

MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 4 (76) • октябрь • ноябрь • декабрь • 2023

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
http://www.conservatory.ru

Подписано в печать 01.12.2023 г.
Формат 60 × 84¹/₈. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. № 15776.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург, ул. Б. Пушкарская,
д. 10, литер 3, пом. 32-Н. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распро-
странены без письменного разрешения редакции.

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

Содержание

Alma mater

- А. К р у ч и н и н а. О Максиме Викторовиче Бражникове.
Беседовал Д. Брагинский 3
К. А р х и п о в. «Мои настоящие учителя». Беседовал Д. Брагинский 7

Научные конференции

- Е. П л е т н ё в а. Международная конференция молодых специалистов
«Музыкальная медиэвистика в XXI веке» 9
А. Ш т р о м. III Всероссийская научно-практическая конференция
«Фортепиано сегодня» 18

Музыка и судьба

- Г. Д е в д а р и а н и. Тимур Мынбаев: дирижер, композитор, педагог,
музыковед. К 80-летию со дня рождения музыканта 22
В. Е в т о д ё в а. Евгения Константиновна Перласова —
певица и педагог 28

Теория и практика

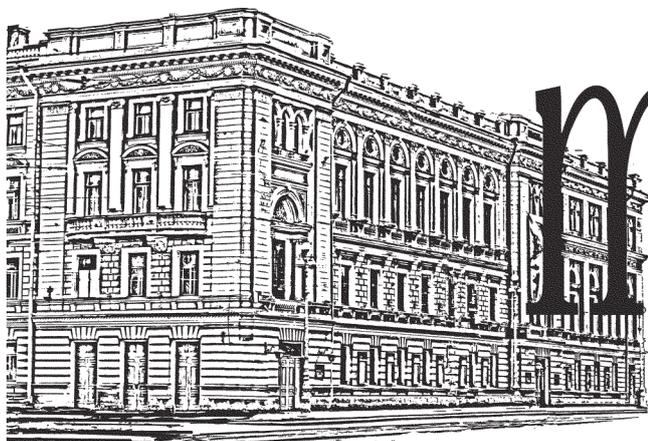
- И. И о ф ф. К вопросу о выборе каденций к скрипичным концертам
В. А. Моцарта 32

Studia

- Е. Б и т е р я к о в а. К изучению феномена народного «виртуозного
ансамбля» (на примере квартета села Остроглядово) 39
И. Н и к и ф о р о в. Черты экспрессионизма в творчестве М. Равеля 44
А. Х о р о ш и х. Песенная традиция пинежской деревни Веркола 48

Наши авторы 56

В оформлении обложки использованы фотоматериалы XXIII фестиваля «Международная неделя консерваторий» (Концерт-закрытие. Концертный зал Мариинского театра, 29 октября 2023 года)



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 4 (76) • october • november • december • 2023

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certifiсat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 01.12.2023

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Skifia-print LLC, Bolshaya
Pushkarskaya str., house 10, letter Z, room 32N,
St. Petersburg, 197198, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.*

Contents

Alma mater

- A. Kruchinina. About Maxim Viktorovich Brazhnikov.
An interview by D. Braginsky 3
K. Arkhipov. "My genuine teachers". *An interview by D. Braginsky* 7

Research conferences

- E. Pletneva. International Conference of young specialists
"Musical Medieval Studies in the XXI century" 9
A. Shtröm. The Third all-Russian scientific conference "Piano today" 18

Music and fate

- G. Devdariani. Timur Mynbaev: conductor, composer, teacher,
musicologist. To the 80th anniversary of the musician's birth 22
V. Evtdieva. Eugenia Perlasova — the singer and the teacher 28

Theory and Practice

- I. Ioff. On choosing cadenzas for Violin Concertos by W. A. Mozart 32

Studia

- E. Biteriakova. To the studying the phenomenon of the folk
«virtuoso group» (on the example of the Ostrogladovo-quartet) 39
I. Nikiforov. Elements of expressionism in the work of M. Ravel 44
A. Khorošikh. Song tradition of the Pinezhsky village of Verkola 48

- Our authors 56

Albina KRUCHININA About Maxim Viktorovich Brazhnikov

Interview with a researcher of the Saint Petersburg Conservatory — Honored Art Worker of the Russian Federation, PhD, Associate professor Albina Nikandrovna Kruchinina. The leading expert in the field of ancient Russian musical culture, the founder of the unique department of ancient Russian singing art and M. V. Brazhnikov research laboratory of Russian musical medieval studies recalls her main teacher, the founder of the scientific school of Russian musical medieval studies, Maxim Viktorovich Brazhnikov (1902–1973).

Keywords: Maxim V. Brazhnikov, ancient Russian singing art, manuscript, Leningrad Conservatory.

Альбина КРУЧИНИНА О Максиме Викторовиче Бражникове

Интервью с научным сотрудником Санкт-Петербургской консерватории — заслуженным деятелем искусств РФ, кандидатом искусствоведения, доцентом Альбиной Никандровной Кручининой. Крупнейший специалист в области древнерусской музыкальной культуры, основательница уникальной кафедры древнерусского певческого искусства и научно-исследовательской лаборатории русской музыкальной медиевистики им. М. В. Бражникова вспоминает о своем главном учителе, создателе научной школы русской музыкальной медиевистики Максиме Викторовиче Бражникове (1902–1973).

Ключевые слова: М. В. Бражников, древнерусское певческое искусство, рукопись, Ленинградская консерватория.

Дмитрий Брагинский. *Альбина Никандровна, скажите, пожалуйста, когда Вы впервые встретились с Максимом Викторовичем Бражниковым?*

Альбина Кручинина. Я познакомилась с Максимом Викторовичем летом 1968 года. Именно тогда состоялась моя первая встреча с ним. До этого я слышала, что в России древнерусской музыкой занимаются два человека: Николай Дмитриевич Успенский и Максим Викторович Бражников. Успенский к тому времени уже не преподавал в Ленинградской консерватории, а работал только в Ленинградской Духовной академии. За консультацией к нему я не могла обращаться — по причинам идеологического характера: поскольку у нас в советское время церковь была отделена от го-

сударства, студенчество из других вузов никак не могло контактировать с сотрудниками Духовной академии. Единственное, что я к тому времени знала, это книгу Успенского «Древнерусское певческое искусство», вышедшую первым изданием в 1965 году¹. Кроме того, я изучала основные классические дореволюционные труды о церковной музыке, которые в полном комплекте оказались в ГПНТБ — Государственной публичной научно-технической библиотеке Новосибирска, где я тогда училась в консерватории.

Д. Б. *Как Вы попали к М. В. Бражникову?*

А. К. Этой встрече предшествовала моя жизнь в Новосибирском Академгородке. Академгородок стал подготовкой к Ленинграду. Я общалась там с замечатель-

¹ Упоминается издание: Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М.: Музыка, 1965. 216 с.; Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / [вступ. статья Ю. Келдыша]. Изд. 2-е, доп. М.: Советский композитор, 1971. 623 с.



М. В. Бражников. 1971 год

ными людьми — носителями истины. Это был глоток свежего воздуха, я словно находилась на вершине горы. В ту пору один мой новосибирский знакомый, уникальный ученый Абрам Ильич Фет, привел меня к выдающемуся историку Николаю Николаевичу Покровскому. Древнерусская музыка появилась в моей жизни именно благодаря Покровскому. В мире исторической науки он слыл личностью легендарной, в свое время работал в Суздале и был консультантом на съемках фильма Андрея Тарковского «Страсти по Андрею» (так первоначально называлась картина «Андрей Рублёв»).

Все началось с того, что Николай Николаевич организовал для своих университетских студентов-историков экспедицию к сибирским старообрядцам и включил меня в эту группу. Я была единственным музыкантом в коллективе, что заинтересовало Николая Николаевича. Понимая, что я ничего не знаю о древнерусской певческой культуре, он стал помогать мне войти в эту проблематику. Можете себе представить, что тогда такие термины, как «октоих», «минеи», «часослов», «ирмологий», для меня абсолютно ничего не значили...

Прежде всего я должна была научиться читать по-церковнославянски. Затем мне нужно было получить хоть какое-то пред-

ставление о певческой книжности и вообще о книжности Древней Руси. В то время в Новосибирск приезжали замечательные ученые, среди них был и Александр Иванович Рогов — видный историк-славист, главный редактор журнала «Вопросы славяноведения». Он выступал с рассказами о русских книгах эпохи Средневековья, и я слушала все его лекции.

Тогда, в 1968 году, я пережила безумный двухнедельный марафон по изучению древнерусской культуры, причем мои занятия сочетались с учебой в Новосибирской консерватории и с работой. Я впитывала сведения отовсюду (интернета тогда не было), жадно искала информацию в самых разных книгах, например, в «Истории русской церкви», изданной еще до революции. С таким минимумом знаний я оказалась в экспедиции к старообрядцам, а потом написала первую работу. Встал вопрос: где и как мне учиться дальше?

Мне очень повезло. Жена Покровского, Зоя Васильевна, поехала в Пушкинский Дом по делам Института истории, филологии и философии Сибирского отделения РАН. В Ленинграде, по просьбе Н. Н. Покровского, она встретила М. В. Бражникова и задала ему вопрос про меня — могу ли я приехать к нему на консультацию? Так я отправилась в Ленинград к Максиму Викторовичу. Он меня принял на своей даче в поселке Сиверский, где я провела несколько дней.

В первое утро, после завтрака, мы пошли в беседку, где были разложены научные бумаги Максима Викторовича, причем на каждой листочке лежал камешек, чтобы ничего не взлетало. Я хорошо запомнила, что прежде всего Максим Викторович спросил: «Как Вы относитесь к православию?» Я ответила, что к православию отношусь хорошо, но почти ничего о нем не знаю, я ведь даже была некрещеная. Максим Викторович уточнил: «По крайней мере, Вы относитесь к православию с уважением?» Я сказала, что, конечно, уважаю христианство, но представляю его только по западно-европейской религиозной музыке — по произведениям И. С. Баха. Тогда я даже не знала о существовании, к примеру, «Всенощного бдения» Рахманинова — эта музыка нигде не звучала, да и нот в руках не было.

В первый же день нашего знакомства Максим Викторович начал читать мне лекцию о древнерусской музыке, о том, что это за предмет, каковы перспективы его изучения, что нужно узнать в первую очередь. Он мог говорить бесконечно долго, но заметил, что после двух часов его рассказа я просто стала отключаться, не могла воспринимать то огромное количество сведений и фактов, которое он мне предлагал. Тогда он прервался, и мы пошли гулять по Сиверской и окрестностям — там было потрясающей красоты озеро...

Отобедав, Максим Викторович ушел отдохнуть, а мне выдал для знакомства свои рукописи, которые к тому времени еще не были напечатаны. С его стороны это был огромный подарок, знак необычайного доверия, ведь я могла тайком воспользоваться его трудами! Тем более, что печальный опыт такого рода у него уже был.

Щедрость М. В. Бражникова поразила меня. Я читала его работу о Благовещенском кондакаре, причем что такое «кондакар» впервые узнала в тот момент именно из машинописи Максима Викторовича. Эта книга была написана в пятидесятые годы прошлого века, а опубликована совсем недавно — под редакцией Натальи Семёновны Серёгиной².

² Упомянуется издание: Бражников М. В. Благовещенский Кондакар / вступ. ст., примеч., сверка указателей, подбор иллюстраций Н. С. Серёгиной; Российский институт истории искусств. СПб.: ИД «Петрополис», 2015.

После отдыха Максима Викторовича мы разговаривали о том, что я прочла в его трудах. Удивительно, но у него хватило мудрости и терпения общаться с человеком, который к тому времени практически ничего не знал. Он очень деликатно старался задавать такие вопросы, чтобы я хоть как-то могла ответить. Он пытался объяснить мне, как проходит аналитическая работа с нотацией, которая для меня была совсем новой. Я пела по крюкам, но это была нотация XVII века — совсем не тип кондакаря. Помню, как я обрадовалась, когда на листах кондакаря увидела знаки знаменной нотации, а Максим Викторович был очень доволен моей небольшой находкой.

Второй день начался с того, что Максим Викторович снова рассказывал мне о древнерусской теории музыки. Дело еще было в том, что перед моим отъездом из Новосибирска Николай Николаевич Покровский достал из археографической лаборатории несколько древнерусских рукописей и дал мне задание показать их Бражникову. Покровский знал меня только один год, так что с его стороны это было актом огромного доверия — вручить мне по-настоящему бесценные документы. Вместе с Максимом Викторовичем мы смотрели певческие книги, которые я привезла из Новосибирска, а потом он сказал: «Мне кажется, Вам небезразлична древнерусская теория музыки. Вот у Вас в руках древнерусская Азбука, попробуйте разобраться, что написано в теоретическом руководстве. Зачем оно написано?» Именно с этого началась профессиональная работа.

Первые три дня, которые я провела с Максимом Викторовичем, стали для меня настоящим введением в специальность. В свое время Анатолий Викторович Конотоп, один из исследователей древнерусской музыки, рассказывал мне, что когда-то в начале своей деятельности он также оказался у М. В. Бражникова и три дня слушал его лекции. Конотоп признался, что услышанного тогда от Максима Викторовича ему хватило на создание курса древнерусской певческой палеографии, курса, который он долгие годы читал в Киевской консерватории. Возможно, перед встречами с Бражниковым Конотоп профессионально был лучше подготовлен, чем я, и ему оказалось достаточно нескольких бесед для формирования законченного курса. Меня же первые разговоры с Максимом Викторовичем только раззадорили. Я поняла, что древнерусская певческая культура — неизведанное море, это никому не известно и так интересно, что у меня появился настоящий «зуд» в руках, в голове и в глазах.

Так закончилось наше первое «свидание». Максим Викторович дал мне задание к следующей встрече. Во-первых, предстояло разобраться с тем, что написали исследователи по поводу попевок в древнерусском певческом искусстве; и что такое «попевка» — по моему мнению и по мнению разных специалистов. То есть начать нужно было с библиографии. Второе задание заключалось в следующем: коли есть в Новосибирске рукописи, нужно определить на основе изучения тех манускриптов, в чем были правы авторы, а в чем нет. Задача для начинающего была, конечно, совершенно невыполнимая, но Максим Викторович никогда не выдвигал маленькие требования. Нет, он ставил цель гигантского масштаба и смотрел, как с ней справится ученик.

В следующий раз я появилась у Бражникова после третьего курса Новосибирской консерватории, на зимних каникулах



А. Н. Кручинина. 1972 год

1969 года. Время моего пребывания в Ленинграде оказалось уже гораздо больше — около двух недель. Началась работа совершенно иная: с утра до шести вечера я сидела в Рукописном отделе ГПБ (Государственной публичной библиотеки), изучала те источники, шифры которых писал мне Максим Викторович. А с шести до девяти занималась лично с ним, докладывала ему, что нашла, что удалось посмотреть за весь день. Я почему-то считала, что все поняла о попевке.

Что такое попевка? Это интонационная формула, главная языковая единица знаменного распева. Если я осознаю, каким образом попевки сочетаются друг с другом, я пойму принцип композиции. Я и сегодня так считаю, но тогда я взялась за самый сложный манускрипт 1604 года — рукопись инок Христофора³. Это манускрипт, в котором собраны певческие книги, и кроме того, там находится уникальное теоретическое, буквально научное исследование инок Христофора, посвященное знаменной и путевой нотации.

Я сидела в Рукописном отделе, переписывала песнопения из этой рукописи, из Октоиха (правильно тогда выбрала именно эту книгу), и потом пришла к Максиму Викторовичу и сказала: «Смотрите, вот эта формула

³ «Ключ знаменной» инок Христофора, подготовленный к печати М. В. Бражниковым, вышел в свет уже после смерти ученого: *Христофор. Ключ знаменной, 1604* / публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова. М.: Музыка, 1983. 293 с. (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9).

соединяется с этой, а через какое-то время она соединяется с другой. Что это значит?» А он только посмеялся и ответил: «Я не знаю... Но это очень интересно». У меня до сих пор хранится та старая тетрадка, в которой я делала отметки и комментарии о рукописи инока Христофора.

Потом я пришла через день или два и сказала: «Я не понимаю, почему один и тот же графический символ называется по-разному? В чем тут дело?» Тогда книга «Древнерусская теория музыки» еще не вышла из печати, но Максим Викторович уже подготовил ее. В ней он писал, что в этом и состоит сложность, противоречивость, невероятная загадочность древнерусской теории музыки — один и тот же символ может иметь разные названия, или наоборот, одно и то же название может иметь разную графику. Это тот секрет, который нужно разгадать.

Или был такой уровень обсуждения — я говорила: «Смотрите, у Металлова все вместе, и попевки, и строки, и лица, и фиты. Как из этого выбрать попевки? Отчего это зависит?» Максим Викторович тоже ответил, что он не знает. И главная задача — найти обязательные составляющие этой маленькой формы.

Нужно сказать, что с этим я билась долго. Только на первом курсе аспирантуры я пришла к Максиму Викторовичу и сказала: «Посмотрите, мне кажется, я поняла в чем дело — здесь есть две составляющие, одна устойчивая, как архетип, а другая дополняющая. И от того, какое дополнение, зависит и термин, и интонационный материал, и все на свете». Максим Викторович посмотрел на мои примеры и сказал: «С этим я согласен. Пожалуй, и с этим. А вот в этом случае сомневаюсь...»

Особенность его преподавания была в том, что он никогда не предлагал готовых решений и никогда не говорил: «Сделай так, и то, что получится, опиши». Все зависело от того, что я сама что-то скажу, а он только реагировал на мои решения.

Д. Б. Как Вы переехали в Ленинград?

А. К. Это было не совсем просто... В советские времена переводы в Ленинградскую консерваторию не особенно поощрялись. Спустя много лет я узнала, что в Министерство культуры СССР пришло письмо с просьбой разрешить мой перевод из Новосибирской консерватории. Подписали это письмо выдающиеся люди — Максим Викторович Бражников, Георгий Васильевич Свиридов и Анастасия Сергеевна Ляпунова, дочь композитора.

С момента моего переезда в Ленинград я каждый день была в самом тесном контакте с Бражниковым. Максим Викторович с женой, Марией Владимировной, не пустили меня в консерваторское общежитие. Все время обучения я провела у них в квартире на Васильевском острове. Я счастлива, что несколько лет жила в семье Бражниковых. Они были представителями настоящей русской интеллигенции; в их доме я соприкоснулась с идеалом отношений между мужем и женой,

с идеальной русской речью, на которой в семье общались друг с другом.

У Максима Викторовича был просторный, уютный кабинет в стиле дореволюционной профессуры — с зеленой лампой, с огромным письменным столом. Все наши занятия проходили именно в этом кабинете. Распорядок моей жизни был таков. Утром я уходила в библиотеку и в консерваторию. Кроме этого Максим Викторович наказал мне постоянно ходить в университет, где я посещала занятия Николая Николаевича Розова по палеографии, лекции по древнерусской литературе и церковнославянскому языку. В Академии художеств слушала курс иконологии. А вернувшись домой в конце дня, до двух часов ночи раскладывала «пасьянс» из своих карточек.

На пятом курсе консерватории произошла замечательная история. У меня накопилась куча карточек, огромное количество изученного материала, и каждый раз я приходила к Максиму Викторовичу с этой кучей и рассказывала ему о чем-то новом. Но вот наступил март, а диплома у меня все еще не было — ни одной строчки. Писать не получалось, потому что все время у меня появлялся новый материал. И в какой-то момент Максим Викторович вдруг сказал: «Ты знаешь, мне приснился удивительный сон. Мне приснилось, что ты принесла мне первую главу диплома». Я, конечно, залилась краской. «Мне приснилось, — продолжил Максим Викторович, — что ты вначале пишешь о кафешантанах в Париже. А потом как-то очень плавно переходишь к теме попевки». До сих пор не знаю, увидел ли он этот сон на самом деле, или ему важно было заставить меня перестать бояться чистого листа. Действительно, после его слов я переборола себя и поняла, что можно начинать с чего угодно. Тогда речь уже шла о том, как выстроить эти тексты.

Д. Б. В аспирантуре Вы учились тоже у М. В. Бражникова?

А. К. Да, начинала свои исследования в аспирантуре под его руководством. Но, увы, аспирантуру окончить вместе с ним мне не удалось — в 1973 году произошло трагическое событие...

Максим Викторович долгие годы мечтал посетить Киев, «мать городов русских», как он говорил. Наконец, А. В. Конотоп прислал ему официальное приглашение выступить там с циклом лекций о древнерусской музыке. В октябре 1973 года они с Марией Владимировной приехали в Киев, но стоило Максиму Викторовичу ступить на вокзальный перрон, как он упал. Оторвался тромб. К сожалению, через несколько дней он скончался...

Обучение в аспирантуре я завершила под руководством замечательного российского филолога Александра Михайловича Панченко, профессора Ленинградского университета, а в будущем — академика Российской академии наук. Но всем лучшим, конечно, я обязана Максиму Викторовичу Бражникову.

Беседовал Д. Ю. Брагинский.

Kirill ARKHIPOV “My genuine teachers”

Кирилл АРХИПОВ «Мои настоящие учителя»

Дмитрий Брагинский. *Кирилл Александрович, Ваше обучение в «десятилетке» началось с первого класса?*

Кирилл Архипов. Нет, сперва я учился в другой школе. В моей семье музыкантов не было, родители никогда всерьез не рассматривали музыку для меня как возможное будущее. Когда я был маленьким ребенком, они всегда думали о военной службе как об одном из основных вариантов будущей профессии — дед и дядя были морскими офицерами, в семье были крепкие военные традиции.

Тем не менее, когда исполнилось пять лет, меня отдали в музыкальную школу, «для себя», для общего развития. Потом я поступил в общеобразовательную школу № 393 Кировского района, на Автовской улице, — с физико-математическим уклоном. Нагрузки были большие, каждый день был очень большой объем домашних заданий по точным дисциплинам.

Обучаться игре на виолончели я стал, можно сказать, случайно. Мама хотела, чтобы я учился на фортепиано, у нас дома было пианино «Красный Октябрь». Кто-то из членов экзаменационной комиссии обратил внимание на мои длинные пальцы и посоветовал переключиться на виолончель. Так я познакомился с Галиной Петровной Королевой, замечательным педагогом. Судьбоносным моментом в моей жизни спустя несколько лет стало участие в городском конкурсе юных виолончелистов. Выступив на состязании, я занял призовое место. Председателем жюри городского конкурса был, наверное, самый известный в то время виолончелист нашего города — народный артист России, профессор консерватории Анатолий Павлович Никитин. Именно Анатолий Павлович выделил меня среди всех участников конкурса и порекомендовал продолжить обучение в консерваторской «десятилетке».

Целый год я готовился к такому переходу. Нужно было усиленно заниматься теоретическими дисциплинами, сольфеджио, элементарной теорией музыки и музыкальной литературой. Школа консерватории ка-

Kirill Arkhipov talks about the years of his studies at the St. Petersburg “desyatiletka” (secondary school at the Saint Petersburg Conservatory) and the Conservatory, about his childhood, about communication with professor Anatoly P. Nikitin and other outstanding musicians.

Keywords: Petersburg school “ten years”, Anatoly P. Nikitin, Jury Kh. Temirkanov, Galina P. Koroleva, Alexey N. Vasilyev.

Кирилл Александрович Архипов рассказывает о годах учения в петербургской «десятилетке» и консерватории, о детстве, об общении с профессором А. П. Никитиным и другими выдающимися музыкантами.

Ключевые слова: петербургская школа «десятилетка», А. П. Никитин, Ю. Х. Темирканов, Г. П. Королева, А. Н. Васильев.

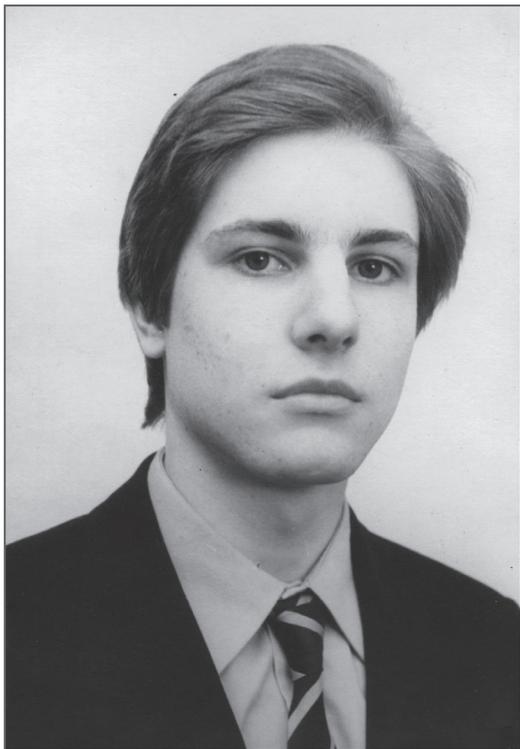
залась недосягаемой высотой. Приходилось много и тяжело работать, чтобы успешно преодолеть вступительные испытания.

Я начал учиться в «десятилетке» с восьмого класса. Поступая туда, я осознавал, что все силы должен отдавать профессиональному освоению виолончели. К счастью, новым преподавателем стала Елена Алексеевна Дернова, заслуженный работник культуры России, заведующая отделом виолончели в школе. Мне очень повезло с наставниками, как с Галиной Петровной, так и с Еленой Алексеевной, в полной мере развившей мои способности.

Д. Б. *Кого из преподавателей Вы еще хотели бы вспомнить?*

К. А. Я хочу сказать спасибо всем моим школьным учителям. Хочу выразить им благодарность за все знания, которые я почерпнул у них.

Очень много дал мне преподаватель по квартету заслуженный артист России, профессор консерватории Иосиф Израилевич Левинзон. Уже в школе я начал учиться в его классе, и он много дал в плане развития музыкальной личности. Марк Исаакович Рейзеншток тогда возглавлял школьный симфонический оркестр. Мы много репетировали, выступали с концертами, гастролировали. С благодарностью вспоминаю свою работу под его руководством. Галина Ивановна Очеретенко, педагог по музыкальной литературе, смогла особенным образом донести до нас, школьников, самые разнообразные сведения о композиторах, об их произведениях. Мы много слушали на ее уроках. Помню, что ее любимым исполнителем был Григорий Соколов и большую часть романтической музыки мы проходили в аспекте «Как это играл Григорий Соколов?» На уроках постоянно слушали записи этого замечательного пианиста, обсуждали их и делились впечатлениями. Незабываемы были и уроки физической культуры под руководством нашего тренера Владимира Владимировича Кирпичева. Он мог заразить искренней любовью к спорту нас, молодых музыкантов. Мне особен-



Кирилл Архипов — студент школы-«десятилетки» при Ленинградской консерватории.
Фото из личного архива. 1994 год

но нравились лыжи, поэтому на всю жизнь я запомнил лыжные походы, которые Кирпичев устраивал в Павловске.

Еще будучи студентом первого курса консерватории по рекомендации Анатолия Павловича Никитина я получил небольшую педагогическую нагрузку в «десятилетке». У меня было немного учеников, один-два, но это была постоянная работа в школе. Параллельно с преподавательской нагрузкой, с самого начала учебы в консерватории Анатолий Павлович пригласил меня работать и в Заслуженном коллективе Республики симфоническом оркестре филармонии. Никитин долгие годы был концертмейстером группы виолончелей и всегда сам выбирал новых оркестрантов. Так я оказался в легендарном оркестре и стал работать под руководством Юрия Хатуевича Темирканова, что невероятно расширило мои музыкальные горизонты. Я впервые окупился в профессиональную среду, где работали музыканты невероятного уровня. Сначала я выступал только по разовым приглашениям на концертах, но уже на втором курсе консерватории подписал полноценный договор с филармонией, вошел в штат и стал полноправным членом коллектива. Началась моя интенсивная гастрольная жизнь,

границы для меня раздвинулись, я повидал мир во всем его богатстве. Заслуженный коллектив под руководством Темирканова выступал в те годы во многих странах планеты: много раз мы играли в Соединенных Штатах, в Японии, Китае, Южной Корее и Западной Европе. Иногда это были долгие, интенсивные, месячные гастроли, мы переезжали из одного крупного города в другой и везде с огромным успехом давали концерты.

Незабываемо было общение с руководителем Камерного оркестра филармонии, с дирижером из Германии по имени Лео Кремер. Очень интересно было делать с ним программы барочной музыки. По первому образованию Кремер — органист, он выступает и как сольный исполнитель баховских программ, а его дирижерской манере присуще нечто своеобразное, о чем думаешь постоянно.

Моими настоящими учителями я считаю и крупнейших музыкантов, которых мне посчастливилось встречать на своем пути. Прежде всего, это Юрий Хатуевич Темирканов, но был еще и Мстислав Леопольдович Ростропович — с благодарностью вспоминаю, как я играл в оркестре под его управлением и много раз общался с ним. Это был необычайно творческий, открытый, заряженный человек. Даниил Львович Шафран всегда был и будет для меня высочайшим примером отношения к музыке. Я много раз бывал на его концертах, особенно поразило меня одно из его последних выступлений в Большом зале Ленинградской филармонии. Тогда он играл уже в качестве небожителя, всемирно признанного солиста, но я увидел, что все кончики пальцев его левой руки покрыты лейкопластырем — даже находясь на вершине музыкального Олимпа, он ежедневно занимался так много, что кожа пальцев не выдерживала и трескалась. Это был пример для меня на всю жизнь.

В Заслуженном коллективе Республики я познакомился с замечательным петербургским музыкантом — Алексеем Николаевичем Васильевым. Началось с того, что мы играли вместе за одним пультом, как в большом симфоническом оркестре, так и в Камерном оркестре филармонии. Мы тесно общались на репетициях и на гастролях, но в 2004 году Алексей Николаевич ушел из филармонии: его пригласили занять должность директора музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова. Вскоре он предложил мне стать его заместителем, заниматься учебным процессом. Сразу я не мог однозначно решиться перейти из симфонического оркестра, так как новая должность подразумевала совершенно иной тип компетенций, совершенно другие обязанности. Я не был уверен в своих силах и не знал, смогу ли я этим заниматься так, как нужно. В 2007 году Алексей Николаевич сделал мне повторное приглашение, на этот раз он предложил мне занять должность заместителя директора по воспитательной работе. Я решил попробовать себя на новой стезе, ушел из филармонии и с тех пор судьба моя связана с музыкальным училищем.

В 2015 году жизнь моя снова круто изменилась. А. Н. Васильев занял пост ректора консерватории и в качестве своего преемника на должность директора училища порекомендовал меня. Первый год я работал на испытательном сроке, но потом Комитет по культуре Санкт-Петербурга заключил со мной договор на постоянной основе.

Тесные связи с Алексеем Николаевичем у нас не прерываются, он по-прежнему руководит Симфоническим оркестром училища имени А. Паулавичуса. Более того, именно меня он выбрал в качестве преподавателя его сыновей, учеников «десятилетки». Надеюсь, что наш союз продлится еще очень долго!

Беседовал Д. Ю. Брагинский.

Научные конференции

Ekaterina PLETNEVA
International Conference
of young specialists
“Musical Medieval Studies in the
XXI century”

In April of the current year the St. Petersburg Conservatory became the venue of the 6th S. V. Smolensky International Scientific and Practical Conference of young specialists “Musical Medieval Studies in the XXI century”. Students, graduate students, assistant trainees of various universities of Russia and young foreign researchers from Greece and Moldova presented their talks. The conference program included four sessions and also a series of events for a wide range of participants and listeners — open lectures, master classes, a seminar, a round table, as well as two concerts in the Church of the Savior on Spilled Blood and the Maltese Chapel of the Vorontsov Palace.

Keywords: Musical Medieval Studies, Stepan V. Smolensky, Department of Old Russian Chant, Research Maxim Brazhnikov Laboratory of the Russian musical medieval studies.

Екатерина ПЛЕТНЁВА
**Международная
конференция молодых
специалистов «Музыкальная
медиевистика в XXI веке»**

В апреле этого года в Санкт-Петербургской консерватории состоялась VI Международная научно-практическая конференция молодых специалистов имени С. В. Смоленского «Музыкальная медиевистика в XXI веке», на которой прозвучали доклады студентов, аспирантов, ассистентов-стажеров различных вузов России и молодых зарубежных исследователей из Греции и Молдовы. Программа конференции включала четыре заседания, а также серию мероприятий, адресованных широкому кругу участников и слушателей — открытые лекции, мастер-классы, семинар, круглый стол, а также два концерта в храме Спаса-на-Крови и Мальтийской капелле Воронцовского дворца.

Ключевые слова: музыкальная медиевистика, С. В. Смоленский, кафедра древнерусского певческого искусства, научно-исследовательская лаборатория русской музыкальной медиевистики имени М. В. Бражникова.

Очередная VI Международная научно-практическая конференция молодых специалистов «Музыкальная медиевистика в XXI веке», носящая имя выдающегося деятеля русской культуры, ученого, дирижера, педагога С. В. Смоленского, прошла в Санкт-Петербургской консерватории с 3 по 9 апреля. Организаторами мероприятия выступили кафедра древнерусского певческого искусства и научно-исследовательская лаборатория русской музыкальной медиевистики имени М. В. Бражникова.

Основная цель конференции — продуктивное научное и творческое взаимодействие будущих ученых, об-

мен опытом и налаживание общения между талантливыми представителями России и зарубежных стран для расширения перспектив их исследовательских изысканий. Смешанный формат (возможность как очного, так и online присутствия) позволил охватить большое число участников и сформировать насыщенную различными мероприятиями программу.

По сложившейся традиции конференция является масштабным, многовекторным «действом» и включает три части. Первая, научная часть, состоит из презентаций докладов представителей студенчества России



Доклад Анастасии Малышевой. 5 апреля 2023 года

и зарубежья, а также молодых специалистов. В рамках конференции было заявлено 28 докладов и проведено четыре заседания, соответствующих актуальным для современного состояния науки о музыкальной медиавистике направлениям: «Церковное пение: история и современность» (4 апреля), «Древнерусское певческое искусство: новые аспекты исследования» (5 апреля), «Гимнография и поэтика» (6 апреля) и «Звучащее и рукописное наследие: Византия — Балканы — Русь» (8 апреля).

С докладами выступили бакалавры и магистранты кафедры древнерусского певческого искусства под руководством своих наставников: Анастасия Малышева, Марина Мицкевич, Анна Схиртладзе и Дарья Шигаль (класс доцента Нины Борисовны Захарьиной), Анна Гаевская и Антонина Козырева (класс доцента Марины Сергеевны Егоровой), Валентина Ладченко (класс доцента Натальи Викторовны Мосягиной), Мария Андрюшина, Мария Макарова и Елизавета Хильченко (класс профессора Екатерины Васильевны Плетнёвой), Вероника Наумова (класс доцента Татьяны Викторовны Швеи). Были заслушаны интересные сообщения студентов, аспирантов, ассистентов-стажеров и молодых педагогов ведущих музыкальных вузов России: Московской консерватории имени П. И. Чайковского (докладчики — Дарья Дацкая, класс доцента Натальи Валерьевны Гурьевой и Наталья Быстрова), Саратовской консерватории имени Л. В. Собинова (докладчики — Роман Хитёв, класс профессора Ирины Викторовны Полозовой и Дарья Саркисян, класс профессора Ирины Львовны Егоровой и доцента Анжелы Григорьевны Хачаянц), Новосибирской консерватории имени М. И. Глинки

(докладчик — Елизавета Омарова, класс профессора Татьяны Генриховны Казанцевой), Ростовской консерватории имени С. В. Рахманинова (докладчик — Наталья Сычева, класс профессора Ирины Прокопьевны Дабавой). Традиционно активное участие в конференции приняли представители Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (докладчики — Ольга Емельянова и Светлана Конорева, класс доцента Ирины Павловны Шеховцовой) и Санкт-Петербургской Духовной Академии (докладчик — Максим Архипов, класс преподавателя Александра Андреевича Андреева). Также состоялось выступление педагога общеобразовательного частного учреждения средняя общеобразовательная школа «Олимп-Плюс» Екатерины Золотовой, подготовленное под руководством профессора Московской консерватории имени П. И. Чайковского Натальи Юрьевны Плотниковой.

Внимание аудитории был представлен широкий круг тем, посвященных древнерусскому певческому искусству — песнопениям, жанрам, стилям, чинопоследованиям, а также певческой культуре старообрядцев различных регионов — Прибалтики, Саратовской области, Верховьев Малого Енисея. Авторами докладов затрагивались вопросы изучения певческих нотаций (знаменной и киевской), системы подобия (на материале печатных изданий, певческих рукописей и звучащей традиции), уделялось внимание духовно-музыкальному наследию — композиторскому творчеству. Ряд докладов освещал исторические события, связанные с организацией церковно-певческого образования и жизнью хоровых коллективов в дореволюционной и современ-



Вручение сертификатов участникам конференции. 8 апреля 2023 года

ной России. Не осталась без внимания деятельность отечественных ученых по обработке знаменной монодии и грузинских ученых XIX–XXI вв. по изучению средневековой певческой традиции.

Закономерный интерес у слушателей вызвали сообщения молодых зарубежных исследователей из Греции и Молдовы. Студент Кишинёвской академии музыки, театра и изобразительных искусств *Кристина Годорожа* (научный руководитель — профессор *Диана Буня*) рассказала о современных проблемах богослужебного пения в Республике Молдова, а студенты отделения византийской музыки факультета музыкальных наук и искусств Университета Македонии (г. Фессалоники) поделились информацией о стоящих перед ними задачах в области изучения традиционного наследия. Так, *Серафим Аристотель Романос Никомаху* представил свой проект критического издания древних византийских Стихирарей, а *Василий Мавромустакидис* осветил проблему влияния русской музыки на понтийскую музыкальную традицию. Оба доклада были подготовлены под научным руководством профессора университета *Георгия Патронаса*.

Обсуждение актуальных научных проблем происходило также в рамках отдельного мероприятия конференции — круглого стола, организованного выпускниками Санкт-Петербургской консерватории, молодыми независимыми исследователями и исполнителями *Константином Щениковым-Архаровым* и *Ивлием Семенёнком* (событие состоялось 5 апреля в стенах консерватории). Поднятая для широкого обсуждения тема «О функционировании модальности и гексахордов в западноев-

ропейской и русской церковной музыке» вызвала многочисленные вопросы аудитории и показала необходимость продолжения серии открытых дискуссий.

Завершение научной части конференции состоялось 8 апреля. По итогам плодотворной работы все участники получили именные сертификаты.

Вторая часть конференции — образовательно-просветительская. Она традиционно включает лекции, практикумы, мастер-классы, вебинары, семинары, проводимые известными учеными — специалистами в области музыковедения, искусствознания, языковедения, истории, богословия, а также творческие встречи с выдающимися деятелями культуры и искусства. Эти и другие мероприятия адресованы широкой аудитории — как участникам конференции, так и онлайн-слушателям.

VI Международная конференция молодых специалистов «Музыкальная медиевистика в XXI веке» была насыщена подобного рода событиями — 6 открытых лекций, 2 мастер-класса, практикум и семинар были проведены в течение недели с ее открытия.

Особое образовательное и воспитательное значение имеют лекции, посвященные церковной и духовной музыке нашего Отечества. Ежегодно в формате конференции осуществляется проект Научно-исследовательской лаборатории русской музыкальной медиевистики имени М. В. Бражникова Санкт-Петербургской консерватории «*Facie ad faciem / Лицом к лицу*», в рамках которого проводятся различные образовательные мероприятия, посвященные средневековому искусству Руси. 7 апреля, в день Благовещения Пресвятой Богородицы, состоялась научно-образовательная сессия под



Лекция Светланы Георгиевны Зверевой. 5 апреля 2023 года

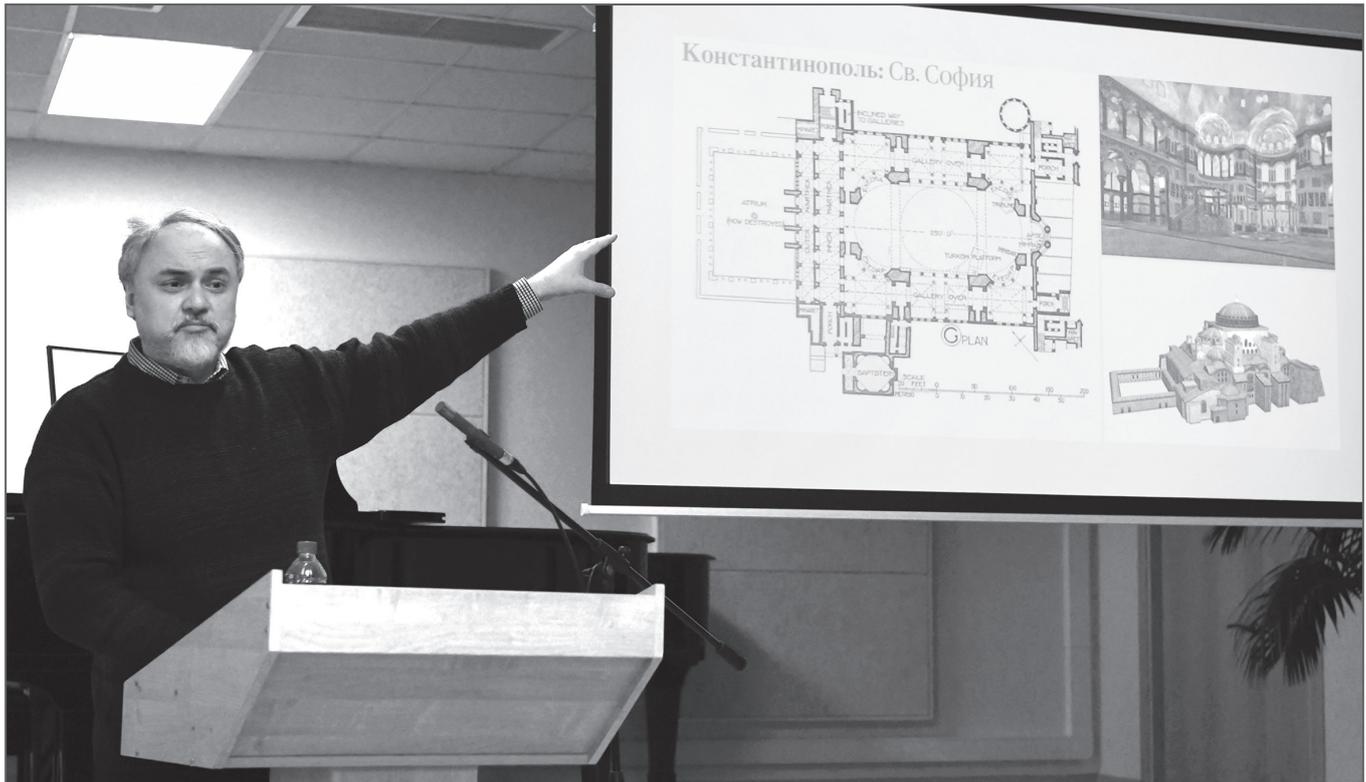
названием *“Ars voci / Ars petrae”*. Участники и гости конференции услышали лекцию на тему «Архитектоника роспева: плащаница, песнопения и пространство Успенского собора Московского Кремля», которую провели совместно кандидат искусствоведения, руководитель лаборатории *Альбина Никандровна Кручинина* и кандидат филологических наук, доцент кафедры древнерусского певческого искусства, научный сотрудник лаборатории *Марина Сергеевна Егорова*.

На протяжении нескольких лет работы конференции доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания *Марина Павловна Рахманова* рассказывала студенческой аудитории о состоянии певческого дела в Советской России после революции, в довоенные и послевоенные годы. Ею были подготовлены обзорные повествования о деятельности церковных иерархов, регентов и певчих, композиторах и их произведениях, представлены музыкальные фрагменты удивительных по красоте звучания образцов той эпохи.

К счастью, эта прекрасная традиция, заложенная безвременно ушедшей от нас Мариной Павловной, не прервалась и была продолжена ее коллегой и соратником — кандидатом искусствоведения, старшим научным сотрудником Государственного института искусствознания *Светланой Георгиевной Зверевой*. 5 апреля, в рамках конференции, ею была проведена открытая лекция, посвященная двум великим именам — «Рахманинов и Шаляпин: тема церкви и церковной музыки в жизни и творчестве музыкантов».

Одной из важнейших задач современной подготовки будущих специалистов в области музыкальной медиевистики является формирование осознанного и исторически достоверного исполнения богослужебных песнопений на церковнославянском языке. 4 апреля состоялись лекция и практикум на тему «Литургическое произношение: вопросы теории и практики», позволившие участникам конференции получить основные теоретические сведения по данной проблеме, а затем погрузиться в особенности фонетического звучания литургических текстов и приобрести навыки их аутентичного произношения. Оба мероприятия были проведены московским ученым и практикующим регентом — кандидатом искусствоведения, доцентом кафедры регентования Православного Свято-Тихоновского государственного университета, сотрудником Патриаршего центра древнерусской богослужебной традиции *Вероникой Юрьевной Григорьевой*.

Образовательная направленность конференции диктует необходимость привлечения известных специалистов для проведения лекций по сопутствующим музыкальной медиевистике темам. Так, 3 апреля состоялась открытая лекция, посвященная православным Типиконам — «Богослужебные монастырские уставы Византии, славянских стран и Грузии в X–XIV вв.: студийский, евергетидский, святогорский, иерусалимский». Она была подготовлена кандидатом богословия, заведующим кафедрой церковно-практических дисциплин Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, доцентом кафедры



Лекция иерея Михаила Желтова. 3 апреля 2023 года

филологии Московской духовной академии иереем *Михаилом Желтовым*.

А 7 апреля, в рамках проекта «*Facie ad faciem / Лицом к лицу*», кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета *Илья Владимирович Антипов* прочитал лекцию о визуальном храмовом искусстве и архитектуре — «Основные принципы композиции интерьеров древнерусских храмов».

Цикл открытых лекций завершился 8 апреля. Лекция на тему «Григорианское пение: современные вопросы исполнения», подготовленная кандидатом искусствоведения, преподавателем Парижской консерватории имени Ф. Пуленка и школы «Григорианского хора Парижа», художественным руководителем ансамбля старинной музыки *Lux Cantus*, регентом *Ольгой Рудаковой*, стала очередным этапом на пути знакомства аудитории с христианским пением римско-католической церкви. Участники и гости конференции получили возможность ознакомиться с актуальными проблемами, стоящими перед исполнителями григорианского хора в настоящее время, а также соотнести полученную информацию с современной ситуацией исполнения образцов древнерусского певческого искусства.

4 и 5 апреля в рамках конференции состоялись мастер-классы, посвященные современной византийской певческой традиции. По сложившейся традиции их проводил доктор музыкальных искусств, этномузыковед, мультиинструменталист, преподаватель музыкаль-

ной школы «Мокраняц», певчий византийского хора «Моисей Петрович» *Милош Николич* (Белград, Сербия).

В организации мастер-классов (подготовка, синхронный перевод с сербского языка и общее сопровождение) активное участие принимала доцент кафедры древнерусского певческого искусства *Наталья Викторовна Мосягина*. Благодаря ее помощи удалось взять интервью у *Милоша Николича* и получить ответы на наиболее важные для будущего развития мероприятия вопросы.

Екатерина Плетнёва. *Милош, по какому принципу Вы строите свои мастер-классы, каковы их основные задачи?*

Милош Николич. Я стараюсь дать знания о византийской музыкальной теории через язык музыканта, воспитанного в рамках западной музыкальной теории, чтобы облегчить и ускорить их понимание, а также научить их новым терминам, используемым в этой музыкальной практике.

Думаю, что очень важно через научное изучение церковного пения получить представление об исторических тенденциях различных церковно-певческих практик. В этом смысле преподавание греко-восточного церковного пения занимает важное место, поскольку оно является наследником древнейшей церковно-певческой традиции — византийской. Только знакомство с первоисточником, позволяет нам лучше понимать более поздние певческие практики и традиции и видеть, как развивалась музыка и под каким влиянием.

Е. П. *Какие возможности открываются при проведении подобных онлайн-встреч? Каковы ограничения?*



Ведущий мастер-классов Милош Николич

М. Н. Каждый обмен знаниями и опытом драгоценен, особенно в церкви, где мы все призваны к отношениям, которые подразумевают открытость и передачу наших даров другим. При работе со студентами кафедры древнерусского певческого искусства и аудиторией конференции возможности большие, потому что все участники подготовлены и быстро усваивают знания. Ограничения, налагаемые онлайн-классом, заключаются в том, что не все могут петь вместе, так как они не находятся вместе в одном помещении. Также есть проблемы с задержкой звука по отношению к картинке и наоборот, поэтому я не могу петь со студентами одновременно.

Е. П. Довольны ли Вы результатами проведенных мастер-классов? Если нет, то почему?

М. Н. Я очень доволен результатами занятий.

Е. П. Есть ли особенности в работе с русскими студентами?

М. Н. Существуют языковые барьеры, поскольку сербское произношение церковнославянского языка в некоторых деталях отличается от русского произношения. Вот почему иногда количество слогов в слове неодинаково, а слог слова является основным структурным элементом фразы в церковной музыке.

Е. П. С вашей точки зрения, что было самым сложным для участников?

М. Н. Труднее всего освоить нетемперированные последовательности тонов, т. е. лестницы (звукоряды), содержащие интервалы меньше или больше полутона и тона. Для этого нужно много слушать византийскую музыку, чтобы погрузиться в этот звуковой мир, а также требуется много практики и очень много времени, пока не будет приобретена эта вокальная гибкость. Многие примеры церковной музыки невозможно освоить

за несколько уроков или за один мастер-класс. Поэтому ожидать более глубоких знаний и устойчивых навыков в древневизантийском церковном пении можно только при постоянной дальнейшей работе, т. е. регулярном проведении таких занятий.

Е. П. Были ли эти встречи полезными для Вас?

М. Н. Для меня работа с российскими студентами была особой честью и привилегией. На мне также лежала большая ответственность за то, чтобы правильно передать знания, которые в большей степени опираются на устное звучащее предание, а не только на письменную теорию.

Одним из знаменательных образовательных проектов конференции стал научно-исследовательский семинар по музыкальной компаративистике, посвященный древнейшему теоретическому труду по невменной нотации — рукописи Lavra Г 67.

Подобного рода мероприятие состоялось впервые в стенах консерватории 6 апреля. Организатор и ведущий семинара — доктор искусствоведения, доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории Нина Борисовна Захарьина поделилась своими мыслями об этом событии.

Екатерина Плетнёва. *Нина Борисовна, расскажите, пожалуйста, как появился семинар.*

Нина Захарьина. Идея проведения семинара возникла из общения петербургских медиевистов с коллегами из Москвы, Новосибирска, Лиссабона, Белграда и др., с которыми мы встречались в неформальной обстановке. Московские коллеги, ученики и соратники *Ирины Евгеньевны Лозовой — Анна Александровна Елисеева* и *Ирина Владимировна Старикова* — делились с нами методическими разработками, материалами в области изучения византийских нотаций. Также Санкт-Петербургская консерватория организовала курсы повышения квалификации для педагогов, в рамках которых специалист в области григорианики *Юлия Викторовна Москва* преподавала нам ее основы. В результате мы увидели, насколько различные христианские средневековые традиции пересекаются между собой, и стало понятно, что изучать их следует комплексно. Поэтому нашу первую совместную встречу было решено посвятить раннему теоретическому руководству по невменной нотации. Оно было создано в Византии, сохранился список XI века, но, как выяснилось, описанные в нем невмы встречаются не только в византийских нотациях. Этот теоретический текст может что-то сказать и григорианисту, и византинисту, и исследователю знаменной нотации, а также других невменных систем.

Е. П. В чем Вы видите специфическую особенность семинара?

Н. З. Его центром является древнерусское наследие, именно памятники отечественной музыкальной письменности выступают стержнем для компаративных исследований.



Участники научно-исследовательского семинара. 6 апреля 2023 года

Е. П. Почему такой оригинальный и серьезный семинар был включен именно в программу конференции молодых специалистов?

Н. З. Особенностью этой конференции является то, что она включает многочисленные образовательные мероприятия. Данный семинар мы адресовали нашим магистрантам, так как в этом году в консерватории была впервые открыта магистратура по направлению подготовки «Древнерусское певческое искусство». Магистратура отличается от бакалавриата тем, что в ее учебную программу включены курсы, посвященные родственным средневековым традициям — западно-европейской, византийской, восточно-славянской. Данный семинар для магистрантов является возможностью шире взглянуть на предмет своего исследования.

В семинаре приняли участие такие известные исследователи как Юлия Владимировна Артамонова, Евгений Владимирович Герцман, Татьяна Генриховна Казанцева, Юлия Викторовна Москва, Ирина Владимировна Старикова, Ирина Павловна Шеховцова, Ольга Владимировна Тюрина, Екатерина Васильевна Плетнёва, Татьяна Викторовна Швец, Станислав Евгеньевич Энглин. Наряду с ведущими специалистами выступали магистранты — Анна Схиртладзе и Мария Андрюшина. Для Анны, которая занимается музыкальным наследием Грузии, семинар стал возможностью сравнить грузинские источники с широким кругом источников христианского мира. Мы надеемся, что полученный опыт научного диалога со специалистами в разных областях поможет магистрантам и всем участникам конференции.

Е. П. Какими Вы видите предпосылки для дальнейшего развития идей семинара?

Н. З. Сравнительное музыковедение — перспективнейшее направление развития нашей специальности.

Оно может быть понято гораздо шире, охватывать музыку разных эпох и разных религиозных традиций, но именно средневековые рукописные источники христианского мира позволяют наглядно увидеть близость разных культур. Всей средневековой христианской ойкумене присуща система осмогласия, внимание к священному тексту и музыкальная письменность, основанная на невменной нотации. В настоящее время мы планируем продолжить сотрудничество с коллегами, развивая заданное направление. Мы надеемся, что оно будет реализовано в разных формах: совместных научных публикациях, возможно, концертных программах и, конечно, семинарах, подобных прошедшему.

Третья часть конференции — творческая, представлена двумя тематическими концертами, в организации, подготовке и исполнении концертных программ которых принимали участие молодые специалисты. Об одном из концертов “Ars voci / Ars petrae”, осуществленном в формате концерт-лекция, рассказывает его идейный вдохновитель и ведущий Марина Сергеевна Егорова.

Екатерина Плетнёва. Марина Сергеевна, состоявшийся концерт, на мой взгляд, был довольно необычным и интересным. В чем заключался его творческий замысел?

Марина Егорова. Концерт “Ars voci / Ars petrae” прошел 7 апреля 2023 года в одном из самых прекрасных храмов Санкт-Петербурга — церкви Воскресения Христова, известном как Спас-на-Крови. Концерт стал частью очередной научно-образовательной сессии «Facies ad faciem / Лицом к лицу» и был задуман нами как эксперимент, продолжающий проблематику открытых лекций. Первая лекция была посвящена историческому обзору интерьеров древнерусских храмов XI–XVI веков,

а вторая — «архитектонике роспева» в пространстве Успенского собора Московского Кремля. Почему архитектонике роспева? И почему эксперимент? Дело в том, что одной из ведущих исследовательских тем лаборатории русской музыкальной медиэвистики является взаимодействие художественной формы древнерусского песнопения и «звукового ландшафта» аутентичного средневекового храма. Нам давно уже хотелось вместе с исполнителями, исследователями и слушателями в рамках необычного концерта, в ходе живого эксперимента «на себе» поразмышлять над тем, как звучит и как воспринимается средневековый певческий текст в конкретном храмовом пространстве. К сожалению, у нас не было возможности выехать за пределы Санкт-Петербурга, чтобы провести концерт, например, в каком-либо из новгородских храмов XI–XVII веков. Храм Спаса-на-Крови, выдающийся памятник архитектуры эпохи модерна, возведенный по проекту архитектора А. Парланда и архим. Игнатия (Малышева) и освященный в 1907 году, был избран нами как площадка для концерта, так как в основе его объемно-пространственного решения лежит традиционная схема русского крестово-купольного храма XVII века, творчески переосмысленная зодчим начала XX столетия. Несмотря на то, что внутреннее пространство Спаса-на-Крови во многом оригинально, основные пространственные элементы в нем не противоречат интерьерам больших соборов XVII века. А именно этим временем датируются нотированные рукописи, литургические песнопения из которых вошли в репертуар концерта.

Е. П. Как возникло такое оригинальное название концерта?

М. Е. Мы исходили из того, что искусство исполнения музыкального текста (*ars vocis*) в средневековой богослужбной традиции неотделимо от «искусства камня» — организации архитектурного пространства (*ars petrae*). Исполнение богослужбных песнопений заметным образом отличалось от современной концертной практики. Какие-то песнопения звучали издали, из-за алтарной преграды или массивных предалтарных столпов, какие-то — в «интимной» близости от слушателей, непосредственно среди молящихся. Некоторые песнопения исполнялись в движении, во время крестного хода или поклонения реликвиям, другие — на два лика, как музыкальная «переключка», пространственный диалог между двумя клиросами. Таким образом, каждый раз звучащая материя пения, наполняя собой храмовый интерьер, предстает по-разному, однако всегда она направлена не к слушателю, а на восток — в зону алтаря, к престолу Бога. Казалось бы, это очевидное отличие богослужбного исполнения музыкального текста от его концертного воплощения, в действительности, еще не осмыслено с точки зрения музыкальной акустики и поэтики древнерусского певческого искусства.

Е. П. Расскажите, пожалуйста, как осуществлялся подбор репертуара для концертной программы.

М. Е. Какова роль особенностей архитектурного пространства, в котором звучали выдающиеся произведения древнерусского певческого искусства? Как описать аудиальный опыт участника сложного богослужбного чина, наполненного пением, в пространстве храма с его символикой? Что могло влиять на восприятие литургических песнопений в интерьерах средневековых храмов? Это те вопросы, которые мы ставили перед собой. Нам хотелось в первую очередь сосредоточиться на самом процессе аудиального восприятия древнерусского певческого произведения в его «длени». И очень важна была авторефлексия как исполнителя, так и слушателя в конкретном «звуковом ландшафте». Исходя из задач эксперимента, мы включили в программу песнопения разных певческих стилей, которые могли звучать в XVII столетии в больших соборах Москвы, Ярославля, Костромы, Ростова и, что самое важное, — звучать в разных локациях внутреннего пространства: за правым и левым столпами, где находились клиросы в древности, в центре, «на сходе» двух ликов хора, в западной части храма, среди молящихся и т. д. Помимо собственно субъективного слухового опыта восприятия звучания из разных точек, осознанного и отрефлектированного, мы стремились учесть также и разные «звуковые образы» знаменного роспева, оттенки и краски строчного и демественного пения, особенности звучания партесного многоголосия.

Е. П. Кто принимал участие в подготовке концерта? Какую роль в нем сыграли молодые исполнители?

М. Е. Песнопения из древнерусских музыкальных кодексов были расшифрованы для концерта студентами 4 курса кафедры древнерусского певческого искусства (Анной Гаевской, Анастасией Малышевой, Антониной Козыревой, Мариной Мицкевич, Марией Макаровой), которые выступили, в том числе, и как дирижеры. Программа прозвучала в исполнении ансамбля древнерусской духовной музыки Санкт-Петербургской консерватории «Знамение» (художественный руководитель — Татьяна Швец) и ансамбля Научно-исследовательской лаборатории русской музыкальной медиэвистики имени М. В. Бражникова «Инь роспевь» (художественный руководитель — София Никольская). В стенах Спаса-на-Крови были исполнены стихиры двенадцатых праздников (Благовещению Пресвятой Богородицы, Преображению Господню, Пятидесятнице), песнопения Владимирской иконе и образу Божией Матери «Знамение», стихиры прп. Евфросинии Полоцкой, фрагмент уникального древнерусского чинопоследования — «Пещного действия». Художественный руководитель программы — замечательный дирижер, сотрудник лаборатории София Александровна Тимуск (Никольская).

Е. П. Как Вы оцениваете результативность проведенного мероприятия?

М. Е. Одной из самых сложных составляющих нашего эксперимента можно считать акустические замеры и аудиозапись, при которых необходимо было учесть разные локации размещения хора в простран-



Концерт в храме Спаса-на-Крови. 7 апреля 2023 года

стве и, соответственно,—разнонаправленность распространения звука в интерьере храма. Эта важнейшая часть исследования была осуществлена сотрудниками консерватории—доцентом *Екатериной Шандоровной Давиденковой-Хмарой* и звукорежиссером *Алексеем Витальевичем Тарасовым*. Материалы, полученные в ходе эксперимента, должны лечь в основу научной публикации по музыкальной акустике, которую мы сейчас готовим к печати.

Главное впечатление от концерта—это отчетливое ощущение пространственности, присущей древнерусскому певческому произведению. Его исполнение в традиционном «обрамлении» из разных локаций в пространстве храма современным слушателем воспринимается как некое «отстранение», которое позволяет по-особенному «услышать» звуковую среду. Песнопение «живет» в этой естественной для себя среде, обнаруживая такие черты художественной формы, которые нуждаются в нашей интерпретации.

Торжественное закрытие VI Международной научно-практической конференции молодых специалистов имени С. В. Смоленского «Музыкальная медиевистика в XXI веке» состоялось 9 апреля в Мальтийской капелле Воронцовского дворца. Участники и гости были приглашены на концерт, в котором прозвучало духовное сочинение Максимилиана Штейнберга «Страстная седмица»,

созданное петербургским композитором в 1921–1923 гг. Это эпохальное произведение было исполнено хором Христорождественского подворья Свято-Троицкого Александра Свирского мужского монастыря под руководством регента и создателя переложения для мужского хора *Рафаила Османова*. Концерт вел председатель Совета по культуре Санкт-Петербургской Епархии, доцент Санкт-Петербургской духовной Академии иерей *Илия Макаров*. В подготовке мероприятия участвовала сотрудник капеллы, студент кафедры древнерусского певческого искусства *Анна Гаевская*.

Мероприятие было подготовлено силами оргкомитета, возглавляемого проректором по научной работе Санкт-Петербургской консерватории *Тамарой Игоревной Твердовской* и заведующим кафедрой древнерусского певческого искусства *Екатериной Александровной Смирновой*. В формировании обширной программы и ее успешной реализации активное участие принимали педагоги кафедры древнерусского певческого искусства и сотрудники научно-исследовательской лаборатории русской музыкальной медиевистики имени М. В. Бражникова, а также лекторы и ведущие мастер-классов, участники семинара, спикеры круглого стола, докладчики и их научные руководители, артисты хоровых коллективов, разработчики, исполнители и ведущие концертных программ, а также заинтересованные и внимательные слушатели.

Anna SHTROM

The Third all-Russian scientific conference "Piano today"

Анна ШТРОМ

III Всероссийская научно-практическая конференция «Фортепиано сегодня»

В Санкт-Петербургской государственной консерватории 13 и 14 апреля 2023 года с успехом прошла III Всероссийская с международным участием научно-практическая конференция «Фортепиано сегодня», вновь объединившая после трехлетнего перерыва¹ в стенах консерватории исследователей, педагогов, исполнителей, связавших свою жизнь с фортепианным искусством.

На протяжении двух дней представители образовательных учреждений из различных городов России, а также Казахстана, обсуждали вопросы фортепианного исполнительства, педагогики, искусства интерпретации. Благодаря тому, что конференция проходила в очном и online форматах (трансляция на платформах Zoom и Youtube), все присутствовавшие смогли услышать доклады представителей Московской, Санкт-Петербургской, Казанской, Уральской, Саратовской, Петрозаводской, Казахской консерваторий, Российской академии музыки имени Гнесиных, Академии хорового искусства имени В. С. Попова, Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербургской Духовной академии, Института современного искусства (г. Москва), Московского государственного педагогического университета, Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, Самарского государственного института культуры, Международного Славянского института им. Державина, Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова, Детской школы искусств (г. Солнечногорск, Московская область).

Организатором конференции выступила кафедра общего курса и методики преподавания фортепиано. В рамках пяти тематических секций прозвучали 33 доклада докторов и кандидатов искусствоведения, кандидатов педагогических наук, профессоров, доцентов и молодых преподавателей. Благодаря поддержке медиacentра Санкт-Петербургской консерватории все

This article reviews talks presented at the Third all-Russian scientific conference with the international participation "Piano today". The conference was devoted to relevant issues of piano performance, pedagogy and art of interpretation. **Keywords:** piano, performance, repertoire, interpretation, conference, St. Petersburg Conservatory.

В статье представлен обзор докладов, прозвучавших на III Всероссийской с международным участием научно-практической конференции «Фортепиано сегодня», которая была посвящена актуальным вопросам фортепианного исполнительства, педагогики, искусства интерпретации. **Ключевые слова:** фортепиано, исполнительство, репертуар, интерпретация, конференция, Санкт-Петербургская консерватория.

online участники смогли присоединиться к дискуссиям на волнующие их темы.

Конференция открылась секцией «Фортепиано в контексте культуры разных эпох». *Владимир Петрович Чинаев* (МГК им. П. И. Чайковского, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства) в своем докладе погрузился в музыку Рахманинова в интерпретациях Павла Нерсесьяна, Иво Погорелича, Михаила Плетнева, находя в их музыкальных размышлениях обостренное переживание красоты как ностальгического чувства по утраченному. *Борис Борисович Бородин* (Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства), раскрывая понятие феномена композитора-пианиста в историческом контексте и опираясь на сравнительный анализ композиторских принципов, с одной стороны, Ф. Бузони и А. Н. Скрябина, с другой — Дж. Кейджа, выявлял влияние пианистического образования на стилевые черты их творчества, выраженные в тяготении к традиционным установлениям или к радикальному новаторству. Вопросы роли раннеромантического фортепианного концерта в эволюции жанра, его периодизации, синтеза достижений классицизма с новыми стилистическими и композиционными решениями, взаимосвязи с процессом активной симфонизации жанра поднимал *Дмитрий Владимирович Беляк* (РАМ им. Гнесиных, старший преподаватель кафедры педагогики и методики, начальник редакционно-издательского отдела).

В связи с возрождением аутентичных тенденций в исполнительстве старинной музыки *Владимир Александрович Шекалов* (АРБ им. А. Я. Вагановой, профессор кафедры музыкального искусства) рассматривал вопросы возрождения и атрибуции старинных инструментов, в частности прямоугольного фортепиано английской фирмы Gabriel Buntebart et Sievers (1781).

¹ II Всероссийская научно-практическая конференция «Фортепиано сегодня» проходила в Санкт-Петербургской консерватории в феврале 2020 года.

Семен Глебович Денисов (АРБ им. А. Я. Вагановой, доцент кафедры музыкального искусства) исследовал влияние цифровой революции на академическую музыку, демонстрируя возможности использования информационных технологий применительно к науке об исполнительстве, к интерпретологии. Выступление *Лидии Львовны Волчек* (Санкт-Петербургская консерватория, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано), представившее аналитическую картину фортепианных концертов, состоявшихся в филармонических и консерваторских залах Москвы и Петербурга за последние несколько сезонов, завершило данную секцию.

Тематика докладов следующего раздела была посвящена анализу и характеристике фортепианных школ. В нем были раскрыты педагогические принципы и рекомендации выдающихся музыкантов современности — Э. К. Вирсаладзе (соискатель кафедры истории и теории исполнительского искусства МГК им. П. И. Чайковского *Александр Дмитриевич Каприн*) и Д. А. Башкирова (преподаватель Академии хорового искусства им. В. С. Попова и Института современного искусства *Владислав Викторович Кожухин*). В выступлении *Наталии Борисовны Пушиной* (Московский государственный педагогический университет, доцент кафедры эстетического воспитания детей дошкольного возраста; Международный Славянский институт им. Г. Р. Державина, и. о. профессора вокального факультета) проанализирована преемственность педагогических установок мастеров в деятельности их учеников (профессор Харьковской консерватории М. А. Ещенко как продолжатель традиций С. Е. Фейнберга). Многообразная деятельность «забытого» современника С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, талантливого русского пианиста, педагога, музыкального критика, музыкально-общественного деятеля Леонида Александровича Максимова освещена в докладе *Александра Михайловича Меркулова* (МГК им. П. И. Чайковского, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства).

Выступления *Марины Вениаминовны Смирновой* (Санкт-Петербургская консерватория, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано) и *Нонны Павловны Толстых* (МГК им. П. И. Чайковского, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства) были посвящены анализу эволюции системы российского музыкального образования, как детского в контексте теории поколений, предложенной американскими психологами Нейлом Хоу и Уильямом Штраусом, так и вузовского, на основе анализа структурно-содержательных изменений в учебных программах Московской государственной консерватории предсоветского и советского периодов.

Фортепианное наследие Ф. М. Blumenфельда, представленное в докладе *Дмитрия Евгеньевича Ершова* (Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, старший преподаватель кафедры специального фортепиано), открывало секцию «Лично-

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. Римского-Корсакова

Кафедра общего курса и методики преподавания фортепиано

III Всероссийская
научно-практическая
конференция
«Фортепиано сегодня»



13-14 апреля 2023 года
Начало в 11:00
Место проведения:
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,
аудитория № 537
г. Санкт-Петербург, улица Глинки, д. 2

Информация и подробная программа конференции на сайте
www.conservatory.ru
в разделе **наука/конференции**

сти музыкантов в истории пианизма». Галерею портретов музыкантов продолжил М. А. Балакирев, секреты неисследованных архивов которого, в частности, его нотной и книжной библиотек, отражающих не только внутренний мир музыканта и проблемы музыкального искусства, но и историю, и судьбу России и мира, раскрыла *Татьяна Андреевна Зайцева* (Санкт-Петербургская консерватория, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано). В своем выступлении *Надежда Сергеевна Ганенко* (Санкт-Петербургская консерватория, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано) ввела в музыкальный и научный обиход три неизвестные и незавершенные вокальные миниатюры С. И. Танеева. Историю семьи Герке, чьи представители более 300 лет жили в России и внесли огромный вклад в русскую культуру XIX–XX веков, исследовала *Ольга Адольфовна Скорбященская* (Санкт-Петербургская консерватория, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано), основываясь на изучении и интерпретации архивных материалов из собрания Научно-исследовательского отдела рукописей библиотеки консерватории и Отдела рукописей Российской национальной библиотеки.

Живые следы общения с выдающимися деятелями мировой культуры XX века — музыкантами, писате-

лями, художниками, артистами и режиссерами театра и кино — продемонстрировал *Владимир Абрамович Гуревич* (Санкт-Петербургская консерватория, профессор кафедры истории зарубежной музыки; РГПУ им. А. И. Герцена, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки) на примере уникальных, сохранившихся в его семейном архиве писем Г. Г. Нейгауза к С. М. Хентовой. Они относятся к последнему году жизни великого педагога и рассказывают о замысле нового труда о фортепианной игре.

В секции «Вопросы исполнительского искусства» прозвучали доклады на волнующие каждого пианиста темы. Выступление *Дмитрия Алексеевича Дятлова* (Самарский государственный институт культуры, профессор кафедры фортепиано) касалось интонирования и артикуляции, как основных принципов фортепианной игры, взаимодействия игрового аппарата с представляемым звуковым образом. *Елена Васильевна Зелленкова* (Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, профессор кафедры фортепиано) затронула вопросы диалектичности соотношения временных и пространственных характеристик музыкального восприятия, понимания семантических значений музыкального языка, связанных с осознанием эмоционально-образных, логически-смысловых аспектов музыкального текста.

С проблемами редакторской интерпретации музыкального текста был связан доклад *Ирины Ивановны Савеловой* (ДШИ г. Солнечногорск, Московская область, преподаватель фортепиано), в рамках которого автор провел анализ редакции «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», сделанной Александром Евгеньевичем Майкапаром (1946–2021), в сравнении с распространенной в нашей стране редакцией Л. И. Ройзмана. *Александр Евгеньевич Трухин* (РГПУ им. А. И. Герцена, преподаватель кафедры музыкального воспитания и образования) проанализировал наиболее значимые интерпретации семи клавирных токкат И. С. Баха, классифицируя на их примере основные типы исполнительского мышления.

Грани пианистического мастерства, необходимые для исполнения фортепианной музыки И. Брамса, подверглись анализу в докладе *Натальи Михайловны Смирновой* (Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, профессор кафедры специального фортепиано). Опираясь на теоретические идеи Б. Л. Яворского, *Наталья Павловна Цивинская* (Санкт-Петербургская консерватория, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано) на примере Этюда-картины *g-moll op. 33 С. В. Рахманинова* проследила семантику характерных интонационных, гармонических оборотов, ритмоформул, выявила значимость тематических аллюзий в психологическом развитии «сюжета», семантическое значение повторности. О важности становления модели в творческом процессе современного композитора на примере 11 фортепианных сонат Б. Тищенко рассказала *Галина*

Петровна Овсянкина (РГПУ им. А. И. Герцена, профессор кафедры музыкального воспитания и образования).

Дальнейший блок докладов был посвящен рассмотрению и анализу специфики творческих обликов исполнителей. В выступлении *Аллы Васильевны Мофа* (МГК им. П. И. Чайковского, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства) внимание было сосредоточено на интерпретации и слышании музыки Рахманинова зарубежными пианистами (на примере исполнений британского пианиста Говарда Шелли). *Татьяна Борисовна Леденёва* (Томский музыкальный колледж им. Э. В. Денисова, преподаватель) представила анализ интерпретаций Второго концерта Рахманинова молодыми пианистами современности — Алексеем Султановым, Хатией Буниатишвили, Иваном Бессоновым, Ильей Папояном, Артуром Искоростенским, выявляя наиболее удачные исполнительские решения.

Сложнейшей задаче исполнительского музыкознания — проблеме определения принадлежности пианиста к тому или иному стилевому направлению — было посвящено выступление *Ольги Павловны Сайгушкиной* (Санкт-Петербургская консерватория, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано), в котором она определила своеобразие исполнительского стиля Бенджамина Гросвенора (Гровнера). Принадлежность к романтической традиции пианиста Ли Юньди обосновывает в своем докладе аспирантка Института современного искусства *Чэнь Ихэн*.

В заключительной секции конференции «Фортепианный репертуар в его многообразии» докладчиками были представлены и проанализированы фортепианные произведения различных композиторов. Наследнику романтических традиций А. Скрябина и С. Рахманинова, композитору и пианисту первой половины XX века, воспитаннику и преподавателю Санкт-Петербургской консерватории В. Н. Дроздову был посвящен доклад *Андрея Александровича Гапонова* (РАМ им. Гнесиных, старший преподаватель кафедры истории музыки; директор Мемориального музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной). В своем выступлении *Ольга Альбертовна Красногорова* (Академия хорового искусства им. В. С. Попова, первый проректор — проректор по учебно-воспитательной работе и развитию, заведующая кафедрой фортепиано; Институт современного искусства, заведующая кафедрой инструментального исполнительства) осветила фортепианное творчество плеяды российских композиторов — выпускников Хорового училища им. А. В. Свешникова: В. Г. Агафонникова (р. 1936), Ю. А. Евграфова (1949–2021), Р. К. Щедрина (р. 1932), В. Г. Кикты (р. 1941), большая часть сочинений которых еще не получила широкого распространения в концертном и педагогическом репертуаре пианистов. Произведениям для фортепиано первого Народного артиста Казахской ССР А. В. Затаевича, введению в научный обиход и концертную практику его «затерянных» нотных текстов посвятила свой доклад *Аклима Каирденовна Омарова* (Казахская национальная консерватория

им. Курмангазы, профессор кафедры музыковедения и композиции).

Игорь Маркович Тайманов (Санкт-Петербургская консерватория, заведующий кафедрой общего курса и методики преподавания фортепиано) в своем выступлении классифицировал жанр фортепианного терцета, представив наиболее яркие образцы различных моделей произведений (учебной, театрализованной, виртуозной) в шесть рук. В заключение конференции прозвучал доклад *Антон Борисовича Бородина* (Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства), в котором были раскрыты особенности формообразования и характерные черты музыкального языка «Поэмы-концерта» Маркиана Фролова. Выявленный им в этом произведении сплав различных авторских стилей (А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского и др.) позволил определить доминирующие тенденции в звуковом пространстве постреволюционного Петрограда.

Украшением конференции, придавшем творческую одухотворенность научным изысканиям, стало ис-

полнение некоторыми докладчиками анализируемых произведений. В рамках конференции прозвучали Токката c-moll (BWV 911) И. С. Баха (исп. А. Е. Трухин), Вальс М. Равеля (исп. В. В. Кожухин), первая часть Второго концерта для фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова (исп. Т. Б. Леденёва), Триптих для фортепиано «У могилы Рахманинова» В. Н. Дроздова (исп. А. А. Гапонов), Романс в 6 рук (исп. «ПетРо Дуэт» — Анастасия Рогалева и Дмитрий Петров, Игорь Петров), романс С. И. Танеева «Голос в лесу» на стихи А. Майкова в исполнении М. Шкиртиль (меццо-сопрано) и Н. С. Ганенко (партия фортепиано).

Высокий научный и художественно-творческий уровень выступающих, возможность общения, дискуссий, споров, обмена мнениями создали неповторимую атмосферу встречи давних друзей, коллег, единомышленников, связавших свою жизнь с фортепиано. Конференция объединила под своей эгидой от докторов наук до аспирантов вузов, от профессоров до преподавателей музыкальных школ, способствуя преемственности поколений.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты статей присылаются в редакцию по электронной почте (edition@conservatory.ru) одновременно с аннотацией (краткое содержание статьи) и списком ключевых слов (наиболее часто употребляемые слова в тексте) на русском и английском языках. К тексту статьи должны прилагаться сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматирован, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов). **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — „“. Все **нотные примеры, иллюстрации, таблицы, схемы** и пр. должны быть вставлены в основной текст рукописи, а также представлены в электронном виде отдельными файлами. Изображения присылаются в редакцию по электронной почте в формате *.jpg, *.tif или *.tiff с разрешением не менее 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер примера/фотографии/рисунка. Нумерация изображений внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (*Пример 3*), на другие изображения — жирным курсивом: (**Ил. 3**, **Рис. 3**, **Таблица 3**). Редакция оставляет за собой право потребовать от автора предоставить нотные примеры в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx). Возможность использования фотографий, сделанных непрофессиональной техникой (смартфон, планшет и пр.), обсуждается по каждому изображению отдельно. Таблицы, схемы и пр. должны быть переданы в исходном (редактируемом) формате — doc, docx (для Word), xls (для Excel). Техническое согласование иллюстративного материала проходит одновременно с принятием решения о публикации рукописи. **Сноска** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** (при наличии) должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

Музыка и судьба

Georgy DEVDARIANI

**Timur Mynbaev: conductor,
composer, teacher, musicologist**

*To the 80th anniversary of the musician's
birth*

The article is dedicated to the memories about Timur K. Mynbaev (1943–2011), a talented conductor and composer, a postgraduate of the Leningrad (St. Petersburg) Conservatory, who, during a long period of time, was the chief conductor and artistic director of the Kazakhstan State Symphony Orchestra, the Symphony and Chamber orchestras of the Russian Gnessin Academy of Music. Timur K. Mynbaev frequently conducted at the Bolshoi and the Mariinsky Theatres, collaborated with leading symphony orchestras in Russia and abroad, and created exquisite fine interpretations of music by contemporary composers.

Keywords: Timur K. Mynbaev, Rimsky-Korsakov musical college, Leningrad Conservatory, The Gnesin Russian Academy of Music, State Symphony orchestra of Kazakhstan, Mariinsky theatre, music of modern composers.

Георгий ДЕВДАРИАНИ

**Тимур Мынбаев:
дирижер, композитор,
педагог, музыковед**

К 80-летию со дня рождения музыканта

Статья посвящена воспоминаниям о талантливом дирижере и композиторе Т. К. Мынбаеве (1943–2011), выпускнике Ленинградской консерватории, долгое время возглавлявшем Государственный симфонический оркестр Казахстана, симфонический и камерный оркестры РАМ им. Гнесиных. Т. К. Мынбаев неоднократно дирижировал в Большом и Мариинском театрах, сотрудничал с ведущими оркестрами в России и за рубежом, создал изысканные тонкие интерпретации музыки современных композиторов.

Ключевые слова: Т. К. Мынбаев, музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова, Ленинградская консерватория, РАМ им. Гнесиных, Государственный симфонический оркестр Казахстана, Мариинский театр, музыка современных композиторов.

Тимур Каримович Мынбаев (1943–2011) — выпускник Ленинградской консерватории, заслуженный деятель искусств Казахской ССР принадлежит к плеяде лучших советских, российских музыкантов. Он раскрыл свой богатый творческий потенциал в многогранной деятельности дирижера, композитора, педагога, исследователя, критика. Универсальный музыкант, обладатель оригинального таланта и мощной энергии, Тимур Мынбаев был философом и одновременно экспериментатором по натуре. Его идеи всегда были дерзновенными и непредсказуемыми, поэтому любители музыки ожида-

ли появления его новых работ с живым нетерпением. Тимур Мынбаев был дирижером яркого дарования и безупречного профессионализма, его интерпретации высоко ценятся критиками, экспертами, профессионалами и любителями музыки во всем мире. Композиторское наследие музыканта состоит из разнообразных по жанру произведений: вокальных, вокально-инструментальных, камерно-инструментальных, хоровых, оркестровых и музыкально-сценических — балета и оперы¹.

Проблема интерпретации дирижером оркестрового произведения существует со времени возникновения

¹ См. об этом: [1, 2].



Тимур Мынбаев, Гульнор Мынбаева, Василий Васильевич Старченков (дед по материнской линии), Джафар Мынбаев, Алла Мынбаева.
Ленинград, конец 1950-х годов.
Фото из семейного архива



Тимур Мынбаев (слева) и его старший брат Джафар Мынбаев музицируют.
Ленинград, начало 1950-х годов.
Фото из семейного архива

современного оркестра, уже почти четыреста лет. По мнению Шарля Мюнша, ни одно искусство не создавало такого трудного инструмента и такого технически сложного средства выражения, как симфонический оркестр, а способ изображения нотных партий всех групп инструментов на одном листе (от 20 до 40 строчек одновременного звучания) стал гениальным достижением человеческого разума [9, с. 45–46]. «Наша историческая миссия, — продолжает Ш. Мюнш, — вдохнуть жизнь в произведение, наполнив смыслом „голые“ ноты. <...> Исполнение должно быть не менее выразительным и красноречивым, чем визуальное впечатление. <...> В конце концов, лишь публика пишет нашу историю, называя шедевры и великих интерпретаторов, но ей трудно угодить. Единственно верное и надежное средство удержать ее благосклонность это заниматься нашим искусством искренне и с радостью и любить музыку больше всего на свете»² [9, с. 88]. С другой стороны, как писал Берлиоз, «композитор <...>

еще должен считать себя счастливым, если дирижер, в руки которого он попал, не окажется одновременно и неспособным, и недоброжелательным — пагубному влиянию такого ничего не противопоставишь» [3, с. 68]. В результате, по словам Альберта Швейцера, «ни один интерпретатор никогда не согласится с интерпретацией другого» [9, с. 88].

К концу XIX века в связи с развитием музыкального языка и повышением уровня оркестрового исполнительства и дирижерского мастерства в музыкальном мире обозначились две тенденции отношения к композиторским новациям. Одну олицетворяли энтузиасты-пропагандисты новой музыки, другую — традиционалисты, считающие эксперименты в музыке не более чем «игрой мысли». К первым можно отнести, например, Р. Дезормьера, П. Захера, П. Булеза, Л. Бернштейна, К. фон Дохнаньи. Более консервативными были А. Тосканини, Б. Вальтер, О. Клемперер, В. Фуртвенглер (хотя последний делал исключение для Б. Бартока). В России

² Здесь и далее перевод автора.



Тимур Мынбаев — студент музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1959 год. Фото из семейного архива

в начале XX века действовали музыкально-просветительские организации, и многие дирижеры выступали как пропагандисты современной музыки. Н. А. Малько, ученик Н. А. Римского-Корсакова, воспитавший целую плеяду советских дирижеров (среди которых Б. Э. Хайкин, Л. М. Гинзбург, Е. А. Мравинский, А. Ш. Мелик-Пашаев, Н. С. Рабинович и другие), говорил, что «новая музыка не фикция, не каприз эстетствующего музыканта, а живое порождение новой живой жизни» [7, с. 26].

Одним из ярких представителей отечественных дирижеров-просветителей, пропагандистов новой музыки был Тимур Каримович Мынбаев. Он родился в Алма-Ате в семье академика Академии наук Казахской ССР, профессора, доктора биологических наук Карима Мынбаева, в которой, помимо Тимура, росли еще две девочки и мальчик, впоследствии ставшие учеными и специалистами в различных областях — физике, географии, электротехнике и технологии.

С детства Тимура отличали острый ум, непоседливость, любознательность, прекрасный слух, позволивший ему с легкостью освоить игру на скрипке и фортепиано. Кроме того, ему были свойственны такие черты личности, которые сохранились на протяжении всей

жизни, как прямолинейность на грани с резкостью, честность в высказываниях, меткость суждений.

Т. Мынбаев учился и формировался как музыкант-профессионал в Ленинграде. После окончания музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова в 1962 году он поступил в Ленинградскую консерваторию, которую окончил по двум специальностям: хоровое дирижирование (класс Е. П. Кудрявцевой) и композиция (класс И. Я. Пустыльника). Одновременно он стажировался на кафедре симфонического дирижирования под руководством профессора Н. С. Рабиновича и окончил аспирантуру, подготовив под руководством И. Я. Пустыльника фундаментальную диссертацию «Полифония Б. Бриттена». В дальнейшем скрупулезному теоретическому анализу Тимур Мынбаев подвергал все произведения, которыми ему предстояло дирижировать, аналитическое осмысление композиционной идеи помогало убедительно расшифровывать авторский замысел. В результате дирижеру удалось создать впечатляющие трактовки, которые соединяли рациональную выверенность с горячим темпераментом и интуитивными прозрениями.

Многие отечественные композиторы были благодарны дирижеру за интерпретацию их сочинений. Вячеслав Артёмов назвал запись его симфонии «Путь к Олимпу» в 1987 году с Государственным симфоническим оркестром СССР «блистательной». София Губаидулина писала в 1991 году: «Музыкальные контакты с маэстро Тимуром Мынбаевым доставили мне очень большое творческое удовлетворение. Четкий, активный жест, естественная пластичность, яркий артистизм и мощный темперамент дирижера покоряют сразу. Позднее становится ясно, что все эти свойства подчинены очень емкому и насыщенному видению формы и — что еще более ценно — синхронному сопереживанию всех приключений композиторской идеи. Тонкий и глубокий интерпретатор с широким стилистическим диапазоном, Мынбаев обладает, сверх того, особым качеством проникновения в самую суть партитуры, неизменно воздействуя на аудиторию открывающейся тайной музыкального мироздания. Это делает дирижера Тимура Мынбаева одним из выдающихся представителей новой волны современных дирижеров, в руках которого любой оркестр начинает звучать именно так, как нужно»³. Одним из ярких дирижерских прочтений стало исполнение Партиты для виолончели, баяна и струнного оркестра С. Губаидулиной «Семь слов Христа». Диск с записью этого опуса, осуществленный дирижером с камерным оркестром Collegium musicum, солистами В. Тонхой, Ф. Липсом, был назван французским журналом *Diapason* D'or лучшим в 1991 году⁴.

По словам Эдисона Денисова, «Тимур Мынбаев — один из лучших дирижеров, с которыми мне пришлось работать. Он обладает сильной волей и ярким

³ Документ хранится в семейном архиве.

⁴ См. об этом: [1].

СССР, удостоен звания заслуженного деятеля искусств этой республики. Последующие несколько лет он возглавлял симфонический оркестр Ярославской филармонии; как приглашенный дирижер сотрудничал со многими оркестрами страны: ГАСО, БСО, оркестрами Московской, Петербургской, Екатеринбургской, Саратовской, Самарской, Минской филармоний, также он дирижировал спектаклями Большого и Мариинского театров. Он много гастролировал в СССР и за рубежом: Финляндии, Польше, Швеции, Германии, Австрии, Швейцарии, Югославии, Болгарии, Чехословакии. За вклад в развитие музыкального искусства Мынбаев был удостоен премии Ленинского Комсомола (1978).

Интерес к интерпретации современной академической музыки у Тимура Мынбаева освещался также идеей просветительства, которая нашла свое воплощение в многочисленных радио-, теле- и аудиозаписях, концертной и лекторской работе, участии в престижных фестивалях. Он был желанным гостем на таких фестивалях современной музыки, как «Международная музыкальная трибуна», «Московская осень», «Белые ночи», «Ленинградская весна», «Варшавская осень». В Московском международном фестивале «Альтернатива» (1988–1989) Т. Мынбаев принимал участие также в качестве одного из организаторов. Маэстро осуществил множество премьерных исполнений современной музыки как на концертах, так и в записях фирмами «Мелодия» (СССР, Россия), BBC (Великобритания), Deutsche Grammophon GmbH (Германия), Naxos Classics (США), Nemera (Норвегия), «Арт Электроник» (Россия – США) и др. Репертуар дирижера был обширен: только репрезентативные программы включали 85 имен композиторов, а диапазон простирался от произведений эпохи барокко, классицизма и романтизма до сочинений композиторов XX века, включая авангардную музыку западных и отечественных композиторов. Среди них Айвз, Артёмов, Барток, Берг, Бернштейн, Бриттен, Волконский, Вагнер, Веберн, Губайдулина, Денисов, Ибер, Ксенакис, Лигети, Лютославский, Малер, Онеггер, Пендерецкий, Прокофьев, Пярт, Свиридов, Сильвестров, Скрябин, Слонимский, Стравинский, Типпетт, Франк, Хартман, Хачатурян, Хиндемит, Б. Чайковский, Шёнберг, Шнитке, Шостакович, Штокхаузен, Р. Штраус, Эшпай.

Композитор Тимур Мынбаев оставил богатое и разнообразное музыкальное наследие, состоящее из произведений разных музыкальных жанров. Его первые сочинения относятся к началу 1970-х годов, когда он был поглощен хоровой и камерно-инструментальной музыкой: «вокальные сочинения Т. Мынбаева 1970-х романсы для голоса и фортепиано (на слова А. Пуш-

кина и Г. Аполлинера) отличаются яркой образностью и чутким отношением к поэтическому тексту» [2, с. 30]. В этой же статье автор дает оценку лирико-философскому вокальному циклу на слова выдающегося казахского поэта С. Торайгырова (в переводе А. Жовтиса) из лирической поэмы «Заблудившаяся жизнь»: «Контрастирование двух музыкально-выразительных планов, напряженного, декламационно-выразительного, вокально-инструментального <...> и эмоционально нейтрального инструментального <...> становится музыкальной метафорой противопоставления бытийно-чувственного и интеллектуально-философского миров» [2, с. 30]. Приверженность русской классике не препятствовала его экспериментам с полифоническими и ладогармоническими приемами. Произведения Т. Мынбаева для смешанного хора а cappella стали репертуарными, почти все были напечатаны центральными отечественными и зарубежными издательствами, например, Пять хоров на стихи немецких поэтов вышли в издательстве «Музыка» в 1980 году. Любовь к хоровой музыке вдохновлялась его ясным пониманием «непостижимости, непознаваемости и величия Хора» [6, с. 230]. По более позднему отзыву⁸ председателя Правления Союза композиторов Москвы Г. Дмитриева (1991 год), «в углубленной и строгой композиторской работе Т. Мынбаева заметно ощущается эволюция в сторону современных средств выражения». Такие сочинения, как Струнный квартет, Квартет для четырех тромбонов, Сонаты для скрипки и фортепиано, фортепиано и литавр, для скрипки соло, для виолончели соло подтверждают это наблюдение.

Оркестровая музыка Т. Мынбаева включает как традиционные жанры (Концерт для виолончели с оркестром, Концерт для трубы с оркестром, Симфония-концерт для фортепиано с оркестром, Симфония для струнного оркестра, Первая и Вторая симфонии), так и инновационные произведения, среди которых Две поэмы для смешанного хора и ударных, Ноктюрн для трубы и фортепиано, Соната-Медитация для альтсаксофона, «Без названия» для струнного оркестра. Творческое освоение национальных казахских музыкально-фольклорных богатств привело к созданию симфонических пьес-кюев⁹ «Туремурат», «Кара-Кожа» и «Сары-Арка» (1974–1977). Эти произведения также относятся к сочинениям новаторского типа, соединяющего классический и традиционно-фольклорный стили.

Музыкально-сценические жанры (балет и опера) также представлены в творчестве Тимура Мынбаева. Успешная премьера камерной одноактной оперы «Веселый городок» по рассказу Э. Хемингуэя «Убийцы» состоялась в Государственном Академическом театре

⁸ Документ хранится в семейном архиве.

⁹ Кюй — название традиционной казахской, ногайской, татарской и киргизской инструментальной пьесы. Исполняется на комузе (кобыз), домбре, сыбызгы, продольной флейте или других народных музыкальных инструментах. Исполнителей кюев называют кюйши. Симфонический кюй закрепил за собой основные черты жанра народного первоисточника. Это эффектная концертная пьеса для симфонического оркестра в быстром темпе с узнаваемыми мелодическими оборотами и образами, выраженными в его программном наименовании.

оперы и балета (ГАТОБ) им. Абая в 1978 году. Либретто к опере написал сам композитор. Новаторский по замыслу, языку и форме балет «Фрески» (автор либретто и балетмейстер-постановщик З. Райбаев, художник-постановщик Е. Сидоркин) был представлен ленинградской публике 9 июля 1981 года во время гастролей ГАТОБ им. Абая. Литературная основа — поэма Олжаса Сулейменова «Глиняная книга» (1969). Спектакль имел большой резонанс благодаря совпадению многих составляющих: и необычной структуры в виде девяти картин-фресок, и эпически-мощной музыки, опосредованно связанной с казахским фольклором, и выразительной сценографией, и новаторской хореографической пластикой. Яркие, адекватные общей идее костюмы также внесли свой вклад в успех спектакля. Выдающийся танцовщик и балетмейстер К. Сергеев так отзывался о спектакле: «Авторы и исполнители создали спектакль большого дыхания, глубокого содержания и поэтической образности, ставший центральным событием гастролей <...>. Из музыки вытекает пластическое решение спектакля <...>. Музыка подсказывает танцевальную образность, оригинальные приемы фиксации поз, фигур, отдельных групп в форме фресок» [8, с. 167]. В 1984 году киностудия «Казахфильм» выпустила фильм-сказку для детей «Бойся, враг, девятого сына»; музыку к которому написал Тимур Мынбаев.

О разнообразии интересов музыканта свидетельствует также его любовь к джазу. В начале 1970-х годов он создал джазовый ансамбль «Трубадуры», в состав которого входил квинтет тромбонистов из оркестра Государственного Академического Малого театра оперы и балета и сам Т. Мынбаев в качестве пианиста, аранжировщика и композитора джазовых пьес. Ансамбль записал ряд композиций на пластинки и стал лауреатом нескольких джазовых фестивалей. Репертуар «Трубадуров», от Баха до Гершвина, «свидетельствовал о музыкально-стилистической универсальности, профессионализме и мастерстве музыкантов» [2, с. 30].

Педагогическая деятельность Тимура Мынбаева началась в 1966 году с преподавания музыкально-теоретических дисциплин в музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова и, позднее, в Ленинградской консерватории (1972–1973). В период работы в Казахстане он преподавал эти же дисциплины в Алма-Атинской консерватории. С 1985 по 1988 и с 1997 по 2011 год профессор Т. Мынбаев работал в РАМ им. Гнесиных, при этом в последний период был главным дирижером и художественным руководителем симфонического и камерного оркестров вуза. Высокое мастерство, педагогический талант и «положительный фанатизм» дирижера плюс хороший уровень технической подготовки студентов привели к превращению

этих коллективов в высокопрофессиональные. По словам Михаила Серенко, ученика и ассистента Мынбаева, сменившего его на посту дирижера камерного оркестра РАМ им. Гнесиных, он работал над произведением и как исполнитель, и как ученый, и как композитор. На репетициях дирижер воспитывал музыкальное мышление оркестрантов, раскрывая музыкальные образы через ассоциации с разными видами искусств, и делал это так убедительно, что студенты сидели как замороженные. Иногда, особенно на концертах, он также гипнотически воздействовал и на оркестрантов, и на слушателей¹⁰. Этот приподнятый тонус музицирования, этот «живой нерв» передавался публике, горячо благодарной за возможность приобщиться к непостижимо прекрасному и возвышенному миру духовных богатств.

Тимура Мынбаева не стало 15 апреля 2011 года, он скончался от инфаркта. От болезни сердца в октябре 2014-го ушла из жизни его единственная дочь Ева, альтистка, работавшая в Московской консерватории, а в декабре 2018 года скончалась и его жена Людмила Ивановна Шелепина. По-видимому, большая часть архива Т. Мынбаева находится теперь у М. Н. Серенко. Но образ прекрасного музыканта остался в памяти его преданных учеников, которые создали в социальной сети ВКонтакте группу под трогательным названием «Птенцы Каримыча»¹¹, где начали размещать записи совместных выступлений, фотографии, свои воспоминания о Маэстро. О том, как его любили и уважали, свидетельствуют такие слова выпускницы РАМ им. Гнесиных Гоар Айрапетян: «Тимур Каримович Мынбаев. Человек, который навсегда останется в моей памяти ярчайшим впечатлением. Он именно тот, о ком говорят „глыба“, „личность“, „Человек с большой буквы Ч“. Он был не просто „одним из“ — он был целым миром. <...> О нем невозможно было не думать. С момента первой встречи и все эти годы я относилась к нему по-разному. Его можно было бояться, им можно было восхищаться, на него можно было обижаться <...>. Я знаю одно: он был очень дорог каждому из нас и он недостоин того, чтобы его забыли. <...> Он был тверд, невероятно умен, принципиален, а главное, всегда честен с самим собой и с теми, кто его окружал. Теперь я думаю, Боже мой, спасибо Тебе за то, что я почти шесть лет назад поступила именно в Академию Гнесиных! Иначе бы я никогда не узнала этого человека. <...> Для него всегда было так: если делать что-то, то лучше всех, а иначе не делать вовсе. <...> Он вкладывал в нас все, что имел — свой мир, свою жизнь. Мы не можем просто помнить об этом. Мы, как его ученики, как его „птенцы“, мы должны воплощать в жизнь то, что он дал нам. Стать хотя бы на четверть такими, каким был он».

С юбилеем, Маэстро! Светлая память!

¹⁰ См. об этом: [2, с. 30].

¹¹ https://vk.com/doc9693551_75209828?hash=QE1wfmjGZtURzYvb6ayWPniFkZktvCyjgbnEragAND8&dl=TYrqm2t7ga9x9ZIHZAel7gHptDZtTSICDSLJcZN646H

Литература

1. Батагова Т. Э. Дирижер Тимур Мынбаев как интерпретатор сочинений композиторов-современников // Музыказнание: Искусство. Культура. Образование: сб. ст. по материалам международной науч.-практич. конф. Института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 22–24 апреля 2021 года / под общ. науч. ред. Я. И. Сушковой-Ириной; ред.-сост. О. В. Радзецкая, Р. Р. Будагян, А. И. Чекменев. М.: РГУ им. А. Н. Косыгина (Академия им. Маймонида), 2021. С. 16–25.
2. Батагова Т. Э. Эстетические аспекты творчества Тимура Мынбаева. К 75-летию со дня рождения музыканта // Музыка и время. 2018. № 10. С. 27–34.
3. Берлиоз Г. Дирижер оркестра // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика: сб. ст. / ред.-сост., авт. вступ. ст., доп. и коммент. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 68–82.
4. Гаккель Л. Е. Судьба музыканта // Памяти Н. С. Рабиновича. Очерки. Воспоминания. Документы / сост. Д. А. Бухин. Washington: Frager & C°, 1996. С. 21–26.
5. Зенкин К. В. Андрей Волконский. Между авангардом и традицией. Между западом и востоком // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2009. № 4 (17). С. 16–21.
6. Кудрявцева Е. П. Мой музыкальный век. СПб.: ООО «Береста», 2011. 464 с.
7. Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л.: Музыка, Ленингр. отд-е, 1972. 383 с.
8. Садыкова А. Балетный спектакль «Фрески» и его роль в судьбах национальной хореографии Казахстана // Простор. 2010. № 12. С. 163–170.
9. Munch C. I am conductor / translated by Leonard Burkat. New York: Oxford University Press, 1955. 104 p.

Victoria EVTODIEVA
Eugenia Perlasova — the singer
and the teacher

This article is devoted to an outstanding singer and teacher Eugenia Perlasova, her teachers, her artistic career, her operatic roles at the Mariinsky Theatre and her successful work as a professor at the St. Petersburg Conservatory, where she brought up a whole galaxy of famous singers and teachers.
Keywords: Eugenia K. Perlasova, Zinazda N. Artemyeva, Kirov theatre, continuity of the vocal school of the St. Petersburg Conservatory.

Виктория ЕВТОДЬЕВА
Евгения Константиновна
Перласова —
певица и педагог

Настоящая статья посвящена выдающейся певице и педагогу Е. К. Перласовой, ее учителям, творческому пути, службе в Мариинском театре и работе в качестве профессора Санкт-Петербургской консерватории, где она воспитала целую плеяду известных певцов и педагогов.
Ключевые слова: Е. К. Перласова, З. Н. Артемьева, Кировский театр, преемственность вокальной школы Санкт-Петербургской консерватории.

Петербургская консерватория, давно известная всему миру своей блистательной вокальной школой, была всегда богата выдающимися профессорами. Ее основы еще в XIX веке заложили такие педагоги как К. Эверарди, С. И. Габель, И. С. Томарс, Н. А. Ирецкая. В XX веке эти традиции были усвоены и развиты З. Н. Артемьевой, С. В. Акимовой, Т. Н. Лавровой, Н. П. Охотниковым, И. П. Богачёвой. В наше время их дело продолжает целая плеяда педагогов, среди которых особое место занимает недавно ушедшая от нас Евгения Константиновна Перласова-Веркович (1931–2020). Вся ее творческая жизнь была связана с Ленинградом/Петербургом, где в течение 36 лет она была солисткой прославленного Мариинского театра и педагогом, параллельно

работавшим вначале в музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова, а затем в консерватории.

Началом творческой биографии Евгении Перласовой можно считать 1949 год, когда еще совсем молодую певицу взяла к себе в класс в училище известный вокальный педагог, наследник дореволюционной певческой русской традиции — Зинаида Николаевна Артемьева (1888–1963). До и после революции она блистала на лучших сценах обеих столиц с ведущими отечественными оркестрами, давала сольные концерты, была первой исполнительницей вокального цикла С. С. Прокофьева «Пять стихотворений А. Ахматовой», где ее аккомпаниатором был сам автор, пела много старинной музыки (итальянские ренессансные канцоны,

Е. К. Перласова



Евгения Перласова (слева) и Кира Изотова (справа) на уроке у профессора З. Н. Артемьевой. 1955 год. Фото из семейного архива



Евгения Перласова в роли Бригитты в опере Д. Обера «Черное домино». Оперная студия Ленинградской консерватории. 1959 год. Фото из семейного архива

сочинения Люлли, Баха, Генделя). Широта кругозора и высочайшая музыкальная и человеческая культура не могли не оказать серьезнейшего влияния на становление юной певицы, так что четыре года проведенные в стенах училища под руководством опытейшего педагога вывели Перласову на совершенно иной уровень вокального мастерства. Имея феноменальные природные данные и дарованный от Бога голос, молодая певица, тем не менее, не почивала на лаврах, а напряженно работала, достигая всё новых высот мастерства.

Поступив в консерваторию в 1953 году, начинающая артистка испытала на себе все превратности вокальной карьеры, так как за первый год обучения она полностью потеряла верхний регистр голоса и свой уникальный природный тембр. Но уже в следующем году в Ленинградской консерватории стала преподавать З. Н. Артемьева, в класс которой Перласовой сразу удалось перевестись. Начиная с этого момента и уже до самых последних дней Зинаиды Николаевны, даже уже тогда, когда Евгения Константиновна стала солисткой в Кировском/Мариинском театре, творческая связь Учителя и ученика более не прекращалась. Артемьева была частым гостем на концертах и спектаклях певицы, до конца своих дней оставаясь настоящим другом для Евгении Константиновны.

Быстро решенные с опытным педагогом вокальные проблемы позволили молодой солистке активно включиться в творческий процесс Оперной студии консерватории, где за годы учебы она исполнила партии Мими в «Богеме» Дж. Пуччини, Татьяны в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского и Бригитты в комической опере Д. Обера «Черное домино».

Уже на ранних этапах своей творческой карьеры Перласова демонстрировала все те черты, которые были характерны ей и в зрелом возрасте: чистоту интонации, хрустальный свободный верх и «пробивную» силу голоса, позволявшую за счет высоких составляющих тембра слышать его в самых удаленных уголках зала. Благодаря всем этим редким качествам, в 1960 году Евгения Перласова была принята в стажерскую группу Кировского театра для участия в опере С. С. Прокофьева «Семён Котко» (партия Фроси). В том же году она исполнила партию Насти в опере Д. С. Кабалевского «Семья Тараса» и заглавную партию в опере Трамбичцо «Кружевница Настя», за что получила благодарность от руководства театра за высокий уровень художественного исполнения и была зачислена в труппу театра. С этого времени началась ее 36-летняя певческая карьера в качестве солистки театра оперы и балета имени С. М. Кирова.



Евгения Перласова в роли Татьяны в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Начало 1960-х годов. Фото из семейного архива



Евгения Перласова в роли Елизаветы в опере Дж. Верди «Дон Карлос». Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Конец 1970-х годов. Фото из семейного архива

Первыми значительными партиями, исполненными молодой певицей на прославленной сцене в 1960-е годы, были Тамара («Демон» А. Г. Рубинштейна), Микаэла («Кармен» Ж. Бизе), Маргарита («Фауст» Ш. Гуно), Татьяна («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Папагена («Волшебная флейта» В. А. Моцарта), а также Прилепа («Пиковая дама» П. И. Чайковского), Половецкая девушка («Князь Игорь» А. П. Бородина). Особую любовь публики снискал уникальный дуэт солистов в опере «Демон» Рубинштейна, партнером в которой у Перласовой был Георг Отс. По признанию самой певицы, именно эта партия стала ее любимейшей, как нельзя более полно раскрывающей все красоты голоса. Г. Отс также был очень доволен сложившимся творческим дуэтом, поэтому всегда лично просил режиссерское управление театра назначать на спектакли с его участием именно Евгению Константиновну.

Расцвет творческой карьеры певицы пришелся на 1970–1980-е годы. В это время она исполняла такие партии, как Аида («Аида» Дж. Верди), Ярославна («Князь Игорь» А. П. Бородина), Лиза («Пиковая дама» П. И. Чайковского), Леонора («Трубадур» Дж. Верди),

Елизавета («Дон Карлос» Дж. Верди), Клара («Обручение в монастыре» С. С. Прокофьева), Мария («Мазепа» П. И. Чайковского), Ольга («Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова), Ортруда («Лоэнгрин» Р. Вагнера). Партнерами в этих операх становились такие выдающиеся артисты как Ирина Богачева, Николай Майборода, Елена Образцова, Сергей Лейферкус, Владимир Киняев, Владимир Журавленко, Галина Ковалёва, Николай Охотников, Евгения Гороховская, Римма Волкова, Николай Калашин. Критики и искушенная театральная публика всегда отмечали высочайший профессионализм, невероятную стабильность, а также глубину артистического переживания в каждой роли, которой Перласова всегда дарил частичку себя.

Отношения в театре, как начальства, так и коллег, к певице также были всегда очень хорошими, так как она никогда не была замечена в интригах и склоках, к сожалению, имеющих место в оперном мире, и не только в нашей стране. Ее высокий моральный и нравственный облик, а также человеческая теплота, открытость и готовность всегда помочь, были образцом для молодых певцов.



Е. К. Перласова-Веркович в учебной аудитории Санкт-Петербургской консерватории.
2005 год. Фото из семейного архива

Что касается педагогической деятельности, то все студенты Евгении Константиновны отмечали особую теплую домашнюю атмосферу, которую она могла создать в своем классе. Все страхи и вокальные «комплексы» уходили здесь сами собой, и начиналось настоящее творчество, которое объединяло вокальный класс. Практически до 80 лет Евгения Константиновна пользовалась методом личного «показа», демонстрируя своим полетным голосом наиболее сложные места в исполняемых произведениях. Такая голосовая живучесть, безусловно, свидетельствовала о безупречности и естественности ее вокальной школы, и, кроме того, давала ученикам возможность услышать изучаемые произведения в исполнении мастера. Особая теплота атмосферы в классе у Перласовой ощущалась не только в консерватории. Все студенты Евгении Константиновны были частыми гостями в ее гостеприимном доме в Спасском переулке, где она всегда была щедрой хозяйкой, никогда, впрочем, не нарушающей дистанцию между профессором и студентом. С особым теплом Евгения Константиновна относилась к иногородним сту-

дентам, так как, приехав в Ленинград из Костамукши в непростые послевоенные годы, она хорошо представляла себе вечно голодную и неустроенную жизнь в их общежитиях и съемных квартирах. Результатом успешной педагогической деятельности Е. К. Перласовой стала целая плеяда учеников, которые с успехом работают как в России, так и за рубежом. Среди них можно упомянуть Ирину Васильеву (солистка Мариинского театра), Ольгу Жигмитову (солистка ГАБТ Бурятии, Народная артистка Бурятии), Светлану Арзуманову (солистка «Санкт-Петербург Опера»), Екатерину Варфоломееву (приглашенная солистка Мариинского театра), профессора Санкт-Петербургской консерватории Викторию Евтодьеву, Людмилу Шкиртиль, Евгению Сотникову, Евгению Кравченко, Анастасию Богославскую и многих других.

Память о Евгении Константиновне Перласовой и сейчас продолжает освещать жизнь ее учеников, а полученный ими бесценный педагогический и человеческий опыт, будет развиваться, обеспечивая преемственность и передачу традиции великой вокальной русской школы.

Ilya IOFF
On choosing cadenzas
for Violin Concertos
by W. A. Mozart

The article discusses some historical aspects of the emergence and development of cadenzas, the problems of their choice by performers and stylistic compliance with the composition.

Keywords: W. A. Mozart, J. S. Bach, K. Dittersdorf, F. Mendelssohn Bartholdy, J. Joachim, J. Quantz, F. David, D. Oistrakh, G. Kremer, R. D. Levin, cadenza, improvisation, State Musical Edition, Universal Edition, Bärenreiter Verlag.

Илья ИОФФ
К вопросу о выборе каденций
к скрипичным концертам
В. А. Моцарта

В статье рассматриваются некоторые исторические аспекты возникновения и развития каденций, проблемы их выбора исполнителями и стилистического соответствия исполняемому сочинению.

Ключевые слова: В. А. Моцарт, И. С. Бах, К. Диттерсдорф, Ф. Мендельсон-Бартольди, Й. Иоахим, И. Кванц, Ф. Давид, Д. Ойстрах, Г. Кремер, Р. Д. Левин, каденция, импровизация, Государственное музыкальное издательство, Universal Edition, Bärenreiter Edition.

В академической музыке, как и в обществе, всегда происходили, и наверняка еще будут происходить, события и потрясения, меняющие ход истории. Но в отличие от социальных революций, музыкальные растянуты во времени на годы, а иногда на десятилетия. Сейчас человек живет в социуме, который функционирует по совершенно другим государственным, этическим и прочим законам, нежели сто или двести лет назад. Музыканты тоже вынуждены реагировать на перемены, происходящие вокруг, и приспосабливаться к новым условиям: меняются конструкции музыкальных инструментов, что диктует необходимость освоения новых профессиональных приемов игры; с изобретением нотной письменности в средневековой Европе возросла роль запоминания и ценность «дословной» передачи текста¹; изобретение книгопечатания повлекло за собой распространение нотопечатания, что в свою очередь свело на нет устную традицию передачи музыкального материала и необходимость использования навыков импровизации, практически привязав акт публичного выступления музыканта к озвучиванию уже за-

фиксированного текста, причем не всегда сочиненного им самим.

Одним из самых важных событий, определивших ход развития музыкальной истории и окончательно отделивших академическую музыку от всех остальных ее видов и жанров, стало разделение функций композитора и исполнителя. Мы сейчас не можем утверждать точно, когда именно начался этот процесс. Композиторы ренессанса и эпохи барокко (разумеется, здесь мы говорим о так называемой «светской» музыке) иногда давали или продавали свои опусы исполнителям, но это было скорее исключением из правил. Авторское исполнение или участие в нем (например дирижирование или управление процессом из-за клавиатура) считалось не просто нормой, но было *sine qua non*² музыкальной жизни того времени. Автор, естественно, свободно обращался с собственным текстом, меняя или украшая его в процессе исполнения. Импровизация и каденцирование были настолько же равноправными критериями оценки таланта, как владение смычковой техникой для струнников или искусство дыхания для певцов.

¹ Подробнее см.: [2].

² То, без чего нельзя обойтись (*лат.*).

Мало того — при исполнении своих сочинений другими музыкантами авторы требовали не схоластического подхода к тексту, но всячески приветствовали украшение его мелизмами, каденциями, форшлагами и пр., конечно, если это соответствовало духу исполняемой музыки и демонстрировало хороший вкус и умение музыканта-исполнителя. Здесь уместно отметить, что понятие «каденция» в то время обозначало не развернутую виртуозную импровизационную вставку в конце сочинения, как это будет позже, но расширенное и богато украшенное завершение разделов музыкального сочинения, например на границах формы *Da Capo*. Как пишет Иоганн Иоахим Кванц (1697–1773): «Неоспоримо, что каденция, будучи сыграна вовремя и должным образом, служит украшением пьесы. <...> Исполнять каденции считается обязательным всякому певцу и исполнителю» [4, с. 177]. До нашего времени дошли десятки трактатов того периода, посвященных искусству украшения. Они являются неоспоримыми свидетельствами вкусов и законов музицирования того времени. В ряду авторов — знаменитые композиторы, исполнители и теоретики того времени, в том числе Б. Марчелло, И. Г. Вальтер, К. Ф. Э. Бах, Дж. Тартини, К. В. Глюк, Ж.-Ж. Руссо, Ч. Бёрни и др.

С развитием нотопечатания фигуры композитора и исполнителя все более отдалялись друг от друга. Навыки каденцирования и импровизированного украшения мелодии медленно уходили в небытие. Уже у Баха мы часто видим текст, который более напоминает записанную (предписанную) импровизацию, нежели простую мелодию. По мнению дирижера сэра Джона Элиота Гардинера «необычно высокое количество детально выписанных фигураций в партитурах Баха указывает на его практический опыт: как в капле воды в них отражаются различные методы, с помощью которых Бах импровизировал, разрабатывал и совершенствовал свою изначально простую идею, — и это производит сильнейшее впечатление» [3, с. 362]. В качестве приме-

ра можно привести начало *Adagio* из Сонаты № 1 *g-moll* для скрипки соло BWV 1001 (пример 1).

Здесь ритмическая и мелодическая прихотливость изложения говорят о том, что Бах не полностью доверял потенциальным исполнителям сочинения и не желал, чтобы его замысел был разрушен неподходящей каденцией или неумелым украшением. Чтобы не рисковать, он сам «разукрасил» текст.

«Еще один ярчайший пример у И. С. Баха — клавирное соло в 1-й части Пятого Бранденбургского концерта (BWV 1050), которое рассматривается разными исследователями как выписанная каденция солиста, а сам концерт — как первый в истории музыки концерт для клавира с оркестром. Этот фрагмент, помимо непривычной длины, примечателен тем, что, хотя и выглядит однообразно пассажным, включает в себя, если присмотреться внимательнее, некоторые элементы предшествующих разделов <...> в виде кратчайших интонационных формул» [7, с. 43].

Так или иначе процесс шел неумолимо, и менялось не только отношение к музицированию, но менялся и сам музыкальный текст, постепенно превращаясь из «дескриптивного» в «прескриптивный»³. Иначе говоря, вместе с недоверием автора к исполнителю возрастала и авторская ответственность за точность изложения своей мысли на бумаге. Появились пометки с указанием штрихов и фразировки у струнных, отмеченное дыхание у духовых и певцов. Динамические указания в партитурах *forte* и *piano*, ранее отмечающие лишь редкие эффекты «эхо» или указывающие на общий аффект пьесы, стали обычной практикой, а уже спустя какую-то сотню лет после смерти Баха, Людвиг ван Бетховен сделал подробную динамику своим «фирменным знаком». Подробность же нотации с конца XIX века стала предметом многих музыковедческих работ, поэтому мы не будем останавливаться здесь надолго. Весьма изящно суть проблемы сформулировал исследователь и историк джазовой культуры Алексей Баташев

Пример 1

Бах И. С. Соната для скрипки соло BWV 1001. I часть (такты 1–6)⁴

³ Остроумная терминология Брюса Хейнса. См.: [8].

⁴ Музыкальный текст приводится по изданию: Бах И. С. *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato. Lib. I: BWV 1001–1006*. Siegburg: Werner Icking, 1998. S. 3.

(1934–2021): «Граница между импровизацией, с одной стороны, композицией и исполнением — с другой, определяется наличием или отсутствием некоей промежуточной фазы, в которой произведение оказывается „переведенным“ в иную знаковую систему — в письменный текст. <...> С текстом удобнее общаться, но есть опасность, что он может незаметно подменить собой само произведение» [1, с. 83] (курсив мой. — И. И.).

Как следствие — стилистическая грамотность, широкий кругозор и всесторонняя образованность, как необходимость для концертирующего музыканта, стали сдавать свои позиции за ненадобностью. Именно точность исполнения текста и неукоснительное следование авторским предписаниям стали признаком, а зачастую и мерилем грамотности и профессионализма музыканта-исполнителя. Внимательный взгляд в ноты стал достаточным условием для успешного овладения сочинением.

Здесь нельзя не отметить, что традиция свободного каденцирования сохранялась в европейской академической исполнительской культуре достаточно долго. Если рассматривать скрипичный репертуар, то еще в партитурах концерта Бетховена (op. 61, 1806), обоих концертов Мендельсона-Бартольди («юношеского» d-moll, 1823 и знаменитого e-moll op. 64, 1845), концерта Брамса (op. 77, 1878) на месте предполагаемой каденции стоит просто пауза с фермой, подразумевающая если не импровизацию, то по крайней мере полную

свободу скрипача для исполнения некоего виртуозного сольного эпизода.

Читатели-скрипачи, возможно, будут удивлены — каким образом в список попал e-moll'й концерт Мендельсона op. 64? Ведь уже почти 180 лет каденция в первой части является безальтернативной, мало того — неотъемлемой частью авторского текста! Ответ мы можем получить, открыв клавир этого концерта, опубликованный издательством Bärenreiter в 2018 году под ревьюизией Ларри Тодда (R. Larry Todd). Это urtext-версия 1844 года, то есть именно тот материал, что вышел из-под пера композитора и еще не был просмотрен, дополнен и «улучшен» близким другом Мендельсона, блестящим скрипачом Фердинандом Давидом (1810–1873), на тот момент концертмейстером оркестра Gewandhaus в Лейпциге.

Помимо небольших, но существенных изменений в партии солиста, на месте всем известной каденции мы видим лишь набросок условной нисходящей фразы, с помощью которой солист должен был по задумке автора «выйти» в каденцию, и следующий за ним короткий эпизод, состоящий из арпеджированных аккордов, который вводит партию солиста обратно в партитурную ткань репризы (пример 2).

Квалифицировать этот пассаж как полноценную авторскую каденцию мы не можем, хотя бы в силу его краткости и полного отсутствия мало-мальски художе-

Пример 2

Мендельсон Ф. Концерт для скрипки с оркестром e-moll op. 64. I часть (такты 299–310)⁵

Cadenza ad libitum

299

303

ff

pp

arpegg.

segue

cresc.

*)

f

p

segue

segue

a tempo

sempre arpegg.

⁵ Музыкальный текст приводится по изданию: Mendelssohn-Bartholdy. Konzert in e für Violine und Orchester op. 64 / Urtext hrsg. von R. Larry Todd. 2 Aufl. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2019. S. 15.

ственных идей, поэтому с большой долей вероятности предполагаем, что все отличия общепринятой версии 1845 года от первоначальной 1844 года, включая каденцию, исполняемую всеми скрипачами последних двух столетий, принадлежат именно Ф. Давиду. По крайней мере концерт впервые прозвучал в Лейпциге 13 марта 1845 года с Фердинандом Давидом в качестве солиста, из-за болезни Мендельсона премьерой руководил второй дирижер — датский композитор Нильс Гаде (1817–1890). Через полгода, 23 октября, концерт повторили вновь, но теперь уже за дирижерским пультом стоял сам автор. Мендельсон очевидно был согласен с правками скрипача, если доверил ему первые исполнения.

Остается лишь гадать, что именно было бы на месте перехода к репризе первой части этого гениального сочинения, если бы по каким-то причинам автор принес рукопись не Давиду, а другому солисту. Одно можно утверждать с уверенностью: скрипачи всего мира играли бы не концерт Мендельсона-Давида, но концерт Мендельсона-N, и при этом ни у кого не возникало бы сомнений в «аутентичности» авторского замысла.

К середине XX века необходимость навыка импровизации окончательно исчезла из академической области музицирования. Вопросы каденцирования отпали сами собой, так как к этому времени накопилось довольно много уже зафиксированных на бумаге, растиражированных и опробованных на публике каденций, написанных выдающимися музыкантами-исполнителями для своего личного пользования. Сработал «фактор почитания авторитета», и современные исполнители оказались запертыми между потребностью в самовыражении, с одной стороны, и нежеланием публики слушать, а педагогов преподавать то, чего они еще не знают и не могут предсказать заранее, с другой.

Вопрос выбора каденций к концертам В. А. Моцарта перед скрипачами стоит уже давно. Пианисты могут радоваться тому, что Моцарт сам выходил на концертную сцену в качестве солиста, поэтому после него остались наброски (иногда весьма подробные, почти законченные) тех каденций, которые он сам исполнял к своим концертам. Скрипачам же по сей день приходится довольствоваться каденциями, сочиненными другими исполнителями. При этом нельзя не отметить, что художественные достоинства этих каденций зачастую весьма спорны. Возможно, несколько эмоционально, но тем не менее справедливо высказался по этому поводу скрипач Гидон Кремер: «Бесчинство, которое вытворяется с каденциями к скрипичным концертам Моцарта, попросту неопишимо» [5, с. 259]. Немецкий флейтист, композитор и конструктор музыкальных инструментов И. Г. Тромлиц (1735–1805) в своей «Обстоятельной и основательной школе игры на флейте», увидевшей свет спустя 40 лет после кванцевского «Опыта», пишет: «Очень часто, когда солист исполняет самый красивый

концерт чисто и правильно, но в конце не добавляет этих музыкальных *погремушек* (нем. Spielkram) или же дает их в усеченном объеме, то вся его игра идет на смарку, несмотря на его старания. Поскольку все солисты это знают, то не уходят со сцены, не выложив всю эту дребедень. И какого только убожества тут не слушаешься! В самом деле, было бы лучше иногда заканчивать просто хорошей трелью» [7, с. 52]. Немецкий композитор, органист и музыковед И. Кунау (1660–1722) в своей работе «Музыкальный шарлатан» (1700) предостерегал музыкантов от «непомерно раздутых каденций, развязных пассажей, колоратур и прочих легкомысленных вещей», считая, что «виртуоз не должен проявлять тщеславия, характерного для театра» [6, с. 60].

Тем не менее, авторитет сочинителя, как правило, перевешивает все сомнения, и скрипачи всего мира — от студентов музыкальных училищ до признанных мэтров — продолжают играть в заключение первых частей гениальных моцартовских концертов нагромождения пассажей и тяжеловесных аккордов, не имеющие ничего общего с эстетикой и духом музыки В. А. Моцарта, но зато предписанные уважаемыми профессорами и концертирующими скрипачами прошлого. При этом вопрос выбора просто не возникает: к примеру, неповоротливые и явно перегруженные полифонией и плотными фактурами каденции Йозефа Иоахима (1831–1907) к I части скрипичного концерта № 4 KV 218 или к I части скрипичного концерта № 5 KV 219 сегодня считаются чуть ли не каноническим продолжением моцартовского текста. Предположение, что на месте этих каденций могут быть какие-то другие, пугает студента и поражает своей смелостью педагога. Но мысль о том, что вместо этих каденций может (и должна!) исполняться спонтанная импровизация, просто не приходит в голову никому: этот вопрос вообще находится вне поля современного образовательного и исполнительского процесса.

Некоторые важные требования к стилю каденций во второй половине XVIII века зафиксировал австрийский композитор Карл Диттерсдорф (1739–1799), который, кстати, неоднократно слышал сольные выступления Моцарта. В своих воспоминаниях Диттерсдорф отмечал: «Каденции (в старые времена их называли «каприччи») были очень популярны, чтобы виртуоз мог, импровизируя, сполна показать свое искусство. Однако позже от этого отошли, очевидно вследствие того, что часто музыкант, хорошо сыгравший концерт, каденцией все портил, так как обилие виртуозных, интонационно-нейтральных пассажей уничтожало впечатление от исполнения самого концерта» [9, с. 102].

Именно «интонационно-нейтральными» пассажами, о которых так пренебрежительно пишет Диттерсдорф, заполнены традиционные «общепринятые» каденции авторства Й. Иоахима, А. Марто, К. Флеша, Ф. Давида, Л. Ауэра и др.⁶ Являясь несомненно выдающимися

⁶ Наиболее полным изданием каденций к моцартовским скрипичным концертам на сегодняшний день являются части IV (Каденции к концертам В. А. Моцарта №№ 1–4) и V (Каденции к концертам В. А. Моцарта №№ 5–7) сборника «Скрипичные каденции» (М.: Музгиз, 1961–1962).

исполнителями своего времени, авторы, похоже, ставили своей целью вместить в каденцию все то, что им не удалось продемонстрировать в процессе исполнения концерта Моцарта — искусство исполнения аккордов и флажолетов (Й. Иоахим, К. Флеш, Ф. Давид), владение двойными нотами и полифоническими приемами (А. Марто, Л. Ауэр, Б. Губерман, А. Франко, Э. Изай), *pizzicato* левой рукой (Н. Кубат), высокими позициями (Э. Соре) и прочие достоинства, которые применительно к эстетике моцартовской эпохи сейчас представляются излишними.

В 1801 и 1804 году в Европе были изданы сборники фортепианных концертов Моцарта с его собственными каденциями, и можно сделать вывод, что они (каденции) «органично вписываются в музыкальный контекст эпохи: в них и виртуозные пассажные *фрагменты* (обычно в начале и конце), и появляющиеся *подчас* новые мотивы, и тематические разделы (иногда более протяженные и «распетые», чем было принято в то время, но *никогда не периоды целиком*)» [7, с. 79] (курсив мой. — И. И.).

Основываясь на таком взгляде, из всех негласно предписанных сегодняшним молодым скрипачам каденций, так или иначе соответствующими духу того времени можно считать каденции к Концерту № 3 KV 216, сочиненные выдающимся советским скрипачом Д. Ф. Ойстрахом (1908–1974). В них наиболее органично сочетаются мелодическая и пассажная импровизационность, развитие и разработка основных тем самого концерта, компактная форма и использование виртуозных возможностей современного скрипача. Возможно, из десятков сочиненных и записанных на бумаге, именно ойстраховские каденции находятся ближе всего к представлению Моцарта о том, какой должна быть каденция к инструментальному концерту.

Безусловно, «традиционные» каденции дают нам представление об эстетике скрипичного исполнительского искусства второй половины XIX — начала XX веков, когда слава их авторов, блестящих виртуозов, была в расцвете. Но в наши дни, когда движение HIP⁷ благодаря своей убедительности и художественной состоятельности все прочнее завоевывает позиции, представляется необходимым пересмотреть некоторые вопросы, касающиеся выбора и исполнения каденций к моцартовским концертам с целью более точного их соответствия требованиям того времени. В самом деле, если во всем мире особенности интерпретации концерта Моцарта на любом консерваторском экзамене, международном конкурсе или оркестровом прослушивании стали мерилем художественного вкуса и профессионального воспитания скрипача, то естественно было бы продолжить эту линию и уделить достаточное внимание выбору и интерпретации каденции. Отношение музыканта к этому вопросу может многое сообщить о его профессиональной эрудиции, музыкальном вкусе и чувстве стиля (или их отсутствии) чуткому слушателю или внимательному педагогу.

Всем начинающим скрипачам педагоги обязательно объясняют важность прослушивания записей великих исполнителей, при этом всегда предупреждают об опасности копирования интерпретаций. То, что органично звучит в записи одного, может (и наверняка будет) звучать неубедительно в исполнении другого музыканта. Если же вспомнить, что каденция призвана быть не просто набором виртуозных упражнений, а неким музыкальным «портретом» исполнителя, то исполнение чужой каденции может быть приравнено к копированию чужой интерпретации, а это именно то, от чего нас предостерегали педагоги с детства. И здесь на помощь может прийти одно очень интересное и полезное издание.

В 1992 году издательство Universal Edition выпустило сборник каденций к скрипичным концертам Моцарта, предложенных американским музыковедом и пианистом Робертом Дэвидом Левиным (р. 1947). Написанные по заказу скрипачей Розмари Харбисон (Rose Mary Harbison) и Гидона Кремера (специально для его записи всех концертов с дирижером Николаусом Арнонкуртом (Nicolaus Harnoncourt) на фирме Deutsche Grammophon), они основываются на тех принципах, которые хорошо просматриваются в оставшихся от Моцарта каденциях к фортепианным концертам. Будучи одним из самых авторитетных на сегодняшний день исследователем и исполнителем моцартовского наследия, Р. Д. Левин не только максимально сохранил авторский принцип подхода к каденцированию (принципы формообразования, методы разработки основных тем, украшения и виртуозные пассажи), но и предложил интересную концепцию для возможных исполнителей, которая предоставляет, с одной стороны, возможность играть на месте каденции заранее выученный, но сочиненный другим музыкантом текст, с другой, дает шанс исполнителю почувствовать себя чуть ли не композитором.

Дело в том, что каждая каденция Левина (а в сборнике можно найти каденции ко всем скрипичным концертам Моцарта с подтвержденным авторством, т. е. KV 207, 211, 216, 218 и 219) состоит из блоков-«кирпичиков», и подразумевает свободное комбинирование этих блоков внутри одной каденции самим исполнителем, в зависимости от его вкуса, возможностей и художественных целей. Порядок использования этих блоков определен самим Левиным, но количество вариантов дает большую свободу выбора.

Рассмотрим этот принцип на примере каденции Левина к уже упоминавшейся в этой статье I части Концерта № 4 KV 218 (*пример 3*).

Автор сборника предлагает два варианта для начала каденции, А и В. Вариант А длится 20 тактов, затем строчка обрывается и следует указание на то, что продолжением материала могут служить два варианта, соответственно 1 и 2. Каждый из этих вариантов длится

⁷ HIP (*англ.*) — Historically Informed Performance (Исторически информированное исполнительство).

Пример 3

Левин Р. Д. Каденция к концерту В. А. Моцарта
для скрипки с оркестром № 4 KV 218. I часть⁸

The musical score is presented in a single system with multiple staves. The main section begins with a trill (tr) and includes two 'ossia' markings. Variant 1 is marked 'simile'. Variants 3 and 4 include trills (tr) and trills with fermatas (tr~~~~). The score is numbered 1 through 4, indicating different endings or options for the performer.

не более трех тактов, затем предлагается еще одна возможность для комбинирования (варианты 3 и 4), каждый из которых задуман как заключение и выход из каденции. По окончании этих вариантов Р. Левин дает еще один начальный вариант каденции В (существенно отличающийся от варианта А), длящийся 29 тактов, затем предлагает выбор между вариантами заключения 5 и 6, оставляя возможность перехода на варианты 3 и 4. Пользуясь таким «конструктором», исполнитель волен сам составить себе каденцию по собственному вкусу. Как мы видим, одна лишь каденция может быть исполнена в десяти различных вариантах, что практически расширяет функцию скрипача как исполнителя предписанного текста до соавторства. В любом случае,

это дает шанс современному концертирующему скрипачу «повторить уловку знаменитой примадонны конца XVIII века мадам Мара. В 1790 году в Венеции она исполняла арию Джузеппе Ганцаниги, для которой написала четыре различно орнаментированные версии. Заучив эти варианты и исполняя их в последующие вечера во время представления оперы, Мара производила впечатление импровизации, чем и обеспечила себе в том сезоне, как она потом похвалялась, триумф над своей соперницей Бриджидой Банти» [8, с. 291].

В каденциях Роберта Левина нет технических приемов, которые не использовались бы самим Моцартом: нет искусственных, натянутых поворотов в далекие тональности, нет пассажей ради пассажей. В каждом

⁸ Cadenzas to Mozart's Violin Concertos by Robert Levin with a preface by Gidon Kremer. Wien: Universal Edition, cop. 1992. P. 21.

«моторном» эпизоде легко угадывается вариация на основные темы концерта, материал звучит легко и непринужденно. Экономное, почти скупое использование Левиным двойных нот и аккордов полностью соответствует моцартовской скрипичной эстетике: во всем каноне из пяти скрипичных концертов мы с трудом наберем с десяток аккордов в партии солиста. Благодаря применению моцартовских принципов развития музыкального материала, Левину удается органично вписать каденции в контекст самого концерта и при этом позволить солисту продемонстрировать свои виртуозные возможности. Скрипач, выбирающий грамотный в сегодняшнем понимании подход к интерпретации Моцарта, — экономное, точно рассчитанное вибрато, «графичную» артикуляцию коротких мотивов-«жестов» и штрихов, выразительную микродинамику — в случае использования каденций Роберта Левина не вынужден «на ходу» менять исполнительскую эстетику, а соответственно и технологию. Весь арсенал выразительных и технических средств, применяемый солистом в концерте, пригождается также и в каденциях Левина, в то время как написанные в так называемой «романтической» традиции и требующие соответствующих приемов исполнения каденции Л. Ауэра, К. Флеша и пр., сыгранные «по-моцартовски», начинают звучать рыхло и неубедительно. В этом случае для достижения художественной цельности выступления скрипачу остается лишь одно решение: играть Моцарта «по-ауэровски», что в XXI веке вызывает лишь улыбку коллег и раздражение слушателей.

К сожалению, мы не можем рассматривать в данной статье вопросы спонтанной импровизации на месте каденций, так как развитие и использование этого навыка находится, как уже было отмечено, за пределами методических рекомендаций и исполнительской практики. Воздержимся от оценки такого положения вещей, но отметим, как было бы хорошо, если бы домашние заготовки для последующих импровизаций стали нормой, а сочинение собственных каденций студентами всячески поощрялось педагогами или членами жюри

различных прослушиваний. Причем критерий соответствия каденции духу исполняемого сочинения может (и должен!) стать гораздо более важным, нежели качество исполнения каденции, написанной сто лет назад.

Скрипачи не могут игнорировать те изменения, которые произошли в профессии за последний век. Пересмыслению подверглись эстетика извлечения звука правой рукой, функция вибрато, технический и художественный аспекты смены позиции левой руки. Убедительность концепции *HIP* все сильнее влияет на интерпретацию не только музыки ренессанса и барокко, но и более позднего репертуара. Все это диктует музыканту необходимость пересмотра многих привычных принципов, включая отношение к выбору исполняемой программы. Совершенно очевидно, что вопрос выбора каденций сегодня незаслуженно находится на периферии исполнительского и педагогического внимания. И это несправедливо хотя бы потому, что внимательный разбор и подробное обсуждение этой проблемы со студентом могут подтолкнуть молодого скрипача к более глубокому изучению истории музыки, стилистики конкретной эпохи, особенностей самого концерта. Представляется целесообразным по возможности обсуждать достоинства и недостатки каденций, подготовленных или сочиненных студентами, на уроках по специальности. Нет сомнений в том, что это значительно углубит понимание формы, мелоса и технических особенностей исполняемого сочинения.

Далеко не каждый студент успевает за время обучения пройти в классе концерты Бетховена и Брамса, но мимо изучения концертов Моцарта не проходит ни один. Ясность мысли, тональная простота, прозрачность и гомофонность фактуры этих гениальных пьес могут стать крепкой и удобной основой для первых попыток сочинительства. Для тех же, кто совсем не уверен в своих композиторских возможностях, всегда остается альтернатива в виде сборника каденций Роберта Д. Левина, — современных, грамотных, остроумно скомпонованных, — которые обязательно должны занять достойное место и на концертной сцене, и, что особенно важно, в консерваторских классах.

Литература

1. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре // Советский джаз: сб. ст. / ред.-сост. А. Медведев, О. Медведева. М.: Советский композитор, 1987. С. 80–95.
2. Буссе Бергер А. М. Средневековая музыка и искусство памяти / перевод с англ. М. А. Акимовой. Б. м.: Academic Studies Press, 2023. 422 с.
3. Гардинер Дж. Э. Музыка в Небесном Граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха / перевод с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: ООО «Роузбэд Интерэक्टив», 2019. 927 с.
4. Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо / перевод с нем. Е. Петелиной и М. Куперман. СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.
5. Кремер Г. Обертон. М.: Аграф, 2001. 348 с.
6. Кунау И. Музыкальный шарлатан / перевод с нем. Н. Остроумовой. М.: Прест, 2007. 191 с.
7. Меркулов А. М. История исполнительского искусства. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Юрайт, 2020. 183 с.
8. Хейнс Б. Конец старинной музыки / перевод с англ. Ф. Ноделя. М.: АдМаргинем Пресс, 2023. 383 с.
9. Dittersdorf K. D. The autobiography of Karl von Dittersdorf. Memphis: General Books LLCTM, 2012. 344 p.

Elena BITERIAKOVA
To the studying the phenomenon
of the folk «virtuoso group»
(on the example of the Ostrogladovo-
quartet)

Елена БИТЕРЯКОВА
К изучению феномена
народного «виртуозного
ансамбля»
(на примере квартета
села Остроглядово)

Женский квартет из села Остроглядово Стародубского района Брянской области известен специалистам с середины 1960-х годов. К этому времени относится его выступление в первом этнографическом концерте, организованном Фольклорной комиссией ССК РСФСР в марте 1966 года¹, издание сборника «Народные песни Брянской области»² и запись на грампластинке, содержащей 8 песен в исполнении остроглядовских певиц³.

Based on archival materials of the 1950s from the funds of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, the article presents a general description of the authentic folk women quartet from the village of Ostrogladovo (participant of the first ethnographic concert of the Folklore Commission of the Union of Soviet composers in 1966), as a «virtuoso» singing group, according to the terminology proposed by professor Eugene V. Gippius.
Keywords: Ostrogladovo-quartet, folk «virtuoso group», folklore expeditions of the Moscow Conservatory in 1950s.

На основе архивных материалов 1950-х годов из фондов Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки (НЦНМ) Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в статье представлена общая характеристика аутентичного женского квартета из села Остроглядово (участника первого этнографического концерта Фольклорной комиссии Союза советских композиторов РСФСР в 1966 году), как «виртуозной» певческой группы, по терминологии, предложенной Е. В. Гиппиусом.
Ключевые слова: Квартет села Остроглядово, народный «виртуозный ансамбль», фольклорные экспедиции Московской консерватории 1950-х годов.

Между тем знакомство этномузыкологов с коллективом состоялось значительно раньше, в 1951 году, в ходе разведывательной фольклорной экспедиции сотрудников Кабинета изучения музыкального творчества народов СССР Московской консерватории Л. А. Бачинского (1899–1973) и К. Г. Свитовой (1909–1985), под руководством заведующего Кабинетом, профессора К. В. Квитки (1880–1953)⁴. Девять фонографических записей, выполненных Свитовой в Остроглядово, убедили Квитку

¹ Традиция приглашения собирателями сельских музыкантов для выступления в городе, начало которой было положено в конце XIX столетия, в первые десятилетия XX века оказалась прервана и восстановлена только в 1960-е годы, на более масштабном уровне, Фольклорной комиссией ССК РСФСР (по инициативе В. М. Щурова и Л. Н. Лебединского). Многолетняя «концертная серия», начавшись в 1966 году с двух концертов в Москве, со временем вобравшая в себя и другие города, не только стала мощной площадкой для пропаганды музыкального фольклора, но и открыла специалистам возможности для изучения новых аспектов искусства народных исполнителей и экспериментов в ходе совместной репетиционной работы (по отбору репертуара, оценке качества звучания коллективов и отдельных участников, сценической адаптации некоторых форм и жанров, и т. п.).

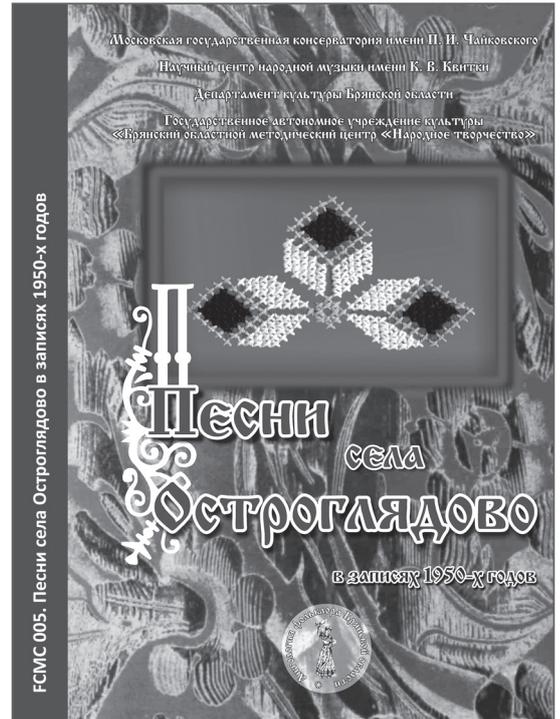
² Свитова К. Г. Народные песни Брянской области / ред. Л. Н. Лебединский. М.: Музыка, 1966. 243 с.

³ Русские народные песни Брянской и Ивановской областей: [село Остроглядово, село Мыт]. Всесоюзная студия грамзаписи «Мелодия», 1966. (Поют народные исполнители). Д 18939/40.

⁴ Экспедиция 1951 года проходила с 20 по 29 октября. Свитова отмечала в отчете, что от остроглядовских певиц были записаны «одна щедрованная, две весновые (гукальные), две жнивные (гукальные), две карагодные и две бытовые песни». НЦНМ. Рукописный фонд (РФ). РФ. № 0146. Л. 62.



Женский квартет села Остроглядово. Слева направо: Т. Т. Коровьякова, Ф. Л. Сторожкова, П. В. Полещенко, Е. Г. Волыно. 1959 год. Фотофонд НЦНМ



Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов. Обложка издания. 2022 год

в необходимости повторной целевой поездки в Стародубский район, состоявшейся осенью 1953 года. На этот раз в селе было сделано 120 записей на высококачественной аппаратуре⁵.

В 2022 году остроглядовские экспедиционные материалы были опубликованы в полном объеме: уникальные исторические аудиозаписи дополнены этнографическими описаниями из полевых тетрадей и научных отчетов, развернутыми песенными текстами и фотографиями⁶. Это открыло возможности для детального исследования традиционной музыкальной культуры села, точнее ее определенного среза: в записях 1950-х годов представлен репертуар относительно молодых на тот момент исполнителей — 35–40-летнего возраста. Кроме того, публикация остроглядовских записей расширяет перспективы изучения певческого стиля местного женского квартета, одного из самых выдающихся аутентичных народных коллективов XX столетия, — с точки зрения феномена «ансамбля мастеров» или «вирту-

озного ансамбля», по терминологии, предложенной Е. В. Гиппиусом.

В одной из своих лекций профессор Московской консерватории, Е. В. Гиппиус в мае 1945 года сформулировал тезис о существовании двух, принципиально различно организованных и функционирующих типов народных певческих коллективов. Пение «ансамблей мастеров» (также «виртуозных», «замкнутых»), «в наиболее яркой форме воплощающих локальную специфику традиционной музыкальной культуры» и имеющих постоянный состав участников, ученый противопоставлял «обиходным» ансамблям, «собирающимся спонтанно». Он писал: «В областных многоголосных традициях различаются стили, с одной стороны, виртуозные, то есть стили, культивируемые далеко не во всех деревнях мастерами народной песни, наиболее искусными певцами. Эти мастера встречаются иногда на территории большого района всего в двух-трех деревнях. <...> Наряду с этими мастерами, *певцами-умельцами* (курсив

⁵ Собиратели использовали студийный «МАГ-8», с отдельными усилителями записи и воспроизведения, что позволяло контролировать качество фонограмм непосредственно в процессе работы. Об условиях звукозаписи Бачинский писал в отчете: «В сельских местностях Стародубского района в 1953 году не было электроэнергии, которая могла бы питать наш аппарат, поэтому мы могли производить записи только в самом Стародубе и главным образом, после 7 часов вечера. Мы очень обязаны работникам Стародубского радиоузла, предоставившим нам возможность в течение целого месяца работать в их радиостудии и оказывавшим нам содействие в получении тока стабильного напряжения». НЦНМ. РФ. № 0152. Л. 14.

⁶ Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов: Из фондов Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки МГК имени П. И. Чайковского: Песенный сборник с аудиоприложением / сост., подгот. текст, предисл. и коммент. Е. В. Битеряковой. Брянск: Аверс, 2022. (Антология фольклора Брянской области. Выпуск 5). Аудиоприложение: Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, НЦНМ К. В. Квитки; песни записали К. Г. Свитова (1951, 1953, 1959, 1963) и Л. А. Бачинский (1953); фонограммы оцифровали Е. Г. Богина, Н. В. Меньших; сост. и монтаж Л. П. Маховой). М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2022. (Folklore Collection of the Moscow Conservatory 005).

мой. — Е. Б.) <...>, поет вся деревня <...>. Такое повсеместное пение мы будем называть пением обиходным. <...>. Искусство виртуозных певцов представляет собой обычно индивидуализированную традицию, т. е. мастера поют те же самые песни не совсем так, как остальные певцы в той же деревне. Они вырабатывают свой, более искусный стиль, который передается из поколения в поколение и представляет собой культуру особых песенных школ»⁷.

Разумеется, подобные наблюдения, касающиеся исполнительских стилей и мастерства народных певцов, сказителей и инструменталистов фиксировались и ранее, правда, в большинстве своем применительно к сольным образцам, преобладавшим среди первых слуховых и фонографических записей музыкального фольклора. Так, примерно в те же годы (в начале 1940-х) К. В. Квитка, в частности, писал, что «для изучения истории музыкальной культуры народа и современного ее состояния важно фиксировать не только образцы искусства „умельцев“ — певцов (курсив мой. — Е. Б.), пользующихся авторитетом в своей среде, но и образцы, характеризующие общий уровень, и даже отдельные образцы, показывающие общий предел музыкальности, замеченной в исследуемой среде» [8, с. 34]. Комментируя этот фрагмент работы Квитки, П. Г. Богатырев ссылается также на терминологию исследователя сербских эпических песен, профессора А. Шмауса, разделявшего исполнителей на «обычных» и «необычных» [1, с. 20]. Позднее собственную терминологию предложил И. П. Виндгольц, призывавший отказаться от термина «ансамбль» (привязанного к академической музыкальной традиции) в пользу «певческой группы» и называвший особые группы, выделяющиеся в пределах локальной традиции большим репертуаром и ярко выраженной манерой пения, «референтными, или эталонными» (термин заимствован из социальной психологии) [2, с. 113].

Обозначим основные предпосылки изучения остроглядовского женского квартета как «виртуозного ансамбля»:

1. Экспедиционные записи от коллектива осуществлялись неоднократно на протяжении 15 лет и в различных условиях (полевых, стационарных, студийных, концертных). Их сопоставление позволяет приблизиться к условиям длительного стационарного наблюдения над локальной народно-певческой традицией⁸. Сравнение фонограмм разных лет позволяет выявить степень стабильности или мобильности тех или иных элементов музыкально-поэтической формы: мелодики в запевах и подхватах, характера многоголосия, ладового наклонения, темпа и звуковысотного положения,

особенностей ведения верхнего голоса в фактуре — *подголосника*, поэтических текстов.

2. В тот же период в селе производились записи от других групп: более многочисленной женской (репетированной при местном клубе) и мужского квартета. Помещение репертуара, зафиксированного от женского квартета, в этот контекст, делает срез изучаемой локальной традиции объемным и предоставляет возможность для разнообразных параллелей.

3. Локальная певческая традиция села Остроглядово представляет большой интерес как относящаяся к группе наиболее древних «музыкальных стилей западных окраин»⁹ российских территорий. Обнаруживая множественные точки соприкосновения с белорусскими и украинскими пограничными традициями, календарно-обрядовые остроглядовские песни открывают, в частности, возможности для изучения разных видов гетерофонной фактуры, до сих пор являющихся предметом споров этномузыкологов¹⁰.

Одна из характеристик, принадлежащих исследовательнице гетерофонных локальных форм на белорусском материале, Г. В. Тавлай, представляется весьма уместной по отношению к певческому стилю женского квартета Остроглядово: «Природа гетерофонии обусловлена невероятно *свободным* в традиции *ощущением певцом* себя самого, своего голоса как творящего начала <...>. В музыкальной памяти *талантливой певца* пересекается огромное число возможных, в меру импровизируемых, произвольно им самим избираемых версий напева, свободных и неожиданных, но всегда находящихся в границах заданной традицией парадигмы» [10, с. 142].

4. Женский квартет села Остроглядово — один из самых выдающихся народных ансамблей, открытых специалистами в XX столетии, стоит в одном ряду с такими прославленными коллективами, как мужской квартет семейских Забайкалья или «виртуозные ансамбли» соседних стародубских сел — Курковичи и Мишковка.

Основные характеристики женского остроглядовского квартета как «виртуозного ансамбля», выявленные на первом этапе исследования:

1. Половозрастная однородность коллектива. В составе квартета: запевала Ефросинья Григорьевна Волыно, 1917 г. р., подголосник Татьяна Терентьевна Коровьякова, 1913 г. р., Прасковья Венедиктовна Полещенко, 1911 г. р. и Фёкла Леонтьевна Сторожкова, 1916 г. р.

2. Принципиальная закрытость группы, сохранявшей постоянный состав на протяжении многих лет, не принимавшей новых участников и не контактировавшей с другими коллективами. По наблюдениям

⁷ Рукопись лекции Е. В. Гиппиуса от 16 мая 1945 г. хранится в фонде ученого в Российском национальном музее музыки (РНММ). Ф. 450. Ед. хр. 2806. Цит. по: [9, с. 20].

⁸ «Поэтапность в полевой исследовательской работе — важное условие при изучении певческих групп», — отмечал И. П. Виндгольц [2, с. 118].

⁹ Гиппиус Е. В. Местные стили русской народной хоровой полифонии: рукопись. НЦНМ. РФ. № 24/305. Л. 3.

¹⁰ Г. В. Тавлай отмечает, что вопрос о сущности гетерофонии остается открытым и не до конца осмысленным [10, с. 144].



Квартет с. Остроглядово в Москве. Слева направо: Е. Г. Волыно, П. В. Полещенко,

Е. В. Гиппиуса, «участниками таких „замкнутых“ певческих ансамблей были обычно члены одной семьи или спевшиеся с молодых лет близкие соседи» [5, с. 6]. В стародубских полевых материалах 1950-х годов говорится, что исполнительницы припевались друг к другу с раннего детства, за совместной работой — плетением кружев. Попытки подключить их к хоровому кружку при Доме культуры привели к разногласиям: настолько разными оказались представления певиц квартета и хорового кружка о совместном звучании. В итоге участницы квартета отказались посещать репетиции клубного коллектива. При этом примечательно, что односельчане однозначно оценивали певиц из квартета как непревзойденных исполнительниц.

Следует признать, что и в наши дни остается актуальным замечание, высказанное несколько десятилетий тому назад в одной из статей: «Принципы и формы взаимодействия певческой группы с ее окружением мало изучены, но представляются интересными и важными» [2, с. 113].

3. Одинаково высокий уровень вокального мастерства певиц и совместная практика самосовершен-

ствования, стремление к изысканному, нетривиальному звучанию: тембральной характерности, богатству и разнообразию мелизматики¹¹.

4. Стабильность ансамблевой фактуры, ее звуковысотного уровня и ладовой организации, темпа; закреплённость функций голосов. Идеальная «спетость», строгая система дыхания и паузирования; особая роль запевалы и подголосника. Характер согласованного взаимодействия исполнителей в аутентичном коллективе Гиппиус называл «принципом артельности»: «Что такое принцип артельности? Участники хора равноправно и самостоятельно творят свои подголоски, прислушиваясь друг к другу без всяких указаний со стороны руководителя хора. Роль руководителя хора принадлежит запевале, однако запевала не навязывает свою волю участникам хора, а лишь увлекает за собой других певцов <...>»¹².

Показательно, что уже в ходе полевой работы в 1953 году Бачинский и Свитова провели натурный эксперимент (термин В. И. Елатова [6, с. 56]), записав, один за другим, пять вариантов лирической песни «Калина с малиной». При записи каждого нового варианта

¹¹ Свойственную локальным певческим стилям на территории Брянской области богатую «акцентную орнаментику» (украшения в виде форшлагов, триолей) Гиппиус называет «своеобразным музыкальным стилем барокко». См.: Гиппиус Е. В. Местные стили русской народной хоровой полифонии: рукопись. НЦНМ. РФ. № 24/305. Л. 3.

¹² Гиппиус Е. В. Лирика как род музыки и поэзии: рукопись. НЦНМ. РФ. № 24/308. Л. 19.



Т. Т. Коровьякова, Ф. Л. Сторожкова. 1966 год. Фотофонд НЦНМ

собиратели пытались выделить элементы музыкальной фактуры, посредством приглушенного пения поочередно каждой из участниц коллектива¹³.

5. Отсутствие сценической ориентированности, пение для себя. В восприятии народных исполнителей, «не группа существует ради песни, а песня в группе», «люди собираются не для пения, они поют, потому что вместе» [2, с. 113].

6. При совпадении с репертуаром других локальных певческих групп, наличие редких образцов, занесенных из города или из других районов и разученных специально. Включение новых песен могло быть связано с освоением иного исполнительского стиля¹⁴. В репертуаре остроглядовского квартета зарегистрировано около десятка образцов романсов и фабричных песен, распетых в «городской» манере. Многие из них усвоены исполнительницами с радиотрансляции или граммофонных записей¹⁵ и не входят в репертуар других локальных певческих групп¹⁶.

Осуществленное издание архивных материалов стародубских экспедиций Московской консерватории 1950-х годов предоставляет возможности для всестороннего и углубленного изучения местных певческих коллективов, владевших широким репертуаром во времена живого бытования фольклора. Подобные публикации особенно актуальны в наши дни, в условиях практически повсеместного угасания и значительной трансформации форм традиционной культуры. Сейчас, как никогда, занимаясь вопросами, связанными с исполнительской практикой народных музыкантов, по мысли К. В. Квитки, «необходимо слушать то, что еще возможно услышать <...>, — слушать неоднократно в спокойной обстановке, дающей возможности прочувствовать слышимое и вдуматься в него». Такое внимательное и осознанное «слушание хороших фонограмм», может, по мнению ученого, оказаться весьма и весьма продуктивным для «реконструирующего воображения историка» [7, с. 86].

¹³ О полевом наблюдении (включенном и невключенном) и эксперименте как важнейшем инструменте исследования певческих групп см. также: [2, с. 118].

¹⁴ Е. В. Гиппиус допускал, что и в XIX веке крестьянские коллективы могли овладевать разными певческими манерами. Так, он писал, что знаменитый хор Ивана Молчанова, «который состоял из певцов, незнакомых с нотной грамотой», «исполнял народные русские песни в стилях устной традиции, как исторически более ранних (старинных крестьянских), так и более поздних (городских и армейских)» [4, с. 87].

¹⁵ См. размышления Гиппиуса о процессе усвоения городского романса в деревенской среде: [3, с. 99].

¹⁶ По замечанию И. П. Виндгольца, «иногда группы имеют свои особые песни» [2, с. 117].

Литература

1. Богатырев П. Г. Предисловие // *Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. Т. 1* / сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. М.: Советский композитор, 1971. С. 7–22.
2. Виндгольц И. П. Проблемы певческой группы (аспекты и методы изучения) // *Русский фольклор: Материалы и исследования. Т. XXIII. Л.: Изд-во АН СССР, 1985. С. 110–118.*
3. Гиппиус Е. В. Культура протяжной песни на Пинеге // *Искусство Севера. Том II: Пинежско-Мезенская экспедиция. Л.: Academia, 1928. (Крестыанское искусство СССР). С. 98–116.*
4. Гиппиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века // *Советская этнография. 1948. № 2. С. 86–104.*
5. Двадцать русских народных песен в звукозаписях Е. Линевой, М. Пятницкого, З. Эвальд, Е. Гиппиуса. 1897–1935 / сост., нотир. и общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1979. (Местные стили русских народных песен. Выпуск 1).
6. Елатов В. И. Наблюдение и эксперимент в музыкальной фольклористике // *Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. статей и материалов* / сост. В. Е. Гусев. Л.: Музыка, 1980. С. 50–64.
7. *Квитка К. В. Об историческом значении календарных песен // Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. Т. 1* / сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. М.: Советский композитор, 1971. С. 73–99.
8. *Квитка К. В. О критике записей произведений народного музыкального творчества // Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. Т. 2* / сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. М.: Советский композитор, 1973. С. 30–38.
9. *Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса* / ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М.: Композитор, 2003.
10. *Тавлай Г. В. Искусство совместного интонирования: процесс становления крупной песенной формы (на материале белорусской обрядовой гетерофонии) // V Всероссийский конгресс фольклористов: Современная научная мысль о традиционной народной культуре: сб. науч. ст. / ред.-сост. Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. М.: ГРДНТ им. В. Д. Поленова, 2022. С. 138–151.*

Ivan NIKIFOROV
**Elements of expressionism
 in the work of M. Ravel**

The article is devoted to the heritage of M. Ravel and the elements of expressionism in it. The reasons for Ravel to use the expressionistic style, the characteristics of the composer’s musical language and the psychological context of his work are considered in detail.

Keywords: Maurice Ravel, expressionism, World War I, biography.

Иван НИКИФОРОВ
**Черты экспрессионизма
 в творчестве М. Равеля**

Статья посвящена наследию М. Равеля и чертам экспрессионизма в нем. Подробно рассматриваются причины обращения Равеля к экспрессионистским способам выражения, особенности музыкального языка композитора и психологические аспекты его творчества.

Ключевые слова: М. Равель, экспрессионизм, Первая мировая война, биография.

Представьте себе образ Мориса Равеля: художник, создавший такие светлые произведения как «Моя матушка гусыня», «Дитя и волшебство», Концерт G-dur для фортепиано с оркестром. Человек с горячим сердцем и нежной, легко ранимой душой, с затаенным восторгом он воспринимает красоту и величие природы, а в своем доме в Монфор-л’Амори, обставленном весьма скромно, заботится о семействе сиамских кошек. Он удивительно чутко умеет проникнуть в мир детей и понять его, с наивной увлеченностью Равель старается разгадать тайны всяческих механизмов —

от игрушек до монументальных машин, которые прячут в себе заводы и фабрики. Как человек начала XX века, он с особой силой ощущает фантастическую смелость производственных процессов и, как человек начала XX века, оказывается пропущен через жернова Первой мировой войны и является очевидцем необратимого процесса уродства цивилизации.

Может показаться, что в наследии такого художника как Равель нет места экспрессионизму, однако некоторые исследователи творчества композитора находят его черты в таких произведениях как, например,

«Болеро», которое на первый взгляд слабо коррелирует с экспрессионизмом. К сожалению, исследователи лишь вскользь упоминают о чертах этого направления, не приводя более или менее существенных доказательств.

Предпосылок для возникновения экспрессионистских течений в музыке Равеля несколько, и зачастую для каждого произведения есть свои причины, связанные с конкретными событиями жизни композитора и его психологическим состоянием, однако решающую роль для Равеля сыграла Первая мировая война. Можно говорить о трех неудачных попытках участия в конкурсе на Римскую премию, которые, несомненно, надолго оставили след в сознании композитора (в 1905 году, на четвертый раз, ему и вовсе было отказано в праве участвовать, хотя по возрасту Равель еще не потерял этого права и уже был известен как автор нескольких блестящих сочинений, исполнявшихся на эстраде); не бесследно для композитора прошла кончина горячо любимой матери в 1917 году после его возвращения с фронта; сюда же можно отнести симптоматичное восхищение фильмом «Кабинет доктора Калигари» — одним из самых ярких проявлений экспрессионистского киноискусства. «Пойдите посмотреть „Калигари“, — пишет Равель в одном из своих писем, — в первый раз в жизни я узнал, что такое настоящее кино...» [4, с. 140]. Одно лишь упоминание об этом фильме в корреспонденции человека, не любившего писать письма, говорит о живой и неподдельной заинтересованности. Все это сопутствующие события, которые, безусловно, приводили Равеля к неосознанному поиску экспрессионистских способов выражения, но эти и многие другие факты биографии композитора накладывались на годы Первой мировой войны, оставившей выжженный след в сердцах всего поколения.

Известие о войне повергло Равеля в мучительное раздумье: из-за малого роста и недостаточного веса он не подлежал призыву, однако композитор не представлял себе возможность оставаться в тылу во время всеобщего бедствия. Лишь в ноябре 1915 года он выхлопотал себе назначение в армию в качестве водителя санитарного грузовика, «на котором он выглядел „точно мышь на слоне“» [3, с. 150]. Ни в письмах военных лет¹, ни в последующих Равель ни разу не упоминает об участии в боевых действиях, но это связано, по-видимому, с заботой о друзьях и, в особенности, о своей тяжело больной матери. Однако Равель как водитель санитарного грузовика не мог не видеть ужасающих последствий боевых действий, мучения раненых солдат, их бессмысленную смерть и кошмарный пейзаж «мертвого поля»; не раз он перевозил на своей «Аделаиде» (в пределах досягаемости орудий) топливо и боеприпасы весом вдвое больше, чем должен везти грузовик.

Почти во всех письмах 1914–1918 годов прослеживается состояние угнетенности, непонимания происходящего. В письме к Жану Марно от 20 сентября 1916 года Равель пишет: «Я непременно побываю у Иветты Гильбер после окончания войны, которое уже не за горами» [4, с. 106]. В комментариях к этому письму Р. Шалю задается риторическим вопросом: ирония это или наивность? А в конце войны мы находим в письмах следующую строку: «И вообще какая роковая ошибка — жить во время этой войны...» [4, с. 114]. Со временем Равель перестанет вспоминать (или упоминать) о войне, обустроится в Монфор-л'Амори и будет жить полноценной счастливой жизнью. Но события войны оставили след не только в «большом сердце» Равеля. Война вернула миру так называемое «потерянное поколение» и подарила искусству экспрессионизм.

Безусловно, Равеля нельзя причислить к приверженцам экспрессионистического направления. Черты экспрессионизма вводились им в некоторые произведения, как и черты джаза. Однако джаз и блюз серьезно изучались Равелем в 1920-е годы и были использованы им намеренно: вторая часть Сонаты для скрипки и фортепиано самим композитором озаглавлена как «Блюз» и написана с глубоким пониманием сущности жанра. Решение использовать те или иные черты экспрессионизма было *неосознанным*, более того — встречаются они зачастую в кульминациях произведений как выражение наивысшего драматизма, достигнуть которого «обычными» для Равеля способами было невозможно.

Большая часть сочинений, так или иначе отвечающих принципам экспрессионизма, была написана после Первой мировой войны. Единственным поистине драматичным опусом довоенных лет является фортепианный цикл «Ночной Гаспар», созданный в 1908 году, в разгар творческих поисков А. Шёнберга и его ближайших сподвижников², который несет на себе отпечаток этих экспериментов. Но что могло быть более чужеродным искусству Равеля, чем ужасающая картина повешенного? «Во многих отношениях это один из последних всплесков позднего романтизма, уже перерастающего в экспрессионизм, но совсем в иные формы, чем у Шёнберга и его последователей», — пишет И. Мартынов [3, с. 90]. В отличие от музыкального языка, нового для Равеля и пользующегося заметно усложненными гармониями (например, цепь аккордов, построенная на целотонной гамме), но делающим только первые осторожные шаги в сторону принципов экспрессионизма, эмоционально-психологическое наполнение «Виселицы» отвечает эстетике экспрессионизма. Повешенный лишен каких-либо социальных примет, неизвестно кто он и откуда, и только ощущения крайней

¹ В них Равель, взволнованный происходящими событиями, ищет опору в тесном духовном общении с близкими и позволяет себе несвойственную для него откровенность.

² Равель живо интересовался музыкальными новинками Франции и других стран. Достаточно отметить его впечатления от Всемирной выставки 1889 года и уже упомянутый джаз. Музыку Шёнберга композитор знал и уважал.

подавленности, одиночества и тоски господствуют на протяжении всей пьесы. Репарка *sans expression* только подчеркивает эту отрешенность. Эмоциональное состояние здесь выдвигается на первый план, и интересуется Равеля не сама картина виселицы с несчастным, раскачивающимся на ней, а квинтэссенция эмоциональности, эмоциональности скверной и крайне несвойственной композитору.

«Виселица» представляет довоенный «экспрессионизм» Равеля, взращенный на почве романтизма (как и «настоящий» экспрессионизм). Из истории мы знаем, что коллективное сознание было взволновано предстоящей бурей, но вряд ли это повлияло на облик «Ночного Гаспара» и второй пьесы в частности. Неожиданный выбор литературного первоисточника и интерес к творчеству нововенской школы оставили необычный для светлого творчества Равеля того времени отпечаток на наследии композитора.

После войны автор «Дафниса и Хлои» стремится найти свое место среди нового творческого поколения, старается сойтись с его представителями, терпит нападки молодых современников, обвинявших его стиль в чрезмерной «академичности» и несоответствии требованиям начинавшего утверждаться урбанизма³. Возможно, и это обстоятельство, помимо войны, подарило нам хореографическую поэму «Вальс», которая явилась миру в таком музыкальном изображении, в каком мы ее знаем⁴. Сам композитор предпослал «Вальсу» пояснение, вводящее в круг музыкальных событий, отнесенных к 1855 году. Эта дата не раз оспаривалась: произведение относили то к 1870, то к 1914 году, усматривая в нем отголоски только что минувшего катаклизма, которому предшествовал «танец на вулкане». Все определения подчеркивают драматизм музыки «Вальса», так не свойственный композитору, поэтому нам кажется, что естественно искать его истоки не в давно минувших событиях, а в первую очередь в современных, свидетелем и участником которых был Равель. Об этом говорит и Альшванг: «Источник образа следует искать в современной композитору действительности. Мрачный колорит музыки и весь характер построения этого длительного танца вызывают в представлении слушателя ощущение роковой обреченности. Равель <...> своеобразно отражает свое время <...> „Вальс“ выражает в конечном счете чувства, навеянные мировой войной 1914–1918 годов» [1, с. 153].

«Роковая обреченность» — полностью эта грань искусства Равеля откроется нам, пожалуй, только в «Болеро». Неизбежное движение в бездну, ощущение не-

минуемо надвигающегося краха — именно эти черты присущи экспрессионизму. Поколение, прошедшее через мировую войну, воспринимает реальность остро субъективно, через разочарование, тревогу и страх. Естественно, каждый индивидуум по-своему сопротивляется реальности и можно сказать, что Равелю повезло — он никогда не терзал себя в послевоенные годы. Но неосознанное использование экспрессионистских приемов выражения выделяет его творчество среди современных ему французских композиторов.

«Вальс» по своему драматизму превосходит все ранее написанные страницы музыки Равеля. Изящество и грация шубертовских лендлеров соседствуют с лирикой штраусовских вальсов в этом опусе, но произведение открывает полное затаенной тревоги вступление, подчеркнутое колоритом — трели в низком регистре у контрабасов, отрывистые звучания арфы, краткие тревожные мотивы у скрипок и альтов. Далее Равель ведет нас сквозь калейдоскоп танцев, вводит quasi-цитаты венского вальса, своего рода реминисценции романтизма, и уже утекает из памяти тревожное начало поэмы. Но вот музыка начинает разворачиваться в постепенном *crescendo*, ускоряя свое движение, деформируя предельно четкие до сих пор вальсовые обороты. В сложных наложениях гармоний, которые, кажется, рушат все ладовые устои Равель обрушивает стонущие *glissando* струнных. Композитор выходит в шумовую сферу (в том числе с помощью инструментов ударной группы), грамотно используя сонорные эффекты. Для венского вальса это было бы немыслимо, однако для «Вальса» Равеля этот прием более чем оправдан — напряжение, не уместяющееся в классических для венского вальса композиторских приемах, прорывается сквозь иступленный возглас *tutti* оркестра.

В кульминации «Вальса» мелодика деформируется и теряет свою кантиленную основу, паузы на первую долю сбивают метрическую пульсацию и перекраивают поток торжественных танцев в сумбурную пляску. Равель нарушает многие музыкальные законы, в том числе свои собственные — еще никогда он не позволял себе настолько дерзких экспериментов с музыкальным языком. Не это ли отличает его от «академической реликвии» и вносит в последние кульминационные страницы «Вальса» экспрессионистскую технику письма?

Возвращаясь к мысли о «роковой обреченности», можно сказать, что другой опус композитора, «Болеро», кажется исключительным сочинением. Нарастание звучности, достигаемое особенностями оркестровки, и использование всего двух непрестанно повторяю-

³ В 1917 году труппа С. Дягилева поставила в Париже балет «Парад», либретто которого принадлежало Ж. Кокто, музыка — Э. Сати, сценическое оформление — П. Пикассо. Оформленный в кубистском духе, с гротескной музыкой, оснащенной гудками автомобилей и стрекотом пишущих машинок, он явился своего рода манифестом нового урбанистического искусства. В 1918 году Ж. Кокто заявил в своей книге «Петух и Арлекин»: «Довольно облаков, волн, аквариумов, ундин и ароматов ночи. Нам нужна музыка земная, повседневная музыка» [2, с. 20].

⁴ Первоначальный замысел — симфоническая поэма «Вена» — был задуман еще до написания «Испанской рапсодии». Безусловно, какие-то ранние идеи сохранились, однако такое произведение просто не могло появиться до войны, тем более за авторством такого художника как Равель.

щихся тем дают нам простое решение поставленной задачи, но при этом оно оказывает колоссальное впечатление на слушателя. Как и в случае с «Вальсом», «Болеро» являет нам картину неминуемо приближающегося нечто, и в этом «нечто» некоторые современники композитора усмотрели образ зла. Одно из таких наблюдений было высказано А. Сюаресом: «„Болеро“ — это звуковой образ зла, которое, может быть, мучило Равеля в течение всей его жизни и в конце стало таким страшным, таким жестоким, после того, как овладело его мозгом, стало хозяином его тела» [3, с. 234].

Ощущение «роковой обреченности» ясно прослеживается в новелле швейцарского прозаика Фридриха Дюрренматта «Туннель». Ее сюжет развивается вокруг некоего молодого человека, студента, отправившегося в университет на поезде. Не раз проезжав этим маршрутом мимо деревень и крошечных городков, герой настолько свыкся с пейзажами за окном, что время, проведенное в дороге, он ощущал почти физически. Однако очередной туннель показался ему длиннее, чем обычно. Он все не кончался, поезд набирал скорость, а остальные пассажиры будто бы не замечали этого. Взволнованный этим, студент принял решение обратиться к начальнику поезда и стал пробираться из последнего вагона, в котором он расположился, в головной. Поезд мчался все быстрее, туннель углублялся под землю, тревога все сильнее охватывала героя. Понимая, что обратно ему уже не вернуться, он все же решил добраться до начальника поезда. Каково же было удивление молодого человека, когда он, с трудом проникнув в кабину машиниста под ураганным ветром, обнаружил ее пустой. Неуправляемый поезд к тому времени уже несся отвесно вниз навстречу своей гибели... Эта новелла может весьма точно описывать мироощущение экспрессионизма: неконтролируемый никем поезд, несущийся в бездну, и люди, охваченные тревогой, которые не в силах повлиять на ситуацию, обреченные на жуткое осознание безысходности своего положения.

«Вальс», а позже и «Болеро», музыкальными средствами иллюстрируют неумолимое движение к экспрессионистскому апофеозу. Словно поезд, набирающий скорость, они развертывают свое повествование таким

образом, что кульминация всего действия приходится на самый конец произведения. В обоих случаях Равель достигает этого разными средствами, однако читатель не должен обмануться — внешние эффекты зачастую говорят о концепции произведения лишь поверхностно. Внешнее — лишь способ достижения, а не сама суть.

Мы не будем описывать всем известные музыкальные средства, которые использовал Равель в «Болеро», однако обратим внимание на небольшую, но очень важную деталь. На протяжении всего произведения непрерывно развертываются две темы, однако последние шесть кульминационных тактов лишены их: композитор, как и в «Вальсе», в точке наивысшего напряжения выходит в шумовую сферу, звучат четыре возгласа или скорее стоны. А после музыка обрывается, низвергаясь в пропасть⁵. Вряд ли Равель думал об этом, работая над окончанием партитуры, но зачастую творение художника несет в себе больше, чем он хотел сказать на самом деле. Не это ли экспрессионизм в его ярчайшем проявлении? Где как не в «Болеро» композитор достигает такого психологического напряжения, неосознанно, по-равелевски деликатно понуждает слушателя пропитаться той самой «роковой обреченностью»?

Как мы знаем, Равель чрезвычайно остро реагировал на все музыкальные события, очевидцем которых он являлся. Последователь Шабрие, импрессионист, неоклассик, тонкий художник, «попавший в ловушку романтизма», чье наследие занимает виднейшее место в нашей современности, признавался в непонимании музыки, которая не погружает в звучащий флюид. Властно ввергая во «влажную» сферу звучаний и стараясь сказать музыкой то, что он считал неподобающим передать словами, Равель неожиданно для себя использовал экспрессионистские черты выражения. Экспрессионизм для него был не самоцелью, а откликом на эпоху, где люди будто плясали в кратере вулкана. Тяжелые потрясения заставляли использовать язык обреченности, но в конце пути дюрренматтовский поезд Равеля все же не угодил в бездну. В вокальном цикле «Три песни Дон Кихота к Дульсине» уже безнадежно больной композитор вкладывает в уста Дон Кихота последнюю строчку: «Пью за радость!»

Так завершился его путь.

Литература

1. Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М.: Музгиз, 1963. 175 с.
2. Кокто Ж. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / перевод с фр. М. Сапонов. М.: Прест, 2000. 223 с.
3. Мартынов И. И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.
4. Равель в зеркале своих писем / перевод с фр. В. Михелис, Н. Поляк; сост. М. Жерар, Р. Шалю. Л.: Музыка, 1988. 248 с.

⁵ Существует хореографическая постановка на музыку «Болеро», выполненная Морисом Бежаром. С развертыванием музыки движения солиста становятся все резче, к исполнению постепенно добавляется кордебалет. В момент апофеоза, с последним глиссандо, и солист, и кордебалет падают, словно без чувств.

Anastasia KHOROSHIKH Song tradition of the Pinezhsky village of Verkola

Анастасия ХОРОШИХ Песенная традиция пинежской деревни Веркола

С начала XX века народная культура Русского Севера находится под пристальным вниманием собирателей и исследователей. Однако следует признать, что обобщающих трудов, посвященных песенным традициям Пинежья, крайне мало. Вместе с тем, в наши дни особо актуальны вопросы изучения культурного наследия пинежских деревень, среди которых выделяется Веркола как один из мощных этнокультурных центров.

История Верколы уходит корнями вглубь веков. Археологические памятники свидетельствуют о том, что поселения на этой территории существовали уже в XI–XII веках. С Верколой связано имя святого праведного отрока Артемия. С середины XVII века на противоположном берегу Пинеги располагается Архангельский Артемиево-Веркольский мужской монастырь. На сегодняшний день в деревне действует Литературно-мемориальный музей Ф. А. Абрамова, посвятившего свои произведения проблемам сохранения исконных основ русской культуры. «Россия, — отмечал в своем выступлении Фёдор Абрамов, — обязана деревне больше, чем кто-либо. Русская деревня — это та нива, на которой всколосилась вся наша национальная культура, наша этика, нравственность, наша философия, если хотите. Наш чудо-язык»¹. В романах и рассказах Ф. А. Абрамова, в описании деревни Пекашино запечатлены памятные места родины писателя, а жители Верколы стали прототипами героев. В настоящее время Веркола является туристическим центром, включена в ассоциацию «Самые красивые деревни и городки России». На базе местного

The article is dedicated to the folklore tradition of the village of Verkola, Pinezhsky district, Arkhangelsk region. In the first part, the author raises the problem of continuity of the tradition, preservation of memory of folk singers, residents of the village. The second part is devoted to the results of studying the genre system of the local song tradition.

Keywords: Verkola, tradition, genre, expedition.

Статья посвящена фольклорной традиции деревни Веркола Пинежского района Архангельской области. В первой части поднимается проблема преемственности традиции, сохранения памяти о народных певцах, жителях деревни, во второй — приведены результаты изучения жанровой системы локальной песенной традиции.

Ключевые слова: Веркола, традиция, жанр, экспедиция.

Дома культуры существует фольклорный хор, а также самодеятельный детский фольклорный ансамбль.

Одно из направлений изучения веркольского фольклора связано с проблемой преемственности традиции. Результаты экспедиции Санкт-Петербургской консерватории 2022 года свидетельствуют о том, что документальные источники по истории и культуре малой родины востребованы местными жителями. Важным является привлечение внимания к истории жизни и деятельности предшествующих поколений, носителей традиции. В 1990-е годы в Верколе работали местные краеведы, научные сотрудники Литературно-мемориального музея Ф. А. Абрамова Александра Фёдоровна Абрамова² и Алексей Евгеньевич Алин³. По записанным на магнитофон материалам⁴, а также по воспоминаниям и рассказам местных жителей, собранных автором статьи в ходе выезда в Верколу летом 2021 года, можно составить очерки о жизни выдающихся веркольских певцов и знатоков традиции, от которых было записано множество песен и причитаний в фольклорных экспедициях второй половины XX века.

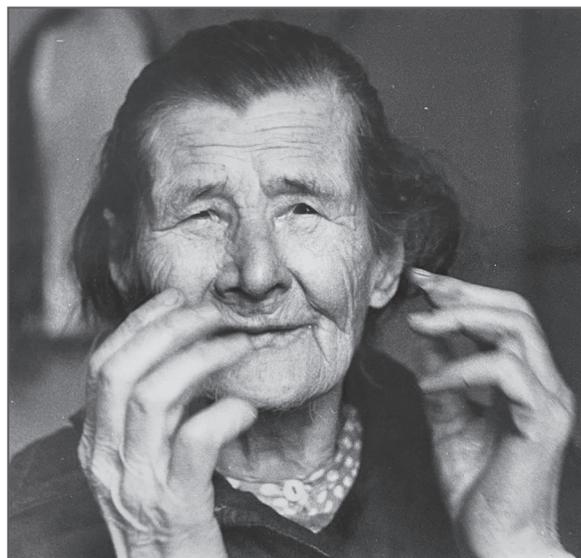
Офимья Фёдоровна Клевакина (1903 г. р.) — рассказчица и певица с глубокой памятью — одна из немногих могла воспроизводить старинную манеру пения «тонким» голосом, исполнила свадебные причитания с развернутыми поэтическими текстами. От О. Ф. Клевакиной записаны рассказы о важных и ярких страницах истории деревни, о Гражданской войне: «Мы ночью уехали, в Сүру-то. Утром-то ешше рано, тёмно было.

¹ Телефильм «Фёдор Абрамов» (Ленинградское ТВ, 1986. Автор и ведущая — Л. В. Крутикова-Абрамова).

² Абрамова Александра Фёдоровна (р. 1961, Веркола). В 1976 году окончила веркольскую школу и затем Каргопольское педагогическое училище. Работала учителем начальных классов. В 1985 году окончила Архангельский педагогический институт. С 1985 года является сотрудником Литературно-мемориального музея Ф. А. Абрамова в Верколе.

³ Алин Алексей Евгеньевич (1963–2011). Родился в Карелии. Учился в Ленинградском институте киноинженеров, работал звукооператором в г. Кишенёве. С 1981 года жил и работал в Верколе, являлся старшим научным сотрудником Литературно-мемориального музея Ф. А. Абрамова.

⁴ Копии материалов хранятся в архиве Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее — ФЭЦ СПбГК).



Деревня Веркола. Дом с конем

Офимья Фёдоровна Клевакина.
Фото Л. В. Егоровой [4]



Варвара Трофимовна Клопова.
Фото Л. В. Егоровой [4]

Да и вот лошадь-ту выстоялась до вечера. На вечеру-ма говорит: „Девка, поезжай-ко за дровами, — говорят, [...] недалёко дрова из полынницы нарублено“. А поехала там по той по большой-то дороге уж — едут, бёлыти. Не успела домой-то приехать, да только выпрегла лошадь-ту, поставила в стойку, полк в заулоч к нам наехал <...> В малой избы жили. Полна изба ведь, мы затопили <...> Они никого не обижали <...> Были все из Мезени. Все мезены были, здоро-о-овы все мужики были. Все мезены были. Шубы-то ты у их красни-ти, корешновы, воротники серы. Сперва ты богаты они приехали, а потом голодали тоже»⁵.

Варвара Трофимовна Клопова родилась в Верколе в 1908 году, помнит, как прошло детство, как в до-революционное время училась в деревенской школе: «...в школы-то я училась тогда дак, Григорий Иванович Литвинов был такой строгий. <...> Ну, сперва-то

робятишка-ти тоже бегают — и на улицы, и в школы, всяко. Как учитель в школу заходит, тут боле тихо, тут ни один ни гу. Григорий Иванович пройдё по всему классу, часы заведё, ну и тут всё — книжки тут поразбира[ет] цёго, принесё тетрадки да. Потом скажет: „Дети, вставайте на своих местах на молитву!“ Это — в партах. Дежурный будё молитву читать (дежурны там у нас каждой день тоже разны, всё по очереди). И вот на молитву “Отче наш” прочитаэ, а мы молимся, икона была в школы. И потом начинаэ учить»⁶.

«Я очень хотела учиться! Мне хорошо в голову шло. Вот. И век минё не забыть, как привелосе... Там были младши первы, потом средни, старши <...> И вот он задал уроки, и он, этот учитель, старших стал спрашивать таблицу умножения. Да, и вперёд, и взáпят, и всяко спрашива. Взáпя стал спрашивать, девятью семь, там, пятью восемь, там всё по-разному. Ну те что-то

⁵ Научно-вспомогательный фонд Литературно-мемориального музея Ф. А. Абрамова (далее — НВФ ЛМА). Аудио 002-01-01.

⁶ НВФ ЛМА. Аудио 012-02-02.

стáршки замечáлисе, не сказали ему сколько. А я на первой парты сидела, я руку подняла. И вот век мне это не забыть! Руку подняла, Григорий Иванович говрйт: „Ну-ко, Минина, иди, напиши“. семью девять шестьдесят три. Он по головы погладил: „Молодец! Вот, Минина знает! Срэдня знает, а вы стáрши не знаете“. И вот это век не забыть мне, вот это дело так было дак, што уж»⁷.

Воспоминания о народных певицах и их собственные рассказы дают возможность погрузиться в ту атмосферу, в которой звучало все то, что мы слышим теперь лишь с магнитной пленки и шуршащих валиков. Сбор сведений о представителях предшествующих поколений продолжается в ходе экспедиций, что позволяет составить более объемные портреты музыкантов с описанием их биографии, репертуара, индивидуальных особенностей исполнительской манеры, раскрыть роль каждого участника певческого коллектива.

Вторым направлением изучения песенной культуры Верколы является исследование жанровой системы фольклорной традиции. История фиксации веркольского фольклора начинается с поездки А. Д. Григорьева 1900 года. Пинежский край был открыт собирателем как регион с живой эпической традицией. В Верколе Григорьев записал текст одной былины с редким сюжетом «Хотен Блудович» от Алексея Егоровича Сидорова (48 лет). В 1927 году работавшая на Пинеге экспедиция Государственного института истории искусств не посетила Верколу. В 1939 году большую коллекцию поэтических текстов песен и причитаний (более 300 образцов) записал на Пинеге, в том числе и в Верколе, Ф. А. Абрамов, будучи студентом филологического факультета Ленинградского государственного университета. Коллекция Абрамова подготовлена к печати и опубликована Е. И. Якубовской в изданиях «Материнское наследство» [11] и «Культурное наследие Пинежья» [9].

В 1981–1983 годах под руководством Анатолия Михайловича Мехнецова было предпринято фронтальное обследование пинежских традиций экспедициями Ленинградской консерватории⁸. Материалы, записанные в Верколе в 1982 году, представляют собой чрезвычайно ценный с художественной и научной точки зрения источник, отражают одну из ярких местных традиций Пинежья. Веркольская коллекция консерватории содержит 103 звукозаписи песен различных жанров и причитаний, а также репортажи о свадебном, рекрутском и календарных обрядах (Таблица 1).

К раннему историко-стилевому пласту традиции относятся жанры обрядового фольклора: свадебные песни и причитания. В сольных причитаниях, записанных в Верколе, наблюдаются признаки раннефольклорного интонирования, обозначенные Э. Е. Алексеевым.

Таблица 1. Материалы, зафиксированные в Верколе в ходе экспедиции Ленинградской консерватории. 1982 год

Жанр	Количество записей
Лирические песни	27 (20 сюжетов)
Хороводные песни	10 (9 сюжетов)
Календарно-обрядовая припевка	1
Свадебные песни	27 (22 сюжета)
Свадебные причитания невесты	19
Свадебные коллективные причитания	9 фрагментов

В декламационных причитаниях В. Т. Клоповой особенно ярко проявляется контрастно-регистровый принцип, основанный на сопоставлении в голосе поющего различающихся тембровых качеств [1, с. 167]: интонационные вершины, приходящиеся на фразовые акценты, берутся резким скачком (до сексты через октаву), после чего следует такой же резкий интонационный сброс.

Второй тип раннефольклорного интонирования, выделенный Э. Е. Алексеевым, тесно связан с приемом глиссандирования: голос плавно скользит, образуя ступенчато-нисходящую мелодию [1, с. 168]. Ярче всего эти свойства проявляются в конце строки — последний слог, как правило, исполняется на выдохе, возникает нисходящий сброс. Этот же тип интонирования можно встретить в межакцентной зоне — постепенное, часто высотно не фиксированное, нисходящее движение до зоны следующего акцента.

О. Ф. Клевакина одна из немногих исполнительниц сохранила в памяти напев свадебного коллективного причитания, исполнявшегося подругами невесты или специально приглашенными знающими женщинами в довенечной части свадебного обряда. В основе коллективного причитания — одностиховой, развитый в мелодическом отношении напев. При сравнении с опубликованными образцами из д. Шотова Гора, записанными Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд (запись 1927 года), а также А. Ю. Кастровым (запись 1986 года), обнаруживается общность на интонационно-ладовом уровне, свидетельствующая о существовании единого напева коллективного причитания в среднем течении Пинеги (пример 1).

Для пинежских свадебных песен характерен особый стиль обрядового пения. Восемь из одиннадцати напевов, записанных в Верколе, реализованы в квантитативном типе ритмики⁹, который исследователи связывают с древним обрядовым типом высказывания. В результате сравнения веркольских свадебных песен с образцами гдовской традиции, выявляются возмож-

⁷ НВФ ЛМА. Аудио 012-02-02.

⁸ ФЭЦ СПбГК. Коллекция 055.

⁹ Определяющими в квантитативной музыкально-ритмической системе Е. В. Гиппиус считает пропорции долгих и кратких музыкальных тонов [3, с. 139].

Пример 1

Сравнение напевов свадебного коллективного причитания, записанного в д. Веркола и в д. Шотова Гора¹⁰

а) д. Веркола (запись 1982 года)

И ты дой - ди - тко да до - сту - пи - тко,

б) д. Шотова Гора (запись 1986 года)

Э, я пе-р(ы) - вой пок - лон да по - ло - (го) - жу да

в) д. Шотова Гора (запись 1927 года)

Я пой - ду я на горь - ку - ю [...]

Пример 2

Сравнение напевов свадебных песен, записанных в д. Веркола Пинежского р-на Архангельской обл. и в д. Загривье Сланцевского р-на Ленинградской обл.¹¹

а) «В лугах вода розливаетце» (д. Веркола)

Князь у во - рот, князь уво - рот да низ - ко кла - нит - це, низко кла - нит - це

Князь у во - рот, князь уво - рот низ - ко кла - нит - це, низко кла - нит - це

б) «Красивая солнушка за лес катится» (д. Загривье)

Кра - ше то - го И - ва - нуш - ка в по - ез - ду е - дет, ой.

Кра - ше то - го И - ва - нуш - ка в по - ез - ду е - дет,

ные истоки интонационной системы, восходящие к эпохе раннего расселения восточных славян на Псковских и Новгородских землях. Так, например, в веркольской свадебной песне «В лугах вода розливаетце» и свадеб-

ном напеве «Красивая солнушка за лес катится» из деревни Загривье Сланцевского района Ленинградской области обнаруживается общая слогоритмическая основа (пример 2).

¹⁰ а) ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1265-02. Исполняет О. Ф. Клевакина. Дата записи 13.07.1982; б) Образец опубликован: [12, с. 133]; в) Образец опубликован: [8, с. XXII].

¹¹ а) Архангельская обл., Пинежский р-н, д. Веркола. Исполняют: Екатерина Неофитовна Роголёва, 1910 г. р., Анна Ивановна Яковлева, 1907 г. р., Офимья Фёдоровна Клевакина, 1903 г. р., Мария Васильевна Вдовина, 1911 г. р. Запись: Мехнецов А. М., Лобкова Г. В., Демиденко Е. Л. 13.07.1982. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1265-09; б) Образец опубликован: [13, с. 30].



Деревня Веркола. Сеанс записи с В. И. Мининой и Н. Г. Абрамовой. Участницу экспедиции Юлию Вишуренко одевают в наряд «повязочницы», 2022 год

Об исторической глубине напевов свидетельствуют и особенности исполнительской манеры. З. В. Эвальд так описывала свои впечатления от пинежского пения во время экспедиции 1927 года: «Сила и напряженность звучания такова, что в закрытом помещении нестерпимо слушать. Напор движения настолько велик, что его невозможно остановить. У нас уже давно кончился валик, но мы были бессильны перед этой стихией» [8, с. 180]. Действительно, прослушивая звукозаписи 1982 года, можно отметить, что свадебные песни исполняются гораздо более напряженным тембром и в более высокой tessiture, нежели лирические. Кроме того, на Пинежье до наших дней сохраняется особая манера женского пения тонким голосом (в предельно высокой tessiture). В веркольской коллекции 1982 года подавляющее большинство свадебных песен исполнены либо только тонкими голосами, либо в двухрегистравой фактуре.

Изучение поэтики свадебных песен позволяет выделить основные мотивы поэтических текстов и разделить их на группы, соответствующие трем основным линиям свадебного обряда: отчуждение, переход, закрепление результата (возрождение в новом статусе). Материал для исторической оценки дает сравнение лексики поэтических текстов с памятниками русской письменности, относящимися к периоду централизации Русского государства. Так, круг названных в текстах свадебных чинов («Иван едет с *боярьми*», «Марьюшка *кнеги́на*», «едёт *князь*», «*тысецкой* сидит», «*кнеги́на* первобра́жна»), соотносится с языком новгородских грамот. Важную роль в комплексе свадебных песен играют формы с рефренами («Диво лелё, рано моё», «Ой, реди, реди, рано», «Раю, раю, раю», «Елю, лелю»), выполняющие магическую функцию закрепления результата того или иного обрядового действия.

Особая манера и напряженный тембр характерен и для хороводных песен, исполнявшихся на открытом

воздухе во время летних гуляний и праздников. Центральным событием весенне-летнего цикла становится «Метѣще» («Мечѣще») ¹² — большой празднично-хореографический комплекс, один из уникальных маркеров пинежской традиции. Аналогом «Метища» в других традициях Русского Севера являются гулянья, приуроченные к весенне-летним праздникам и включающие циклы хороводов («Горка» в традиции Усть-Цилемского района, хороводный цикл «Улица» в традициях Вологодской области и т. д.). Участникам экспедиции Государственного института истории искусств 1927 года довелось побывать на одном из таких летних праздников — Девятой Пятнице (24 июня), который длился три дня и распадался «на ряд отдельных праздничных моментов большей или меньшей важности и насыщенности», каждый из которых и носил название «Метище» [8, с. 190]. Основным типом хореографического движения служит медленное хождение молодежи колоннами (парами, тройками, по четыре) вдоль деревни или на поляне (такое движение имеет несколько разновидностей, например, с участием парней и без них).

В ходе экспедиции Санкт-Петербургской консерватории 2022 года удалось найти подтверждение наблюдениям экспедиционеров 1927 года. Судя по воспоминаниям жителей деревень, каждое «Метище» представляет собой большое действо с точным сценарием, участникам которого известен не только характер хореографического движения, но и собственный статус: «жѣнки», парни, девушки, среди которых присутствуют «повязочницы» (девушки в высоких головных уборах, украшенных позументами и жемчугом) и «кокушницы» (девушки, одетые скромнее и покрытые платками). Четко регламентировано и взаимодействие между ними. В результате «Метище» напоминает большое обрядовое действо.

Особенностью хороводных песен, приуроченных к летним гуляниям, является их сходство с напевами

¹² В местной терминологии можно встретить оба наименования.

Пример 3

Лирическая песня. Архангельская обл., Пинежский р-н, д. Веркола¹³

Рос - хо - рош го - род ро... ой, да рос-про - стрó - (й)и - л(ы) - сз,
ой, да луч - ше - то Пи - те - ра, кра... ой, да кра - ше Ки - с - ва.

Пример 4

Хороводная песня. Архангельская обл., Пинежский р-н, д. Веркола¹⁴

Гу - ля - ю с_по му - рав - ки,
Ой, мне с_по е - той трав - ки хо - дить, не на - хо - ди - тце.

лирических песен. При сравнении хороводной песни «Хожу я с-по травке» (пример 4) и лирической протяжной песни «Между реченькой», которую также могли исполнять на «мечіще» (пример 3), обнаруживается ряд общих черт в организации музыкально-поэтической строфы (ладовая структура и закономерности мелодического развития).

Лирическая песня в пинежских традициях оказывается жанром, который в большей степени подвержен стилевым изменениям и обновлению. Особую группу составляют лирические песни о воинской службе, которые исполнялись во время рекрутского обряда. Н. М. Лопатин считал, что «старинные рекрутские песни» стали откликом на военную реформу Петра I, который в 1705 году ввел рекрутскую систему набора для

создания регулярной армии: «Наборы с их страшной, непонятной теперь для нас жестокостью, нашедшие выражение в столь сильных песнях, <...> начались с Петра Великого и получили полное свое развитие в XVIII веке» [10, с. 227]. Однако и в конце XX века эти песни не потеряли своей актуальности в русских фольклорных традициях. В экспедиции консерватории 1982 года в Пинежском районе было зафиксировано 13 сюжетов песен с военной тематикой (всего около 100 записей из разных деревень)¹⁵, а также воспоминания жителей об исполнении песен и причитаний во время проводов в армию:

— «Потом суббóтки пойдут. Суббóтки вот осéни, ребята пойдут в армию, приглашают, рекрут приглашат на вечеринку, мы уж опять лёкруту поём песни, лёкрутские»¹⁶;

¹³ Исполняют: Александра Симеоновна Клопова, 1905 г. р., Ксения Михайловна Каракина, 1903 г. р., Офимья Фёдоровна Клевакина, 1903 г. р., Варвара Трофимовна Клопова, 1908 г. р. Запись: Мехнецов А. М., Лобкова Г. В., Демиденко Е. Л. 13.07.1982. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1277-08.

¹⁴ Исполняют: Александра Симеоновна Клопова, 1905 г. р., Ксения Михайловна Каракина, 1903 г. р., Офимья Фёдоровна Клевакина, 1903 г. р., Варвара Трофимовна Клопова, 1908 г. р. Запись: Мехнецов А. М., Лобкова Г. В., Демиденко Е. Л. 13.07.1982. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1277-11.

¹⁵ Статистический расчет проведен на основе изучения приложения к дипломной работе Е. А. Неудачиной (Зилотиной) [14].

¹⁶ Деревня Волепола. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1499-26.

—«Спровожают в армию: пешком шли до лесу и всё с песнима: „Как по первому по Невскому проспекту“. Не только за столом пели. Идут солдаты попереже, а сзади идёт народ, песни поёт»¹⁷.

Среди лирических песен, записанных в Верколе, пять сюжетов по своему содержанию связаны с воинской службой: «Что во нынешнем во годе», «Как по Питерской славной дорожечке», «Уж ты пей, моя головушка», «По первому по Невскому проспекту», «По дорожечке, по широкой». Сюжеты можно разделить на три группы по тематическому признаку (Таблица 2).

Таблица № 2. Сюжеты веркольских песен о воинской службе

Краткая характеристика сюжета	Наименование песен
Весть о наборе рекрутов («указ немилослив») и подготовка к службе	«Как по Питерской славной дорожечке» «Что во нынешнем во годе»
Проводы рекрута и прощание с родными	«По первому по Невскому...» «Уж ты пей, моя головушка»
Шествие полка («шла-прошла силушка-армия») и мифологический мотив слияния человека с миром природы («Нам постелюшка — мать сыра земля»)	«По дорожечке, по широкой»

Помимо обрядовых мотивов, происхождение которых связано с введением рекрутской службы в XVIII веке, в поэтических текстах встречаются поэтические формулы, относящийся к более раннему историко-стилевому пласту. На уровне отдельных мотивов и формульных выражений возникает параллель с таким фундаментальным для севернорусских традиций жанром, как былины.

• **Мотив жеребьевки:**

«Как по Питерской славной дорожечке»¹⁸

— Вы сходите-ко, дети, в нóву кúзенку,
Скуйте-ко вы все по ножечку,
Все по ножечку да по булáтному,
И сходите-ко сделайте все по жéребью.
Кому жéребий выпадё.

«Василий Игнатъевич и Батыга»

Ты послушай-ка моёго наказаньца,
Нужно сделать нам тапераца по жеребию,
Нам ведь выкинуть жеребья по поднебесью,
Кому ехать во силушку, в полки царя [2, с. 774].

• **Мотив оплакивания сына родителями во время проводов в армию:**

«По первому по Невскому проспекту»¹⁹

Тут и шли прошли солдатйки молодые,
За има же идут матушки, отцы родные.
Они идут же всю дорогу слéзно плачут,
Во слезах пути дорóжецьки они не видя[т],
Во срыдáньце словечушка не спромолвя[т].

«Добрыня и Алёша»

Тут узнали только нянюшки-ти, мамушка,
Все Добрынины прислужницы,
Донесли о том ево рóдной маменьке,
Пожилой вдове Амелёфы Тимофеёвне.
Она бьёт, слéзно плачёт-то,
Слезьми она да уливайтце:
«Ты куда, моё чадó, да отправляйсье,
Ты куда, моя скатна́ жемчужина,
Ты куда у меня, сладка ягода» [2, с. 259].

В сюжете «По дорожечке, по широкой» содержится мифологический мотив слияния человека с миром природы, характерный для духовных стихов и былин Русского Севера [7, с. 58]:

Нам постелюшка мать сыра́ земля,
Нам сго́ловьице́ колко корéньице́,
Одия́лышко ветры буйные.
Умыва́ньице́ ча́сты дожди́ки,
Утира́ньице́ я́сно солнышко²⁰.

Интересные параллели на уровне общей тематики текстов и отдельных мотивов можно наблюдать и с жанром рекрутских причитаний.

• **Родные изживают рекрута со двора:**

«Причитания Северного края»

Изживают миня, бедна добра молодца,
И быдта лютаго зверя да из темна́ леса,
И быдто лютую змею да из чиста́ поля,
И, знать, что я бедной безсчастной доброй
мóлодец,
И, знать, не дитяtko тебе да не рожоное,
И, знать, не вси ровны сердечны тебе детушки,
И теби по-люби, знать, дети, остаются [15, с. 44].

«Уж ты пей, моя головушка»²¹

Не по-лётнёму схóжое́ сол(ы)нышко землю грéёт,
Не по-прéжнему отец с матушкой сына любят,
Соживáют мня, дóброго мóлдца со подвóрья,
Наделяют мня, дóброго мóлдца, в путь-дорожку.

¹⁷ Деревня Лавела. ФЭЦ СПбГК. РФ. Ед. хр. 1430.

¹⁸ ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1277-03.

¹⁹ ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1279-08.

²⁰ ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1277-04.

²¹ ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1279-21.

Пример 5

Лирическая песня. Архангельская обл., Пинежский р-н, д. Веркола²²

О связи напевов с эпическими жанрами и мужской традицией Русского Севера свидетельствует система организации слоговой ритмики. Часть лирических песен с воинскими сюжетами имеет в основе тонический тип стихосложения с дроблением слогов в преакцентной и межакцентной зонах и выделением долготой ударных слогов (пример 5). Стоит отметить, что при преобладании тонического принципа стихосложения, в напевах обнаруживается тенденция к разделению строки на слоговые группы. Появление вторичной ритмиче-

ской композиции (разделение на слоговые группы, словообрывы, дополнительные слоги, развернутые возгласы) вследствие роста мелодического компонента Б. Б. Ефименкова определяет как главный признак протяжной формы [5, с. 201]²³.

Богатый фольклорный материал, записанный в Верколе в течение XX века, может стать основой крупного издания, посвященного комплексному описанию самобытной этнокультурной системы пинежской деревни.

Литература

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. 240 с.
2. Былины Зимнего берега Белого моря / отв. ред. А. А. Горелов. СПб.: Наука; М.: Классика, 2020. 1702 с.
3. Гиппиус Е. В. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М.: Композитор, 2003. С. 112–168.
4. Егорова Л. В. Пинежские зарисовки. Архангельск, 1995. 448 с.
5. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. 256 с.
6. Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Опыт типологического исследования. Л.: Музыка, 1967. 194 с.
7. Иванова М. Н. Варианты лирической песни «Сон молодца» в фольклорных традициях России: проблемы музыкальной типологии и стиля: дисс. ... канд. иск. / СПбГК; науч. рук. Г. В. Лобкова. СПб., 2021. (Рукопись).
8. Крестьянское искусство СССР: сборник секции крестьянского искусства Комитета социологического изучения искусств / Гос. ин-т истории искусств. Вып. 2: Искусство Севера: Пинежско-Мезенская экспедиция. Л.: Academia, 1928. 250 с.
9. Культурное наследие Пинежья. Фольклор Пинежского края, записанный Фёдором Абрамовым в 1939 году / изд. подгот. Е. И. Якубовская. Архангельск: Лоция, 2020. 264 с.
10. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни / под ред. и с вступ. ст. В. Беляева. М.: Музгиз, 1956. 458 с.
11. Материнское наследство. Фольклор Пинежского края, записанный Фёдором Абрамовым от Степаниды Павловны Абрамовой в 1939 году / изд. подгот. Е. И. Якубовская. Архангельск: Лоция, 2019. 88 с.
12. Народное музыкальное творчество: хрестоматия со звуковым приложением / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2008. 336 с.
13. Народные песни Ленинградской области: Старинная свадьба Сланцевского района / сост. А. М. Мехнецов, Е. И. Мельник. Л.: Советский композитор, 1985. 124 с.
14. Неудачина Е. А. Музыкально-стилевые закономерности лирических песен Пинежья: дипломная работа / ЛГК; науч. рук. А. М. Мехнецов. Л., 1986. 142 с. (Рукопись).
15. Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым. Ч. 2: Плачи завоенные, рекрутские и солдатские. М.: Современные известия, 1882. 336 с.

²² Исполняют: Александра Симеоновна Клопова, 1905 г. р., Ксения Михайловна Каракина, 1903 г. р., Офимья Фёдоровна Клевакина, 1903 г. р., Варвара Трофимовна Клопова, 1908 г. р. Запись: Мехнецов А. М., Лобкова Г. В., Демиденко Е. Л. 13.07.1982. ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1277-03.

²³ До Б. Б. Ефименковой теоретическому осмыслению понятия протяжной песни были посвящены труды Е. В. Гиппиуса [8], И. И. Земцовского [6].

АРХИПОВ Кирилл Александрович — директор Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова.

БИТЕРЯКОВА Елена Викторовна — старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, кандидат искусствоведения. E-mail: elena-biteryakova@yandex.ru.

БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

ДЕВДАРИАНИ Георгий Александрович — преподаватель кафедры оперной подготовки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: georges.dni@online.nl.

ЕВТОДЬЕВА Виктория Аркадьевна — Заслуженная артистка России, лауреат международных конкурсов, профессор кафедры камерного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: vyevtodieva@gmail.com.

ИОФФ Илья Вениаминович — скрипач, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, художественный руководитель камерного оркестра «Дивертисмент». E-mail: ilyaioff@gmail.com.

КРУЧИНИНА Альбина Никандровна — Заслуженный деятель искусств РФ, доцент, главный научный сотрудник, заведующая Научно-исследовательской лабораторией русской музыкальной медиавистики им. М. В. Бразникова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: kruchinina2006@rambler.ru.

НИКИФОРОВ Иван Олегович — студент фортепианного факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель фортепианного отдела ДШИ им. П. А. Серебрякова (Санкт-Петербург). E-mail: ivan.nikiforov99@mail.ru.

ПЛЕТНЁВА Екатерина Васильевна — профессор кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: epletnyova2006@mail.ru.

ХОРОШИХ Анастасия Алексеевна — бакалавр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: asya@alk0.info.

ШТРОМ Анна Александровна — лауреат международных конкурсов, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: anna-shtrom@mail.ru.

ARKHIPOV Kirill — Headmaster of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Musical College.

BITERIAKOVA Elena — PhD, Senior Researcher of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. E-mail: elena-biteryakova@yandex.ru.

BRAGINSKY Dmitriy — PhD, Lecturer of Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

DEVDAIANI Georgy — Lecturer of the Department of Opera Training of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: georges.dni@online.nl.

EVTODIEVA Victoria — Honored Artist of Russian Federation, laureate of International competitions, Professor of the Department of Chamber Vocal of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: vyevtodieva@gmail.com.

IOFF Ilya — violinist, Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, artistic director of The Divertissement Chamber Orchestra. E-mail: ilyaioff@gmail.com.

KRUCHININA Albina — PhD, Honored Artist of the Russian Federation, Associate professor, Chief researcher, Head of the Scientific and Research Maxim Brazhnikov Laboratory of the Russian musical medieval studies at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: kruchinina2006@rambler.ru.

NIKIFOROV Ivan — student of the Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Lecturer of the Piano Department of the Saint Petersburg Serebryakov Children's School of Arts. E-mail: ivan.nikiforov99@mail.ru.

PLETNEVA Ekaterina — PhD, Professor of the Department of Old Russian Chant of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: epletnyova2006@mail.ru.

KHOROSHIKH Anastasia — Bachelor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: asya@alk0.info.

SHTROM Anna — PhD, Laureate of International Competitions, Professor of the Department of the General Piano Course and the Piano Teaching Methods of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: anna-shtrom@mail.ru.