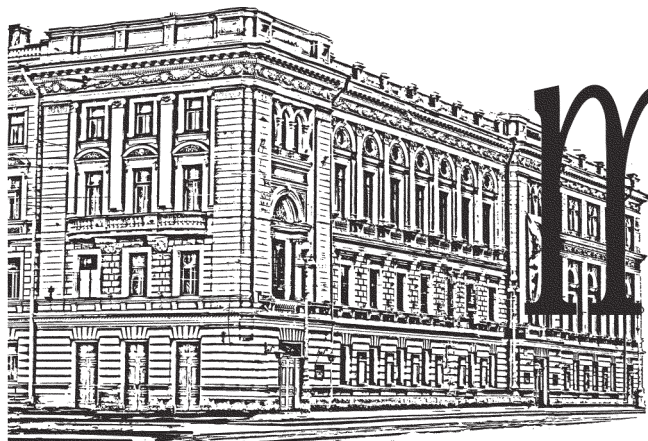




ISSN 2072-0262 (Print)

MUSICUS

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

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

№ 3 (83) • июль • август • сентябрь • 2025

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

Е. В. ВИНОГРАДОВА

Разработка логотипа

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 : 30.09.2025 г.

Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн.

Печать офсетная. Зак. № 4602-25.

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

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,
литер У. 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 распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

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

Содержание

Alma mater

И. Р а й с к и н. «Учитель, перед именем твоим...» Памяти Е. М. Орловой 3

Теория и практика

О. М у х о р т о в а. А. С. Пушкин. Театральная природа сказок.
«Сказка о золотом петушке» 7

Концерты

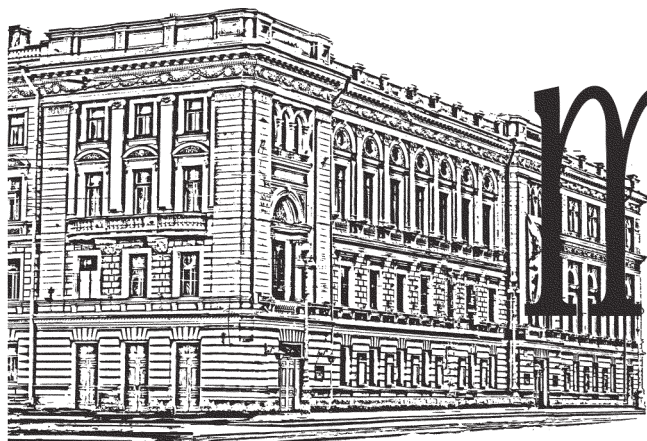
В. Ш а к и н. Выступления Святослава Рихтера (к 110-летию со дня
рождения). *Беседовала А. В. Шакина* 13
И. Р а й с к и н. Елизавета Леонская — Иосифу Бродскому 17
М. З е м л я н и ц ы н а. «От сердца к сердцу». Концерт камерно-вокальной
музыки И. С. Воробьева 20
Н. М е д в е д е в а. Диалоги невских берегов: к 80-летию Великой Победы ... 24

Studia

Н. М а р т ы н о в. «Виринеи» Андрея Пащенко: возвращение через 100 лет ... 29
Л. П а н е н к о в а. «Песнь старца» М. П. Мусоргского 39
С. Ф р о л о в. Еще раз о концепции Четвертой симфонии П. И. Чайковского ... 44

Наши авторы 56

В оформлении обложки использованы фотоматериалы элементов фасада отреставрированного здания
Санкт-Петербургской консерватории



ISSN 2072-0262 (Print)

MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

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

№ 3 (83) • july • august • september • 2025

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 certificat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department

E. VINOGRADOVA

Development Logo

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 30.09.2025
Size (format): 60x84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

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

Printed in the Amir Ltd., 88, litera U,
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, 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.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Alma mater

I. Raiskin. "Teacher, before your name..." In memory of Elena Orlova 3

Theory and Practice

O. Mukhortova. Alexander Pushkin. The Theatrical Nature of Fairy Tales.
"The Tale of the Golden Cockerel" 7

Concerts

V. Shakin. Performances of Svyatoslav Richter (on the 110th anniversary
of his birth) *An interview by A. Shakina* 13
I. Raiskin. Elisabeth Leonskaya to Joseph Brodsky 17
M. Zemlyanitsyna. "From Heart to Heart". Concert of chamber and vocal
music by Igor S. Vorobyov 20
N. Medvedeva. Dialogues of the Neva Shores: on the 80th Anniversary
of the Great Victory 24

Studia

N. Martinov. Andrey Pashchenko's "Virinei": returning after 100 years 29
L. Panenkova. "The Elder Man's Song" by Modest P. Mussorgsky 39
S. Frolov. Once again about the concept of the Fourth Symphony
by Peter I. Tchaikovsky 44

Our authors 56

The cover design uses photographs of elements of the facade of the restored building of the St. Petersburg
Conservatory

Nikolay MARTINOV

Andrey Pashchenko's "Virinei": returning after 100 years

This article examines Andrey F. Pashchenko's suite "Virinei" to the text by Sergey M. Gorodetsky. Written in the early 1920s, it became a new, striking phenomenon in Soviet choral culture. The unusualness and complexity of its choral texture, the instrumental nature of the writing, the use of techniques and forms of symphonic genres — all this attracted the close attention of music critics to the work.

Keywords: Andrey F. Pashchenko, Mikhail G. Klimov, Nikolay P. Malkov, Sergey M. Gorodetsky, "Virinei", choral suite, Leningrad Chapel.

Николай МАРТЫНОВ

«Виринеи» Андрея Пащенко: возвращение через 100 лет

В настоящей статье рассматривается сюита А. Ф. Пащенко «Виринеи» на текст С. М. Городецкого. Написанная в начале 1920-х годов она стала новым ярким явлением в советской хоровой культуре. Необычность и сложность ее хоровой фактуры, инструментальный характер письма, использование приемов и форм симфонических жанров — все это привлекло к сочинению пристальное внимание музыкальной критики.

Ключевые слова: А. Ф. Пащенко, М. Г. Климов, Н. П. Малков, С. М. Городецкий, «Виринеи», сюита для хора, Ленинградская капелла.

Хоровое творчество Андрея Филипповича Пащенко (1883–1972) богато и разнообразно. С детства он был воспитан на хоровой культуре: мальчиком пел в церковном хоре, впоследствии сам руководил самостоятельными хоровыми коллективами, был знаком, поддерживал переписку со многими знаменитыми церковными композиторами и регентами¹, публиковал о них статьи в периодической печати. К тому же дореволюционному периоду относятся и первые композиторские опыты, как в литургическом стиле, так и в области

светской музыки. Таковы, в частности, хоровые произведения на тексты Н. А. Некрасова, А. А. Фета, А. К. Толстого и Ф. К. Сологуба². Однако самые значительные из них созданы в 1920–1930-е годы. Это развернутые хоровые сюиты «Виринеи» (на текст С. Городецкого³), «Лунная соната» (текст К. Бальмонта) и «Хороводы» (на стихи Н. Клюева). Написанные для коллектива Академической капеллы, руководимой в те годы выдающимся хоровым дирижером, блистательным музыкантом М. Г. Климовым, они неоднократно и с большим

¹ Среди его корреспондентов А. А. Архангельский, А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, А. В. Преображенский.

² Всего в списке произведений А. Ф. Пащенко свыше 20 названий крупных циклических произведений для хора без сопровождения. Около 10 крупных хоровых сочинений (оратории, кантаты, поэмы) для хора, солистов и оркестра. Это не считая 20 хоровых обработок русских народных песен. Далеко не все из этих произведений были изданы, а ноты некоторых до сих пор считаются утраченными.

³ Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) — русский поэт, прозаик, драматург, критик, публицист, художник. Был дружен с большинством поэтов предреволюционной России. Среди них А. Блок, Вяч. Иванов, Н. Гумилев, Н. Клюев, С. Есенин. В 1906–1907 гг. опубликовал книги стихов «Ярь», «Перун», «Дикая воля». Это были попытки воссоздать образную стилистику древнерусской мифологии с явно ощутимым фольклорным уклоном. С 1921 жил в Москве, много работал над оперными либретто (среди них «Прорыв» С. Потоцкого, «Дума про Опанаса» В. Юровского), написал новый (немонархический) текст оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя», получившей название «Иван Сусанин».

успехом исполнялись в концертах, приковывали к себе пристальное внимание музыкальной критики.

Сюита «Виринеи»⁴ была сочинена Андреем Пащенко в апреле 1922 года. Первое исполнение состоялось 24 мая 1923 года в концертном зале Капеллы хором под управлением М. Г. Климова, которому сюита и посвящена. Сочинение вызвало оживленную реакцию прессы. Едва ли не первый отклик принадлежал знаменитому музыкальному критику В. Г. Каратыгину, сразу отметившему необычный для хорового творчества инструментальный стиль письма, создающий большие трудности для исполнения: «Пащенко смотрит на хор как на оркестр, поручает голосам такие узоры, такие колористические мазки и броски, которые мы привыкли считать скорее отвечающими природе инструментов, нежели человеческой гортани. Это верно, но вся эта „вокальная инструментовка“ превосходно все-таки приспособлена к голосам» [4, с. 11].

Одновременно с Каратыгиным откликнулся и известный критик Н. П. Малков, впоследствии уделявший творчеству Пащенко самое пристальное внимание. Вот фрагмент его статьи: «...в „Виринеях“ обращает на себя внимание и неудержимо захватывает исключительная эмоциональная насыщенность произведения, которая в данном случае, в соответствии с характером и духом превосходных полнозвучных стихов Городецкого, насквозь пронизана стихией первобытных, могучих человеческих чувствований, языческим пафосом обожествления природы. Этот удивительно метко и верно схваченный колорит произведения придает ему особую прелесть новизны, свежести и необычайной силы. Сюита состоит из 4-х номеров („Высадка на берег“, „Молитва Виру“, „Вечерняя пляска Виринеи“, „Полуденная пляска перед Виринеем“) и по фактуре очень сложна, изобилуя множеством весьма трудных для исполнения эффектов, обогащающих средства хоровой техники и источником своим имеющих оркестральное письмо. Такая своеобразная инструментальность произведения, выходящая из рамок обычного представления о вокальном стиле, естественно вызывается сложностью, полифоничностью ткани и смелостью гармоний. Вся программа была исполнена М. Г. Климовым с мастерством, тонкостью и одушевленностью передачи, свойственными лишь большим художникам» [5, с. 12].

О стихах С. Городецкого, правда, было и иное мнение. Вот фрагмент статьи анонимного критика: «Сюита „Виринеи“, музыкально иллюстрирующая довольно-таки сумбурную поэму С. Городецкого, написана с большим техническим мастерством для восьмиголосного хора и отличается сложностью музыки, не дающей возможности разбирать слова поэта. Об этом предупредил

слушателей и М. Г. Климов, предварительно прочитавший поэму с эстрады, отчего, впрочем, дело не стало яснее. Однако, как музыкальное произведение, „Виринеи“, безусловно, интересны по своей разработке, ритмам и гармонизации. Исполнены сочинения Пащенко хором Капеллы под управлением М. Г. Климова превосходно: чисто, уверенно и с тонкими нюансами» [2].

По мнению критики нашего времени, лучшие книги С. Городецкого написаны им в начале XX века («Ярь», «Перуны», «Ива»⁵). «Ярь» воссоздает многоцветный, яркий, полуреальный образ древней Руси, в чем-то созвучный полотнам Кустодиева и Васнецова. Поэт хорошо знал славянскую мифологию и чувствовал народный язык. Ему удалось создать своеобразный поэтический мир языческой мифологии, где живут образы, созданные воображением поэта (Ярила, Тар). Мифотворчество у Городецкого лишено мистики: оригинальные мифологические образы причудливо соединяют отголоски языческих верований, достоверной старины, обрядовых игр, традиций народной поэзии, а также живые приметы современной эпохи. В этом он оказался близок мифотворчеству Н. А. Римского-Корсакова («Снегурочка», «Млада», «Сказание о невидимом граде Китеже»). Недаром стихи Городецкого этого периода вдохновляли многих музыкантов, среди которых И. Стравинский, А. Гречанинов, С. Василенко, А. Пащенко. От основанного на фольклоре мифотворчества С. Городецкого прямой путь к балетам «Весна священная» Стравинского⁶ и «Ала и Лоллий» С. Прокофьева (в работе над либретто последнего Городецкий даже пытался поучаствовать)⁷.

Вслушиваясь в эту архаично звучащую поэзию сегодня, трудно не согласиться с позицией анонимного критика. Текст С. Городецкого, представляющий попытку стилизации древнерусского псевдомифологического сказа, действительно довольно сумбурен, производит впечатление, быть может, лишь своей звуковой (фонической) напряженностью. В сравнении со стихами первой книги поэта «Ярь», поэтика «Виринеи», несомненно, проигрывает. То, что ранее могло показаться новым, покорить своей свежестью, близостью фольклорным источникам, здесь во многом утратило эту свежесть новизны и звучит отголоском чего-то былого, несколько надуманным и вторичным. Вот два примера для сравнения:

Из книги «Ярь» (1906)

Звоны-стоны, перезвоны,

Звоны-вздохи, звоны-сны.

Высоки крутые склоны, зеленые.

«Весна монастырская»

⁴ Виринеи — придуманные С. Городецким сказочные поэтические образы, мифологические существа, вроде русалок, живущие в воде.

⁵ Книгу стихов «Ива», где впервые опубликован цикл «Виринеи», предваряет сделанное С. Городецким посвящение: «Анатолию Константиновичу Лядову с любовью и восхищением». Городецкий также написал воспоминания о Лядове, с которым был дружен.

⁶ Подробнее об этих связях см.: [10, с. 45].

⁷ «Городецкий откопал несколько удачных скифских образов, но драматургическая выдумка ему не давалась, и лишь после многих встреч мы кое-как сколотили сюжет, который озаглавили „Ала и Лоллий“». Цит. по: [9, с. 33].

В белой рубаше
Из чащи зеленой Ярила идет,
Опоенный
Красою и силой,
Волосом русский,
Щеки алее морковного сока.

«Встреча Ярилы с Перуном»

Из книги «Ива» (1913)

Виринеи вереницей из глубин, долин морских...

В бое вое Виринеи волн воющих сильнее...

У меня, у Виринеи, ночи волких волн вольнее...

«Виринеи»

Лексическая тяжеловесность текста Городецкого плохо соединяется со сложностью полифонической фактуры Пащенко. Такое «наложение» действительно почти не позволяет расслышать стихи, понять смысл текста. Но, во-первых, какого-то особого смысла у стихов Городецкого нет, они носят, скорее, изобразительный характер. «Его „Виринеи“ (интересно задуманные, глубоко прочувствованные, благодаря импрессионизму изложения и отсутствию перспективы) — только рассказ о событиях, а не сами события, и мы можем только доверять, что все было так, как рассказывает поэт, а не верить в это», — писал Николай Гумилев в своей критической заметке [3]. Во-вторых, данный тип фактуры Пащенко рассчитан, скорее, не на «понимание» смысла, а лишь на впечатление от звуковой («фонической») составляющей. В каком-то отношении он напоминает подход И. Стравинского к использованию латинского текста в «Царе Эдипе». Напомню слова из «Хроники моей жизни»: «Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом» [12, с. 190].

Но принципиально важно другое: интерес композитора А. Ф. Пащенко к стихам ярко выраженной национально-русской, фольклорной ориентации. В этом смысле характерно его внимание к текстам не только С. Городецкого, но и Н. Клюева, А. Ремизова, равно, как и длительная дружба со знатоком древнерусской церковной архитектуры и живописи (в частности, древнего Новгорода) В. К. Мясоедовым. Несомненно, об этом же свидетельствуют многочисленные хоровые обработки русских народных песен.

Теперь, когда копию партитуры «Вириней» удалось получить из архива Пащенко, хранящегося в РНММ (Москва)⁸, можно сопоставить высказывания критиков, писавших о сюите Пащенко свыше 100 лет назад с собственным впечатлением.

Уже первое ощущение подтверждает — сочинение действительно совершенно необычно по своей исключительно сложной и разработанной фактуре. В то же время сюита написана с отличным знанием хорового письма, мастерски использованы регистры голосов и тесситуры отдельных партий. Заметим сразу, что, сравнивая эту партитуру с двумя мужскими хорами на стихи Ф. Сологуба, законченными еще в 1914 году, находим заметное отличие. Вполне привычная для традиционной православной литургической музыки четырехголосная, в основном, хоральная фактура с достаточно примитивной гармонией. Однако учеба в консерватории (у Я. Витолса и М. О. Штейнберга) привили Пащенко более строгий вкус, навыки к сугубо профессиональному отношению к композиторскому ремеслу. И после учебы он продолжал совершенствоваться в полифонической технике, написав около двухсот (!) фуг. Вероятно, сказалось на его хоровом творчестве и знакомство с таким выдающимся творением русской классики, как хоры С. И. Танеева, блестящие по своему мастерскому использованию полифонических средств. Сочинения Танеева, включая его замечательные хоровые кантаты, были в репертуаре Капеллы, а в ее учебных классах Пащенко в то время преподавал (кроме постоянной работы в библиотеке оркестра Петроградской филармонии). В «Виринеях» мы встречаем обильное применение полифонических приемов (имитации, фугато, двойные контрапункты). Порой даже создается ощущение, не нашел ли здесь применение и материал двухсот написанных ранее фуг?

I часть «Высадка на берег» (Allegro, B-dur). С самого ее начала мы видим последовательное наложение (снизу вверх) имитационного проведения короткой попевок (народно-песенного характера), напоминающую широко известную обработку Н. Леонтовича украинской народной песни «Щедрик» (пример 1).

Это своего рода архаические заклинания типа рождественских колядок. Их разработка — фактурно-орнаментальное варьирование близкого к народному первоисточнику, которое известно со времен «Камаринской» М. И. Глинки. Напомним, что Пащенко еще до революции обращался к народной песне, даже издал 11 хоровых обработок русских народных песен. Уже тогда, в общем, сложился его подход к работе с народно-песенным материалом, в окончательном виде представший в Первой сюите обработок для хора 4-х русских народных песен. Созданная как раз перед написанием сюиты «Виринеи» (1920)⁹ эта сюита включает элементы сложно

⁸ Партитура та самая, по которой дирижировал М. Г. Климов, различим даже штамп библиотеки Капеллы. РНММ. Ф. 436. № 53.

⁹ В 1923 году была создана 2-я сюита из Шести русских песен, впервые исполненная Капеллой в 1924 году и изданная во 2-й редакции (1934) в 1935 году. Предлагаем фрагмент отрыва на ее исполнение хорового дирижера В. Мурачева: «Обращаясь к концерту 5-го октября, следует отметить, среди других русских песен, „Волгу“ и „В темном лесу“ Пащенко. Талантливо, с чисто оркестровым размахом и красками, обработанные темы этих, всем известных песен, доступны для исполнения только такому первоклассному хору, как Ак-Капеллы. Задача была блестяще разрешена М. Г. Климовым. Тончайшие нюансы соперничали с прекрасным „светлым“ строем и мужественной мощью. Особенно большое впечатление оставила „Волга“, где нарастание бури было передано превосходно». См.: [6]. «Волгой» автор именует известную песню «Вниз по матушке, по Волге».

Пащенко А. Ф. Сюита для большого смешанного хора «Виринеи». I часть (такты 1–12)

разработанной подголосочной (иногда, также и имитационной) полифонии в сочетании с изобретательной гармонизацией. По своей фактуре она очень напоминает тот подход, что он демонстрирует в «Виринеях». Премьера Первой сюиты состоялась в одном концерте с «Виринеями». Изданная в 1926 году она вызвала положительный отзыв критика Г. Поляновского: «Хоровая

снота из четырех русских песен А. Пащенко — явление примечательное и далеко не заурядное. Она открывает для квалифицированного хорового коллектива неограниченные возможности по „симфонизированию“ хоровой звучности, по расширению привычных рамок хоровых нюансов, по конкретизированию чисто инструментальных заданий отдельным вокальным группам.

Все хоры восьмиголосные» [8, с. 54]. Несколько иначе оценивает эти обработки В. Каратыгин, сторонник более традиционного подхода к народным песням. В уже цитированной нами статье он пишет: «Основной интерес концерта — в программе. В первом отделении исполнены были 4 русских песни в хоровой обработке А. Ф. Пащенко¹⁰ и его же сюита для хора на текст „Виринеи“ С. Городецкого. Сложный и пышный наряд, в который облачает Пащенко скромные народные мелодии, кажется недостаточно стильным» [4, с. 11]. Однако Г. Поляновский считает стилистку обработок вполне соответствующей первоисточнику. Высказав конкретные соображения по всем четырем песням¹¹, критик заключает: «В целом сюита Пащенко — редкое по богатству содержания, мастерству обработки и целостности предполагаемого материала хоровое произведение, расширяющее горизонты хорового исполнения далеко за пределы обычных хоровых звучаний и роднящее хор с симфоническим оркестром» [8, с. 54]. Данные цитаты приведены, чтобы подтвердить мысль о том, что фактурные новшества «Виринеи» были подготовлены не первыми хоровыми сочинениями Пащенко, а именно обработками народных песен, и оба критика пишут именно об этом. По существу, об этом же косвенно упоминает и третий рецензент — Н. Малков: «Особый успех выпал на долю русских песен, которым можно предсказать большую популярность. Обработка народных мелодий, сделанная с большим вкусом и отличным знанием хоровой техники, изобличает руку зрелого мастера» [5, с. 12]. Надо отметить, что обработки Пащенко (их всего около 20) явились новым словом в этом особом виде музыкального творчества, дополнив классические образцы сборников М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова, отличающихся от попыток аутентично фольклорному воспроизведения народных мелодий в многочисленных изданиях XIX–XX вв.¹² К сожалению, обработки Пащенко до сих пор не послужили предметом тщательного анализа ни ученых-фольклористов, ни теоретиков и историков хорового творчества, какого они, несомненно, заслуживают¹³.

В дальнейшем развитии части (ц. 1, такт 12) появляется новый тематический материал: фактура меняется на хоральную. Ее повторяющийся мотив напоминает народные колыбельные, с характерным басом, следующим по интервалам квинты. Обращают на себя внимание также разнообразные педали (отмеченные еще В. Каратыгиным) и пристрастие к многозвучным аккордовым вертикалям (часто доминантсептаккордового или нонаккордового типа)¹⁴. После четырех тактов тут-тийной звучности фактура вновь становится полифонической: перекликаются мужская и женская группы хора. Затем группы хора объединяются в хоральной фактуре, противопоставлением которой служит мелодическая линия партии теноров. Кончается эпизод, где продолжающаяся линия женских голосов сопровождается органичным пунктом басов и остиной фигурой партии теноров (своего рода, элемент полиритмии). В цифре 3 этот эпизод повторяется с незначительным варьированием темы перекличек. Общему гомофонному складу противопоставляются своими октавными педалями партии первых сопрано и вторых альтов. В репризном проведении обе начальные темы следуют с полифоническими наложениями сначала педалей среднего эпизода, а затем добавлением новой попевки во фрагменте колыбельного характера. Повторяется и эпизод средней части с педалями сопрано и альтов.

Кода строится на октавных педалях (альты и басы), сопровождаемых хроматическим ходом увеличенных кварт (далее — чередующихся терций и кварт) у партий теноров и сопрано; затем голоса меняются местами приемом двойного контрапункта — педаль у теноров и сопрано, а хроматический ход у альтов и басов. В самом конце педаль расширяется за счет присоединения нижней октавы у басов и верхней октавы у сопрано. Часть заканчивается замиранием аккорда си-бемоль мажора в широком расположении (с басами-октавами). Заметим, что все тематические образования части — это различные комбинации мотивов из трех звуков (трихорды). Они содержат движение по секундам (вверх и вниз) в интервале не более терции (пример 2).

Пример 2



¹⁰ Так в источнике.

¹¹ Единственное, в чем Г. Поляновский проявил недостаточную прозорливость, это оценка песни «В темном лесу». Вряд ли, назвав ее самой неудачной, критик мог предполагать, что именно эта обработка окажется наиболее популярной, благополучно доживет до наших дней, постоянно входя в репертуар многих профессиональных хоровых коллективов.

¹² Конечно, не следует противопоставлять композиторский тип подхода к народным песням научно-фольклорному. Они существуют абсолютно независимо и имеют равные права на жизнь в искусстве.

¹³ Как, возможно, и переиздания. Сборники обработок Пащенко давно стали библиографической редкостью.

¹⁴ Иногда, как бы имитирующих переборы гармошки в духе «Петрушки». Можно вспомнить, что в «Весне священной» для «воскрешения звуковой атмосферы» Древней Руси И. Стравинский прибегал к более сложной гармонии с наличием, в том числе, неаккордовых тонов.

Два типа фактуры — полифонический и хоральный — меняясь на небольшом расстоянии, контрастируют. Причем допускается минимальное мелодическое варьирование фигуративного типа, напоминающее гетерофонию как это принято в фольклоре. Интонационный склад части в большой степени обнаруживает зависимость от русских народных песен. Их обороты сказываются практически на всех темах, мотивах.

II часть «Молитва Виру» (*Adagio sostenuto, Des-dur*) по своей фактуре очень напоминает медленные части симфоний Пащенко. Лирико-созерцательный характер музыки мало сочетается с текстом молитвы Виру. Она не имеет ничего общего ни с языческими заклинаниями, ни с православными песнопениями. Скорее, своими ритмо-интонационными очертаниями она напоминает народную колыбельную. Основанное на органном пункте басов движение партии теноров почти точно воспроизводит фактуру аккомпанирующих струнных инструментов. Тема изложена в миксолидийском ладу (с пониженной VII ступенью), очевидно, композитор ассоциировал ее с древнерусской архаикой, которой и пронизан весь текст С. Городецкого (*пример 3*).

Однако и здесь развитие материала связано с широким употреблением полифонических приемов. В частности, активно двигающаяся (включая октавные скачки) партия басов противопоставлена всем остальным голосам, кроме педали первой партии сопрано. Этот активный бас привлекает на свою сторону другие голоса (ц. 2, такт 3), а педаль сопрано увеличивается за счет добавления первых теноров. Наконец, в цифре 3 появляется как бы хоральная фактура. Но и здесь она включает полифонические сплетения (альты и верхние тенора противостоят остальным голосам). Эти «камерные» соединения позднее разрастаются за счет добавления имитаций нижних теноров с басами и вторыми сопрано.

В среднем разделе части туттийная фактура сменяется чередованием отдельных групп хора. Начинают альты, затем присоединяются тенора с противосложением, в момент их заключительного скачка на октаву вступает группа сопрано, а последними подключаются басы с оstinatными ходами на увеличенную кварту. Постепенно фактура все усложняется. Заметим, что мелодический рисунок всех хоровых партий, как правило, различен. В кульминации (ц. 6) высокая педаль верхних сопрано сопоставлена с акцентированными восьмыми всех остальных голосов. Усеченная реприза с хоральной кодой вновь возвращает нас к начальному характеру части, призванному внести некое умиротворение.

III часть «Вечерняя пляска Виринеи» (*Скерцо, B-dur*) — это часть, которая в симфониях Пащенко обычно изложена в самой яркой и изобретательной инструмен-

товке. Скерцо в хоровой сюите «Виринеи» подано как стремительное фугато¹⁵ с участием сопрано, альтов и теноров. Экспозиция покоится на квинте басов (остинато), затем переходящей в неполное трезвучие (без терции) фа мажора, т. е. доминанты к основной тональности (си-бемоль мажор). Эпизод заканчивается вступлением третьего голоса фуги (теноров), а басы прекращают звучание, освобождая регистр для своего последующего вступления с темой фуги (*пример 4*). После экспозиции у басов вновь утверждается органнй пункт (остинато) на квинтовом тоне си-бемоль мажора.

В цифре 2 у сопрано появляется новая мелодическая фраза с запоминающейся триолью в окончании. Она будет повторяться в III части неоднократно, почти столько, сколько будет проводиться тема фугато, причем каждый раз в ином фактурно-гармоническом решении, используя принцип варьирования. Также снова появляются «бородинские» кварты у басов. После оstinatных аккордов тутти (большой септаккорд соль-бемоль мажора сменяемый малым септаккордом соль минора) упомянутая тема с триолью звучит уже у партии первых теноров (с противосложением вторых теноров). Звучность строится вновь на оstinatной квинте фа мажора у басов (вообще оstinато занимает большое место в этой части). Отвечает этому дуэту вступление альтов и сопрано с покачивающимися трезвучиями фа мажора (партии поют с закрытым ртом). Новое проведение фугато следует вначале у темы альтов, а после вступления сопрано фактура сменяется причудливой попевкой параллельных трезвучий женских голосов с включением педали на малой септимае первых теноров и орнаментальным варьированием у вторых. На этом фоне вступает тема фугато у басов. Неоднократно проходя в басах, эта тема соединяется в стретто с тенорами, а затем с альтами и сопрано. Вновь следует эпизод с большими септаккордами, переходящими в малые, у тутти всего хора (на сей раз с басом от *фа-бемоль* к *фа-бикар*), после чего тема с триолями проходит у теноров, а басы аккомпанируют ей квинтой оstinато (на тон ниже, чем раньше).

Этот эпизод скерцо чередуется с туттийным эпизодом (аккорды, наподобие оперных финалов) и фрагментами последовательного вступления хоровых групп (интересен эпизод в цифре 8, где басы и тенора следуют параллельными пустыми квинтами в интервале малой секунды). В цифре 9 чередование мужской и женской групп приводит к появлению в цифре 10 темы с триолями (на оstinatном басу), а в цифре 11 — к репризе фугато на сей раз с квинтами теноров (лишь на первой доле тактов), сменяющихся квинтой басов — также как и раньше отстоящей на квинтовый интервал.

Реприза не вносит нового элемента в развитие материала. Можно добавить, что гармония гомофонных

¹⁵ Тема этого фугато очертаниями своих интонационных оборотов напоминает классические темы фуг эпохи И. С. Баха. Правда, возникает вопрос, насколько органично такое стилистическое сочетание с попыткой С. Городецкого воссоздать древнерусскую речевую интонацию. В хорах С. И. Танеева сочетание полифонических приемов с текстом выглядит значительно более естественным.

The musical score is for the opera 'L'Espresso' by Giuseppe Verdi. It is written for four vocal parts: Soprani (Soprano), Alti (Alto), Tenori (Tenor), and Bassi (Bass). The key signature is E-flat major (three flats: B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into four measures. The first measure is a rest for all parts. The second measure begins with the lyrics 'Вир, те - бя с со - бой не' (Vir, te - bya s so - boy ne) for the Soprani and Alti parts, and 'А - - - - -' (A - - - - -) for the Tenori and Bassi parts. The Soprani and Alti parts are marked 'pp' (pianissimo). The Tenori and Bassi parts are marked 'pp misterioso'. The third measure continues the melody, with the Soprani and Alti parts marked 'pp' and the Tenori and Bassi parts marked 'pp misterioso'. The fourth measure concludes the phrase, with the Soprani and Alti parts marked 'pp' and the Tenori and Bassi parts marked 'pp misterioso'. The lyrics for the Soprani and Alti parts are 'во - зим.' (vo - zim.).

5

pp Вир, те - бя с со - бой не во - зим, но вез - де ты ве - рим, Вир!

pp Вир, те - бя с со - бой не во - зим. но вез - де ты ве - рим, Вир!

А - - - А - - - но вез - де ты ве - рим, Вир!

- - - - - но вез - де ты ве - рим, ве - рим,

Пример 4

Пащенко А. Ф. Сюита для большого смешанного хора «Виринеи». III часть. Фуга (такты 1–21)

Allegro tranquillo $\text{♩} = 63$

У ме - ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем - не - е, У ме -

У ме -

У ме - ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем - не - е, во - ло - са вол - ны тем - не - е, У ме -

1

ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем - не - е, вол - ны вол - ны тем -

ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем - не - е, во - ло - са вол - ны тем - не - е, во - ло - са вол - ны

У ме - ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем -

ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем - не - е,

2

не - е, вол - ны вол - ны тем - не - е, а ру - ка ру - ля силь - не - е, а ру -

тем - не - е, во - ло - са вол - ны тем - не - е, а ру - ка ру - ля силь - не - е, а ру -

не - е, во - ло - са вол - ны тем - не - е, вол - ны тем - не - е, а ру - ка ру - ля силь - не - е, а ру -

У ме - ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем - не - е, а ру - ка ру - ля силь -

отрезков своими резкими тональными сдвигами, наличием неаккордовых звуков (например, секунд) напоминает типичные скерцо самых характерных представителей «Могучей кучки» — Бородина и Мусоргского.

IV часть «Полуденная пляска перед Виринеями» (Allegro moderato, g-moll). Краткий финал призван компенсировать некоторую затянутость первых трех частей. Его фактура в меньшей степени полифонична, чем предыдущие части. Интонационно, да и по своему изложению он напоминает финалы опер русских классиков с их лапидарными, грузноватыми темами, хорально-гомофонным складом, частым движением параллельными трезвучиями. (Может быть, лишь слишком резкие тональные сдвиги отличают их от этих первоисточников, делая их порождением XX века.)

Основная тема финала написана в духе броских тем Бородина — октавные басы с характерным ходом

на квартовый интервал, которым отвечает вступление остальных хоровых групп. Они дополняют басовую партию достаточно простой гармонизацией с параллельным движением восьмыми всех голосов. Это параллельное движение придает звучанию характер нарочитой примитивности. Такие «варваризмы» вызывают ассоциации с живописью народных художников-примитивистов (пример 5).

После точного повторения первой фразы следует некоторое развитие, выражающееся в движении голосов хора параллельными трезвучиями вверх, кроме басов, утверждающих оstinatную тоническую квинту соль минора. Движение вверх приводит к первой кульминации на уменьшенном септаккорде с последующим спуском параллельными трезвучиями вниз. Возникает ощущение некоторого злоупотребления этим приемом. Однако автор резко меняет фактуру и гармонию, останавливая движение на доминантовом аккорде соль минора.

Allegro moderato $\text{♩} = 104$

Soprani: Ви - ри - ней си - дит ска - ло - ю. не - под - виж - ным

Alt: Ви - ри - ней си - дит ска - ло - ю. не - под - виж - ным

Tenori: Ви - ри - ней си - дит ска - ло - ю. Ви - ри - не - я пе - ред ним, не - под - виж - ным

Bassi: Ви - ри - ней си - дит ска - ло - ю. Ви - ри - не - я пе - ред ним, не - под - виж - ным

и од - ним, С ней по - дру - га, с ней дру - га - я. Пляс - ка счас - тье им дво - им под по -

и од - ним, пляс - лет а - ла - я, на - га - я. С ней по - дру - га, с ней дру - га - я. Пляс - ка счас - тье им дво - им под по -

Последующий эпизод (ц. 2) возвращает назад к привычному для первых частей сюиты полифоническому развитию. На фоне выдержанного остинато обеих партий сопрано в имитационном движении следует второй мотив первой темы (ход восьмыми) у альтов, теноров и басов, последовательно модулирующих в тональность ре-бемоль мажор. В этом разделе (вплоть до ц. 6) не происходит существенного движения, все протекает в рамках того же ре-бемоль мажора. В цифре 6 (после резкой модуляции) возникает своего рода реприза первой темы. Трезвучия отданы партиям теноров и басов, варьированные отзвуки у альтов и сопрано, лишь во втором такте темы (мотив восьмых) все голоса объединяются в унисонном движении параллельными трезвучиями.

Пожалуй, эта часть наименее удачная в сюите Пащенко. Здесь автор не столько пытается воссоздать элементы народно-песенной архаики, сколько настойчиво повторяет фактуру и тематизм, характерные, скорее, для композиторов «Могучей кучки». А соединение такой стилистики с текстом С. Городецкого выглядит явно ис-

кусственным. Достаточно откровенное в стихах изображение пляски Вириней с легким налетом эротичности в музыке отражается перепевом интонаций музыки Бородина. Надо сказать, что уже здесь сказывается недостаточная яркость, «броскость» основных мелодических образований (исключение составляет I часть), которую позднее будут отмечать критики симфонических произведений Пащенко¹⁶. Имеет место здесь и излишняя квадратность формы, симметричность ее разделов, не слишком богатое разнообразие метrorитмики, которые обнаружится в дальнейшем и в других сочинениях Пащенко, прежде всего, симфонических. Эти недостатки (особенности?) творческого почерка композитора проявляются уже и в этих первых и, быть может, самых интересных, самобытных его работах. Вот, к примеру, что писал о «Виринеях» рецензент С. Соловьев: «„Виринеи“ на слова Городецкого удовлетворила мало. Она рапсодична по форме, отрывочна по мыслям и довольно обыденна в гармоническом отношении, хотя ходы увеличенными трезвучиями звучат прекрасно в хоре. Полифония тоже не получает достаточно широкого развития. Лучшая

¹⁶ Критики и в дальнейшем будут нередко упрекать Пащенко в отсутствии ярких, оригинальных мелодических, тематических решений. И. напротив, рецензенты неизменно выделяют эпизоды (в основном лирические, большей частью, сольные фрагменты в операх) в тех случаях, когда это у него выходило удачно. Возможно, причина в том, что по складу творческого темперамента композитору больше удавались народно-массовые сцены, где чисто мелодическое начало как бы отступало на второй план, «тонуло» в плотности хоровой фактуры. Отсюда, опора на оперы Бородина и Мусоргского, правда, без мелодической яркости, присущей классикам.

часть сюиты — вторая, построенная на *basso ostinato* мужского хора» [11]. Разумеется, не со всеми оценками этого высказывания можно согласиться, но характерно, что в отличие от «панегирического» отзыва почти обо всех хоровых сочинениях Пащенко у Н. Малкова, Соловьев выделяет в позитивном ключе лишь сюиты обработок народных песен, отмечая, что «в этом отношении достигнуты подчас очень интересные результаты». И далее: «Обе сюиты из русских песен, несомненно, ценный вклад в современную хоровую литературу» [11].

В целом можно отметить, что исключительный интерес, вызванный хоровой фактурой (преимущественно первых трех частей) мало связан с текстом, с содержанием, в какой-то степени, напоминая формальные опыты по развитию композиторской техники¹⁷. Характерно, что такой вдумчивый критик, как Н. Стрельников весьма сдержанно, скептически отнесся к попыткам Пащенко внести в хоровую фактуру признаки инструментальной, симфонической музыки. Вот фрагмент его статьи: «А. Пащенко — композитор, еще в значительной степени не оформившийся. Он весь в движении, весь в настойчивых поисках своей манеры выражения, воплощения того широкого эмоционального мира, что пленен его творческим воображением. Самое ценное, что есть в его даровании, это его несомненная обособленность от прочих течений нашей современной музыки, как уже откристаллизовавшихся, так и имеющих откристаллизоваться в будущем, ежели еще таковому суждено. В частности, композиционная техника его хорового письма, поскольку эта техника выразилась в исполненных хорах, чрезвычайно смело, хотя и несколько однотипно, развивает тенденцию, достаточно явно обозначившуюся за последнее время в хоровой русской литературе — инструментализацию хоровых масс. Все приемы, используемые Пащенко, в сущности, трансплантация эффектов чисто оркестрального характера, гораздо более убедительных на родной почве,

чем на новой. Разумеется, ни в какой мере это не мешает большому интересу, который вызывает его творчество, в частности, творчество хоровое» [13]. Как видим, наряду с пронзительными мыслями общего характера о творческой личности Пащенко, здесь содержатся и более спорные суждения об «инструментальном» характере русской хоровой музыки, и, в частности, скрытая полемика с ранее высказанными мыслями В. Каратыгина, приведенными выше.

Все сказанное не отменяет нашего мнения о новаторском характере, как обработок русских народных песен, так и оригинального хорового творчества Пащенко. И значение данного сочинения в отношении обогащения российской хоровой литературы новыми приемами письма отрицать невозможно. Другой вопрос, каким путем далее развивалось советское хоровое творчество, и почему оно не пошло дорогой, намеченной А. Ф. Пащенко.

И нельзя пройти мимо пронзительной характеристики, данной раннему хоровому творчеству Пащенко академиком Борисом Асафьевым: «<...> хоры Андрея Пащенко представляют собой самое любопытное и оригинальное явление среди самой новейшей русской хоровой литературы. Пащенко стремится к внесению в хоровую звучность новых колористических оттенков. Его гармонии необычайно утонченны, тембры магически волнуют, ритмы сложны и контрастны. Пащенко переносит в хор инструментально-симфонические приемы развития тем. Он в широкой мере раздвигает формы хоровых произведений и изощряет их фактуру. Звучность его хоров поражает своей новизной, богатством узоров, красочностью нюансов и живостью настроений. Ему равно доступны: сочное и грубое музыкально-фресковое письмо большого размаха, как древний эпос, как ширь русских беспредельных долин, и утонченно зыбкая ткань „лунных“, мечтательных и завораживающих, импрессионистских пейзажей» [1, с. 52–53].

Литература

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. 215 с.
2. Вечер новинок в Ак-Капелле // Музыка и театр. 1923. № 22. С. 7.
3. Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1912. № 9. С. 53.
4. Каратыгин В. По концертам // Жизнь искусства. 1923. № 23. С. 9–11.
5. Малков Н. Концерт в Капелле // Жизнь искусства. 1923. № 22. С. 12–13. Подп.: Исламей.
6. Мурачев В. Ак-Капелла // Рабочий и театр. 1924. № 6. С. 10.
7. Пащенко А. Об «Освобожденном Прометее». К сегодняшнему концерту в Ак. капелле // Вечерняя Красная газета. 1934. 5 ноября (№ 256). С. 3.
8. Поляновский Г. Пащенко. Сюита из четырех русских народных песен для смешанного хора // Музыка и революция. 1927. № 5–6. С. 53–54.
9. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. М.: Музгиз, 1956. 468 с.
10. Смирнов В. В. Игорь Стравинский: метаморфозы стиля: сб. ст. СПб.: Скифия-принт, 2020. 272 с.
11. Соловьев С. Концерт из произведений Пащенко // Музыка и театр. 1924. № 7. С. 6.
12. Стравинский И. Хроника моей жизни / вступ. ст. и общ. ред. В. М. Богданова-Березовского. Л.: Музгиз, 1963. 273 с.
13. Стрельников Н. Концерт новинок в Хоровой Академии // Жизнь искусства. 1923. № 42. С. 11.

¹⁷ Может быть, эти свои новаторские хоровые сочинения имел в виду Пащенко, когда «каялся» в своих формалистических увлечениях: «Трудность осложняется еще тем, что в известной мере (впрочем, в этом отношении я не одинок) я несу еще на себе старательно изживаемый груз формалистических тенденций». См.: [7].

ЗЕМЛЯНИЦЫНА Марина Владимировна — доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: zemlyanicyna@yandex.ru.

МАРТЫНОВ Николай Авксентьевич — Заслуженный деятель искусств РФ, композитор, музыковед, главный научный сотрудник Отдела подготовки кадров высшей квалификации Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: mart38@mail.ru.

МЕДВЕДЕВА Надежда Викторовна — председатель Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов, художественный руководитель фестиваля «Диалоги невских берегов», профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки РГПУ им. А. И. Герцена, кандидат искусствоведения. E-mail: festduet@gmail.com.

МУХОРТОВА Ольга Петровна — Заслуженная артистка РФ, режиссер-постановщик, профессор кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: regiser1@gmail.com.

ПАНЕНКОВА Лариса Ивановна — музыковед, преподаватель Сосновской детской школы искусств. E-mail: lorapanenkova@mail.ru.

РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

ФРОЛОВ Сергей Владимирович — член Союза композиторов Санкт-Петербурга, Президент Гуманитарного фонда им. М. И. Глинки. E-mail: volorf2@yandex.ru.

ШАКИН Владимир Олегович — Заслуженный артист РФ, пианист, лауреат международных конкурсов, профессор кафедры специального фортепиано (1986–2024) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

ШАКИНА Анна Владимировна — доцент кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: annashakina@yandex.ru.

ZEMLYANITSYNA Marina — PhD, Associate professor of the Department of Music Theory of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Email: zemlyanicyna@yandex.ru.

MARTYNOV Nicolay — PhD, Merited Worker of Arts Industry of the Russia Federation, composer, musicologist, Chief researcher of Department of Personnel Training High Quality of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: mart38@mail.ru.

MEDVEDEVA Nadezhda — PhD, Professor of the Department of Music Instruments at the Herzen State Pedagogical University of Russia, the Chair of the St. Petersburg Piano Duo Association and the Artistic Director of the International Music Festival "Dialogues of the Neva Shores". E-mail: festduet@gmail.com.

MUKHORTOVA Olga — Honored Artist of the Russian Federation, production director, Professor of the Department of Musical Theatre Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: regiser1@gmail.com.

PANENKOVA Larisa — musicologist, teacher Sosnovskaya Children's Art School.

RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper "Mariinsky Theatre", chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

FROLOV Sergey — member of the St. Petersburg Composers' Union, President of the Glinka Humanitarian Foundation. E-mail: volorf2@yandex.ru.

SHAKIN Vladimir — Honored Artist of the Russian Federation, pianist, laureate of International competitions, Professor of the Special Piano Department (1986–2024) of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

SHAKINA Anna — Associate professor of the Special Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: annashakina@yandex.ru.