - ли Рос - сий - ски - я.
grad tvoj. i vsya lyu - di zem - li Ros - syy - ski - ya.

град твой. и вся лю - ди зем - ли Рос - сий - ски - я, да
grad tvoj. i vsya lyu - di zem - li Ros - syy - ski - ya, da

Ярчайшее звучание девятиголосных аккордов, нюанс «FF», излюбленный композитором прием задержания неаккордовых звуков пре-

дыдущей гармонии, впоследствии разрешающихся в тонику, и смена тональности на последнем созвучии.

Третья цифра – эпизод отражения смыслового контраста: сольные проведения мужских и женских голосов разграничивают земное и небесное. При этом все движение остается в рамках тональности b-moll, динамический план также неизменный: *sempre «pp», non crescendo*.

3 *pp sempre non cresc.*

Т. *ti - kho - ye i bez - molv - no - ye zhy - ti - ye po - zhyv v ny - nesh - nem*
ti - kho - ye i bez - molv - no - ye zhy - ti - ye po - zhyv v ny - nesh - nem

В. *pp sempre non cresc.*

С. *pp non cresc.*
bla - zhen - stvo vech - no - e na - sle - dim, i
bla - zhen - stvo vech - no - ye na - sle - dim, i

А. *pp non cresc.*

Т. *ve - ne, se.*
vet - se.

В. *(с)*

куп - но сто - бо - ю и все - ми Свя - ты - ми вы - ну спо -
kip - no sto - bo - yu i vse - mi Svy - ty - mi vy - nu spo -

pp
спо -
pp spo -

Соединяются голоса к концу эпизода, иллюстрируя общее молитвенное действо: «сподобимся воспевати Богу».

rall.

до - бим - ся вос - пе - ва - ти Бо - гу:
do - bim - sya vos - pe - va - ti Bo - gu:

Предельно низкой тесситурой композитор выделяет слово «Бог»: вторые басы поют «В1» контроктавы. К концу движение постепенно останавливается посредством *rallentando* и использования крупных длительностей «целых» с точкой.

Заключительная часть предстает пред нами в четвертой цифре. Она являет собой распев слова «Аллилуиа» – это цитата из сочинения «На реках Вавилонских» из Симфонии молитв «Рече Господь».

4 а tempo

Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а,
al - li - lu - i - a, al - li - lu - i - a,
al - li - lu - i - a, al - li - lu - i - a,
al - li - lu - i - a, al - li - lu - i - a.

rall.

Стоит упомянуть, что в исходном виде это звучит у мужского хора, а в данном сочинении композитор переаранжировал музыку для смешанного хора. Начинается музыкальная фраза у мужских голосов. В первых трех тактах изложена тема, на которой построена кода. Большая динамическая волна приводит к «F» при соединении с женскими голосами. Последнее *tutti* звучит умиротворенно, что дает осоз-

нение слияния с миром неземным, небесным. Интересен тональный план: четыре проведения композитор удерживает музыку в b-moll, но в последних двух главенство забирает Des-Dur. Модуляция совершенна плавно, она не разрушает возвышенную картину, завершающую цикл.

meno mosso, rall. molto

В последних двух тактах используется прием имитации колокольного звона посредством расслоения фактуры на субдоминантовом басу «ges». Заканчивается цикл глубоким Des-Dur трезвучием в положении терции. Сопрано на ноте «f2» как бы воспаряют над миром и окрашивают весь аккорд светлым звучанием, которому суждено истаять, олицетворяя этим растворение в вечности.

Подробно ознакомившись с произведением «Из акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому» следует определить особенности хорового письма Сергея Екимова:

- использование большого количества «divisi» во всех партиях, удвоение аккордовых звуков, обеспечивающее красочное, масштабное звучание фактуры, насыщенное обертонами;
- расслоения мелодической структуры внутри партий, образующие кластеры, которые придают звучанию терпкость и диссонантность;
- модуляции – сопоставления, часто в однотерцовые тональности;
- яркий динамический план, охватывающий крайние градации динамики, такие как «ppp» и «FFF», в рамках одного номера цикла;
- стилизации знаменного распева;
- использование полного диапазона всех партий;
- использование сложных несимметричных размеров;
- применение алеаторики;
- насыщение сольных партий альтерациями и большим тесситурным разнообразием;
- чередование звучания смешанного хора и однородного в рамках одного номера цикла;
- применение полиритмии;

- пуантилизм, сопряженный с синкопами, образующий, таким образом, дробление ритмической структуры.

Творчество Сергея Екимова во многом определяет дальнейшие перспективы развития хорового искусства. Оно являет собой синтез современного музыкального языка и выработанных многими поколениями традиций. Слово и музыка в хоровых произведениях Екимова взаимодействуют, создавая новый художественный образ, а специфика его композиторского письма придает этим образам уникальность и тем самым делает его композитором-новатором. Целью творческого пути Сергея Екимова можно обозначить популяризацию современного хорового искусства. Сам композитор описывает это следующим образом: «С тех пор, как я закончил консерваторию как композитор и дирижер, я поставил задачу пропагандировать исполнение современной хоровой музыки. Плохо это или хорошо – наверное, рассудит время, но мне кажется очень важным, чтобы музыка, написанная только что, получала возможность прозвучать сразу. Это важно для композиторов, чтобы они понимали, как и что они пишут. Также, это важно для хоровых коллективов-исполнителей – они видят «живых классиков» и имеют возможность с ними пообщаться, увидеть их новый музыкальный язык, научиться новым исполнительским приемам и понять через это – что такое современное искусство. Поэтому, мое жизненное кредо – это пропаганда современной музыки в принципе и отечественной современной хоровой композиторской школы в частности»³.

Творчество С. Екимова соединяет мир современных музыкальных явлений с наследием всех предыдущих поколений композиторов Петербургской школы. Сохраняя индивидуальный облик, оно несомненно занимает прочное место в композиторском наследии Санкт-Петербурга.

В заключение следует отметить, что современная хоровая музыка Санкт-Петербурга сосредотачивает в себе важнейшие тенденции развития хорового искусства. Творчество Петербургских композиторов перспективно и, безусловно, заслуживает дальнейшего изучения.

Примечания

¹ Холменец Е. С. «Характерные тенденции в творчестве современных русских композиторов» / Е. С. Холменец. // Белгородский государственный институт искусств и культуры. Наука. Искусство. Культура. Выпуск 4 (12). 2016. С. 64.

² Стець О. В. Хоровой концерт второй половины XX – начала XXI века: к вопросу типологии жанра / О. В. Стець // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 28 (243). Филология. Искусствоведение. Вып. 59. С. 158–164.

³ Интервью с композитором С. Екимовым / Д. О. Бегунович. [Санкт-Петербург]: [б. и.], [б. г.] Личный архив автора.

А. С. Белоненко

**Хоровая музыка на канонические латинские тексты В. Полякова
История создания**

Освещена история создания всех сочинений Владимира Полякова на канонические латинские тексты Священного писания. Подтверждением новизны настоящей работы является отсутствие публикаций на данную тему. Источниками являются результаты непосредственного общения автора с композитором на заданную тему.

Ключевые слова: В. Ю. Поляков, хоровая музыка, духовная музыка, искусствоведение, латинские канонические тексты, издание

Anastasiia S. Belonenko

**Choral music based on the canonical Latin texts by V. Polyakov
The history of creation**

The story of the creation of all the works of Vladimir Polyakov on the canonical Latin texts of the Holy Scripture is highlighted. The novelty of this article is confirmed by the absence of publications on this topic. The sources of this article are the results of direct communication between the author of the article and the composer on a given topic.

Key words: V. Polyakov, choral music, sacred music, art history, Latin canonical texts, publication

Мотивацией к написанию данной статьи явилось желание использовать возможность непосредственного общения с композитором и получить от первоисточника ту информацию, которую не сможет дать ни один последующий анализ наследия композитора. Любое музыкальное сочинение можно проанализировать различными способами и без общения с композитором, сделать тональный план, разобрать по форме, сопоставить жанр и время создания, но только композитор может рассказать о своих идеях, которые являлись импульсом для создания сочинений, а также о мыслях и переживаниях, которые сопровождали творческий процесс.

Музыка Владимира Полякова на латинские священные тексты довольно разнообразна. В основном она написана на тексты литургических песнопений. Однако все эти сочинения не имеют прямого отношения к церковному богослужению и на данный момент не используются в церковном обиходе. Это своего рода эмоционально-философские размышления, мотивированные различными причинами и написанные на тексты молитв.

Произведения приведены в статье в порядке их создания.

«Requiem»¹

Самое первое произведение композитора на латинский текст «Requiem». Это произведение имеет на данный момент три редакции. Первая редакция авторская 1997 г., для смешанного хора, солистов (сопрано, тенор, бас), фортепиано, органа и группы ударных инструментов, вторая редакция профессора Санкт-Петербургской консерватории Федора Михайловича Козлова, сделанная также в 1997 г. (редакция в основном касается хора), третья редакция вновь авторская для смешанного хора, солистов (сопрано, тенор, бас), двух фортепиано, органа и группы ударных инструментов относится к 2000 г.

Идея создания «Requiem» возникла у Владимира Полякова не сразу, а явилась результатом долгих философских размышлений на тему о внезапной гибели творческих людей. 1 марта 1995 г. был убит известный тележурналист Владислав Листьев, и на фоне эмоциональных переживаний композитором была написана прелюдия для фортепиано, которая называлась «Последние куранты души», в дальнейшем тематизм этой прелюдии и стал началом первой части «Requiem», но смысл посвящения и определенного подтекста полностью изменился. В то время композитор увлекался историей религии и его сильно заинтересовал и вызвал внутреннее несогласие тот факт, что по правилам церкви, в рамках церковного богослужения и православной, и католической церковью не отпеваются самоубийцы. Несогласие композитора заключалось в следующем – как же быть с творческими личностями: композиторами, поэтами, писателями, художниками, театральными деятелями и многими другими, которые осмелились совершить этот страшный поступок – самоубийство, но творчество которых вошло в историю и широко используется... Поэтому родилась идея написать «Requiem» и посвятить его тем творческим людям, которые ушли из жизни по собственной воле (на премьере «Requiem» в 1997 г. в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова было запрещено озвучить посвящение). За это сочинение композитор получил диплом победителя конкурса грантов для студентов, аспирантов, молодых ученых и специалистов в области музыки.

Время написания данного произведения выпало на тот период, когда доступ к литературе на духовные темы был достаточно затруднен, и поэтому автор считал для себя возможным воспользоваться доступной информацией – именно изданием «Requiem»² В. А. Моцарта, в котором был опубликован латинский текст с параллельным русским переводом. Композитор в своем «Requiem» использовал не весь текст из реквиема Моцарта. Из 12 частей было использовано только 9. Не вошли части: «Hostias», «Sanctus», «Benedictus». Исключение нескольких текстовых частей автор мотивировал тем, что в своей работе он решал специфическую задачу – аналог церковного поминовения тех лю-

дей, которые по церковным канонам лишены этого. По его мнению, эти молитвы слишком жизнерадостны для «Requiem» самоубийц. Только текст «Agnus Dei» для автора стоит выше всех характеристик «светлых» и «темных» тонов, поскольку в этой части затрагивается тема жертвы Бога за все человечество без исключений.

«Ave Maria»³

В 1998 г. было написано произведение «Ave Maria» для голоса (тенора или сопрано) и фортепиано, в тональности с-moll, известное на сегодняшний момент в основном в редакции 2000 г. для двухголосного детского хора и фортепиано в тональности а-moll. Также есть редакция 2005 г. для струнного квартета, флейты и сопрано.

С самого начала это была просто мелодия, которая называлась «После дождя», написанная очень молодым начинающим композитором в 1993 г. Потом, спустя много лет, автор обратил внимание, что на эту мелодию прекрасно ложится текст «Ave Maria». В дальнейшем было написано несколько вариантов этой музыки.

Изначально композитор написал «Ave Maria» для мужского хора а cappella в размере 4/4. На данный момент этот вариант уничтожен, поскольку после репетиционной работы с этим произведением композитору стало ясно, что он не оправдывает его ожидания. Позже автор переписал сочинение для солиста (тенора/сопрано) и фортепиано, изменив размер на переменный – 3/4 и 6/8. Третья редакция была выполнена для двухголосного детского (женского) хора, также ее можно исполнять дуэтом, на данный момент это самая известная и исполняемая редакция.

«Stabat Mater»⁴

Следующим произведением на латинский Богослужебный текст является «Stabat Mater» для женского хора и фортепиано 2001 года написания.

Идея для написания «Stabat Mater» вызвана военными действиями в Чеченской республике (Первая Чеченская кампания 1994–1996 гг.), поскольку автору во время прохождения службы в армии (в ансамбле Песни и пляски Украины и Молдавии) пришлось побывать в горячих точках, где он своими глазами увидел ужасы войны и смерть сослуживцев. Тема военных действий в Чеченской республике до глубины души затронула композитора, и он решил посвятить всем матерям, потерявшим сыновей в этой войне, «Stabat Mater», взяв первую часть из канонического текста, авторство которого «приписывается францисканцу Иконе де Тоди»⁵.

Изначально «Stabat Mater» – это была только первая часть, в которой, при внимательном разборе, можно услышать и оружейную стрельбу, и заунывное пение над уже убитыми солдатами. В конце первой части детский хор поет с низко опущенной головой, подобно траурному пению. После премьерного исполнения «Stabat Mater»

стало ясно, что музыка понравилась слушателям. Тогда у Владимира Полякова появилась идея, не уходя от первой темы и используя другие фрагменты секвенции «Stabat Mater», провести линию между Скорбящей Матерью, Любящей Матерью и Святой Матерью.

Вторая часть «Eja mater» является посвящением Любящей Матери. В ней композитор сделал акцент на той мысли, что любая мать является источником материнской любви для своего ребенка и проводником Божественной любви для всего человечества, независимо от национальности и исторической эпохи.

Для третьей части автор взял следующие строки: «Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi compiaceam»⁶, – поскольку автор посчитал, что невозможно говорить о Богородице, не упоминая о ее божественном сыне. Эта часть посвящена Иисусу Христу, который, по мнению композитора, олицетворяет собой всех погибших сыновей, ушедших из жизни по злой воле других людей.

Последняя, четвертая часть «Sancta Mater» посвящена великой скорби, которая объединяет всех матерей, потерявших своих детей.

В конце произведения тема из первой части («Stabat Mater») и тема из четвертой части («Sancta Mater») идут в параллельном движении, дополняя друг друга и символизируя основную мысль автора: скорбящая мать – святая мать.

«Messa – Credo»⁷

«Messa – Credo» написана в 2004 г. для двух хоров (женского и детского), солиста (тенора), органа, фортепиано и группы ударных инструментов.

Когда композитор изучал историю западной духовной музыки, то обратил внимание на то обстоятельство, что у протестантов месса служится на родном языке и только молитва «Credo» читается именно на латыни. Исходя из этого Владимир Поляков сделал вывод, что меняется все, и только «Credo» – «Верую» – «Вера» остается постоянной. Тогда родилась идея написать мессу, в которой молитва «Credo» проходит красной нитью, от начала до конца пронизывая все остальные части.

Изначально автором было задумано взять для темы «Credo» григорианский хорал, а исполнять ее должен был хор мальчиков, но в итоге композитор отказался от этой мысли и написал собственную тему, стилизованную под григорианский хорал, для детского хора. Дети, по мнению Владимира Полякова, чистые существа, которые, по сути, верят во все, что бы им не сказали, и именно с этой чистой детской интонацией, может даже непосредственностью, должна звучать молитва «Credo». Также композитор хотел, чтобы в этой мессе все части были в разных жанрах: от классической музыки до негритянского спиричуэлс, потому что Христу молятся разные народы по всему миру и все по-своему, но при этом основа Веры совершенно неизменна.

Месса начинается с первых строк именно молитвы Credo: «Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium»⁸. По задумке композитора, эта молитва на протяжении всей мессы звучит только в исполнении детского хора (в нотах – первый хор). Текст молитвы Credo использован полностью. Кроме молитвы Credo, детский хор присоединяется к женскому хору в кульминации части «Kyrie eleison» и своим звучанием начинает часть «Agnus Dei». Остальные молитвы звучат только в исполнении женского хора и солиста (тенора).

Если говорить о хронологии создания мессы, музыкальный материал части «Kyrie eleison» был написан композитором еще до идеи написания «Messa – Credo». Но именно «рождение» этой части послужило отправной точкой для создания данного сочинения.

«Gloria» делится на четыре части, которые написаны в современных стилях с элементами рок-музыки, джаза и даже есть имитация скретча⁹. Рассмотрим их по отдельности.

На текст «Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis»¹⁰ написана четырехголосная fuga с небольшой прелюдией. Fuga написана в очень свободной форме, в ней композитор попытался отобразить, что люди бывают настолько разными в проявлении своих эмоций, в том числе и религиозных, что даже самая искренняя молитва граничит с неприемлемыми формами поведения, и тогда теряется дух молитвы.

Со слов «Laudamus Te...» начинается вторая часть молитвы «Gloria», которая более спокойна и написана с использованием интонаций еврейской музыки. В следующей части со слов «Domine Deus» продолжается та же стилистика, что и в предыдущей, но мелодический материал основан на новых тематизмах.

Со слов «Quoniam Tu solus Sanctus...» начинается четвертая часть молитвы «Gloria», которая уже написана с элементами рок-музыки, с использованием контрастной полифонии и элементами скретча, прием которого использован в исполнении следующих слов: «Glo...glo...glo... glo... gloria Dei»¹¹.

При разборе сочинения нами был замечен интересный факт: в момент начала молитвы «Gloria» (первое вступление соло тенора) у детского хора звучат следующие слова молитвы Credo: «Qui propter nos homines...». Но в 11-м такте нового раздела детский хор замолкает, словно его перебили, а после окончания молитвы «Gloria», детский хор заново повторяет эти строки молитвы, будто специально, чтобы их обязательно все услышали. Однако, когда соответствующий вопрос был задан композитору, он сказал, что это было сделано не специально, но идея такого прочтения ему понравилась.

После «Gloria» по канону должна идти часть «Credo», но композитор пишет часть «Sanctus», однако, мелодизм стилизации григорианского

хорала, который отдан детскому хору, пробивается на первый план, доказывая то, что это время и место молитвы «Credo». В этой части параллельно идут три темы: тема григорианского хорала – «Credo», тема «Hosanna in excelsis», которая здесь только зарождается и в полной мере проявится в «Agnus Dei» (в партии органа, стилизована под «баховский» хорал), а также новая тема, в которой прослеживаются интонационные приемы эпохи возрождения и барокко, – «Sanctus». Таким образом, достигается интересный эффект: полимелодический, полиритмический и полиметрический.

Последняя часть – «Agnus Dei». В ней автор хотел показать, как люди, услышав или прочитав какую-то молитву, могут очень сильно исказить ее основной посыл. Сперва тема («Agnus Dei, qui tollis peccata mundi»¹²) исполняется детским хором, который символизирует собой хор ангелов, несущих эту молитву людям. На фоне звучания детского хора параллельно женский хор начинает шептать слова этой молитвы, показывая, как люди пытаются осознать ангельское послание. Но после того, как они его восприняли, услышали и, казалось бы, должны дальше молиться так же, как им было заведено Господом через ангелов (композитор это подчеркивает органным соло, которое стилизовано под музыку И. С. Баха), звучание темы кардинально видоизменяется за счет ускорения темпа, что в корне меняет и настроение молитвы, и стилистическое направление. Из чистой и возвышенной молитвы, звучащей из уст ангельского – детского хора, в приземленное проявление радости. Часть «Agnus Dei» написана в стиле негритянского спиричуэлс, где добавляются различные ритмические рисунки и инструменты (в том числе бонги). В финале «Agnus Dei» вновь звучит тема в стиле баховского хорала, которая словно возвращает людей на истинный путь молитвы, смиренной и спокойной. В заключении сочинения «Messa Credo» звучат последние две строки молитвы Credo «Et exspecto resurrectionem mortuorum. Ex vitam venturi saeculi. Amen»¹³, возвращая нас к теме первой части. Тем самым Credo звучит на протяжении всей мессы, пронизывая все остальные части. После заключительного «Amen» детский хор трижды пропевает «Credo», ставя последнюю смысловую точку: Вера непоколебима.

«Laudate Dominum»¹⁴

«Laudate Dominum» написано для смешанного хора, солиста и фортепиано в 2005 г.

Свое сочинение «Laudate Dominum» композитор характеризует, как музыкальный эксперимент, где использует только первую строфу псалма: «laudate Dominum in sanctis eius laudate eum in firmamento virtutis eius»¹⁵, и пишет на него прелюдию и фугу для баритона (он проявляется только в прелюдии), смешанного хора и фортепиано. Сочинение было написано сразу после «Messa Credo», стилистически они очень похожи.

«Filii Messa»¹⁶

«Filii Messa» написана для двухголосного детского хора *a cappella* в 2019 г. и посвящена Концертному детскому хору «Перезвоны» под руководством Л. Н. Яруцкой.

Создание этого сочинения началось с музыкального материала. Композитор «услышал» две интересные темы, которые совместились в гармоничное двухголосие. После этого были долгие поиски подходящего текста, и выбор пал на текст молитвы «Kyrie eleison», так как он замечательно лег на уже написанную музыку. Информацией о новом сочинении Владимир Поляков поделился с Ларисой Яруцкой, ее это заинтересовало, и она предложила композитору написать Мессу для ее детского хора. Идея автору очень понравилась и, поскольку первый номер он услышал в двухголосии, зародилась мысль написать двухголосную Мессу *a cappella* для детей с использованием старинных форм музыки эпохи возрождения.

«Filii Messa» состоит из 5 частей: «Kyrie», «Gloria», «Sanctus», «Agnus Dei» и «Amen». Так как «Filii Messa» написана для детского хора и композитор при написании думал именно о детском исполнении, вся Месса написана с акцентом на детскую непосредственность и чистоту. Поэтому в мелодическом материале преобладает игровое начало, особенно в частях «Gloria» и «Amen».

«Jubilate Domino»¹⁷

Сочинение «Jubilate Domino» для смешанного хора *a cappella* написано по заказу для крупного международного проекта в 2020 г., который, к сожалению, не состоялся в связи с неблагоприятной эпидемиологической обстановкой¹⁸.

Композитору было предложено написать музыкальное произведение на текст 99 псалма «Jubilate Domino». В процессе работы над материалом композитор выяснил, что это единственный псалом Давида, который обращен не только к еврейскому народу, а ко всем «языкам». Это обстоятельство вдохновило автора использовать музыкальные стили и мелодику различных народов.

Произведение двухорное, написано в трехчастной форме, где первая часть – вступление (прелюдия). Художественной задачей композитора было посредством попеременного включения голосов, постоянно повторяющих фразу «Jubilate Domino» (ради достижения стереофонического эффекта), ввести слушателя в состояние медитации, подготовить к глубокому эмоциональному включению в дальнейший материал. Эту музыкальную ткань пронизывает соло теноров первого хора, возвещающее основной смысл произведения – хвала Господу¹⁹.

При работе над текстом, автор выделил два эмоциональных посыла этого псалма. Первый – хвалебный, на слова «Jubilate Domino omnis terra. Servite Domino in laetitia introite in conspectu eius in exultatione»²⁰,

второй – нравоучительный, на слова «*Scitote quoniam Dominus ipse est Deus ipse fecit nos et non ipsi nos populus eius et oves pascuae eius. Introite portas eius in confessione atria eius in hymnis confitemini illi laudate nomen eius. Quoniam suavis Dominus in aeternum misericordia eius et usque in generationem et generationem veritas eius*»²¹. Во второй части композитор поставил перед собой задачу объединить эти два смысловых направления. Первый поглощается в жизнерадостных интонациях и «танцевальности» в музыкальном материале второго хора, параллельно ему в первом хоре звучит фанфарно-гимническая тема, которая, по словам композитора, выражает идею: Бог – есть Все.

В третьей части использована последняя фраза псалма «*Quoniam suavis Dominus in aeternum misericordia eius et usque in generationem et generationem veritas eius*», текст которой проходит у второго хора в октавный унисон (у сопрано и тенора). Это, своего рода, эмоциональная точка, отражающая благостное состояние спокойствия и света от искреннего выражения любви человека к Богу. В конце вся палитра эмоций будто рассеивается, композитор вновь использует прием из начала первой части, но теперь в разных голосах звучит только слово «*Jubilate*».

Тема, освещенная в данной статье, на мой взгляд, может быть интересна широкому кругу читателей, но в основном тем, кто хочет прикоснуться к одной из интереснейших страниц наследия современной духовной хоровой музыки на латинские тексты.

Посредством данной статьи интересующиеся хоровой музыкой на канонические латинские тексты Владимира Полякова смогут подробно познакомиться с этой гранью его творчества, иметь широкий спектр ресурсов при интерпретации данных сочинений и возможность приблизиться к более полному пониманию этой музыки.

Примечания

¹ На данный момент сочинение «*Requiem*» не издано.

² Речь идет о следующем издании: Моцарт В. А. М 86 Реквием: Нотное издание. М.: «Фонд молодежи из России», 1993. 80 с.

³ Поляков В. Ю. Сочинения для детского хора [ноты]: Учебное пособие для детской музыкальной школы. СПб.: Композитор, 2013. 37 с.

⁴ Поляков В. Ю. «*Stabat Mater*» Кантата для женского хора и фортепиано. СПб.: Композитор, 2015. 20 с.

⁵ Светозарова Е. Д. Всенощное бдение. Православная Литургия. Католическая Месса: Пособие. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2005. С. 94.

⁶ «Сделай так, чтобы сердце мое пылало в любви к Христу Богу, чтобы я был достоин Его». Там же. С. 93.

⁷ На данный момент сочинение «*Messa Credo*» не издано.

⁸ «Верую во единого Бога, Отца Всемогущего, Создателя неба и земли, видимого всего и невидимого». Перевод из источника: Светозарова Е. Д. Всенощное бдение. Православная Литургия. Католическая Месса: СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2005. С. 78.

⁹ Скретч (англ. scratch – царапать) – звуковой эффект, получаемый ручным продергиванием звуковой дорожки (взад-вперед, либо назад или вперед), записанной на виниловую грампластинку или магнитную ленту, во время воспроизведения на проигрывателе или катушечном (бобинном) магнитофоне. Является одной из базовых техник диджеинга (DJ-инга).

¹⁰ «Слава на небесах Богу, и на земле мир людям доброй воли». Перевод из источника: Светозарова Е. Д. Всенощное бдение. Православная Литургия. Католическая Месса: Пособие. СПб.: Изд-во Политехн. Ун-та, 2005. С. 70.

¹¹ Исполняется очень подвижно.

¹² «Агнец Божий, взявший на себя грехи мира». Перевод из источника: Светозарова Е. Д. Всенощное бдение. Православная Литургия. Католическая Месса: Пособие. СПб.: Изд-во Политехн. Ун-та, 2005. С. 86.

¹³ «Ожидаю воскресения мертвых. И жизни будущего века. Аминь». Там же. С. 79.

¹⁴ На данный момент сочинение «*Laudate Dominum*» не издано и не исполнялось.

¹⁵ «Хвалите Бога во святыне Его, хвалите Его на тверди силы Его». Перевод из источника: Краткая коллекция латинских текстов. Иероним. Вульгата. *Psalms / Псалтырь* [Электронный ресурс] – URL: <http://lingvo.asu.ru/latin/textsts/vulgata/20/14.html> (Дата обращения: 21.09.2021).

¹⁶ На данный момент сочинение «*Filii Messa*» не издано.

¹⁷ На данный момент сочинение «*Jubilate Domino*» не издано.

¹⁸ Указ Президента Российской Федерации от 02.04.2020 № 239 «О мерах по обеспечению санитарно-эпидемиологического благополучия населения на территории Российской Федерации в связи с распространением новой коронавирусной инфекции (COVID-19)» – Москва, Кремль. – 02.04.2020.

¹⁹ В партии тенора звучит следующий текст: «*Jubilate Domino omnis terra. Servite Domino in laetitia introite in conspectu eius in exultatione*».

²⁰ «Воскликните Господу, вся земля! Служите Господу с веселием, идите пред лице Его с восклицанием!» Перевод из источника: Краткая коллекция латинских текстов. Иероним. Вульгата. *Psalms/Псалтырь* [Электронный ресурс] – URL: <http://lingvo.asu.ru/latin/textsts/vulgata/20/10.html> (Дата обращения: 21.09.2021).

²¹ «Познайте, что Господь есть Бог, что Он сотворил нас, и мы – Его, Его народ и овцы паствы Его. Входите во врата Его со славословием, во дворы Его – с хвалой. Славьте Его, благословляйте имя Его, ибо благ Господь: милость Его вовек, и истина Его в род и род» Перевод из источника: Краткая коллекция латинских текстов. Иероним. Вульгата. *Psalms/Псалтырь* [Электронный ресурс] – URL: <http://lingvo.asu.ru/latin/textsts/vulgata/20/10.html> (Дата обращения: 21.09.2021)

О. И. Гладкова

«Приявший мир» Дмитрия Смирнова: мелос поэзии и традиции вокального оркестра

Статья поднимает проблему взаимоотношения слова и музыки во всем разнообразии аспектов, от содержательных до интонационно-ритмических и тембровых, на примере одного из лучших произведений современной петербургской композиторской школы — хорового концерта «Приявший мир» Дмитрия Смирнова (род. в 1952 году).

Ключевые слова: ааеаторика, сонористика, кластер, аллитерация, нерегулярно-акцентная метрика.

Olga I. Gladkova

«Priyavschy mire» by Dmitry Smirnov: melos of poetry and traditions of the vocal orchestra

The article raises the problem of the relationship between word and music in all its various aspects, from meaningful to intonation-rhythmic and timbre, using the example of one of the best works of the modern St. Petersburg school of composition – the choral concert «Priyavschy mire» by Dmitry Smirnov (born in 1952).

Key words: Sonority, cluster, alliteration, metric with irregular accent.

Наследник национально-русской идеи искусства Георгия Свиридова и Валерия Гаврилина, самый талантливый и убежденный продолжатель их музыкального пути, петербуржец Дмитрий Валентинович Смирнов и сегодня остается фигурой своеобразной и даже парадоксальной. Признанный мастер хорового письма, чьи сочинения исполнялись на разных сценах сто и более раз – по нынешним меркам цифра неслыханная (!), не имеет профессионального композиторского диплома. Дирижерско-симфоническое образование (Смирнов был в числе последних консерваторских учеников знаменитого Эдуарда Грикурова, у него же закончил ассистентуру-стажировку) и успешное начало дирижерской карьеры не означало, однако, авторского интереса к оркестровым жанрам: преданный рыцарь хоровой музыки, Смирнов оставался ей верен всегда. Не обладает его композиторское письмо и выраженным «Ячеством», как называл это свойство Гаврилин, подчеркнутым авторским эго. При всем профессионализме и яркости опусов, муза Д. Смирнова скромна и неамбициозна; те же черты отличают и сам облик автора.

Дмитрий Смирнов – один из тех современных композиторов (по преимуществу петербургских), кто обращался – с настойчивостью

и постоянством – к поэзии Серебряного века, в свое время не нашедшей адекватного и сколько-нибудь полного музыкального прочтения. Революции и общественные потрясения, катаклизмы в политике и идеологии прервали традиционную связь слова и музыки, запечатленную в творческих парах: Пушкин – Глинка, Лермонтов – Даргомыжский, Некрасов – Мусоргский; песни гражданской войны и первых пятилеток опирались на рифмы иные... Поэтико-музыкальные параллели в русской культуре восстановились много позже: начало XX в. откликнулось в искусстве конца столетия и рубежа тысячелетий.

Поэтика Серебряного века привлекала внимание Смирнова с молодости; среди его произведений – хоровой концерт а cappella на слова Марины Цветаевой «Бессонница», хоры на стихотворения Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама, Иннокентия Анненского. Одним из лучших и самых известных сочинений, навеянных авторскими симпатиями к этому периоду, стал написанный еще в 1983 г. концерт для смешанного хора и чтеца «Приявший мир» на стихи Александра Блока; композитору тогда едва исполнилось тридцать лет.

О кантилене поэзии любимых авторов Дмитрий Смирнов говорит с убежденностью музыканта: «Мелодия сразу слышится в стихе, когда его читаешь...»¹.

Познакомиться с «Приявшим мир», услышать его неповторимую мелодику стиха мне довелось лишь в конце 90-х. Случилось так, что летом и осенью 1997-го я много слушала и анализировала сакральные композиции крупного современного автора – музыку очень талантливую и яркую, но предельно тяжелую в своей энергетической силе. Работа эта окончилась, но гнетущее впечатление выбросить из головы не удавалось, при том, что я всегда считала себя «толстокожей»; начались непонятные страхи, развился какой-то музыкальный психоз. Золотые осенние пейзажи «пропитались» зловещими стоячими аккордами, мерным стуком ударных... Я пыталась лечиться – музыкой, конечно. Оптимистической, духовно здоровой и крепкой – симфониями Гайдна, «Богатырской» и «Князем Игорем» Бородина. Помогло, но не очень. Случайно заглянула на авторский вечер Дмитрия Смирнова в Капеллу, в декабре 1997 г.; пригласил студент-хорист – тогда еще, как и многие петербуржцы, совсем не знала музыки композитора. Был слякотный и хмурый вечер начала зимы. Помню, что в зале сидели, стояли, толпились в дверях; вдруг хор запел «Приявший мир», и плотный черный плащ, прилипший к телу, упал с моих плеч, растворился, исчез навсегда... Неожиданно и просто...

«Терапевтические» свойства произведений Дмитрия Смирнова были услышаны давно. Обрядовые или подчеркнuto концертные, сакральные или светские, сочинения автора отмечены неповторимым обаянием духовности. В каждом из них – мир потаенных, но сильных чувств, неугомонность и тихая радость, несущая долгожданное утешение; сияние чистых, парящих в пространстве красок. Звуки, струящие свет – о чем бы они не рассказывали: о Боге и вере, об одиночестве и разочаровании, сомнениях и надеждах – такой представляется музыка Дмитрия Смирнова. Не увлекая пестрым разнообразием и яркими контрастами, она врачует исподволь, незаметно, надежно. При всей интимности и сокровенности слога, стержень «непротивления злу» в ней отчетлив и очевиден; в композициях Смирнова нет и следа агрессивности, столь характерной для музыкального искусства прошлого и нынешнего века во всем разнообразии стилей и жанров – от военных симфоний до тяжелого рока. Тот, кто хоть раз прикоснулся к творчеству автора – дирижер, певец или слушатель – как правило, становится его верным поклонником. А может быть, и постоянным «пациентом» ...

Дмитрий Смирнов: «Мне хотелось взглянуть в раннего Блока, к которому музыканты обращаются редко... Хотя, наверное, так говорить смешно, если человек и прожил всего-то сорок лет...»².

Закономерно это или случайно, но хоровой концерт, собравший стихотворения молодого Блока – один из первых опусов петербургского композитора. Как издавна заведено у авторов-романтиков (и неоромантиков), он начал прямо с вершины-источника; проба пера оказалась на редкость удачной, а раннее сочинение и новое имя легко и свободно вошли в афишу и хоровой репертуар. «Приявший мир» зазвучал в филармониях и концертных залах, на фестивалях и конкурсах; стиль, творческий почерк и манера письма сложились сразу, чуть варьируясь в последующих хоровых сюитах, обработках и многоголосных песнях. Определелись и близкий круг поэтов. Тогда же утвердилась и авторская, ни с чем не сравнимая запись, отличающаяся своеобразную композиторскую руку – с характерными словообрывами (часть партии «зависает» на слоге, а остальные участники партии пропевают слово целиком), которые кажутся – как в прошлом, так и сейчас – неприемлемыми в среде многих профессионалов, прошедших курс хоровой аранжировки или композиции. Изложение комплементарно и неакадемично:

$\text{♩} = 90-100$

1 *mp* *pp*

S Ми - лый друг! Так чис - та

A Ми - лый! Ты ю - но - ю ду - шо - ю так чис - та! (O,A) *pp*

T Ми - лый друг! Так чис - та! *pp*

B Ми - - - лый друг! *pp*

5 *mp* *sp*

S Спи по - ка! Кра - со - та!

A Спи по - ка! Ду - ша мо - я сто - бо - ю, кра - со - та! Кра - со...

T Спи по - ка! Кра - со - та! *sp*

B Спи по - ка! *sp*

9 *mf* *sp*

S Ты прос - нешь - ся, бу - дет ночь и вью - га хо - лод - на, хо - лод на.

A Ты прос - нешь - ся... хо - лод... хо - лод - на.

T (O,A) хо - лод - на.

B (O,A) хо - лод - на.

«Милый друг!», написанный восемнадцатилетним Александром Блоком, дожидался издания около пяти лет.

«Милый друг...» Дмитрия Смирнова, ударный номер концерта, был принят на «ура», записан на пластинки, издан отдельно и вместе со всем произведением – не в пример другим опусам автора, а позже вошел в сборник хитов – «Петербургские бисы», став визитной карточкой композитора³. Концерт а cappella, объединивший стихи из разных поэтических сборников, не имел сквозного сюжета в обыденном смысле; возможно, поэтому цикл быстро «разъяли» на миниатюры и микросюиты. Чаще других исполнялся триптих: «Милый друг...» – «В углу дивана» – «Не могу тебя не звать...» в общем замысле частей непоследовательных (№ 3, № 6 и № 5 соответственно), разделенных одной музыкальной (№ 4) и двумя стихотворными цезурами.

Светский хоровой концерт – жанр достаточно молодой; в сочетании пения и декламации – уникальный. Читаемый стих – та же музыка, тот же изысканный мелос, в легком биении ритмов, звуков, нюансов подступает вплотную к восьмым, шестнадцатым, гармониям и контрапунктам. «Это так естественно... существует таинство поэзии в чистом виде. Фонематическая игра, не разложимая на логический ряд. Я боюсь расшифровки тайны... Не знаю, может, я вызову какие-то обвинения литературоведов в свой адрес, но когда я пишу на стихи своих любимых поэтов – будь то английские, шотландские, или поэты Германии времен Тридцатилетней войны, или нашего Серебряного века, – мне всегда важнее звучание, чем смысл отдельных слов»⁴, – сказал композитор в одном из интервью.

Музыкальные и разговорные номера расположены по принципу рондо; пунктирные ряды фраз-символов, слов-лейтмотивов вплетаются в общую нить гирлянды мини-частей, колеблющихся, в большинстве, от пятидесяти секунд до полутора минут и от двух до четырех четверостиший.

Хоровой эпиграф – «Приявший мир, как звонкий дар...» – определяет название всего сочинения; роль финального раздела – послесловие, печальный и горький эпилог... В девятнадцатичастной композиции чередуются, строго и точно, десять музыкальных «рефренов» и девять разговорных «эпизодов»:

1. Приявший мир, как звонкий дар...
Предчувствую тебя. Года проходят мимо...
2. Когда-то долгие печали...
Вхожу я в темные храмы...

3. Милый друг...
Будет день, словно миг веселья.
4. Мы живем в старинной келье...
Запевающий сон, зацветающий цвет...
5. Не могу тебя не звать...
Вот прошел король с зубчатым...
6. В углу дивана.
Когда, вступая в мир огромный...
7. 31 декабря 1900 года.
Сверкни, последняя игла, в снегах!
8. Ты не пленишь...
Не призывай и не сули...
9. Ты в комнате один сидишь...
Ты в поля отошла без возврата.
10. Не мани меня ты, воля...

В цикле нет определенной сюжетной линии – в обыденном смысле; но есть порыв и боль, счастье зарождающейся любви, яркий, ласковый май и снежный холод, «янтарь закатный», цветущий мир мечты, разбившийся на мелкие осколки. Есть «Ты», нежное, доверительное «Ты», звучащее во всех стихотворениях, обращенных не столько к недостижимой Прекрасной Даме или будущей таинственной Незнакомке, сколько к милой и юной девушке-подруге... «Ты помнишь первую любовь и зори, зори, зори?» ... «Как земля в зеленом пире празднует весну?»⁵.

Май мимолетен, а юность хрупка. Но вечен неизменный, проложенный романтическими героями Шуберта, Гейне, Шумана, Малера, ход повествования. И его роковая трехчастность: надежда – сомнения – одиночество. Духовная опустошенность и серая осенняя тоска, верная спутница обманутой любви.

Блоковский стих почти не купирован композитором; единственное исключение составляет № 5 сюиты – «Не могу тебя не звать...»⁶. Заимствованные из разных сборников (преимущественно первых среди изданий поэта, относящихся к рубежу 1890–1900-х гг.), стихотворения соединяются в единую смысловую цепь⁷. Перетекая друг в друга на основе известного музыкального принципа цепляемости интонаций; мотивы-образы и словосочетания коды предшествующей миниатюры повторяются в начале следующей. Поэтические «имитации» изящны, естественны и органически близки музыкальному в своей природе блоковскому слову. Намеченные легким штрихом, они логичны и узнаваемы:

Крести крещеньем *огневым*,
О, милая моя! (№ 1)
...Весь горизонт в *огне* –
И ясен нестерпимо... (№ 1а);

Но я верю: *милая* – *Ты*. (№ 2)
...*Милый друг!* (№ 3);

Мы помчимся к бездорожью
В несказанный *свет*. (№ 4)

...Исчезающий день, погасающий *свет* (№ 4а);
В *углу* дивана (№ 6)
...Когда ты смотришь в *угол* темный (№ 6а)⁸.

Музыкально-словесная ткань прошита параллелями; «цветовые пятна» соседних частей, как на картинах художников-импрессионистов, создают приятные полутона и переходы: одно дополняет другое. «Мне приходилось выступать в разных жанрах, но приглашение к участию в исполнении Вашего сочинения для меня было новым, – сказал композитору народный артист России Игорь Дмитриев. – Я много репетировал дома, но когда впервые услышал Вашу музыку, то по-иному понял поэзию Блока. Хоровое пение иначе высветило для меня стихи, а рожденное таким образом чтение стихов наполнило глубоким смыслом и хоровую музыку. Маэстро, Вы чудный, тонкий и обаятельный талант...»⁹.

Писал ли автор партию чтеца в расчете на чей-то конкретный голос? Или мысленно представлял себя, читающим блоковские стихи? «Нет, нет... Только не себя, – отвечает Дмитрий Смирнов, – Из чтецов-профессионалов мне очень нравился Игорь Костолевский, первый исполнитель партии; прекрасно читали Мозговой, тот же Дмитриев, Ивченко, Лановой. Вы знаете, когда это сочинение возили на гастроли за рубеж – в Германию и Швейцарию (Камерный хор Николая Корнева), то слушателям раздавали буклеты с переводом стихотворений. Но никто туда не заглядывал: я убежден, что в подлинной вокальной музыке важен «птичий язык»: тончайшие интонационные извивы, гибкость ритма, кантилена гласных, дробность цокающих, шуршащих, звенящих согласных... Все решает музыка стиха, поэзия мелодии, а вовсе не конкретика текста»¹⁰.

«Я никогда не понимал / Искусства музыки священной...», – заметил Александр Блок в одном из стихотворений начала 1900-х гг.¹¹ Признание странно диссонирует с редкой музыкальностью его поэтического языка, игрой фоном и мелодичностью аллитераций, вы-

разительностью гибкого и властного ритма, услышанного композитором. Любопытно, что к блоковскому наследию после «Приявшего мир» Дмитрий Смирнов не обращался, хотя есть у него концерт «Благовещение» для женского (детского) хора на стихи «болгарского Блока», как называют на Родине поэта Пейо Яворова.

Музыкальный эквивалент поэтике Блока понять и прочувствовать, а тем более, запечатлеть в прозе отзывов и критических статей, посвященных исполнению «Приявшего мир», было делом непростым: рецензенты излагали свои мысли, не стремясь прибегнуть к профессиональной музыкальной терминологии. «Голоса расслаивались и переплывали друг в друга, пространство зала то расширялось до безмерности ночного неба, то сосредотачивалось в одной пульсирующей точке. Звук, лишенный источника, несотворенный, словно исходил от стен, лился, как ночной дождь, отовсюду. Поразительный акустический феномен...» – отмечал один из критиков, удивлявшийся особой объемности музыкальной ткани, «магии прозрачного пения»¹². Своеобразным представал в печатных материалах и сам облик автора хорового концерта. «Первое впечатление: не похож на композитора. Ни грана позы, самолюбования – защитного слоя, которым природа окружает хрупкость таланта, второе: ни на кого не похож»¹³, при том, что многое у Дмитрия Смирнова кажется знакомым, давно существующим, хотя с иным наполнением и в другом контексте.

Быть может, все дело в эхо-эффектах, которыми богата партитура концерта, приеме, заимствованном у старых мастеров – Палестрины, Лассо, Жоскена де Пре. «На что опираюсь и хотел бы продолжить? Прежде всего – традиции хоровой музыки Ренессанса»¹⁴, – говорит композитор. Эхо-фактура «Приявшего мир» то «прячется» в обычной записи, то акцентирована графически: эпизоды «Есо» исполняются малым ансамблем солистов:

♩ = 96-100 Agitato * soli a3 Eco

1

S *mf* Ког - да - то дол - ги - е пе - ча - ли *p* свя - за - ли нас. *soli a3 p*

A *mf* Ког - да - то дол - ги - е пе - ча - ли *p* свя - за - ли нас. *soli a3 p*

T *mf* Ког - да - то дол - ги - е пе - ча - ли *p* свя - за - ли нас. *soli a3 p*

B *mf* Ког - да - то дол - ги - е пе - ча - ли *p* свя - за - ли нас. *soli a3 p*

3

S *mf* Тог - да мы вмес - те день встре - ча - ли в ла - зур - ный час. *p* *Eco* в ла - зур - ный час.

A *mf* Тог - да мы вмес - те день встре - ча - ли в ла - зур - ный час. *p* в ла - зур - ный час.

T *mf* Тог - да мы вмес - те день встре - ча - ли в ла - зур - ный час. *p* в ла...

B *mf* Тог - да мы вмес - те день встре - ча - ли в ла - зур - ный час. *p* час.

System 1:

Agitato
tr
 S (soli) сре - ди ог - ней...
 A (soli) Хла - де - ли ру - ки, сре - ди ог - ней, сре - ди ог - ней,
 S *pp* И ве - чер гас.
 A *pp* И ве - чер гас.
 T *pp* И ве - чер гас.
 B *pp* И ве - чер гас.

System 2:

7
 S Мы шли под мерк - ну - ши - е зву - ки
 A Мы шли под мерк - ну - ши - е зву - ки
 T Мы шли...
 B Мы шли...

Случается, что неожиданный скачок на нону (к примеру, 9–10 тт. № 4 – «Мы живем в старинной келье...») на мгновение приподнимает мелодию вторых альтов над партией сопрано: изящный штрих, заставляющий вспомнить – в который раз! – о мессах и мотетах Чинквеченто и их особой ауре, позволяющей считать музыку не только временным, но и пространственным искусством.

Возможно, неповторимая стереофоничность письма Дмитрия Смирнова обязана любимым авторским аккордам – объемным трезвучиям с внедряющимися тонами, оптически расширяющими вертикаль, и характерным перекрещиванием голосов, опять же ренессансным. Колодистичные диссонантные ряды формируют каданс; изящный «смирновский» росчерк завершается многоточием – тонической секундовой гроздью, резкой в клавирном исполнении, но изысканно-красивой в хоре:

The musical score is written for a vocal ensemble and soloists. It consists of three systems of staves. The first system features solo voices (Soprano and Alto) and a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The second system continues the vocal ensemble. The third system introduces a vocal quartet (Soprano I, Soprano II, Alto I, Alto II). The music is in 12/8 time and features a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *pp* (pianissimo) and *tr* (trill). The lyrics are in Russian and describe a journey through winter storms towards light.

System 1:

- S (sol):** *pp* При - жать к гу - бам!
- A (sol):** *pp* При - жать к гу - бам!
- S:** *tr* О, ес - ли б вновь жи - ву - ю ру - ку при - жать к гу...
- A:** *tr* О, ес - ли б вновь жи - ву - ю ру - ку при - жать к гу...
- T:** *tr* О, ес - ли б вновь жи - ву - ю ру - ку при - жать к гу - бам!
- B:** *tr* О, ес - ли б вновь жи - ву - ю ру - ку при - жать к гу - бам!

System 2:

- S:** Друг...
- A:** *tr* Друг те - бя от зим - них бу - рь у - кро - ет всей ду - шой! Всей ду - шой!
- T:**
- B:**

System 3:

- SI:** *pp* мы по - мчим - ся к без - до - рожь - ю в не - ска - зан - ный свет.
- SII:** *pp* мы по - мчим - ся к без - до - рожь - ю в не - ска - зан - ный свет.
- AI:** *pp* мы по - мчим - ся к без - до - рожь - ю в не - ска - зан - ный свет.
- AII:** *pp* мы по - мчим - ся к без - до - рожь - ю в не - ска - зан - ный свет.

Зыбкая, вибрирующая метрика – 5/4, 4/4, 6/4, 11/8, 10/8, 15/8, снова 11/8, а после 14/8 и даже 17/8 – делает шаг музыки воздушным, а ее походку юной, почти балетной. Вечные вехи классической двух- и трехдольности сметены живой, изменчивой интонацией, прихотливостью акцентов. Редкая из частей концерта обнаруживает стабильный метр; выбранный композитором поэтический ряд объединен не только темой, но главное – особой ритмичкой сложения, без непреременных дактилей, хореев и ямбов. Бунинское «легкое дыхание» пронизывает музыку и стих.

«Такого паузника еще не было в русской поэзии, хотя искали его многие, в их числе Лермонтов, Фет... – писали о лирике Блока. – Вот откуда начинается свое летоисчисление XX век... Вот откуда вырос интонационный стих Маяковского»¹⁵. Отсюда же ведет свое начало оригинальное цезурирование в музыкальном языке хорового концерта Смирнова, подчеркнуто авторское, ненормативное, асимметричное.

«Все настоящее в искусстве происходит не «благодаря», а «вопреки», в том числе и вопреки времени»¹⁶, – сказал однажды композитор. В сравнении с иными, нечастыми прочтениями тех же блоковских текстов, рассыпанными на полях отечественной музыки в радиусе более, чем ста лет, вариант Дмитрия Смирнова убеждает в том, что он – один из наиболее верных, созвучных стиху и естественных в переводе на нотный язык. При ближайшем рассмотрении, однако, выясняется, что в партитуре все попереk: двухдольность обернулась пятидольностью, а периодичность – чередованием таких замысловатых размеров и тактов, что «бьют напоval» профессионала, дирижировавшего опусами Стравинского, Вареза и Берга. Встречные метры и ритмы, при всей полноте слияния мелоса и слова, типичны для тех композиторов, которых Дмитрий Смирнов называет в числе самых любимых и творчески интересных – от Йоханнеса Брамса («...мне кажется, что я знаю, как он писал музыку»¹⁷) до Лючано Берио, Маурицио Кагеля, Кшиштофа Пендерецкого.

В трехчастной структуре концерта заметны протяженная экспозиция (№ 1 – № 5), краткая интермедия (№ 6 – № 7) и компактный финал (№ 8 – № 10); круг основных тональностей – ля, ре, ми – обрисовывает исконный русский трихорд. Музыка Смирнова, в отличие от большинства его современников, имеет выраженную национальность. А ее славянский облик узнаваем и в подголосочной комплементарности упоминаемого в этой статье чуть позже «хорового цветка» – его одного было бы достаточно для того, чтоб узнать руку мастера, и в характерном построении фраз на основе мотивов, сцепление которых напоминает органический рост – один мелодический побег дает жизнь двум

другим. От корневого ствола русской песни идет и частая в «Приявшем мире» гетерофония, связанная все с тем же тонким, дифференцированным ощущением звукового пространства:

$\text{♩} = 92-96$

S I *p* Мы жи - вем в ста - рин - ной кель - е у раз - ли - ва вод.

S II *p* Мы жи - вем в ста - рин - ной кель - е у раз - ли - ва вод.

A I *p* Мы жи - вем в ста - рин - ной кель - е у раз - ли - ва вод.

A II *p* Мы жи - вем в ста - рин - ной кель - е у раз - ли - ва вод.

S I *mp* Здесь вес - ной ки - пит ве - сель - е и ре - ка по - ет.

S II *mp* Здесь вес - ной ки - пит ве - сель - е и ре - ка по - ет.

A I *mp* Здесь вес - ной ки - пит ве - сель - е и ре - ка по - ет.

A II *mp* Здесь вес - ной ки - пит ве - сель - е и ре - ка по - ет.

В композиторском письме Смирнова странным образом сплетаются яркая индивидуальность и стиливая вторичность. Художественный мир автора полон знакомых приемов и образов: музыка как диалог времен. Таким он предстает в концерте «Приявший мир», таким является и в большинстве иных сочинений музыканта. В единой манере сближаются токи средневекового строчного пения и виртуозной ренессансной полифонии, болгарской культового распева и русской протяжной песни, авангардной алеаторики и сонористики – при том, что собственный авторский почерк Дмитрия Смирнова узнаваем с первых же тактов любого из его произведений. Под авторским, многомерным углом слышания трактуются и сочинения духовного плана, порой весьма неожиданные в «сочетании несоединимого» – сакральная

тематика и саксофон («Скорбящие радости Богородицы», 2001), православные мотивы и включение в хоровую партитуру инструментов.

«Хор – это вокальный оркестр», – любит повторять композитор, и действительно, в вокальных сочинениях Смирнова, в том числе а саррел'ных, можно услышать немало чисто оркестровых приемов, а хоровая фактура его опусов на редкость богата и изобретательна¹⁸.

Быть может, именно отсюда – от «прорастания» методов симфонического письма в хоровых произведениях, от некоего хорового симфонизма идет авторская специфика его письма – особая «музыкальная дымка», рождаемая сплетением кратких мотивов, тем-приказок, беглых, ненавязчивых повторов; эффект звукового марева, наполняющего пространство то яркими, насыщенными красками, то акварельными прозрачными тонами – одно из уникальных свойств хорового стиля Дмитрия Смирнова, в целом, и хорового концерта «Приявший мир», в частности. Выразительность мелкого штриха, изящество «музыкального рукоделия», при общей прочности музыкальной ткани, заметны в зыбких, тонко детализованных фонах – как будто в его арсенале десятки разнообразных, как в большом симфоническом оркестре, тембров! – в воздушных хоровых педалях. В своеобразной многоярусности письма: «прорастая» от низких, глубоких басов к виртуозным сопрано, хоровая фактура «распускается» подобно цветку. Сотканному из подголосков – Дмитрий Смирнов по природе мелодист, хотя и не пишет протяженных кантилен.

Вокальный оркестр легко расслышать в хоровом концерте «Приявшем мир», понять парадоксальность сочетания вокального жанра и инструментальной техники письма. В каждом из своих сочинений композитор умеет удивить исполнителя и слушателей, оставаясь знакомым, понятным и неожиданно новым...

Примечания

¹ Цит. по: Гладкова О. XXI век. Начало. Музыка. СПб., «Музыка», 2008. С. 233.

² Там же. С. 237.

³ Петербургские бисы [ноты]. Хоровые миниатюры Санкт-петербургских композиторов / С. Екимов. СПб : Композитор, 2005. 249 с.

⁴ Скорбященская О. Портрет композитора за кулисами // Вечерний Петербург, 1993, 15 апреля. С. 3.

⁵ Цитаты из стихотворений Александра Блока: «Ты в комнате один сидишь...» и «Не мани меня ты, воля...» (использованных в №9 и №10 концерта соответственно).

⁶ В музыкальном прочтении блоковское стихотворение «Не могу тебя не звать...» лишено трехстрочной коды-послеловия.

⁷ «Приявший мир, как звонкий дар...» – цикл «Фаина», 1907.; «Вхожу я в темные храмы...» – «Стихи о Прекрасной Даме», 1902.; «Милый друг...» – «ANTE LUCEM» (первый изданный блоковский сборник), 1899.; «Будет день, словно миг веселья» – «Стихи о Прекрасной Даме», 1902.; «Мы живем в старинной келье...» – «Стихи о Прекрасной Даме», 1902.; «Запевающий сон, зацветающий цвет...» – «Распутья», 1902.; «Не могу тебя не звать...», 1908.; «Вот прошел король с зубчатым...» – «Маски», 1907. (У Блока стихотворение называется «Тени на стене»); «В углу дивана» – «Маски», 1907.; «Когда, вступая в мир огромный...» – «Возмездие», 1909.; «31 декабря 1900 года», 1900.; «Сверчки, последняя игла...» – «Маски», 1907. (У Блока – «Сердце предано метели»); «Не призывай и не сули...», 1900; «Ты в комнатах один сидишь...» – «Возмездие», 1909; «Ты в поля отошла без возврата», 1905; «Не мани меня ты, воля...», 1905; «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» – «Стихи о Прекрасной Даме», 1901.

⁸ Подобным образом связаны и все другие части цикла.

⁹ Цит. по: Казанская Л. Аншлаг в Капелле // Российская музыкальная газета, 1997, № 12. С. 3.

¹⁰ Цит. по: Гладкова О. ХХI век. Начало. Музыка. СПб., «Музыка», 2008. С. 242.

¹¹ «Я никогда не понимал...», 1901.

¹² Скорбященская О. Портрет композитора за кулисами // Вечерний Петербург, 1993, 15 апреля. С. 3.

¹³ Цит. по: Гладкова О. ХХI век. Начало. Музыка. СПб., «Музыка», 2008. С. 242.

¹⁴ Скорбященская О. Портрет композитора за кулисами // Вечерний Петербург, 1993, 15 апреля. С. 3.

¹⁵ Антокольский П. Александр Блок. Предисловие к изданию // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., «Художественная литература», 1968. С.8.

¹⁶ Цит. по: Скорбященская О. Портрет композитора за кулисами // Вечерний Петербург, 1993, 15 апреля, С. 3.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Цит. по: Гладкова О. ХХI век. Начало. Музыка. СПб., «Музыка», 2008. С. 232.

В. Л. Добровольская

Психологические особенности профессиональной деятельности хорового дирижера

Психологические особенности деятельности дирижера обуславливают успешность межличностного взаимодействия с хоровым коллективом, влияют на эффективность использования методов, необходимых для решения художественно-творческих задач. У каждого дирижера формируется свой стиль управления хоровым коллективом, который тесно связан с индивидуально-личностными качествами и представлениями дирижера. Освещены вопросы, связанные с психологическими особенностями деятельности хорового дирижера, которые помогут молодым специалистам успешно освоить профессию.

Ключевые слова: хоровой дирижер, психологические особенности, стиль руководства, волевые качества, мотивация, авторитет.

Victoria L. Dobrovolskaya

Psychological features of the professional activity of a choral conductor

The psychological characteristics of the conductor's activity determine the success of interpersonal interaction with the choral collective, affect the effectiveness of using the methods necessary for solving artistic and creative problems. Each conductor develops his own style of managing the choir, which is closely related to the individual qualities and performances of the conductor. The issues covered in the article related to the psychological characteristics of the choral conductor's activity will help young specialists to successfully master the profession.

Keywords: choral conductor, psychological characteristics, leadership style, volitional qualities, motivation, authority.

Руководитель хорового коллектива в наши дни должен обладать обширным комплексом профессионально значимых качеств. Многофункциональный характер деятельности дирижера, включающий исполнительские и психолого-педагогические аспекты профессии, обуславливает сложную многоуровневую структуру таких качеств. В современной практике хормейстеру недостаточно обладать необходимыми музыкально-теоретическими знаниями и музыкально-исполнительскими навыками. Высокий художественный уровень профессиональной деятельности дирижера во многом связан с продуктивным межличностным взаимодействием с коллективом, обусловленным психологическими качествами дирижера. Между тем, психологические особенности деятельности хорового дирижера до сих пор не получили должного освящения в исследовательской литературе. Некоторые аспекты данной проблемы

освящены в работах Н. В. Губской-Борисовой, Г. Л. Ержемского, В. Л. Живова, Е. Е. Романович, Л. Д. Сапожниковой, В. Ф. Чабанного.

Целью работы является выявление психологических аспектов специфики профессиональной деятельности хорового дирижера. Данная цель определила ряд задач:

- определить возможности дирижера находить контакт с хоровым коллективом, основанный на определенном стиле управления;
- рассмотреть способность дирижера, связанную с волевыми качествами и выражающуюся в воздействии на участников хора;
- осветить основные психологические качества дирижера, относящиеся к его личностным характеристикам.

Успех деятельности хорового дирижера во многом определяется психологическими качествами, которыми он должен обладать. Такими психологическими качествами являются: умение найти контакт с коллективом и наладить с ним творческое общение, способность внушать, воздействовать и убеждать людей. Налаженные межличностные отношения с коллективом помогают его руководителю и музыкантам быть в хорошем контакте и увлеченно служить своему искусству.

Психологические особенности дирижерской деятельности также обусловлены тем, что дирижеру приходится работать с коллективом музыкантов, и каждый из них является личностью, а каждая личность имеет собственные психологические особенности (такие как характер, темперамент и т. п.) и определенный уровень профессиональной подготовки¹. Вследствие этого одним из главных качеств личности, которыми должен обладать успешный дирижер хора, является способность к коммуникации – умение выстраивать профессиональные взаимоотношения с музыкантами. Очень важным является умение корректно делать критические замечания членам коллектива, так как многие реагируют на них довольно болезненно. Личные качества дирижера и его авторитет – основа психологического воздействия на членов хорового коллектива. В случае, если воздействие на хористов оказывает руководитель, пользующийся авторитетом и внушающий доверие, то каждое его замечание и предложение становится веским и убедительным, заражает желанием работать и, таким образом, подчиняет своему влиянию. Неслучайно К. П. Кондрашин отмечает, что дирижер должен оказывать «продуктивное воздействие» на свой коллектив, которое является комплексным воздействием «всей личности дирижера»².

Взаимодействие с хоровым коллективом выявляет множество социально-психологических особенностей дирижера. Многие из них могут оказаться несущественными, кратковременными или не влия-

ющими на творческую деятельность. Но в то же время каждый руководитель наделен индивидуально-психологическими чертами, проявляющимися в стиле управления хором и влияющими на организацию деятельности хормейстера.

Зачастую хоровые дирижеры ставят знак равенства между правом власти над людьми и умением властно добиваться слияния различных индивидуальностей в единое хоровое целое. Однако такой взгляд на дирижерскую деятельность неверен. Создание единого творческого коллектива возможно только тогда, когда профессия дирижера является не стилем руководства и исполнительства, а образом жизни человека культуры, служащего музыке, стремящегося к высокому идеалу. Именно поэтому дирижер должен обладать необходимыми личностными качествами, чтобы реализовать себя в своей сфере деятельности.

Воспитание сплоченного музыкального коллектива – одна из задач, которая встает перед хормейстерами. Она включает в себя не только музыкальные проблемы, но и психологические, связанные с закономерностями общения людей друг с другом. Для успешной деятельности дирижера важно, чтобы он совмещал в себе функции руководителя и психологические качества лидера.

В процессе профессиональной деятельности у каждого дирижера формируется индивидуальный стиль руководства коллективом. Под стилем управления психологами подразумевается «устойчивая совокупность личностных и социально-психологических характеристик руководителя, посредством которых реализуются те или иные методы воздействия на группу (коллектив)»³. Е. Е. Романович определяет стиль руководства хорового дирижера как «совокупность устойчивых и взаимосвязанных черт профессиональной дирижерской деятельности, которые отражают его способность, умение и готовность управления хоровым коллективом, а также обеспечивают единство творческого, педагогического и нравственного процессов в решении поставленных исполнительских задач»⁴. Стиль управления хоровым коллективом во многом зависит от типа нервной системы дирижера и его темперамента. Отталкиваясь от данных личностных качеств, В. Л. Живов ввел понятие «исполнительского типа»⁵. Делая классификацию исполнительских типов хоровых дирижеров, автор основывается на учении И. П. Павлова о типах нервной деятельности и теории исполнительских стилей. В. Л. Живов выделил следующие типы хоровых дирижеров: эмоциональный, рационалистический, интеллектуальный.

В исполнительской деятельности хормейстеров эмоционального типа на первый план выступает эмоциональное начало. Представители

этого типа больше опираются не на теоретические знания дирижерской техники, а на субъективные ощущения, интуицию, их исполнительская манера часто импульсивна, стихийна, им присуща творческая смелость. Дирижеры рационалистического типа, напротив, отличаются объективизмом, строгой логикой исполнительского замысла. Они умеют сооружать из тщательно отделанных деталей прочные и монолитные конструкции. Во время их концерта импровизационность практически отсутствует. Исполнение дирижеров интеллектуального типа, как правило, обоснованно и логично, отличается глубокой и проникновенной интерпретацией, а также отсутствием стихийности.

Иногда фактором, определяющим выбор дирижером того или иного стиля руководства, является уровень подготовки и развития коллектива. Рассмотрим данную проблему на примере общепринятого в психологии разделения стилей руководства на авторитарный, безразличный и демократический типы. Если члены хорового коллектива обладают недостаточной квалификацией или низкой сознательностью, в таком случае лучших результатов дирижеру можно добиться при помощи авторитарного управления, так как он четко определяет функции каждого члена коллектива и предусматривает строгий контроль за действиями каждого из них. С другой стороны, для таких хоров характерно полное и безоговорочное присвоение всех функций управления дирижером. Певцы в таком случае ориентируются только на дирижера, и исключается какая-либо внутренняя самоорганизация в хоре. Певцов может сбить любая дирижерская ошибка, так как они привыкли петь исключительно «по руке».

Попустительский тип управления приводит к тому, что и руководитель, и подчиненные отказываются от обсуждения и участия в поступательном развитии коллектива. Перспективы его развития не намечаются. Следствием отсутствия целенаправленного руководства становятся низкие результаты деятельности коллектива. Прежде всего, если со стороны дирижера отсутствует единая исполнительская перспектива, возрастает нетребовательность, неуверенность в трактовке, а также неизбежно снижается художественный уровень исполнения.

Если в коллективе имеются разветвленные горизонтальные и вертикальные связи, то здесь лучше прибегнуть к демократическому стилю руководства. Как правило, в таком коллективе певцы имеют высокую профессиональную подготовку и всегда ответственны за выполняемое дело. Поэтому их деятельность контролируется не только дирижером, но и самими артистами хора. В основе таких принципов лежит право подчиненных участвовать в выработке решений. Также в демократических коллективах приветствуется проявление инициативы и самостоятельности.

Если авторитарный стиль управления сочетается с высокой долей эмоционального начала, то дирижер способен сильно увлечь коллектив художественно-исполнительской идеей, создать в коллективе творческую атмосферу. Работа дирижера с хором отличается в таком случае эмоциональностью, импульсивностью и непредсказуемостью, зачастую дирижеру свойственны даже эмоциональные вспышки в ответ на ошибки, допущенные участниками хора. Такие дирижеры могут проявлять неоправданную властность. Как правило, они имеют развитые профессиональные способности, а потому технические, вокальные и художественно-выразительные требования, которые они предъявляют хоровому коллективу, завышены. Все это, как следствие, приводит к нервозности во взаимоотношениях дирижера и хора.

Деятельность дирижера является музыкально-исполнительской, она немыслима без творческого начала. Поэтому демократический стиль управления должен сочетать и черты, отражающие творческий потенциал дирижера. Такой стиль управления должен быть основан на органичном сочетании мышления и чувства, развитости воображения, представлений и ассоциаций, на высоком коммуникативном начале. Таким дирижерам присущи артистичность, педагогическая гибкость, многообразие приемов управления коллективом. Их образная выразительная речь и яркий вокальный показ музыкального материала поддерживают творческий тонус участников хора. В деятельности таких дирижеров творческий, педагогический и нравственный процессы слиты воедино. Отношения дирижера с хором доброжелательны, уважительны и деликатны. Между руководителем и коллективом устанавливается демократическая атмосфера, при которой сохраняется между ними необходимая дистанция и высокий авторитет дирижера. Создаются возможность продуктивного руководства хором и благоприятные психолого-педагогические условия творческой деятельности.

Необходимым условием деятельности дирижера являются волевые качества. С их помощью дирижер доносит до хора свою музыкально-художественную интерпретацию произведения и добивается воплощения стоящих перед хором задач. Дирижеру должны быть присущи большая воля, настойчивость, выдержка и умение добиваться того, чтобы его указания выполнялись точно и безоговорочно. В процессе работы над музыкальными произведениями дирижеру нельзя пропускать ни одной малейшей интонационной, ритмической или динамической неточности. И основным механизмом психологического воздействия дирижера на коллектив, помогающий получить желаемый художественный результат, выступает активный побуждающий волевой

эмоциональный импульс. Проявлением отсутствия волевых качеств у дирижера становится отсутствие или снижение требовательности к себе и, как следствие, к исполнителям. Конечно, все это приводит к невыразительным штрихам, однообразной динамике, статичным темпам, отсутствию кульминаций при исполнении произведения. Кроме того, волевые качества связаны со стилем управления дирижера хоровым коллективом. Как указывает В. Ф. Чабанный, дирижеры либерально-безвольного стиля управления обладают слабо выраженной волей, а волевое воздействие на участников хора руководителя авторитарно-рационального стиля управления малоэффективно, не оказывает нужного воспитательного воздействия⁶.

В волевом акте дирижерских действий Л. Д. Сапожникова выделяет ряд последовательных элементов⁷. Определяется цель – выбирается произведение, составляется концертная программа, обдумываются пути реализации творческой концепции, разрабатывается репетиционный план, подготавливается хоровая партитура, подбираются солисты. После этого принимается решение о воплощении поставленных целей, и его непосредственное исполнение является завершающим звеном волевого действия дирижера.

Рассмотрим основные волевые качества дирижера, и то, как они проявляются в его деятельности. Дирижер должен подчинять свои действия поставленной цели, должен находить оптимальные пути и средства ее достижения, в чем проявляется такое качество как целеустремленность. Принятие дирижером необходимого решения должно быть быстрым и уверенным, кроме того, дирижер должен дать убедительное обоснование своему творческому замыслу: в этом проявляется решительность действий. Инициативность позволяет дирижеру продуцировать новые творческие идеи, находить нужные интерпретаторские решения. Благодаря качеству самостоятельности волевые действия становятся обоснованными, а принятие художественного решения – независимым. Для преодоления трудностей в работе с хоровым коллективом и при длительном движении к поставленной цели требуется такое качество как настойчивость. Большое значение для дирижера имеет и выдержка – владение собой и способность к урегулированию противодействия, которое исходит от коллектива. Важным качеством дирижера является оценка и анализ своих действий – хормейстер должен реально оценивать результаты своей работы. Зачастую это умение проявляется достаточно субъективно, так как далеко не все критически подходят к оценке своей деятельности и не все делают правильные выводы.

Чувство уверенности в себе сильно влияет на хоровой коллектив и играет большую роль в позитивном восприятии дирижера музыкантами. Поведение человека, который уверен в себе, внешне выражено. Это проявляется в положении головы и корпуса, в походке, мимике, речевой интонации, движении и положении рук, отсутствии суетливости. Уверенный вид является свидетельством внутренней силы человека.

Дирижерам с высоким уровнем результативности профессиональной деятельности присущи хорошо развитая мотивация к достижению успеха и самоконтроль, что доказывает в своем исследовании Н. В. Губская-Борисова⁸. Так, если у дирижера-хоровика с высоким уровнем результативности будет высокая мотивация к достижению успеха, наилучшего результата добьется дирижер, которому присуще стремление улучшить свои результаты, неудовлетворенность достигнутым и настойчивость в достижении своих целей. У дирижеров с высокой результативностью также выше выраженность самоконтроля. Они хорошо контролируют себя, подчиняют себя правилам в отличие от тех, у кого низкая результативность и повышенные неорганизованность и импульсивность.

Свой музыкальный замысел дирижеру, как правило, приходится пояснять вербально. В его задачу входит донесение до исполнителей логики и структуры исполняемого произведения. В этом отношении важны именно вербальные и интеллектуальные способности дирижера. В основе управления хоровым коллективом лежат визуальные средства коммуникации, а само дирижерское искусство базируется на музыкальном звуке и дирижерском жесте, поэтому возникают также высокие требования к невербальным жестам дирижера. Руки дирижера являются аналогом человеческого языка. В исполнительской практике руки совершают определенные речевые и информационные действия. Коммуникативная деятельность дирижера строится на определенных взаимосвязанных процессах. Руки дирижера действуют не сами по себе, а являются отражением переходящих друг в друга элементов: в сознании дирижера создается образ желаемого результата, который переходит во внутреннюю исполнительскую речь, а затем непроизвольно проявляется в знаковой внешней информации. Жесты дирижера – это все лишь внешнее проявление смысловых целенаправленных действий. Технологию дирижирования схематически можно определить как «процесс именно непроизвольного перевода с языка внутренних, предметных, исполнительских образов на внешний информативный, символический, импульсный язык»⁹. Деятельность дирижера основана на информативном общении и творческом взаимодействии с коллективом, поэтому язык жестов дирижера несет не только регулировочные функции,

но и осуществляет созидательные, внутренние смысловые функции. При этом некоторые элементы речевого языка дирижера функционируют без участия сознания, а осуществляются автоматически, на уровне психомоторики.

На основании проведенного исследования можно сделать вывод о том, что психологические особенности деятельности хорового дирижера обуславливает ряд аспектов. Главным из них является стиль управления хоровым коллективом, который зависит от типа нервной системы дирижера, его темперамента, уровень подготовки и развития коллектива. Наиболее эффективными являются демократический стиль руководства, рационалистический исполнительский тип, которые тесно связаны с такими профессионально важными качествами как эмоционально-волевые (целеустремленность, решительность и др.), организаторские, психолого-педагогические и личностные (авторитет, мотивация, вербальная и невербальная направленность и др.). У каждого хорового дирижера в процессе профессиональной деятельности формируется свой собственный способ управления хоровым коллективом, и осведомленность молодого специалиста в данном вопросе поможет ему развить необходимые качества.

Примечания

¹ Сапожникова Л. Д. Психологические закономерности организации профессиональной деятельности дирижера академического хора: автореф. дисс. ... канд. псих. наук. Ярославль, 2007. С. 12.

² Кондрашин К. П. Мир дирижера. Технология вдохновения. Л.: Музыка, 1976. С. 12.

³ Акмеологический словарь / под общ. ред. А. А. Деркача. М.: Изд-во РАГС, 2004. С. 161.

⁴ Романович Е. Е. Аспекты дирижерско-хоровой деятельности будущего учителя музыки // Вестник Брянского государственного ун-та. 2013. № 1. С. 238.

⁵ Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. С. 240.

⁶ Чабанный В. Ф. Музыкально-педагогическое руководство хоровым любительством. СПб., 1999. С. 102.

⁷ Сапожникова Л. Д. Эмоционально-волевая составляющая профессионального дискурса дирижера // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. 2007. № 9. С. 66.

⁸ Губская-Борисова Н. В. Психологические детерминанты успешности профессиональной деятельности вокальных ансамблей: автореф. дисс. ... канд. психол. наук. Тверь, 2011. С. 23.

⁹ Ержемский Г. Л. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. Санкт-Петербург: ДЕАН, 2007. С. 60.

Е. Ю. Жукова

Основные принципы формирования репертуара для дисциплины «Вокальный ансамбль» в вузе

Вопрос формирования репертуара рассматривается как важный аспект в работе с вокальным ансамблем. Систематизированы основные требования и принципы подбора музыкальных произведений. Определяется специфика содержания репертуара в концертной и конкурсной деятельности.

Ключевые слова: вокальный ансамбль, репертуар, жанры, театрализация, конкурс.

Elena Yu. Zhukova

Basic principles of the repertoire formation for the discipline «Vocal ensemble» at the university

The issue of forming the repertoire is considered as an important aspect in working with a vocal ensemble. The article systematizes the basic requirements and principles of the selection of musical works. The specificity of the content of the repertoire in concert and competitive activities is determined.

Key words: vocal ensemble, repertoire, genres, theatricalization, competition.

На кафедре академического хора Санкт-Петербургского института культуры «Вокальный ансамбль» как дисциплина возникла в 90-е гг. XX в. У самых истоков зарождения «Вокального ансамбля» стоял кандидат искусствоведения, профессор В. Е. Ровнер (1936–2018), который внес существенный вклад в развитие этой дисциплины. Профессор создал вокальный ансамбль «Монплеизир» (лауреат международных конкурсов), с большим успехом выступавший на лучших концертных площадках нашего города. Виталий Ефимович – автор-составитель нотных сборников для вокальных ансамблей¹. Он один из первых разработал методическую литературу по проблемам обучения вокально-ансамблевому искусству².

Одной из составляющих творческого успеха В. Е. Ровнера, как руководителя вокального ансамбля, была прекрасно выстроенная репертуарная политика. И это не случайно, ведь репертуар – это визитная карточка коллектива.

Рассмотрим главные принципы, на которые должен опираться руководитель ансамбля при выборе программы:

1. Принцип художественной ценности

Произведения, исполняемые вокальным ансамблем, должны обладать высокими художественными качествами, так как в процессе

работы над ними решаются задачи художественного и эстетического воспитания участников коллектива.

2. Принцип доступности

При отборе репертуара необходимо учитывать качественный и количественный состав исполнителей. Объем и степень сложности произведений должны соответствовать возрасту, вокальным возможностям, уровню музыкальной подготовки, количеством репетиционных часов в течение семестра.

3. Принцип постепенности усложнения произведений

Необходимо, чтобы работа над музыкальным материалом велась последовательно. Грамотно подобранный репертуар развивает певческие и музыкально-слуховые навыки. В программу можно включить произведения с опережающей степенью трудности, с тем, чтобы активизировать вокально-ансамблевые умения. Но таких сочинений должно быть ограниченное количество, так как ансамбль должен работать над репертуаром, входящим в его концертно-исполнительскую деятельность.

4. Принцип стилистического разнообразия

Вокальному ансамблю важно иметь произведения разных форм и жанров, принадлежащих различным эпохам и композиторским школам. Опыт работы показывает, что основой репертуара вокального ансамбля являются произведения следующих стилистических групп:

1. Духовные сочинения различных конфессий.
2. Светские сочинения композиторов русской классической школы.
3. Светские сочинения зарубежных композиторов-классиков.
4. Народные песни разных стран.
5. Произведения современных композиторов.
6. Classical crossover – смешение исполнительских стилей, различных вокальных техник.

В 2000-е гг. появляются вокальные ансамбли, работающие в жанре a cappella, творчество которых полностью или частично можно отнести к направлению classical crossover (самым известным подобного сочетания в мировой практике является вокальный ансамбль «Swingle Singers», в творческом багаже которого огромное количество аранжировок различных жанров и направлений – от классики до этностиля, джаз, блюз). Это направление, соединяет в себе классическую музыку и различные музыкальные стили – рок, фолк, джаз.

Опираясь на классификацию исследователя И. Данько³, можно выделить следующие проявления classical crossover в музыкальном творчестве вокальных ансамблей:

- переложения инструментальных произведений для вокального ансамбля, аранжировки классических сочинений, оперных арий;
- «академизация» популярных эстрадных песен;
- Произведения, изначально созданные в рамках синтеза элементов классической музыки и массовых музыкальных жанров.

5. Принцип театрализации

Как подчеркивает в своей работе В. Е. Ровнер: «Сущность театрализации музыкального произведения заключается в закономерном стремлении уничтожить статичную форму концертирующего ансамбля и дополнить динамику музыкального содержания динамикой сценической, зрелищной выразительности»⁴. Разрабатывая сценическое действие, руководитель должен обладать художественным вкусом и помнить о чувстве меры. При необходимости привлекать к постановке профессионалов в сферах хореографического искусства, режиссуры и актерского мастерства.

Руководитель ансамбля в начале учебного года планирует концертные и конкурсные выступления коллектива. Репертуар формируется с учетом предстоящих концертных выступлений (участие в конкурсах, фестивалях, юбилейных датах, отчетных концертах).

В исполнительской практике существуют две основные формы выступлений: сольный концерт и участие в сборном мероприятии.

Программа для сольного концерта предполагает определенную драматургию, с наличием контрастности, темпового и жанрового разнообразия, кульминации и финала. Руководитель ансамбля при составлении концертных программ, должен опираться на следующие принципы, существующие в концертно-сценической практике:

1. Хронологический (старинная музыка, классика, народная музыка, современные композиции);
2. Жанровый (духовные песнопения, зарубежная музыка, русская классика, сочинения современных композиторов, народные песни).

Рекомендуется, чтобы в сольном концерте преобладало исполнение произведений без сопровождения. В репертуаре вокального коллектива должно быть одно-два произведения сверх объявленной программы, исполняемые в финале концерта по просьбам слушателей.

При составлении программы необходимо помнить, что в ансамблевом исполнительстве велика вероятность риска срыва концерта (неявка по болезни одного, двух исполнителей делает выступление невозможным). Чтобы избежать этой ситуации, необходимо в репертуаре иметь произведения для малых составов. В квартетном ансамбле разучиваются произведения для трио, дуэта; в квинтете – для квартета, трио и дуэта.

Программа выступления вокального ансамбля в сборном концерте состоит, как правило, из нескольких сочинений, продолжительностью не более 15 минут. Порядок исполнения произведений может выстраиваться по хронологическому, тематическому и контрастному принципам.

Одной из важных сторон деятельности вокального ансамбля является участие его в фестивалях, конкурсах. Успех выступления в таких мероприятиях по многом зависит и от грамотно выстроенной программы. При подготовке к конкурсу руководителю необходимо ознакомиться с условиями его проведения, требованиями к конкурсному выступлению для заявленной номинации.

Программы фестиваля или конкурса могут включать сочинения для исполнения сводным хором участников на церемонии открытия или закрытия музыкального состязания.

Традиционно конкурсная программа состоит из 3–4 произведений (зарубежное или русское духовное произведение, сочинение современного автора, обработка народной песни, тематическое произведение). В процессе подготовки музыкального материала к данному виду деятельности, нужно соблюдать следующие рекомендации:

1. Не включать в конкурсную программу однотипные по характеру, стилю сочинения.

2. Тщательно продумывать тональный ряд программы.

3. Необходимо выстроить драматургию конкурсного выступления.

4. При исполнении произведения современного композитора, нужно убедиться, что не нарушаете его авторские права.

5. В положении конкурса может оговариваться количество сочинений, исполняемых без сопровождения, наличие партитуры с солистом, время звучания программы с учетом выхода и ухода коллектива.

Вопрос формирования репертуара всегда был одним из главных в творчестве вокального ансамбля. Он требует длительной, кропотливой, целенаправленной работы, художественно-творческого самосовершенствования. От умелого подбора музыкальных произведений зависят рост и перспектива развития коллектива. Руководитель вокального коллектива должен постоянно работать над повышением своей профессиональной квалификации, владеть основными приемами хоровой аранжировки, быть в курсе всего нового в области ансамблевого исполнительства.

Регулярное посещение выступлений исполнительских коллективов приводит к новым поискам, рождает творческие замыслы и расширяет репертуарный кругозор. Руководитель должен следить за новыми

публикациями вокально-ансамблевой музыки и все время пополнять домашнюю библиотеку научной и методической литературой.

Источниками формирования вокально-ансамблевого репертуара являются: библиотеки, нотные фонды музыкальных учреждений и учебных заведений, специализированные магазины, а также семинары, мастер-классы, курсы повышения квалификации, сеть Интернет.

Примечания

¹ Ровнер В. Е. Обработки и переложения для вокального ансамбля / В. Е. Ровнер. СПб.: СПбГУКИ, 1995; Репертуар вокально-ансамблевого класса. Обработки и переложения / авт.-сост. В. Е. Ровнер. СПб.: СПбГУКИ, 2002; Ровнер В. Е. Вокально-джазовые упражнения для ансамбля с сопровождением фортепиано: учеб. пособие / В. Е. Ровнер. СПб.: СПбГУКИ, 2004; Ровнер В. Е. Искусство вокала «Легко на сердце...». Популярная музыка для вокального ансамбля. Переложения / В. Е. Ровнер. СПб.: Нота, 2005; Ровнер В. Е. Вокально-джазовые упражнения для голоса в сопровождении фортепиано / В. Е. Ровнер. СПб.: Нота, 2006.

² Ровнер В. И. Вокальный ансамбль : Методика работы с самодеят. Коллективом: учеб. пособие / В. Е. Ровнер. Л.: ЛГИК, 1984. 59 с.

³ Данько И. Музыкальное направление Classical Crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореф. дис. канд. искуc.: 17.00.09. СПб., 2013. С. 11.

⁴ Ровнер В. И. Вокальный ансамбль : Методика работы с самодеят. Коллективом: учеб. пособие / В. Е. Ровнер. Л.: ЛГИК, 1984. С. 27.

С. В. Екимов, С. Б. Копытина

Современный репертуар женского хора

Цель статьи – помочь хормейстерам грамотно и профессионально составить актуальный репертуар женского хора. Задачи: освещение современных направлений и ключевых жанров в хоровом искусстве, объяснение ценности и важности исполнения музыки композиторов-современников как отечественных, так и зарубежных. На примерах хоровых произведений обращается внимание на различные техники и приемы хорового письма композиторов XX–XXI вв.

Ключевые слова: современный репертуар, женский хор, хоровое исполнительство, концертная программа, конкурсная программа.

Sergey V. Ekimov, Sabina B. Kopytina

The modern repertoire of the women's choir

The purpose of this article is to help choir directors to put together the current repertoire of a female choir competently and professionally. The aims of the work are to highlight contemporary trends and key genres in choral art, to explain the value and importance of performing music by contemporary composers, both domestic and foreign. Using examples of choral works, the author draws attention to various methods and techniques of choral writing by composers of the 20th and 21st centuries.

Key words: contemporary repertoire, female choir, choral performance, concert program, competition program.

Одним из главных вопросов, регулярно возникающих перед каждым хормейстером, был и остается выбор репертуара. Причем совершенно неважно, каким хором он руководит: детским, самодеятельным, профессиональным или учебным, однородным или смешанным.

Подобрать репертуар для смешанного хора несколько проще, чем для однородных составов. И это понятно – композиторами всех эпох много больше написано музыки именно для смешанного хора. Поэтому, имея большой исполнительский и педагогический опыт работы с однородным коллективом, хочется поделиться своими мыслями и предположениями в направлении репертуарной политики. В статье будет рассматриваться современный репертуар женского хора на примере коллектива, с которым нам довелось работать с 2000 г., а хормейстеру и соавтору статьи Сабине Копытиной – около пяти лет. Речь идет о Женском хоре Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова.

Женский хор был основан в 1967 г. У истоков коллектива стояли В. Дашковский и Т. Мынбаев, в разные годы хором руководили Б. Аба-

льян, Д. Смирнов, Ф. Меликов, а с 2002 г. его возглавляет композитор и дирижер С. Екимов.

Коллектив девятнадцать раз удостоивался Гран-при (Таллин, Братислава, Москва, Санкт-Петербург), а также становился лауреатом различных международных конкурсов и фестивалей. Сегодня он выступает на лучших концертных площадках города как с сольными концертами, так и в сопровождении ведущих оркестров страны.

В репертуар хора входит музыка всех времен и стран: сокровища эпохи Возрождения, русская и западноевропейская классика, романтические сочинения, шедевры духовной музыки, популярные мелодии и обработки народных песен, а также мировые премьеры современных композиторов, многие из которых написаны специально для нашего коллектива.

Женский хор является постоянным участником многочисленных музыкальных фестивалей, проходящих в России и за рубежом: он гастролировал в Австрии, Франции, Чехии, Словакии, Швеции, Латвии, Эстонии, Польше, Беларуси, на Украине, давал концерты во многих городах России (Москве, Нижнем Новгороде, Саратове, Петрозаводске, Сыктывкаре).

С коллективом выступали Д. Хворостовский и М. Кабалье, композиторы А. Пахмутова, Э. Артемьев, И. Крутой, звезды эстрады И. Кобзон, Н. Басков и многие другие.

Хор записал пять компакт-дисков: «Петербургский альбом», «Юрий Фалик. Собрание сочинений для хора», «Дмитрий Смирнов. Собрание сочинений для женского хора», «Пасхальные песнопения и русские народные песни» и «Рождественские песнопения и колядки» (два последних изданы во Франции).

Хоровая культура – явление сложное и многогранное. Берущее начало из глубокой древности, хоровое исполнительство динамично развивалось на протяжении многих веков, находило и продолжает находить новые формы выразительности и способы воздействия на слушателя. Правильно подобранный репертуар является одним из важнейших условий для успешной деятельности коллектива. Сочетая в себе идейную, художественную, воспитательную и образовательную ценности, репертуар также способствует росту хора в целом и каждого его артиста.

Чтобы в современных условиях коллектив был конкурентоспособным, репертуар должен охватывать музыку разных эпох – от Возрождения до современности, и включать множество жанров. Сюда входит русская и зарубежная классика, духовные песнопения, хоры из опер, патриотические произведения, переложения инструментальных сочинений и романсов для хора, обработки народных песен разных стран, а также эстрадные и джазовые композиции в аранжировках для хора. Но особенно важное место в репертуаре хорового коллектива отводится

современной музыке. Молодые студенты-исполнители, учебные, студенческие и профессиональные коллективы должны двигаться в ногу со временем и изучать тенденции современного музыкального языка.

Хоровая музыка XX–XXI в. является особым периодом музыкального творчества, который, однако, вбирает общие тенденции развития всех искусств. Поиск новых форм, композиционных приемов и средств выразительности в XX в. привел к появлению бесчисленного множества новых направлений, которые рождались «одно за другим: фовизм, футуризм, кубизм, кубофутуризм, абстракционизм, лучизм, суперматизм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм, заумь, атонализм, двенадцатитоновость и додекафония – преобразования охватывают все сферы творчества...»¹. Среди новых музыкальных композиционных техник к вышеупомянутым следует добавить серийность, пуантилизм, алеаторику, сонористику, минимализм, кластерную технику и многое другое.

Прежде чем перейти к более подробному рассмотрению конкретных произведений, необходимо дать определение женскому хору. Итак, женский хор – это коллектив, состоящий исключительно из женских голосов, а именно сопрано и альтов².

По количеству голосов произведения для однородного женского хора можно разделить на одноголосные (унисонные) и многоголосные. Также могут встречаться *divisi*, что приводит к расслоению фактуры и кластерному звучанию хора. Такой прием особенно часто используется композиторами прошлого и нынешнего столетий.

Сочинения пишутся для разных исполнительских составов: без сопровождения инструментов (*a cappella*) и в сопровождении, в качестве которого чаще всего выступает фортепиано, но также могут использоваться орган, инструментальные ансамбли и оркестр.

Все эти формы устройства женского хора, которые несут в себе важные художественные и учебные задачи, необходимы в концертной практике творческого коллектива.

Одним из широко востребованных сегодня направлений является духовная музыка. В репертуаре хора обязательно должны быть представлены сочинения различных композиторских школ эпохи Возрождения (К. Феста, Дж. П. да Палестрина, О. Лассо, Т. Л. де Виктория, Т. Морли, К. Монтеверди), а также западноевропейская романтическая музыка (И. Брамс, Дж. Верди и др.). Любую программу украсят переложения для женского хора и фортепиано романсов и песен Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Малера, духовная музыка Ф. Пуленка. Безусловный интерес вызывают сочинения К. Пендерецкого (*Sanctus* и *Benedictus* из Мессы), псалмы А. Пярта, хоровая музыка Б. Бриттена и многое другое.

Конечно, специфика русского хора и тембральные особенности голосов в большей степени подходят для исполнения русской духовной

музыки. Погружаясь в историю православной традиции, мы вспоминаем, что она была особенно тесно связана с церковным пением и уходит корнями в знаменный распев.

В качестве примера обращения к этой традиции рассмотрим гармонизацию С. Екимова «Стихиры Литии на Рождество Христово». Основанная на подлинном знаменном распеве архаичная мелодия сначала излагается хоровым унисоном (это является труднейшим в хоровом пении), затем появляется двух- и трехголосие. Лишь в конце автор позволяет себе использовать кластерную технику и «расслоить» последний аккорд на пять голосов, что придает ощущение света и предвкушения рождественской радости.

С середины XVII в. в России утверждается новый стиль хорового многоголосия – партес. Одним из образцов, вошедших в постоянный репертуар Женского хора, является Партесный концерт в четырех частях, посвященный пасхальной тематике. Расшифровки подлинных старинных произведений были выполнены специально для нашего коллектива выпускницей дирижерско-хорового отдела музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова Екатериной Смирновой (ныне – заведующей кафедрой древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории). Этой музыкой хорошо открывать концерт, давая и хору, и слушателям настроиться на серьезный, проникновенный, духовный лад.

По-прежнему востребована авторская русская духовная музыка Д. Бортнянского, А. Кастальского, П. Чеснокова. Произведения этих композиторов всегда прекрасно звучат, особенно в храмовой акустике. Так, например, Литургия Святого Иоанна Златоуста А. Кастальского была написана именно для женского хора *a cappella*. Данное сочинение является одним из лучших образцов литургии для однородного состава, а отдельные его фрагменты вместе с эпизодами из ор. 9 П. Чеснокова поистине можно отнести к шедеврам духовной музыки для женского хора.

В XX в. духовная музыка России по известным причинам не могла развиваться так же интенсивно, как раньше. Но постепенно она все же выходила из тени, и сначала в завуалированных формах с середины 1960-х гг., а затем и открыто в 1980-х гг. она расцвела и достигла того, что можно назвать «духовным Ренессансом»³.

Свое продолжение духовная музыка получает во внелитургических жанрах. Характерными для таких произведений является свободное построение, не связанное с богослужением, большой выбор средств музыкальной выразительности, гибкий подход к составу исполнителей и текстовой основы. В данном контексте можно вспомнить сочинения петербургских композиторов: «Молитвословия» Ю. Фалика, «Видя разбойник» С. Слонимского, «Три православных песнопения» Г. Белова, Хоровой концерт «Стихи покаянные» В. Римши, «Ангелов творче» И. Во-

робьева, Концерт «Тебе поем» Д. Смирнова, «Свете тихий – Песни Пресвятой Богородице» и «Херувимскую» А. Кнайфеля, духовные концерты и циклы В. Фадеева, «Три духовных хора» В. Полякова, «Богородице Дево» и фрагменты из Симфонии молитв «Рече Господь» С. Екимова и др. Духовная музыка этих композиторов, по-своему любопытна, порой сложна интонационно и ритмически, однако, не теряет мелодичности и концертной эффектности (а в данном случае мы говорим исключительно о концертном исполнении этих сочинений).

Обратим внимание на использование *divisi* современными композиторами. Так, В. Римша в произведении «Рече Господь ко Каину» из концерта «Стихи покаянные» использует пятиголосный женский хор, который благодаря расщеплению голосов становится шестиголосным. И. Воробьев же в сочинении «Ангелов Творче» использует восьмиголосный хор, в котором каждая партия делится на четыре голоса. *Divisi* в этом случае обусловлены стремлением композитора наполнить хоровую фактуру, позволяют организовать гармоническую основу произведения, которая строится на выдержанных интервалах и аккордах. Также благодаря этому приему достигается большая ритмическая дифференциация и полиритмия.

Нередко композиторы пишут сочинения для двух хоров. В произведении «Отче наш» из цикла «Три духовных хора на православные тексты» В. Полякова благодаря делению на хоры создается стереофонический эффект, который усиливается за счет особой расстановки исполнителей: два хора стоят в один ряд полукругом так, чтобы сопрано обоих хоров располагались по краям, а альты находились в центре.

Хочется отдельно отметить духовные сочинения А. Пярта, композитора, прошедшего в своем творчестве путь, полный стилистических перерождений: от авангарда до собственного уникального стиля, основанного на приеме *tintinnabuli*. Его псалмы «Peace upon you, Jerusalem» («Мир тебе, Иерусалим») и «Zwei Beter» («Двое молящихся») поражают философской глубиной, проникновенностью и силой истинной веры, но контрастны по характеру высказывания. Псалом «Мир тебе, Иерусалим» написан в светлых тонах с использованием фанфарных мотивов, контрастной динамики, точных ритмических структур. Другой же псалом, «Двое молящихся», с первых интонаций погружает в атмосферу медитации и философского размышления.

Современные композиторы продолжают в своих произведениях обращаться к латинским текстам. Здесь хотелось бы обратить внимание на труднейшие сочинения Г. Корчмара для женского хора: *Credo*, *Stabat Mater*, *Angus Dei* и др. Наличие солистов и большое количество голосов в хоре, подголосочная полифония, плотная фактура, широкий диапазон и сложные тесситурные условия, непростые интонационные

обороты, хроматика, скачки и виртуозные ритмические структуры – все это доставляет немало сложностей при разучивании. Мелодика здесь берет начало в инструментальной интонации. В концертном исполнении сочинение производит колоссальный эффект, всегда пользуясь успехом у публики.

Любую программу украсит редко исполняемый цикл Брамса «Три духовных хора» ор. 37, а также классика XX в.: «A Ceremony of Carols» Б. Бриттена с арфой или «Литания к черной Рокамадурской Богоматери» Ф. Пуленка с органом.

В качестве предварительного вывода скажем, что в современном репертуаре женского хора русские и зарубежные духовные сочинения по-прежнему должны занимать значимое место. С одной стороны, эта музыка не теряет актуальности, появляются новые фестивали и конкурсы, посвященные исключительно духовной традиции (Международный фестиваль церковной музыки «Хайнувка», Белосток, Польша; Международный фестиваль православной музыки «CREDO», Таллин, Эстония; Международный хоровой фестиваль-конкурс духовной музыки «Петровские дни», Санкт-Петербург, Россия). Но не стоит также забывать, что исполнение этой музыки приносит очищение, удовольствие, нравственно и культурно воспитывает как исполнителей, так и слушателей.

Помимо духовной музыки, в репертуар женского хора обязательно должны входить светские произведения: «Без поры да без времени» и маленькая кантата для трех солисток, женского хора и фортепиано «Природа и любовь» П. Чайковского, «Шесть хоров» для детских или женских голосов и фортепиано С. Рахманинова, хоровые миниатюры и циклы Ц. Кюи, М. Ипполитова-Иванова, хоры с сопровождением П. Чеснокова, А. Гречанинова и др. Особый интерес здесь представляют сочинения петербургских композиторов Ю. Фалика, С. Слонимского, Д. Смирнова, Е. Петрова, А. Радвиловича, Г. Корчмара, А. Королева и многих других.

Хоровое наследие Юрия Фалика огромно – пять томов музыки а *carpella*, среди которых можно найти произведения для женского состава: светские хоры и циклы на стихи В. Маяковского, В. Солоухина, Н. Заболоцкого, Н. Клюева, А. Тарковского, Д. Вааранди, Ю. Лийва. Уникальный творческий язык художника отличают яркие мелодии инструментального характера, блестящая «хоровая инструментовка», терпкие гармонические созвучия и политональные наложения, богатство и изощренность ритма. Все это позволяет слушателю узнать музыку Ю. Фалика буквально с первых тактов.

Хоровые циклы «Эстонские акварели» сюита для женского хора без сопровождения и «Четыре русские песни» на стихи Николая Клюева для женского хора а *carpella* являются наиболее популярными сочине-

ниями для женского хора. Наш коллектив десять лет назад записал авторский альбом Юрия Фалика, куда вошли все его хоровые сочинения, написанные для женского хора. Ритмическая острота, инструментальные штрихи, порой, лихие темпы, политональные наслоения, большое количество голосов и в то же время уникальный номер «Лицо», написанный для альтовой партии в унисон – все это далеко не полная палитра хоровых красок Мастера, чья музыка всегда с удовольствием и интересом воспринимается как исполнителями, так и слушателями.

Творчество Дмитрия Смирнова обладает совершенно особым шармом, эстетикой звукописи. Характерным приемом композитора является имитация храмовой акустики с помощью расслоения фактуры и «зависания» голосов на отдельных слогах. Он умело пользуется современными приемами хорового письма – алеаторикой, пуантилизмом, сонористикой. Но главное в его опусах – это «окутанная» гармонией мелодика, идущая прежде всего от яркого литературного источника. Так, для женского хора написаны концерт «Благовещение» на стихи П. Яворова, кантата «Полночные стихи» на стихи А. Ахматовой и один из новых циклов «Два хора на стихи В. Набокова»: «Ты войдешь и молча сядешь» и «О ночь, я твой!».

К женскому хору в своем творчестве также обращается Александр Радвилович, основатель и руководитель Международного фестиваля новой музыки «Звуковые пути». Сфера его интересов обращена к новациям современного искусства, а творчество отличается нестандартным и весьма изобретательным поиском новых средств выразительности, необычайностью музыкальных образов. Среди хоровых сочинений композитора выделим Секвенцию памяти Лучано Берии для женского хора, струнного оркестра и ударных; антиутопию «Большой Брат» для баритона, баса-профундо, двух чтецов и оркестра на тексты Дж. Оруэлла, Е. Замятина, О. Хаксли и Г. Гессе, а также отдельные произведения для женского хора *a cappella*.

В своих сочинениях для хора А. Радвилович часто обращается к сонорной технике письма. Например, в шуточном произведении «Под дождем» благодаря этому приему создается имитация начинающегося дождя. Звукоподражание есть и в сочинении «Лесная музыка»: композитор погружает слушателя в атмосферу таинственности леса с помощью свиста, щелчков пальцами, специально подобранных буквенных и слоговых сочетаний, имитирующих трели птиц, порывы ветра, хруст веток, шум деревьев, взмахи крыльев... Автор также применяет элементы музыкального театра, где дирижер является одним из действующих лиц той или иной истории, что требует немало артистизма и погружения в материал, как в его пьесе для женского хора «Про Нильса и Мартина».

Любопытнейшее сочинение одного из самых харизматичных и оригинальных петербургских композиторов – Анатолия Королева «Солнце. Луна. Звезды. То, что проходит мимо» вызывает неподдельный интерес. Уже само название говорит о необычности сочинения и своеобразии его звучания. Текстовая основа – это фрагмент из «Записок у изголовья» Сей-Сенагон. Написанное в начале «нулевых», оно не потеряло своей актуальности и современности и всегда с огромным успехом принимается как российской, так и зарубежной публикой. Написанная в стиле минимализма, партитура захватывает с первых звуков мелодекламации хора и не отпускает до последних звуков хорового унисона.

Сочинение для женского хора есть и у одного из самых ярких композиторов XX в. – Альфреда Шнитке. Его «Голоса природы», созданные для кинофильма Михаила Ромма «И все-таки я верю...», написаны для десяти женских голосов и вибратона. Как из крошечного зерна вырастает могучее дерево, так же все это произведение рождается из унисонного звучания. Тембр вибратона создает особую, волшебную атмосферу, он окунает в глубокое и объемное звуковое пространство. Постепенно из хорового унисона вырастают интервалы, и с помощью микрополифонического развития достигается мощная кульминация, после которой звучание истает и словно растворяется во Вселенной.

При составлении репертуара для хорового коллектива не стоит забывать об изобилии светской хоровой музыки, которую сочиняют современные зарубежные композиторы.

Так, произведения для хора занимают особое место в творчестве эстонского композитора Вельо Тормиса. Хотя он не ограничивался работой с данным исполнительским составом, в хоровом письме он достиг невероятного мастерства. Его сочинения отличают ясная образность, живописность и тонкий психологизм. В особенности эти характеристики подходят циклу «Осенние пейзажи» на слова В. Луйк. Чутко реагируя на заключенные в стихах образы осени, В. Тормис стремится воплотить эти краски в хоровой фактуре. Композитор чутко относится к гармоническому языку, создает свой неповторимый почерк.

Особое место в репертуаре Женского хора занимает номер «Вереск» из вышеупомянутого цикла. Отличительной чертой этой миниатюры является широкий спектр контрастов: стремительное движение от начального *piano* до *fortissimo* уже в третьем такте; сопоставление образов «скорбно-лилового отчаянного вереска» и «пламенеющей земли» в лучах заката; разнообразие хоровых фактур – от унисонов до кластерных аккордов, охватывающих до двух с половиной октав.

В середине прошлого века музыку для женского хора писал еще один замечательный композитор шведского происхождения – Арне Меллнас. Его произведение «Aglepta» («Волшебство»), написанное

на текст старинного шведского заклипания, основано на приемах мелодекламации и технике ограниченной алеаторики. Несмотря на то, что эта техника получила широкое распространение во второй половине XX в., принцип исполнительской свободы и импровизационности, совмещенный с относительной нотной фиксацией, по сути своей глубоко архаичен и как ничто другое раскрывает оригинальный текст⁴.

Композитор вводит цифровую систему обозначения исполнительских приемов, где 1 – шепот, 2 – говор, 3 – пение на индивидуальной высоте, 4 – использование максимально высоких и низких звуков, 5 – индивидуальный выбор длины каждого слога, 6 – постепенное угасание звука. Интонационно все скрепляет либо выдержанный тон в одной из партий, либо краткая зацикленная попевка. При этом в сочинении присутствуют эпизоды более традиционного классического звучания хора. Описанные приемы требуют от исполнителей тщательной работы и могут вызывать значительные трудности, однако самым важным, в конечном счете, остается не освоение техники, а формирование целостного художественного образа. Данное сочинение до сих пор не теряет актуальности, звучит очень современно и вносит яркость в любую концертную программу.

Неотъемлемой частью хорового репертуара является музыка с инструментальным сопровождением. Для женского состава написаны отдельные хоры, кантаты, хоровые сцены из опер Ж. Бизе, Ж. Оффенбаха, Дж. Верди, А. Даргомыжского, П. Чайковского, А. Бородина, М. Мусоргского; симфоническая музыка Ф. Листа, К. Дебюсси, Г. Холста; музыка из кинофильмов И. Дунаевского, А. Зацепина, А. Петрова, Э. Артемьева и проч.

Интерес вызывает кантата Л. Десятникова «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина» для ансамбля солистов и камерного оркестра, написанная на народные слова в обработке Б. Шергина. Здесь в диалог вступают сферы фольклора и академической музыки, что очень характерно для эпохи постмодерна: «Доминирующим принципом становится принцип диалогичности, а скорее, полифоничности культурных традиций»⁵.

Музыкальная ткань насквозь пронизана приемами из народной музыки, и это ставит определенные задачи перед исполнителями. От хора здесь требуется пение открытым, стилизованным под фольклорное звучание голосом, а также исполнение спадов, «подъездов», сло-вообрывов и недопеваний конечных слогов. Все это композитор сочетает с симфоническим оркестром, в который добавлена электрогитара. Сама история звучит из уст сказительницы, партию которой неоднократно блестяще исполняла народная артистка России С. Крючкова.

После ухода из жизни величайшего музыканта современности, виолончелиста и дирижера Мстислава Ростроповича, из-под моего пера появилась композиция памяти М. Ростроповича «Miserere» для виолончели и женского хора. Монологи виолончели на фоне выдержанных «органных педалей» хора, эффектная подвижная, даже, можно сказать, виртуозная средняя часть и медитативный финал с участием солистки сопрано – все это раскрывает многогранные возможности современного хорового коллектива. Эта развернутая, почти пятнадцатиминутная пьеса может быть запоминающейся частью отделения концерта, безусловно при привлечении профессионального инструменталиста, так как он исполняет в этой композиции лидирующую роль.

Одной из приоритетных задач руководителей коллектива является патриотическое воспитание. Поэтому концертный репертуар любого хора должен включать произведения патриотического содержания, воспевающих любовь к Родине, Отечеству, рядовой и воинской славе России. Исполнение песен военных лет в современных хоровых аранжировках – неотъемлемая часть любой программы в канун Дня Победы, самого главного праздника страны. Женский хор музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова вот уже десять лет именно 9-го мая дает концерт в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии, где в сопровождении русского Концертного оркестра под управлением Владимира Попова и Сергея Екимова звучат лучшие песни советских композиторов о великой Победе: И. Дунаевского, А. Новикова, А. Александрова, В. Соловьева-Седого, Я. Френкеля, Д. Тухманова, В. Баснера, М. Блантера, М. Таривердиева, А. Пахмутовой.

Еще одним важным направлением современной музыкальной культуры стала хоровая театрализация: «Включение театрализации в хоровое исполнение является, с одной стороны, отражением характерных тенденций в развитии современной музыкальной культуры, в том числе музыкального исполнительства, с другой стороны – важной составляющей полихудожественного подхода в музыкальном воспитании участников хоровых коллективов»⁶. Первым опытом Женского хора в этом направлении стала работа над сочинением петербургского композитора и хорового дирижера О. Юргенштейна «Испанская серенада». За этим последовала сценическая постановка русской народной песни в обработке С. Екимова «На горе-то калина» и «Aglepta» А. Мелласа. Благодаря расширению зрительных и аудиальных способов воздействия на публику, артистам и дирижеру представляется возможность более точно и красочно передать художественно-исполнительскую концепцию произведения. Конечно, важно понимать, что коллектив должен обладать высоким профессиональным уровнем, чтобы выполнение двигательных задач не сказалось на качестве пения.

Еще раз возвращаясь к жанру песни, отметим, что современные аранжировки популярных мелодий, песен и романсов для хора *a cappella* или с сопровождением всегда украшают концертную программу, для гала-концертов такой материал порой просто незаменим.

В заключение обратим внимание на то, что большинство приведенных примеров хоровых сочинений для женского хора входят в многотомное издание из репертуара Женского хора музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова, которое сейчас выпускается в издательстве «Композитор. Санкт-Петербург». В свет уже вышел первый том – «Ангелов творче», духовные сочинения на православные тексты. На подходе второй том с сочинениями на латинские тексты – «Credo in unum Deum». В третьем томе с броским названием «Я – композитор!» будут опубликованы светские хоровые сочинения; в четвертом томе – сочинения для женского хора Р. Щедрина, А. Шнитке, К. Пендерецкого, А. Пярта, А. Мелласа, В. Тормиса, Р. Твардовского и Э. Эшенвалдса. Пятый том будет включать романсы и песни от западноевропейских романтиков до музыки из мюзиклов Л. Бернштейна, популярных песен А. Петрова, В. Гаврилина, Я. Дубравина и др. в переложении для женского хора с фортепиано. Отдельный том планируется посвятить аранжировкам песен военных лет. И, наконец, венчать издание будет сборник обработок русских народных песен. Мы убеждены, что подобный проект издательства «Композитор. Санкт-Петербург» не только покажет красочную палитру современной хоровой музыки для женского хора, но и расширит репертуарные рамки, обогатит концертные и учебные программы студенческих и профессиональных хоровых коллективов.

Примеры конкурсных программ

Категория: молодежные хоры

1. Д. Смирнов «Люблю тебя» фрагмент из концерта «Благовещение» на стихи П. Яворова;
2. А. Алябьев «Соловей» переложение для солистки и женского хора С. Екимова;
3. Русская народная песня «Ты река ль, моя реченька», обр. С. Екимова;
4. В. Тормис «Kanaarbiik» (Вереск) фрагмент из цикла «Осенние пейзажи».

Категория: духовная музыка

1. Партесный концерт, расшифровка Е. Смирновой;
2. С. Рахманинов «Богородице Дево» фрагмент из Всенощного бдения (переложение для женского хора);
3. В. Поляков. «Отче наш» из цикла «Три духовных хора на православные тексты»;
4. К. Пендерецкий. «Sanctus» фрагмент из Мессы.

Категория: современная музыка

1. А. Пярт «Zwei Beter»;
2. А. Меллнас «Aglepta» (Волшебство);
3. Ю. Фалик «Избяная» из цикла «Четыре русские песни» на ст. Н. Клюева.

Категория: православная музыка

1. Г. Ломакин «Вкусите и видите» (обр. С. Екимова);
2. П. Чесноков «Благослови душе», «Господи спаси...Трисвятое» (фрагменты из ор.9);
3. Ю. Фалик «От святых иконы» из «Литургических песнопений»;
4. С. Екимов «Хвалите имя Господне» фрагмент из симфонии молитв «Рече Господь».

Программа концерта «Всегда молодые» к 50-летию коллектива

Программа концерта Женского хора Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова.

Санкт-Петербургская филармония им. Д. Д. Шостаковича, Большой зал, 22 ноября 2017 г.

1-е отделение

Сергей Екимов (род. 1974)

– Гимн музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова, сл. В. Полякова;

– Стихира Литии на Рождество Христово, гармонизация С. Екимова.

Владимир Поляков (род. 1970)

– «Отче наш» из цикла «Три духовных хора на православные тексты» (посвящается А. Рыбалко и Женскому хору Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова).

Сергей Екимов (род. 1974)

– «Parvus albus cygnus moriens» («Маленький белый умирающий лебедь»), композиция для виолончели, органа и женского хора (посвящается Е. Кривицкой).

Арне Меллнас (1933–2002)

– «Aglepta» (Волшебство), сценическая постановка О. Гребеневой.

Григорий Корчмар (род. 1947)

– «Бизе» из цикла «Я – композитор», сл. И. Северянина.

Игорь Стравинский (1882–1971)

– Четыре русские народные песни (Подблюдные):

- «У спаса в Чигисах»;
- «Овсень»;
- «Щука»;
- «Пузище».

Дмитрий Смирнов (род. 1952)

– «Люблю тебя» из концерта для женского хора «Благовещение», сл. П. Яворова;

- Русская народная песня в свободной обработке С. Екимова
«На горе-то калина», сценическая постановка О. Гребеневой (2017 г.).

2-е отделение

Роберт Шуман (1810–1856)

- Два ромansa ор. 90 в переложении для женского хора и фортепиано

Анатолия Рыбалко:

- «Реквием»;
- «Тяжелый вечер».

Андрей Эшпай (1925–2015)

- «Песня о криницах», сл. В. Карпенко, аранжировка С. Екимова.

Александра Пахмутова (род. 1929)

- «Хорошие девочки» из кинофильма «Девчата», сл. М. Матусовского.

Игорь Крутой (род. 1954)

- «Музыка», сл. К. Кулиева, пер. Н. Гребнева, аранжировка для солиста, женского хора и инструментального ансамбля С. Екимова.

Андрей Петров (1930–2006)

- «Я шагаю по Москве» из кинофильма «Я шагаю по Москве», сл. А. Шпаликова, аранжировка для женского хора и инструментального ансамбля С. Екимова.

Яков Дубравин (род. 1939)

- «Люблю», сл. В. Гина, хоровая аранжировка С. Екимова;
- «Москва – Ленинград», сл. В. Гина, хоровая аранжировка С. Екимова;
- «Мой Петербург», сл. О. Чупрова хоровая аранжировка С. Екимова.

Примечания

¹ Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 58.

² Романовский Н. В. Хоровой словарь. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 2000. С. 65.

³ Труханова А. Г. Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века (опыт типологического исследования): монография. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. С. 4.

⁴ Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2007. С. 412.

⁵ Денисова З. М. Отечественная музыкальная культура последней трети XX века в контексте постмодернизма // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 05 (59) Ч. 1. С. 62.

⁶ Пичугина Л. Н., Богданова Т. С. Актуальные проблемы современного хорового исполнительства: хоровая театрализация // Педагогическое образование в России. 2019. № 6. С. 97.

В. Ю. Поляков

Работа над интонированием звука и слова в хоре

В статье представлены практические рекомендации по работе с хоровым коллективом. Уделено внимание работе над звуковысотной интонацией, правильной певческой (вокальной) позицией, формированию гласных и произношению согласных, работе над дикцией и артикуляцией. Приведены указания по работе над словом и смысловой интонацией.

Ключевые слова. Хор, работа, интонация, слово, звук, смысловое значение, эмоциональная интонация, окраска звука.

Vladimir Yu. Polyakov

Work on the intonation of sound and articulation in the choir

The article is devoted to practical recommendations for working with a choir. Work on pitch intonation, correct singing (vocal) position, vowel formation and consonant pronunciation, work on diction and articulation. As well as recommendations for working on the word and semantic intonation.

Keywords. Chorus, work, intonation, word, sound, semantic meaning, emotional intonation, color of sound.

Хор – это отдельный инструмент, состоящий из различных голосов, требующий единого звукообразования. Если все певцы хора будут петь в разной манере, то очень сложно будет достичь идеальной звуковысотной интонации и ансамбля в хоре. Певцы в хоре должны понимать, что они вместе составляют единый организм под названием Хор.

Для достижения идеального интонационного ансамбля в хоре прежде всего надо помнить, что высокие голоса (тенора и сопрано) в основном поют верхним или головным регистром, а нижние голоса (басы и альты) грудным или как говорят нижним регистром. Что же касается вопроса, есть ли разница в методике работы с мужскими и женскими голосами, то при детальном изучении анатомии и физиологии мужского и женского дыхательного и голосового аппаратов, ученые сделали вывод, что строение их певческих функций вполне идентично. А значит и основные принципы в работе с различными голосами должны быть одинаковы.

Однако есть существенная разница, заключается она в том, что мужчины и женщины по-разному используют свои природные резонаторы. Трудность заключается в том, что нужно уметь различать в каждом отдельном случае границы и «дозировку» включения того или иного резонатора.

Головные резонаторы ответственны за «полетность» звука, а грудные резонаторы за тембр голоса, результатом правильного соединения резонаторов, будет служить наиболее красивый, ровный и естественный звук, воспроизводимый тем или иным голосом. Для достижения единой манеры такого звукообразования у всего хора, необходимо следить за выработкой высокой позиции звука. Основная задача, стоящая перед педагогом хормейстером – сохранение на всем диапазоне голосов действия головных резонаторов. Этому будет способствовать создание в голосовом аппарате определенных технических условий.

Одно из условий – правильный вдох, он должен быть через нос коротким и активным, с таким ощущением, будто вы вдыхаете еще и глазами. В этот момент гортань автоматически опускается вниз, нижняя челюсть при этом должна быть свободна, верхнее небо в положении напоминающей полу зевок. При последующем пении позиция вдоха должна быть зафиксирована, а гортань при извлечении звука оставаться неподвижной.

Интонация в хоре зависит от правильного певческого дыхания, а также от единой манеры звукообразования гласных. Основой всего является правильное положение гортани. Каждому, кто имеет своей целью научить певцов хора грамотно извлекать звук, надлежит знать и учитывать тот факт, что орган, где возникает исходный звук певческого голоса – это гортань.

Именно от положения гортани зависят такие певческие качества, как начальный тембр, высота звука, вибрато. Поэтому работа гортани в пении в гармонии с дыханием и артикуляцией имеет первостепенное значение.

Одно из главных условий это способ, (место) формирования гласных. Именно гласные звуки являются носителями вокала, могут предельно гибко менять окраску и объем. Их можно формировать самым различным способом: близко (ярко), далеко (глухо), низко (осажено, тяжело), высоко (приподнято, легко). Из всех указанных способов формирования гласных нас интересует прежде всего высокое положение. Для формирования высокой позиции начинать распевание нужно с буквы «И», она правильно формирует певческую позицию.

Но лучше всего начинать распевание хора со слога «РИ», при этом буква «Р» должна быть тройной или раскатистой, это поможет самоконтролю активности и силы выдоха, и только после того как буква «И» будет одинаково звонко звучать на разной высоте, можно добавить другие слоги, такие как «РА», «РО», «РУ». При этом стараться формировать гласные в той же самой позиции, где формируется буква «И».

В процессе распевания – настройки хорового коллектива, кроме единого звучания каждой хоровой партии в отдельности, вырабатывается единое звучание хора, другими словами хоровой ансамбль. Основные требования, предъявляемые к ансамблевому звучанию: чистая интонация хора (мелодическая – горизонтальная, гармоническая – вертикальная), а также единое дыхание, единое звучание (прием пения всех голосов хора должен быть приведен к единому знаменателю), единый прием в дикции (формирование гласных, согласных и т. д.), единая нюансировка.

Именно с распевания и начинается работа над хоровой интонацией. Творческая собранность, ощущение лада, точная вокальная позиция, то есть техническая и психологическая подготовленность коллектива вырабатывается именно в начале хорового занятия, которое некоторые хоровые дирижеры игнорируют или относятся поверхностно, называя пренебрежительно «распевкой». Между тем это не просто разогрев связок, а основная настройка хорового коллектива в соответствии с требованиями ансамбля. Если игнорировать распевание хорового коллектива, трудно будет создать тот особенный звук, который отличает именно ваш хор, звук и манеру исполнения, которая будет являться своеобразной визитной карточкой вашего хорового коллектива.

Работа над словом и смысловой интонацией.

Работа над словом в хоре в основном сводится к работе над дикцией и артикуляцией. И это правильно, так как пение, лишенное выразительного слова, частично теряет смысл.

При работе над дикцией следует обратить внимание на одну особенность, с которой часто приходится сталкиваться при практической работе с хором. Обычно после требования усилить четкость слова за счет утрирования согласного звука, певцы делают одну и ту же ошибку: они начинают акцентировать слог, причем силовой удар приходится на гласный звук. В результате дикция не улучшается, а в исполнении появляются грубые акценты, совершенно не оправданные и не соответствующие содержанию. Действия здесь должны быть прямо противоположные: для того чтобы отчетливее произносить текст в пении, надо, не изменяя силу звука гласных, усилить, обострить иногда утрировать произношение согласных.

Однако это не значит, что их всегда нужно удваивать и утраивать, потому что за счет увеличения времени пропевания согласных уменьшается время звучания гласных, тем самым разрушается кантилена. Согласные нужно формировать мгновенно, так, чтобы не прерывать

линию течения звука, но при этом все действия формирующего согласные артикуляционного аппарата нужно максимально активизировать. Например, согласные (м, п, б) формируются путем смыкания губ. Чем крепче произвести это смыкание, тем резче будет прорыв воздуха через губы и отчетливее сформируется согласный звук. Согласные (в, ф) произносятся путем прижатия нижней губы к верхним зубам. И здесь нужно делать то же самое: активнее производить именно это основное движение. Согласные (ж, з, с) отличаются по произношению. Поэтому их следует отрабатывать с большим вниманием и осторожностью, особенно в хоровом коллективе, где не редко эти согласные за счет излишнего их утрирования, разрушают смысловое значение слова, нарушается чистота тона в звучании хора, а зачастую рушится вся музыкальная фраза.

Особое внимание следует обратить на формирование согласных в начале и в конце слова. Зачастую не четкое произношение согласного звука меняет смысл слова. Например, слово «сон» если не четко произнести согласную «с» получится слово «он», или слово «начинают» при не четком формировании буквы «т» получится слово «начинаю», что в корне меняет смысл. Таких примеров можно привести множество, главное при четкости произношения согласного звука не перестараться, так как излишнее утрирование тоже не желательно – оно может создать карикатурное звучание слова.

Очень важно помнить, что если одно слово заканчивается на гласный звук, а следующее за ним начинается на гласный звук, то эти слова в пении надо обязательно разделять смысловой цезурой, (это относится в основном к русскому, немецкому языкам, в итальянском языке в некоторых случаях гласные объединяются). Например «одинок он стоит» если не сделать смысловой цезуры, то получится другое слово, отображающее какое-то мифическое животное «одинокон он стоит». Чтобы добиться такого разделения и не нарушить кантилены, нужно на мгновение в конце слова «одинок» приостановить выдох и заново атаковать гласную слова «он», при этом брать дыхание между этими словами ни в коем случае нельзя, выдох должен быть единым.

Весьма существенным, если не сказать решающим условием при отработке гласных и согласных, является максимальная расслабленность и гибкая подвижность нижней челюсти. Поэтому надо очень внимательно следить, чтобы при произнесении каждого слова в любой комбинации гласных и согласных нижняя челюсть мгновенно и четко опускалась вниз, давая выдох звуку. Особенно надо следить за этим при произнесении согласных в соединении с так называемыми йотированными гласными.

К йотированным гласным относятся (е, ю, я, е), в ряду всех остальных гласных они занимают особое место. Такую привилегию им дает необычайная острота, которая, кстати, бывает иногда и причиной их зажатости. Прислушавшись к звучанию правильно сформированного йотированного гласного, например, «я», можно заметить, что чем дольше он тянется, тем отчетливей слышится гласный «а». Разница между этими гласными имеется лишь в первый момент их звучания.

Формируя гласный «я», мы сперва начинаем петь гласный «и» потом на мгновение касаемся гласного «й» и как бы оттолкнувшись от него, плавно переходим на гласный «а». То же самое будет происходить со всеми другими йотированными гласными: (е, ю, е) только в конце их будет слышаться (э, у, о). Такая двойственность их звучания говорит о том, что по своему характеру эти гласные не простые, а сложные и, если их воспроизвести графически, то их формирование будет выглядеть следующим образом.

Е = И-й-Э

Ю = И-й-У

Я = И-й-А

Е = И-й-О

При работе над формированием этих гласных, важно помнить, что все гласные поются слитно, как бы перетекая друг в друга. И не в коем случае не надо долго задерживаться на сочетании гласных «И-й» сразу же после их пропевания появляется простой гласный будь то «Э», «У», «А» или «О». Если упростить этот момент, то основной простой гласный звук может не достигнуть достаточно свободного и правильного звучания.

В работе с хором эти гласные могут принести большую пользу именно благодаря своей остроте. Например, если хоровой коллектив поет вялым расплывчатым, недостаточно ярким звуком. Умелое применение этих гласных обязательно активизирует и сконцентрирует атаку звука.

Но нельзя забывать, что роль слова в пении очень велика еще и потому, что оно несет огромную смысловую нагрузку и в соединении с музыкой приобретает особенно могучую силу эмоционального воздействия. Каждое слово – это определенная энергия, вибрация, энергия колоссальной силы, которую многие недооценивают и не уделяют ей большого внимания при работе с хоровым коллективом. Произношение, а вернее пропевания слова, не должно сводиться только к правильному ударению, пропевания гласных в одной позиции и четкое произношение согласных звуков. Мы обязаны наполнить каждое

слово соответствующим только ему смыслом, тем самым подчеркивая его значение в определенном контексте. Неправильное смысловое интонирование слова зачастую приводит к не просто бессмысленному пению, но и меняет смысл исполняемого произведения. Перед тем как пропеть каждое слово в исполняемом произведении, нужно подумать о его значении, также обратить внимание, какое значение оно несет в определенной фразе, и какое значение определил ему автор музыкального произведения. И только после такого подробного анализа исполнитель имеет право приступить к извлечению звука, наполняя его определенным смыслом. Наполнять смыслом нужно даже простой выдержанный звук или музыкальную фразу, не имеющую в данном эпизоде текста. Делать это нужно потому, что наша мысль влияет на качество и окраску исполняемого нами произведения. И если артист хора хотя бы на мгновение выключается из общего мыслительного процесса, он выпадает из общего звучания и нарушает единую смысловую интонацию исполняемого музыкального произведения.

Для того что бы понять с какой интонацией или другими словами окраской звука нужно исполнять музыкальную фразу, нужно найти ключевое слово, которое дает главную характеристику звука. Как правило, это слово имеет эмоциональное значение. Также это может быть слово, на которое обращает особое внимание сам композитор, подчеркивая его штрихом или динамическим оттенком. Но как правильно определить ключевое слово, если композитор не дает нам таких указаний? Для примера предлагаю разобрать несколько строчек из музыкальных произведений. Например, фраза и произведения В. В. Калинникова на стихи А. С. Пушкина «Элегия»: «Редет облаков летучая гряда. Звезда печальная, вечерняя звезда!». Находим слово, которое имеет эмоциональное значение, в этой фразе за настроение отвечает слово «печальная», соответственно, с самого начала окраска звука должна быть созвучна этой эмоции. Но это не значит, что окраска звука должна быть одинаковой на протяжении всего произведения, окраска звука может меняться, точно следуя смысловому значению вновь появляющихся ключевых слов. Рассмотрим также сочинение П. И. Чайковского на стихи М. Ю. Лермонтова «Ночевала тучка золотая...»:

«Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана,
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;».

Ключевое слово, отвечающее за настроение окраску звука и даже за темп, является слово «весело». Соответственно, уже с самого начала

произведения и до конца фразы окраска звука будет светлая. А в дальнейшем окраска звука кардинально изменится, так как поменяется ключевое слово:

«Но остался влажный след в морщине старого утеса:

Одиноко он стоит, задумался глубоко,

И тихонько плачет он в пустыне.

Словом, отвечающим за настроение и, соответственно, за окраску звука, становится слово «плачет». И со слов «Но остался влажный след в морщине старого утеса», тембральная окраска звука становится более темной, печальной, а в конце сочинения трагической.

Но есть такие музыкальные фразы, где настроение и, соответственно, эмоциональная окраска звука может чуть ли не в каждом слове. Например, фраза из произведения П. Г. Чеснокова «Не цветок в поле вянет»: «Полюбил он красну девицу на горе». Здесь есть два эмоциональных слова («полюбил», «на горе») и одно характеризующее («красну»). Слова («полюбил» и «на горе») могут нести в себе разную интонационную окраску звука. Можно конечно сфокусироваться на слове («горе») и тогда окраска фразы будет единой. Но мы предлагаем сначала взять за основу слово («полюбил»), как светлое и очень яркое чувство, и проинтонировать его светло и вдохновенно, затем слова («красну девицу») спеть с интонацией восторга, и только после этого слова («на горе») спеть с интонацией скорби и печали. С таким интонированием эта фраза становится эмоционально разнообразной и яркой в отношении окраски интонирования каждого слова.

Таким образом, работа над словом в отношении раскрытия его внутренней энергии, эмоционального значения во фразе, придание слову присущую только ему особую интонационную окраску, поможет приблизиться к раскрытию основного замысла композитора, а также привнести в исполнение музыкального произведения свой неповторимый взгляд.

А. И. Рыбалко

Претворение и трансформация поэтического замысла в цикле «Три хора на стихи И. Бродского» С. Екимова

Статья на тему «Претворение и трансформация поэтического замысла в цикле „Три хора на стихи И. Бродского“» С. Екимова затрагивает проблематику работы композитора с поэтическим текстом, воплощения идей и образов, заложенных в стихотворении и, вместе с тем, их преобразования при сочинении музыкального материала и создания собственной концепции. Актуальность статьи заключается в том, что в качестве объекта исследования выбрано недавно написанное произведение, которое еще не подвергалось музыковедческому разбору.

Во вступительной части дана краткая оценка композиторского интереса к стихам И. Бродского. Далее произведен разбор исследуемого произведения, в котором акцент сделан на анализе сюжетной линии и образов лирических героев стихотворений, выбранных композитором, а также их трансформация, возникающая при сочинении музыки. Достаточно подробно описаны композиторские приемы, с помощью которых С. Екимов воплощает эти образы в музыке и формирует свою авторскую концепцию всего цикла, которая, с одной стороны, дополняет и обогащает поэтические задумки, а с другой – во многом отличается и является самостоятельной и независимой.

В заключительной части сделан вывод о том, что поэзия и музыка, являясь разными жанрами, при синтезе способны дополнять и обогащать друг друга, рождая при этом новые смысловые и образные концепции.

Ключевые слова: хоровое исполнительство, хоровой цикл, Иосиф Бродский, Сергей Екимов, поэтический текст, трансформация образа.

Anatolii I. Rybalko

The implementation and transformation of the poetic idea in the cycle «Three choirs to the poems of I. Brodsky» by S. Ekimov

An article on the theme «The embodiment and transformation of a poetic concept in the cycle „Three choruses on poems by I. Brodsky“» by S. Ekimov touches upon the problems of the composer's work with a poetic text, the embodiment of ideas and images inherent in the poem and, together with themes, their transformation when composing musical material and creating your own concept. The relevance of the article lies in the fact that this is a recently written work, which has not yet been subjected to musicological analysis.

The introductory part gives a brief description of the composer's interest in the poems of I. Brodsky. Then work is under study, in which the emphasis is on the analysis of the storyline and images of the lyrical heroes of the poems chosen by the composer, as well as their transformation that occurs when composing music. The composer's techniques are described in sufficient detail, with the help of which S. Ekimov embodies these images in music and forms his author's concept of the entire cycle, which, on the one hand, complements and enriches poetic ideas, and on the other, in many ways, is different, self-reliant and independent.

In the final part, it is concluded that poetry and music, being different genres, are capable of complementing and enriching each other when synthesized, while giving rise to new semantic and figurative concepts.

Keywords: choral performance, choral cycle, Joseph Brodsky, Sergey Ekimov, poetic text, image transformation

Творчество И. Бродского, безусловно, одного из крупнейших поэтов второй половины XX в., затронуло чувства и мысли миллионов людей, и далеко не только носителей русского языка. И, конечно, поэтическое наследие такого масштаба не могло не привлечь композиторов в качестве очень высокопробного материала для создания новых музыкальных произведений. Это стало происходить сразу, не просто при жизни И. Бродского, но еще до его эмиграции (первое известное нам музыкальное произведение на его стихи – это «Рождественский романс» Бориса Тищенко, написанный в начале 1960-х гг.), но не получило широкого распространения, что обусловлено несколькими причинами. Во-первых, Бродский в период своего проживания в СССР не являлся официально признанным поэтом, его стихи практически не печатались, и обращение к ним, как к материалу для сочинения музыкальных произведений могло негативно отразиться на отношении власти к композиторам, осмелившимся на этот шаг. К тому же, поэтическая стилистика Бродского, будучи по своей природе очень музыкальной, часто сопротивляется вторжению музыки извне. Кстати, известно, что сам Бродский негативно относился к попыткам музыкально озвучивать свои стихи, говоря, что «поэт – это последний человек, кто радуется тому, что его стихи перекадываются на музыку»¹. Также, по нашему мнению, после ухода гения должно пройти какое-то время, чтобы человечество осознало его творчество, впитало в себя его идеи и смогло вырастить в своей среде творческих людей, вдохновленных этой поэзией и способных не просто передать эти идеи с помощью музыки, но и обогатить их, вывести на другой уровень, придать новую окраску смысловой природе стихотворений. И пусть пока масштаб поэтического творчества И. Бродского намного опережает масштабы композиторского отражения его стихотворений, интерес к сочинению музыки на его стихи только увеличивается, что, безусловно, не может не радовать.

В начале XXI в. стихи И. Бродского послужили источником вдохновения уже для многих композиторов, работающих в жанре хоровой музыки а'cappella, что вполне естественно – ведь именно хор является универсальным инструментом передачи громадной палитры чувств и эмоций – от тончайшей лирики до мощных эпических полотен, а также постановки и решения сложных философских вопросов. Среди русских

композиторов, обращавшихся к стихам Бродского в этом жанре, можно упомянуть А. Королева, Г. Корчмара, Ю. Евграфова, С. Плешака, А. Та-нонова и многих других. И, конечно, С. Екимов – один из ведущих со-временных петербургских хоровых композиторов – не мог остаться в стороне. В начале 2020 г. из-под его пера вышел замечательный цикл для смешанного хора *a cappella* – «Три хоровые миниатюры на стихи И. Бродского», который и послужит предметом анализа в настоящей статье.

Цикл состоит из трех номеров: 1. «Я был тем...», 2. «Мороз блокады», 3. «Как жаль...». Для своего произведения С. Екимов взял два полных стихотворных текста и один фрагмент большого стихотворения, которые относятся к разным периодам творчества И. Бродского и, соответственно, вместе не представляют из себя какой-либо циклической формы. Единственное, что их объединяет, – это любовная тематика и наличие лирического героя, безусловно носящего авторские черты. Но, естественно, любая поэзия, проходя через призму композиторского восприятия, трансформируется и преобразуется, появляются новые смысловые узлы, может меняться интонация, ритм и настроение стиха. В связи с этим следует отметить именно композиторскую работу: С. Екимов, взяв в разработку эти тексты, формирует собственную концепцию, которая не просто отображает идеи Бродского, но и придает им новые черты, обогащает смысловую среду и, в конце концов, становится самостоятельной и, во многом, независимой от идей первоисточника.

Стихотворение, легшее в основу первого номера цикла, написано в 1981 г. и имеет заглавие, состоящее из первой строки: «Я был только тем, чего...». Композитор сократил название, оставив только слова «Я был тем...», что, на наш взгляд, является лишь техническим приемом и не сказывается на изменении концепции стихотворения. В посвящении мы видим те же две очень значимых для Бродского буквы «М. Б.» и понимаем, что определяющей эмоцией стихотворения являются его чувства к Марине Басмановой. Общеизвестна сложность их взаимоотношений с многочисленными разрывами и примирениями, бурей чувств, содержащих подчас прямо противоположные эмоциональные состояния. В связи с этим корпус стихотворений, посвященных Басмановой, тоже содержит в себе тексты совершенно различной эмоциональной окраски. Данное стихотворение являет собой чудесный пример светлой и возвышенной лирики, коей в творчестве Бродского не так уж и много, по сравнению с его эпическими, сатирическими, философскими или проникнутыми глубокой иронией стихами. Оно насчитывает семь строф, и, по одной из традиций Бродского, шесть из них занимает главная мысль,

а финальная представляет собой скачок в совершенно другие сферы. Здесь поэт сравнивает лирического героя (в котором угадывается сам автор) ни больше, ни меньше, с Земным Шаром, потерянным в мироздании. Таким образом, Бродский совершает великолепный переход от очень камерного, интимного тона начала стихотворения к ощущению любви, как чувства вселенского масштаба. Безусловно, здесь, наряду со счастливой и взаимной любовью, прослеживается тема расставания и последующего одиночества, которая, по замыслу композитора, становится основной идеей всего хорового цикла. С. Екимов передает смысловую идею этого номера немного иначе. Он начинает этот номер с очень светлых, безмятежных интонаций, заставляющих вспомнить воплощения поэзии Бродского в хоровой музыке другого замечательного петербургского композитора А. Королева. Для передачи этих интонаций С. Екимов выбирает тональность ре мажор, причем привязывает к ней большинство строк этого стихотворения, достаточно долгое время используя тонический органнй пункт. Безусловно, легкость и непринужденность эмоции этого текста подчеркнуты также вольным сочетанием двудольной и трехдольной пульсации – одним из излюбленных композиторских приемов С. Екимова. Стоит еще упомянуть достаточно подвижный темп и прозрачную фактуру – композитор здесь использует исключительно четырехголосие, что, кстати, не так часто встречается в его хоровых сочинениях. Данное эмоциональное состояние держится на протяжении четырех строф. Композитор допускает лишь легчайшие отклонения в параллельный минор, подчеркивая великолепные текстовые обороты («Раковину ушную мне творила, шепча...») и «В сырую полость рта вложила мне голос, окликавший тебя...»), и всегда возвращается обратно в ре мажор. Единственная фраза, выбивающаяся из общего настроения («Я был попросту слеп...») открывает пятую строфу стиха. Чтобы подчеркнуть смысл этих слов, С. Екимов единственный раз в этом сочинении отказывается от аккордового склада фактуры и передает мелодию альту при выдержанных звуках в других голосах. Но, начиная со слов «Так творятся миры...», возвращается то же безмятежное и легкое настроение, принятое композитором в начале, и продолжается до конца номера. Стоит еще отметить великолепную, причудливо выющую мелодию, изгибы которой реагируют на различные обороты стиха. Отдельно хотелось бы обратить внимание на разницу в трактовке финала у поэта и композитора. Бродский здесь, развивая тему одиночества через метафору Земного Шара во Вселенной, закладывает достаточно сумрачные эмоции, противопоставляя их безмятежности первых строф. С. Екимов же избегает каких-либо мрачных и без-

надежных интонаций. С помощью понижения тесситуры и увеличения длительностей он подчеркивает последние слова («кружится шар...»), но после этого еще добавляет один такт без текста, исполняемый закрытым ртом и содержащий материал самого начала номера. Таким образом, финал номера решен в ином ключе, одиночество здесь пока не несет в себе каких-либо трагических черт. Основные драматические события будут разворачиваться в дальнейших номерах.

Для второго номера триптиха («Мороз блокады») композитор взял небольшой фрагмент стихотворения «Речь о пролитом молоке» 1967 г. написания. Это стихотворение стоит особняком в творчестве Бродского и, безусловно, заслуживает очень подробного разбора, что не предусмотрено рамками настоящей работы. Тем не менее, стоит упомянуть о некоторых особенностях этого стихотворения. Оно представляет собой весьма объемный текст, относящийся к жанру «большого стихотворения», столь любимому Бродским. Интересно, что тема «пролитого молока», заданная в названии, ни разу потом не возникает в самом стихотворении, из чего можно сделать вывод, что пролитое на стол молоко стало только отправной точкой, спровоцировало дальнейшие, весьма эмоциональные размышления автора. Это, по сути, монолог о современной поэту жизни, где затрагивается очень много тем, как сугубо личных, так и общественных, связанных с нравственностью, образованием, политикой и даже экономикой, хотя, казалось бы, это очень далекая от поэзии тема. Со стороны Бродского присутствуют очень смелые заявления, например, строка «Маркс в производстве не вяжет лыка» идет абсолютно вразрез с общепринятыми нормами высказывания советского гражданина. Автор критикует положение вещей того времени очень страстно и эмоционально, порой даже достигая интонации крика. Это – манифест свободного человека в удушающей советской атмосфере. Что касается личной темы, то в этом стихотворении тоже есть упоминание о Марине Басмановой, но очень жесткое и даже с оттенком хамства («...моя невеста пятый год за меня ни с места; и где она нынче – мне неизвестно...») и «сейчас она, видимо, там, где выпьет...»), лишь подчеркивающее одиночество и неуравновешенное эмоциональное состояние поэта.

Но, при всем этом, в стихотворении есть и мотив утешения. По структуре оно состоит из трех больших разделов, и в конце каждого из них размещается по одной строфе, смягчающей общий эмоциональный настрой. Одну из таких строф и берет С. Екимов для центрального номера цикла, представляющего собой, по сути, интермедию между двумя лирическими центрами. Композитор здесь сам для себя ставит непростую

задачу, у него в распоряжении всего восемь стихотворных строчек для создания законченного произведения, и мастерски решает ее, формируя особую атмосферу одиночества и размышления о метафизических понятиях.

Эта хоровая миниатюра включает в себя всего 20 тактов. Она написана в излюбленной композитором свободной форме, что освобождает его от определенных рамок и позволяет размещать музыкальный материал свободно, непосредственно отражая различные смысловые повороты текста, и не завися от правил музыкального формообразования и развития. За это короткое время композитор использует три разных склада фактуры – от полифонического в начале, через аккордовый в среднем разделе – к пуантилизму в финале, что способствует частой смене смысловых оттенков.

Начинается этот хор с описания достаточно мрачной атмосферы пустоты и мороза, композитор здесь чрезвычайно сгущает краски, придавая музыке предельно сумрачный характер, что, кстати, не соответствует характеру, заложенному Бродским. Для него, в контексте предыдущего нервного настроения строчки «Ночь. Переулок. Мороз блокады...» – это, скорее, снижение эмоционального накала, успокоение и сосредоточенность. С. Екимов же, начиная с подобной интонации, имеет возможность подробно рассматривать дальнейшие смысловые повороты текста и менять настроение музыкального материала чаще, чем это происходит у Бродского. И эта частая смена, безусловно, обогащает строфу, делает ее более объемной и насыщенной. Можно сказать, что здесь работает принцип укрупнения масштаба – на протяженном корпусе текста такие нюансы не видны, а в рамках концентрации внимания на одной строфе, к тому же дополненные музыкальным материалом – очень различимы.

Далее в тексте возникают мысли о Боге, о возможности самоутешения через отход от мирских проблем и сосредоточенности на духовных материях. Здесь Бродский прибегает к великолепной метафоре – он сравнивает звезды с церковными лампадами, которые зажигает сам Всевышний. И мысль автора достигает вселенских масштабов, что в музыке отражено с помощью смены фактуры, усиления динамики, повышения тесситуры. Композитор использует интонации обиходного литургического пения, но значительно их обогащает за счет нестандартных гармонических оборотов и использования неаккордовых тонов. Эти приемы заставляют вспомнить другое, значительно более масштабное сочинение С. Екимова – «Симфонию молитв», где они являются основой интонационной среды.

Также хотелось бы остановиться на одном моменте, подчеркивающим неслучайность выбора композитором именно этих текстов. Дело в том, что идея перенесения частной проблемы на вселенский уровень перекликается с финалом предыдущего номера, где речь идет о сравнении лирического героя с земным шаром, который в одиночества вертится во Вселенной, оставленный своим творцом. В свою очередь, в третьем номере есть строка «проволочный космос», которую можно трактовать, как противопоставление отдельной личности и бесконечной Вселенной.

Отдельно коснемся строки «Поэзия делает смотр уликам». Эта строка напрямую не относится к сюжетной линии стихотворения, а является авторской ремаркой, и для того, чтобы подчеркнуть это, Бродский берет ее в скобки. Таких ремарок в стихотворении несколько – в основном, они поясняющие, но есть и достаточно самоироничные, например, «Я, вероятно, терзаю музу». В контексте всего большого стихотворения такие ремарки смотрятся органично, но, конечно, в отдельно взятой строфе, эта строка носит чужеродный характер. С нашей точки зрения, фраза «Поэзия делает смотр уликам» тоже носит ироничную окраску: речь идет о том, как Поэзия (некое высшее существо) оценивает авторские метафоры и рифмы. Таким образом, перед композитором стоит тяжелая задача озвучить абсолютно чуждую контексту строчку (о том, чтобы убрать ее совсем, речи не идет, хотя, как нам кажется, отбрасывать сразу этот вариант не стоило, пусть даже речь идет о нарушении рифмы и структуры строфы). С. Екимов здесь мастерски выходит из положения путем введения пуантилистической техники, которая, с одной стороны, очень сильно контрастирует с предыдущей аккордовой фактурой, а с другой – предвосхищает последнюю строчку («Как в огромном кивоте»), которая уже напрямую относится к сюжету. Музыкальное воплощение этой строки оставляет ощущение успокоения, за счет полного отказа от каких-либо длительностей (с ремаркой *lunga*) и погружения в сферу фа мажора.

Безусловно, основная смысловая нагрузка всего цикла приходится на заключительный хор «Как жаль». В оригинале это стихотворение 1967 г. имеет название «Post scriptum». Оно не имеет посвящения, но нетрудно догадаться, что события, о которых идет речь, тоже относятся к сложным взаимоотношениям Бродского и Басмановой. И здесь имеет место совсем другое состояние, нежели в первом номере цикла. Основная тема стихотворения – одиночество. Бродский в первых трех строчках полностью раскрывает сюжет стихотворения: «Как жаль, что тем, чем стало для меня твое существование, не стало мое существова-

ные для тебя», а весь дальнейший текст посвящен описанию состояния лирического героя – это разочарование и невозможность выхода из сложившейся ситуации. Таким образом, с самого начала ясна основная мысль, а в дальнейшем мы можем только сопереживать герою, погружаясь в атмосферу тоски и беспокойства.

Сразу бросается в глаза главное изменение структуры стихотворения, которое делает композитор, перемещая эти строчки в самый финал и, таким образом, заканчивая ими этот номер. Этим действием достигается эффект удержания слушателя в состоянии ожидания раскрытия смысла вплоть до последних тактов партитуры.

И, конечно, это трехстишие становится главной мыслью не только миниатюры, но и всего цикла. Мы понимаем, что те различные эмоции, которые были заложены в предыдущих номерах, от очень светлых и безмятежных в начале, через тревогу и неизвестность второго номера, разбиваются о смысловую беспощадность данного финального фрагмента. Это позволяет говорить о том, что основная мысль всего цикла – невозможность счастья и обреченность на одиночество.

С самого начала номера композитор погружает нас в состояние тревоги и неопределенности за счет использования переменного ритма и неожиданных тональных соотношений. Лишь на очень небольшое время наступает ощущение просветления – на словах «момент соединения» С. Екимов вводит нас в сферу ля-бемоль мажора, и с помощью расслоения голосов размывает фактуру, достигая эффекта акварельной зарисовки. Этот такт является, как бы, ретроспективной, последним воспоминанием о светлых и безмятежных эмоциях начала этого цикла. А дальше композитор возвращает нас к драматичной действительности. В следующих четырех строках он полностью отказывается от привязки к какой-либо тональности, использует монодийную фактуру на фоне кластера в партии сопрано, а также множество полутоновых опеваний в мелодических линиях, довольно трудных для интонирования. Например, с их помощью словосочетание «крутить щербатый телефонный диск» получает буквальное, графическое отображение в партии альтов. Подходя к динамической кульминации этого фрагмента, композитор собирает фактуру, утверждает тональность си минор, и повышает тесситуру, фактически доводя музыкальный материал до состояния истерического крика на словах «Последним воплям зуммера в ночи», подводит к финальной части произведения.

Отдельно хотелось бы остановиться на композиторском решении главной мысли цикла. Строки «Как жаль, что тем, чем стало для меня твое существование, не стало мое существование до тебя» компози-

тор четко разделяет на две части, символизируя этим разобщение двух лирических героев цикла. И, если для первой части он использует вальсовую мелодику и фактуру в трехдольном размере (что позволяет вспомнить ранние опусы С. Екимова, в которых вальс, как правило, связан со светлыми, лирическими или меланхолическими образами), то для второй – тяжелую аккордовую фактуру и, фактически, отказ от мелодии и внятной ритмической организации музыкального материала. И, конечно, здесь чрезвычайно важно соотношение тональностей: си минор, с оттенком светлой грусти, противопоставит беспощадному, холодному си-бемоль минору. На наш взгляд, свою роль играет и тот факт, что это тональности третьей степени родства, и их дальность тоже несет в себе смысловую нагрузку. Таким образом, композитор в финальных тактах цикла подводит печальную черту под всей гаммой взаимоотношений, описанных в предыдущих номерах.

«Музыка вообще выводит стихи в совершенно иное измерение...». Эти слова И. Бродский произнес в диалогах с С. Волковым² в негативной коннотации, сетуя на то, что поэзия и так непроста для понимания, а сочиненная музыка еще более ее усложнит. Полностью соглашаясь с данной фразой, нам бы только хотел придать ей позитивное значение. На наш взгляд, достижение иного измерения – это благо для обоих этих видов искусства. Говоря о цикле «Три хора на стихи И. Бродского» можно констатировать, что на свет появилось новое замечательное музыкальное произведение, вдохновленное стихами величайшего поэта, именно в них находящее свои смысловые истоки, но являющееся законченным по форме и имеющее самостоятельное внутреннее смысловое наполнение. С. Екимов проявил себя, как музыкальный драматург, он не просто обогатил природу стихотворения за счет написания музыкального материала, но и расширил сюжетные границы, во многом изменил авторскую интонацию, что никак в негативном плане не сказалось на самих стихах. Наоборот, думаем, что стихи и музыка очень органично сочетаются, дополняют и преумножают достоинства друг друга. С нашей точки зрения, в ближайшем будущем это прекрасное сочинение приобретет популярность, найдет своих исполнителей и будет звучать на различных концертных площадках.

Примечания

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. – М.: Издательство «Независимая газета», 2000. С. 243.

² Там же. С. 243.

Е. Д. Светозарова

Забывтая русская хоровая классика для детского хора

В последние годы в детском хоровом исполнительстве утвердился мода на современную музыку. Произведения русских композиторов XIX – начала XX века почти не поются. В статье поднимается вопрос о причинах забвения хоровой классики. Одна из них состоит в том, что огромная часть произведений для детского хора не переиздавалась с дореволюционных времен. Другая – в малой степени освещенности темы в специальной литературе. Данная статья ставит своей целью расширить представление руководителей хоровых коллективов о русской хоровой классике для детей, осветить несколько забытых страниц ее развития и тем самым способствовать расширению и обогащению репертуара для детского хора. Автор останавливает внимание на творчестве нескольких композиторов, целенаправленно писавших музыку для детей: Кюи, Ипполитова-Иванова, Ребикова, Аренского и Гречанинова; дает обзор хорового творчества для детей данных композиторов, представляет сведения о произведениях, которые в силу отмеченных выше причин оказались практически не известны в наше время. В конце статьи анонсируется новая серия изданий нот под названием «Русская хоровая классика детям».

Ключевые слова: русская хоровая классика, детский хор, репертуар, Кюи, Ипполитов-Иванов, Ребиков, Аренский, Гречанинов.

Elena D. Svetozarova

Forgotten Russian choral classics for children's choir

Lately, modern music became an established trend in children's choral singing. The works of Russian composers of the 19th and early 20th centuries are almost never performed. This article studies the reasons behind the oblivion of the choral classics. One of these reasons is that a huge part of the works for the children's choir have not been republished since pre-revolutionary times. Another one is a poor coverage of this topic in special literature. This article aims to expand the recognition of the Russian choral classics for children by the leaders of children's choirs, to highlight several forgotten pages of its development and thereby to contribute to the enhancement of the repertoire for the children's choir. The author draws attention to the work of several composers who purposefully wrote music for children – Cui, Ippolitov-Ivanov, Rebikov, Arensky and Grechaninov, gives an overview of their choral works for children, presents information about works that, for the reasons noted above, turned out to be practically unknown in our time. At the end of the article, a new series of music editions is announced under the title «Russian Choral Classics for Children».

Keywords: Russian choral classics, children's choir, repertoire, Cui, Ippolitov-Ivanov, Rebikov, Arensky, Grechaninov.

Проблема репертуара всегда была одной из ключевых в воспитании детского хорового коллектива. Известно, что от того, что поет хор,

в значительной мере зависит то, как он поет. Наше время не является исключением. Вопросы – на какой музыке воспитывать хор, где найти произведения, соответствующие его уровню, как составить программу для концерта или конкурсного выступления – знакомы руководителю любого хора.

В последнее время в хоровом исполнительстве утвердилась мода на современную музыку. Программы конкурсов, фестивалей, олимпиад на восемьдесят, а то и более процентов состоят из музыки современной, причем чаще всего – западной. Русская классика почти не поется. Создается впечатление, что руководители хоров либо стесняются, либо боятся петь хоровую классику, либо просто не знают ее.

Каждый руководитель детского хора понимает, что если в программе нет современной пьесы (желательно к тому же с какими-то неожиданными эффектами), то рассчитывать на призовое место даже при хорошем пении трудно. Но беда не столько в засилии современной музыки, сколько в ее качестве. Проблема в том, что наряду с действительно талантливо и изобретательно написанными произведениями современных композиторов, часто звучат хоровые пьесы, насыщенные гармоническими нагромождениями и несурзностями, а также различного рода «эффектами» наподобие шепота, свиста, выкриков, по сути прикрывающими убожество музыки. Само по себе это направление в хоровом искусстве, наверное, допустимо. Но оно вытесняет из репертуара классику, которая так необходима в воспитании юных исполнителей. Еще хуже то, что иногда в погоне за модой руководитель хора сам «осовременивает» какое-либо сочинение примитивными эффектами, выводя на первый план развлекательное начало. Вызывает также удивление то, что программы часто наполнены различного рода переложениями романсов, песен и инструментальных сочинений, выполненных далеко не всегда на высоком художественном уровне. Встает вопрос: почему в стране, славящейся богатой хоровой культурой, поется так много посредственной музыки? Почему так часто звучат переложения, когда в свое время великие русские композиторы, настоящие мастера своего дела, подарили детям прекрасный хоровой репертуар, создав большое количество интересных и талантливых пьес, написанных специально для детей? Почему же огромный пласт детской хоровой музыки оказался малодоступным для руководителей хоров и учителей музыки? Прежде всего, дело в том, что огромная часть произведений для детского хора, созданных в XIX – начале XX в., которые мы называем русской хоровой классикой, не переиздавались с дореволюционных времен. А те прекрасные сборники 1930–1970 гг.¹,

в которых печаталось хоровая классика для детей, уже давно стали библиографической редкостью. Следовательно, найти ее можно либо в крупных библиотеках, либо в богатых частных собраниях. Но и в том, и в другом случае нужно знать конкретно, что является предметом поиска. А знаний этих не хватает. В программу курса хоровой литературы, который читается на дирижерско-хоровых отделениях консерваторий, музыкальных училищ и колледжей, не входит знакомство с произведениями русских композиторов для детского хора. В результате этого молодые руководители хоров не знают даже имен тех композиторов, которые плодотворно работали над созданием хорового репертуара для детей.

Существенной преградой для знакомства с этим материалом является также то, что тема хоровой музыки для детей мало освещена и в специальной литературе. Непосредственно этой теме посвящена собственно только одна работа – «Книга о русской музыке для детей» О. М. Томпаковой (1965), в которой автор в лаконичной форме дает сведения о наиболее известных русских композиторах, которые писали для детей. В монографиях, в которых обстоятельно рассказывается о творчестве композитора в целом, его деятельность в области музыки для детского хора либо не упоминается вовсе, либо освещается очень кратко. Лишь в некоторых трудах детские вокально-хоровые циклы разбираются относительно подробно. Среди них книги А. Ф. Назарова «Цезарь Антонович Кюи» (1989) и М. К. Михайлова «А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества» (1985). Исключение составляет капитальный труд Ю. И. Паисова «Александр Гречанинов: Жизнь и творчество» (2004) – книга, в которой автор рассматривает этот аспект творчества композитора не менее глубоко и серьезно, чем другие сферы его трудов, тем самым давая понять, что это отнюдь не второстепенная область его деятельности.

Хоровая музыка для детей является важной составляющей русской музыки, одной из больших ветвей русского хорового наследия, наряду с такими как духовная музыка, кантатно-ораториальная классика, светская музыка *a' cappella*, обработки народных песен. Данный вид хоровой музыки имеет характерные особенности, обусловленные тем, что музыка эта, рассчитанная на восприятие и исполнение детьми, предполагает простоту и непритязательность как содержания, так и музыкального языка. Однако в России он оказался тесно связанным с общим ходом развития русской музыкальной культуры и формировался в значительной степени талантом великих русских композиторов, определивших все это направление. При том, что творчество каждого из них оригинально, опора на высокую поэзию, метод воплощения по-

этических текстов и особенности приемов хорового письма позволяют говорить об определенной стилистической общности внутри данной ветви музыкального искусства. Адресованная детям хоровая музыка XIX – начала XX в. – это достояние именно русской музыкальной культуры. Ни в одной из европейских стран ни по объему, ни по художественному уровню ничего подобного не было.

Как уже говорилось, в наше время в работе с детскими хоровыми коллективами русской классике отводится незначительное место, большая часть этой музыки оказалась незаслуженно забыта. Данная статья ставит своей целью, расширить представление руководителей хоровых коллективов о русской хоровой классике для детей и осветить несколько забытых страниц ее развития.

Имя Цезаря Антоновича Кюи хорошо известно всем музыкантам, однако не все знают, что Кюи написал огромное количество вокально-хоровой музыки для детей. Остановимся на тех произведениях, которые в силу отмеченных выше причин оказались практически забытыми. В 1879 г. был издан первый из циклов Кюи, адресованных детям, – «13 музыкальных картинок» (ор. 15). Обращает на себя внимание название цикла, в котором передана его суть: каждая из пьес написана исключительно зримо и содержит яркий, великолепно вылепленный законченный образ. Музыка Кюи – тонкого интерпретатора лирической поэзии – великолепно отражает тексты замечательных русских поэтов: Е. Баратынского, А. Плещеева, А. Фета. Пьесы этого цикла различны по содержанию и образному строю. В нем уже присутствуют те жанровые разновидности, которые в дальнейшем станут основными в хоровой музыке для детей: пьесы в романсовом стиле, посвященные образам природы, бытовые зарисовки, сценки, пьески-шутки, связанные с забавными образами зверей. Несмотря на то, что эта музыка была предназначена в первую очередь для того, чтобы взрослые исполняли ее детям либо в домашней обстановке, либо на различных утренниках, многие из пьес могут исполняться и самими детьми. Этим циклом Кюи открывает новую страницу в истории русской хоровой музыки для детей, возвышает ее до уровня других хоровых жанров.

В этом же стиле и так же для одного голоса с сопровождением фортепиано, написаны позднее, уже в начале XX в., пьесы в сборниках: «17 детских песен» (ор. 73), «Еще 17 детских песен» (ор. 78), «Последние 17 детских песен» (ор. 97). Большая их часть – это прекрасный музыкальный материал для воспитания детей младшего возраста, способствующий развитию в детях музыкальности и приобретению певческих навыков.

Особое внимание учителей и руководителей детских хоровых коллективов следует обратить на сборник «13 хоров» (ор 85) – подлинный клад для музыкального воспитания детей. В отличие от перечисленных выше изданий, в него вошли хоры для двух- четырехголосного состава исполнителей. Все пьесы в нем отличаются, как всегда у Кюи, ярким, пластичным мелодизмом, выразительной гармонией, удобным голосоведением и великолепным балансом между хором и партией фортепиано. В этом сборнике содержится много пьес, являющихся воплощением романтически одухотворенной, чистой, утонченной пейзажной лирики, то есть той музыки, которая так необходима детям в наш стремительный век. Те же слова могут быть отнесены и к последнему циклу Кюи «Семь дуэтов-хориков для детских или женских голосов» (ор. 101), впервые изданному полностью в новой серии «Русская хоровая классика детям» (СПб.: «Композитор», 2022), о которой речь пойдет в конце статьи.

Давая общую характеристику пьесам Кюи, необходимо обратить внимание на то, что все они, адресованные и совсем маленьким детям, и детям постарше, написаны с чутким пониманием духовного мира и интересов ребенка, и, несмотря на то, что они создавались сто и более лет тому назад, они действуют на юные души и сейчас, потому что через музыку дети соприкасаются с заложенными в стихах «вечными» темами.

Очень большой вклад в детскую хоровую литературу внес Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов. Некоторые из его хоров получили распространение благодаря тому, что были напечатаны на протяжении XX в. в различных сборниках, но значительная часть их известна только узкому кругу музыкантов. Поэтому музыка этого мастера хорового письма звучит в концертах реже, чем она того достойна.

Хоры Ипполитова-Иванова, написанные исключительно удобно с точки зрения голосоведения, мелодичные, великолепно выстроенные по форме, являются прекрасным материалом для вокального воспитания детей и для приобретения ими навыков пения в хоре. Его пьесы отличаются яркой образностью и выразительностью музыкального языка. Во многих хорах важную роль играет изобразительное начало, которое чаще всего содержится в партии фортепиано, как правило, весьма развитой, выполняющей очень важную функцию углубления и «дорисовывания» образа. Но при этом партия рояля нигде не заслоняет хоровые голоса, в чем проявляется мастерство композитора.

Хочется привлечь внимание к сборнику «Десять двухголосных хоров» (ор. 16), опубликованному в 1896 г. Произведения разнообразны

по содержанию, жанрам и по степени сложности. Это поэтические пьесы в стиле лирического хорового романса («Горные вершины», «Ноктюрн», «Цветы»), бытовая зарисовка в народно-эпическом складе («Крестьянская пирушка») и хоры, в которых изображен причудливый мир фантастических образов («Русалки» и «Эльфы»).

Не меньшую ценность составляют хоры, вошедшие в цикл «Пять стихотворений Ал. Майкова» (ор. 32) и «Пятнадцать детских хоров» (ор. 51).

Известно, что Ипполитов-Иванов охотно писал торжественные кантаты для церемоний, связанных с празднованием каких-либо исторических событий или юбилейных дат. Он был убежден, что в мероприятиях такого рода обязательно должны участвовать дети, поэтому несколько кантат создано для детского хора. Все они написаны в лучших традициях данного жанра. Особое внимание следует обратить на юбилейные кантаты, которые вполне могут войти в обиход в наши дни. Это кантата «Памяти А. С. Пушкина» (ор. 26), созданная к 100-летию со дня рождения Пушкина; кантата «Песня гусяря» (ор. 47), памяти Гоголя; лирическая «Кантата памяти Жуковского» (ор. 35).

Еще в меньшей степени известна руководителям хоров детская хоровая музыка Владимира Ивановича Ребикова. В советское время были изданы лишь считанные его пьесы, в то время как композитор написал в общей сложности около 400 миниатюр для детского хора. Столь активная работа в области детской музыки была связана с его преподавательской деятельностью в Кишиневе, а затем в Москве. Прежде всего, следует обратить внимание на уникальное издание «Классное пение» (1902–1903). Оно состоит из семи выпусков, каждый из которых включает в себя по 25 пьес. Само название «Классное пение» указывает на то, что пьесы были предназначены для пения на уроках. Они явно преследуют педагогические цели, помогая развитию у детей музыкального слуха, но не на упражнениях, как на уроках сольфеджио, а на музыкальном материале самого высокого художественного уровня. Все семь выпусков «Классного пения» написаны для одногласного пения с сопровождением фортепиано и рассчитаны на детей младшего возраста. Большая часть этих миниатюр, всегда содержащих какую-либо мелодическую или гармоническую находку, своего рода «изюминку», являются подлинными жемчужинами, способными украсить любой концерт. В них проявился талант Ребикова и как композитора, и как педагога. В таком же стиле выдержаны и другие его сборники: «Песенки» (1901) и «Детские песенки» (1907).

Нельзя не упомянуть также созданные Ребиковым несколько сборников хоров *a cappella*: «Детский мир» (1900), «Школьные песни» (1901),

«Детский отдых» (1901), «Дни детства» (1902). Во всех этих пьесах видно прекрасное владение техникой письма для трехголосного детского хора *a cappella*.

Антон Степанович Аренский написал не очень много пьес для детского хора, но вклад его весьма существенен. Большинству руководителей детских хоровых коллективов хорошо известны его «Шесть песен для детей» (1902), нередко входящие в репертуар младшей группы хора, но мало кто знает о том, что в 1905 г. он создал весьма интересный цикл под названием «Цветник». Эта оригинальная музыкальная композиция написана в стиле лирических пасторалей XVIII в. Она состоит из восьми номеров и предназначена для исполнения трехголосным хором и солистами в сопровождении фортепиано. Пастораль представляет собой идиллическую картину из жизни цветов. Сюжет этого цикла незамысловат: к собравшемуся кружку цветов подходят по очереди те или иные растения; каждое представляет себя и просит разрешения примкнуть к ним (соло), в ответ на что цветы (хор) либо приглашают гостя, либо гонят его прочь. Стиль изложения отличается утонченностью, изысканностью и изяществом, свойственными жанру пасторали. Музыкальный материал цикла, в котором композитор проявил великолепное понимание возможностей детского хора, относительно несложен для пения и вполне может быть исполнен детьми восьми-девяти лет. Сама же встреча с настоящей музыкой, созданной выдающимся музыкантом, не только доставит детям радость, но и принесет им большую пользу. Это произведение, помимо красоты и выразительности музыки, привлекательно тем, что в его исполнение можно легко ввести элемент театрализации, которая так нравится детям.

Колоссальный вклад в создание репертуара для детского хора внес Александр Тихонович Гречанинов. Стимулом для этого послужила его работа в музыкальной школе сестер Гнесиных. В общей сложности он написал 14 опусов, включающих в себя более 80 пьес. По сравнению с другими композиторами, на протяжении XX в. музыки Гречанинова было издано не так мало, но тем не менее в программах детских хоров и его произведения исполняются крайне редко.

Значительная часть хоровых пьес Гречанинова написана на народные тексты и, соответственно, выдержана в фольклорном стиле. Тексты, выбранные Гречаниновым, как правило, забавные, шуточные, во многих пьесах присутствует игровое начало. Это циклы: «Ай – дуду!» (ор. 31), «Петушок» (ор. 39), «Пчелка» (ор. 66), «Жаворонок» (ор. 67) «Ладушки» (ор. 96). В них Гречанинов выступает как продолжатель направ-

ления, заданного А. К. Лядовым в его трех тетрадах «Детские песни на народные слова» (ор. 14, 18, 22).

В других хорах Гречанинов предстает как лирик, развивающий линию хорового романса. Большая часть этих пьес связана с изображением картин природы. В них важную роль играет изобразительное начало. Таковы пьесы, входящие в циклы «Ручеек» (ор. 40), «В деревне» (ор. 45), а также «Два хора» (ор. 90) и «Три детских хора» (ор. 105).

Особую страницу творчества Гречанинова для детей составляют три цикла – «Снежинки» (ор. 47), «Курочка рябка» (ор. 85) и «Тропинка» (ор. 89). Они написаны для голоса с фортепиано, но некоторые из них вполне могут исполняться унисонным хором. В этих пьесах, более сложных по музыкальному языку, сказывается временное увлечение композитора искусством Серебряного века. Поэтическую основу их в основном составляют стихи Бальмонта, Брюсова, Блока, Городецкого, рисующие фантастические образы, не лишённые романтической символики.

Говоря о детских хорах Гречанинова, нельзя не сказать о чрезвычайно важной роли в них фортепиано. Во многих пьесах материал, звучащий на рояле, – это самостоятельная, порою виртуозная партия, способствующая созданию выразительного и изобразительного эффекта, а пианист является полноправным участником «музыкального действия».

Названными именами и сборниками, конечно, не исчерпывается то богатство созданной специально для детей музыки, которым располагали учителя и руководители хоров в России XIX в. Большой вклад в создание репертуара для детского хора внесли и менее известные композиторы. Некоторые из них, например, М. И. Бернгард, А. И. Рожнов, К. К. Альбрехт, Н. Я. Афанасьев в 1860–70-е гг. стояли у истоков нового жанра, прокладывая ему дорогу. В 1890-е гг. и в начале XX столетия параллельно с такими «столпами» в области детской хоровой музыки, как Кюи, Гречанинов, Ипполитов-Иванов, Чесноков, Глиэр, активно работали над созданием детского хорового репертуара А. А. Копылов, М. В. Анцев, С. В. Панченко, М. А. Слонов, А. Н. Корещенко, Н. С. Потоловский. В значительной степени благодаря их деятельности этот жанр достиг подлинного расцвета. Они оставили ценное наследие в области хоровой музыки для детей, но история распорядилась так, что многие из этих имен практически ничего не говорят хоровикам XXI в.

Упомянутые композиторы были талантливыми музыкантами, получившими прекрасное образование. Почти все они работали с детским хором, преподавали в различных учебных заведениях, и, следова-

тельно, писали с пониманием психологии детей и с профессиональным подходом к технике хорового письма. В большей части созданных ими произведений чувствуется талант и мастерство, которые проявляются, однако, не в нарочитом усложнении музыкального материала, а, напротив, в простоте и удобстве для пения. Отличительной же чертой музыки, порожденной прекрасными стихами русских поэтов, является естественность, чистота и искренность – свойства музыки, и в наши дни играющие огромную воспитательную роль. Можно только сожалеть о том, что эта музыка почти неизвестна.

Для того, чтобы восполнить этот пробел автором данной статьи задумана серия нотных сборников под названием «Русская хоровая классика детям», которая является продолжением ставшей уже хорошо известной хоровикам «Антологии русской светской хоровой музыки а cappella XIX – начала XX вв.» (Санкт-Петербург, 2013–2021, автор-составитель Е. Д. Светозарова). Серия уже начала издаваться. Она ставит своей целью привлечь внимание руководителей детских хоров к русской классике, к произведениям русских композиторов, которые в силу разных причин оказались в наше время забытыми, которые помогут воплотить в учебной работе и концертной практике принцип воспитания детей на добротной классической музыке. Эта серия должна способствовать популяризации русской хоровой классики для детей и оказать реальную помощь хормейстерам в расширении и обогащении репертуара для детского хора и сольного пения. Отличительная черта этой серии состоит в том, что каждый выпуск, посвященный одному из композиторов, позволяет составить достаточно полное представление об одной из сторон его творчества. Первые выпуски содержат детскую хоровую музыку Ц. Кюи, В. Ребикова, М. Ипполитова-Иванова, А. Аренского. Дальнейшие выпуски предполагает также возрождение забытых имен.

Примечания

¹ А. Гречанинов «Избранные произведения для детей» (М., 1969), Р. Глиэр «Избранные хоры» (М., 1960), П. Чесноков «Произведения для женского хора» (М., 1967), а также и сборники, включающие в себя произведения разных композиторов, такие, как, например, «Детские хоры русских композиторов» (М., 1945), «Хоровые произведения русских композиторов» (М., 1937).

Р. Н. Слонимская

Духовные искания хоровой музыки Сергея Слонимского

В статье рассматриваются этапы духовных исканий хорового творчества С. Слонимского в призмe становления индивидуального стиля. Дан обзор жанровой панорамы сочинений. Обозначены ведущие темы, музыкальные образы, средства выразительности хорового письма. Духовные искания художника находят отражения в: «Жизни без начала и конца»; «Радости – страдания»; «Жизни без конца» и «Не остывающей любви к русской музыке». В «Бесконечном ничто» по выражению композитора, после ухода из жизни, открывается новый, самостоятельная жизнь его сочинений по просторах музыкального мира.

Ключевые слова: Сергей Слонимский, хоровое творчество, репертуар.

Raisa N. Slonimskaya

Spiritual quest of choral music by Sergei Slonimsky

The article examines the stages of spiritual quest of S. Slonimsky's choral creativity in the prism of the formation of an individual style. An overview of the genre panorama of the works is given. The leading themes, musical images, means of expressiveness of choral writing are indicated. The artist's spiritual quest is reflected in: «Life without beginning and end»; «Joy-suffering»; «Life without end» and «The never-cooling love for Russian music». In the «Infinite Nothingness», as the composer puts it, after passing away, a new, independent stage of searching for his compositions in the vastness of the musical world opens.

Key words: Sergei Slonimsky, choral art, repertoire.

Традиционно на Руси все думы, мысли и дела осуществлялись хором, сообща, все вместе. Этот дух артели настолько укоренился в сознании русского человека, что стал одним из признаков, своеобразным кодом, вошедшем в русскую музыкальную культуру. Так, в русской истории, духовной и бытовой культуре хоровое, артельный дух преобладал во всех начинаниях, связанных с большим основательным делом. При создании богослужебной культуры, долгое время сохранялась анонимность, безымянность авторов того или иного песенного пласта знаменного пения. При этом сами творцы достаточно долгое время скрывались под тем или иным прозвищем. Их знал узкий круг музыкантов. Это глава Новгородской школы знаменного пения Савва Рогов и его ученики Федор Крестьянин, Иван Нос, Маркелл Безбородый и Стефан Голыш, творившие в эпоху Василия III и Ивана IV Грозного, и позже Иван Лукошко, Фаддей Субботин, Александр Мезенец.

Однако весь древнерусский пласт музыкальной культуры существовал не одно столетие и глубоко воздействовал на формирование национальной музыкальной идентичности культуры. Его отголоски сохраняются и сейчас в творчестве современных музыкантов. Поиском своего пути обретения духовной идентичности собственного творчества озабочены и многие современные композиторы и исполнители. К их числу относится и творческий поиск С. Слонимского.

«Жизнь без начала и конца»

Развитие современной отечественной хоровой музыки вне творчества С. Слонимского представить невозможно. Да и само творчество композитора без духовного начала хоровой музыки практически бесплодно. Однозначно, наследие С. Слонимского – новатора, изобретателя, открывателя новых горизонтов жанрового разнообразия, тем и технических решений композиции, драматургии, как органичного пласта хорового дела входит в современную отечественную музыкальную культуру.

Хоровая музыка С. Слонимского – сфера деятельности композитора, к которой он полномасштабно обратился в 1962–1963 г. в процессе работы над кантатой «Голос из хора», будучи уже сложившимся мастером, и продолжилась до конца жизни. Последний хор «Отче наш», написанный в 2018 г., и «Воспоминание о русской деревне» – вокально-инструментальная сцена 2019 г. завершили земные искания композитора. Обозначенный путь художника условно представляется соответствующими этапами круга. Первый этап: 1962–1979 гг., от «Голоса из хора» к «Марии Стюарт».

К началу 1960 г. в его творчестве определены две важные составляющие. Как отмечает Е. Б. Долинская, «многовековая специфика каждого жанра преломлялась Слонимским с учетом современных музыкальных тенденций, где в те годы многое определяли *фольклор* и сфера *авангардных поисков*» (курсив авт. – Р. С.)¹. Этот путь, открытый в творчестве Мусоргского и продолженный Стравинским и Прокофьевым, для Слонимского стал определяющим в духовных исканиях «никогда не замолкающего чувства истины на всё, на всё»². Искания художника нашли отражение в его кантате «Голос из хора», опере «Виринея» и одноименной ораториальной сюите, рассредоточились во многих хоровых миниатюрах и циклах 1960–1970-х годов. Они нашли отражение и в концерте «Тихий Дон» на слова казачьих песен и, собственно, определили тот пласт тем, музыкальных образов объединивших хоровую музыку композитора этого периода.

Хоровая музыка С. Слонимского обращена к душе и мыслям человека, к его нравственному бытию и смыслу. Основным героем хоровой музыки композитора является современный художник, его дела, поступки, чаяния и мысли. Хоровые сочинения Слонимского говорят о злободневных проблемах и открыты актуальным темам, сюжетам, жанрам независимо от того, что лежит в их основе – старое время или сегодняшний день. Духовные искания художника, его разговор, рассуждения в творчестве ориентированы на повседневные знаки человеческого бытия. Хоровые сочинения С. Слонимского отмечены нравственно-эстетическими понятиями и смысловой сущностью жизни человека. В своем творчестве композитор ставит вопрос: зачем он явился в мир? Для чего живет? В чем предназначение человеческого существования? Его произведения обращены не только к рассуждениям о живущем на земле, но и к тому, что оставит после себя человек. Духовные искания творца преломлены в различной форме. Они действительны, сопряжены с конкретными поступками и всегда результативны. При этом их активность удивительно точно направлена на конкретный результат. Духовные искания композитора можно определить как путь к обретению себя и далее в бесконечность.

Тема предлагаемой работы – прочертить географию карты, поле интересов, пространство хоровой сферы творца. В статье предпринята попытка систематизировать хоровое наследие в контексте индивидуального стиля автора. О хоровой музыке С. Слонимского написано немало, но многое в его наследии осталось не затронутым в контексте эволюции стиля и языка. Обобщающих работ по хоровой музыке композитора нет. В существующей литературе обозначенная тема представлена фрагментарно³.

Истоки духовных исканий С. Слонимского – это особый пласт хорового наследия, к которому он обратился в период обучения в Санкт-Петербургской консерватории. Сергей Михайлович, один из немногих учеников класса полифонии Н. Д. Успенского, органично и творчески впитал заветы учителя. Многолетними консультантами в освоении народной культуры Слонимского были знатоки русского фольклора Н. Л. Котикова, Ф. А. Рубцов, которые стимулировали интерес молодого музыканта, побуждая к поездкам в фольклорные экспедиции: Пермскую (1960), Псковскую (1963, 1968), Новгородскую (1970), Ленинградскую (1975) области.

Будучи творцом-индивидуалистом, Слонимский последовательно вырабатывал собственный музыкальный язык, который ярко проявился в сочинениях конца 1950–60-х гг. Индивидуальное и общедоступное,

интимное и общезначимое, конкретное и обобщенное, органично и колоритно преломлено в стилистике хорового письма композитора. И всегда пение, голос, вокальное начало было первичным, важным определяющим для Слонимского. В монументальном полотне семичастной кантаты «Голос из хора» на стихи А. Блока эти качества дара композиторского мастерства реализовались в полной мере. Эта способность творческой натуры музыканта обнаружилась еще в детстве, когда любой текст распевался им, а стихи или проза ставились на пюпитр рояля и интонировались свободно настолько естественно, что стали неотъемлемой частью его персонального письма. Возможно, этим объясняется столь органичное попадание в десятку, когда в кантате сошлись найденные и приобретенные навыки при создании масштабного хорового полотна. И не случайно премьерное исполнение кантаты вызвало противоречивые отклики реакционной прессы с последующим запретом на исполнение и издание произведения. Столь бурная реакция оказалась не единственным случаем на ниве поиска композитора. Незадолго до этого скандальная история произошла и с Первой симфонией композитора, которую запретили еще до ее публичного исполнения.

Вот что рассказывал Сергей Михайлович о своей многострадальной кантате, представляя концепцию сочинения: «В кантате семь контрастных частей. Мягкую романсность первой части „О, весна!“ (солистов поддерживает женский хор) сменяет жесткая трагедийность образов „Двадцатого века“ (вторая часть). Далее, после пасторальной интермедии органа и челесты возникает хоровой мотет с его суровой диатонической певучестью („Мир прекрасен“). Оркестр вновь вступает в романтической песне Гаэтана из драмы Блока „Роза и крест“ („Радость – страданье“), где солирует баритон. Далее звучит авангардная по стилистике и фактуре оркестровая токката „Набат“. Напевный печальный финал написан на заглавное стихотворение кантаты – „Голос из хора“. Запевает скорбную песнь солистка, припевы исполняет хор. В кратком Эпilogue воскрешают начальные строки первой части („О, весна без конца и без края“) и центрального мотета („Жизнь – без начала и конца“). Тихими звонными звучаниями завершается кантата»⁴. Особое значение автор придавал камерному звучанию оркестра. Он необычен и разнообразен по составу и ударной группы. «Оркестр состоит из четыре сольных струнных инструмента (квартет), по одному сольному деревянному духовому, две трубы и два тромбона. В него входят шесть батарей»⁵. Кроме того, в состав входил орган, гитара, арфа, фортепиано и челеста. Вокальной певу-

чей мелодике произведения противопоставляется не простая характеристика оркестра. В комментарии композитор отмечал: «Это было непривычным в 1960-е годы, когда единственными эталонами в жанре кантаты и оратории были замечательные произведения Свиридова и Орфа. А. Шнитке в своем докладе о музыкальной полистилистике в 1971 году назвал кантату „Голос из хора“ одним из первых примеров современной полистилистики». Думается, что и для сегодняшней аудитории, в этом сочинении необычно сочетание традиционных и авангардных элементов композиционного решения. В том, что это сочинение авангардное нет сомнений и подтверждением тому является его концертная жизнь.

В резюме статьи об этом сочинении А. Стратиевский писал: «„Голос из хор“ Слонимского – не перевод стихов Блока на язык музыки (хотя и это уже было бы крупной победой композитора), но музыкальное воссоздание духа (курсив авт. – Р. С.), внутреннего смысла его поэзии, постигнутых сквозь призму последних пяти десятилетий мировой истории, благодаря приобретенному знанию и опыту»⁸.

Слонимский «шестидесятник», подобно М. А. Балакиреву, который еще в 1860-е гг. впервые «стилистически точно записал и по-новому обработал русские народные песни различных жанров, бытовавшие тогда на Волге»⁹ окунулся в фольклорную стихию народного творчества, черпая как из рога изобилия свое вдохновение органично соединяя их с авангардными приемами серийного письма. Вслед за Балакиревым и Глинкой, но уже в XX в. Слонимский также определил свои устремления в творчестве. Достижения русского классика Слонимским сформулированы следующим образом: «Всегда безбрежная, бесконечная широта масштаба, неизмеримое богатство образов и стиля глинкинской творческой галактики, абсолютно не укладывающейся в ограниченные нормы предшественников»¹⁰. Глинкинские установки Слонимский определяет для себя так: «Все яснее ясного: четкий тематизм, кристаллически очерченные формы, тончайшее голосоведение, прозрачная фактура, жанровая в своей основе мелодика и ритмика, никаких туманов, загадок, недоговорок и намеков... Его [Глинки] мелодии и модуляции неуловимо пластичны. В глинкинских гармонизациях всегда появляется характерная «изюминка» (каждый раз новая), придающая им неповторимый терпкий вкус. Чудотворно равновесие между диатоникой и хроматикой»¹¹. Ведь и в своем поисковом принципе С. М. Слонимский опирался на классиков. Ведь разве не ясна и не раздольна простота широкой линии мелодики начального запева кантаты «Голос из хора».

Moderato cantabile (♩=72)

Moderato cantabile (♩=72)

Пример 1. «О Весна, без конца и без края»

Круг его тем, жанровая палитра, музыкальные образы, композиционные принципы и средства выразительности менялись в зависимости от поставленных задач в каждом конкретном сочинении, раскрывая яркий самобытный ход концепции произведения. Ведь хоровым творчеством композитор занимался целую жизнь, более 50 лет. Жанровая палитра хоровой музыки Слонимского многогранна¹². Самыми разными оттенками представлена глубокая связь композитора с картинами родного Севера. Так, словами поэтов композитор обращался к родным местам, «светлому Северу», восторгался «Северным пейзажем», восклицал «О, Север мой!». Любовался временами года, вслед за Блоком и, вторя Рахманинову, воспевал «Весну». Кроме картин природы в хоровой палитре жанров произведений представлены различные оттенки душевного настроения, часто отождествляющие перемену эмоционального состояния человека, начинающихся с едва слышной интонацией, пере-

ходящей в многоцветие красок хорового tutti или внезапно замолкая, отстраненно и тихо, едва слышно, уводя, исчезая на pp.

Особое место в хоровой музыке Слонимского занимает тема Родины, России. Ее аналогами в произведениях композитора по смыслу часто становится тема материнства, женственного начала, женского уюта и тепла домашнего очага, забота и внимание семьи, детства и конечно же, моральные, душевные состояния человека, такие как совесть и верность, воспетые им во многих сочинениях.

The image displays a musical score for the song "Molitva" (Prayer) by Anna Akhmatova, composed by Sergei Slonimsky. The score is written for a mixed choir and a small instrumental ensemble. The lyrics are in Russian, and the music is in a minor key with a 4/4 time signature.

First System:

- M.-s. solo:** vocal line with lyrics: "кра, ко меч, та! У, зна - ю те, ба, жини! При, ни - ма - ю! И при - вет, ству - ю".
- Fl.:** Flute part, marked *p cantabile*.
- M.-s. solo:** vocal line with lyrics: "шо, ном ши, та! При, ни - ма - ю те, ба, не - у - ла - ча, и у -".
- V-no I, V-no II, V-la, V-c:** Chorus parts, marked *p cantabile*.

Second System:

- Fl.—Picc:** Flute and Piccolo part, marked *p*.
- Ob.:** Oboe part, marked *p*.
- M.-s. solo:** vocal line with lyrics: "ла - ча, те, бе мой при, вет! В за - вох - до - ван, ной об - ла - сти пла - ча,".
- V-no I, V-no II, V-la, V-c:** Chorus parts, marked *p*.

Пример 2. «Чтобы туча над темной Россией стал облаком славы лучей» – «Молитва» Ахматовой

Значимость исторической памяти в современной жизни человека для Слонимского – не пустой звук. Смысл и значение этого понятия в своих произведениях он понимал широко, и в каждом конкретном случае контекст подкреплялся соответствующим средством выразительности. Примеров множество. Рамки статьи не позволяют остано-

виться более подробно на каждом, поэтому обозначим некоторые из них.

Тема исторической памяти последовательно проводится во многих хоровых сочинениях Слонимского. В наибольшей мере это проявилось в камерной кантате на тексты «Главы о тысяче» Дхаммапады для четырех солистов, хора и инструментального ансамбля, названной автором «Один день жизни» (1998), в лирическом фрагменте «Песнь песней» Соломона (1975), в песне пятой Ленинградской партизанской бригады (1984). В Реквиеме (2003), оратории на стихи А. Ахматовой «Час мужества» (2013), как и в большинстве сочинений последнего этапе хоровой музыки Слонимского. Эта тема представлена в глубоких рассуждениях хоровых партий ораториальной оперы «Антигона».

Большинство тем, обозначенных в произведениях первого этапа, в полной мере раскрываются в сочинениях на легендарные и сказочные сюжеты. Так, в балете хор предстает рассуждающим, эпическим, подобным былинному сказителю, повествующему Сказ об Икаре. Часто в хоровых циклах преобладают картины-зарисовки как отражение переменчивости характера героя. Смена настроений отмечена в хорах «Тают облака» или же в звучащих переливах «Блеска воды на солнечном сиянии», резкой смене летнего разноцветия «Цвела, цвела череуха». Пейзажная живопись дана в миниатюрах «За рекою в непокое», «Белой ночью на реке». Воспевания природы раскрываются в хоровых красках: «О север мой», «светлый Север», «Уж вы ветры», «Ветры буйные», «Упрямый ветер», «Метель», «Ветер принес из далека». Портреты людей с характерным выделением отдельных черт предстают в хорах: «Уродилась я», «Поедем, поедem», «Пей пиво да лей», грусть, печаль в миниатюре «Доля моя».

Автор музыки обращается к самым различным жанрам песен: баллады, альбы. В Вечерней музыке – хоре без слов, любовная лирика раскрыта в мелодических переливах хоровой инструментовки. Здесь и мерная грусть повествования протяжной песни и таинственные метроритмические и интонации колыбельной сменяются скорбной сосредоточенностью фактуры в интонациях просьб и молитв. Богата и разнообразна хоровая палитра танцевальных ритмов: марш, трепак, камаринская, плясовая, в контрасте движения по кругу в хоровом рондо. Контрастные приемы хоровой музыки композитора используется объемно и колоритно с элементами национальной ритмопластики, метрических акцентов румбы, сменяющей остинато тарантеллы, напор токкаты, а торжественность паваны сменяется игривостью гальярды, пляска с бубном сопоставляется с хороводом, заклинанием, соединяя

с общий поток современные и популярные ритмы фокстрота, твиста или шейка. Наряду с фольклорными, бытовыми темами и жанрами композитор свободно обращается к различным приемам и техникам полифонического письма: мотет, fuga, ричеркар. Яркие перепады классических элементов гармонии сочетаются с современными чертами ладогармонического стиля. Активно преобразуются темповые начала sonat-ного allegro, andante с романтическими жанрами интермеццо, элегии, баллады, переключая и сопрягая их с аллюзиями видений, мимолетности, театрально-интермедийных сцен. С завидной регулярностью автор хоровой музыки обращается как к известным стихам русских поэтов, так и к маловостребованным текстам. Классическая литература и поэзия: А. Пушкина («Если жизнь тебя обманет»; «Вакхическая песня» (1977), «Зимняя дорога» (1994)), М. Лермонтова («Тучка золотая»), Ф. Тютчева («В небе тают облака»; «Сияет солнце, воды блещут»), А. Фета органично сочетается в хорах Слонимского с поэзией современных поэтов О. Мандельштама, А. Введенского, В. Рождественского.

Завершается первый круг-этап 1960–1970 гг. двумя контрастными по теме концертными сочинениями композитора лирическим фрагментом «Песнь песней» Соломона (1975), где камерные черты кантатного жанра отмечены уже в самом составе, для сопрано, тенора, камерного хора, гобоя, валторны и арфы. Годом позже композитор пишет единственный в своем творчестве хоровой концерт, отдавая должное востребованному жанру XVII–XVIII вв. «Тихий Дон» написан для смешанного хора на слова старинных казачьих песен по роману М. Шолохова (1977). В хоровом концерте С. Слонимского представлена галерея музыкальных характеристик героев донских казаков. В жанровой палитре повествования раскрывается целая гамма чувств главных героев казачьего Дона. В музыкальных характеристиках солдатских, лирических, повествовательных интонаций, в протяжных песнях концерта прослушивается нелегкая судьба Григория Мелихова, Аксиньи. Скрепляющей линией сквозного цикла хорового концерта является подобная бурлящим водам суровая тема Тихого Дона, пронизывающая весь музыкальный материал произведения.

Радость – страданье

Второй круг-этап – 1980–1999 гг., – от «Марии Стюарт» к «Видению Иоанна Грозного» (ораториальные сюиты), открывает новую тематику творчества композитора. В опере-балладе «Мария Стюарт» (1980), композитор погружается в целый пласт музыкальных жанров XVI в. – разновидности английских и шотландских песенных форм.

Несколько позднее он создает ораториальную сюиту из одноименной оперы, где сочетаются сольные и хоровые эпизоды:

1. «Шотландский марш»;
2. «Вечерняя песня Марии»;
3. «Павана и гальярда»;
4. Баллада Босуэла;
5. Ария Шателяря;
6. Сцена и сонет Марии;
7. Боевая песня Босуэла и его солдат;
8. Монолог Марии;
9. Эпилог: «Казнь Марии Стюарт» (1981).

Тема власти в русской трагедии ретроспективно транслирует историю трагедии-драмы жизни Ивана Грозного в опере-реквиеме С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного». В четырнадцать видениях оперы, подобно частям заупокойной мессы, повествование идет с конца к началу, а в трех эпилогах и увертюре зеркально трансформируются злодеяния царя-ирода. Либретто обеих опер создавалось по историческим материалам Я. Гординым, писателем, историком литератором, драматургом.

Открывает действие столь необычного драматургического решения «Видений» первый эпилог – «Завещание Иоанна». Его вокальному монологу противопоставлено оркестровое звучание Увертюры. В фантазмагорическом смещении действия Увертюры предстают картины кровавых казней и пыток людей разных сословий. Смертоносный посох царя, окруженного безжалостными опричниками, символически предвосхищает эпоху сталинизма. Аналогии возникают особенно ярко в эпизодах, связанных с массовой казнью и убийствами. Второй эпилог «Убийство сына» открывает цепь злодеяний царя, которые повествуют пять Видений первого действия. Второе действие – видения с шестого по двенадцатое – последовательно представляют: Шестое видение – Волнения в Москве; Седьмое – Иоанн в Александровской слободе, в монашеской одежде позванивает в колокол; Восьмое – одиннадцатое – Видения-сцены разорения и гибели Великого Новгорода; Двенадцатое – молитвенная стихира царя сменяется нарастающей дикой оргией опричников – кульминация, которой заканчивается второе действие оперы. Последняя свадьба царя – тринадцатое Видение. Оно заканчивается чередой убийств уже самих опричников, старшего Басманова, своего отца Федька убивает по приказу самого царя. Последнее Видение – четырнадцатое – явление призраков убиенных Иоанном, его раскаяние. Хор отвечает ему:

«Поздно...», предвосхищая «Нисхождение Иоанна в геенну огненную, восхождение убиенных праведников в рай». Это уже третий, последний эпизод оперы. В нем Иоанн видит себя плывущим по темной реке (аналогия с рекой Стикс), «Разверзается, полыхает пламя ада». Здесь смыкаются две сцены. Звучат голоса корифеев хора – убиенных Иоанном. Кода оперы – «Восходит солнце. Рассвет».

Мировая премьера русской трагедии «Видений Иоанна Грозного» состоялась 20 февраля 1999 г. в Самарском театре оперы и балета. Дирижер – Мстислав Ростропович, режиссер – Роберт Стура, балетмейстер – Алла Сигалова, художник – Георгий Месхишвили.

В 1999 г., когда стало окончательно ясно, что в Петербурге нет театра, который мог бы поставить эту оперу, автор представил слушателям ораториальную сюиту для солистов, хора и оркестра из этой оперы, которая прозвучала в Санкт-Петербургской капелле в 2001 г. В сюиту вошли пять номеров из оперы: Увертюра, Свадьба Василия и Вешнянки, Гимн Великому Новгороду, Стихия опричников (знаменный распев, начинается одногласно, (запеваает бас) и затем распевается на три голоса мужского хора), и Оргия опричников. В камерную сюиту вошли сольные ариозо Иоанна, Анастасии, дуэтные сцены¹³.

Кантатный жанр этого периода хорового творчества композитора расширяет тематику, камерным, интимным, философски медитативным текстом «Главы о тысяче» Дхаммапады, древнеиндийского эпоса. Ее название символично – «Один день жизни», для четырех солистов, хора и инструментального ансамбля (1998). Отметим, что камерными чертами кантатного жанра отмечен лирический фрагмент «Песнь песней» Соломона (1975). Он достаточно редко встречается в истории музыки, однако Слонимский обращается к этому жанру уже в лирическом фрагменте из «Песнь песней Соломона» для сопрано, тенора, камерного хора, гобоя, валторны и арфы.

Отметим также, что для этого этапа хоровой музыки Слонимского характерна монументальность ораториального жанра. В этой связи отметим триаду ораториальных сюит, созданных композитором из одноименных опер: «Виринея» (1974), «Мария Стюарт» (1981) и «Видения Иоанна Грозного» (1999). В дальнейшем жанру оратории композитор обратился только в поздний период творчества, в 2013 г. написав на стихи А. А. Ахматовой «Час мужества», приуроченную к 70-летию окончания Второй мировой войны. «Жизнь без конца».

Не остывающая любовь к русской музыке

Третий этап – 2003–2019 гг., от Реквиема к «Отче наш» и «Воспоминанию о русской деревне». В третьем, последнем круге-этапе

центральными мотивами духовных исканий Мастера становится обостренное неприятие насилия, несправедливости, человеческой алчности, темы, связанные с философским размышлением о смысле жизни и смерти, добра и зла, о неотвратимости и случайности роковых моментов в жизни человека, о внутреннем неприятии зла, как вестника конца всего живого. Особенно остро художник видит пороки, извращения человеческой природы, а в наше время, засилье зла и воспевание потустороннего мира в измерении 3D или же любование роковыми страстями, извращенным представлением, отражение тройного зеркала. Назревает момент в жизни художника, когда неприятия зла особо остро воспринимается и требует выхода в творчестве. Наступает момент обретения покаяния, неуверенность и метания, поиск утешения и психологического выхода в иное измерение, роковые мысли и страх одиночества, разобщенность в восприятии окружающих людей, беспомощность и немощность, унижение от безысходности и непонимания особо остро запечатлены в сочинениях творца.

Ораториальный жанр в творчестве Слонимского представлен достаточно разнообразно. Вершинным произведением позднего периода хоровой творческий путь композитора открывается траурной мессой на канонический текст. Как часто говорил Сергей Михайлович, «в творческом списке композитора должен быть один Реквием» и в продолжении традиции Моцарта, Верди. Свою концепцию Реквиема Сергей Михайлович предложил в 2003 г. В сочинении 14 частей:

1. *Lacrimosa*;
2. *Dies irae*;
3. *Requiem aeternam*;
4. *Lux aeterna*;
5. *Tuba mirum*;
6. *Agnus dei*;
7. *Rex tremendae majestatis*;
8. *Domine Jesu*;
9. *Hostias*;
10. *Sanctus*;
11. *Benedictus*;
12. *Libera me*;
13. *Kirie eleison*;
14. *Lacrimosa*.

В античном ключе трактуется композитором хор в ораториальной опере «Антигона» по трагедии Софокла написанная в 2006 г.

Темы духовного стиха, если не приносят утешения, то служат переклещением и тем самым ставят человека на другой уровень сознания. Два духовных стиха с интервалом почти в десять лет стали основой для написания двух абсолютно разных хоровых миниатюр. «Видя, разбойник» (2008) и «Отче наш» (2018). Остановимся на анализе двух-строфного знаменного распева композитора. Сразу оговоримся, что это воссозданное, современное строчное пение. Представляется, что то, что не удалось осуществить А. Мезенцу и его соратникам – собрать и систематизировать русское многоголосное пение – Сергей Слонимский творчески воссоздал в своей миниатюре.

В последнем а caprell-ном хоре «Отче наш» (2018) нашло отражение творческое переосмысление традиции древнерусского знаменного пения. Фольклорная композиция вокально-инструментальной сцены «Воспоминание о русской деревне» на слова и мотивы народных песен (2019) замыкает сферу хоровой музыки композитора. В ней сконцентрирована реминисценция далеких 1960-х гг., когда еще духовные искания будили душу и звали к новым неведомым мирам. В этом сочинении синтезируются фольклорные находки композитора, те стилевые элементы жанра, найденные приемы сложнорядовой техники, которые обрели и утвердились в авторском подчерке и стали уже знаковыми элементами его современного музыкального театра.

«Отче наш» – четырехголосный хор, написанный в 2018 г., возрождает пласт древнерусской знаменной традиции, существующей в генной памяти нашего народа. В современной культовой службе его нет, так как сегодня продолжает существовать наследие партесного пения. А культовый обряд наших предков можно только воссоздать, представляя его в своем воображении как современное богослужбное знаменное песнопение XVIII столетия. Учитывая, что Сергей Михайлович не только изучал благодаря общению с Н. Д. Успенским знаменный распев, но и владел, практиковал в различных качествах как разновидность монодийного стиля. В мелодике строфы и логике мелодического голосоведения признаки знаменного распева присутствуют.

В начальном напеве сохраняются принципы мелодического изложения. Сдержанный, прихотливо развивающийся напев знаменного пения предстает в ассиметричной строфической форме, презентуя монодийскую природу текста: «Отче наш иже еси на небесах, (3+2) / да святится имя твоё, / да придет царствие твоё, / да будет воля твоя, яко на небеси и на земли. (2+2+2)

Presto $\text{♩} = 174$
solo ***p***

Дай мне горь-ки е го-ды не-ду-га, за-ды-
Day mne gor'-ki ye go-du ga, za-dy-
ха-нья, бес-сон-ни-цу, жар, о-ты-ми и ре-бён-ка,
-kha-n'ya, bes-son-ni-tsu, zhar, a-ty-mi i re-byon-ka,
и дру-га, и та-ин-ствен-ный пе-сен-ный дар—
i dru-ga, i ta-in-stven-nyy pe-sen-nyy dar—
так мо-лось за Тво-ей ли-тур-ги ей
tak mo-l'sy za Tva-yeu li-tur-ghi ey
пос-ле столь-ких то-ми-тель-ных дней, что-бы
pos-le stol'-kikh ta-mi-tel'-nykh dnei, shto-by
ту-ча над тём-ной Рос-си ей ста-ла
tu-cha nat tyom-noy Ras-si ey sta-la
об-ла-ком в сла-ве лу-чей.
ob-la-kam v s'la-ve lu-chey.

Пример № 3

Музыкальная композиция хора «Отче наш» – воссоздает логику строчного пения, близкую русской протяжной песне с характерной полифонно-подголосочной фактурой, подводя к серединному кадансу, подчеркнуто плагальную функцию тона: (ре-ля-ре фа-диез-ля). В заключительном автентическом кадансе выделяется дважды повторенный кварто-квинтовый оборот напева (ля-ми-ля- ми-ля-ми | до-фа-до-фа | ля-ми-ля-ми). В интерпретации сочинения композитором предложено два варианта окончания. Первый чисто хоровой, а во втором, более возвышенно-торжественном, используются колокола и там-там. Мелодика хора сродни протяжной песне, раскрывает глубину и сдержанную сосредоточенность настроения, обращенного к всевышнему.

Мелодическое звено начального напева сохраняет сочетание плавного, интонационно-вариабельного квартового запева, прихотливо

меняющего свой метроритмический рисунок, раскрывая смысловую составляющую слогового текста. Вкрадчивая, сосредоточенно-повествовательная речь одноголосного запева, неторопливо исходящего из глубины медитативного сознания в движении напева подхватывается трехголосным повествованием хорового рассказа. Далее, в четырехголосном переменном размере раскрывается сокровенная дума, мысль духовного таинства. Плавность, ритмическая прихотливость напева органично сочетается с мерностью дыхания концентрированного мело-стихотворного текста. Его асимметричность, сурово-сосредоточенный колорит повествования подчеркивается восходящими метрическими акцентами, приводящими к неизменно меняющейся опоре, в сочетании с подчеркнuto долгими плавными мелодическими кадансами на вытянутой опоре светлого «фа» и стремительно восходящего к печальной опоре «ля» минорной тоники напева. Подвижность структуры мелодической строфы, идет от одноголосно сосредоточенного повествования к четырехголосной фактуре хора. Его просветленный срединный каданс плавно обрамляет ассиметричный напев и подводит к жизнеутверждающему тезису веры в заключительном гармоническом кадансе вознесении (3+2+2+2+2).

Вторая строфа известного текста: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь, / И остави нам долги наши, как и мы оставляем должникам нашим» так же, как и первая строфа начинается одноголосно. Однако распев запева в низком грудном регистре басов, на динамически повышенной интонации повествования, вариативно развивая метроритмику высказывания и приходит к возвышенно закругленному унисону всего напева «h». Сквозное расширение второй строфы на одном дыхании f, усиливает движение второй фразы и приводит к единой кульминации-вершины источника. И далее, на текст «И не введи нас в искушение, но избавь нас от лукавого» в приподнято-возвышенном состоянии, от pp к sub f, предстает в полифоническом нисхождении певческих голосов и завершается внезапным ff благостного каданса. Эта заключительная кульминация хора подобна восходящему лучу света, разноцветием тонической квинты совершенства которой, завершает строфическую волну трехстрочного напева, выделяя октавноквартное созвучие эмоционального восклицания.

Итак, совершенство формы произведения, завершает эмоциональное напряжение далеким вознесением-просьбы, размыкая все построение формы строфы, и подводит итог необычной структуры (2+3+5+>2+5). Подобное решение возводит мелодическую линию напева («дух напева») на недостигаемую высоту восхождения. Цветовая

гамма всего печально-светлого монолитного хора завершает духовные искания хоровой музыки художника, давая нам, оставшимся на земле, надежду на возрождение жизни и духа добра.

«Бесконечное ничто»

Не претендуя на окончательный вариант раскрытия объявленной темы, автор только прикоснулся к обозначенной теме хоровой музыки Сергея Михайловича Слонимского и попытался обозначить вектор карты музыкального пространства хорового творчества ведущего и глубоко мыслящего композитора современной музыкальной культуры. В этой связи отметим в качестве приложения к обозначенным этапам исканий композитора список хоровых произведений, проведенных в хронологическом порядке. Возможно, он еще и не полный, так автор статьи опирался только на материалы архива композитора. Тем не менее, в нем сконцентрирован дух и мысли художника, во многом этот список дает представление о масштабе и глубине тематики хоровой музыки С. М. Слонимского. Это, возможно, первый шаг на пути собирания, осмысления предлагаемой темы. В определенном смысле сделан первый шаг в направлении собирания хорового паста исторического этапа развития современного музыкального искусства второй половины XX – первого десятилетия XXI столетия.

Закончен жизненный и творческий круг исканий Сергея Михайловича Слонимского, самобытность, направленность духовного поиска которого достойно внесла значительный вклад в отечественную и мировую хоровую культуру.

Хоровые произведения С. Слонимского

Хронологические рамки хоровой музыки С. М. Слонимского 1962–2019

1 этап: 1962–1979 – от «Голоса из хора» к «Тихому Дону» и «Марии Стюарт»

1962–1963 – Голос из хора. Кантата для солистов (меццо-сопрано, баритон), хора, органа и камерного оркестра. Стихи А. Блока. 1. О, весна; 2. Огненные дали; 3. Мир прекрасен; 4. Радость-страдание (Песня Гаэтана); 5. Набат (Токката); 6. Голос из хора; 7. Эпилог. Издание: Л.: Советский композитор, 1980.

1965–1967 – Вириная. Музыкальная драма в 3-х частях. Либретто С. Ценина по мотивам повести Л. Сейфулиной. Издание: Клавир – М.: Музыка, 1969; Фрагменты: 1. Вступление; 2. Трепак; 3. Письмо-романс Аксиньи; 4. Хор железнодорожных рабочих; 5. Причитания Аксиньи; 6. Песня Федота; 7. Антракт; 8. Набат. Издание: Слонимский С. Вириная: Избранные отрывки из оперы в облегченном переложении для фортепиано / перело-

жение И. Зерчаниновой. М.: Музыка, 1978. Ария Виринеи Издание: Современная опера и балет: Избранные отрывки: Для фортепиано / сост., переложение для фортепиано в 4 руки И. Доброго. М.: Музыка, 1973. С. 9–14.

1965–1970 – Икар. Балет в 5-ти картинах. Либретто Ю. Слонимского. Посвящение: Памяти моего отца М. Л. Слонимского. Издание: Клавир. 1965–67 г., партитура 1968–1970 г. Л.: Музыка, 1973; Дионисийский танец. Издание: Пьесы современных композиторов: Для 2-х фортепиано / перелож. И. Г. Стучинской. Л.: Музыка, 1972. С. 36–47. 1. Вступление. Сказ об Икаре; 2. Дионисийский танец; 3. Дуэт Икара и девушки; 4. Разрушение крыльев; 5. Борьба за крылья (Фуга); 6. Одиночество Икара; 7. Ковка крыльев.

1967 – Две русские песни. Для хора без сопровождения. Слова народные. 1. Люби жену, да не бей; 2. Печальное сердце мое. Издание: Русские народные песни в обработке советских композиторов: Для смешанного хора без сопровождения / сост. Н. Котикова. Л.: Музыка, 1970. С. 10–24. Слонимский С. Хоры. Л.: Советский композитор, 1982. С. 17–27.

1969 – Северные пейзажи. Для хора без сопровождения. Слова Вс. Рождественского. 1. Упрямый ветер; 2. О север мой! Издание: Хоры без сопровождения / сост. Н. Л. Котикова. Л.: Музыка, 1972. С. 14–27; Хоры советских композиторов без сопровождения / сост. Е. П. Кудрявцева, Ю. Ф. Шметков. Л.; М.: СК, 1971. Вып. 6, С. 37–47; Слонимский С. Хоры. Л.: Советский композитор, 1982. С. 88–98.

1970–1972 – Мастер и Маргарита. Камерная опера. Либретто Ю. Димитрина и В. Фиалковского. (Камерный хор). Издание: Партитура. Л.: Советский композитор, 1991.

1972 – Хоровые игры. Для детского хора, мальчика-солиста и 2-х ударных инструментов. Слова А. Введенского. 1. Песня машиниста; 2. Кто? Издание: Песня машиниста – Пионерские песни. Для школьного хора с фортепиано / сост. В. Л. Виткин. Л.: Музыка, 1976. С. 34; СПб.: Композитор, 2004.

1973 – Вечерняя музыка. Для хора без сопровождения (без слов) и там-тама. Издание: Хоры советских композиторов: Без сопровождения / сост. Е. Кудрявцева. Л.; М.: Советский композитор, 1975. Вып. 9. С. 45; Слонимский С. Хоры. Л.; Советский композитор, 1982. С. 48.

1974 – Я скажу тебе с последней прямотой. Хор без сопровождения. На стихотворение О. Мандельштама. Издание: Слонимский С. Хоры. Л.: Советский композитор, 1982. С. 81–87.

– Запев и позывные. Для камерного хора без сопровожд. Посвящается «Камерному хору В. Нестерова».

– Четыре русских песни. Для хора без сопровождения. Слова народные. 1. Уж вы ветры; 2. Уродилась я; 3. Поедем, поедем; 4. Доля моя.

Издание: Хоры советских композиторов без сопровождения / сост. Е. Кудрявцева. Вып.15. Л.: Советский композитор, 1978. С. 19–43; Слонимский С. Хоры. Л.: Советский композитор, 1982. С. 28–47.

– Виринея. Ораториальная сюита из одноименной оперы. Для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. Слова С. Ценина. Посвящается: Памяти М. А. Никитиной. 1. Вступление. Песня Виринеи с хором; 2. Метель; 3. Письмо-романс Аксиньи; 4. Отходная молитва; 5. Трепак; 6. Песня на чугушке; 7. Фуга; 8. Ариозо Виринеи; 9. Эпилог. Прощание с Виринеей. Издание: Партитура. Л.: Музыка, 1977.

1975 – Песнь песней Соломона. Лирический фрагмент для сопрано, тенора, камерного хора, гобоя, валторны, и арфы. Перевод И. Дьяконова. Издание: Хоры. Л.: Советский композитор, 1982. С. 54–80; Слонимский С. Из Ветхого завета: Монологи для высокого голоса, гобоя, валторны и арфы. Песнь песней Соломона: Лирический фрагмент для сопрано, тенора, камерного хора, гобоя, валторны и арфы. СПб.: Композитор, 1999. С. 4–75. СПб.: Композитор СПб., 2017. 28 с.

1977 – Два хора на стихи А. Пушкина. Без сопровождения. 1. Если жизнь тебя обманет; 2. Вакхическая песня. Издания: Молодые голоса. Хоры без сопровождения. Из репертуара студенческих хоров Ленинграда Сост. П. П. Левандо. Л.: Советский композитор, 1980. С. 19–25; Хоры. С. 99 – 103; Хоры советских композиторов без сопровождения / сост. Е. П. Кудрявцева. Л.: Советский композитор, 1984. Вып. 22. С. 20–24. Хоры. СПб.: Композитор СПб., 2012. С. 61–65.

– Тихий Дон. Концерт для смешанного хора на слова старинных казачьих песен по роману М. Шолохова. Хоры. СПб.: Композитор СПб., 2012. С. 3–16; Революцию славлю! Хоры в сопровождении фортепиано и без сопровождения / сост. П. П. Левандо. Л.: Советский композитор, 1987. С. 21–35. Хоры. СПб.: Композитор СПб., 2012. С. 71–84.

2 этап: 1980-2002 – от «Марии Стюарт» к «Видению Иоанна Грозного» (ораториальные сюиты из опер)

1980 – Мария Стюарт. Опера-баллада. Либретто Я. Гордина. Клавир. Л.: Музыка, 1984.

1980 – Мария Стюарт. Опера-баллада. Либретто Я. Гордина. Клавир. Л.: Музыка, 1984. – Мария Стюарт. Вокально-симфоническая сюита из одноимённой оперы. Для солистов, хора и симфонического оркестра. Слова Я. Гордина. 1. Шотландский марш; 2. Вечерняя песня Марии; 3. Пavana и гальярда; 4. Баллада Босуэла; 5. Ария Шателера; 6. Сцена и сонет Марии; 7. Боевая песня Босуэла и его солдат; 8. Монолог Марии; 9. Эпилог. Казнь Марии Стюарт.

– Утренняя песенка. Для детского хора и малого барабана. Слова С. Слонимского.

– Два хора на слова Ф. Тютчева. Без сопровождения. 1. В небе тают облака; 2. Сияет солнце, воды блещут. Издание: В небе тают облака. Хоровая миниатюра: Произведение для смешанного хора без сопровождения / сост. П. П. Левандо. Л.: Музыка, 1984. Вып. 9. С. 60–61; Молодые голоса. Хоры без сопровождения из репертуара студенческих хоров / сост. П. П. Левандо. Л.: Советский композитор, 1985. Вып. 2. С. 27–29.

1982 – «Ночь белая». Хор без сопровождения. Слова Б. Окуджавы. Невская акварель: Хоры без сопровождения / сост. Э. Яблонев. Л.: Советский композитор, 1984. С. 29–34.

1983 – Песня о Ленинграде. Для баса, смешанного хора и симфонического оркестра. Слова А. Чепурова. Пою мое отечество: Песни для голоса или хора в сопровождении фортепиано (гитары) / сост. Г. Портнов. Л.: Советский композитор, 1984. Вып. 12. С. 18–35. Акварель: Хоры без сопровождения / сост. Э. Яблонев. Л.: Советский композитор, 1984. С. 29–34.

– Четыре стасима из трагедии Софокла Эдип в Колоне. Для смешанного хора без сопровождения. Перевод с древнегреческого С. Шервинского. 1. Странник, в лучший предел страны; 2. Если б нам быть привелось; 3. Тот, кто жаждет свой век продлить; 4. Если можно богиню, очам недоступную, чтить в молитвах.

– Железная дорога. Для смешанного хора, трубы, фортепиано и ударных. Слова М. Дудина.

– Ленинградские белые ночи. Для смешанного хора без сопровождения. Слова А. Чепурова. Издание: Хоровая песня: Без сопровождения / сост. П. П. Левандо. Л.: Музыка, 1987. Вып. 1. С. 36–39. Хоры. СПб.: Композитор СПб., 2012. С. 109–112.

– Маленький триптих. Для хора без сопровождения. Слова С. Орлова. 1. Вода и небо; 2. Ветер; 3. Светлый Север. Молодые голоса: Хоры без сопровождения / сост. П. П. Левандо. Л.: Советский композитор, 1986. Вып. 3. С. 16–21. Хоры. СПб.: Композитор СПб., 2012. С. 104–108.

1984 – Песня 5-й Ленинградской партизанской бригады. Для смешанного хора без сопровождения. Стихи сочинены бойцами 5-й партизанской бригады.

– Две русские народные песни. Обработка для хора без сопровождения. 1. Потеряла я колечко; 2. Из-за лесу, лесу темного.

1985 – Три хора на стихи Афанасия Фета. Без сопровождения. 1. Весна, 2. Буря, 3. Целый мир. Издание: Хоры на слова А. Фета без сопровождения / сост. В. Васильев. Л.: Музыка, 1987. С. 49–54. Хоры. СПб.: Композитор СПб., 2012. С. 100–103.

1986 – Заречье. Три песни на стихи А. Прокофьева. Для хора без сопровождения. 1 Цвела, цвела черемуха (жен. хор); 2. За рекою в непокое (муж. хор); 3. Белой ночью на реке (смешан. хор). Слонимский С. Хоры. СПб.: Композитор СПб., 2012. С. 113–119.

1988 – Пять английских песенок. Для детского хора. Перевод С. Маршака. 1. Кузнец; 2. Если бы да кабы; 3. Королевский поход; 4. Старушка; 5. Пирожки. Издание: Песни – картинки в сопровождении фортепиано. Л.: Советский композитор, 1989. Вып. 36. С. 10–18. Слонимский С. Хоры для детей / сост. Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор СПб., 2004. С. 23–28.

– Божий день. Для хора без сопровождения. Слова А. Кольцова. Издание: Хоры. 2012. С. 95–99.

1992 – Лесные музыканты. Для детского хора и ударных инструментов. Слова народные (авторы стихов: Тим Собакин, Алексей Дмитриев, Марина Собе-Панек). 1. Собирались музыканты; 2. Разгоняя облака; 3. Суслик на пригорке; 4. Выходили гуси; 5. Вот ударил барабан; 6. Расстрещались две трещотки; 7. Три весёлых кошки; 8. Если в бубен бьёт медведь; 9. Я играю на гармошке; 10. Как похожи птичьи трели; 11. Захотелось даже зайке; 12. Сколько музыкантов. Издание: Рыбакова Э. Л. Программа «Звуковая мозаика»: учебное пособие: Из цикла «Дети в музыке». СПб.: Гос. акад. культуры. 1994. С. 111–118. Слонимский С. Хоры для детей СПб.: Композитор СПб., 2004. С. 6–15.

– Дом нот. Для детского хора. Слова Г. Ляховицкой. 1. Доброй нотой домовитой; 2. Репетирует охотно; 3. Ми, как мышка; 4. Фантазёрка эта нота; 5. Соль была обычной солью; 6. Лягушонком большеротым; 7. Симпатичною синичкой. Слонимский С. Детские хоры. СПб.: Композитор СПб., 2004. С. 16–22.

1993 – К лире. Ода Горация. Для смешанного хора, арфы и тромбона. Перевод З. Морозкиной.

– Памятник. Для мужского хора и тромбона. Стихи Горация. Перевод Н. Шатеренкова.

1993–1995 – Видения Иоанна Грозного. Русская трагедия в 14 видениях с 3 эпилогами и увертюрой. Либретто Я. Гордина по историческим документам XVI в. Клавир: 1993 г.; партитура: 1995 г. СПб.: Композитор СПб., 2001.

1994 – Ночь. Для смешанного хора без сопровожд. Стихи И. Бунина. Местонахождение рукописи неизвестно.

1997 – Тучка золотая. Для детского хора и фортепиано. Стихи М. Лермонтова. Посвящение: Ольге Тимошенко. Издание: Песенки на лесенке: Избранные детские хоры в сопровождении фортепиано / сост. Е. Д. Трубина. СПб.: Музфонд, 2000. С. 29. Слонимский С. Хоры для детей СПб.: Композитор СПб., 2004. С. 32–35.

– Зимняя дорога. Для детского хора и фортепиано. Стихи А. Пушкина. Слонимский С. Хоры для детей СПб.: Композитор, 2004. С. 36–38.

– Волшебный сад. Для женского хора без сопровождения. Слова А. Мжельской.

1998 – Один день жизни. Кантата для 4-х солистов, хора и камерного ансамбля. На тексты «Главы о тысяче» Дхаммапады. Перевод с древнеиндийского В. Топорова. Посвящается А. Шнитке, институту и колледжу его имени. СПб.: Композитор СПб., 2001.

1999 – Гимн Петербургской консерватории. Приветственный кант для хора и симфонического оркестра. Слова С. Слонимского. Переложение для хора без сопровождения автора.

– Последние дни Магаданского лета. Для женского хора или детского хора. Слова В. Александрова. Издание: Хоры для детей / сост. Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор СПб., 2003. С. 30–31.

– Видения Иоанна Грозного. Ораториальная сюита по одноименной опере. Для солистов, хора и симфонического оркестра. Слова Я. Гордина. Посвящается памяти А. Н. Дмитриева. СПб.: Композитор СПб., 1998.

– Приветственный кант Всемирного клуба Петербуржцев. Для хора без сопровождения. Слова А. Емельянова.

3 этап: 2003–2019 – от Реквиема к «Отче наш» и «Воспоминанию о русской деревне»

2003 – Реквием (Requiem). Для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра (в 14 частях). 1. Lacrimosa; 2. Dies irae; 3. Requiem aeternam; 4. Lux aeterna; 5. Tuba mirum; 6. Agnus dei; 7. Rex tremendae majestatis; 8. Domine Jesu; 9. Hostias; 10. Sanctus; 11. Benedictus; 12. Libera me; 13. Kirie eleison; 14. Lacrimosa. СПб.: Композитор СПб., 2004.

2006 – Антигона. Ораториальная опера. По трагедии Софокла. Перевод с древнегреческого С. Шервинского и Н. Познякова. Либретто С. Слонимского. СПб.: Композитор СПб., 2007.

2008 – Видя разбойник. Хор для женского хора. На древнерусский духовный текст. Посвящается Женскому хору СПб колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова. Издание: Слонимский С. Хоры. СПб.: Композитор СПб., 2012. С. 120–123.

2009 – Несказанная радость. Для женского хора без сопровождения. Стихи А. Ахматовой. Хоры СПб.: Композитор СПб., 2012. С. 124–125.

– Приветственный кант Капелле «Таврической» для хора и симфонического оркестра. Посвящается Капелле Таврической.

– Час мужества. Оратория на стихи А. Ахматовой. Для меццо-сопрано, хора и симфонического оркестра. К 70-летию окончания II мировой войны. 1. Клятва; 2. Первый залп по Ленинграду; 3. Песенка о блокадных

детях; 4. Птицы смерти; 5. Сиротка; 6. Статуя «Ночь» в Летнем саду; 7. Час мужества; 8. Пустыри; 9. Смерть; 10. Освобождение от блокады; 11. Освобожденная; 12. Мои друзья. Издание: СПб.: Композитор СПб., 2015.

2018 – Отче наш. Для смешанного хора, колоколов и там-тама. СПб.: Композитор СПб., 2018.

2019 – «Воспоминание о русской деревне». Вокально-инструментальная сцена (композиция). для фольклорного певческого ансамбля, флейты, фагота, ксилофона, бубна. Слова и мотивы русских народных песен, собранных студентами и педагогами кафедры русского народного песенного искусства Санкт-Петербургского института культуры.

Примечания

¹ Долинская Е. Б. Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб.: Композитор СПб., 2018. С. 45.

² Там же. С. 44.

³ См. работы Стратиевского А. С., Милки А. П., Рыцаревой М. Г., Гавриловой Л. В., Девятовой О. Л., Равикович Л. Л.

⁴ См. Авторская аннотация к концерту. URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/compositions/about/157357/> (дата обращения 09.09.2021).

⁵ Слонимский С. Голос из хора. Кантата для солистов, смешанного хора, органа, и камерного оркестра. Стихи. А. Блока. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. С. 4. Состав оркестра и авторская ремарка партитуры.

⁶ См. Авторская аннотация к концерту. URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/compositions/about/157357/> (дата обращения 09.09.2021).

⁷ См.: Там же (дата обращения 10.09.2021).

⁸ Стратиевский А. С. Кантата С. Слонимского «Голос из хора». Блок и музыка. Сб. статей / сост. М. А. Элик; ред. Г. А. Орлов. Л.; М.: Советский композитор, 1972. С. 244.

⁹ Слонимский С. М. Свободный диссонанс. СПб.: Композитор СПб., 2004. С. 44.

¹⁰ Там же. С.11.

¹¹ Там же. С.11.

¹² О жанровом разнообразии хоров а cappella С. Слонимского См. Равикович Л. Л. Жанр хора а cappella в отечественной музыке второй половины XX века: монография. Красноярск: КГАМИТ, 2011. 338 с.

¹³ Каталог произведений С. Слонимского 1954–2002. Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. СПб.: Композитор СПб. С. 343–344.

Ю. В. Сычук

Применение компьютерных технологий в дирижерском искусстве и образовании на примере вокального ансамбля

В статье рассматриваются современные инновационные технологии в рамках их применения для расширения возможностей хорового искусства и его продвижения. Автор акцентирует внимание на необходимости использования компьютерных технологий не только в педагогической сфере дирижерского искусства, но и в исполнительских аспектах. Раскрыты основы работы с звукозаписывающей аппаратурой, аудио и видеопрограммами в контексте работы с вокальным ансамблем. Подчеркивается необходимость и перспективность развития научных исследований в данном направлении.

Ключевые слова: компьютерные технологии, вокальный ансамбль, академический хор, звукорежиссура, видеомонтаж, дирижирование.

Yu. V. Sychuk

The use of computer technologies in conducting Art and education on the example of a vocal ensemble

The article deals with modern innovative technologies in the framework of their application to expand the possibilities of choral art and its promotion. The author focuses on the need to use computer technologies not only in the pedagogical sphere of conducting art, but also in performing aspects. The basics of working with sound recording equipment, audio and video programs in the context of working with a vocal ensemble are revealed. The necessity and prospects for the development of scientific research in this direction are emphasized.

Keywords: computer technologies, vocal ensemble, academic choir, sound engineering, video editing, conducting.

В современном мире компьютерным и интернет технологиям уделяется довольно большое внимание во всех сферах жизни. Образовательная и музыкальная сферы – не исключение. В эстрадном направлении музыки использование музыкальных программ, софтов и техники для работы со звуком прочно заняло свое место не только в исполнительской деятельности, но и в образовательном процессе. Этот вполне удачный опыт следовало бы использовать для развития академической музыки – академического хора и вокального ансамбля, в частности.

Из задач, которые решило бы внедрение компьютерных технологий кроме популяризации академического направления, следует выделить трудности, с которыми столкнулись хористы и хормейстеры в период пандемии 2020 г. Этот год показал, что в академической образовательной системе крайне не хватает направления, которое бы научило сту-

дентов работать не только в нотных редакторах, но и заложило бы основы записи и обработки звука, работы с звукозаписывающей аппаратурой и другие аспекты музыкальной инженерии.

На примере работы с академическим вокальным ансамблем в условиях пандемии можно подробно описать весь рабочий процесс, в результате которого получается создать высококачественный продукт. Благодаря освоению информационных технологий академическая хоровая музыка в России способна не только освоить новые площадки и выйти на новый уровень, но и на этой базе создать новые формы исполнения, которые бы заняли достойное место в современной культуре. Кроме того, дирижер как организатор своего коллектива и лицо, от которого зависит популяризация академического направления, должен владеть современными технологиями для возможности их использования в своей деятельности и идти в ногу со временем.

Первое, на что стоит обратить внимание при переходе с акустического исполнения в электронный формат – это особенности восприятия и записи звука. Ни для кого не секрет, что живое исполнение разительно отличается от видео- или аудиозаписи того же выступления. Это происходит не только благодаря особой атмосфере и эмоциям, наиболее ярко ощущающимся вживую. Очень важную роль играет тот факт, что и микрофон, и видео камера искажают звук и визуальную составляющую исполнения, в связи с чем для достижения качественного звучания на профессиональной записи – над ним следует поработать на этапе обработки звука.

Если говорить не о записи живого исполнения, а о подготовке коллектива непосредственно к записи качественного аудио-трека, то это дает гораздо больше возможностей для хорошей работы со звуком. Важно отметить, что при записи выступления микрофоны располагаются довольно далеко от коллектива (особенно хорового) и используется небольшое количество аппаратуры на весь коллектив, что больше, конечно, делается для «подзвучивания», а не записи.

При профессиональной записи вокального ансамбля можно использовать два метода работы. Первый заключается в том, чтобы записывать коллектив одновременно, что наиболее комфортно для исполнителей, однако требует большого количества высококачественной аппаратуры (микрофон и наушники для каждого члена коллектива, микшер, звуковая карта)¹, а также урезает возможности для обрабатывания звука и выравнивания баланса на записи, так как соседние микрофоны улавливают не только голос основного вокалиста, но и все соседние вибрации.

Второй способ заключается в том, чтобы записывать каждого вокалиста отдельно, что создает дополнительные трудности не только

для вокалистов, но и для звукорежиссера. Кроме того, данный способ считается менее профессиональным, так как лишает исполнение естественных ансамблей и баланса, которые придется восстанавливать искусственно с помощью технических характеристик во время обработки. Однако именно этот способ расширяет возможности для коррекции и обработки звука и позволяет минимизировать посторонние шумы и восприятие микрофоном комнаты, наименее заметно редактировать небольшие неточности в исполнении вокалистов, а также создать уникальный, необходимый звук.

Выбор метода зависит от целей и финансовых возможностей коллектива, так как при высоком техническом уровне аппаратуры минусы первого метода возможно минимизировать настолько, что они будут абсолютно незаметны. Так как для работы вторым методом требуется наибольшее владение звукорежиссерскими навыками, рассмотрим его наиболее подробно. Кроме того, в работе с ним требования к техническим возможностям можно снизить – необходимо наличие хотя бы одного микрофона и звуковой карты, рассчитанной на одноканальную запись. Дополнительной трудностью станет отсутствие возможности «спевания» коллектива. Такая ситуация может сложиться за неимением времени или другим обстоятельствам. Если каждый из участников ансамбля проучивает свою партию отдельно от состава и не слышат друг друга до начала записи, это сильно понижает способность вокалистов подстроиться друг под друга и выдать максимально похожее звучание, что в свое время лишает произведение монолитности звучания в итоговом варианте. Здесь же проявятся трудности создания естественного ансамбля, описанные выше.

Запись начинается с основного запевающего голоса, а остальные голоса в последствии под него подстраиваются. Однако в связи с тем, что в разных частях произведения ведущими являются разные голоса появляются дополнительные трудности. Для их решения возможно создать демо-версию исполнения с помощью тех же компьютерных технологий, под которую бы каждый из участников мог прописать свою партию. Возможностями для создания такой MIDI-версии произведения обладает известный многим нотный редактор Sibelius. В нем был устанавливается необходимый темп и выверяются все агогические отклонения, после чего компьютерная версия исполнения отправляется всем участникам.

Хотя этот способ разучивания произведения решает многие описанные выше возникающие трудности, он лишает вокалиста свободы и творческого порыва. Без достаточного знания партии, привычности к определенным темпам, а также внутреннего на них отклика произведение будет звучать очень сухо и неинтересно, поэтому следует прило-

жить достаточно усилий к тому, чтобы каждый участник прочувствовал и принял трактовку, созданную руководителем в компьютерном варианте. Руководителю в свое время следует уделить большое внимание нюансам, добиться которых в электронном звучании бывает куда сложнее по вполне понятным причинам².

После записи произведения наступает этап обработки звука. Существует стандартный набор звуковых эффектов, которые используются для придания звуку необходимого естественного звучания, так как во время записи микрофон, как известно, в разной степени искажает звук. Однако прежде чем приступить к такой обработке следует обратить внимание, что современные компьютерные технологии позволяют не только изменить качество и звучание звука, но и выправить его интонационную, а также вибрационную характеристики. Для этого используется такая программа, как *Celemony Melodyne*. Интерфейс крайне прост для освоения, позволяет редактировать несколько звуковых дорожек одновременно. Среди его функциональных возможностей интонационная коррекция, увеличение и уменьшение вибрации звука, редакция длительности и громкости звучания отдельных нот и фраз. Но следует отметить, что чем сильнее изменение, тем более электронным будет звучание аудиодорожки. В то же время, минимальные манипуляции программа позволяет производить практически незаметно для слушателя.

К стандартному набору звуковых эффектов следует отнести эквалайзер, компрессию и ревербериацию. Эффекты накладываются в соответствующем порядке. После их использования возможно наложить дополнительные красящие эффекты, которые предадут звучанию особую краску. Следует остановиться на каждом чуть более подробно.

Эквалайзер – это устройство, которое воздействует на определенную часть спектра звука. Он позволяет обрезать и добавлять необходимые частоты, что делает звук более красочным и качественным. Он используется на микшерных пультах и позволяет редактировать звук в режиме реального времени. С помощью эквалайзера осуществляется подъем и завал частотной характеристики передачи, с возможностью выбора регулируемых параметров: максимальной величины подъема или спада на крайних частях диапазона, и при этом крутизны хода частотной характеристики³.

Также существуют эквалайзеры, встроенные в звукозаписывающую программу (*Studio One*, *Cubase*, *FL-Studio*, *Magix Samplitude* и др.), которые позволяют редактировать звук после записи, а не во время нее. С его помощью мы можем обрезать слишком низкие и высокие

частоты (что уменьшит количество шумов) или добавить их голосу, что сделает окраску более насыщенной.

Следующей используется компрессия. Компрессор – это прибор, который меняет соотношение сигналов входа и выхода, уменьшая динамический диапазон трека. Простыми словами, он регулирует динамический баланс. С настраиваемого динамического порога, компрессор уменьшает слишком громкие части дорожки таким образом, чтобы они звучали более ровно, при этом не влияя на экспрессию голоса. Это очень важный инструмент, так как при работе с музыкальным сопровождением довольно сложно выстроить баланс: в более тихих местах он может быть таким, как необходимо, а там, где сопровождение более насыщенно – солиста может быть недостаточно. Эту проблему и решает компрессия звука. Компрессор на выходе поднимает малые уровни и понижает большие, сжимая таким образом динамический диапазон до величин, установленной при настройке прибора⁴.

При работе же с акапельным произведением компрессор поможет создать искусственный динамический баланс между партиями, если научиться правильно с ним работать.

Третий параметр – это реверберация (или «холл»). По своей физической сути естественная реверберация – это отражение звука от окружающих поверхностей, акустика помещения. Однако из-за того, что для повышения качества записи звук лишается всех посторонних шумов – на выходе мы получаем абсолютно чистый звук, который непривычен для восприятия, так как в повседневной жизни акустика есть везде. Поэтому в звуковой инженерии используется искусственное наложение данных характеристик на звук. Параметры реверберации зависят от того, в каком помещении должно было бы звучать данное исполнение – камерный зал, концертный зал, небольшая комната или собор с огромным куполом. В зависимости от необходимого результата выстраиваются параметры размеров комнаты, реверберационного хвоста (эха) и других. Важным достоинством музыкальной записи является ощущение звуковой перспективы, то есть расстояние от слушателя до исполнителя, которая теряется при монофонической записи. Многопространственность, под которой понимается ощущение того, что все исполнители находятся в различных комнатах, является явной недоработкой звукорежиссера и требует внимательной работы с параметром реверберации⁵.

Таким образом, профессионально владея этим минимальным набором звукоинженера, эксперт получает звук высокого качества наиболее приближенный к естественному звучанию. Однако не следует

забывать о том, что каждый отдельный проект требует особенного внимания и индивидуальных корректировок.

Кроме записи аудио-трека, коллективы также прибегают к съемке видео, которое призвано улучшить восприятие и добиться определенного усиления эмоциональной вовлеченности слушателя, имеющего возможность не только слышать, но и наблюдать за исполнением.

Часто такие видео снимаются отдельно именно ради повышения качества продукта. При отдельной записи аудиодорожки и только последующей съемке видео исполнитель получает возможность не только выбора одного наиболее удачного дубля из нескольких, но и более интересную съемку с разных ракурсов. Конечно, такая съемка используется в проектах высокого уровня и при живом исполнении в режиме реального времени и здесь технологии работы практически не отличаются.

Кроме того, при использовании режиссерских решений, подчиненных различным задачам создания образа используется видеомонтаж. Для качественной реализации проекта заранее продумывается фон, разрабатываются раскадровки, даются рекомендации по одежде и макияжу исполнителей.

Следует обратить внимание на расположение объектов (исполнителей) в кадре. В кинорежиссуре вопросам крупности плана и монтажа отводится огромное значение. Это крайне важные вопросы для создания определенного образа в сознании слушателя. В некоторые моменты действия ему захочется увидеть детали покрупнее таким образом, чтобы ненужное, лишнее не мешало. В другие, наоборот, картину целиком⁶.

Самой большой сложностью в данном процессе является работа со светом. В некоторых случаях не представляется возможности выстроить свет один раз одинаково для всех – съемки могут проходить в разных местах и в разное время, что может негативно отразиться на качестве итогового продукта. Кроме того, следует учитывать физические параметры каждого участника коллектива (рост, ширина плеч, длина носа) также влияют на выстраивание света для получения одинаковой картинки. Для хорошего качества съемки используются дополнительные источники освещения за объектом (снизу-вверх, для усиления контура) и слева от него (на уровне глаз или чуть сверху, для придания художественности картинке). После чего с помощью монтажа все дубли соединяются в единый конечный продукт. Из встречающихся трудностей следует выделить недостаточную работу с фоном, что создает разрозненность в итоговом изображении. Эта проблему решить

после завершения съемок довольно трудно. Однако при минималистичном формате возможно решение вырезанием каждого участника с помощью «маски» и размытием контуров. Таким образом возможно получить единый фон, на котором не прослеживается оригинальный фон видео, а исключительно участницы ансамбля. Увеличить качество такой работы можно продумав ее заранее и в таком случае использовать для съемки хромакей.

Использование компьютерных технологий является новым направлением для академической музыки и конечно же не является самоцелью, однако именно оно способно вывести академическую музыку на новый уровень, познакомить людей с новыми формами, трактовками и звучанием классических произведений, а также способствовать популяризации этого направления среди молодежи.

Примечания

¹ Меерзон Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры: / Б. Я. Меерзон. М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина, 2000. Часть 1: Курс лекций на 1 и 2 курсах звукорежиссерского факультета С. 28.

² Там же. С. 19.

³ Там же. С. 52.

⁴ Там же. С. 47.

⁵ Там же. С. 69.

⁶ Кулешев Л. Азбука кинорежиссуры / Л. А. Кулешев. М.: Искусство, 1969, С. 13.

П. Ю. Трубинов

**Жизнь как легато. Очерк жизни и деятельности
Дмитрия Николаевича Ардентова**

В прошлом году в возрасте 91 года ушел из жизни Дмитрий Николаевич Ардентов – хормейстер, педагог, историк, теоретик и практик хорового исполнительства. Его жизнь была отдана хоровому искусству и была связана с Хоровым училищем при Капелле и Институтом культуры. В статье предпринимается попытка дать его жизнеописание и обзор научных взглядов.

Ключевые слова: Дмитрий Ардентов, Придворная певческая капелла, Хоровое училище, хоровая педагогика, хоровое исполнительство, история хора.

Peter Ju. Trubinov

Life as Legato. A biography essay of Dmitry Ardentov

An outstanding choir master, teacher, thinker Dmitry Ardentov died last year in age of 91. His life was dedicated to choral art and was connected to Choir College at St. Petersburg State Academic Capella and to Saint Petersburg State University of Culture. The article is trying to outline his biography as well as his scientific views.

Keywords: Dmitry Ardentov, St. Petersburg Capella, choir conducting pedagogics, choral performing art, history of choir

Весной 2021 г. в возрасте без малого девяноста двух лет ушел из жизни Дмитрий Николаевич Ардентов – хормейстер, педагог, историк, теоретик и практик хорового исполнительства, потомственный капеллан. Каждый из тех, кто знал Дмитрия Николаевича, видел его лишь на некоторых коротких этапах его жизни, в какой-то отдельной роли. Поэтому было бы уместным попытаться воссоздать портрет этого выдающегося музыканта более цельно. Начнем издалека.

«Имею честь всепокорнейше просить Вас, Ваше Сиятельство, разрешить мне выдать единовременное денежное пособие, ввиду стесненного материального положения, по случаю вздорожания жизни, большого расхода на воспитание двоих детей; так, плату за право обучения значительно повысили в учебных заведениях и сильно вздорожали учебные пособия. Надеюсь, Ваше Сиятельство, что Вы не откажете мне в помощи», – таким прошением, датированным 14 января 1917 г., открывается личное дело большого певчего Придворной певческой капеллы Ивана Аристарховича Аристархова (1867–1948)¹. Личное дело заведено в советское время, поэтому не содержит документов до 1917 г. В действительности же Аристархов начал службу в хоре Ка-

пеллы еще в 1895 г., в партии теноров, и оставался на этой службе в течение тридцати пяти лет; многократно участвовал в продолжительных гастрольх хора, в том числе в заграничных. Последняя его поездка состоялась незадолго до выхода на пенсию. Это были знаменитые триумфальные гастроли Капеллы под руководством М. Г. Климова по странам Европы в 1928 г.² Помимо хора Капеллы Аристархов участвовал также в вокальном квартете «Лапотники» (он же квартет имени Д. А. Агренева-Славянского) с народными песнями, часто записанными им же самим.

Упомянутое прошение Аристархова содержит резолюцию за подписью начальника Капеллы, графа А. Д. Шереметева: «Выдать единовременно 50 р.». Старший сын Аристархова Аристарх уже к тому времени жил самостоятельно и уже побывал на войне (Первой мировой), а в прошении речь идет о младших – шестнадцатилетнем Владимире и двенадцатилетней Ольге. А еще через двенадцать лет эта Ольга стала Ольгой Ивановной Ардентовой, мамой Дмитрия Николаевича Ардентова.

Д. Н. Ардентов родился в Ленинграде 11 июня 1929 г. и стал первым ребенком советских служащих Николая Петровича и Ольги Ивановны Ардентовых. Вся семья жила в квартире деда, И. А. Аристархова, в здании Капеллы, в первом дворе со стороны улицы Желябова (теперь снова Большой Конюшенной).

Хотя вскоре после рождения Ардентова его дед уже вышел на пенсию со своей певческой службы, но, продолжая жить в здании Капеллы и общаться со своими бывшими сослуживцами, он знал о ее делах. Знал о болезни и кончине руководителя Капеллы Климова, о выполнении его функций его молодой ученицей Е. П. Кудрявцевой и об официальном заступлении на его место московских дирижеров Н. М. Данилина, а затем А. В. Свешникова³. Знал о ликвидации в 1936 г. школы Капеллы и о ее воссоздании в 1937 г.

Воссоздание Детской хоровой школы Свешников начал с малого: набрал всего два класса – второй и третий⁴. В связи с начальными организационными заботами занятия в 1937 г. – в первый год существования Школы – начались не 1 сентября, а двумя неделями позже. Дмитрий Ардентов, уже поступивший в первый класс в обычную школу по соседству, через две недели перешел в Детскую хоровую школу Капеллы – сразу во второй класс.

Надо сказать, что Детская хоровая школа Капеллы, просуществовавшая лишь семь лет (1937–1944), – явление уникальное. В значительной мере она представляла собой эксперимент Свешникова. Изначально туда принимали лишь одаренных детей. В течение весны 1937 г. из нескольких сотен претендентов было отобрано лишь тридцать шесть мальчиков⁵. На второй год из ста восьмидесяти было при-

нято двадцать девять учеников⁶. Забегая вперед, можно сказать, что эксперимент оправдал себя. Из первого набора Школы впоследствии вышли такие музыканты, как Ф. М. Козлов, В. Н. Минин, А. А. Юрлов, В. А. Отрезов, А. Н. Панайотов, А. Ф. Ушкарев, Н. Б. Смирнов.

Как равное в этом ряду стоит имя Дмитрия Николаевича Ардентова. Его успехи сразу обратили на себя внимание Свешникова и администрации Школы. В конце третьего класса его премировали подарком за успехи по музыкальным предметам⁷. В заключительном концерте этого года («показательное музыкальное утро Хоровой школы Государственной академической капеллы» 6 июня 1939 г.) Ардентов, помимо хоровых выступлений, участвовал в исполнении пяти номеров на фортепиано: Штраус – Полька, Бизе – Хабанера из оперы «Кармен» (в ансамбле с Л. Пятышевым), Гречанинов – «В поле», «На велосипеде», Шуман – «Сицилийская вечерня»⁸.

С 22 по 28 мая 1940 г. хор мальчиков вместе со взрослым хором Капеллы выехал в Москву на дни «Показа искусства Ленинграда». Хор мальчиков включал в себя шестьдесят девять учеников 2–5 классов, и первым номером среди четвероклассников в списке значится Ардентов⁹. По окончании четвертого класса отличник Ардентов снова был премирован грамотой¹⁰.

Были периоды, когда стипендию выплачивали всем учащимся Хоровой школы, однако к 1941 г. такое положение признали нецелесообразным. По результатам первого семестра 1940–1941 учебного года из пятиклассников за отличную успеваемость с 1 января 1941 г. зачислены на стипендию лишь двое – Дмитрий Ардентов и Анатолий Ушкарев¹¹. К июню 1941 г. Ардентов закончил в Хоровой школе Капеллы пятый класс и перешел в шестой. Согласно решению педсовета от 4 июня 1941 г., отличники Ардентов и Ушкарев были вновь удостоены похвальных грамот¹².

Начало войны встретило учеников Хоровой школы на каникулах. Свешников к тому времени уже покинул Капеллу и работал в Москве, поэтому вся ответственность за сборы учеников в эвакуацию и их жизнь и учебу на чужбине легла на Палладия Андреевича Богданова – старейшего педагога Капеллы, окончившего ее классы в 1903 г. и с 1904 г. занимавшего пост ее дирижера (в течение ряда лет – главного дирижера).

Следующие три года капеллане провели в эвакуации в далеком вятском селе Арбаж. Сквозь многие десятилетия Дмитрий Николаевич пронес в своем сердце благодарность Богданову. Вот как он описал заботы своего учителя: «Три года директорствуя в труднейших условиях, старый учитель умело поддерживал и развивал творческий огонь в коллективе, продолжая учить ребят всему тому, что необходимо будущим музыкантам. С утра до ночи он вел музыкальную грамоту у малы-

шей и гармонию у старших, со всеми занимался сольфеджио, поощрял композиторские опыты, давал индивидуальные уроки струнникам, вел инструментальный ансамбль и оркестр и, конечно, занимался с хором. Только уроки фортепиано (на единственном привезенном с собой пианино) вели несколько приехавших со школой педагогов. Помимо этого директорские обязанности, заботы о школьном хозяйстве и общем воспитании и развитии подопечных... Несмотря на огромные трудности этих лет, усилиями П. А. Богданова и руководимого им педагогического коллектива это поколение учеников было сохранено для музыкального искусства; многие из них впоследствии приобрели известность как исполнители и деятели в различных областях музыкального искусства»¹³.

В Арбаже у мальчиков сложился свой уклад жизни, который состоял из учебы с местными детьми, собственных музыкальных занятий, репетиций и концертов, заготовки дров. Поскольку состав педагогов по музыкальным предметам был минимальным, Богданов поощрял занятия старших учеников с младшими. Это стало одним из ключевых толчков, благодаря которым Ардентов избрал впоследствии педагогическую профессию.

Весной 1944 г. Свешникову удалось организовать в Москве Хоровое училище, и туда приняли эвакуированных капеллан, которых для этого привезли из Арбажа. Это означало для них не только смену сельских бытовых условий на столичные, но и выход из культурной изоляции¹⁴. Кроме того, Свешников пригласил в училище лучших педагогов. Часть из них когда-то заканчивали знаменитое Синодальное училище церковного пения. В 1945 г. состоялся первый выпуск училища, дипломы получили десять человек, и все десять – бывшие воспитанники Ленинградской капеллы. Среди них был и Д. Н. Ардентов¹⁵.

Удивительным образом перипетии образования – пропуск первого класса, три года в сельской школе, и досрочное окончание всего школьного цикла после девятого класса (вместо десятого) – не сказались пагубно на последующей профессиональной деятельности выпускников, даже наоборот, послужили для них прочной закалкой. Многие из них считают Московское хоровое училище своей Alma mater, хотя проучились там всего один год. Все десять выпускников поступили в Московскую консерваторию. Тем временем, война окончилась, отцы стали возвращаться с фронта, Ленинград открыли для въезда. И семеро из десяти товарищей вернулись из Москвы в Ленинград. Последним переехал Д. Н. Ардентов.

В Ленинградской консерватории Ардентов оказался в классе профессора Владимира Павловича Степанова, в свое время – выпускника Синодального училища и помощника дирижера Синодального хора, впоследствии хормейстера Большого и Кировского театров. В послед-

ний год учебы Ардентова Степанов из-за болезни занимался со студентами у себя дома, куда приходил и концертмейстер. Дмитрий Николаевич вспоминал, как Степанов в определенный момент останавливал занятие и велел включать радио. Он точно знал, в какое время какие оперные сцены будут передавать, и так проводил занятие, чтобы трансляция иллюстрировала пройденное. Он также обращал внимание студентов на конкретные особенности и услышанные недостатки исполнения. Затем занятие продолжалось – до следующей передачи, которых могло случиться несколько за урок.

По окончании консерватории Ардентов отправился на работу по распределению – хормейстером Ансамбля песни и пляски Северного Военного округа (в г. Сортавала Карело-Финской ССР), где провел вместе трех положенных лет четыре (1950–1954) – работа спорилась¹⁶.

Вернулся в Ленинград Ардентов в 1954 г. – лишь с целью поступить в аспирантуру. Однако после того, как документы были поданы и вступительные экзамены сданы, все изменилось. Палладий Андреевич Богданов, преподававший в старших классах Хорового училища при Ленинградской капелле все теоретические предметы и хор, тяжело заболел. Нужно было срочно кем-то его заменить. И в училище пригласили ученика Богданова – Дмитрия Николаевича Ардентова, поручив ему все предметы Богданова во всех классах, кроме хора, который взял на себя Ф. М. Козлов. Буквально в те же дни скончался другой старейший преподаватель Училища – Василий Михайлович Зайцев, который преподавал теоретические предметы в младших классах, а также вел в этих классах хор. Все эти предметы и младший хор тоже поручили Дмитрию Николаевичу. В результате у него оказались все теоретические предметы во всех классах и младший хор, а общая нагрузка составила 39 часов в неделю. В таком режиме он проработал целый год, поэтому об аспирантуре пришлось забыть.

Со следующего года у Ардентова остался лишь младший хор и теоретические предметы в первом классе. Ровно такой его нагрузка оставалась до конца его работы в училище в 1990 г. Таким образом, все, кто поступили в училище с 1954 по 1990 г., получили азы музыкальной грамоты и начальные хоровые навыки из рук Дмитрия Николаевича. По средним оценкам это около девятисот человек. Выходя за официальные рамки учебной программы, Ардентов поощрял учеников к сочинению музыки с перспективой услышать собственное произведение в исполнении хора на концерте.

В 1958 г. Ардентов был приглашен на работу на только что созданную кафедру хорового дирижирования в Библиотечном институте (ставшем позднее Институтом культуры), где он вел дирижерский класс, оставаясь на этой работе почти шестьдесят лет, до самого вы-

хода на пенсию в 2016 г. Среди многих важных принципов, внушаемых студенту в классе Ардентова, один был самым главным – избегать суетливости. Во всем: в словах, обращенных к хору, в дирижерском жесте, в фортепианной игре, в задании тона. Сам педагог являл собою образец размеренности – несмотря на стремительно меняющиеся времена.

С самого начала своей педагогической работы Ардентов искал возможности систематизации и совершенствования своего труда. Результатом стал ряд опубликованных им печатных работ. Их можно условно разделить на три группы: педагогические, научно-практические и исторические. Из педагогических отдельно можно выделить «педагогические в квадрате» – они обращены не напрямую к студенту, а к преподавателю, который учит студента.

Первое практическое пособие, подготовленное Ардентовым, появилось в 1958 г., и им стал сборник для чтения с листа на уроках сольфеджио в 1–7 классах музыкальных школ¹⁷. Затем вышли его «Упражнения по музыкальной грамоте»¹⁸. Материал обоих сборников был «обкатан» на учащихся Хорового училища еще до выхода в печать и успешно использовался в течение следующих двадцати пяти лет.

Следующие два пособия Ардентова также предназначались для детей – это были большие сборники «Хоровые произведения» (для 6–10 классов)¹⁹ и «Звени, песня дружная» (для 4–6 классов)²⁰, куда вошли разнообразны по тематике и характеру хоровые произведения от двух- до четырехголосных, часть из которых составитель переложил или обработал сам.

В 1970 г. вышло пособие Ардентова «Музыкальная грамота и сольфеджио для хоровых коллективов художественной самодеятельности»²¹, где ставится задача на основе минимально необходимых знаний по музыкальной грамоте помочь новому самодеятельному коллективу получить максимально возможные в условиях самодеятельности систематические и прочные навыки разучивания с помощью хормейстера произведений по нотным партиям. В сборник вошли как одноголосные произведения, так и партитуры для четырехголосного хора. Любопытно, что для двух произведений автор попросил сделать переводы текстов на русский язык свою двоюродную сестру Галину Аристарховну Аристархову (1922–1982).

Охватив своим вниманием детские и самодеятельные коллективы, в 1973 г. Ардентов выпустил сборник «Сольфеджио» – теперь для студентов музыкальных вузов²². В этом пособии автор поставил новые задачи – совершенствование в «скорочтении» нот, сольфеджирование «вокально-организованно и художественно-образно». Кроме того, в сборнике отразились воззрения автора, позже сформулированные им в научных статьях и касающиеся повышенного внимания к примене-

нию артикуляции и фразировке. Это пособие было настолько востребовано, что в 1995 г. автор дополнил его еще пятьюдесятью номерами и напечатал второе издание²³.

Работа со студентами в дирижерском классе и общение с ними после окончания ими вуза привели Ардентова к необходимости сформулировать некоторые мысли о хормейстерской работе в самостоятельном хоровом коллективе – именно такой работой занимались большинство его выпускников. Так появилась первая его статья – «К вопросу о значении музыкальной грамотности для самостоятельности хоровых коллективов»²⁴. Не навязывая младшим коллегам свою точку зрения, он показывает все «за» и «против» обучения самостоятельных хористов нотной грамоте. Автор предельно честен, и один абзац даже посвящает разбору ситуации, при которой в овладении музыкальной грамотностью членами коллектива нет необходимости. Однако на протяжении всей остальной статьи Дмитрий Николаевич убедительно подводит к пониманию, что владение нотной грамотой поможет певцам воспринимать исполняемые произведения осознанно, выявить все грани содержания авторского текста, облегчит разучивание и сократит его сроки, обеспечив перспективу художественного роста коллектива. Вопрос, освещенный автором, оказался настолько актуальным, а рассуждения столь доскональными, что статью с некоторыми сокращениями через несколько лет перепечатали заново²⁵.

В 1981 г., в ознаменование столетия со дня рождения Палладия Андреевича Богданова (и десятилетия со дня его смерти) Д. Н. Ардентов опубликовал воспоминания своего учителя²⁶. Значение для него личности Богданова сложно переоценить. Он обучал юного капеллана азам музыкальной грамоты, сопровождал его становление как музыканта и человека. Его вынужден был заменить Ардентов в преподавании всех предметов, когда пришел работать в Хоровое училище. Можно предположить, что к его совету Ардентов многократно прибегал на протяжении последних лет жизни Богданова. Его влияние заметно во всех статьях Ардентова. Учившаяся в Капелле в 1930-е гг. музыковед Анна Львовна Биркенгоф, вспоминая Богданова, говорила: «Именно благодаря ему я стала музыковедом!» Несомненно, Дмитрий Николаевич благодаря ему стал педагогом. По словам Ардентова, «можно с уверенностью сказать: для своего времени он был Учителем учителей». Будучи лимитирован объемом публикации, Дмитрий Николаевич сделал в публикуемых воспоминаниях очень большие купюры, касающиеся позднего периода жизни Капеллы, деликатно опустив характеристики, которые автор дал ныне живущим деятелям. Дореволюционный период оставлен практически без сокращений. Весь сборник

готовился к печати в дни первых Невских хоровых ассамблей 1981 г., где с неведомой смелостью Капелла возвращала к жизни пласти русско-духовной музыки, поэтому освещение исторического контекста этой музыки пришлось как нельзя кстати²⁷.

С другим великим руководителем Ленинградской капеллы – Михаилом Георгиевичем Климовым – Ардентов разминулся во времени, поступив в Хоровую школу Капеллы уже после его смерти. Однако будучи окруженным людьми, хорошо знавшими Климова (включая и собственного деда), Дмитрий Николаевич смог составить себе представление о его личности. Впрочем, в статье «Мастер хоровой аранжировки»²⁸ он повествует о той грани Климова, с которой познакомился не через рассказы других людей, а изучив рукописи ста пятнадцати климовских хоровых партитур, хранившихся в библиотеке Капеллы. Дмитрий Николаевич подробно рассматривает исторический контекст, в котором работал Климов, его задачи как аранжировщика, повлиявшие на него традиции, причины, побуждавшие Климова писать именно так, как он писал, восприятие его аранжировок артистами хора, слушателями, отечественной и зарубежной критикой. Ардентов приводит полный список аранжировок Климова, как опубликованных, так и хранящихся в библиотеке Капеллы в рукописном виде.

Еще одна статья Ардентова, связанная с историей хорового исполнительства, называется «О некоторых особенностях состава русского хора»²⁹ и являет собой своего рода расследование, выросшее из фразы, случайно брошенной одним из старых (еще придворных) капеллан, – «В наш хор баритонов не брали». Дмитрию Николаевичу удалось не только докопаться до причин этой особенности, но и проследить ее эволюцию, отметить очередной ряд отличий Синодального и Придворного хоров и обнаружить, как разные композиторы использовали особенности этих хоров, предназначая им свои сочинения.

Пожалуй, самая масштабная работа Дмитрия Николаевича – «О хоровой артикуляции»³⁰. Здесь совокупность явлений, связанных с переходом от одного звука к другому рассмотрена автором во всем объеме. Ардентов показывает, как применяли артикуляционные приемы разные композиторы, даже как они уточняли обозначения этих приемов в новых редакциях своих сочинений. Пользуясь примерами, автор проводит мысль, что хоровая артикуляция – это не совсем то же самое, что и общемузыкальная или даже вокальная артикуляция, а нечто, требующее дополнительного анализа и изучения. В статье рассматриваются различные функции хоровой артикуляции, ее приемы, специфика применения в различных стилях и жанрах и даже предлагается методика артикуляционного анализа хоровой партитуры и намечаются возможные направления для дальнейших исследований.

Близка к предыдущей и тематика другой работы Ардентова – «К вопросу о фразировке в вокальной музыке Чайковского», представляющей собой план обсуждения на педагогическом семинаре³¹. Интерес к хоровой музыке Чайковского Ардентов сохранил еще со студенческих лет – его дипломная работа в Консерватории была посвящена хору Чайковского «Соловушка».

Лекции «Исполнительские средства хора», которые Ардентов читал первокурсникам в рамках общего курса хороведения, включали гораздо больше, чем лишь артикуляцию и фразировку. Жаль, что Дмитрию Николаевичу не хватило времени, чтобы детализировать этот интереснейший материал до вида, пригодного к печати. К счастью, он остался в памяти и конспектах многих поколений студентов.

Статья «О работе над оперной сценой в курсе хорового дирижирования» обращена к преподавателям хорового дирижирования³² и предлагает использовать в хоровой педагогике опыт, накопленный в драматической и оперной режиссуре. В очередной раз автор напоминает, что авторские указания в партитуре содержат лишь описание внешних красок музыкального или сценического действия, но не дают понимания причин, его вызвавших. Поэтому Ардентов настоятельно рекомендует в дирижерском классе научить студента проводить интонационно-действенный анализ оперно-хоровых сцен для осуществления основной задачи оперного дирижера – «организации борьбы действующих лиц оперы исполнительскими средствами музыки».

В 2005 г. вышла статья Дмитрия Николаевича «Кое-что и вкратце о чтении хоровых партитур на фортепиано»³³, где он последовательно и скрупулезно описывает путь к успешному чтению хоровых партитур в виде четырех ступеней – игра «по-фортепианному», «по-музыкальному», «по-хоровому» и «по-хормейстерски».

В своей последней статье «Хор, – что же это такое?!»³⁴ Ардентов подводит итог тому, чем занимался всю свою жизнь, но итог открытый. Оказывается, на протяжении десятилетий он находил в художественной литературе, в справочниках и словарях, музыкальных и нет – определения понятию «хор». Более того, работая много лет с детьми разного возраста, он просил дать свою формулировку этому понятию их – еще не отягощенных знанием хороведения, но уже имеющих интуитивное представление об этом феномене. Автор классифицирует собранные определения, прослеживает их эволюцию (как и эволюцию самого предмета), рассуждает о самой необходимости давать какое-либо определение и философски оставляет в душе читателя еще больше вопросов, чем было.

В силу конспективности изложения в своих трудах, говоря о побочных к основной теме проблемах, Ардентов лишь называет их, но не

развивает мысль. Или сообщает возможные решения, опуская цепь логических рассуждений, которая к нему привела. Предлагает варианты, оставляя читателю делать выбор. Что касается пропущенных рассуждений и обоснований, то Дмитрий Николаевич излагал их в классе, где он не был стеснен рамками печатных листов (о рамках расписания он вспоминал тоже с большим сожалением), а свобода интерпретации и выбор решения в его классе всегда были правом студента.

Все научные труды Ардентова – будь то исторические или теоретические – непосредственным образом привязаны к практике хорового исполнительства. Лейтмотивом в них проходит реконструкция намерений композитора – автор призывает к осознанию необходимости такой реконструкции исполнителем и в связи с оперной драматургией, и с выбором средств хоровой артикуляции, и с прочтением фразировки Чайковского.

Делал Дмитрий Николаевич и аранжировки для хора, охватив все его составы. Изучение архива Ардентова, которое еще предстоит провести, вероятно, откроет и неизвестные его хоровые обработки, сохранившиеся в рукописи, а пока приведем список тех партитур, которые были опубликованы или имеют хождение из рук в руки. Для двух- и трехголосного детского или женского хора в сопровождении фортепиано: советская русская народная песня «Родина любимая», финская народная песня «По ягоды», А. Варламов – «Роза ль ты, розочка» (слова А. Дельвига), У. Цзу-чан – «Солнце встало из-за гор» (перевод С. Северцева). Без сопровождения: для трехголосного детского хора: польская народная песня «Перепелка», моравская народная песня «С песней шли на битву». Для трехголосного мужского хора: французская песня «Прекрасный барабанщик» (перевод Ю. Гончаренко, обработка Г. Меллера). Для трехголосного смешанного хора: португальская песня «Я бродил по дальним странам» (перевод И. Комаровой). Для четырехголосного смешанного хора: М. Мусоргский – «Вечерняя песня»; карельские песни «Прилетел орел с востока» и «Там, за лесом»³⁵; эстонская песня «Танец наших парней».

Оставив работу уже в преклонном возрасте, он, тем не менее, продолжал общаться с бывшими студентами и коллегами, продолжал размышлять о профессии, анализировать собственный и чужой опыт, приходить к новым открытиям, к критическому переосмыслению собственной педагогической деятельности и всего дирижерско-хорового образования в целом. Он находил, что обучение студентов-хоровиков зажато в узкие устоявшиеся рамки, которые не меняются десятилетиями. Даже вспоминая свои консерваторские занятия у В. П. Степанова, он с сожалением отмечал: «Этот прожженный человек, который знал все оперы вдоль и поперек, не сказал мне ничего, что я сейчас могу

сказать про „Царскую невесту“. Только: „ты сделаешь, как я, а я сделаю, как он“». И к этому свелось, считал Ардентов, сегодняшнее дирижерско-хоровое образование. «Нет прорыва, – сетовал он. – У симфонистов есть Мусин, а у хоровиков такого, как Мусин, к сожалению, нет». После выхода Ардентова на пенсию у него появилось время и возможность перечитывать труды Мусина, Ершова, Станиславского. «Если б мне сейчас было хотя бы семьдесят восемь лет, – говорил он в свои девяносто, – я бы теперь совсем по-другому стал преподавать».

В работе о чтении партитур на фортепиано Ардентов приводил цитату кого-то из пианистов, сказавшего, что превосходная степень легато создается «напряжением воли, заставляющей связывать звучащие точки в линию». Пожалуй, можно сказать, что жизнь Дмитрия Николаевича в последние годы являла собой это «напряжение воли». Несмотря на физическую немощь, он продолжал в бытовом смысле сам обслуживать себя и свою жену. Сам ходил за продуктами, сам готовил, кормил по часам. Несмотря на отказывающееся зрение – не переставал читать. Помимо ежедневных газет он также выписывал журнал «Наука и жизнь» и был в курсе всех последних новостей – как общественных, так культурных и научных. Несмотря на пропадающий слух – продолжал ценить общение. Одной большой лигой он связывал своих выпускников, рассеянных по всему миру и узнающих друг друга по ключевому слову – «Ардентов».

Дмитрий Николаевич считал, что ему очень повезло, что он поучился и в Ленинграде, и в Москве и, таким образом, смог увидеть две разные школы – капелльскую и синодальную.

Любопытно, что хотя практически сто лет Капеллой руководили москвичи – С. А. Смирнов, М. Г. Климов, А. В. Свешников, Г. А. Дмитриевский, – тем не менее, именно благодаря им сложился петербургский стиль хорового пения, петербургская дирижерско-хоровая школа, петербургские педагогические традиции. Каждый из названных руководителей оставил не только след в истории Капеллы, но и своих учеников, которые продолжали их дело: Смирнов оставил Богданова, Климов – Кудрявцеву, Дмитриевский – Козлова, Богданов – Ардентова. Однако каждый из этих и десятков других учеников, став зрелыми музыкантами, исполнителями и педагогами, не остановились на том, что получили от своих учителей, а воспользовались полученным, как фундаментом, на котором строили свое собственное здание.

Лучшим уроком, извлеченным из уроков Дмитрия Николаевича Ардентова, и лучшим памятником его жизни будет строительство на фундаменте, заложенном в его классе, новых, самых разных исполнительских и педагогических теорий и практик – новых школ, о которых можно будет сказать, что они выросли из школы Ардентова.

Примечания

¹ Личное дело артиста Капеллы И. А. Аристархова. ОВАК. Ф. 96. Оп. 2. Д. 24. Л. 1.

² Там же. Л. 7–8 об. Заявление о разрешении на выезд за границу, поданное за три месяца до гастролей, на данный момент является единственным известным документом, указывающим на участие в них И. А. Аристархова.

³ Михаил Георгиевич Климов (1881–1937) работал в Капелле в 1902–1935 (с 1913 – главный дирижер). Елизавета Петровна Кудрявцева-Мурина (1914–2004) начала работу дирижером Капеллы сразу после окончания школы Капеллы в 1931 и оставалась на этой должности до 1961, исполняя обязанности главного дирижера в паузах между официально назначенными руководителями. Николай Михайлович Данилин (1878–1945) руководил Капеллой в 1936–1937, Александр Васильевич Свешников (1889–1980) – в 1937–1941.

⁴ Подробнее о Детской хоровой школе Ленинградской капеллы в 1937–1944 с.: Трубинов П. Ю. Два хоровых училища, вышедшие из стен Ленинградской капеллы // Современная музыкальная культура и образование: сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию со дня образования Хорового училища имени А. В. Свешникова. М.: Композитор, 2020. С. 52–61.

⁵ Кудрявцева Е. П. Вспоминая давнее // Кудрявцева Е. П. Мой музыкальный век. СПб.: Береста, 2011. С. 40.

⁶ Трубинов П. Ю. От малых певчих к Хоровому училищу // Капеллане. Хоровое училище имени М. И. Глинки. К 75-летию основания. СПб.: Петроний, 2020. С. 53.

⁷ Отчет о работе Хоровой школы за 1938–39 учебный год. ЦГАЛИ. Ф. 77. Оп. 3-1. Д. 76. Л. 8 об.

⁸ И Ардентов и Пятышев принадлежали классу преподавателя фортепиано А. М. Хазанович (программа концерта 6 июня 1939. ЦГАЛИ. Ф. 77. Оп. 3-1. Д. 76. Л. 10–10 об.). Под «Сицилийской вечерней» Шумана, скорее всего, имеется в виду Сицилийская песенка из Альбома для юношества.

⁹ Приказы № 13 и 14 по Детской хоровой школе при Государственной академической капелле от 22 мая 1940. ЦГАЛИ. Ф. 77. Оп. 3-1. Д. 85. Лл. 13, 14.

¹⁰ Всего из пятого класса премировано только два ученика, вторым был Анатолий Ушкарев (Протокол заседания педсовета от 10 июня 1940. ЦГАЛИ. Ф. 77. Оп. 3-1. Д. 77. Л. 1 об.).

¹¹ Приказ № 8 по Детской хоровой школе при Государственной академической капелле от 21 марта 1941. ЦГАЛИ. Ф. 77. Оп. 3-1. Д. 93. Л. 8. Дмитрий Николаевич спустя 80 лет рассказывал, на что потратили его стипендиальные деньги – кровать с пружинным матрасом; фотоаппарат «Фотокорр» на треноге; пальто на вырост, в котором он поехал в эвакуацию; настоящий взрослый велосипед, на котором он успел покататься лишь две недели – до начала войны.

¹² Протокол педсовета Детской хоровой школы от 4 июня 1941. ЦГАЛИ. Ф. 77. Оп. 3-1. Д. 86. Л. 3.

¹³ Ардентов Д. Н. Палладий Андреевич Богданов и его «Страницы воспоминаний» // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве. (Творчество, исполнительство, образование): сборник статей. Л.: ЛГК, 1981. С. 116–136. Об Арбажских годах также вспоминают и другие капеллане тех лет.

См.: Флярковский А. Г. Жизнь моя – музыка: Воспоминания. Встречи. Впечатления. М.: Сов. композитор, 1986. 208 с.; Викторов В. И. Ростислав Бойко: Монографический очерк. М.: Сов. композитор, 1985. 160 с.; Годзевич Г. А. Маленькие трагедии большой войны // Особняк на Большой Грузинской: Воспоминания. Заметки. Беседы. М., 1994. С. 77–79; Козлов Ф. М. Начало // Там же. С. 80–82; Ковалев Г. А. Закалка была отличная, на всю жизнь! // Там же. С. 83–89. Минин В. Н. Скерцино // Там же. С. 105–116; Тытянко Е. С. Служить возрождению России // Там же. С. 132–140. Также оставила воспоминания преподаватель Хоровой школы Зоя Дмитриевна Козырева (рукопись). Обширное исследование, восстанавливающее события тех лет, провела в наши дни Ольга Коробова (Созинова), выпускница Арбажской средней школы – той самой, к которой были присоединены в годы войны эвакуированные капелланы: Созинова О. В. Ленинградское хоровое училище на Арбажской земле. Арбаж: [б. и.], 2002. 69 с.

¹⁴ Одновременно это означало и ликвидацию Хоровой школы Ленинградской капеллы. Впрочем, как мы видим, конец заведения не означал прерванного образования для его учащихся, из которых 28 человек закончили Московское хоровое училище, а 25 поступили (из них 15 закончили) в Ленинградское хоровое училище, которое было создано осенью 1944 года при Капелле взамен ликвидированной школы.

¹⁵ Выпускники Московского хорового училища 1945 года: Д. Н. Ардентов, А. Г. Битков, Ф. М. Козлов, И. З. Марголин, В. Н. Минин, Б. А. Никаноров, В. А. Отрезов, А. Ф. Ушкарев, В. С. Шляпкин, А. А. Юрлов.

¹⁶ Личное дело преподавателя Хорового училища Д. Н. Ардентова. ОВАК. Ф. 43. Оп. 12. Д. 10. Л. 28.

¹⁷ На настоящий момент автор данной статьи не может привести выходные данные этого сборника, поскольку не нашел ни одного экземпляра, хотя сохранил отчетливое воспоминание о занятиях по нему в Хоровом училище и даже мог бы по памяти восстановить мелодии отдельных крепко засевших номеров. Однако имеется переписка дирекции Хорового училища с Управлением учебных заведений при Министерстве культуры РСФСР, связанная с подготовкой издания к печати в 1958–59 гг. См.: ЦГАЛИ. Ф. 77. Оп. 3-2. Д. 281. Также оно упоминается в Характеристике Д. Н. Ардентова 1969 г. в его личном деле как уже напечатанное и успешно используемое, с указанием объема 8 печ. л. См.: ОВАК. Ф. 43. Оп. 12. Д. 10. Л. 33.

¹⁸ Ардентов Д. Н. Упражнения по музыкальной грамоте. Л., 1968. 66 с.

¹⁹ Ардентов Д. Н. Хоровые произведения. Сборник хоровых произведений для VI–X классов. Л., Учпедгиз, 1960. 210 с.

²⁰ Ардентов Д. Н. Звени, песня дружная. М.; Л.: Просвещение, 1965. 124 с.

²¹ Ардентов Д. Н. Музыкальная грамота и сольфеджио для хоровых коллективов художественной самодеятельности. Л.: Музыка, 1970. 112 с.

²² Ардентов Д. Н. Сольфеджио: учебное пособие для студентов I курса. Л.: ЛГИК, 1973. 76 с.

²³ Ардентов Д. Н. Сольфеджио: учебное пособие для студентов I курса. СПб.: СПбГАК, 1995. 104 с.

²⁴ Ардентов Д. Н. К вопросу о значении музыкальной грамотности для самодеятельности хоровых коллективов // Могучее средство воспитания. Л.: Музыка, 1978. С. 107–114.

²⁵ Ардентов Д. Н. Значение музыкальной грамотности для деятельности хоровых коллективов // Хоровая самодеятельность как средство воспитания: сборник научных трудов. Л.: ЛГИК, 1981. Том 63. С. 81–88.

²⁶ Ардентов Д. Н. Палладий Андреевич Богданов и его «Страницы воспоминаний». Чит. изд.

²⁷ Полная версия воспоминаний П. А. Богданова только теперь, спустя 40 лет после первой публикации, увидела свет – в приложении к книге: Чернушенко В. А. Листья жизни. СПб.: Композитор, 2021. 568 с.

²⁸ Ардентов Д. Н. Мастер хоровой аранжировки (Обработки и переложения М. Г. Климова) // Национальные традиции русского хорового искусства: сборник научных трудов. Л.: ЛГК, 1988. С. 126–139.

²⁹ Ардентов Д. Н. О некоторых особенностях состава русского хора // Русская хоровая культура. История. Традиции. Современные проблемы: сборник научных трудов. СПб.: СПбГАК, 1995. Том 145. С. 149–157.

³⁰ Ардентов Д. Н. О хоровой артикуляции // Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива: сборник научных трудов ЛГИК им. Крупской. Л.: ЛГИК, 1988. Том 124. С. 46–61.

³¹ Ардентов Д. Н. К вопросу о фразировке в вокальной музыке Чайковского // Творческое наследие П. И. Чайковского (1840–1893). Материалы к обсуждению на педагогическом семинаре. Л.: ЛГИК, 1990. С. 25–26.

³² Ардентов Д. Н. О работе над оперной сценой в курсе хорового дирижирования // Вопросы методики преподавания дирижерско-хоровых дисциплин: сборник научных трудов ЛГИК им. Крупской. Л.: ЛГИК, 1985. Том 96. С. 65–71.

³³ Ардентов Д. Н. Кое-что и вкратце о чтении хоровых партитур на фортепиано // Русская хоровая культура. Вып. 3. Хоровое искусство и современные проблемы дирижерско-хорового образования: сборник научных трудов. СПб.: СПбГУКИ, 2005. Том 164. С. 72–83.

³⁴ Ардентов Д. Н. Хор, – что же это такое?! (Материалы к размышлению о сущностях и дефинициях этого понятия) // Русская хоровая культура. Вып. 4. 50 лет кафедре академического хора факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. СПб.: СПбГУКИ, 2008. С. 86–102.

³⁵ Слова для этой песни перевела жена Ардентова – Лидия Афанасьевна Петрова.

И. М. Стольников

**Э. Б. Фертельмейстер. Цикл «Шесть новелл»
для смешанного хора а cappella**

В статье разбирается одно из последних сочинений нижегородского композитора Эдуарда Фертельмейстера – цикла для смешанного хора а cappella на стихи Евгения Евтушенко. Методических исследований этого произведения на данный момент не опубликовано, что обуславливает новизну и актуальность работы. Исполнительский анализ цикла производился в непосредственном контакте с композитором. Премьера состоялась под управлением автора работы, в статье была поставлена задача максимально точно отразить пожелания композитора к исполнению произведения.

Ключевые слова: Э. Б. Фертельмейстер, Евг. Евтушенко, светская хоровая музыка, хоровой цикл, смешанный хор а cappella.

Ivan M. Stolnikov

**Choral cycle «Six novellas» by Eduard Fertelmeister
for mixed choir a cappella**

There is an analysis of one of the latest pieces of Nizhny Novgorod composer Eduard Fertelmeister. This is the choral cycle for mixed choir a cappella named «Six novellas» by Evgeny Evtushenko's text. There is not any methodic works about this piece for the moment, so the text is new and actual. The performing analysis was making in contact with the composer. The premier took place under the direction of the author of this article. The task of the work is to reflect the performing wishes of the composer as accurate as possible.

Key words: E. Fertelmeister, Evg. Evtushenko, secular choral music, choral cycle, mixed choir a cappella.

Произведения для смешанного хора а cappella народного артиста РФ, композитора Эдуарда Борисовича Фертельмейстера давно входят в репертуар различных хоровых коллективов страны. Их отличает ярко выраженное мелодическое начало, конкретность образных характеристик, гармоническое разнообразие и ясность формы. Во многом это происходит благодаря огромному опыту работы композитора в сфере театральной музыки – Э. Б. Фертельмейстер создал музыку более, чем к 100 спектаклям, в том числе мюзиклам, принятым к постановке в Нижегородском театре оперы и балета им. А. С. Пушкина. Необходимость следовать законам театрально-сценического жанра сформировала в творческом почерке композитора такие характерные черты, как тяготение к зримой точности, емкости и афористичности образно-музыкальных характеристик, чуткое ощущение концентрированности времени сценического действия, ясной выверенности драматургии, наглядно-образного разнообразия.

Музыка для хора занимает значительное место в творчестве Эдуарда Борисовича, что обусловлено его основной специальностью (композитор получил начальное музыкальное образование в горьковской хоровой капелле мальчиков, а профессиональное – на дирижерско-хоровых отделениях Горьковского музыкального училища и консерватории). Хоровое творчество стало для дирижера своеобразной творческой лабораторией: произведения для хора, созданные композитором, отличаются широчайшим диапазоном форм и жанров. В качестве примеров можно привести «Вокализ» для хора и оркестра из спектакля «Алеша», «Песню о песне» на стихи Бориса Заходера для детского хора и оркестра, хоровые циклы на стихи Л. Мартынова и О. Мандельштама, концерт-рапсодию для хорового театра «Песни сердца» для смешанного хора, солистов и инструментального ансамбля, хоровой триптих «От весны до осени» на стихи В. Колчина и др.¹

В настоящее время Э. Б. Фертельмейстер фактически является единственным в Нижнем Новгороде композитором и одновременно профессиональным хоровым дирижером. Его произведения для хора демократичны, вокально удобны и исполнительски эффектны. Композитор досконально знает специфику хорового исполнительства и умело применяет свои профессиональные навыки дирижера-хоровика в сочинении произведений для хора. Этим обусловлено его особое место среди современных авторов, работающих в данной области.

Хотя в целом музыкальный язык хоровых произведений Э. Б. Фертельмейстера достаточно традиционен, в его произведениях имеются черты, придающие им заметную авторскую индивидуальность. К ним можно отнести запоминающийся мелодизм, специфически характерные кадансовые формулы, предпочтение циклического формообразования. Также в своем хоровом творчестве композитор придает особое значение соотношению музыки и озвучиваемого текста. Пристальное внимание к адекватному воплощению поэтического слова привносит в хоровое исполнение отчетливо ощутимые черты зримой театральности². Синтетичность музыки и слова, максимальное выявление выразительной красоты поэтического текста – одна из наиболее ярких особенностей творческого почерка композитора. Благодаря ей произведения Э. Б. Фертельмейстера приобретают узнаваемую индивидуальность и всегда хорошо принимаются публикой.

Эти черты в полной мере воплотились в новом произведении Э. Б. Фертельмейстера, написанном летом 2020 г. на стихи Евгения Евтушенко «Шесть новелл» для смешанного хора а cappella, премьера которого состоялась 12 февраля 2021 г. в Нижнем Новгороде в исполнении камерного хора «Нижний Новгород». Именно этому коллективу автор посвятил свое сочинение.

Цикл представляет собой последовательность из шести лирических миниатюр, представляющих собой эмоционально-психологические зарисовки. В каждой пьесе преобладает свой характер, настроение, обусловленное тесной связью музыкального развития с текстом стихотворения. Группы хора активно взаимодействуют между собой, наделяются личностными характеристиками. Это позволяет обострить сюжетно-музыкальный конфликт и в значительной степени театрализовать музыкально-поэтическое повествование, оставаясь при этом в рамках классической сценической диспозиции: хор располагается на сцене традиционно, но при этом у слушателя создается впечатление не только музыкального, но и яркого сценического действия.

Следует отметить, что индивидуализация образов достигается в основном за счет взаимодействия основных групп голосов – мужских и женских, высоких и низких. Этот прием позволяет достичь индивидуально выраженной эмоциональной окраски того или иного эпизода и в то же время сохранить определенную степень объективации музыкального высказывания.

Цикл открывается миниатюрой, в основе которой лежит текст стихотворения 1961 г. «Всегда найдется женская рука»³. Композитор использовал в пьесе не все стихотворение, оставив за рамками конфликтную, наиболее острую часть и сосредоточившись на его лирической первой половине. Музыка чутко следует за текстом, раскрывая тончайшие оттенки смысла поэтического произведения. Это обуславливает свободное метрическое изложение музыки – в пьесах постоянно меняется размер, метроритмическая свобода никак не ограничивает мелодическое движение. Выразительная и теплая мелодия разворачивается линейно, завершая каждую строфу небольшим кадансом, отделяющим один поэтический образ от другого. Внимание композитора заостряется на максимальной ясности эмоциональной и смысловой окраски озвучиваемого текста.

Новелла начинается вступлением-зачином сопрано и альтов, которое задает проникновенно-лирический характер всей пьесе. Разделение мужской и женской групп хора привносит характерную индивидуализацию в музыкальное повествование, наделяя группы практически личностной персонификацией, символизирующей непрекращающийся диалог мужского и женского начала. Вторую строфу исполняют тенора и басы. Ритмическое строение мелодии очень простое, это практически сплошное разворачивание восьмых в спокойном темпе. Главным выразительным средством является выпуклая мелодическая линия. В третьей строфе к мужским голосам присоединяются женские и хор звучит мягко и полнозвучно, звуковедение плавное, максимально слитное. Септаккордовые последования придают музыке мягкий, обволакивающий харак-

тер. В предпоследней строфе звучание достигает кульминации, которая постепенно в нисходящем движении возвращается к первоначальному лирическому настроению – герой обретает покой и гармонию.

Вторая новелла под названием «Не исчезай» контрастна первой. Стихотворение «Не исчезай»⁴ датируется примерно 1977 г., когда поэту исполнилось 45 лет, и он находится в зените славы. Текст экспрессивен, насыщен метафорами, отсылками к библейским образам (упоминание Судного дня и труб апокалипсиса, тема искупления греха), которые усиливают драматичность изложения. На протяжении всего стихотворения настойчиво повторяется рефрен: «Не исчезай!». Мотив близкой гибели чувства, постоянно повторяющийся заклинающий призыв – все это обуславливает высокий эмоциональный накал музыки.

Музыкальный язык пьесы изобилует сложными диссонансами, разрешающимися подчеркнуто просто. Мелодические линии развиваются двумя контрастными способами: зачин «не исчезай» в большинстве случаев представляет собой опевание, последующая фраза-развитие – волнообразное движение, когда мелодия поступенно поднимается вверх и завершается нисходящим ходом к доминанте. Возрастающее эмоциональное напряжение подчеркивается нарушением плавности движения восьмью пунктирным ритмом. Композитор акцентирует особое внимание на заключительной мысли-выводе текста о том, что последняя любовь сосредоточена не на текущем моменте полноты чувства, а на предчувствии расставания и ужасе перед неизбежной трагедией разрыва (двукратное повторение слова «страх» с резким изменением регистра (скачок на дециму вверх у сопрано) и динамики (от piano до Fortissimo), что создает дополнительное напряжение в звучании хора). Гармонический план второй новеллы изобилует неожиданными модуляциями в отдаленные от основной тональности, а устойчивость разрешений размывается септаккордами, неопределенность завершения сюжетной линии подчеркивается уходом звучности в исчезающее PPP.

Третья новелла – «Лед» – представляет собой ностальгическое воспоминание об ушедшей любви, представленное сквозь призму пейзажной зарисовки⁵. Текст стилизован в манере С. Есенина (прослеживаются явные аллюзии на знаменитое стихотворение «Я покинул родимый дом», созданное поэтом в 1918 г., выражающиеся в обращении к архетипическим образам клена, движущейся воды). При этом текст Евтушенко, в отличие от есенинского, несет в себе более персонифицированную, личностную нагрузку, трансформируя тоску по оставленной родине в грусть о далекой любимой женщине. Стихотворение было написано в 1956 г.

Музыка новеллы интонационно родственна предыдущей пьесе и звучит как ее логическое завершение: если во второй новелле слышен протест против ухода любимой, то здесь констатируется свершив-

шийся факт и предстоящее состоявшееся, но еще не осмысленное одиночество.

Звучание хора в этой пьесе легко и нежно, основная мелодическая нагрузка лежит на женских голосах, басы поддерживают гармоническую вертикаль в достаточно высокой тесситуре, не утяжеляя фактуру, придавая музыке акварельную прозрачность. Музыкальные фразы накладываются одна на другую, создавая отсылку к движению льдин в воде во время ледохода. «Лед» – самая компактная пьеса цикла, ее протяженность составляет всего 32 такта.

Четвертая новелла – «Окно выходит в белые деревья» – драматургическая кульминация всего цикла. Стихотворение «Окно выходит в белые деревья»⁶ посвящено старшему коллеге Евтушенко, поэту Леониду Мартынову, репрессированному в 30-е гг. по доносу. Молодой поэт испытывал к Мартынову искреннюю симпатию и глубоко сожалел о его нелегкой судьбе до конца жизни⁷. Отметим, что Э. Б. Фертельмейстер обращался к поэтическому творчеству Леонида Мартынова и создал в 1989 г. трехчастный хоровой цикл на его стихи. Поэтому выбор стихотворения Евтушенко, опосредованно отсылающий к творчеству Мартынова, был неслучайным.

В качестве художественного приема Евтушенко использует повтор отдельных строк (прием, являющийся характерным для творчества Мартынова), наделяя его особым внутренним содержанием – неоднократное повторение одних и тех же слов практически насильно заставляет читателя (слушателя) погрузиться в ситуацию, прочувствовать ее изнутри⁸. Таким образом, посредством этого своеобразного оstinato поэт создает эффект сопереживания, вызывая сочувствие к герою стихотворения. Композитор усиливает этот поэтический прием, разбивая повторяющиеся фразы на еще более мелкие мотивы. Стихотворение как нельзя лучше подходит для хорового произведения, ведь рассказ ведется от лица коллективного «автора» – студентов класса, которые сперва в недоумении, а затем сочувственно наблюдают за своим профессором, который у них на глазах переживает свою личную трагедию⁹:

Окно выходит в белые деревья.
Профессор долго смотрит на деревья.
Он очень долго смотрит на деревья
и очень долго мел крошит в руке.
Ведь это просто –
правила деленья!
А он забыл их –
правила деленья!
Забыл –
подумать –

правила деления!
Ошибка!
Да!
Ошибка на доске!
Мы все сидим сегодня по-другому,
и слушаем и смотрим по-другому,
да и нельзя сейчас не по-другому,
и нам подсказка в этом не нужна.
Ушла жена профессора из дому.
Не знаем мы,
куда ушла из дому,
не знаем,
отчего ушла из дому,
а знаем только, что ушла она.
В костюме и немодном и неновом, –
как и всегда, немодном и неновом, –
да, как всегда, немодном и неновом, –
спускается профессор в гардероб.
Он долго по карманам ищет номер:
«Ну что такое?
Где же этот номер?
А может быть,
не брал у вас я номер?
Куда он делся? –
Трет рукою лоб. –
Ах, вот он!..
Что ж,
как видно, я старею,
Не спорьте, тетя Маша,
я старею.
И что уж тут поделаешь –
старею...»
Мы слышим –
дверь внизу скрипит за ним.
Окно выходит в белые деревья,
в большие и красивые деревья,
но мы сейчас глядим не на деревья,
мы молча на профессора глядим.
Уходит он,
сутулый,
неумелый,
под снегом,

мягко падающим в тишь.
Уже и сам он,
как деревья,
белый,
да,
как деревья,
совершенно белый,
еще немного –
и настолько белый,
что среди них
его не разглядишь.

Новелла представляет собой образец решения музыкальной задачи при помощи элементов театрализации музыкального действия. После краткого вступительного вокализа первые слова стихотворения хор исполняет речитативом, практически на одной ноте. Различные группы хора в нюансе *piano* повторяют небольшие остинатные попевки, которые переплетаются, словно перебивая друг друга. Этот прием сразу погружает слушателя в состояние тревожного ожидания какого-то значимого события и очень удачно иллюстрирует атмосферу в классе, создавая впечатление, будто несколько групп студентов негромко переговариваются между собой. Наконец из отдельных повторяющихся фраз складывается связная мелодия. Мелодическое зерно, на котором строится тематика, представляет собой простой, легко запоминающийся мотив, переходящий от одной группы голосов к другой, по очереди ведущих повествование. Нарочитая банальность темы подчеркивает заурядность драмы, постигшей главного героя. Кульминация первого раздела новеллы наступает на словах, объясняющих странное поведение профессора – от него ушла жена. Диссонанс в момент кульминации подчеркивает не только значимость события, но и недоумение от непонимания мотивов ее поступка.

Следующий за кульминацией вокализ нисходящими хроматическими последованиями передает состояние растерянности, отчаяния и боли, переполняющих профессора.

В среднем разделе пьесы диалог профессора и гардеробщицы выписан с театральной детализацией: реплики профессора исполняют басы, междометия тети Маши – более высокие голоса. Введение прямой речи героя в текст стихотворения персонализирует его переживания, зримо конкретизируя образ. Автор особо подчеркивает характеристичность героев и различие в их состоянии: профессор устало констатирует приближение старости, в то время, как его собеседники (по тексту партитуры очевидно, что к протестующему восклицанию тети Маши присоединяются также голоса студентов) энергично и активно возражают ему.

Заключительный раздел новеллы звучит в значительно более медленном темпе, иллюстрируя уход профессора, его усталость, смирение, угасание. Повествование вновь ведется от лица студентов, которые наблюдают, как их профессор исчезает среди заснеженных деревьев. Хор-рассказчик сопереживает и принимает внутреннее состояние уходящего профессора: печаль, усталость, безнадежность и сочувствие, которое порождено трагедией неизбежности скорого завершения жизненного пути героя. Финальный вокализ, повторяющий интонации заключительного вокализа первого раздела, вновь напоминает о вспышке отчаяния, которая тут же растворяется, подавленная безмолвием белых деревьев, за которыми скрылся профессор, унеся в вечность свою боль и смирение перед ней.

Пятая новелла написана на текст стихотворения «А снег повалится, повалится...»¹⁰, написанного в 1966 г. Песни на эти слова были созданы такими композиторами, как Г. Пономаренко, В. Соловьев-Седой, В. Красновский, Д. Тухманов, что обусловлено необыкновенной музыкальностью, мелодичной звучностью, заложенной в стихотворении. Э. Б. Фертельмейстер использует не весь текст, а только те строфы, которые воплощают цельный образ возрождения чувства упоения жизнью, предчувствием новой молодости, радости (средние строфы, иллюстрирующие сомнения автора в подлинности его настроения опущены). Ликующая праздничность, приподнятость общего характера пятой пьесы воплощена в целом в более высокой, как бы приподнятой над другими пьесами цикла тесситуре, стремящемся вверх, «взлетающем» строении мелодической линии, украшенной легкими «завитушками» шестнадцатых в подголосках. По сравнению с предыдущей новеллой, где музыкальное развитие всецело подчиняется перипетиям стихотворного сюжета, в этой пьесе мелодия господствует над стихами. Эмоционально-художественный посыл музыки, безусловно, будет ясен для слушателя даже вне смысловой связи с текстом.

Драматургическая концепция новеллы перекликается с первой пьесой цикла, создавая своеобразную арку: первую строфу исполняют женские голоса, вторую – мужские, далее обе группы объединяются, символизируя объективизацию смыслового посыла стихотворения.

Заключительная шестая новелла – «Мопассан» – это квинтэссенция лицедейства, своеобразный «театр в театре», когда автор, наблюдая своего героя со стороны, в процессе этого своеобразного театра масок отождествляет себя с выдуманным персонажем настолько, что стирает грань между реальностью и фантазией.

Стихотворение было создано в 1959 г.¹¹ В 2015 г. в интервью журналу «Театрал» поэт признавался, что в молодости Мопассан был его любимым писателем, а он сам обожал оперетту¹². Композитору уда-

лось передать легкую, блестящую и бесшабашную атмосферу «а-ля Париж» введением мультижанрового разнообразия в последний номер цикла. Здесь присутствуют мгновенные переключения образов: первый раздел написан в духе французской песенки-шансонетки. Шаловливой легкости, воздушности образу добавляют восьмые паузы, разделяющие слоги. Вторая фраза, более широкого дыхания, представляет собой образную характеристику автора-писателя (которая вернется в заключительном разделе). Она отличается лиричной и теплой интонацией, в отличие от изысканно-капризного образа вымышленного персонажа.

В среднем разделе новеллы всецело господствует образ блестящего светского Жоржа Дюруа, охарактеризованный упругим, пружинистым ритмом мазурки. Вторая половина среднего раздела тяготеет к жанровости вальса, нисходящие интонации практически зримо уподобляются ловкому скольжению в танце по натертому до блеска паркету. Характерно-театральные детали подчеркнуты поясняющими пометками композитора: «упруго», «остро», «вкрадчиво».

Переход к репризе совмещает образные характеристики героя и его создателя, осуществляя обратную метаморфозу: светский лев уступает место интеллектуалу-художнику. Однако пьеса (и весь цикл) завершается неожиданным сюжетным поворотом: хотя писатель вернулся в свой обычный облик, его герой не исчезает бесследно, оставляя после себя вполне зримое напоминание в виде маскарадного или карнавального костюма, который, – кто знает? – возможно, еще не раз пригодится писателю, придумавшему этого персонажа. В музыке этот момент показан при помощи стремительно взлетающей вверх мелодии на *crescendo* и *accelerando*.

Мастерская работа с хором, живой и эмоциональный музыкальный язык, яркие образные характеристики, а также запоминающийся, выразительный мелодизм, без сомнения, позволят новому произведению композитора занять достойное место в репертуаре хоровых коллективов страны.

Примечания

¹ Супруненко Г. В. Принципы театрализации в современной хоровой музыке (на примере сочинений отечественных композиторов Р. Щедрина, М. Броннера, Э. Фертельмейстера): учебное пособие / Супруненко Г. В.; Нижегородская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2014. 52 с.

² Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов XX–XXI веков: Автореф. дис. ... канд. исск. Нижний Новгород, 2012. 25 с.

³ Евтушенко Е. Избранные произведения: в 2-х томах. Т. 1. 1952–1965. Стихотворения и поэмы. М: Худож. лит., 1980. С. 266.

⁴ Евтушенко Е. Не исчезай // Культура.РФ. 2013. URL: <https://www.culture.ru/poems/26285/ne-ischezai> (дата обращения 20.04.2021).

⁵ Евтушенко Е. Лед // Афиша. 2017. URL: <http://ev-evt.net/stihi/l/ice.php> (дата обращения 20.04.2021).

⁶ Евтушенко Е. Избранные произведения. С. 121.

⁷ Гордон Д. Больше, чем поэт // Бульвар Гордона. 2008. № 28 (168).

⁸ Кравцова О. Евгений Евтушенко: первые шаги в большую поэзию // Литературно-художественный и общественно-политический журнал «Север». 2012. № 11–12. С. 26–35.

⁹ Фертельмейстер Э. Б. Шесть новелл для смешанного хора а cappella на стихи Евгения Евтушенко // Издательство «Композитор». 2021. URL: <https://compozitor.spb.ru/catalog/smeshannyu/fertelmeyster-e-6-novell-dlya-smesh-khora-a-cappella/> (дата обращения 21.06.2021).

¹⁰ Евтушенко Е. А снег повалится, повалится // Культура.РФ. 2013. URL: <https://www.culture.ru/poems/26225/a-sneg-povalitsya-povalitsya> (дата обращения 20.04.2021).

¹¹ Евтушенко Е. Мопассан // РуСтих. 2021. URL: <https://rustih.ru/evgenij-evtushenko-mopassan/> (дата обращения 20.04.2021).

¹² Яков В. «Единственная актриса, которую я... побаиваюсь»: Евгений Евтушенко посвятил стихотворение Алле Демидовой / В. Яков, В. Борзенко. // Театрал. 2015. № 9 (130).

Т. А. Чернышева

**«Тайная свобода» духовно-певческой традиции
советского периода**

Изучение трагической судьбы православной духовно-певческой традиции советской России – «закрытой» когда-то страницы отечественной истории – позволяет сегодня восполнить утраченное, увидеть черты преемственности дореволюционного и советского периодов, восстановить целостность русской хоровой культуры в единстве ее светского и церковного начал. В статье показывается жизне-способность духовно-певческого опыта во всех сферах богослужбной и внебогослужбной (религиоз-ной и светской) деятельности – творчестве, исполнительстве, образовании и науке. Обращается внимание на проявление духовно-певческой памяти в сложных условиях строгого контроля со стороны властей – в жертвенно-подвижнической или скрытой и превращенной форме.

Ключевые слова: советский период, церковное пение, духовно-певческая традиция, преемственность, русская хоровая культура, композиторское творчество, исполнительство, образование, наука.

Tatiana A. Chernysheva

«Secret Freedom» of spiritual singing tradition during the soviet period

The study of the dramatic history of orthodox spiritual singing in the Soviet Russia – that has been a «closed page» of national history for many years – gives us an opportunity nowadays to turn back what was once lost, to reveal the features of continuity between pre-revolutionary and soviet period, to restore the integrity of Russian culture of choral singing which was historically used to combine secular and church origin. The article shows the viability of traditions of spiritual singing both in liturgical and secular fields – art, performance, education and science. Special attention is paid to the feats of those people who despite of the strict government control used and enriched the tradition of spiritual singing either scarifying themselves or finding any secret or transformed ways.

Key words: the Soviet period, church singing, tradition of spiritual singing, continuity, Russian culture of choral singing, compositional work, performance, education and science.

Обращение к данной теме обусловлено необходимостью восполнения когда-то «закрытых» страниц в советской истории (советской – официально с 1922 по 1991 г.), без осмысления которых невозможно иметь целостное представление о преемственности традиций русской хоровой культуры.

Понятие «духовно-певческая традиция» емкое и многоаспектное. Исходя из ключевого слова «традиция» и применительно к теме настоящей статьи, оно трактуется достаточно широко – как исторически сложившаяся система православных духовно-певческих ценностей (норм, правил, обычаев, представлений, преданий), передающаяся последующим поко-

лениям для усвоения, сохранения, переосмысления и развития. Как одна из важнейших основ русской хоровой культуры, в частности, православной певческой культуры, она рассматривается нами как относительно богослужебной, так и внебогослужебной (церковной и светской) деятельности.

Цель настоящей статьи – показать жизнеспособность духовно-певческой традиции советского периода, существовавшей в жертвенно-подвижнической или скрытой и превращенной форме, увидеть в проявлении ее «тайной свободы» верность духовно-певческой памяти в разных сферах хоровой культуры – творчестве, исполнительстве, образовании и науке.

Как известно, духовно-певческий опыт предшественников в различные времена воспринимался в России по-разному – от естественного следования традиции до серьезного ее переосмысления или даже отрицания. Ретроспективный взгляд на историю, начиная от Древней Руси до начала XX в., показывает немало тому примеров – от жертвенного неприятия древлеправославными христианами эпохально значимой церковной реформы патриарха Никона середины XVII в., до целенаправленных преобразований церковного пения в России, направленных на поиск искомого русского церковного хорового стиля, достигшего своего расцвета на рубеже XIX–XX вв. При этом, несмотря на смену эпох, периодов, жанров и стилей, в многовековом развитии русской духовно-певческой культуры наблюдалась в той или иной степени преемственность традиции, важную роль в которой играло объединяющее начало – православное христианское вероучение, сохранение канонических норм и правил, «неприкосновенность» уставного мелодического фонда.

Революционные потрясения «Великого Октября» посягнули на ход исторической преемственности – православная система ценностей оказалась на краю пропасти и была поставлена в такие условия, что могла прекратить свое существование. Среди знаковых событий в ее судьбе были: проведение Поместного Собора РПЦ (15.08.1917 – 20.09.1918) и декреты советского правительства «О свободе совести церковных и религиозных обществах» (20.01.1918) и «Об отделении церкви от государства и школы от церкви» (23.01.1918). Они ознаменовали конец старой и наступление новой эпохи. Первое – возвестило о завершении синодального и вступлении в новый патриархальный период, другие – провозгласили строительство на руинах «старой империи» нового мира социалистических ценностей, в котором не было места «религиозному опиуму».

В наступившей новой реальности для Церкви, в которой власть видела идеологического врага и сосредоточение контрреволюционных реакционных сил, наступило время тяжелых испытаний и утрат. Масштаб пострадавших за веру в период трагедийных событий – «красного тер-

рора» и «белого террора» 1917–1936 гг., «большого террора» сталинских репрессий конца 30-х гг. – поражают сегодня каждого¹. Количество святых новомучеников и исповедников, прославленных Церковью в XX в., было не сопоставимо с их количеством времен преследований христиан в первые века нашей эры и гонениям на христианство в России². Создаваемые с 90-х гг. XX в. труды о пострадавших за веру – Книги памяти, Мартирологи, Синодики, Сборники житий новомучеников – по мнению ученых, не могут сегодня, считаться завершенными³. На вопрос, какую часть новомученики и исповедники составляли среди всего количества репрессированных, Н. Е. Емельянов отвечал: «сотни расстрелянных и замученных епископов и сотни тысяч пострадавших за Христа! Вот правильные оценки»⁴.

Немало скорбных страниц в эту трагедию вписала церковно-певческая составляющая. Здесь можно обнаружить имена как священнослужителей, так и мирян – церковных композиторов, регентов, историков церковного пения. Среди них большое количество новомучеников, расстрелянных или пострадавших за веру, но не прославленных церковью. Но есть и несколько канонизированных имен: священномученик Серафим (Чичагов) (1856–1937), Митрополит Ленинградский и Гдовский, композитор, расстрелянный на Бутовском полигоне в возрасте 81 года; священномученик протоиерей, регент-композитор Георгий Извеков (1874–1937), расстрелянный в 1937 г. также на Бутовском полигоне; мученик Иосиф Бонь, регент (ум. 1938 г.), входящий в число 104-х Черкасских новомучеников, прославленных Архиерейским Собором Русской Православной Церкви 2000 г. В 1997 г., определением Священного Синода Украинской Православной Церкви его имя было причислено к лику местночтимых святых⁵. В среде священнослужителей, эмигрировавших из России, также упоминается имя «Михаила, архидиакона Владимирского, н-препмуч. (ум. 1930 г.)» – архидиакона патриарха Тихона М. П. Лебедева (1895–1930 гг.), расстрелянного во Владимире и перед расстрелом принявшего священство. На иконе священномучеников, написанной в РПЗЦ, он изображен среди ликов святых. М. П. Лебедев обладал уникальным певческим голосом, украшавшим храмы Петербурга и Москвы, его талант признавали Ф. И. Шляпин, П. Г. Чесноков, М. Д. Михайлов⁶.

Наряду с человеческими жертвами, революционная стихия нанесла удар по всем сферам церковно-певческой деятельности – духовному композиторскому творчеству (официально запрещенному в конце 20-х гг.), исполнительству (сокращены, распущены или расформированы церковные хоры), регентскому образованию (закрыты все духовные учебные заведения), науке (прекращены исследования духовно-религиозного направления). Уничтожению были подвергнуты богатейшие ценности церковно-певческой культуры – в наследство остались разрушенные храмы,

разоренные книгохранилища, рассеянные архивы частных собраний книг и нот и др. Резко изменилась жизнь и судьба многих выдающихся деятелей российской музыкальной культуры. Бывшие профессора, композиторы, педагоги, руководители хоров в одночасье оказались «не у дел» – некоторые уехали в эмиграцию (временную или пожизненную), другие, претерпевая испытания на идеологическую «прочность», пытались найти компромиссное решение, применяя свой профессиональный опыт и знания в новых условиях. Сотрудничество с новой властью нередко осуждалось в церковных кругах и за «изменниками» закреплялось звание «красных профессоров». Напротив, тех, кто верил в непоколебимость церковно-певческих ценностей, оказывался «выброшенным за борт» как «пережиток монархического прошлого». Но были и те, кто добился признания, высоких званий и наград. Имена многих из них знали исключительно благодаря новым заслугам – их «церковное прошлое» умалчивалось, оставалось в тени, и было известно лишь немногим. Достаточно вспомнить автора музыки гимна СССР (официально утвержденного с 1944 г. и гимна России с 2000 г.). А. В. Александрова (1883–1946) – регента архиерейского хора в Твери и Храма Христа Спасителя в Москве (1918–1922); или имя главного дирижера Большого театра и главного дирижера Большого симфонического оркестра и Оперного радиотеатра Всесоюзного радиокомитета Н. С. Голованова (1891–1953) – выпускника, дирижера, педагога Синодального училища, автора духовных песнопений.

Однако удивительно, несмотря на репрессии и гонения, произведенная в 1937 г. перепись населения, показала, что одна треть городского и две трети сельского населения страны по-прежнему называли себя верующими. Церковная жизнь, лишенная юридической и финансовой поддержки, каким-то чудесным образом продолжала существовать, проявляя в разные периоды жертвенность и твердую волю (20–30-е гг.), мудрость и надежду (40–50-е гг.), мужество, преодоление страха и подвижнический труд вопреки всему (60–80-е гг.). Известный церковный историк, очевидец последствий октябрьской трагедии А. Э. Краснов-Левитин писал: «Многим казалось тогда, что русской церкви нет, что религия на Руси умерла. Но не оскудела и в то время на Руси божественная Благодать, немощная врачующая, оскудевающих восполняющая»⁷. Так, вопреки всему, в 30–40-х гг. в оставшихся не закрытыми храмах продолжала гореть свеча и под церковными сводами звучал церковный хор⁸. В частности, в 1937 г. в Ленинграде осталось 34, а в 1941 г. – 8 открытых православных храмов и служило около 20 священников⁹. И как вспоминал Н. Н. Розов, в блокадном городе «самое удивительное было в том, что церковная служба даже в лютую и холодную зиму 1941–1942 гг. не прекращалась. Где брали муку на просвиры

и виноградное вино, необходимое для совершения литургии, мне неизвестно. Свечи и лампы также в церквях горели»¹⁰.

Сегодня исследователи открывают много неизвестных ранее исторических документальных фактов, событий и имен, которые показывают, в каких условиях продолжала существовать и выживала в советской России «связь с прошлым», благодаря кому духовно-певческая память сохранялась и была передана последующим поколениям. Приведем лишь некоторые сведения.

Композиторское творчество

В 20-е гг. сочинение духовной музыки еще не было запрещено. До своей эмиграции ее писали Н. Черепнин – до 1921 г., А. Т. Гречанинов, К. Шведов и А. Чесноков – до 1925 г. До конца 20-х гг. продолжали писать А. Д. Кастальский, П. Г. Чесноков, А. В. Никольский, С. М. Ляпунов, А. А. Оленин, Н. С. Голованов и др. Несмотря на то, что после 1917 г. государственная и частная издательская деятельность духовной музыки почти прекратилась¹¹, в 1925–1928 гг., преодолевая трудности, известный в Петербурге издатель П. Киреев возобновил издание ранее не опубликованных, и возможно написанных до революции, духовных сочинений П. Чеснокова, В. Самсоненко, А. Александрова, Г. Рютова, А. Егорова и др.¹²

В 20–30-е гг. к традиции написания не клиросной духовной музыки, ориентированной на концертно-музыкальное направление, переживавшее до революции свой расцвет (Гречанинов, Рахманинов), композиторы практически не обращались. Последним произведением было «Братское поминовение А. Кастальского (1917)». Однако известно, что в 1921–1926 гг. М. О. Штейнберг создает основанную на старинных уставных распевах «Страстную седмицу», не предполагая в силу сложившихся обстоятельств услышать ее в богослужении, равно как и в концертном исполнении. Зная, что в России его произведение не может быть издано, М. Штейнберг в 1927 г. публикует партитуру в Париже, но во время войны издание было утрачено. Однако предполагается, что в 1957 г. Шостакович тайно вывез рукопись «Страстной седмицы» в США и передал ее дирижеру И. Букетову. Но премьера состоялась за рубежом лишь в 2014 г., а в России – в 2016 г.¹³

В 30-е гг. писать духовную музыку уже было строго запрещено. Вопреки всему, открыто ее писали немногие – например, до своей гибели в 1937 г. уже упоминавшийся Георгий Извеков. С теми, кто пытался «не услышать с первого раза», советские власти проводили «беседы», вынуждая отказаться от этого. Известно, что через них прошли А. В. Никольский, В. Г. Самсоненко, Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, А. В. Александров и многие другие. В одном из писем к Д. С. Семенову от 22 августа 1933 г. А. В. Никольский писал: «...с меня однажды было взято письменное обязательство, не распространять своих культовых сочинений. Это обязательство я честно и строго выполняю. «Шутить с огнем», разумеется не пристало. И я

не шучу»¹⁴. При этом, далее Д. С. Семенов сообщает, что Никольский, написав несколько «пролетарских» песен, имевших сходство с его церковным творчеством, в 1925 г. прекратил эту деятельность и занялся фольклором, став профессором. «Но переключившись „на новые рельсы“, он в душе не мог сбросить из своего сознания основного – церковного пения и хотя с оглядками и оговорками предается прежнему любимому искусству»¹⁵.

Внутреннюю потребность продолжать сочинять духовную музыку испытывали многие «бывшие церковные» композиторы, но каждый реализовывал ее по-своему. Например, бывший синодал Н. С. Голованов, вопреки запретам, в тайне продолжал писать ее «в стол» – не исключено, что это были не единичные случаи, пока еще не знакомые исследователям. Известны также примеры, когда церковная музыка создавалась скрыто, без афиширования, «растворяясь в тени» церковно-приходской жизни. Так, ленинградский композитор И. М. Иванов-Корсунский (1881–1942), ученик М. А. Балакирева, выполняя просьбы регента Князь-Владимирского собора И. С. Соловьева, на протяжении 20–30-х гг. продолжал пополнять клиросный репертуар новыми сочинениями. Кроме того, надо полагать, что естественная потребность регентов «приспосабливать» певческий репертуар для составов своих хоров и тем самым «обновлять» его, вынуждала многих из них обращаться к обработке и переложениям ранее написанных церковных сочинений. Следует отметить, что после революции практика существования церковно-певческого репертуара в рукописном виде была повсеместной и существовала вплоть до недавнего прошлого. Исследователи поражены сегодня той тщательностью и любовью, которая вкладывалась в переписывание от руки церковных песнопений, уцелевших и сохранившихся для потомков, в частных собраниях и архивах или клиросных библиотеках.

Таким образом подвергнувшееся в советское время запретам духовное композиторское творчество, подобно святому граду Китежу, не исчезло бесследно, а сохраняя свою «тайную свободу», существовало и ожидало перемен к лучшему, наступивших лишь в конце 80-х гг. Было ли вынужденное «исчезновение» духовно-певческого пласта незамеченным для светской хоровой музыки, в процветание и развитие которой вкладывались тогда большие творческие силы, или каким-либо образом духовно-певческая память преломлялась в светском композиторском творчестве?

Глядя сегодня на многие творения советской хоровой классики, исследователи дают утвердительный ответ, подчеркивая, что духовная традиция в русской музыке, в том числе и советского периода, всегда была сильна своей генетической памятью, своей принадлежностью к корням. Благодаря этому многие находят в ней как очевидное следование традиции и проявление «духовно-певческой образности», которое ощутимо, например, в хоровом творчестве Г. Свиридова. Также находят ее прелом-

ление в скрытой или преображенной форме у других композиторов, причем в различных хоровых жанрах – от музыки к кинофильмам до оперы и оратории. В частности, в киномузыке 40-х гг. отмечаются черты «христианские этические мотивы», «канонические формы хорового многоголосия» и даже канонические тексты, «религиозные прообразы» и преломление сакральной темы¹⁶. В «большом стиле» кантатно-ораториального творчества сталинской эпохи, ставшего по мнению И. С. Воробьева, «новорелигиозной» альтернативой христианской традиции – например, в творчестве С. Прокофьева – подчеркивается преемственность славильных финалов кантат с песнопениями «Тебе Бога хвалим», «С нами Бог», величаниями¹⁷. В разных жанрах и на различных уровнях «параллели и взаимосвязи с жанрами культовой музыки» прослеживается и в музыке Шостаковича¹⁸.

Исполнительство

Как уже отмечалось, на протяжении всего советского периода церковное пение в оставшихся действующими храмах продолжало существовать. Но далеко не в каждом храме пение было профессиональным. Подчас эти функции в хоре выполняли все, кто мог петь и не бояться за свою «карьеру». Естественно, что из-за этого наблюдалось снижение профессионального уровня церковных хоров. Вместе с тем в военное и послевоенное время, когда наметилось оживление церковной деятельности, вызванное изменениями в отношении власти к церкви, он был восстановлен, что удивительным образом было продемонстрировано в 1943 г. во время интронизации патриарха Алексея I, когда под сводами Богоявленского собора зазвучал стройный, полновзвучный Патриарший хор – документальные киноленты позволяют убедиться в этом¹⁹. В феврале 1945 г. был проведен Поместный Собор РПЦ, открылось сразу 500 новых храмов, к 1947 г. действующих храмов было уже 14 000. С 1947 г. начинает звучать церковное пение в Троице-Сергиевой, а с 1956 г. – в Александро-Невской лавре. Наступившее послевоенное возрождение продемонстрировало сохраненный профессиональный уровень исполнительского мастерства, наблюдавшийся у целого ряда церковных хоров России. Исследователи открывают сегодня нам имена талантливых регентов, внесших свой значительный вклад в сохранение церковно-певческой традиции. Среди них регенты: В. С. Комаров (1893–1974) – Патриарший хор Богоявленского Патриаршего собора в Елохове, К. К. Пигров (1876–1963); Н. Вирановский – Соборный хор в Одессе; С. А. Кузнецов, после него Б. Зайцев – Архиерейский хор Астрахани; Иван Коваленко – Соборный хор Ростова; Н. В. Матвеев (1909–1992) – Скорбященская церковь в Москве и многие другие²⁰.

Несомненно важную роль в сохранении духовно-певческой традиции, наряду с церковным играло светское хоровое исполнительство,

хотя с конца 20-х гг. и существовал строгий запрет на исполнение духовных песнопений. В этой области работали как известные до революции регенты России, так и недавние выпускники Регентских классов Придворной певческой капеллы или Синодального училища. Они были духовными «стержнями» советской хоровой культуры, хранителями «секретов» русского хорового пения. Обратим внимание, что они в качестве главных дирижеров и хормейстеров возглавляли практически все главные реформированные после революции или вновь созданные хоровые коллективы (концертные и оперные): А. А. Архангельский (1846–1924), И. И. Юхов (1871–1943), П. Г. Чесноков (1877–1944), Н. М. Данилин (1878–1945), М. Г. Климов (1881–1937), П. А. Богданов (1881–1971), А. В. Александров (1883–1946), А. В. Свешников (1890–1980), В. П. Степанов (1890–1954), Н. С. Голованов (1891–1953), А. С. Степанов (1899–1963) и др. На их долю выпала сложная и важная миссия – в условиях строжайшего контроля, сохранить высокопрофессиональный уровень русского хорового исполнительства, опираясь на свою духовно-певческую «память» и опыт прошлых лет. Каким образом «связь времен» проявлялась?

Прежде всего, она ощущалась в приверженности к большому (по количественному составу певцов) хору и в самом его звучании – во внимании к слову, в интонационной точности и эмоциональной глубине певческого звука, в его особом регистрово-тембровом колорите, динамической гибкости и тонкости фразировки. Хор всегда звучал у них как-то по-особому проникновенно и величественно, о чем свидетельствовали современники. Причем это проявлялось не только в хоровом пении а *sarrella*, традиционно исконном для русской православной церкви. Например, недоброжелательные критики мастерства Н. Голованова, оценивая недостатки в звучании хора Большого театра, подмечали: «Хор недурен, может быть, даже лучший в стране. Но он поет по-церковному, и вся художественная линия построена на этом»²¹. Стройный «органный тон» звучания русского хорового пения удавалось хранить М. Климову в бывшей Придворно-певческой Капелле, работавшего с 1902 г. и возглавлявшего ее с 1913 по 1935 г. Понимая значимость духовной музыки в формировании певческого звука, до последнего года работы в Капелле он пытался удерживать ее в репертуаре – в частности, «Всенощную» Рахманинова и «Литургию» Чайковского.

Своеобразное «компромиссное» решение избирал А. С. Свешников, исполняя духовную музыку не с церковно-славянским словом, а с текстом светского содержания или вообще без него (закрытым ртом). Приведем несколько примеров: М. Балакирев «Вечерняя песня» («Свыше пророцы»), С. Рахманинов «Тихая мелодия» («Тебе поем»), М. Березовский «Адажио и fuga» («Не отвержи мене во время старости»), Д. Бор-

тнянский «Размышление» (Концерт № 32) и др. Вспоминая мастера, в 70-е гг. С. Калинин напишет: «в 40-е и в 50-е, и в более поздние годы Хор Свешникова (имеется ввиду основанный в 1942 г. Государственный русский хор – Т. Ч.) исполнял много русской духовной музыки – знаменитые концерты Бортнянского и Березовского, сочинения Балакирева, Рахманинова, Кастальского. Нередко ему приходилось заменять тексты, но тот, кто мало-мальски представляет, чего это стоило, несомненно добрым словом помянет Свешникова, который в те недобрые времена не дал предать забвению эту нетленную часть русской хоровой культуры»²².

Свой «церковный камертон» долгие годы Свешников хранил не зря – именно это не утерянное им качество хорового звучания пригодилось, когда в 1965 г. он впервые в СССР осуществил запись духовной музыки – «Всенощную» Рахманинова, являющуюся и сегодня одной из лучших. Возрождение концертного исполнения «Всенощной», (но не полностью, а только четырех фрагментов), связано с именем ученика Свешникова – А. А. Юрлова, впервые исполнившего их 2 марта 1965 г. И лишь только в 1982 г. полностью сочинение было исполнено Ленинградской академической хоровой капеллой им. М. И. Глинки под руководством В. Чернушенко. При этом заметим, что начиная с 60-х гг. хор церкви «Всех скорбящих Радость» под руководством московского регента Н. В. Матвеева исполнял за богослужением «Всенощную» ежегодно на протяжении 30 лет. Следует еще раз вспомнить имя Юрлова, в связи с возрождением концертного исполнения русской старинной хоровой музыки XVI–XVIII вв. Немалая заслуга в этом принадлежала М. В. Бражникову, предоставившего дирижеру свои расшифровки древнерусских песнопений. Концерт, состоявшийся в 1966 г., потряс многих современников. Таким образом, Свешникову и Юрлову принадлежало «первенство» в возвращении «из тени» традиции духовно-концертного хорового исполнительства, оборвавшегося в конце 20-х гг.

Образование и наука

В этих сферах духовно-певческая память также «прочертила» свой след, являя жизнеспособность традиции, как в духовной, так и светской деятельности.

Трагичным было положение в церковно-певческом и регентском образовании, по которому сразу же после революции был нанесен сокрушительный удар. Восстановление его началось лишь спустя десятилетия – в послевоенные 40-е гг., когда возобновилась деятельность духовных учебных заведений. Первые шаги были сделаны в стенах ЛДА и С, в год их открытия в 1946–1947 гг. – тогда в рамках дисциплины «Церковное пение» началось осуществляться обучение, в том числе и регентскому делу. Важный вклад в основание этого начинания сделал бывший выпускник Придворно-певческой капеллы 1906 г., опытный регент Академического

хора и талантливый педагог К. М. Федоров (1882–1977). Им были сформулированы «установки» преподавания церковного пения с первого класса Семинарии до второго курса Академии²³. После ухода Федорова, а также в связи с сокращением учебных часов, ситуация с церковным пением в ЛДА и С ухудшилась. Не лучше обстояло дело и в Московской Духовной Академии, где взамен преподавания церковного пения в 1951 г. возник добровольный Регентский кружок, в скором времени распавшийся. В дальнейшем, в 70-е гг. этот опыт не был забыт и изложен К. М. Федоровым в книге «Краткие практические советы по церковному пению» (1972 г.), а также в документе «Положение церковного пения в ЛДА и С за период с 1946 по 1970 гг.» (1971 г.), представленном на рассмотрение Митрополиту Никодиму (Ротову) и получившему одобрение²⁴.

Однако возрождение целенаправленного обучения регентов началось лишь в конце 70-х гг., когда очевидной стала потребность в регентском образовании, вызванная необходимостью пополнения регентских сил из-за ухода поколения регентов дореволюционных времен. Тогда по инициативе ректора Ленинградской Духовной Академии и Семинарии будущего патриарха Кирилла в 1978 г. был осуществлен первый набор учащихся в Регентские классы в Ленинграде, положившего начало открытию впоследствии Регентского отделения. Это начинание затем было подхвачено в Москве и к 80–90-м гг. в этих школах были подготовлены сотни регентов.

Судьба светского хорового образования, перед которым были поставлены новые идеологические и просветительские задачи, сложилась иначе. Советская власть осознавала важность подготовки кадров для продолжения традиции русской и зарубежной хоровой классики, а также формирования массового демократичного хорового движения, созвучного времени. Но осуществить это без «бывших» мастеров было невозможно, поэтому именно они были привлечены к осуществлению намеченной цели. И здесь следует назвать много известных имен тех, кто перенес свой дореволюционный педагогический опыт из Регентских классов Капеллы и Синодального училища в строительство дирижерского-хорового образования средних и высших учебных заведения советской России. Среди них: А. Д. Кастальский, М. Г. Климов, Н. М. Ковин, К. К. Пигров, П. Г. Чесноков, Н. М. Данилин, А. В. Никольский, А. В. Александров, А. А. Егоров, В. П. Степанов, П. А. Богданов, А. В. Свешников и многие другие. Благодаря им традиции петербургской и московской школы церковно-певческого и регентского образования передавались поколениям будущих дирижеров хора, хормейстеров, учителей пения, просветителей хорового искусства. Их педагогический талант и высокий уровень профессионализма, сформированный в дореволюционных учебных заведениях, был направлен на формирование новых учебных

программ, тематических и содержательных основ учебных дисциплин, методических установок и принципов обучения. Во многом он отталкивался от предшествующего опыта и способствовал развитию и становлению советского дирижерско-хорового образования. Многие из перечисленных выше педагогов-наставников были авторами учебных, методических и научных трудов, в которых преломлялся опыт дореволюционной школы и которые остаются актуальными для изучения и сегодня.

Взаимодействие между светским и церковно-певческим регентским образованием практически отсутствовало, находилось под контролем властей и допускалось лишь в исключительных случаях. Например, удивительным образом совмещение работы в духовных и светских учреждениях удавалось осуществлять Н. Д. Успенскому (1900–1987) – регенту Свято-Троицкого, Князь-Владимирского, затем Никольского собора, профессору Духовной Академии, руководителю регентских классов в духовных школах. Сегодня известно, какие препятствия ему приходилось преодолевать, работая с перерывами директором в Музыкально-педагогическом училище, в детской музыкальной школе, а также в 1949–1954 гг. и 1967 г. в Ленинградской консерватории, из которой он вынужден был уйти, когда ему в очередной раз было предъявлено требование, оставить академию.

Подвижнический путь в изучении духовной русской музыки избирали исследователи – А. В. Никольский, А. В. Преображенский, Н. Ф. Финдейзен, Т. Н. Ливанова и др. Идя разными тернистыми путями, они пытались издавать свои работы, не позволяя предать забвению этот пласт духовной культуры. Внесли значительный вклад в изучение древнерусского певческого искусства, исследуемого подвижниками-медеевистами на протяжении всего советского периода, М. В. Бражников, Н. Д. Успенский, В. М. Беляев. Можно представить себе, каким бесстрашием обладал М. В. Бражников, решив в 1940 г. написать письмо Сталину²⁵, а в 1943 г. патриарху²⁶, заботясь о сохранности певческого наследия и необходимости его дальнейшего изучения.

Важным событием, предвосхитившим конец эпохи противостояния государства и церкви, было проведение в январе 1987 г. пленума ЦК КПСС и последовавшее затем в 29 апреля 1988 г. предложение о совместном праздновании приближающегося тысячелетия Крещения Руси не только как церковного, но и как общественно-значимого юбилея.

Состоявшийся 16 июня 1988 г. концерт, в Академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова стал знаковой вехой в истории русской хоровой культуры. Впервые после долгих десятилетий за претов на совместную деятельность в представленном в концерте наконец-то, соединились две певческие «силы» – церковные и светские хоры. Исполнителями являлись: в первом отделении – смешанный хор Ленинградских духовных Школ под управлением регента

И. И. Ивановой – выпускницы Регентского отделения 1985 г., преподавателя церковного пения; сводный хор священнослужителей Ленинградской Митрополии и студентов Ленинградских Духовных Академии и Семинарии под руководством регента хора протодиакона Павла Герасимова; во втором отделении – хор Ленинградской Академической Капеллы под управлением В. А. Чернушенко. Репертуар концерта охватывал все то лучшее, что было создано в многовековой истории церковного пения – от гармонизаций знаменного распева и шедевров духовной хоровой классики до современных церковных сочинений. Этот концерт был эпохально значимой вехой, не только открывающей новые горизонты перед церковными и светскими хорами в их совместном исполнении песнопений русской духовной музыки, но и возвестившей окончание многострадального советского периода в истории церкви.

Примечания

¹ Шкаровский М. В. приводит следующие данные: «350 тыс. репрессированных за веру к 1941 (в том числе не менее 140 тыс. священнослужителей). Из них 150 тыс. было арестовано в 1937 (80 тыс. расстреляно)» // Шкаровский М. В. Русская православная церковь в XX веке М.: Вече. Лепта, 2010. URL: <https://spbda.ru/publications/professor-mihail-shkarovskiy-russkaya-pravoslavnaya-cerkov-v-xx-veke/> (дата обращения 11.04.21).

² В начале XX в. Русская Церковь почитала 2500 святых мучеников и исповедников, среди которых русских святых было 450, в то время как к концу века оно стало исчисляться десятками тысяч // Емельянов Н. Е. Оценка статистики гонений на Русскую Православную Церковь (1917–1952 годы). URL: <http://martyrs.pstbi.ru/cgi-bin/code.exe/nmstat4.html?ans> (дата обращения 11.04.21).

³ На октябрь 2018 г. количество канонизированных русских святых составляет 1784 имен См.: Список святых новомучеников и исповедников Церкви Русской. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Список_святых_новомучеников_и_исповедников_Церкви_Русской (дата обращения 19.04.2021).

⁴ Емельянов Н. Е. Сколько репрессированных в России пострадали за Христа? URL: <http://www.pravmir.ru/skolko-repressirovannykh-v-rossii-postradali-za-xrista/> (дата обращения 19.04.2021).

⁵ См. о нем: «Святой регент». URL: <http://kliros.livejournal.com/746123.html>. См. также Житие мучеников черкасских (XX). URL: <http://www.newmartyros.ru/life/zhitie-mchch-cherkasskih-xx.html> (дата обращения 19.04.2021).

⁶ См. о нем: Сергей Бирюков. Из пропасти забвения. Страницы жизни певца и православного священника Михаила Лебедева // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.9. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 2., М., 2015, С. 684–690.

⁷ Краснов-Левитин А. Э. Лихие годы. 1925–1941. Воспоминания / А. Э. Краснов-Левитин. Париж: YMCA-PRESS. PARIS, 1977. С. 8.

⁸ В 1939 в России оставались действующими 100 соборных и приходских храмов, к началу 1941 в СССР их было около 350 и два правящих архиерея. См. об этом: Шкаровский М. В. Русская православная церковь в XX веке. М.: Вече. Лепта, 2010. URL: <https://spbda.ru/publications/professor-mihail-shkarovskiy-russkaya-pravoslavnaya-cerkov-v-xx-veke/> (дата обращения 11.04.21).

⁹ См. об этом: Свято-Троицкая Александро-Невская Лавра: 1713-2013 / М. В. Шкаровский. СПб.: Свято-Троицкая Александро-Невская Лавра, 2013. Т. 3. Михаил Шкаровский 1917–2013. С. 228.

¹⁰ «Николай Николаевич Розов. Человек. Наставник. Ученый» (СПб, 2012). Цит по кн.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Том IX Русское православное пение в XX веке: советский период. М., 2015. Кн. 1. 1920–1930-е годы. Ч. 1. С. 149.

¹¹ Как уточняет А. А. Семенов, известны лишь два издания государственным издательством Рахманинова «Всенощной» – в 1919 и 1922 // Издательства и издания духовно-музыкальные. URL: <https://www.pravenc.ru/text/293876.html> (дата обращения 19.04.2021).

¹² См. об этом: Семенов Д. С. Словарь русского церковного пения: в 3 т. / Д. С. Семенов. Киров: Рукопись, 1941–1968. Т.1–3. С. 235.

¹³ См. об этом: Музыка, закрученная туго. URL: <https://prichod.ru/on-the-pages-of-the-history/28617/?type=pda> 30.01.2017 (дата обращения 24.04.21).

¹⁴ Семенов Д. С. Словарь русского церковного пения: в 3 т. / Д. С. Семенов. Киров.: Рукопись, 1941–1968. Т.1-3. С. 268.

¹⁵ Там же. С. 268.

¹⁶ Имеются ввиду статьи: А. В. Горн «Христианские этические мотивы в отечественной киномузыке сороковых годов»; Г. Г. Осипова «О религиозных прообразах киномузыки отечественных композиторов».

¹⁷ См.: И. С. Воробьев «Здравица» С. Прокофьева как модель советской «литургии»; Кантата и оратория в контексте «большого стиля» советской музыки (вторая половина 1930-х – начало 1940-х годов); Автореф. дис. ... докт. «Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930–1950-х годов: к проблеме соцреалистического «большого стиля». URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005536710#?page=11> (дата обращения 26.04.2021).

¹⁸ См. об этом: Овсянкина Г. П. Культурная музыка и Дмитрий Шостакович: параллели и взаимосвязи // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве 1917-2017: в 3-х т. СПб.: Петрополис, 2017. Т. II. 1935-1964. С. 427–437.

¹⁹ Патриарх Алексий I (Симанский). Евангелие. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZOSIXFfx4> (дата обращения 26.04.2021).

²⁰ См. об этом: Роль регентов в возрождении традиций богослужебного пения» URL: http://studbooks.net/1054354/kulturologiya/rol_regentov_vozrozhdenii_traditsiy_bogosluzhebno_peniya (дата обращения 26.04.2021).

²¹ Цит. по кн.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.9. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1 / Гос. ин-т искусствознания; подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой; научный консультант А. А. Наумов. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 100.

²² Калинин С. Работа с А. В. Свешниковым в Госхоре // Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / сост. С. С. Калинин. Москва; Музыка, 1998. С. 153.

²³ За период с 1946 по 1958 год многие выпускники Академии стали в последствии учителями церковного пения, а также регентами: среди них – И. Ружанский, В. Булыло, Н. Заболотский, П. Неньчук и многие другие.

²⁴ Федоров К. М. Положение церковного пения. Архив ЛДАиС. Вх. № 253/23; 23.IV.71.

²⁵ Бражников М. В. Письмо Иосифу Виссарионовичу Сталину. Ленинград. // РНБ РО, ф. 1147, ед. хр.592.

²⁶ Бражников М. В. Письмо Сергию, Патриарху Московскому и всея Руси. Москва // РНБ РО, ф. 1147, ед. хр.590.

Л. Н. Яруцкая

**Вопросы репертуара детского хора
Петербургские композиторы – детям**

Проблема репертуара в хоре всегда является объектом серьезного исследования. Наряду с вокальным звучанием хора, его слаженным ансамблем, репертуар отражает индивидуальность коллектива, способствует его профессиональному росту. Если вокальный звук, певческое мастерство – яркий признак индивидуальности, мастерства хормейстера, то репертуар – «лицо» творческого коллектива.

Работа, связанная с вопросом выбора репертуара, требует от руководителей коллектива исследовательских качеств, широкого знания в вопросах современных тенденций исполнительства. Это особенно важно, так как мы переживаем ощутимый взлет хорового исполнительства в нашей стране. Все больше коллективов обнаруживают высокий потенциал, профессиональный подход в работе с хоровыми коллективами и ансамблями. Молодые специалисты, недавние выпускники, с огромным интересом и энтузиазмом организуют свои коллективы, которые становятся своеобразной «творческой лабораторией». Особый рост ярко выражен в детском хоровом исполнительстве.

Ключевые слова: хоровая музыка, детский хор, репертуар, Союз композиторов Санкт-Петербурга

Larisa N. Yarutskaya

**Questions of the children's choir repertoire
Petersburg composers for children**

The problem of the repertoire in the choir is always the object of serious research. Along with the vocal sound of the choir, its well-coordinated ensemble, the repertoire reflects the individuality of the collective and contributes to its professional growth. If the vocal sound, singing skill is a bright sign of the individuality, skill of the choirmaster, then the repertoire is the «face» of the creative team.

Work related to the issue of choosing a repertoire requires research skills from the leaders of the collective, broad knowledge of modern trends in performance. This is especially important, since we are experiencing a tangible rise in choral performance in our country. More and more collectives are discovering high potential, a professional approach in working with choral collectives and ensembles. Young specialists, recent graduates, with great interest and enthusiasm organize their teams, which become a kind of «creative laboratory». A particular growth is clearly expressed in children's choral performance.

Keywords: choral music, children's choir, repertoire, the Union of Composers of St. Petersburg

Детское хоровое исполнительство и педагогика в сегодняшние дни – одно из ярчайших и стремительно развивающихся музыкальных явлений. После масштабного обрушения системы музыкального воспитания детей в целом в конце прошлого столетия, полностью изменившем взгляды музыкальных педагогов, деятелей культуры и искусства, наступила пора воз-

рождения русских певческих традиций, определившая вектор развития музыкальной педагогики и исполнительства¹. Репертуар детского хора какие-то тридцать лет назад был практически диаметрально противоположным существующим современным тенденциям. Программы детских хоровых коллективов конца XX в. состояли в основном из песенного репертуара с небольшим вкраплением русской классики (определенной ее части, которая состояла из произведений, написанных на светский текст), простейших обработок народных песен, которые представляли собой двух- трехголосную гармонизацию известных мелодий.

Сегодняшний репертуар коллектива не только «творческое лицо» хора, но и показатель эрудированности, методической целеустремленности педагогов. Детские хоровые коллективы в настоящее время подчас являют собой высокопрофессиональные исполнительские коллективы, которым подвластны музыкальные произведения любой сложности, содержащие в основе своей сложнейшие композиторские приемы – новаторские открытия в области ритма, лада, расширенный спектр средств музыкальной выразительности. Для современного хорового языка характерны новые звуко сочетания и созвучия, свободная хроматика, применение различных звуковых приемов (алеаторика², сонорика³, пуантилизм⁴ и т. д.). Большую роль в репертуаре современного хора играют произведения, интерпретация которых напрямую связана с театрализацией, затронувшая в свою очередь все сферы хорового искусства. Огромную популярность набирает жанр «хорового театра». Все вышесказанное представлено сегодня и в детском исполнительском искусстве.

Отечественная композиторская школа все больше и больше обращается к детской музыке, авторы сочиняют как самостоятельные произведения, так и развернутые циклы, концерты, сочетающие в себе все вышесказанные приемы и задачи. Среди этого многообразия хотелось бы предложить подробную характеристику авторов – представителей петербургской композиторской школы и их детской музыки, которая занимает сейчас безусловно лидирующие позиции в современной исполнительской культуре. Сочинения композиторов Я. Дубравина, С. Слонимского, Ю. Фалика, В. Плешака, С. Екимова, С. Плешака, С. Баневича, В. Полякова и многих других прочно входят в репертуар практически всех детских хоровых коллективов, работающих на всей территории нашей страны и принадлежащим к различным образовательным формам.

Оплотом сохранения, поддержания и развития традиций петербургской композиторской школы является организация, существующая с 1932 г., а именно Союз композиторов Санкт-Петербурга (Ленинграда) – одна из старейших и значительных по интеллектуальному потенциалу творческих организаций России. Союз возник вместе с появившимся Союзом композиторов России (СССР). На протяжении всей истории де-

тельности организации во главе ее стояли выдающиеся мастера, имена которых широко известны как в нашей стране, так и далеко за ее пределами – И. Дунаевский, В. Щербачев, В. Богданов-Березовский, Д. Шостакович, М. Чулаки, В. Соловьев-Седой, А. Петров. Сегодня Союз возглавляет композитор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор Г. Корчмар⁵. Деятельность Союза многогранна и динамична. Ежегодно, помимо концертов, которые организует и проводит Союз, проходят крупнейшие фестивали современной музыки, которые направлены и на пропаганду детской музыки, поддержку детского исполнительского творчества. Международный музыкальный фестиваль «Земля детей», ежегодно проводимый в лучших залах Санкт-Петербурга уже более 30 лет в дни осенних каникул, является своеобразной петербургской традицией и радует горожан парадом концертов с участием юных исполнителей. В программе фестиваля звучат как произведения, ставшие классикой российской музыки, так и премьеры сочинений петербургских авторов, написанные для детей. Одной из главных особенностей «Земли детей» является творческое единение профессиональных музыкантов с юными композиторами и исполнителями, которые встречаются вместе на одной сцене в концертах и мастер-классах, выставках и спектаклях. Более полувека старейший и авторитетнейший фестиваль «Петербургская музыкальная весна», посвященный современному музыкальному искусству, проводит концерты, которые включают в себя и детскую хоровую музыку.

Скажем несколько слов о выдающихся современных композиторах Санкт-Петербурга. Предложенная информация поможет руководителям детских хоровых коллективов и педагогам более полно ориентироваться в богатейшем музыкальном наследии, которое представлено петербургской традицией или петербургской композиторской школой.

Сергей Слонимский (1932–2020)

Один из крупнейших отечественных композиторов. Автор симфоний, опер, балетов, камерной и вокальной музыки, музыки к кинофильмам и театральным постановкам. Сергей Михайлович Слонимский – автор многочисленных хоровых сочинений, входящих в репертуар ведущих хоровых коллективов России. Детская хоровая музыка композитора представлена произведениями для детей любого возраста – от самых маленьких исполнителей до опытных музыкантов, наделенных профессиональными навыками и умеющих сочетать при пении элементы театрализации. Все произведения композитора объединяет яркость и выразительность музыкальных образов. Очаровательны песни-картинки для самых маленьких, представленные в циклах композитора. Особенностью этих произведений является оригинальное сопровождение, включающее в себя использование различных шумовых инструментов

для исполнения самими детьми, что безусловно доставит огромное удовольствие юным музыкантам.

- «Лесные музыканты» – цикл песен для детского хора, детских инструментов и фортепиано.
- «Дом нот» – песенки для детского хора, детских инструментов и фортепиано на слова Г. Ляховицкой.
- «Пять английских песенок» – цикл песен для младшего детского хора и фортепиано.
- «Утренняя песенка» (хоровая шутка). Для детского хора и малого барабана на слова С. Слонимского.
- Хоровая музыка для старших детей представлена рядом сочинений, написанных как в классической вокальной традиции на стихи А. Пушкина и М. Лермонтова, так и с использованием современных исполнительских приемов.
- «Последние дни Магаданского лета» – для женского или детского хора на слова В. Александрова.
- «Тучка золотая» – для детского хора и фортепиано на слова М. Лермонтова.
- «Зимняя дорога» – для детского хора и фортепиано на слова А. Пушкина.
- «Петербургская звезда» – песня для солиста и женского (детского) хора и фортепиано на слова Б. Березовского
- «Два хора» на слова М. Введенского

Юрий Фалик (1936–2009)

Несмотря на то, что уже более десяти лет с нами нет Юрия Фалика, на сегодняшний день это один из самых широко исполняемых хоровых композиторов России. Среди его сочинений множество произведений, написанных в различных жанрах и для различных составов исполнителей. Все же центральное место в творчестве композитора принадлежит хоровой музыке. У Фалика есть несколько произведений, написанных им специально для детского хора:

- Майская песенка на стихи В. Маяковского
- Два хора на стихи С. Маршака
- Птичий спор на стихи И. Резниковой.

В стремительно развивающемся музыкально-исполнительском мире, когда в репертуар детских хоров входят труднейшие партитуры, хоровая музыка Юрия Александровича, написанная для женского хора – репертуарный клад для хормейстера. Пейзажные зарисовки, духовная музыка приобретут в исполнении детей особую краску. Среди них:

- «Вышло солнце из-за леса» – фрагмент из «Триптиха» на стихи В. Соколова.

- «Оттепель» из цикла «Два зимних пейзажа» на стихи Н. Заболотского.
- «От святых иконы» – фрагмент из «Литургических песнопений».
- «Два молитвословия» для женского хора.
- «Вечер» – фрагмент из «Книги канцон».
- «Флейта» – фрагмент из цикла «Четыре хора на стихи А. Тарковского».
- «Четыре русские песни» на стихи Н. Клюева»

Вадим Биберган (1937)

Музыка Вадима Бибергана богата жанровым многообразием. В композиторском портфеле автора много инструментальной музыки, музыки к кино и театру. Много лет преподавая на кафедре русских народных инструментов Санкт-Петербургского государственного института культуры, Вадим Давидович написал много произведений для оркестра народных инструментов. В жанре детской хоровой музыки автор представлен кантой для детского хора и фортепиано «Красный кораблик», которая также существует в версии с оркестром.

Владислав Успенский (1937–2004)

Композитор работал в сфере как симфонических жанров, так и эстрадной песни, вокально-эстрадной и киномузыки. В хоровом жанре композитором написано три монументальных сочинения начала 90-х гг.: «Всенощное бдение»; «Божественная литургия»; «На исход души». Обратился композитор и к детской музыке, которая представлена песнями для детей дошкольного и младшего школьного возраста на стихи А. Фаткина: «Первый снег», «Морской рюкзак», «Елка живет во дворе», «Помогаем», «Гнездо».

Борис Тищенко (1939–2010)

Среди сочинений Б. Тищенко – симфонии, «Реквием» на стихи А. Ахматовой; «Requiem Aeterna», посвященный памяти принцессы Таиланда Гальяни Вадхана, инструментальная музыка, балеты, опера и оперетта. Также им написано несколько вокальных циклов, сюит для оркестра, для фортепиано, сочинений для различных инструментов и хоров а cappella. В творческом багаже Тищенко музыка к театральным постановкам и кинофильмам. различные оркестровки, редакции, реконструкции. В жанре детской музыки у композитора есть ряд вокальных произведений в сопровождении фортепиано. Среди них:

- «Время» на слова П. Б. Шелли (перевод К. Чемена).
- «Рождественский романс» на слова И. Бродского.
- «Свистеть» на слова М. Д. Андай (перевод Р. Фиша).
- «Дядюшка Пал» на слова Ш. Петефи (перевод С. Маршака).
- «Тучка» на слова М. Лермонтова.

- «На пострижение немилой».
- «Олень» на слова О. Ямоти (перевод А. Глускиной).

Геннадий Белов (1939)

Один из крупнейших и самобытных петербургских композиторов. Автор нескольких опер, оратории, кантат, инструментальных сочинений. Среди многочисленных хоровых сочинений композитора ряд интереснейших хоровых концертов, обработки народных песен. Особой нитью в творчестве композитора проходит жанр духовной музыки для хора, которая может быть исполнена детским хором. Например, «Ангел вопияше» из цикла «Три православных песнопения».

Яков Дубравин (1939)

На протяжении шестидесяти лет является профессором Санкт-Петербургского государственного института культуры. Автор большого количества эстрадных песен, входящих в репертуар звезд советской и российской эстрады. В творческом портфеле композитора много музыки, адресованной детям: маленьким, постарше, подросткам... Шесть кантат для детского хора: «Пионер – значит первый», «Красный, желтый, зеленый», «Хлеб остается хлебом», «О земной красоте», «Наша пришла пора», «Пристань детства». Хоровые циклы на стихи Александра Кушнера, Бориса Заходера, Вольта Суслова, Михаила Пляцковского; несколько вокальных циклов: «Напомни», «Ты откуда, музыка?», «Увлеченные», «Всех побеждает спорт», «Страна Читалия» (или песни героев любимых книг). Сегодня Яков Дубравин один из самых востребованных, самых исполняемых композиторов в жанре музыки для детей. Сочинения Дубравина поют, дети их любят и восторженно встречают. Детская музыка Дубравина издана и представлена в различных сборниках и хрестоматиях. Среди них:

- «Дружба, родина, любовь». Для детского хора и фортепиано. На стихи В. Гина.
 - «Женский хор поет о любви». Аранжировки С. Екимова.
 - «Ищу в природе красоту». Женские хоры.
 - «Нам нравятся каникулы». Для старшего детского хора.
 - «Огонек добра». Две песни для детского хора и фортепиано. На стихи В. Гина.
 - «Огромный дом». Песни и хоры для детей.
 - «О чем мечтают дети на планете». Песня для детского хора и фортепиано на стихи В. Гина.
 - «Синеглазая речка». Для младшего и среднего детского хора.
 - «Хоры для детей» а cappella.
- Сборники песен:
- «Внуки Победы». Для голоса и фортепиано (гитары).
 - «Все начинается со школьного звонка». Для голоса и фортепиано.

- «Мой любимый город». Песни и романсы для голоса и фортепиано (гитары).
- «Дни моей любви». Песни и романсы для голоса и фортепиано (гитары).
- «Ленинград и Победа». Песни для голоса и фортепиано (гитары).
- «Мне город протянул ладони площадей...». Песни и романсы для голоса и фортепиано (гитары).
- «Мой Петербург». Песня для голоса в сопровождении фортепиано.
- «Музыка в лесу». Песни для детей младшего возраста.
- «Петербургский вальс». Для голоса и фортепиано.
- «Признание». Пять песен на стихи А. Чепурова. Для голоса и фортепиано (гитары).
- «Страна Читалия». Музыкальные портреты литературных героев.
- «Брысь! Или истории кота Филофея». Мюзикл для детей.

Сергей Баневич (1941)

Композитор, чье имя известно во всей нашей стране прежде всего благодаря хоровой музыке для детей, однако среди его сочинений представлены многочисленные жанры: оперы, камерные оперы, опера-балет, балет-фантазия, мюзиклы, оперетты, вокальные циклы, сочинения для оркестра, музыка к кино- и телефильмам. Также Сергей Баневич – автор инструментальных сочинений, музыки к драматическим, кукольным, телевизионным и радиоспектаклям. Одной из ярчайших работ композитора является концерт для хора и фортепиано: «Благослови зверей и детей», на стихи С. Черного, созданный для детского хора Телевидения и Радио Санкт-Петербурга, под управлением Станислава Грибкова. Потрясающий мелодический язык, красота гармоний и инструментального сопровождения – все это околдовывают чуткие детские сердца. Украшением репертуара детского хора станут:

- «Земля детей». Музыкальный спектакль для детей на стихи Т. Калининой.
- «Опера про кашку, кошку и молоко» на стихи Т. Калининой.
- «Храбрый заяц». Опера для детей по мотивам «Аленушкиных сказок» Д. Мамина-Сибиряка.
- «Пять миниатюр для голоса (детского хора) и фортепиано на стихи О. Сердобольского.
- Из радиопостановки «Гуслина консерватория» на слова В. Сулова.
- «Песня Незнайки», «Песня синеглазки», «Я – портниха!».
- На слова Е. Руженцева – «Чудесная пушка». Музыка С. Баневича и В. Витлина, «Веселые гости», «Мастер дятел».
- На слова Л. Барбас – «Песенка про Вову-растеряшку», «Тропинка».
- На слова Р. Коротковой – «Смелые утята», «У лесной дорожки», «Голубая лодочка».

- На слова Т. Калининой – «Доброта», «Лети, мой корабль, лети!», «На тихой дудочке любви», «Созвездие».
- «Мамин день» на слова М. Садовского.
- «Волшебный городок» на слова В. Шумилина.
- «Котик Рыжик» на слова Н. Светохинной.
- «Песня и танец «Свинки-машинистки» на слова К. Чуковского.
- «Спасибо» на слова А. Фаткина.

Александр Кнайфель (1943)

Композитор, обладающий своим неповторимым почерком, основанным на минимализме. Написал музыку более чем к сорока художественным и художественно-публицистическим фильмам. Среди сочинений композитора: вокально-инструментальные, театральные сочинения, музыка для детей, сочинения для театра и большое количество хоровой музыки на стихи русских поэтов, как а cappella, так и с сопровождением. В последние десятилетия композитор много работает в жанре духовной музыки. Довольно часто композитор использует детский хор в крупных вокально-инструментальных сочинениях. Среди которых:

- «Петроградские воробьи», сюита-фантасмагория для оркестра двенадцати, с участием хора мальчиков.
- «Бог», ода Гавриила Державина для двух хоров (смешанного и детского).
- «Свете Тихий». Версия для женского или детского хора.
- «Восьмая глава», Canticum canticorum для храма, хоров (детского, смешанного, мужского и женского) и виолончели.

Виктор Плешак (1946)

Один из учеников класса Бориса Тищенко, композитор обладающим огромным творческим багажом, популярностью и любовью исполнителей и слушателей. Автор около 1000 песен, более 100 сочинений для театра, в том числе опер, балетов, мюзиклов, обширного списка сочинений практически во всех жанрах академической и эстрадной музыки. В последнее десятилетие композитор ежегодно сочиняет в жанре оратории для различных составов. Музыка для детей композитора самобытна и разнообразна, принадлежит к различным жанрам – от песни до оратории.

Кантатно-ораториальные произведения:

- «Время не ждет», кантата для детского хора и эстрадно-симфонического оркестра.
- «Пионер Ленинграда», кантата для солистов, детского хора и эстрадно-симфонического оркестра.
- «Моему городу», для баса, меццо-сопрано, смешанного и детского хора в сопровождении большого симфонического оркестра.

- «Петербург сиятельный сын», песенная кантата для детского хора и фортепиано.
- «Цветы», кантата для детского хора и большого фортепианного секстета на стихи русских поэтов.
- «Времена года», кантата для детского хора и фортепианного секстета.
- «Сотворение мира», оратория для чтеца, детского хора и фортепианного секстета.
- «Ленинградки», оратория для оркестра, женского и детского хоров, баритона и чтеца.

Такие песни как «Неповторимый Петербург», «Экипаж – одна семья» на стихи Ю. Погорельского (и многие другие) входят в репертуар огромного количества хоровых коллективов и вокальных ансамблей.

Григорий Корчмар (1947)

Автор свыше 190 сочинений в различных жанрах, в том числе: опер, симфоний, симфониетты, инструментальных концертов, одночастных симфонических сочинений, произведений кантатно-ораториального жанра, камерных вокальных и инструментальных сочинений, музыки для детей и юношества. Григорий Корчмар – автор многочисленных транскрипций музыки других авторов для разнообразных исполнительских составов. Произведения для детского хора автора изысканы, содержат яркие динамичные образы. Среди них:

- «Акварели». Пять стихотворений на стихи С. Есенина.
- «Забавные истории». Три стихотворения С. Маршака для детского хора и фортепиано.

Дмитрий Смирнов (1952)

Композитор, хоровой дирижер, преподаватель. Среди его сочинений инструментальная музыка, кино и теле музыка, музыка к драматическим спектаклям, оперы. Хоровая музыка Дмитрия Смирнова разнообразна – это хоровые циклы и хоровые концерты, духовная музыка, как на православные, так и на латинские тексты. «„Это музыкант“, – говорят о нем хоровики; такое «звание», самое лестное и желанное для профессионала, превышающее громкие государственные титулы, принадлежит Дмитрию Смирнову давно и прочно»⁶. Детская хоровая музыка представлена двумя концертами для хора:

- Три песни на стихи Ф. Г. Лорки для детского хора a cappella.
- «Тебе поем». Концерт для женского или детского хора в 5 частях на тексты из православных богослужений.

Оба сочинения написаны и посвящены Детскому хору Телевидения и Радио Санкт-Петербурга под управлением заслуженного деятеля искусств, профессора С. Ф. Грибкова.

Александр Радвилович (1955)

Композитор, основатель и художественный руководитель Международного фестиваля новой музыки «Звуковые пути». Будучи выпускником класса С. Слонимского, А. Радвилович избрал непопулярный путь новой, авангардной музыки. Среди сочинений композитора – симфонии, симфоническая поэма, много инструментальной музыки, музыка для детей и ряд хоровых произведений для женского и смешанного хоров. Украшением репертуара детского хора безусловно станут произведения автора, в которых использованы сонористические приемы, красочные образы и игровые элементы:

- «Лесная музыка».
- «Про Нильса и диких гусей».

Леонид Резетдинов (1961)

Один из ярчайших композиторов Санкт-Петербурга. Автор опер и балетов, симфонической и камерно-инструментальной музыки, музыки к ряду кинофильмов и спектаклей. Произведения Леонида Фиатовича исполняются ведущими коллективами и исполнителями. Сочинения для детей представляет собой яркие самобытные музыкальные картины, в которых исключительно важно по мнению автора сохранить озорную атмосферу детства, несмотря на сложность музыкального языка и исполнительских приемов. Это:

- «Веселые глазки», сюита для детского хора на стихи С. Черного.
- «А Вы знаете?» сюита для детского хора на стихи Д. Хармса.
- «На Воскресение Спаса Нерукотворного». Для детского хора а cappella на стихи Василия Тредиаковского.

Сергей Плешак (1970)

Известнейший композитор, продолжатель династии композиторской семьи, главным направлением творчества которого уже многие годы является создание хоровой музыки для детей. Это и хоровые миниатюры, хоровые циклы, сюиты, кантаты, музыка для детского музыкального театра, оперы, оперетты, мюзиклы. Детская музыка петербургского композитора Сергея Плешака настолько известна и популярна, что не требует какого-то особенного представления. Прошло более чем два десятилетия, как произведения молодого автора ворвались на концертные площадки, до сих пор остаются едва ли не самыми популярными. Уникальность композиторского дара Сергея Плешака в высшей степени превосходна во всем – в том, как он видит и слышит музыку, как выбирает стихи, scrupulously подбирая новые образы, соединяя их с музыкальной идеей. Как удивительно точно рождается в его голове простая искренняя мелодия нового творения, которая находит свое продолжение в гармоническом решении.

Произведения для детского музыкального театра:

- «Адам и Ева», мини-мюзикл для солистов, детского хора и фортепиано, либретто Н. Голя.
 - «Про Иосифа», одноактная опера-мюзикл по мотивам Ветхого завета и романа Т. Манна «Иосиф и его братья», либретто С. Плешака.
 - «Поддай костыль, Григорий!», одноактная опера-мюзикл по мотивам рассказа Д. Рубиной «Все тот же сон», либретто Н. Голя.
 - «Как Шлемиль в Варшаву ходил», одноактная опера-мюзикл по мотивам рассказов И. Башевиса-Зингера, либретто Н. Голя.
 - «Маленький Принц», одноактная опера-мюзикл по мотивам сказки С. Экзюпери, либретто Л. Борухзон.
 - «Ловкач Тоди», одноактная опера-мюзикл по мотивам рассказов И. Башевиса-Зингера, либретто Н. Голя.
 - «Сказки дядюшки Римуса», одноактная опера-мюзикл по мотивам сказок Дж. Харриса, либретто Н. Голя.
 - «Рай для простака», одноактная опера-мюзикл по мотивам рассказов И. Башевиса-Зингера, либретто Н. Голя.
 - «Соломон и мотылек», одноактная опера-мюзикл по мотивам сказки Р. Кипплинга «Мотылек, который топнул ногой», либретто Н. Голя.
 - «Потоп», одноактная опера-мюзикл по мотивам Ветхого завета и рассказа И. Башевиса-Зингера, «Почему Ной выбрал голубя», либретто Н. Голя.
 - «Снежная королева», одноактная опера-мюзикл по мотивам одноименной сказки Г. Андерсена, либретто Н. Голя.
 - «Колдунья», одноактная опера-мюзикл по мотивам одноименной пьесы А. Гольдфадена, либретто Н. Голя.
 - «Белоснежка и семь гномов», одноактная опера-мюзикл по мотивам одноименной сказки братьев Гримм, либретто Н. Голя.
 - «Золушка», одноактная опера-мюзикл по мотивам одноименной сказки Ш. Перро, либретто Н. Голя.
 - «Людвиг и Тутта», одноактный мюзикл по мотивам книги шведского писателя Яна Улофа Экхольма «Тутта Карлсон Первая и единственная, Людвиг Четырнадцатый и др.», либретто Н. Голя.
 - «Разыскивается принцесса», одноактный мюзикл по мотивам сказок Г. Андерсена, либретто Евгения Пальцева.
- Произведения а cappella:
- «Хор кукушек на могиле барокко».
 - «Херувимская песнь».
 - Месса.
 - «Quid est veritas» (Что есть истина?), концерт-мотет на тексты латинских крылатых изречений.
 - «4 духовных хора»: «Богородице Дево», «Достойно есть», «Тебе поем», «Отче наш».

- «Смутные сны», стихи Г. Поженяна.
- «Белая ночь», стихи Сергея и Полины Плешак.

Хоровые произведения с сопровождением:

- «Ненависть и любовь к дождю», диптих для женского (детского) хора, солистов и фортепиано на стихи С. Плешака.
- «Волхвы забудут адрес твой» на стихи Иосифа Бродского.
- «Ветер» на стихи Аркадия Краснорецкого.
- «Во саду ли, в огороде», фантазия на народную тему в версии для хора и фортепиано и для хора, рояля, двух гобоев, вибратона и ударных.
- «Улетели журавли» на стихи Елены Благиной.
- «В холодную пору» на стихи Иосифа Бродского.
- «Плач Богородицы» духовный концерт для женского хора и виолончели.
- «Осенний маскарад» на стихи Олега Сердобольского.
- «Звери печальные и веселые», кантата для детского хора, чтеца и фортепиано, либретто автора.
- «Маленькая песенная симфония с топанием, хлопанием и лаем» или Цикл детских песен на стихи Олега Сердобольского.
- «Кот лета», стихи Б. Заходера для солистов, детского хора, флейты, ксилофона и фортепиано.
- «Вторая песенная симфония (с поворотами головы)» на стихи Олега Сердобольского.
- «Пушка. Белка. Шоколад», сюита на стихи Олега Сердобольского.
- «Две песни» на стихи Олега Сердобольского.
- «Песня о Царском Селе», стихи Н. Метелева.
- «Семь песен» на стихи Олега Сердобольского.
- «Шесть песен» на стихи Олега Сердобольского.
- «Три песни» на стихи Олега Сердобольского.

Владимир Поляков (1970)

Композитор, поэт, хоровой дирижер. В репертуаре автора большое количество сочинений для хора. Особой стороной творчества В. Полякова является детская хоровая музыка, которая представлена как песенками для самых маленьких, так и развернутыми сочинениями для детей старшего возраста. Произведения автора отличают красота мелодий, выразительное голосоведение, эмоциональность, чуткое отношение к литературному тексту.

Сочинения для женского/детского хора а cappella:

- «Концерт для женского хора на духовные тексты».
- «Три зарисовки в русском стиле», на стихи И. Бунина для женского хора.
- «Во поле березка стояла», свободная обработка русской народной песни для женского хора.

- «Ой, то не вечер», свободная обработка русской народной песни.
- «Три духовных хора на православные тексты» для женского хора.
- «Песенки». Размышления для двухголосного женского хора на стихи

Анны Ахматовой.

- «Два хора», на стихи М. Лермонтова.
- «Богородице Дево, радуйся».
- «Детская месса» (Filii Messa).

Сочинения для женского/детского хора с сопровождением:

- «Stabat Mater», кантата для женского хора и фортепиано.
- «Messa-Credo».
- «Мистер Кук Барла-Барла», на стихи Н. Заболоцкого для детского хора и фортепиано.
- «Слезы утри», обработка польской народной песни-сказки для детского хора и фортепиано.
- «Рождение», на стихи С. Есенина.
- «Сон лисенка», на слова Т. Собакина для детского хора и фортепиано.
- «Колыбельная», на слова А. Блока для детского хора и фортепиано.
- «Ave Maria» для двухголосного женского (детского) хора с фортепиано или вокального дуэта.
- «Отче Святый» для детского хора и фортепиано.
- «Пошла млада за водой», обработка русской народной песни для детского хора и фортепиано.
- «Ноченька», обработка русской народной песни для детского хора и фортепиано.
- «Коляда-маляда», слова народные для детского хора и фортепиано.

Евгений Петров (1973)

Известнейший современный композитор, преподаватель Санкт-Петербургской Государственной консерватории, член правления Союза композиторов Санкт-Петербурга, член художественного совета международного музыкального фестиваля «Земля детей», лауреат ряда композиторских конкурсов. Творчество композитора охватывает различные жанры. Среди его сочинений – инструментальная опера, симфония, инструментальная музыка. В жанре хоровой музыки им написаны ряд интереснейших произведений для женского хора и произведений для детей:

- «У берегов», концерт для женского хора а cappella на стихи русских поэтов.
- «Псалом Давида №28» для женского хора а cappella.
- «Богородичные антифоны» для женского хора а cappella.
- «Голос далекой звезды» для женского/детского хора а cappella.

Две русские народные песни для детского (женского) хора а cappella на народные тексты:

- «Во кузнице» и «Вдоль да по речке».
- «Дождик» на стихи Альбины Шульгиной для детского хора и фортепиано.
- «Два хора» на стихи А. Усачева.

Сергей Екимов (1974)

На сегодняшний день один из востребованных хоровых композиторов. Автор хоровых и оркестровых сочинений, инструментальных и вокальных ансамблей, духовной и светской музыки а cappella, вокальных циклов, фортепианных и хоровых пьес для детей, музыки к спектаклям, обработок для хора русских народных песен, романсов и эстрадных песен. Хоровые сочинения и обработки Екимова регулярно исполняются во многих городах России и за рубежом. Многие хоровые сочинения Сергея Екимова входят в репертуар ведущих хоровых коллективов России, записаны на CD, звучат по радио и телевидению, издаются в России и за рубежом. В жанре детской вокальной музыки композитор Екимов представлен ярко и самобытно. Концерт «Марфушины песни» на протяжении многих лет является одним из самых популярных произведений для детей, который исполняется уже не только в сопровождении фортепиано, но и оркестра. Огромной радостью для автора данной статьи является то, что ряд сочинений написан и посвящен детскому хору «Перезвоны», с которым композитора связывает уже многолетняя творческая дружба. Из произведений можно выделить:

- «Молитвы преподобному Сергию Радонежскому», концерт для солирующего альта, детского (женского) хора.
- «Три романса на стихи М. Лермонтова» для женского хора и фортепиано.
- «Pater Noster» для детского хора а cappella.
- «Agnus Dei» для солистки, детского хора, органа, фортепиано и 4-х ударных.
- «Magnificat» для женского и смешанного хоров, хора мальчиков, органа, фортепиано и ударных.
- «Miserere» (памяти М. Ростроповича) для женского хора и виолончели.
- «Два католических песнопения» для женского хора а capella.
- «Элегическая музыка памяти Ю. А. Фалика» для сопрано, женского хора, струнных и ударных.
- «Voce mea ad Dominum clamavi» для сопрано, женского хора, шести контрабасов, чембало и ударных.
- «Ave Maris stella» духовный гимн для двух солисток, женского хора и симфонического оркестра.
- «Два псалма для женского хора а cappella».

- «Песнь на реках Вавилона» псалом №136, авторская версия для женского хора а cappella.
- «Брысь!» для детского хора а cappella.
- «Музыкальный дождик», на стихи В. Данько, пьеса-шутка для детского хора а cappella.
- «Три песни» для детского хора и фортепиано.
- «С днем рождения, школа!» стихи Б. Кудрявцева для двух солистов, детского хора и большого симфонического оркестра.
- «Дети Кронштадта», на стихи Г. Доросс для солистки, детского хора и фортепиано.
- «Марфушины песенки» для детского хора и фортепиано.
- «Две молитвы», на стихи Г. Нарекаци для детского хора а cappella.
- «Музыка стихов» сюита для двух чтецов, детского хора и фортепиано на слова Архиепископа Питирима (Павла Волочкова).

Аранжировки и обработки авторских сочинений других композиторов:

- Г. Свиридов Шесть фрагментов из кантаты «Отчалившая Русь» и «Роман» из Музыкальных иллюстраций к повести «Метель» для солистки, женского хора, органа, фортепиано, ударных и трубы.
- В. Гаврилин «Город спит» для женского хора и фортепиано.
- В. Соловьев-Седой «Вечер на Рейде» для женского хора и фортепиано.
- Н. Богословский «Темная ночь» для женского хора и фортепиано.
- М. Таривердиев «Песня о далекой Родине» для женского хора и фортепиано.
- А. Петров «На кургане» для женского хора и фортепиано.
- И. Матвиенко сл. А. Шаганова «Песня про коня» для женского хора.
- В. Соловьев-Седой сл. М. Матусовского «Подмосковные вечера» для женского хора.
- А. Петров сл. А. Шпаликова «Я шагаю по Москве» для женского хора и фортепиано.
- Я. Дубравин «Женский хор поет о любви», 16 песен и романсов в аранжировках С. Екимова для женского хора, фортепиано и инструментального ансамбля.

Обработки (свободные обработки) народных песен:

- «Ты река ль моя, реченька» для женского хора а cappella.
- «На горе-то калина» для женского хора а cappella.
- «Колокольчик» для женского хора а cappella.
- «Волга-реченька» для женского хора а cappella.

Примечания

¹ Яруцкая Л. Н. Актуальные вопросы деятельности современного дирижера-хормейстера: организация коллектива, вокально-хоровая работ, подготовка к фестивалям и конкурсам / Л. Н. Яруцкая. СПб.: СПбГУПТД, 2020.

² Сонорика – музыка звучностей. В широком смысле слова понимается как система тембро-красочных средств выразительности и гармонии.

³ Алеаторика (лат. «жребий»). В музыке это техника композиции, предполагающая незакрепленность, мобильность музыкального текста.

⁴ Пуантилизм – прием композиторского письма «точками». Специфика такова, что музыкальная мысли излагается с помощью изолированных звуков, окруженных паузами и коротких (2–3 звука) мотивов.

⁵ Союз композиторов Санкт-Петербурга. URL: <http://www.ceo.spb.ru/rus/music/petrov.a/about.shtml> (дата обращения 22.12.2021).

⁶ Гладкова О. И. «Дмитрий Смирнов: музыкант и личность» / О. И. Гладкова // Русское самосознание: Философско-исторический журнал. 2002, № 9.

Е. Э. Яскунова

Роль учебной дисциплины «Вокальная подготовка» в формировании профессиональных навыков дирижеров хора

Возросший в последние десятилетия интерес к хоровому и сольному вокальному исполнительству актуализировал проблему владения певческим голосом при обучении будущих руководителей и артистов хоровых коллективов. Исследуя роль специального предмета «Вокальная подготовка» в междисциплинарном курсе на базе кафедры академического хора знаменитого Санкт-Петербургского института культуры, в статье параллельно обсуждается ряд задач, стоящих перед преподавателем данной дисциплины. Основываясь на собственном богатом практическом опыте в рассматриваемой сфере искусства, автор систематизирует цели и средства достижения оптимального художественного результата при работе с начинающими вокалистами разной степени одаренности и различным уровнем подготовки. Раскрывая ряд особенностей анализируемого предмета, автором систематизируются методы и приемы работы со студентами, а также намечаются основные результаты, к которым должны прийти обучающиеся в рамках данного курса. Особый интерес вызывают рассуждения о работе над тембром хоровой партии, как показателем суммарности тембров всех поющих в коллективе.

Ключевые слова: теория вокального искусства, вокальная подготовка, история вокального исполнительства, вокальная педагогика.

Elena E. Yaskunova

The role of the discipline «Vocal training» in the formation of professional skills of the choir conductors

The growing interest in choral and solo vocal performance in recent decades has actualized the problem of mastering the singing voice in the training of future leaders and artists of choral groups. Studying the role of the special subject «Vocal training» in an interdisciplinary course on the base of the academic choir department of the famous St. Petersburg University of Culture, the article simultaneously discusses a number of tasks facing the teacher of this discipline. Basing on his own rich practical experience in the field of art under consideration, the goals and means of achieving the optimal artistic result when working with novice vocalists of varying degrees of giftedness and different levels of training are systematized. Revealing a number of features of the analyzed subject, the methods and techniques of working with students are systematized, and the main results that students should come to within the framework of this course are outlined. Of particular interest are the arguments about the work on the timbre of the choral part as an indicator of the summation of the timbres of all singers in the collective.

Keywords: theory of vocal art, vocal training, history of vocal performance, vocal pedagogy.

В последние годы в связи с возросшим интересом к профессии дирижера хора, можно заметить особое внимание к данной теме. Для ознакомления с этой проблематикой можно рекомендовать некоторые материалы: диссертации Т. В. Манько «Русская школа хорового исполнительства (Традиции и современность)»¹, Е. Е. Сапрыкиной «Подготовка руководи-

телей хоровых коллективов к работе над тембром голоса»², А. А. Зингаренко «История и теория обучения профессиональных певчих в России в VII – первой половине XIX в.: к проблеме воспитания музыкального слуха»³; статьи Н. С. Дробышевской «О престижности профессии артиста хора (из истории и опыта работы Певческой капеллы Санкт-Петербурга)»⁴, М. А. Рогачевой «Русская вокальная школа как феномен культурного синтеза: XVI – первая половина XIX века»⁵; учебные пособия К. Никольской-Береговской «Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI в.»⁶, Денисовой, Г. М. «Очерки по истории вокальной педагогики в России»⁷, «Вокальное искусство и методика обучения пению: исторический аспект»: составитель Е. В. Опарина⁸.

К числу актуальных проблем профессионального образования в сфере вокально-хорового искусства относится развитие у будущих руководителей и артистов хоровых коллективов музыкально-исполнительской культуры. Поскольку главным «инструментом» их творческой деятельности является певческий голос, в контексте более полного развития в учебные планы вузов культуры был введен курс «Вокальная подготовка», который является специальной дисциплиной, обеспечивающей приобретение знаний о возможностях и особенностях голоса, применяющихся в сольном, ансамблевом и хоровом пении.

Изучение данного курса тесно связано с дисциплинами «Хоровой класс», «Дирижерская практика», «Вокальный ансамбль», где реализуются певческие навыки студентов.

Главной целью в преподавании дисциплины «Вокальная подготовка» на дирижерско-хоровом отделении является развитие певческой культуры студентов в процессе изучения и исполнения вокального репертуара.

Основные задачи курса:

- воспитание у студентов профессионального интереса к вокальному искусству;
- овладение основными элементами вокальной культуры;
- развитие вокально-технических и художественно-исполнительских навыков в сольном и ансамблевом пении;
- изучение лучших образцов вокальной музыки различных стилей и жанров.

Будущему хормейстеру-руководителю хорового коллектива достаточная осведомленность в вопросах теории вокального искусства и знание практического владения техническими приемами пения необходима так же, как и певцу хора. Ведь дирижер, не умеющий владеть собственным голосом и плохо разбирающийся в теории и технике вокала, не знающий особенностей формирования того или иного голоса, рискует предъявить хору непосильные требования и ухудшить тем самым его звучание. Когда же дирижер хора в достаточной степени владеет своим голосом

(а это возможно при любых природных данных), ясно представляет всю технологию звукообразования, может простыми и точными словами сформулировать задачи для достижения правильного вокального звучания артистов хора, он имеет возможность довести качество исполнения музыкального произведения до высокого вокально-технического и художественного уровня. Звучание хора в таком случае будет гармоничным, стройным и правильным.

С нашей точки зрения, специально говорить о привитии вокально-хоровых навыков на занятиях «Вокальная подготовка» не приходится, да и неправильно, так как все, что необходимо знать о вокальной методологии обучающемуся вокальному искусству, в равной степени необходимо и обучающемуся хоровому искусству.

Опыт и практика показали, что вокальная работа с хором может быть успешной лишь при серьезных занятиях сольной постановкой голоса. Еще раз хотим подчеркнуть, что основные технические и исполнительские требования, которые в процессе работы предъявляет педагог к певцу-солисту, аналогичны требованиям к коллективу хора, так как техника звукообразования одинакова как для солиста, так и для певца хорового коллектива. Есть, конечно, отличия в пении в хоре и в сольном исполнении, и они касаются дыхания.

Певческое дыхание – основа основ вокального искусства. Поэтому среди вокалистов бытует выражение, что «пение – хорошо натренированное и выработанное дыхание». В хоре как правило используется цепное дыхание и дыхание по руке дирижера, а в сольном пении оно берется в паузах, по окончании фразы, предложения, там, где имеются знаки препинания или когда по логике текста предполагаются цезуры. Также можно упомянуть о различном отношении к тембру голоса. Тембр сольного исполнителя предполагает большее многообразие и исполнительскую тонкость, зависящую не только от вокальных умений, но и от художественно-смысловых задач вокальных произведений. В хоре тембр отдельных голосов менее тонкий, в основном зависит не только от художественно-смысловых задач, но и от звучания партий, их строя и звукового ансамбля. Но следует подчеркнуть, что в высокопрофессиональных хорах певцы обязательно хорошо владеют тембровым звучанием голоса. Это касается не только вопроса формирования красивого вокального тона, но и умения пользоваться нужными красками, исходя из художественных задач, стиля, жанра произведений.

В этом смысле ярким примером является коллектив Санкт-Петербургской академической капеллы под руководством народного артиста СССР, профессора В. А. Чернушенко⁹. Санкт-Петербургская академическая капелла – старейший хоровой коллектив с полувековой историей, своими истоками уходящая во времена великого князя Московского

Ивана III, когда был образован хор Государевых певчих дьяков. Имея многовековые традиции, Академическая капелла является носителем использования специфики вокальной подготовки хорового певца, в которой выделяются две тенденции: традиции церковного пения и принадлежащих им школ певчих, и европейской, которая базируется на итальянском принципе сольной постановки голоса, благодаря итальянским педагогам, работающими с певчими Капеллы в середине XIX столетия: Д. Рубини, Д. Кавалли, Л. Пиччиоли и др.¹⁰ Эти традиции поддерживаются и претворяются в наши дни благодаря верности и преданности им художественного руководителя коллектива В. А. Чернушенко, который трактует большой русский хор, как «ансамбль солистов». Каждый артист, попавший в такой профессиональный коллектив, с огромным диапазоном исполняемых произведений (светских, духовных, а capella, в сопровождении оркестра), нуждается в специальной и индивидуальной вокальной подготовке. Важным основополагающим подходом дирижера к звучанию коллектива является мысль о том, что каждый артист хора – это солист. Он уверен в том, что если артист действует в хоре как солист, то и звучание хора становится звучным, стройным, насыщенным и профессиональным. В коллективе неустанно ведется работа над вокальным тоном артистов. Часто в концертных программах, включающих хоровые концерты Д. Бортнянского, А. Веделя, М. Березовского, Г. Свиридова, народные песни, соло исполняют 20–25 солистов. В Капелле нет штатной единицы – «солист», поэтому все сочинения крупных форм: Реквиемы Моцарта, Верди, Форте, Мессы Баха, Моцарта, Гайдна, Россини, «Колокола» С. В. Рахманинова, концертные исполнения опер «Дидона и Эней» Перселла, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, «Виринея» С. М. Слонимского и многие другие, исполняются силами своих солистов – артистов хора. Нужно отметить, что все они имеют высшее музыкальное образование – вокальное, дирижерско-хоровое, а нередко ими закончены два факультета: вокальный и дирижерский. Часто слушатели отмечают не только хорошие вокальные возможности солистов Академической Капеллы, но и замечательное умение петь в ансамбле, прекрасное звучание трио, квартетов, квинтетов в крупных формах. Эти качества приобретаются при пении солистов в хоре. На данный момент в Академической Капелле работают шесть Заслуженных артистов России, которые являются ведущими артистами хора.

Прослужив более 30 лет артистом Академической капеллы и исполнив огромное количество сольных партий для сопрано в хоровых и оркестровых произведениях, автор своим опытом знает о прекрасной вокальной работе, ведущейся в этом знаменитом на весь мир коллективе, и делится им со своими студентами на кафедре академического хора СПбГИК.

Один из нюансов работы со студентами на уроках «Вокальная подготовка» и занятиях хорового коллектива заключается в том, что перед певцом хора встает проблема приобретения навыка пения в ансамбле, в которое добавляется слияние голосов, нивелирование звука, умение слышать не только себя, но и коллег по партии, пение по дирижерскому жесту, общего подчинения коллективу и руководителю. Поэтому целесообразно в процессе обучения использовать на занятиях малые музыкальные исполнительские формы: дуэты, трио, квартеты.

Солист, если это концертный певец, вместе с концертмейстером – главным своим музыкальным партнером достигают общего ансамбля, имея общие художественные намерения при исполнении музыкального произведения. А оперный солист непременно должен быть в ансамбле с оркестром, хором и партнерами под единым руководством дирижера.

Что же касается дирижера-хормейстера, то особенность и сложность его задачи, в отличие от педагога вокальных дисциплин, заключается в том, что, работая над вокальной техникой хора, он имеет дело не с одним певцом, а одновременно со многими и сталкивается с проблемой выработки единого вокального звучания участников хорового коллектива, так как они часто владеют самыми различными приемами пения. Это является главным фактором для хорошего художественного исполнительства и звучания хора. Большую роль в этом играют тонко натренированный вокальный слух хормейстера и четкий вокальный жест, так как руки, пальцы хормейстера должны способствовать вокальности, напевности. Чтобы голоса певцов сливались в общем звучании, хормейстеру требуется большая, настойчивая, повседневная и многолетняя работа над качеством вокального звучания хора, его высокой культурой.

Ясно, что хорошим помощником в хоровом коллективе является опытный вокальный педагог, метод которого совпадает с требованиями хормейстера-руководителя, но для достижения результатов также важно, чтобы в первую очередь сам хормейстер обладал достаточной подготовкой в вопросах вокальной культуры¹¹. Бывает, что хормейстеры часто путают понятия чисто головного (фальцетного) звучания с «высокой позицией», что ведет к тембровому обеднению звука хора. Некоторые увлекаются излишней близостью звучания, игнорируя другие компоненты – звучание резонаторов, опору звука, певческое вибрато, что также ведет к несовершенству звучания хора – крикливости, плоскости, резкости звучания. Кто-то считает, что яркий тембр одного исполнителя мешает общему звучанию хора. Это неверно. Во-первых, яркий тембр украшает звучание хора, а во-вторых, богатая и гибкая тембровая шкала полезна всем певцам хора. Тембром можно и нужно управлять, используя для этого самые разнообразные методы и приемы. Часто хормейстер неправильно подходит к определению голосов в хоре, используя голос не по его тембровому

окрасу, знанию переходных нот, возможностей голоса, а просто по диапазону голоса и наличию ярких нот у певцов, которые, по его мнению, могут быть полезны для звучания в партиях хора. Эти ошибки могут привести к неправильному развитию голосов участников хора, ограниченности вокальных возможностей и даже к голосовым потерям. Вот поэтому между хормейстером и вокальным педагогом нужен несомненный консенсус.

Считаем, что преподавание курса «Вокальная подготовка» на дирижерском отделении вызывает большее доверие к педагогам-вокалистам, которые имеют не только вокальное образование, но и исполнительскую практику работы в хоре или вокальном ансамбле, хорошо разбираются в специфике хорового пения. Например, на кафедре академического хора СПбГИК все педагоги-вокалисты имеют такие знания и огромный опыт.

Со второй половины XX в. главное место в образовании хормейстера по праву занимает хоровое дирижирование, но хотелось бы, чтобы и овладение вокально-хоровым мастерством было также важно в обучении начинающих дирижеров хора. Обучение по «Вокальной подготовке» в рамках программы бакалавриата длится всего 2,5 года. Программа обучения хормейстера вокальному мастерству и методике поверхностна, и это вносит настоящий дисбаланс в специальную подготовку дирижеров-хормейстеров, которым приходится восполнять и совершенствовать свои знания и умения в этой важнейшей области после окончания вуза.

По нашему мнению, дирижеру-хормейстеру полезно и важно постигать вокально-хоровое искусство на протяжении всего курса обучения, а «Вокальная подготовка» совместно с хоровым классом, должна стать одной из центральных дисциплин.

Все методы и приемы, используемые в вокальной педагогике, должны быть нацелены на воспитание определенных навыков, а именно:

1. Владение дыханием.
2. Владение опорой звука.
3. Владение динамикой звука.
4. Владение работой резонаторов.
5. Владение работой артикуляционного аппарата.
6. Владение навыком эмоционального выразительного пения.
7. Владение высокой позицией звука.
8. Владение кантиленой.
9. Владение тембром голоса.

Важное значение на начальной стадии обучения пению имеет диагностика – верное определение типа голоса обучающегося. Она дает четкий ориентир в будущей работе и применения правильных специальных упражнений для развития голосовых возможностей. Тип голоса определяется по его тембру, диапазону, месту расположения переходных нот, регистров, способности выдерживать высокую и низкую тесситуру.

Правильное определение вокальным педагогом типа голоса избавляет от ошибок, ведущих к дефектам голоса, а рекомендации в этом вопросе дирижеру хора по использованию певца в той или иной партии будут полезны и конструктивны.

Освоение курса «Вокальная подготовка» начинается с вокально-технической работы – подготовки голосового аппарата к действию на основе отработки вокально-технических упражнений, своего рода игра гамм при обучении игре на фортепиано¹². Основной задачей упражнений является формирование вокально-технических навыков путем многократного повторения различных приемов, упражнений, фиксации ощущений при выполнении различных мелодических построений. Упражнения подбираются в соответствии с техническими задачами, с соблюдением принципа постепенности и последовательности усложнения вокально-технических навыков. Каждое вокально-техническое упражнение тесно связано с организацией певческого дыхания, с координированной работой всего голосового аппарата, с высокой позицией, поиском места звука, нахождения и усиления звучания резонаторов, формирования гласных, произношения согласных, сглаживания регистров, развития подвижности голоса, филировки звука.

Только с накоплением вокально-технических умений возникает возможность управления тембром и динамикой звука. Воспитание учащихся ведется одновременно по двум направлениям: развитие вокально-технических навыков и развитие музыкального мышления, образности и артистичности. Но развитие музыкальности является первичным, так как ее отсутствие может привести к безжизненному и схематичному изложению музыкального материала. Приобретая способность к художественному перевоплощению в процессе пения, развитое воображение, фантазию и музыкально-эстетическую культуру, привитую педагогом, у студентов появляется возможность художественно-выразительного исполнения вокальных произведений¹³.

Особенность курса «Вокальная подготовка» состоит в том, что методические и исполнительские принципы изучаются в процессе практического освоения музыкального материала при исполнении вокальных произведений. Постепенное и последовательное обучение студентов на разнообразном музыкально-стилистическом материале способствует развитию их музыкального кругозора, воспитанию высокого художественного вкуса, расширению исполнительских знаний, умений и навыков. Студенты знакомятся на занятиях с великолепными произведениями русской, зарубежной и современной классики, с народными песнями. И тут встает вопрос о репертуарной политике для учащихся дирижерских отделений.

При подборе вокального репертуара с целью развития динамической выразительности голоса необходимо руководствоваться индиви-

дуальными особенностями студентов, их вокальными и музыкальными возможностями. И в этом смысле вокальная подготовленность студентов дирижерских отделений, как правило, уступает подготовленности студентам вокальных отделений. Поэтому общим требованием в выборе репертуара является посильность, доступность, художественная ценность произведений. Некоторые преподаватели дают студентам интересный, но вокально трудный репертуар. Естественно, что в этом случае многое не получается. При исполнении сложных вокальных произведений приобретаются неприятные и устойчивые дефекты, которые трудно исправить. Поэтому подбор репертуара является одним из важнейших моментов. Он должен быть связан с определенной целью, задачами овладения теми или иными певческими навыками.

Занятия вокальным искусством должны приносить чувство радости, желание добиться лучших результатов, несмотря на все трудности. Необходимо воспитывать исполнительскую волю, требовательность к себе, терпение, веру в свои силы, целеустремленность.

Многие студенты хорового отделения, приученные к дисциплинированности звучания в хоре, нивелированию звука, подчинению общему звучанию, закрыты эмоционально, лишают себя индивидуальности звучания, не имеют желания быть первыми, лучшими, петь во весь голос. Поэтому вокальный педагог должен следить и добиваться развития у учащегося полноты звучания голоса, исходя из индивидуальных качеств каждого в отдельности, настраивать его на эмоциональное исполнение, пение полным тоном. Студент должен иметь свое «я», звучать ярко и насыщенно, не боясь делать ошибки.

Цель учебного процесса – подготовка учащегося к будущей самостоятельной профессиональной деятельности и дальнейшей творческой жизни. Завершив обучение, студент должен уметь определять и реализовывать творческие задачи. Особое и значительное место в учебно-творческом процессе по дисциплине «Вокальная подготовка» отводится самостоятельной работе студентов, подразумевающей понимание качества своей деятельности, которая закрепляет, расширяет, углубляет полученные знания, умения, навыки, возможность освоения нового материала без посторонней помощи. Эта работа предполагает анализ вокального произведения, его формы, знания основных стилистических особенностей творчества композитора, написавшего произведение; выучивание текста наизусть, освоения текстов на иностранных языках, отработку отдельных вокально-технических приемов исполнения, развития самоконтроля при пении. С уверенностью можно сказать, что студенты дирижерского отделения в отличие от вокального, более мобильны в освоении музыкального материала в силу лучшей подготовленности и владения навыками анализа музыкальных произведений, гармонии, сольфеджио,

ориентирования в музыкальных формах и стилях, так как получают эти качественные знания на основных предметах на дирижерско-хоровом отделении. Видами самостоятельной работы студентов могут выступать и подготовка к академическим концертам, концертным выступлениям, конкурсам и фестивалям, и посещение концертов, театральных постановок. Огромной поддержкой и помощью для студентов является наличие большого количества записей исполнения того или иного произведения, что позволяет ознакомиться с различными трактовками и мастерством выдающихся исполнителей современности. Это также важнейшая самостоятельная работа, так как сравнительный анализ прослушиваемых произведений поднимает интеллектуальный и музыкальный уровень студента.

Благодаря этой работе, студент получает богатый, ни с чем не сравнимый опыт профессионального исполнительства.

Деятельность вокального педагога опирается на многие факторы: знание педагогики, психологии, физиологии, анатомии голосового аппарата, музыкальной акустики. В работе помогает педагогическая интуиция, чувство меры, такта, воли, уважения к личности учащегося, умения силой внушения и доверия побуждать творческую фантазию и уверенность в преодолении возникших препятствий. Трудности овладения голосом преодолеваются постепенно. Торопить и ускорять этот процесс нельзя, и педагог должен иметь терпение для того, чтобы закрепление полученных навыков способствовало формированию памяти мышечных и слуховых ощущений. Следует обратить внимание на то, что образование выразительного звучания голоса тесно связано с выполнением различных художественных задач, вокальных приемов, правильно организованной работы артикуляционного аппарата, выразительности произнесения текста. Таким образом, в процессе вокальных занятий приобретаются вокально-технические навыки, развивается вокальный слух и исполнительские способности, улучшается координация голосового аппарата, певческая интонация, устраняются дефекты голоса, увеличивается его диапазон. Контроль вокального педагога прежде всего должен быть направлен на образование правильного певческого тона, формированию красивого тембра, свободу работы всего голосового аппарата.

В результате занятий по дисциплине «Вокальная подготовка» обучающийся должен научиться управлять своим голосовым аппаратом, владеть теоретическими и практическими основами вокального мастерства, методами работы с голосами разных типов, приобрести знания о гигиене голоса. Эти знания помогают справляться с огромными нагрузками на репетициях и многочисленных концертах студентов дирижерско-хорового отделения. Их голосовой аппарат, находясь в постоянном тренинге, меньше устает, а голос, обогащаясь новыми красками и обертонами, делается ярче, красивее и выносливее.

За свою многолетнюю педагогическую практику преподавания «Вокальной подготовки» на дирижерско-хоровом отделении мы не встречали ни одного студента, который бы не хотел развивать свои вокальные данные. Студенты дирижеры-хормейстеры с удовольствием занимаются, выступают на концертах, которые всегда приносят веру в свои силы, любовь к своему голосу, радость в достижении поставленных вокальных задач. Они активно принимают участие и становятся лауреатами всероссийских и международных конкурсов, поступают в магистратуру на вокальные факультеты, составляют костяк многих хоровых коллективов Санкт-Петербурга и страны, становятся артистами хора ведущих оперных театров.

Примечания

¹ Манько Т. В. Русская школа хорового исполнительства (Традиции и современность): дис. ... канд. искусств. 17.00.02 / Т. В. Манько. Ростов-на-Дону, 2006. 203 с.

² Сапрыкина Е. Е. Подготовка руководителей хоровых коллективов к работе над тембром голоса: дис. ... канд. пед. наук. 13.00.02 / Е. Е. Сапрыкина. Москва, 2002. 182 с.

³ Зингаренко А. А. «История и теория обучения профессиональных певчих в России в VII – первой половине XIX века: к проблеме воспитания музыкального слуха: дис. ... канд. искусств. 17.00.02 / А. А. Зингаренко. СПб., 2008. 289 с.

⁴ Дробышевская Н. О престижности профессии артиста хора (из истории и опыта работы Певческой капеллы Санкт-Петербурга) // Специальные и междисциплинарные исследования современной науки: мат. междунар. научно-практич. конф.: 30–31 октября 2012г. М.; Ногинск: Аналитика родис, 2012.

⁵ Рогачева М. А. Русская вокальная школа как феномен культурного синтеза: XVI – первая половина XIX века // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сборник статей / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова / М. А. Рогачева, ред.-сост. А. Я. Селицкий Ростов на Дону: РГК, 2009.

⁶ Никольская-Береговская К. Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI в.: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / К. Никольская-Береговская М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003.

⁷ Денисова Г. М. Очерки по истории вокальной педагогики в России»: учебное пособие / Г. М. Денисова, В. Я. Курочкин. Челябинск, 2004.

⁸ Вокальное искусство и методика обучения пению: исторический аспект: учебное пособие / Перм. гос. ин-т искусства и культуры.; сост. Е. В. Опарина. Пермь, 2006.

⁹ Санкт-Петербургская Певческая Капелла – музыкальный лик России / авт.-сост.: А. Н. Кручинина, В. А. Чернушенко СПб.: Лики России, 2004. 64 с.

¹⁰ Дробышевская Н. Исполнение Певческой капеллой Санкт-Петербурга музыки современных композиторов: вокальная специфика или специальная подготовка (к проблеме исполнения современной хоровой музыки: из опыта работы Певческой Капеллы Санкт-Петербурга) // Мир науки, культуры, образования. 2013. С. 160–164.

¹¹ Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг: изд. 4-е стереотип.: ЭБС Издательство «Лань», 2004. С. 14–15.

¹² Гарсия М. Советы по пению / М. Гарсия. ЭБС «Лань», 2014. 104 с.

¹³ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. М., 1968. С. 234–235.

А. С. Крыловская

Особенности работы концертмейстера в классе хорового дирижирования

Автор статьи делится практическим опытом начинающего концертмейстера, приобретенным в классе хорового дирижирования высшего учебного заведения. Цель – определить многоаспектные знания и навыки, необходимые концертмейстеру для работы с дирижерами-студентами, включающие музыкально-теоретический разбор произведения, особенности и мастерство исполнения сложных хоровых и оркестровых партитур, навык игры в ансамбле, знание техники дирижирования, педагогические и психологические аспекты. Из своего профессионального опыта формулируются некоторые приемы дистанционной практической работы в режиме online.

Ключевые слова: концертмейстерское мастерство, хоровое дирижирование, партитура, педагогика, ансамблевое исполнительство, дистанционная работа концертмейстера

Alexandra S. Krylovskaja

Features of the accompanist's work in the choral conducting classes

The author of the article as a novice accompanist shares his first impressions and experiences gained in the choral conducting classes at higher education institution. The aim of the article is to determine the qualities and knowledge required by an accompanist to work with student conductors, including musical and theoretical analysis of the composition, the skills of performing complex choral and orchestral scores, the skills of playing in ensemble, knowledge of conducting techniques, pedagogical and psychological aspects. Basing on the personal experience of the author, article shows some techniques of remote work in online mode.

Keywords: accompanist, choral conducting, score, pedagogy, ensemble performance, remote work of accompanist

«Профессия концертмейстера – это и призвание,
и мастерство, и умение совместно общаться,
творить и переживать музыку»¹

Настоящая статья обращена к актуальной проблематике – специфике работы концертмейстера в дирижерско-хоровом классе. В исследовательской методологической литературе этому уделяется недостаточное внимание, несмотря на важную роль, которую концертмейстер, наряду с педагогом, играет в процессе формирования профессиональных и личностных качеств будущего дирижера хора. Цель статьи – обозначить и сформулировать некоторые специфические аспекты работы концертмейстера в классе хорового дирижирования высшего учебного заведения, она призвана оценить значение и необходимость усилий концертмейстера в учебном процессе. Настоящая статья основана на изученной специаль-

ной литературы², а также на наблюдениях и методологическом опыте автора, приобретенным в работе дирижерско-хорового класса.

Искусство аккомпанемента включает большой объем многопрофильных знаний, умений и навыков. Концертмейстер – профессия многогранная, но прежде всего он пианист, ему постоянно приходится выступать в роли исполнителя, поэтому нужно свободно владеть инструментом, обладать общей музыкальной одаренностью, воображением, исполнительской культурой, эстетическим вкусом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора. Наиболее трудоемкая ее специализация – концертмейстер класса дирижирования, где требуется, кроме виртуозного владения инструментом, еще множество различных навыков и знаний именно для работы в дирижерских классах. Работа у дирижеров значительно отличается от занятий с солистами-инструменталистами и вокалистами, имеет свои специфические особенности.

На основе опыта, полученного в классе замечательного педагога и музыканта, профессора СПбГИК Виталия Ефимовича Ровнера (1936–2018), на примере его воспитательно-образовательного подхода к формированию творческой личности и профессионализма студента-дирижера, автор считает обязательным для концертмейстера быть активным участником этого учебного процесса. Вместе с педагогом и студентами концертмейстер не только решает общие задачи, но и даже может учиться и приобретать многое благодаря совместному общению. В. Е. Ровнер подчеркивал, что главная задача дирижерского класса заключается в развитии личности студента до высот таланта, а талант проявляет себя в творчестве, творчество же невозможно без высокоразвитого мышления.

Развитие навыков чтения партитуры, понимание технических приемов ее воплощения, но главное, творческого образного мышления, наилучшим образом происходит при знакомстве и исполнении признанных шедевров искусства как в художественном творчестве, так и в музыке. Можно часто встретить в музеях молодых художников, которые пишут копии с картин великих мастеров, при этом начинающие художники осваивают их стиль, манеру, приемы письма, вникают в замысел и, соответственно, в построение композиции картины. У музыкантов в полной мере научиться высокохудожественному исполнению можно именно на признанных произведениях музыкального искусства. Работая над шедеврами, можно развить и технику, и образное мышление, и художественное воплощение. При столь высоких требованиях, не все может получиться, но обязательно отложатся в памяти какие-то образы, приемы, навыки, которые преобразуются в собственный опыт, и он пригодится в дальнейшем. Нельзя не согласиться с Гете, утверждавшим, что высокие цели, хотя бы и не достигнутые, нам дороже низких, хотя бы и достигнутых.

Изучение хоровой партитуры начинается с анализа. Во-первых, знакомство с содержанием произведения, его авторами музыкального и поэтического текста. Во-вторых, музыкально-теоретический анализ – жанр, стиль произведения, форма, ритмический рисунок, фактурные особенности и т. д. Затем следует вокально-хоровой анализ – изучение по голосам: какие голоса самые важные, какие второстепенные, какие являются фоном, развитие голосоведения, интонирование, осмысление музыкальных фраз и литературного текста. Наконец, исполнительские приемы: показ размера, в котором написано произведение, показ ауттакта к началу пения или вступлению концертмейстера, снятие, управление темпом исполнения, внутридолевой пульсацией, показ характера и нюансов звуковедения. Такая теоретическая работа нужна не только студентам-дирижерам, но и концертмейстерам. Очень важно и педагогу, и концертмейстерам, и студенту, всем вместе обсудить эти моменты, поспорить, убедить друг друга, почувствовать своих партнеров – ведь каждый вносит свое понимание, свой художественный образ – и, наконец, договориться о единой интерпретации произведения.

Конечно, кто-то должен взять на себя функции лидера. По определению лидером положено быть дирижеру, но для начала, пока студент-дирижер еще не освоил материал, педагог объясняет и ставит задачу перед студентом, определить цель или, вернее, идеал исполнения, к которому надо стремиться. Каждый в классе имеет право голоса, может сделать свои предложения, с которыми остальные могут согласиться или поспорить. Работа над произведением процесс живой – студент-дирижер сначала скован, но по мере разучивания партитуры появляется уверенность и свобода в управлении воображаемым хором и оркестром, т. е. заменяющего их фортепианным исполнением, и когда студент досконально знает текст, когда на основе этого текста у него сложился художественный образ, есть своя интерпретация произведения, тогда концертмейстер может играть «по руке». «...Когда концертмейстер становится в условия ансамбля с дирижером и перед обязанностью следовать за управлением, исполнение попадает в прямую зависимость от дирижирующего»³.

Непозволительно приходить на урок с нев्यूченным текстом партитуры. Самостоятельная работа над музыкальным текстом служит толчком воображению, к звучанию внутреннего голоса, что необходимо и дирижеру, и концертмейстеру, выявляются трудные места, которые требуют особого внимания, рождается собственная художественная концепция произведения. Иначе в классе не с чем работать.

Исполнение концертмейстером партитур для хора и оркестра требует, прежде всего, анализа нотного текста. Нужно научиться одновременно читать и проигрывать несколько мелодических линий, а также иметь внутреннее представление хорового звучания со всеми тембровыми от-

тенками и в ансамблевых сочетаниях. Играть хоровую партитуру нужно так, чтобы максимально приблизить звучание рояля к звучности хора, а в оркестровой партии попытаться темброво обозначить разные инструменты оркестра.

Иногда требуется «приспосабливать» текст к рукам поскольку не всегда удобно для пианиста прописаны клавиры – преувеличен диапазон аккордов или количество звуков в аккорде, или быстрые аккордовые пассажи, различные фактурные сложности. Необыкновенно сложны и насыщены оркестровые клавиры, чтобы сыграть их приходится делать переключения «под себя».

Важный момент – игра хоровых аккордов многоголосного гармонического склада. Нужно научиться играть так, чтобы каждый аккорд звучал ровно и полно, т. е. равномерным по силе звуком всех голосов.

Если у пианистов в исполняемых произведениях обычно выделяется верхний голос, то при исполнении хоровой партитуры слегка подчеркивается мелодия баса.

Исполняя на двух роялях произведения с большой насыщенностью музыкального текста нужно очень аккуратно пользоваться педалью, иначе все сливается, хотя отказываться от нее совсем нельзя, так как без нее инструмент, а тем более два, звучат бедно и жестко. Важно помнить: недостатки аппликатуры, отсутствие *legato* педалью не компенсировать. Чрезмерное же пользование ею приводит к неясному голосоведению и нечистой гармонии.

Очень важно уметь бегло «читать с листа». Бывают ситуации, когда нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом, обширный, сложный, часто меняющийся репертуар приходится играть с листа. Тогда пианисту предстоит мгновенно ориентироваться в нотном тексте, сразу представить характер и настроение произведения, обратить внимание на темп, фразировку, изменение размера, предвидеть развитие на несколько тактов вперед, а на второй-третий раз исполнять произведение уже практически в законченном виде.

Пианист не станет хорошим концертмейстером, пока не освоит игру в ансамбле, не научится чуткому отношению к партнерам, взаимодействию между партией хора, солиста и партией аккомпанемента. На занятиях произведения исполняются в четыре руки на двух роялях – самый оптимальный способ как для концертмейстеров, ведь у него в руках вся клавиатура, так и для студента-дирижера – раз рояли имитируют хоровую и оркестровую партии, его задача научиться объединять и управлять хором и оркестром. К слову, студент-дирижер все же должен обращаться не к пианистам, а к воображаемому хору и оркестру.

Таким образом, класс дирижирования – это фактически ансамбль: там присутствуют педагог, два концертмейстера, студент-дирижер. Работая

над произведением, четыре музыканта должны добиться единства в понимании авторского замысла, музыкального текста, формы произведения, стиля, художественных особенностей и возможной оригинальной интерпретации исполняемого произведения на основе авторского музыкального текста. Кроме того, необходимы именно ансамблевые технические и художественные приемы – синхронность исполнения, органичная артикуляция и стилевые особенности, общее понимание в интонировании голосов хора или инструментов оркестра, знание поэтического текста, ясное понимание его смысловых акцентов.

Помогая начинающему дирижеру, концертмейстер старается раскрыть тембральные особенности каждой из партий, для этого он должен видеть и чувствовать всю партитуру целиком – и развитие по горизонтали, и выстраивание голосов хора и инструментов оркестра по вертикали.

Звучание рояля в хоровой партии нужно приблизить к звучанию голоса – плавное голосоведение, цезуры для дыхания, певучесть. Фортепианный звук (удар молоточка о струну), в отличие от человеческого голоса, отрывистый, угасающий, и компенсировать это можно различной окраской каждой хоровой партии – басы поют «глубоко, насыщено»; тенора – «ярко, светло»; альты – «бархатно»; сопрано – «солнечно». Чтобы эти краски зазвучали, нужны хороший тембровый слух и филигранное мастерство пианиста. Профессиональный концертмейстер всегда помнит о голосовой, певческой природе хорового звука, и даже в произведениях с фрагментами мощного «форте» никогда не форсирует звук. Мастерство концертмейстера выражается в умении «пропеть» на рояле мелодию, а способность исполнить каждую партию хора своим, только этой партии присущим тембром зависит от его воображения, от его тембрального слуха. В хоровых произведениях с сопровождением, в оркестровых партиях необходимо добиваться в звучании рояля ощущения целого оркестра, выделяя тембром разные инструменты.

Но и дирижер должен четко показать все партии, а педагог научить приемам, жестам, по которым будет понятно, что надо сыграть «солнечно» или «бархатно».

Для понимания языка дирижера и постижения его исполнительского замысла концертмейстерам также необходимо знать основные приемы дирижирования – дольные сетки, ауфтакт, жесты для динамических нюансов и штрихов и др.

Работая с хоровыми и оркестровыми партиями, концертмейстерам необходимо понимать намерения студента-дирижера, слышать неточности, корректировать ритм, интонирование, обращать внимание на выразительное значение пауз, фермат, смысловых точек. Нужно учитывать также, что показ оттенков, штрихов и других выразительных средств во многом зависит от индивидуальности дирижера – у каждого свой жест,

своя пластика. Не нужно подавлять индивидуальность студента не только в музыкальном плане, но и не пытаться менять его естественные движения, однако жест студента как дирижера, должен быть убедительным и понятным. При этом и концертмейстер, и дирижер должны быть не только технически хорошо оснащены, но и артистичны.

Между оркестровым и хоровым дирижированием существует разница. Главной задачей оркестрового дирижера является точный показ вступлений всех инструментов, четкий счет и управление динамикой, поэтому жесты более крупные, простые, понятные. У хорового дирижера задача другая – качество звука, он объединяет отдельные голоса так, чтобы получилось красивое, объемное звучание и соответственно жесты его более осторожные и плавные. «Точка» у дирижера иногда бывает совершенно не видна, особенно на *piano*, и концертмейстерам приходится полагаться на *свою интуицию*, буквально угадывать, когда должен возникнуть звук.

Очень многие специфические качества концертмейстеров вырабатываются по мере накопления опыта. Например, *многоплановое внимание*. Нужна чрезвычайная сосредоточенность, поскольку необходимо одновременно следить за нотным текстом по четыре строки (иногда и больше), клавиатурой, собственными руками, жестами дирижера. Слуховое внимание занято звуковым балансом. Иногда на концертах или конкурсах, когда дирижер стоит вне видимости концертмейстера, приходится интуитивно угадывать моменты вступления, снятия, темповые изменения, агогику. Или *целостное восприятие* – способность быстро понять художественный смысл произведения, выделить характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа, хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале, читать текст не «нота за нотой», а целыми фразами и крупными звуковыми частями.

«И все это должно восприниматься не дробно, а целостно – вот и получается, что «круг внимания», если воспользоваться термином Станиславского, у аккомпаниатора (концертмейстера) обширный и сложный»⁴.

Кроме того, концертмейстеру необходимо учитывать творческий стиль тех преподавателей, в классе которых он работает, учитывать особенности дирижера и приспосабливаться к манере дирижирования, к его музыкальному мышлению, к стилю поглощения художественного образа.

Концертмейстер – помощник педагога, помогает студентам учиться и выполнять требования педагога, поэтому между ними должно быть полное взаимопонимание. Он связующее звено между педагогом и начинающим дирижером, творческий партнер. Важно отношение педагога к концертмейстеру не только как к ассистенту, поглощающему его идеи, но как к творческой личности и *самостоятельному музыканту*.

На занятиях пианист-концертмейстер должен быть, во-первых, исполнителем-художником; во-вторых, работать со студентами над произведениями, уметь играть и научить студента играть партитуры – как раз этому виду занятий в силу сложившихся условий во время карантина было уделено большое внимание, т. к. у студентов и концертмейстеров появилось время для работы над исполнением партитур, которого всегда не хватало, правда в режиме онлайн; в-третьих, разбираться в технике дирижирования, но не вмешиваться в «узко технологические» вопросы.

Зачастую студент-дирижер неосознанно или намеренно перекладывает на концертмейстера свою работу над звучностью, а сам занимается только соблюдением дольной сетки – это помогает собрать вместе хор и оркестр, т. е. концертмейстеров, но никак не отражается на нюансировке, оттенках, художественном образе произведения. Дирижирование параллельно со звуком или вслед за ним со стороны для нетребовательного слушателя выглядит гладко и аккуратно, но ведь задача студента, руководствуясь внутренним «слышанием» идеального исполнения, передать жестом певческое дыхание, звукоизвлечение, артикуляцию, одним словом, выразить музыку и управлять игрой концертмейстеров. И наконец, он должен услышать реальный результат своего дирижирования, чтобы иметь возможность исправить жесты или изменить интерпретацию и приблизить реальное исполнение к задуманному.

Наиболее интересно работать со студентами, которые приходят в класс с уже разученным текстом, потому что, самостоятельно разучивая текст, он уже для себя провел анализ и выделил какие-то опорные моменты – и смысловые, и текстовые, авторские и свои, – ему уже есть, что сказать. Тогда в классе начинается настоящая творческая работа – ансамблевое исполнение, корректировка неточностей текста или метода дирижирования, художественная огранка – тут, конечно, главное слово за педагогом, но интересно всем.

Если на занятиях что-то не получается в ансамбле, то необходимо всем участникам внимательно слушать и разобраться в *коренных* причинах, очень важно правильно найти причину «не звучания», чтобы быстро исправить, а не блуждать в сомнениях и обидах друг на друга.

Таким образом, в деятельности концертмейстера на уроках дирижирования объединяются *педагогические, психологические, творческие функции*.

В связи с эпидемиологическими ограничениями в 2020 г. пришлось осваивать работу в режиме онлайн или по аудио- и видеозаписям. В таком режиме требуется больше самостоятельной работы студента-дирижера по причине того, что все, кто работает в дирижерском классе, находятся далеко друг от друга, и если согласовывать пошагово каждую не

услышанную и не продуманную деталь, уйдет масса времени и сил. Возможно, алгоритм занятия должен быть такой:

- устный, вернее, письменный анализ произведения и общей его трактовки;
- самостоятельная работа студента над текстом партитуры;
- первоначальная *рабочая* запись концертмейстерами своих партий;
- самостоятельное дирижирование студента под рабочую запись, отработка и уточнение техники жеста, уточнение собственной трактовки образа и трактовки концертмейстеров;
- создание видеозаписи дирижирования *под рабочую запись*, передача для корректировки и согласования педагогу и концертмейстерам;
- запись концертмейстерами *окончательного* исполнения под «руку дирижера», т. е. под видеозапись дирижирования.

Так получится ансамбль, созданный именно студентом-дирижером, что и требуется в конечном итоге.

Работа концертмейстера не ограничивается занятиями в классе и на экзаменах. Для развития начинающих дирижеров важны исполнительские конкурсы, дающие возможность познакомиться с различными дирижерскими школами, сравнить разные направления техники дирижирования. Они способствуют расширению творческих связей, расширению кругозора студентов, мотивируют их в развитии своих способностей и талантов. На конкурсах концертмейстеры выступают уже как пианисты-исполнители.

Для начинающих дирижеров и начинающих концертмейстеров необходимы регулярные занятия, особенно при подготовке к конкурсу.

Многие конкурсы дирижеров перешли в дистанционный формат. Это достаточно непривычно и, как оказалось, трудно, в том числе и для концертмейстеров. Любой посторонний звук, шуршание, скрип слышны на записи. Чтобы получить хорошую, без огрехов запись и участника-дирижера, и концертмейстеров приходилось записывать программные произведения много раз. Говорить о звуковых красках, агогике на записи вообще не приходится, как ни стараются дирижер и концертмейстеры воплотить свой художественный замысел – все сливается в один звуковой объем, попросту в «кашу», ведь смартфоны, на которых записаны произведения для конкурса, не предназначены для передачи музыкальных изысков.

В условиях частых онлайн-занятий необходима современная техника, позволяющих получить качественную запись и воспроизведение, чтобы не пропали усилия исполнителей, а сложный репертуар можно было представить без потерь в художественном плане.

Кроме того, необходимо организовать для педагогов, концертмейстеров и студентов мастер-классы по звукозаписи. Хотя сейчас многое можно

прочитать в интернете, но все-таки, практические советы профессионала – как использовать акустику конкретного помещения, как лучше, с учетом помещения и расположения инструментов в нем установить аппаратуру и т. д. – очень бы помогли.

Результатом первых шагов автора в освоении профессии концертмейстера в дирижерском классе В. Е. Ровнера стало четкое представление о месте концертмейстера в классе дирижирования, о некоторых приемах и особенностях в технике пианиста, о психологической составляющей этой работы.

Таким образом, концертмейстер должен обладать поистине универсальными качествами. Хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане – обладать образным музыкальным мышлением (представлять себе тембры инструментов симфонического оркестра, тембры голосов хора и передавать их своей игрой), быть хорошим ансамблистом, иметь дирижерские качества – уметь подчиняться и подчинять себе – и выделяться многосторонними знаниями, накопить большой опыт. Поэтому, необходимо много трудиться, много играть и выполнять правило 3-х «Т» – трудолюбие, терпение, талант.

Примечания

¹ Концертмейстер: призвание и профессия. Н. Новгород.: НГК им. М. Глинки, 2000. 162 с.

² Абрамова О. А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: материалы науч. конференции преподавателей и аспирантов. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. С. 71–72; Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. М.: Музыка, 1971. 94 с.; Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс / Е. И. Кубанцева. М.: Academia, 2002. 192 с.; Мусин И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. Л., Музыка, 1967. 352 с.; Осипова А. О специфике работы концертмейстера в классе хорового дирижирования // Державинские чтения. Культурология. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность. Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. С. 65–66.; Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе / Е. М. Шендерович. М., 1996. 203 с.

³ Стрельцова Т. Заметки о воспитании концертмейстеров классов хорового дирижирования // Державинские чтения. Культурология. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. С. 75–77.

⁴ Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966. С. 329–345.

Сведения об авторах • Information about the authors

Бегунович Дарья Олеговна

СПб ГБУ «Царскосельский камерный хор „Петербургские серенады“»

Begunovich Daria Olegovna

SPB GBU «Tsarskoselsky Chamber Choir „St. Petersburg Serenades“»

shulakevich@gmail.com

Белоненко Анастасия Сергеевна

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Belonenko Anastasia

Saint Petersburg State University of Culture

Bas_Belon@mail.ru

Гладкова Ольга Игоревна

Доцент, кандидат искусствоведения, ФГБОУ ВО СПбГИК

Gladkova Olga Igorevna

Associate Professor

Ph. D. in History of Arts, Saint Petersburg State University of Culture

gladkova.57@list.ru

Добровольская Виктория Леонидовна

Доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Dobrovolskaya Victoria Leonidovna

Associate Professor, Saint Petersburg State University of Culture

vittoriaperfetta@mail.ru

Екимов Сергей Викторович

Доцент, ФГБОУ ВО СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова

Ekimov Sergey Viktorovich

Associate Professor, St. Petersburg State Conservatory named after

N. A. Rimsky-Korsakov

ekimov710@gmail.com

Жукова Елена Юрьевна

Доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Zhukova Elena Yu.

Saint Petersburg State University of Culture

e-lena.zhukova@mail.ru

Копытина Сабина Булатовна

Старший преподаватель, ФГБОУ ВО СПбГИК

Kopytina Sabina Bulatovna

Saint Petersburg State University of Culture

sabinabulatovna936@gmail.com

Крыловская Александра Сергеевна
Концертмейстер, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Krylovskaya Aleksandra Sergeevna
Accompanist, Saint Petersburg State University of Culture
krylovskaya93@mail.ru

Поляков Владимир Юрьевич
Доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Polyakov Vladimir
Assistant professor, Saint Petersburg State University of Culture
Polyakovvladimir@yandex.ru

Рыбалко Анатолий Иванович
музыкальный театр «Зазеркалье»

Rybalko Anatoly Ivanovich
musical theater «Zazerkalie»
rybalko74@inbox.ru

Светозарова Елена Дмитриевна
Профессор, кандидат искусствоведения, ФГБОУ ВО СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова

Руководитель детского хора «Легенда»

Svetozarova Elena Dmitrievna
Professor, Candidate of Art History, St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov
Leader of the children's choir «Legend»
legenda_svetozar@list.ru

Слонимская Раиса Николаевна
Профессор, музыковед, кандидат искусствоведения, доктор педагогических наук, гранд-доктор философии в области музыкологии и культурологии, член Союза композиторов Санкт-Петербурга и России
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Slonimskaya Raisa Nikolaevna
professor, musicologist, candidate of art history, doctor of pedagogical sciences, grand doctor of philosophy in musicology and cultural studies at the International University for Fundamental Studies (Russia, Great Britain, USA), member of the Union of Composers of St. Petersburg and Russia
Saint Petersburg State University of Culture
raisa1970@mail.ru

Стольников Иван Михайлович
Доцент, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Stolnikov Ivan Mikhailovich

Associate Professor, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka
stolnikov86@mail.ru

Сычук Юлия Викторовна

Магистрант, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Sychuk Yuliya

Undergraduate, Saint Petersburg State University of Culture

Yulenska981@gmail.com

Трубинов Петр Юрьевич

Кандидат искусствоведения, Государственная академическая капелла, Санкт-Петербург

Peter Trubinov

PhD in Musicology, St Petersburg State Academic Capella

trubinov@gmail.com

Чернышева Татьяна Алексеевна

Профессор, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Chernysheva Tatyana Alekseevna

Professor, Candidate of Art History, Saint Petersburg State University of Culture

tchernysheva.tatiana@gmail.com

Яруцкая Лариса Николаевна

Заслуженный работник культуры РФ, заведующий кафедрой академического хора, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Yarutskaya Larisa Nikolaevna

Head of the Academic Choir Department, Associate Professor, Honored

Worker of Culture of the Russian Federation, Saint Petersburg State University of Culture

yarutskaya@yandex.ru

Яскунова Елена Эдуардовна

Заслуженный артист РФ, доцент, Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Yaskunova Elena Eduardovna

Honored Artist of the Russian Federation, Associate Professor, Artist,

St. Petersburg State Academic Capella of St. Petersburg, Saint Petersburg

State University of Culture

jasenka-len@yandex.ru