

СБОРНИК ТЕЗИСОВ ДОКЛАДОВ УЧАСТНИКОВ

**МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО
ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ»**

**г. Петрозаводск
2021**

УДК 78
ББК 85.318.841

Издание осуществлено в рамках проекта «TELLERVO ART: #Кареля_100» с использованием гранта Президента Российской Федерации на развитие гражданского общества, предоставленного Фондом президентских грантов.

В сборнике тезисов докладов Международной научно-практической конференции «Основные тенденции развития детского хорового искусства на современном этапе» собраны и систематизированы ранее опубликованные и новые методические материалы.

В сборнике представлены современные подходы к хоровому творчеству. Предложенные рекомендации позволят читателю расширить представления об актуальных методах вокально-хоровой работы.

Сборник адресован педагогам, студентам, обучающимся по музыкальному профилю, а также всем, кто соприкасается со сферой хорового искусства. Практикующие специалисты смогут повысить свои компетенции, пополнить арсенал педагогических приемов, больше узнать о деятельности коллег.

С 23 Сборник тезисов докладов участников международной научно-практической конференции «Основные тенденции развития детского хорового искусства на современном этапе». - Петрозаводск : ПИН. ИП Марков, 2021. - 56, [1] с. : ил.- Библиография в конце статей.

УДК 78
ББК 85.318.841

И. В. БЕЛКОВСКАЯ

**МОУ «Центр образования
и творчества «Петровский Дворец»**

*Заслуженный работник культуры России и Карелии,
Почётный работник общего
образования Российской Федерации,
руководитель детской хоровой студии «Теллерво»*

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ХОРА «ТЕЛЛЕРВО»: ОТ ПИОНЕРСКОГО ХОРА К СТАНОВЛЕНИЮ И РАЗВИТИЮ ДЕТСКОЙ ХОРОВОЙ СТУДИИ

АННОТАЦИЯ.

В статье систематизирована история детского хора «Теллерво». Отдельное внимание уделено развитию и становлению детского хорового исполнительства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Ребенок, творчество, музыка, успех, созидание.

Создание в 1992 году Детской хоровой студии Дворца творчества детей и юношества – явление новое не только для города Петрозаводска, но и для всей республики. До 1993 года детский хор «Теллерво» имел за плечами 57 лет творчества и Почетное звание «Народный коллектив» Республики Карелия.

История Пионерского хора берет начало с далекого 1937 года. Его история и традиции хорошо известны любителям хорового пения. Самым первым руководителем, организатором, вдохновителем и дирижером была Цицилия Наумовна Кафьян – замечательный музыкант, супруга Леонида Гликмана – известного уже в те довоенные годы композитора. Их дочь – Татьяна Леонидовна Гликман – пела в хоре девочек и в дальнейшем преподавала в музыкальном училище им. К.Э. Раутио, в котором училась и я. Эта семья сыграла огромную роль в создании и развитии довоенного детского хорового коллектива.

В разные годы хором руководили София Павловна Оськина, Клавдия Ивановна Жемойтель и Галина Николаевна Юнак.

Своим названием хор «Теллерво» обязан известному карельскому поэту Армасу Иосифовичу Мишину. Теллерво – имя собственное, заимствованное из карело-финского эпоса «Калевала» – девочка, сеющая добро.

Самой яркой страницей хора в первые годы творческой деятельности была постановка оперы Натальи Леви «Карельская сказка», которая была представлена на сцене карело-финской филармонии в сопровождении детского симфонического оркестра. Эта постановка явилась значительным событием в культурной жизни нашей республики. Общественность города дала высокую оценку работе всего творческого коллектива.

В январе 1941 года этот спектакль повторили в Большом зале дома культуры промкооперации для известных людей города Ленинграда: композиторов, артистов, музыкантов, орденосцев, стахановцев. Было отмечено высокое мастерство постановщиков спектакля, сумевших творчески объединить такое большое количество юных артистов – исполнителей, хористов, танцоров, музыкантов, выступающих непринужденно, живо и увлеченно. В годы войны спектакль транслировался по ленинградскому радио. Так довоенный коллектив представлял собой до 1941 года ансамбль песни и пляски.

Дети советской эпохи с неподдельной искренностью пели в самодеятельном хоре вместе со взрослыми и были счастливы от этого. Дух коллективизма, сплоченности. Музыка, призывающая к подвигу, героизму, любви к Родине и национальной гордости – все это позволяло объединить большое количество детей, целые школы и классы. Хоровое пение было развито и востребовано. На сцене тогда можно было увидеть огромный сводные детские хоры!

«Запоет школа – запоет народ» – известное изречение Г.А. Струве помнит многие.

Это было советское время, а всему этому предшествовали тяжелые годы войны. Война коснулась и воспитанников, и педагогов Дворца пионеров. Но даже в годы войны, будучи в эвакуации хоровой коллектив не прекращал своего существова-

ния. Ребята пели, репетировали и выступали перед бойцами.

Сейчас уже по традиции во Дворце проходит ежегодно в сентябре акция памяти «Кантеле на волнах». После войны возрождался не только наш город, но и восстанавливался Дворец, а вместе с ним и наш хор.

Коллектив стал жить новой мирной жизнью. У хора появилось много друзей. Расширилась и география гастрольных поездок. Хор побывал на Певческих Праздниках в Эстонии, Перми.

Трудовые лагеря под Одессой, шли репетиции, готовились новые программы. Неугомонная Г.Н. Юнак – педагог новатор, организатор и дирижер хора «Теллерво» воспитывала своих хористок в духе пионерского задора и комсомольского огонька. Хоровые лагеря, хоровые ступеньки, наставничество – основные предпосылки для создания хоровой студии.

Исторически сложилось так, что здание дворца всегда, во все времена находилось в центре города Петрозаводска, а под крышей наш хор. Именно во дворце закладывается эстетическое воспитание детей и подростков. Петрозаводский Дворец пионеров и школьников всегда был и остается в числе новаторов и вдохновителей хорового движения, пионером в поисках новых интересных форм работы.

Г.Н. Юнак принадлежит идея проведения в нашей республике детской хоровой ассамблеи «Лаулу», которая проходит в Карелии с 1989 года. Создание хоровой студии во дворце так же принадлежит Галине Николаевне Юнак.

К началу 90-х годов сложились все предпосылки: перед хоровым коллективом стояли уже другие цели и задачи. Необходимо было приблизиться к профессиональному обучению хористок, больше времени уделять преподаванию теории музыки и сольфеджио. Менялся репертуар хора. Программу пополнили произведения духовной музыки.

К этому времени сложился стабильный сплоченный коллектив педагогов и детей. В коллективе было 5 педагогов и 2 концертмейстера, педагоги по классу фортепиано. Четкое разграничение по возрасту, так называемые хоровые ступеньки: подготовительная группа, младший хор, кандидатский хор и

старший концертный хор. Намного позже был создан хор выпускников – Камерный хор.

В студии дети занимались по предметам: ритмика, сольфеджио, иностранный язык, рисование. Студия во дворце – новая «свежая струя» в хоровом творчестве «Теллерво». Более профессиональный подход к обучающимся. С сентября 1993 года наш хоровой коллектив начал развиваться как Детская хоровая студия «Теллерво»

Продолжая традиции, которые были заложены еще в 1937 году, сохранить их в днях сегодняшних. Сохранить индивидуальный вокальный почерк и национальный колорит в звучании хора – стало делом моей жизни.

Хор «Теллерво» живет в удивительном крае – лесов и озер. Наша Карелия неповторима и удивительна!

Хор сохраняет внешний образ, девочки сеющей добро, и в сценическом костюме, и в сценическом образе на сцене, подкрепленной национальной музыки композиторов Карелии. Выступления с национальными профессиональными коллективами – Государственным ансамблем «Кантеле», оркестром «Онего» – это и есть продолжение национальных традиций, которые бережно хранятся из поколения в поколение нашего хора.

Хор – это много счастливых людей одновременно! Мы стараемся окружить себя большим количеством друзей, единомышленников, творческих коллективов. Сейчас коллектив находится на пороге нового Юбилея – 85-летия Хора.

А. Ю. ДУМЧЕНКО***Дворец детского и юношеского творчества «На Ленской»***

*Почётный работник общего образования РФ,
Лауреат Международных и Всероссийских конкурсов,
старший методист Городского учебно –
методического объединения УДОД СПб,
педагог дополнительного образования, композитор.*

РАБОТА НАД ДВУХГОЛОСИЕМ В ДЕТСКОМ ХОРЕ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ РАБОТЫ

АННОТАЦИЯ.

С чего надо начинать работу над двухголосием в хоре? А главное, когда и как? Такими вопросами озадачены многие руководители детских хоровых коллективов. Прежде чем попытаться найти ответы на эти и другие вопросы, автор разбирается с ситуацией в детских хорах относительно работы над вокально-хоровыми навыками, которая сложилась за последнее время в нашей стране.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

двухголосие, вокально-хоровые навыки, этапы работы, унисон, остинато, органичный пункт, ритм, голосоведение.

На сегодняшний день с сожалением приходится констатировать, и это ни для кого не секрет, что в детский хор приходят дети, которые хотят петь, но пока ещё не умеют этого делать, а главное, не знают, как? И не имеет значения, куда привели ребёнка его родители: в общеобразовательную школу или музыкальную, в хоровую студию или просто в хор при доме культуры. Показательно то, что многие из детей имеют очень слабую координацию слуха и голоса, а также не развитое чувство ритма. Поэтому каждый хормейстер в первую очередь сталкивается с проблемой чистоты унисона в хоре. И тем острее становится вопрос, когда же начинать обучение двухголосному пению в детском хоре?

Причин здесь несколько, но главных – две. Первая – возникновение проблемы, связанной с отсутствием каких-либо вокально-хоровых навыков у преобладающей части начинающих певцов. Эта проблема своими корнями уходит в прошлое и, к сожалению, существует у нас в стране уже многие годы, начиная со второй половины прошлого столетия. Дело в том, что мы постепенно стали терять традицию домашнего музицирования, пения в семье. Мы стали забывать свои истоки – народные песни, на которых воспитывалось не одно поколение наших предков, и особенно это заметно в крупных мегаполисах. А ведь человек, воспитанный в традициях музыкальной, скажем так, общинно-родовой культуры, легко осваивал и воспринимал не только песенно-хоровое искусство, но и всю современную в данный момент музыкальную культуру в целом. И когда нарушается эта причинно-следственная связь, потому что матери перестают петь своим детям колыбельные и другие песни (которых они просто не знают, так как им самим никто их не пел в детстве), когда стали забываться всевозможные детские песенки – попевки, народные песни, то тогда становится невозможным решать проблемы преемственности национальных культурных традиций. Что приводит к колоссальному пробелу в развитии детей на основе национальной певческой, музыкальной культуры.

Второй причиной является сложившаяся негативная социокультурная ситуация в стране, которая коснулась, в первую очередь, юного поколения – детей. Ещё в начале двадцатого столетия известный русский учёный-физиолог Владимир Михайлович Бехтерев доказал, что музыкальное воспитание – это процесс выработки навыков, способностей, вкусов, являющихся не только прирождёнными, но и приобретёнными в процессе деятельности путём воспитания и жизненного опыта. Что эмоциональное состояние ребёнка, его реакция, зависит от роли внешних воздействий, потому что дети живо реагируют на музыкальные произведения, из которых «одни вызывают у них плач и раздражение, другие – радостную эмоцию и успокоение».

Современное информационное пространство изобилует легкодоступными, но далеко не всегда высокохудожественными образцами популярной музыкальной культуры. Ребёнок, не имеющий за своими плечами никакого слухового песенного опыта, не впитавший «с молоком матери» хоть какие-то начальные познания и навыки пения, легко поддаётся и насыщает себя информацией, не соответствующей его возрасту, развитию, интеллекту.

Таким образом, возвращается «плохой вкус», ребёнок не в состоянии, в силу полного отсутствия опыта и знаний отличить «зёрна от плевел». Всё это играет порой решающую роль в воспитании детей в целом.

На сегодняшний момент существует два мнения, две теории относительно того, когда надо начинать изучение произведений на два голоса. Первое базируется на том, что вначале необходимо добиться чистой интонации, чистого унисона в хоре и только потом приниматься за обучение пению двухголосия. Второе опирается на то, что, несмотря на отсутствие в хоре стабильного унисона, начинать осваивать двухголосие правомерно и допустимо как можно раньше.

Практически всегда на начальном этапе обучения пению в хоре вместо унисона звучит «многоголосие», что происходит из-за разбалансированности или недостаточной координации слуха и голоса. Автор предлагает обоснованную и подтверждённую многими теоретиками и хормейстерами, проверенную практикой следующую методику освоения навыка пения на два голоса.

1. Обучение двухголосию необходимо начинать с остинато или органного пункта (выдержанного тона) в одном из голосов. Одновременно с этим не следует забывать о развитии чувства ритма, в том числе ритмического двухголосия. Эта работа должна происходить единовременно с развитием навыка пения на два голоса. При выборе упражнений надо ориентироваться в первую очередь на двухголосие с широкими интервалами, потому что они наиболее «слышимые» у детей с различным слуховым опытом. Например, детская песенка «Дон-дон»,

мелодия которой состоит из двух нот, хорошо может сочетаться со вторым голосом, расположенным на квинту ниже. Произведения же должны иметь простую, легко запоминающуюся в интонационном плане мелодию.

Для более успешного развития гармонического слуха, без которого не освоить двухголосия, рекомендуется каждой хоровой партии учить оба голоса, чтобы уметь исполнять их попеременно. При этом целесообразно, чтобы педагог исполнял партию второго голоса тогда, когда хор поёт основную мелодию. И наоборот, когда хор поёт второй голос, а педагог – основной.

2. Добавление упражнений с движением голосов в разных направлениях. На этом этапе работы над двухголосием предлагается добавлять упражнения и выбирать такие произведения, в которых голоса движутся в разном направлении. В этом случае учащиеся лучше будут слышать друг друга и меньше вероятности того, что они будут «сбиваться» на другой голос. Для примера предлагается несколько двухголосных произведений разнонаправленного голосоведения: «Зайка» В. Кирюшина, «Как у наших у ворот» – русская народная песня в обработке А. Луканина, «Я с комариком плясала» – русская народная песня в обработке Н. Владыкиной – Бачинской.

3. Освоение навыка пения на два голоса через обучение двухголосию в прямом и параллельном движении. При освоении этого навыка пения в исполняемых упражнениях и произведениях целесообразно избегать постоянного терцового соотношения голосов, поскольку это самое трудное для восприятия детьми на начальном этапе обучения. Следует отметить, что эпизодическое появление терции в двухголосии неизбежно. В этом случае необходимо выбирать произведения, в которых терцового соотношения голосов будет немного. Кроме этого, приёмы хорового письма, которые уже встречались прежде, будут появляться в этих произведениях и придадут для хористов дополнительный импульс в закреплении навыка пения двухголосия.

4. Включение в репертуар хора сочинений с различными приёмами голосоведений.

Последний этап работы – самый интересный, насыщенный и трудный период в освоении навыка пения двухголосия: включение в учебный процесс и репертуар хора сочинений, в которых встречаются различные приёмы голосоведений в рамках одного произведения: перекрещивание голосов, постепенное их включение, более сложные виды полифонии, включая каноны. Это – вершина в освоении вокально-хоровых навыков в детском хоре. К числу таких произведений следует отнести не только обработки народных песен, но и оригинальные, авторские сочинения: «При долинушке калинушка стоит» р. н. п. в обработке Н. Владыкиной – Бачинской, «Утро» Р. Бойко, «Бородино» р. н. п. в обработке

С. Чернецкого; «В чистом поле дуб стоит», «Козёл Васька» А. Гречанинова, «Прохор пёк пирог» Б. Кравченко; «Зелёная рощица», «Как у бабушки козёл», «Дрёма» р. н. п. в обработке А. Думченко.

Современное преподавание – не только в детских хоровых коллективах – отличается большим разнообразием методических разработок, авторы которых относятся к различным школам. Но мы всегда должны помнить о том, что основными критериями при выборе упражнений и произведений для детей должны быть доступность, интерес и простота.

Доступными сочинения должны быть потому, что у каждого возраста имеется свой потолок восприятия информации. Ребёнок должен понимать и принимать тот материал, который ему предлагается.

Интересными – потому, что у детей должен проявиться отклик на сюжет, о котором рассказывается в той или иной песне или упражнении.

Простота – это доходчивость материала: как мелодического, так и литературного. Поэтому не стоит братья за более сложным репертуар, чем тот, который осият дети.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Вессель, Н.Х., Е. К. Альбрехт. Гусельки: 128 колыбельных детских и народных песен и прибауток. Москва: Книга по Требованию, 2013. 106 с.
2. Роганова И.В. Хоровое сольфеджио. Санкт-Петербург: Издательство «Композитор», 2014. 88 с.
3. Сборник методических статей «Вокально-хоровые технологии». Выпуск №2. Санкт-Петербург: Издательство «Композитор», 2014. 252 с.
4. Тихонова И.Е. Хоровое сольфеджио в России: Методика. Опыт. Санкт-Петербург: Издательство «Композитор», 2003. 284 с.
5. Думченко А.Ю. «Странное происшествие»: песни для детей младшего и среднего возраста. Санкт-Петербург: Издательство «СПб АППО», 1999. 14 с.С. Ф. Семёнова

МОУ «Центр образования и творчества «Петровский Дворец»

педагог дополнительного образования, художественный руководитель и дирижёр Образцового коллектива детского художественного творчества РК хора мальчиков и юношей «Пеллерво»

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КАРЕЛИИ

на примере цикла Светланы Семёновой «Маленький человек»

АННОТАЦИЯ.

Статья посвящена современным тенденциям в хоровом исполнительстве на примере цикла для хора и фортепиано «Маленький человек» С. Семёновой, написанного для хора мальчиков «Пеллерво». В связи с этим представлен материал по специфике работы в коллективе, воспитательным задачам и проектной деятельности. Подробно описана история создания цикла, его тематика, образный строй и музыкальная характеристика номеров. В статье рассматриваются современные формы передачи музыкального материала: телесная бодиперкуссия, элементы хорового театра, нетрадиционные способы вокализации текста. Также указаны особенности исполнительской практики данного произведения и пути реализации в раскрытии творческих способностей каждого хориста.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

тенденции, «Пеллерво», «Маленький человек», бодиперкуссия, хор

Хоровое исполнительство в Карелии – одно из актуальнейших направлений развития культуры региона. Здесь благодаря доступности многоступенчатого музыкального образования сформировались и успешно функционируют такие хоровые коллективы, как хор студентов ПетрГУ, мужской хор Карелии, детский хор «Лаулу», хоровая студия «Теллерво» и многие другие. И все они сосредоточены в Петрозаводске. Среди них – хор мальчиков «Пеллерво», с которым я работаю 18 лет, 15 из

них в качестве хормейстера.

Говоря о современных тенденциях, необходимо обозначить, что современное звучание хора складывается из таких параметров исполнительства, которые предполагают свободу творчества и музицирования, дают детям возможность раскрепоститься на сцене. Ведь современный детский хоровой коллектив достаточно мобилен и адаптирован к меняющимся реалиям современного мира. Причем это выражается как в репертуарной концепции, так и в исполнительской практике, которая порой предлагает самые разнообразные формы и интерпретации музыкального материала, от стилизаций до масштабных проектов, от аранжировок до импровизированных действий.

Хор мальчиков «Пеллерво» существует уже 20 лет в Центре образования и творчества «Петровский Дворец», имеет звание «Образцовый коллектив России», а также является лауреатом, дипломантом, участником городских, республиканских, всероссийских и международных конкурсов и фестивалей. **Название «Пеллерво» связано с эпической поэмой «Калевала», а именно, с одним из её героев – мальчиком «Пеллервойненом», сеющим добро и радость по миру. Исходя из этой идеи, выстраивается вся работа коллектива, репертуарная политика и концертная деятельность. Главной задачей коллектива является обращение к тематике нравственности, и в первую очередь, проявление воспитательной составляющей в процессе обучения хоровому пению мальчиков.**

В решении этих задач очень важным оказался собственный опыт в педагогической работе с детьми. Поскольку по роду деятельности я имею опыт общения с разновозрастными группами хористов и с абсолютно разной музыкой в этом плане, то воспитательный аспект в формировании хоровой культуры можно считать одним из самых важных в обучении с детства. Становление личности ребенка осуществляется через привитие с раннего возраста интереса к целостному восприятию картины мира через музыкальное воспитание.

В работе с детьми ведущим направлением моей деятельности является «проектное». За последние 10 лет хором были представлены публике города следующие проекты: «Музы-

ка звучит во мне» совместно с детьми с ограниченными возможностями, медиа-проект «Музыка души: доброе, светлое, вечное», проект «Дети севера» с региональным компонентом, программа к 75-летию Победы «Память сердца».

Каждый новый проект разрабатывается специально под формат хора мальчиков «Пеллерво» и имеет определенные социальные задачи: развитие в детях нравственности, личностной идентичности/осознанности, гражданской позиции, национально-региональной принадлежности. В своей деятельности я не пытаюсь вырастить будущих музыкантов-певцов, хотя это вполне возможно, а стараюсь сформировать ценностно-ориентированную личность с хорошим уровнем внутренней культуры, и что немаловажно, адаптированную к реалиям сегодняшнего дня.

Исходя из этих особенностей коллектива родилась идея создания для мальчиков музыкального произведения такого формата, который был ориентирован на творческую концепцию, способную отразить морально-нравственные нормы, понятные в первую очередь детям. Во многом, благодаря работе с мальчишками, я начала писать музыку крупной формы. Общение с ними подсказало темы моего цикла для детского хора и фортепиано под названием «Маленький человек» (2018), который явился подарком дорогому коллективу.

Идея написания сочинения принадлежит почётному руководителю хора О. В. Митруковой. Оксана Владимировна всю свою 30-летнюю профессиональную деятельность посвятила хоровым коллективам Дворца. Именно ей в 2001 удалось возродить всемирно известный хор мальчиков «Пеллерво», который существовал в советское время под руководством С. П. Оськиной. Для Оксаны Владимировны, человека очень порядочного и скромного, всегда на первом месте было именно воспитание мальчишек, преданность и верность хоровому делу. Благодаря ее заслугам хору в 2014 году было присуждено звание «Образцовый коллектив России».

Написание цикла «Маленький человек» для хора и форте-

пиано совпало с рождением моей дочери и не могло отразиться на образной сфере цикла, которая погружает в мир детской души. Тема зарождения души разворачивается уже в самом начале в фортепианном вступлении к первому из семи номеров.

Образы номеров «Дождь», «Щенок», «Мама», «Забияки» понятны каждому ребенку. Крайние номера «Маленький человек» и «Этот мир» нравственные по своей тематике задают проблематику всего сочинения: «зачем мы приходим в этот мир?» и дают ответ «чтобы его сберечь и сохранить».

Сборник проиллюстрирован известной карельской художницей, членом Союза дизайнеров России Алёной Голубевой (иллюстрация 1).

Тематика цикла безусловно направлена на развитие лучших качеств личности ребенка. Главная идея, что каждый человек в состоянии изменить этот мир и сделать его лучше: «Верой и правдой ты жизнь свою живи, только добро лишь в наш мир ты принеси».

Остановимся подробнее на музыке цикла. К общим характеристикам цикла можно отнести: современный стиль цикла с эстрадно-джазовыми «вкраплениями», применение телесной бодиперкуссии, элементов хорового театра, нетрадиционных способов вокализации текста.

В целом цикл «Маленький человек» представляет собой ряд контрастных номеров, которые создают разнообразный и, главное, «живой» мир, увиденный глазами ребенка. Лири-

«Маленький человек»

цикл для детского хора и фортепиано



ческим центром цикла является песня «Мама». Целостность циклу придают два крайних номера – «Маленький человек» и «Этот мир», близкие по материалу и фактуре; также оба раздела звучат в мажорных тональностях (ля мажор и до мажор), создавая новый виток развития цикла, его кульминацию и в тоже время служа логическим завершением.

Все номера опираются на относительно несложный вокальный материал: преимущественно хоровое двухголосие с поддержкой фортепианного сопровождения. Исключением служит номер «Щенок», в котором подчеркивается диалоговость с помощью взаимодействием реплик хора и солиста. Разные виды вокализации (легато и стаккато) сочетаются с силлабическим изложением текста. В цикле использованы минимум распевов (это позволяет детям быстрее освоить материал и вникать в смысл текста, но при этом развивать голосовой аппарат). Двухголосие основывается на различной интервалике – иногда благозвучной («Мама», «Щенок»), иногда остро диссонантной («Забияки», «Дождь»). В этой связи показателен номер «Забияки», в котором, определенную сложность в исполнении представляет использование сложных хроматических ходов и диссонантных созвучий.

Также в некоторых номерах используются приёмы (говорком, шёпотом, выкриком), которые усиливают определенную эмоцию и создают сонорный эффект (примером служат номера «Забияки», «Щенок», звукоподражательные элементы применяются в хоре «Дождь»).

Говоря о сложностях в исполнении и работе над циклом, стоит обратить внимание на самый длинный по протяженности центральный номер «Дождь», который полностью исполняется с бодиперкуссией и требует определенной отработки движений во время пения. Благодаря ритмизованным движениям исполнители гораздо глубже попадают в образ сочинения и более эффектно передают музыкальный материал в целом.

Современные элементы (театрализация, яркая образность, пластические жесты), которые заложены в этом цикле, достаточно быстро осваивались мальчиками, что свидетельствует

об их востребованности, понятности, и в целом говорит детям о том, что хоровое искусство – для всех, а не только для некоторого числа людей. В этом я черпаю вдохновение для себя, как педагога и композитора.

Работа нашего коллектива помогает раскрыть и развить таланты детей, сохраняет культуру хорового пения в Карелии. Я нахожу для себя огромное счастье в самом процессе работы с детьми, поиске совместных новых творческих решений. Руководствуясь фразой, что «не существует пути к счастью, а сам путь и есть счастье», я продолжаю учиться у своих детей и погружаться вместе с ними в чудесный мир музыки.

*Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова*

доцент кафедры дирижирования, декан

ХОРОВАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ БОРИСА НАПРЕЕВА

АННОТАЦИЯ.

В данной статье представлены хоровые произведения для детей композитора Карелии Бориса Дмитриевича Напреева. Хоры отличает изобразительность, яркость воплощения образов, выразительность, эмоциональность. Произведения по праву занимают достойное место в репертуаре детских хоровых коллективов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

младший хор, хоровая музыка для детей, особенности композиторского письма

Творчество Бориса Дмитриевича Напреева¹ занимает значительное место и в музыкальной культуре Республики Карелия, и за ее пределами. Напреев – автор самых разных по тематике и масштабам произведений. На сегодняшний день ему принадлежит около ста опусов для фортепиано, струнных инструментов, симфонического оркестра, народного, духового оркестров.

Одной из важных сторон творчества композитора является обращение к хоровой музыке, которая волнует его на протяжении всей жизни. Всего автором создано 19 опусов для хоров разных составов: детского, женского, смешанного.

¹Борис Дмитриевич Напреев (род. 1938) – композитор, музыковед, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств Республики Карелия, Лауреат премии «Сампо», Член Союза композиторов Карелии.

Композитором написаны как отдельные сочинения для детского хора, так и крупные опусы: кантаты («Лесная музыка», «Край родной», «Калевальские герои»), оратория «Мой город», циклы («Семь детских песен на стихи разных поэтов», «Семь песен – загадок», «Путешествие по городу»). На примере некоторых из них представим особенности композиторского подхода к написанию хоровой музыки для детей.

Дети младшего возраста – особая аудитория. «Музыка – воображение – фантазия – сказка – творчество – такова дорожка, идя по которой ребёнок развивает свои духовные силы. Музыкальная мелодия пробуждает у детей яркие представления. Она ни с чем не сравнимое средство восприятия творческих сил разума», – писал В. Сухомлинский [2, с. 168]. Дети предпочитают петь иллюстративные песни, ритмически ясные, несложные и с понятным текстом. Важен принцип игрового вхождения в музыку, который заключается в создании образно-игровых ситуаций. Хоровая музыка для детей Б. Д. Напреева полна обладает всеми перечисленными качествами.

Первым крупным сочинением для детского хора стала кантата «Лесная музыка» для солиста, детского хора и симфонического оркестра, написанная на стихи Петра Комарова (1975). В кантате семь частей: «Увертюра», «Дятел», «У болота», «В курятнике», «Оленёнок», «Лесная музыка», «Зима».

Кантату открывает симфоническая «Увертюра», в которой формируются образы сочинения. Они связаны с двумя линиями – подвижно-скерцозной, лирически-созерцательной. Вокально-инструментальная миниатюра «Дятел» звукообразительна, в ней хоровые партии перекликаются, вторят друг другу, словно эхо в лесу. Оркестровое сопровождение иллюстрирует стук дятла, непрерывно повторяющиеся звуки переходят в отрывистые цепкие аккорды. Часть «У болота» погружает в таинственную природу, важными для создания образа становятся выдержанные оркестровые педали. Забавный номер «В курятнике», заключительный «Зима» (его отличает светлый, звончатый колорит) обрамляют две лирические части – «Оленёнок» и «Лесная музыка».

Кантата «Край родной» для детского хора на стихи О. Мишиной, в переводе с карельского А. Мишина (1997), состоит из семи частей: «Край родной», «В лесу», «Две ели», «Бельчонок», «Снеговика», «Ручей», «Топор Нестора».

Произведение представляет череду живописных зарисовок. Первый номер – выразительный, напевный – написан в удобной тесситуре, как и все детские хоры композитора. Вторым интересен с точки зрения переменного метра (2/4, 3/8). Он помогает подчеркнуть смену образов этого хора. В двухдольном поочередно изображены ёжик, лягушка, птичка, а в трехдольном «зреют» земляника, черника, брусника, малина. Третий номер «Две ели» (единственный номер кантаты, представленный в умеренном темпе) смена ритма с четвертой на восьмые, передаёт два образа: «вековой ели» и «молодой елочки-дочки». В хоре «Бельчонок» описана нежная, трогательная история, исполняемая в легком трехдольном размере. Сопровождение следующей части рисует образ бегущего ручейка. В заключительном номере композитор обращается к легендарному образу мастера-плотника Нестора. Легенда о нем является одним из самых популярных сюжетов, связанных с островом Киж. Согласно местному преданию, Нестор построил храм Преображения Господня без единого гвоздя при помощи одного только топора. «Топор Нестора» – самый развернутый номер кантаты. В нём слышатся и тяжелый труд ремесленника, и звон колоколов.

Оратория «Мой город» написана для чтеца, детского и юношеского хором (1998–1999). Состоит из десяти частей, хоровые номера для младшего хора чередуются с номерами для юношеского хора («Троллейбус», «Кукко»¹, «Фонтан», «Древлянка», Рождественская ёлка», «Набережная», «Петр I», «Весной», «Карелия», «Онего»).

Для литературной основы оратории композитор выбрал поэзию Армаса Мишина, его основного соавтора, в сотрудничестве с которым созданы хоровые произведения разных

¹«Кукко» («kukko») – в переводе с карельского, вепсского «петух».

жанров, среди них: «Поэма о железе» по мотивам «Калевалы» (1983), «Портреты героев Калевалы» (1994), «Путешествие по городу» (1999).

Цикл «Путешествие по городу» появился как редакция оратории. Он составлен из хоровых номеров, предназначенных для младшего хора. Сюжетная канва следующая: дети гуляют по городу и знакомятся с разными районами Петрозаводска. Начинается путешествие на Кукковке, затем через Древлянку и центр города дети подходят к памятнику Петру I. Наконец, пройдясь по Набережной, отправляются на остров Кижи.

Безусловно, замысел автора неординарен. Его сочинение практически становится музыкальным путеводителем, где музыка выполняет необычную цель – знакомит юных музыкантов со своим городом. Кроме того, возможность узнавать в музыкальных описаниях хоровых номеров те места, где ребята бывали, позволят полнее прочувствовать и пережить все музыкальные истории, изложенные в песнях, выразительно передать их художественный образ.

Все хоры цикла одноголосны, просты по музыкальному языку. В них особенно заметна непосредственная связь с речевым интонированием. Диапазоны вокальной партии охватывают примарные тоны детского голоса и складываются из доступных каждому ребёнку секундовых, терцовых и квартовых интонаций. Тесная связь музыки и текста, ясность структуры, вокальное удобство музыкальной ткани способствуют сравнительно легкому усвоению и исполнению этого произведения детским хором.

Обобщим особенности рассмотренных здесь детских хоровых сочинений Бориса Дмитриевича Напреева. Тематика произведений связывается с родным краем, его историей, трогательным отношением к природе. Автор тщательно продумывает выбор образов: сюжетный ряд сочинений понятен ребёнку и нагляден для него. Воплощая эти образы в музыкальном материале, композитор находит максимально подходящие средства выразительности: они просты и убедительны одновременно. Мелодии его хоров понятны, просты, легко воспринимаются на слух, доступны для разучивания.

Большая часть произведений написана композитором для исполнения в сопровождении оркестра. Оркестру отведена особая роль. Тембровыми красками композитор тонко рисует персонажей, помогая исполнителям погрузиться в музыкальные истории, разворачивающиеся в каждом отдельном сочинении.

Музыка Бориса Напреева пользуется популярностью, чему в немалой степени способствуют постоянные встречи композитора с юными музыкантами и слушателями. Кроме того, автор активно сотрудничает с руководителями хоровых коллективов.

В заключение приведем слова композитора: «На первом месте для меня, бесспорно, всегда было стремление активно участвовать в музыкальном воспитании детей» [1, с. 199].

Обращаясь к хоровой музыке Бориса Напреева, написанной для детей, можно утверждать, что она содействует воспитанию эстетического вкуса и формированию художественных взглядов, помогает руководителю развить тонкость, эмоциональную чуткость юных музыкантов. Представленные сочинения остаются актуальными и современными.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Борис Напреев: статьи, исследования, воспоминания: сборник научных статей и материалов к 80-летию со дня рождения. Петрозаводск: Verso, 2018. 254 с.
2. Сухомлинский В.А. О воспитании. Москва: Издательство политической литературы, 1982. 269 с.

ДЕТСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА ГЕРЦМАНА НА ПРИМЕРЕ ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЙ

АННОТАЦИЯ.

Тема детства, константно актуальная для композиторов во все времена, является одной из ведущих в творчестве М. Л. Герцмана. Его сочинения для детей, ставшие полем исследования данной статьи, претерпевают смысловую эволюцию. В качестве примера рассматривается «Триптих» для детского хора без сопровождения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Михаил Герцман, хоровая музыка, тема детства, Республика Коми, Виктор Морозов, хормейстер, капелла, фигура креста, война, аллюзия, колыбельная

Михаил Львович Герцман (родился в 1945 году в Перми) – один из основоположников профессиональной музыкальной культуры и композиторского творчества Республики Коми¹ придерживается мнения, что композитор должен уметь сочинить всё. Однако, до приезда в Сыктывкар, по его собственным словам, он не любил и не умел писать хоровую музыку. Антипатия была вызвана непедagogичными принципами работы хормейстера Средней специальной музыкальной школы-одинадцатилетки при Уральской государственной консерватории

¹Композитор, педагог, просветитель, музыкальный критик, председатель Союза композиторов Республики Коми с 1991 года. По окончании Ленинградской консерватории в 1971 году был распределён в Сыктывкарское училище искусств (ныне Колледж искусств Республики Коми), где по сей день ведёт теоретические дисциплины и класс композиции.

имени М. П. Мусоргского, где Герцман учился с 1952 по 1963 год. Школа принимала и оставляла в рядах своих учеников исключительно одарённых детей, в связи с чем, общешкольный хор отличался высоким профессионализмом. Герцман упоминает о выступлении их детского коллектива совместно с симфоническим оркестром под руководством Марка Павермана, а также об исполнении «Реквиема» Моцарта, латинский текст которого дети знали наизусть. Руководителя хора Герцман характеризует как жёсткого, агрессивного и волевого педагога: «Она не церемонилась с нами <...> Страх был её главным методическим приёмом» [1, с. 52]. Композитор вспоминает, что даже в период учёбы в Ленинградской консерватории он «всячески избегал малейших соприкосновений с хором <...> Как выяснилось позже, это явилось не просто преступлением. Это было ошибкой» [1, с. 61].

Событие, полярно изменившее отношение композитора к хоровой музыке, произошло с ним в 1973 году, спустя 2 года проживания на территории Коми. К нему обратился художественный руководитель Государственного ансамбля песни и танца Республики Коми «Асья кыа» («Утренняя заря») Виктор Петрович Морозов² с просьбой сочинить хор для новой программы его коллектива. Это был ответственный заказ – ансамбль «Асья кыа» всегда считался «визитной карточкой» коми народной культуры, это первый профессиональный художественный коллектив республики, ведущий свою деятельность с 1939 года. Сложность заданию добавляли детали – хор должен был представлять собой скороговорку на артикуляционную технику, с медленным началом и последующим ускорением, к тому же без сопровождения и на коми языке, с которым композитор не был ещё творчески знаком. Взяв за основу текст коми народной песни «Руй, руй», Герцман успешно справился с задачей, а «Руй, руй» надолго вошёл в репертуар ансамбля. Кроме того, Герцман осознал, что испытывал ранее нелюбовь к хору лишь потому, что ему не встретился хороший хормейстер. Начиная с этого момента, хоровые произведения

² В настоящее время коллектив именуется: «Государственный ансамбль песни и танца Республики Коми имени Виктора Морозова "Асья кы"».

стали неотъемлемой частью творчества композитора и заняли в нём весомое место. Среди них: хоровые фантазии и поэмы, многочисленные хоры и песни, а также 6 кантат, позволяющих именовать Герцмана основоположником в данном жанре, поскольку до него всё композиторское наследие Республики Коми насчитывало только одну кантату³.

Одним из ключевых направлений в произведениях Герцмана является тема детства. Для композитора она привлекательна не только неисчерпаемостью образных сфер, но и возможностью посредством музыки повлиять на формирующееся детское мировоззрение и эстетическую позицию, по его выражению, «незаметно вложить в детские головы правильные мысли»⁴. Сочиняя музыку для детей, композитор стремится сделать свои произведения привлекательными для исполнения. Им написано множество детских фортепианных пьес с яркими, эффектными названиями: «Ничего не задали», «Расстроенный рояль», «Фильм про шпионов», «Золотые рыбки», «Страшный сон», «Последний одуванчик», «Красотка-балерина». В подражание любимому с детства Чайковскому, ставшему определённым творческим ориентиром, Герцман нередко обращается к жанру сказки. Так, сказочные сюжеты лежат в основе его мюзиклов: «Кошкин дом», «Ожерелье Сюдбея», «Тайна игрушечных сердец»; балетов: «Снежная королева», «Три поросёнка», «Стрекоза и муравей», «Подари мне детство» по мотивам повести-сказки Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц».

«Создавая произведения для детей и о детях на вершине вдохновения и мастерства, Чайковский счёл данную область своего творчества одной из самых важных в раскрытии концепции мира, убедительно показав, что у великих художников не существует демаркационной черты между искусством для детей и для взрослых» [4]. Под тем же углом с наступлением зрелого периода в творчестве, начинает воспринимать свои сочинения Герцман. Детская тема импонирует ему с ракурса

³ Первая кантата была написана А. Рочевым в 1975 году.

⁴ Из личной беседы с композитором.

семейных ценностей, он стремится к тому, чтобы музыка была интересна как детям, так и взрослым.

Ярким примером переосмысления Герцманом детской темы является «Триптих» для детского хора без сопровождения, посвящённый хоровой капелле Гимназии искусств при Главе Республики Коми. Это произведение возникло вновь с подачи вышеупомянутого В. Морозова, готовившего концерт ко Дню Победы. Последний, по своей традиции, при заказе задал слова первой строчки: «Играют мальчики в войну...». Продолжил стихотворение поэт и прозаик Виктор Витальевич Кушманов, связанный с Герцманом тридцатью годами постоянного соавторства. Особое отношение композитора к поэтической основе выражается в избранной им форме исполнения *a capella*, в которой написаны все части «Триптиха».

Первая часть рисует картину мальчишеской игры в солдатиков в детском саду. Заданная строчка «Играют мальчики в войну» выполняет формообразующую роль: обрамляя первую часть, она образует вступление и коду. Стоит обратить внимание на мотив «фа – ре – ми», звучащий на этих словах на фоне тонического органного пункта «ля» (пример № 1).

Пример № 1

М. Герцман, «Триптих» для детского хора, I часть, тт. 7–12

Учитывая свойственную произведениям Герцмана интертекстуальность, в контексте музыкальной ткани его сочинений этот мотив можно трактовать как незавершённую фигуру креста и провести связь с кантатой «Песнь о 112-ти Уляшёвых». Кантата рассказывает о погибших в годы Великой Отечественной войны 112-ти однофамильцах из коми деревни Бадъельск. Символ креста (звуки «фа – ля бемоль – соль») звучит

во вступлении ко II части кантаты, поскольку в ней идёт повествование об обелиске погибшим Уляшёвым. В «Триптихе» мотив креста помещён также между двумя разделами первой части на словах «падают, падают», символизируя игровую гибель маленьких солдатиков. Далее, после слов «А может это репетиция» партия альтов исполняет фигуру *passus duriusculus* (ля – соль диез – соль бекар – фа диез – фа бекар – ми), тем самым подтверждая словесное предположение, что судьба этих маленьких мальчиков уже predetermined – сегодня они играют в солдатиков детском саду, а в скором будущем их ждёт настоящая война и смерть.

Вся вторая часть «Триптиха» становится аллюзией на вторую часть кантаты – композитор выбирает тот же *Des-dur*, тот же жанр колыбельной, тот же распевный монолог солиста на фоне хора *a capella*. Символично также обозначение темпов: *Andante* для взрослого хора, для детского – *Andantino*. В кантате в роли нарратора выступает Берёза, из которой был изготовлен первый деревянный памятник погибшим 112-ти Уляшёвым. В «Триптихе» – мать ведёт рассказ о вновь и вновь убитом сыне: «Давным-давно, давным-давно убит ты под Москвой. Под Прагою, под Прагою убит, мой дорогой. Затем убит, опять убит в Афгане, знает Бог... Теперь ищущу, ищущу тебя, в Чечне ищущу, сынок!» Кульминация второй части «Триптиха» приходится на слова «В Чечне ищущу сынок!» неспроста – создание и первое исполнение произведения пришлось на активную фазу боевых действий в Чеченской Республике в 1999 году.

Специфика внешне безмятежной тональности *Des-dur* избранной для двух колыбельных с трагическим содержанием, может брать истоки своего осмысления в предромантической эпохе. Так, К. Ф. Д. Шубарт в «Идеях к музыкальной эстетике» пишет: «Ре-бемоль мажор. Капризный тон, изнемогающий в боли и наслаждении. Он не может смеяться, но улыбается, он не может рыдать, но, по крайней мере, изображает гримасу плача. В этом тоне можно выражать лишь странные характеры и ощущения» [3]. Позже Л. В. Бетховен в 1822 году писал Ф. Рохлицу: «Всегда *maestoso!* *Des-dur!* Не так ли? Но всё же он

велик и возвышает душу ... Если бы только он не хотел всегда умереть!» [3]. Оба произведения написаны на военную тематику, неразрывно связанную с темой смерти. Мажорность в данном случае – это улыбка сквозь слёзы, запечатлённая в стихах Кушманова, которому было важно показать отражение войны на чувствах обычных людей, прежде всего – боль материнской утраты, но, вместе с ней и любовь к своему погибшему ребёнку.

Резюмируя вышесказанное, детская тема в творчестве Герцмана с течением времени претерпевает определённую трансформацию. В ранний период творчества она остается «буквально детской», позже сочинения для детей приобретают глубокий смысл и многоплановость. Вербальная основа хорошей музыки открыла для композитора дополнительную возможность донести до детской аудитории то, что ему видится важным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Герцман М. Л. Тупица. Роман. Сыктывкар, 2010. 619 с.
2. Благая А.Д. Значение тональностей // Материалы конференции «Тайны звука». [Электронный ресурс]. URL: <https://ludustonalis.jimdofree.com/конференция-тайны-звука/> (дата обращения: 19.03.2021).
3. Кириллина Л.В. О семантике тональности E-Dur в творчестве Бетховена. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.beethoven.ru/node/238> (дата обращения: 19.03.2021).
4. Немировская И.А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XIX веков: Автореф. дис. доктора искусствоведения. Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2011. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissercat.com/content/fenomen-detstva-v-tvorchestve-otechestvennykh-kompozitorov-vtoroi-pолоviny-xix-prevoipolovi/read> (дата обращения: 19.03.2021).

Т. В. КРАСКОВСКАЯ

*Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова*

*кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры истории музыки*

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ В КАНТАТАХ ДЛЯ ДЕТСКОГО ХОРА КОМПОЗИТОРОВ СОВЕТСКОЙ КАРЕЛИИ

АННОТАЦИЯ.

Статья знакомит слушателей с самыми яркими страницами истории детского хорового исполнительства в Советской Карелии. Это рождение первых детских творческих коллективов и создание кантат для детского хора и симфонического оркестра композиторам республики Р. С. Пергаментом («Пионерская кантата»), Б. Д. Напреевым («Лесная музыка», «Край родной»), В. А. Кончаковым («Баллада об одном портрете»), Г. Д. Сардаровым («Земля, что мы Карелией зовём»). Анализ литературной основы и музыкального содержания сочинений показывает, каким образом формировалась ценностная система координат ребенка в русле советской идеологии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

детское хоровое исполнительство, Советская Карелия, национальная идея, кантата

С 1930-х годов в республике Карелия начинает свою историю детское хоровое исполнительство. Первым известным детским хором в Петрозаводске стал образованный в 1937 году Ц. Н. Кофьян хор Петрозаводского Дворца пионеров и школьников им. Ю. В. Андропова «Теллерво», названный по имени персонажа эпоса «Калевала». Организаторский талант и высокий профессионализм педагога-хормейстера С. П. Оськиной проявились в её работе с городским хором мальчиков

«Пеллерво» Петрозаводского Дворца пионеров, созданном в 1963 году. В 1960-е годы повсеместное появление детских хоровых коллективов на базе общеобразовательных школ, развитие хоровых студий и организация хоровых отделений в музыкальных школах было связано с мощным хоровым движением в России. В 1966 году при Карельском отделении Всероссийского хорового общества стараниями его председателя и выдающегося хормейстера Г. Е. Терацуянца создаётся первая в республике детская хоровая студия, в дальнейшем – Детская музыкально-хоровая школа. На базе школы вскоре образовался хор «Лаулу», первое серьёзное выступление которого состоялось в 1984 году с симфоническим оркестром Карельского радио и телевидения. С 1977 года под руководством М. Н. Константиновской начинает свою творческую деятельность Детский хор «Жаворонок» Дворца культуры и техники «Машиностроитель». В 1978 году дирижёром Н. Ф. Трошковой образован Детский хор «Дружба» Дома культуры ПО «Онежский тракторный завод».

Бурное развитие детского хорового исполнительства в Карелии и постепенно возрастающий уровень их певческого мастерства побудили членов республиканского Союза композиторов к созданию хоровых сочинений для детского хора уже начиная с 1950-х годов. Среди песен и хоровых миниатюр особенно выделяются кантаты для детского хора и симфонического оркестра Р. С. Пергамента («Пионерская кантата», 1954–1957), Б. Д. Напреева («Лесная музыка», 1975), В. А. Кончакова («Баллада об одном портрете», 1986), Г. Д. Сардарова («Земля, что мы Карелией зовём», 1987), Б. Д. Напреева («Край родной», 1997).

Пергамент на протяжении всего творческого пути обращал внимание на детскую слушательскую и исполнительскую аудитории. Вполне возможно, что «Пионерская кантата» для детского хора, солистов, чтецов и оркестра, задуманная Пергаментом в 1954 году, предназначалась самому известному на тот момент коллективу – пионерскому хору «Теллерво». Автором текста кантаты стала детский поэт и прозаик, уроженка Пе-

тербурга Ю. Н. Никонова (1902–1979). Для Государственного издательства Карельской АССР в 1957 году Пергаментом была сделана редакция кантаты. К музыкальному материалу были добавлены стихи, повествующие о «буднях и праздниках» советского пионера, которые декламировались чтецами между номерами: «Родная школа», «Трудная задача», «В лагерь», «Шутка», «Осень школьника».

Кантата «Лесная музыка» Б. Д. Напреева для сопрано, детского хора и симфонического оркестра написана на стихи русского советского поэта, журналиста, Лауреата сталинской премии и члена коммунистической партии П. С. Комарова (1911–1949), в творчестве которого значительное место отведено образам родной земли и природы. Кантата была издана в виде клавира в 1987 году Ленинградским отделением Всесоюзного издательства «Советский композитор» и содержала шесть частей. К сожалению, седьмая часть – оркестровая увертюра, содержащая музыкальный материал последующих частей – в издание не вошла. Позже Б. Напреев создает еще одну кантату для детского хора – «Край родной», литературной основой которой стал текст на карельском языке прозаика, поэта О. Ф. Мишиной (род. 1933), переведённый на русский язык поэтом, писателем и переводчиком А. И. Мишиным (род. 1935). Первым исполнителем кантаты стал хор «Лаулу» Детской музыкально-хоровой школы Петрозаводска.

Литературной основой Кантаты для чтеца, детского хора и симфонического оркестра «Баллада об одном портрете» В. А. Кончакова стали стихи советского поэта, переводчика и критика, писавшего на русском и финском языках Т. К. Сумманена (1931–1988). Позже к детской теме обращается Г. Д. Сардаров (кантата «Земля, что мы Карелией зовём...» написана на стихи карельской поэтессы Е. М. Николаевой (1935–2011)).

Как видим, в качестве литературной основы композиторами выбирались стихи известных в Карелии и России поэтов, признанных мастеров детского стихотворения, удостоенных почётных званий за своё творчество. Важнейшее значение этих произведений – их воспитательное значение.

«Пионерская кантата» Р. С. Пергамента воспеваает новое поколение советских граждан в красных галстуках – молодое, уверенное в завтрашнем дне, почитающее труд и знания, помнящее свою историю и имена её героев. Тексты кантаты содержат мифологемы: образ Ленина, партии («мы смело идём за родным комсомолом, за Партией нашей идём»), труда, единения, образы заката, солнца, алый/красный цвет. Яркая образность этих мифологем достигается запоминающейся несложной мелодией в удобной тесситуре и в мажорном ладу. Кантата понятна исполнителям и с точки зрения жанровых особенностей: она, словно, отражает школьную программу по музыке и представляет собой образцы «трёх китов» (по Кабалевскому): песня (походная и попутная), танец (вальс) и марш (гимн). Высокую коммуникативность текста обеспечивают игровые моменты и возможность проявить актёрское мастерство: разделение хора «по ролям», наличие номеров для различных составов (дуэтов, хора младших школьников).

Важнейшее воспитательное значение с точки зрения советской идеологии имеет и кантата В. А. Кончакова «Баллада об одном портрете». Она повествует о тяжёлых буднях рабочего, который «на заводе спину гнул с утра до поздней ночи». Однажды он принес в дом портрет Ленина – «вождя рабочих и крестьян, вождя для всей планеты». Дальнейшее развитие событий очень драматично: отца заставляют снять портрет со стены и арестовывают, но мальчик вновь вешает портрет на стену и решает быть верным заветам Вождя. Анализ текста показал, что константными в нем остаются мифологемы Вождя (Ленина), мечты о светлом будущем, революции, врага. Одночастная кантата имеет признаки баллады, с точки зрения драматургии выстроена как поэзная форма. Эти жанровые признаки (баллады и поэмы) делают понятным сложное содержание текста и служат опорой в восприятии, кроме того, особая роль здесь принадлежит чтецу, который комментирует события. Музыкальный материал опирается на топику классического стиля: патетический топос призван воссоздать образ тёмного, тяжёлого прошлого простого рабочего и образ врага, а героический характеризует вторую тему – «революционную».

Образный строй кантаты Б. Д. Напреева «Лесная музыка» прост и ясен для ребёнка-исполнителя, но при этом, произведение воспитывает любовь к родному краю, бережное отношение к богатству своей Родины – природе. Несмотря на то, что музыкальный язык кантаты не так прост с точки зрения гармонии и ладотональных связей, а форма каждого номера представляет собой оригинальное решение, кантата удобна для исполнения детским хором: двухголосие (трёхголосие только в первом номере) отличается логичностью, мелодия каждой партии – небольшим диапазоном и яркой образностью. Музыкальная ткань насыщена звукоизобразительными эффектами и игровыми возможностями (пение на слоги и закрытым ртом, *glissando*, чередование *sol* и *tutti*).

Пятичастная кантата Г. Д. Сардарова «Земля, что мы Карелией зовём» тоже построена по принципу контраста: медленные части (первая «Родные просторы» и третья «Озёра») чередуются с быстрыми игровыми (вторая «Карельский лес» и четвёртая «Прятки»), а завершается кантата гимнической «Песней горна». В содержании – образы родных просторов северного края и вековой тишины, нежность и прозрачность водной стихии, в вечных волнах которой слышны напевы рун, суровая красота карельского леса, растущего вместе с новым поколением. Образ солнца, его «рыжих брызг» и лучистого света – самый яркий, коррелирующий с мечтой о счастье «под мирным небом», без войны. Из всех представленных сочинений эта кантата, пожалуй, является самой сложной по музыкальному содержанию, поскольку в ней нет прямых аллюзий на топику классического стиля. Исключение составляет лишь последняя часть «Песня горна», в которой превалирует героическая топка (ее характеризуют позывные, пунктирный ритм и интонации призыва).

Кантаты для детского хора, формирующие представления о жизненных ценностях ребёнка, можно назвать «эффективными конструкторами детского мышления» [2, с. 63], формирующими правильную «систему координат» [1, с. 165] в современном мире. Как пишет литературный критик Б. Сар-

нов, «ребёнку нужна именно система, которая включала бы в себя ясные и вполне определенные ответы на все возможные и подразумевающиеся вопросы. Его ум не терпит неясностей и исключений» [там же]. Такой подход к формовке детского сознания был весьма эффективен в советскую эпоху, особенно в литературном творчестве детских писателей (например, Аркадия Гайдара). Музыкальное исполнительское творчество, как и чтение, способствует формированию такой системы координат через трансляцию концепта, включающего в себя ценностные ориентиры современного школьника-пионера, будущего комсомольца, гражданина Советской страны. Через создание ярких музыкально-поэтических образов детства, окрашенных в солнечный цвет, революционной борьбы в оттенках алого, родных просторов зелёных лесов и голубых озер и других в детском сознании постепенно закреплялся миф о счастливой жизни в родном краю, как в известной песне Д. Кабалевского:

*Детство наше золотое
Все светлее с каждым днём,
Под счастливую звезду
Мы живём в краю родном...*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Сарнов Б. Страна Гайдара // Страна нашего детства. Литературно-критические статьи. М.: Детская литература, 1965. С. 165–224.
2. Щербинин А.И. Плакатный стиль политического мышления: своеобразие и пути формирования // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 3 (15). С. 59–75.

Н.А. ПОПОВА

*Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова*

*студентка III курса
научный руководитель – старший преподаватель
кафедры теории музыки и композиции О.В. Никифорова*

«ЧЕТЫРЕ ХОРА НА ТЕМЫ “КАЛЕВАЛЫ”» Г. СИНИСАЛО: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА

АННОТАЦИЯ.

В работе исследована история создания сочинения и проведено сравнение драматургии цикла Г. Синисало с эпической поэмой Э. Лённрота. Автор выявляет особенности проявления карельского восьмисложника и анализирует использование звукоизобразительности в хоровом цикле Г. Синисало.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Синисало, Калевала, эпос, хоровой цикл, Бельский, руна, Лённрот, интерпретация

Карельскую профессиональную композиторскую школу сложно представить без Гельмера-Райнера Несторовича Синисало – создателя национального балета и симфонии. Цикл «Четыре хора на темы “Калевалы”» был найден в своде нотных рукописей композиторов и музыкантов Карелии в Национальной библиотеке. Это сочинение никогда не издавалось, сведения об исполнении и об истории его создания отсутствуют. Рукопись хорового цикла содержит авторские комментарии об использовании изданий эпоса 1953 и 1970 годов, а также номера использованных рун. Но в 1953 году поэтическая «Ка-

левала» не издавалась. Нами было выявлено, что нумерация некоторых рун совпадает с «малой Калевалой», которая издавалась на финском языке, но в основе всего цикла композитором был использован перевод Л. П. Бельского.

Цикл на темы рун «Калевалы» состоит из четырёх частей: «Дума о Вяйнямёйнене», «Вяйнямёйнен отправляется в Пох'ёлу¹», «Закливание Лоухи», «Возвращение Сампо». Первые три части исполняются а capella смешанным хором, в последнем появляется фортепианное сопровождение.

В цикле «Четыре хора» Синисало использует лишь фрагменты из заявленных в рукописи рун и не придерживался последовательного пересказа сюжета «Калевалы» Элиаса Лённрота.

Драматургию цикла можно трактовать двумя способами. С одной стороны, она основана на оригинальном авторском прочтении поэмы. С другой стороны, в цикле выделяются два раздела, следующие сюжетному развитию «Калевалы» Элиаса Лённрота: первая и вторая части основываются на столкновении Вяйнямёйнена и Ёукахайнена, а третья и четвёртая части опираются на сюжет о возвращении Сампо.

Синисало придерживается «калевальской» метрики в цикле – хореического восьмисложника (в музыке калевальский размер традиционно воплощается последовательностью шесть восьмых и две четверти). Примером такой метрики является известная руна «Мудрый, старый Вяйнямёйнен». Можно выделить несколько вариантов трактовок восьмисложника, использованного Синисало: оригинальный, замена всех длительностей на восьмые или четверти, использование встречного ритма (сохраняя сильные доли, вводит внутрислоговые распевы).

Синисало в цикле «Четыре хора на темы “Калевалы”» использует различные приемы звукоизобразительности для передачи звуков природы и различных музыкальных жестов. В рунах на темы «Калевалы» задействованы две природных стихии – вода и воздух. Например, в первой части цикла на сло-

¹ Использована орфография композитора.

вах «прямо пальцами во влагу» Синисало рисует скольжение Вяйнямёйнена по воде за счёт использования нисходящих по полутонам малых уменьшенных септаккордов. В этой же части показана стихия воздуха (на словах «поднялся ужасный ветер») композитор внезапно ускоряет темп и вводит канон с басовым планом вступления голосов и восходящей малой нотой в пропосте.

Второй тип звукоизобразительности связан с жестикულიацией (он также используется в первой части). Резкие восходящие и нисходящие октавные скачки в басовой партии изображают падение рунопевца на словах «И упал тут Вяйнямёйнен».

Самой экстравагантным номером цикла является третья часть «Заклинание Лоухи». Чтобы создать мистический образ заговора старухи Лоухи Синисало выходит за пределы тональности и модальности, и обращается к музыкальным техникам XX века – к сонорике и алеаторике.

Синисало называл «Калевалу» неиссякаемым источником вдохновения. Интерпретация эпической поэмы в цикле во многом близка воплощению «калевальской» темы в знаменитом балете «Сампо»: в основе лежит конфликт сил добра и зла, финал имеет героический массовый характер. Важный для балета образ народа-победителя воплощается в цикле при помощи обращения к смешанному хору. Такое исполнение не является традиционным – обычно руны пелись сольно или дуэтом, а также небольшими мужскими группами на промыслах [1, с. 93]. К особенностям трактовки «калевальской» темы в цикле относятся фрагментарное использование текста рун, отсутствие музыкального цитирования, необычный исполнительский состав (партия фортепиано появляется только в финальной части), соединение тональности, модальности, сонорики и алеаторики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Конкка У. С., Конкка А. П. *Архиппа Перттунен и Элиас Лённрот: так создавалась «Калевала»* // Труды КарНЦ РАН. 2010. № 4. С. 86–96.

Н.П. ХИЛЬКО**Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова***кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции*

МИРОВАЯ ПОЭЗИЯ В ВОКАЛЬНОЙ И ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ Э. ПАТЛАЕНКО

АННОТАЦИЯ.

В статье рассмотрены вокальные и хоровые сочинения Э. Н. Патлаенко в аспекте его работы со словом. Композитор использовал в своем творчестве стихи 20 выдающихся поэтов: Сапфо, Г. Державина, В. Ходасевича, А. Ахматовой, В. Сосноры и других. Обращение с текстом определялось музыкальным жанром, задающим состав исполнителей, композицию, степень сохранности поэтической формы, принципы вокализации слова.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Э. Патлаенко, В. Соснора, М. Стюарт, Сапфо, А. Ахматова, Г. Державин, вокальный цикл, «Письма из ларца», «Цветок Эллады», «Дочь неба», хоровой триптих, «Бог», «Песни Бояна»

*Там Музыка, где Тьма стремится к Свету.
Где Музыка, там Свет целует Ночь*

Поэтические строки, вынесенные в эпиграф к статье, принадлежат Эдуарду Николаевичу Патлаенко (1936–2019) – композитору, в творчестве которого художественное слово нашло оригинальное и разнообразное воплощение. Он был большим ценителем и знатоком литературы. Богатейшую домашнюю библиотеку семьи Патлаенко украшали редкие издания книг

из разных областей знаний. В период работы в консерватории – Эдуард Николаевич вел класс композиции с 1975 по 1994 годы – он составил рекомендательный список произведений русской литературы XI–XX веков «в помощь литературному самообразованию молодого музыканта» [1], включающий около 700 источников.

Патлаенко и сам не чужд был литературной деятельности. В ораториальной симфонии «Русия и меч» (1978) он является не только создателем музыки, но и автором либретто. С 1990-х годов композитор начал публиковать свои стихи, среди которых выделяются венки сонетов «Круг венчальный», «Ночь после Рождества», «Единосущность».

В музыкальных произведениях Патлаенко связь музыки и слова осуществлялась в 2-х вариантах. В хоровых и вокальных опусах звучащий поэтический текст оказывал непосредственное влияние на логику становления музыкальной композиции. В программных инструментальных сочинениях он создавал образный контекст восприятия собственно музыкального текста.

Круг вовлекаемых в творческий процесс поэтов широк и разнообразен. Обращение к искусству того или иного автора имело разные последствия. Так, встреча с ленинградским поэтом В. Соснорой обусловила историческую линию в творчестве Патлаенко. В 1960-е годы на его стихи были созданы «Вокально-симфонические фрески» для баритона и симфонического оркестра по мотивам «Слова о полку Игореве» (1962), триптих для баритона и симфонического оркестра «Песни Бояна» (1966). Сочинением, в котором Патлаенко подытожил свои размышления и дал оценку событиям истории государства Российского, явилась ораториальная симфония «Русия и меч», основанная на документальных, литературных и фольклорных источниках¹. На примере перечисленных опусов можно увидеть, как идеи, первоначально почерпнутые у разных авторов, постепенно обретали у Патлаенко индивидуальную трактовку, и не только в музыке, но и в собственном авторском слове.

¹ Первая кантата была написана А. Рочевым в 1975 году.

В 1963 году композитор создал еще одно произведение на стихи Сосноры. Речь идет о вокальном цикле «Басни без морали». Его основу составили тексты из «Звериного цикла» Сосноры, которые комментируются афоризмами Козьмы Прудкова. Сатирическая линия в дальнейшем не получит у Патлаенко активного развития. Отдельные фрагменты с содержанием такого рода встретим лишь в ораториальной симфонии «Русия и меч». «Басни без морали» так и остались творческим экспериментом, в котором композитор попытался передать в музыке иносказание, свойственное этому литературному жанру.

Полные глубоких лирических переживаний, красоты поэтического высказывания стихи М. Стюарт, Сапфо, А. Ахматовой были призваны озвучить тему любви. Первой музыкальное воплощение получила трагическая исповедь М. Стюарт в вокальном цикле-монологе «Письма из ларца» для меццо-сопрано и камерного оркестра. Это сочинение было создано в 1970 году вслед за «историческими» кантатами на стихи В. Сосноры, в которых поэтического текст интерпретировался композитором в эпическом ключе, без нюансировки эмоционального состояния героев. Любовная лирика страдающей шотландской королевы требовала иного подхода. И здесь встал вопрос жанра, который определил исполнительский состав, содержание, систему музыкальной выразительности и принципы работы со стихом. Выбор камерного оркестра в качестве сопровождения голоса обусловил значительный вес инструментальной партии, договаривающей, комментирующей, иллюстрирующей вербальный текст. В результате каждая из пяти частей вокального цикла превратилась в небольшую оперную сцену, а произведение в целом – в монооперу. Понимая эту жанровую двойственность Патлаенко назвал «Письма из ларца» вокальным циклом-монологом. Избранная композитором театральность подачи поэтического текста подразумевала некоторую гипертрофированность эмоции, выражающуюся во множественных повторениях отдельных синтагм, в глубоких цезурах между значимыми словами, не предусмотренных ритмом стиха, во введении междометий, введением

речевых эпизодов. Все это сделало музыкальный образ ярким, но привело к осязаемой трансформации поэтического первоисточника.

Органичность взаимодействия музыкальных и стиховых структур, мастерство в работе со смысловыми деталями текста появилась в вокальных циклах для голоса с фортепиано в 1990-е годы. Особенно ярко это сказалось в «женских» опусах, получивших поэтические названия «Цветок Эллады» на стихи Сапфо (1992) и «Дочь неба» на стихи А. Ахматовой (1996). В этих сочинениях композитор убедительно и тонко раскрыл многообразные проявления любовных чувств и не только. Здесь отчетливо звучала еще одна важная для мироощущения композитора тема «идеального мира» как воплощения абсолютной гармонии бытия.

Первая ее «формулировка», пока еще только словесная, появилась в виде цитаты из «Заветной книги» В. Одоевского, избранной в качестве эпиграфа к инструментальному циклу «Книгопев» для валторны, английского рожка и фортепиано (1983). В вокальной музыке она начала свое звучание в «Трех ракурсах» на стихи В. Ходасевича (1988). В последней, III части этого цикла возник образ несуществующего в реальности «цветочного мира». В наиболее развернутом варианте эта тема предстала в «Забытых песнях» на стихи Ф. Сологуба (1991) и «Цветке Эллады». В поэтической версии Сологуба чудесное место, где царит гармония, называется «земля Ойле». Сапфо подобными качествами наделяет свою родину – остров Лесбос². Идеальный мир в качестве антипода мира земного, грешного, присутствует и в последнем из вокальных циклов композитора – «Дочь неба» на стихи А. Ахматовой (1996). Увлеченный построением в музыкальном произведении лирического сюжета, Патлаенко совершил открытие. Он расшифровал название чудесной страны, о которой в последнем стихотворении цикла словами незнакомца говорит Ахматова. По версии ком-

² Вдохновившись этими поэтическими образами, Патлаенко придумал свою фантастическую страну, назвал ее Ликёлда и воплотил в сюите для арфы «Ликёлда – обитель сердца моего» (1991).

позитора, это слово закодировано по принципу акростиha в начальных буквах заключительных строк:

*И назвал мне четыре приметы страны,
Где мы встретиться снова должны:
Море, круглая бухта, высокий маяк,
А всего непременно – полынь...
И как жизнь началась, пусть и кончится так,
Я сказала, что знаю: аминь!*

«ИГМАЙЯ» – это «нездешнее» слово и вынесено в название VII, финальной, части вокального цикла. Патлаенко видел «Дочь неба» естественным продолжением «Цветка Эллады», а Ахматову – реинкарнацией Сапфо.

Осознание идеального мира как совершенного места, где царит гармония бытия, шло параллельно с духовными исканиями композитора, оформлением его религиозных представлений о Боге как высшей духовной сущности. Этот путь запечатлен в хоровых сочинениях второй половины 1980-х годов. И здесь мы видим, как жанр влияет на методы работы Патлаенко с поэтическим словом. В хоровом триптихе «Бог» присутствуют черты религиозного ритуала. Композитор создал либретто, положив в его основу одноименное стихотворение Г. Державина и дополнив его прославлениями Господа на латыни, русском языке и санскрите. Несмотря на светское содержание поэтического источника, Патлаенко работает с ним как с литургическим. Как правило, тексты религиозных гимнов, молитв и прочих священных текстов хорошо известны участникам ритуала, и потому не требуют постоянного силлабического распева, при котором все слова ясно прослушиваются. Именно такой подход позволил Патлаенко нарушить целостность поэтической структуры. Он не только раздробил ее на синтагмы, но и ввел иноязычные «вставки». В результате вербальный текст практически потерял композиционную самостоятельность и всецело подчинился законам музыкального формообразования.

Будучи столь же компетентным в области словесного творчества, как и музыкального, выбирая стихотворения для своих произведений, Э. Н. Патлаенко четко понимал, в рамках какого музыкального жанра он будет с ними работать. Этим определялись «точка зрения» на поэтический источник и способы работы с ним: выбор исполнителей, композиционная организация, степень сохранности поэтической формы, принципы вокализации слова. В одних случаях стихотворение трансформировалось в либретто (сокращалось, дополнялось), в других – сохраняло свою целостность. Различие в подходах обуславливалось желанием композитора донести до слушателя свое понимание поэтического шедевра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Патлаенко Э.Н. *Русская литература XI–XX веков. Рекомендательный список произведений художественной литературы в помощь литературному самообразованию молодого музыканта. Петрозаводск, 1986. 81 с. Рукопись.*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ В КНИГЕ «100 ЛЕТ ЛИТЕРАТУРЕ КАРЕЛИИ. ВРЕМЯ. ПОИСКИ. ПОРТРЕТЫ»

АННОТАЦИЯ.

Статья посвящена монографии «100 лет литературы Карелии. Время. Поиски. Портреты», в которой представлен образ Карелии, созданный общими усилиями писателей. В историко-культурном контексте особо выделена музыкальная составляющая. Подчёркивается, что древняя слитность слова и музыки проявляется полномасштабно: на уровне совместных сочинений, жанровых обозначений, образов-символов, в структурном, персонажном планах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

образ Карелии, музыкальный контекст, поэт, композитор, жанр, кантеле, сампо

В 2020 году в рамках Программы «100-летие Республики Карелия» при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации вышла в свет монография «100 лет литературе Карелии. Время. Поиски. Портреты», подготовленная в Институте языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН [1]. Коллективная монография представляет собой новую версию истории литературы Карелии, новизна которой заключается в осмыслении запечатлённого совокупными усилиями писателей, работающих на русском, финском, карельском и вепском языках, образа Карелии, показать, чем, собственно, образ Карелии отличается, например, от образа Чечни или образа Италии?

Выделим составляющие этого образа: фактор границы, пространство, время, образ Слова-Книги и её творца. В главе I «Словесность, рождённая на границе государств и культур» рассматривается, как интерпретируется в литературе граница государственная (между Россией и Финляндией), межкультурная (русско-финно-угорская), ментальная, природная и другие. Граница, разделяя, позволяет народам как сохранить территориальную целостность и национальную самобытность, так и открыть для каждого из проживающих в данном ареале этносов иной мир, способствует культурному диалогу, процессу взаимопроникновения элементов одной культуры в другую. Это не означает, что внутри одной культуры не идёт процесс интерференции на уровне сочетания элементов различных жанровых форм и родов искусства: музыки и слова, литературы и театра. Впервые в этой книге сделана попытка представить (пусть пунктирно) историю словесности в соотнесённости с историей искусства Карелии.

Остановимся на литературно-музыкальном контексте монографии. Издревле слово и музыка составляли неразложимое единство. Русские былины звучали под мелодии гуслей, а карельские и финские руны – под звуки кантеле. Отпочковавшись друг от друга, слово и напев на генетическом уровне тяготеют к первоначальной слитности. На обложке книги художник Илья Кемпи изобразил дерево, крона которого повторяет контуры карты Карелии. Русские поэты называли бы его на старинный лад «словесным древом», а финские – «деревом песен». Именно так и назвал одно из программных стихотворений Тайсто Сумманен. В 2009 году его «Дерево песен» не только было включено в антологию поэзии Карелии, но и продублировано в названии книги. Поэты и музыканты часто используют одни и те же жанровые обозначения. Назовём «Песнь о Великой Матери» великого русского поэта Николая Клюева и «Песнь ингерманландца» поэта-билингва Олега Мишина – Армаса Хийри, «Песню сплавщиков» финна Леа Хело (Тобиаса Гуттари), «Балладу о родной скале» карела, писавшего на финском языке, Николая Лайне (Николая Гиппиева). Звучат песни и романсы в исполнении персонажей прозаических

и драматургических текстов. В пьесе Лео Нарья на карельском языке «Спой песню, карел!» (1991) заключён призыв к народу: пой и строй счастливую жизнь.

В главе II «Поэтическая география Карелии» показано, как воссоздан в слове природный мир республики: лес, вода, камень, флора и фауна. Это не только зримый, но и хорошо слышимый мир (см., например: сборник стихов Елены Глибиной «Лиственная речь»). Зачастую стихотворения структурно напоминают музыкальные произведения. На наш взгляд, маленькая поэма Виктора Сергина «Сосна» написана как сочинение для оркестра, в котором звучат хоры деревьев, снега, солнца, вокальные партии отца-лесоруба и его инструментов, сольные – сосны и сына. В связи с этим нельзя не сказать, что музыкальность поэта была оценена композиторами: в частности, Владимир Угрюмов создал на его стихи гиперцикл (24 романса) «Мир поэзии Виктора Сергина» (2010–2018).

В главе III «Мир как книга» продемонстрировано, как эта древнейшая мифологема трансформируется в искусстве Нового и Новейшего времени. В единой карельской книге, как в старых текстах («Калевале», «Голубиной книге» и других), сказано: Слово порождено самой природой. Соответственно, «лист», например, означает не только страницу книги, но и росток на дереве. В число первых книг Карелии входят произведения со знаковыми названиями «Листы каменной книги» А. М. Линевского (1930) и «Лист переворачивается» Х. К. Тихля (1936). В авторском эпосе вепсянки Н. Г. Зайцевой «Вирантаназ» (2012) для медведя, прародителя вепсов, мир – это лес, в котором он учит людей и зверей, растения и насекомых закону «защиты / Родового быта». Здесь каждый имеет право на свою песню, а самый маленький лесной житель – на песнь. Комар – единственный, кто исполняет именно песнь (жанр эпический), а не песню (жанр лирический), ибо выполняет важную миссию: передает поколениям предание о зарождении подворья Вира. Следует обратить внимание на то, что и в XX веке продолжают жить рукописные издания, именно сборники-песенники становятся знаковым явлением для словесности Великой Отечественной войны. В качестве примера укажем на типичный

песенник: «Песни дней Отечественной войны VI-1941 – V-1945 гг.» бойца Карельского фронта Ивана Ивановича Маркова. Он включает 80 текстов, в числе которых есть патриотические песни, но, в основном, это песни о любви и разлуке, о встречах и расставании, ревности и преданной нежной дружбе. Нигде не указан автор стихов: если песня переписывается (передаётся из рук в руки, из уст в уста), то она воспринимается поющими как своя, народная. Пели и противники. В известной немецкой песне «Лили Марлен» (автор Ханс Ляйп) солдат мечтает о встрече под фонарем с любимой девушкой, но горькая нотка сомнения звучит в его словах: «фонарь его уже забыл», Лили Марлен ждёт другой. Конечно, рискованно делать такие обобщения, но песня будто предрекает трагедию поражения. По-иному звучат песни советских солдат. Песенник Ивана Маркова открывает известная песня «22-го июня» (слова Б. Ковычева, музыка Е. Петербургского), в ней утверждается: победа неизбежна и потому неизбежна встреча и долгая счастливая жизнь вдвоём.

В главе IV «Мифология. История. Герои» суммарный образ Карелии рассматривается во времени, сформировавшем в данном пространстве свою систему символов и свой пантеон героев. К числу образов-символов, несомненно, принадлежат кантеле и сампо. Соответственно, вновь идёт речь о слитности музыки и слова: так, литературно-художественный журнал на финском языке вышел в свет под именем «Punakantele» / «Красное кантеле» (1928 по 1931). Вещий певец Вяйнямейнен под звуки кантеле пел народу свою песнь о счастье калевальцев, а советские писатели Карелии заверяли: они будут петь свою – красную – песнь о новой прекрасной стране. Народный музыкальный инструмент стал синонимом Книги / Слова. Хотя журнал выходил всего 3 года, образ кантеле как символа республики закрепился в сознании её граждан, прежде всего, благодаря усилиям В. П. Гудкова (1899–1942). Он занимался реконструкцией кантеле, записывал наигрыши народных музыкантов, добился создания Государственного ансамбля песни и танца «Кантеле» (1937), стал известен и как поэт, написавший три книги на карельском фольклорном материале. Его по-

следняя драматическая поэма «Сампо», изданная посмертно, в 1945 году, закрепила в литературе Карелии ещё один калевальский символ. В 1949 году в Карелии прошли праздничные мероприятия, посвящённые 100-летию первого издания «Калевалы», что дало новый импульс в освоении калевальской символики. В 1950-е годы в литературе Карелии пытались как вплести отдельные мотивы эпической поэмы в произведения, посвящённые истории и современности Карелии, так и дать новую жизнь эпосу в искусстве кино, изобразительном, музыкальном и театральном. В этой связи нельзя не назвать ставший событием в культурной жизни республики балет «Сампо», поставленный в 1959 году в Музыкально-драматическом театре Петрозаводска на музыку Г. Синисало. Годом ранее на экраны страны вышел первый советско-финляндский фильм «Сампо» (режиссёр-постановщик А. Птушко) на русском и финском языках, заложивший в СССР начало сотрудничества с кинематографистами Запада. Возможно, «Калевала» Эл. Леннрота пришлась как нельзя кстати, потому что являлась самой мирной из всех известных эпических поэм: её герои занимались крестьянским трудом, своим хозяйством, своим домом. Советские люди хотели строить мирную жизнь, поэтому образ родного дома стал доминирующим в литературе и искусстве. 1960-е – это время героев Кубинской революции (1953–1959), первых полётов в космос. В декабре 1962 года в Музыкально-драматическом театре Петрозаводска состоялась премьера оперы К. Листова «Дочь Кубы». Главную партию исполнила солистка театра Рауза Сабирова. На премьере присутствовала Анхела Алонсо, подвигу которой была посвящена опера. Образ героя-творца (поэта, актёра, композитора) был востребован литературой не менее, чем герой сражений и покорения космоса. Так, девушка-композитор описана в повести Ст. Панкратова «Большие часы на солнечной стене» (1966). Герой – тот, кто находится в постоянном поиске гармонии в природе, обществе и искусстве, поэтому в 1960-е годы образ сампо воспринимается как «нечто неизведанное, ... чудо прекрасно, эстетический идеал» [2, с. 58], что отчетливо прозвучало в

сборнике стихов Рейё Такалы «В поисках Сампо» (1966). Это представление о герое прослеживается в литературе вплоть до наших дней. Не имея возможности перечислить все тексты, укажем на повесть Д. Гусарова «Партизанская музыка» (1988), в которой музыка является обязательной константой жизни на войне, а юный музыкант-партизан ассоциируется с образом раненого ангела. Образ ангела – один из постоянно сопутствующих литературе XXI века. Герои повести Н. Васильевой «Когда ангелы поют» даже слышат дивное пение хора ангелов.

Четыре «портретных» главы построены по этническому принципу: писатели-финны (глава V), писатели-карелы (глава VI), писатели-вепсы (глава VII), русские писатели (глава IX). Примыкает к ним глава VIII о писателях-билингвах. Завершает книгу глава X «Критика и литературоведение». Если иметь в виду музыкальный контекст глав, то выделяются в особую группу работающие в жанре авторской песни поэты (Ан. Иванов, Е. Лисютин, С. Бердова и другие), отмечается, что стихи многих поэтов положены на музыку. И. А. Костин как благодарный поэт включил в последний прижизненный сборник стихов «И новый день встречается с грядущим» несколько стихотворений с указанием имён композиторов, написавших к ним музыку: Б. Напреев, Е. Шорохов, А. Шемряков, К. Веренич. Напомним, что И. А. Костин и А. И. Мишин совместно с композитором А. С. Белобородовым являются авторами гимна Республики Карелии.

В заключение скажем: в нашу задачу входило не только представление новой книги, а стремление простимулировать искусствоведов на создание книги «Образ Карелии в искусстве», что актуально для наших читателей и современной науки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *100 лет литературе Карелии. Время. Поиски. Портреты / Е. И. Маркова (науч. рук. проекта, осн. исп.), Н. В. Чикина, О. А. Колоколова, М. В. Казакова. Петрозаводск: Periodika, 2020. 432 с.*
2. *Мишин О. Поэтика фольклорная и современная // Мишин О. Весомость слов простых. Петрозаводск, 1982. 174 с.*

Т.С. ЕКИМЕНКО

*Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова*

*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции*

ОРАТОРИИ АЛЕКСАНДРА БЕЛОБОРОДОВА: ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ЖАНРА И ПОЭЗИИ

АННОТАЦИЯ.

*Статья посвящена сравнительному анализу двух ораторий композитора Карелии Александра Белобородова (1948–2016) «*Душа и природа*» и «*Песнь о ливах*». Автор останавливает внимание на поэтических источниках сочинений, их жанровых особенностях, сюжетной основе, персонажах, музыкальных средствах.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Александр Белобородов, «Душа и природа», «Песнь о ливах», оратория, кантата

В творчестве А. Белобородова музыка, связанная со словом, занимает отдельное, весьма примечательное, место. Объединенные по нескольким направлениям – кантатно-ораториальные, вокально-симфонические, хоровые и вокальные произведения, – данные жанры всегда оставались в основе творческих устремлений композитора Карелии. Его перу принадлежит целый ряд сочинений – Вокально-симфоническая картина на стихи М. Светлова «Утро» для смешанного хора и симфонического оркестра (1978), Вокально-симфоническая поэма «Слёзы-жемчуга» на стихи Т. Флинка (1983), Духовный распев

«Богородице Дево, радуйся» для симфонического оркестра и камерного хора (памяти матери, 2001), пять хоров «Карельский лес» для женского хора без сопровождения на слова В. Сергина (1982–1983). Сочинений, обозначенных рукой автора как оратория, всего два – «Душа и природа» на стихи русских поэтов для смешанного хора, солистов и камерного оркестра (1998) и «Песнь о ливах» для смешанного хора и симфонического оркестра на слова А. Волкова (2006).

По мнению композитора, обе оратории во многом родственны кантате. Действительно, в современной музыке часто жанры оратории и кантаты тесно соприкасаются (и даже смешиваются), «что вызывает в некоторых случаях затруднения в определении жанровой принадлежности отдельных произведений» [1, с. 15]. Лирическое преломление темы, отсутствие яркого драматического (или эпического) развития действия, конфликта, завуалированный (опосредованный) сюжет (требующий специальной расшифровки), перевес этапа переживания над действием, доминирование воспевания, недифференцированность / неиндивидуализированность отдельных персонажей / образов – данные особенности сочинений композитора подчеркивают родство с кантатой. С иной стороны, произведения Белобородова обладает устойчивыми характеристиками ораториального жанра.

Оратория «Душа и природа» состоит из V частей. Их названия соотносятся с именами русских поэтов, стихотворения которых положены в основу музыки (Лермонтов, Тютчев, Есенин, Пушкин, Блок). Из всего пантеона русских поэтов, композитор останавливает свой выбор на тех авторах, в творчестве которых темы природы и души в качестве «сюжетно-драматических мотивов» наиболее акцентированы. Последовательность поэтических источников подчинена сквозному развитию идеи сочинения и взаимодействует с сюжетностью обобщенного характера. По словам композитора, все стихотворения, включенные в ораторию, раскрывают не только «душу русского поэта, но и в целом душу каждого русского человека. Лермонтовское стихотворение (в нем сильна идея космизма) стало отраже-

нием менталитета русского человека, тютчевское – связано с отождествлением душевного состояния человека и состояния природы, в есенинском шедевре акцентирована христианская образность и символика, пушкинский стих стал олицетворением полного духовного (душевного) слияния с природой, а блоковское – посвящено судьбе России»¹. Таким образом, идея сочинения, в первую очередь, связывается композитором с душой (внутренним миром) человека-поэта-творца – ее состояниями, соотношением (отождествлением или противопоставлением) с природными явлениями, которые могут либо гармонизировать с внутренним миром человека, либо противопоставляться ему.

Вопрос, требующий рассмотрения – персонажи в оратории. На первый взгляд, персонифицированные герои отсутствуют в музыке «Души и природы», они не выделены автором в качестве действующих лиц сюжета. Осмелимся предположить, что полноправными персонажами оратории станут пять русских поэтов, чью речь от первого лица передают участники действия – хор и неперсонифицированные солисты (сопрано и баритон). Композитор выбирает стихотворения, в которых не только артикулируется диалог внутреннего мира, чувствований поэта и мира природы, отклика природы, но которые также являются показательными для раскрытия творческого кредо, а порой и гражданской позиции художников. В целом, сюжет оратории можно представить как своеобразный полилог пяти русских поэтов.

Четвертая часть оратории – Пушкин – написана на основе стихотворения «Зимнее утро». Композитор, расшифровывая пушкинский шедевр, увидел в нем полный спектр цвета – естественную» цветовую шкалу, полученную в результате разложения белого света (здесь снега, солнечного света). Семь спектральных цветов (иначе семь цветов радуги) поочередно становятся основными характеристиками пушкинских поэтических строк: Солнце – красный, Аврора (Аврора в мифоло-

¹ Из беседы с композитором 16 февраля 2009 года.

гии – богиня утренней зари, а также, поэтически, сама заря) – оранжевый, луна – желтый, ель – зеленый, небеса – голубой, снег – синий (снег на картинах художников часто изображается синим), речка – фиолетовый.

Поэзия, пронизанная чувствами любования и восторженного созерцания пейзажей зимнего русского севера, по-своему отзывается в музыке художника северного края. Гимн красоте природы здесь преломлен сквозь призму танцевальности. Прозрачная оркестровая фактура, соотнесенная с вальсовой формулой, связана с легким штрихом *pizzicato* в партии струнных. Аккомпанемент пронизывают краткие и полетные импульсы солирующих инструментов – стремительные нисходящие гаммообразные пассажи деревянных духовых (флейты или кларнета). Подчеркивает танцевальное начало партия хора. То выделяясь поодиночке, то соединяясь попарно или в общем звучании, голоса причудливо сплетаются, образуя легкое кружево. Особенно выделяется начальная зона мелодической линии каждого голоса. Неизменно устремленная от затакта к сильной доле, восходящая по своей природе (движение по звукам квартсекстаккорда), она задает динамичное, активное, вращательное движение.

Выбранный композитором в данной части жанр – вальс – вполне уместен и закономерен. В современном прочтении поэзия и проза Пушкина неслучайно связывается с этим танцем (достаточно вспомнить музыкальные иллюстрации к повести «Метель» Г. Свиридова). Ведь восприятие, отражение и воссоздание пушкинской эпохи во многом происходит сквозь призму музыки, напрямую связанной с сочинениями этой поры. И воплощение салонного вальса Белобородовым осуществлено с ориентацией на образцы русской классики XIX века.

Оратория «Песнь о ливах» основана на цикле карело-зычных стихов нашего современника Александра Волкова (в переводе на русский язык). Триптих «Ливские плачи» Волкова посвящен истории и судьбе карел-ливвиков², их культуре

¹ Известно, что Ливы сегодня – это крайне малочисленная народность. Но с XIII по XVI века ливы составляли основу ливонского ордена крестоносцев. По мнению поэта Волкова, язык южных олонцевских

и языку. При этом поэт сумел добиться, чтобы его «Ливские плачи» были переведены на 14 языков, в том числе и на финно-угорские языки (правда, их перевод был осуществлен уже с русского варианта). На русском языке цикл получил новый заголовок «Слово о ливах», а в трактовке А. Белобородова оратория стала называться «Песнь о ливах». Тема сохранения менталитета и самосознания народностей (здесь и ливвиков, люддигов, ливов) отчетливо артикулирована в каждом из трех стихотворений. Приведем небольшой фрагмент последнего:

*Мы – ливвики, люддики, ливы –
из тьмы выкликаем слова:
– Прислушайтесь, люди! Мы живы!
И наша надежда жива!*

Итак, с одной стороны, две оратории Белобородова демонстрируют два противоположных подхода к жанру. «Душа и природа» вполне согласуется с общими тенденциями хоровых циклов в современной отечественной музыке, когда «композиторы не используют готовые поэтические циклы, а выбирают отдельные стихотворения и komponуют их согласно своему творческому замыслу» [2, с. 15]. В «Песне о ливах», напротив, в основу положен целостный перевод триптиха карельского поэта Волкова. При этом Белобородов сохранил 3-частную композицию цикла, хотя и осуществил некоторые трансформации поэтического текста и перестановки текста из одной части в другую.

С другой стороны, музыкальные средства в обеих ораториях сходны, что подчеркивает и «настраивает» слух на единый источник – авторский стиль композитора. Они соотносятся с традиционными общеевропейскими средствами. Особым приоритетом здесь пользуется остинатность, которая в оратории «Душа и природа» связывается с использованием жанра пассакалии, а в «Песни о ливах» – с повторяющимся гармоническим

карел ливвиков оказался близок языку ливов. Это и позволило поэту предположить наличие у ливов и ливвиков общего праязыка и общей прародинны (здесь он, несомненно, выступает как историк). Он пишет:

*Мы – ливвики. Стало быть – ливы.
Нам родиной Ливли была.*

комплексом. При выборе гармонических красок композитор останавливает свое внимание на расширенной тональной (и модальной) системах, хроматических медиантах, хроматизации основных функций лада. В «Песни о ливах» Белобородов мастерски использует еще один жанр хоровой музыки – параллельный органум³. Хоровая партия первой части оратории Белобородова связана с использованием параллельного движения – звучанием параллельных кварт, квинт, октав. Таким образом, прием, заимствованный композитором из эпохи ранней полифонии, задает особый суровый архаический колорит оратории.

Слушатели Петрозаводска хорошо знакомы с музыкой двух ораторий. «Душа и природа» звучала и в рамках авторского концерта, посвященного 50-летию композитора (1999), в Петрозаводской детской хоровой школе, в программах Всероссийского фестиваля «Музыкальное обозрение – 20», Четвертого международного фестиваля «Онежская музыкальная зима» (2009 год). Оратория «Песнь о ливах» была исполнена лишь однажды в 2006 году на XV Пленуме Союза композиторов Карелии. Партитуры обеих ораторий не изданы, существуют только в рукописных вариантах. Два опуса, столь разные по своему замыслу и воплощению, представляют два подхода современного автора к созданию вокально-симфонической музыки Карелии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Кошкарева Н. *Хоровая композиция в современной отечественной музыке. Автореф. дис. канд. иск. М., 2007. 34 с.*
2. Хохловкина А. *Советская оратория и кантата. М.: Музгиз, 1955. 148 с.*

³ Параллельный органум – первый в истории европейской музыки полифонический жанр, основанный на присочинении органальных голосов к основному.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>И. В. Белковская</i> История создания хора «Теллерво»: от пионерского хора к становлению и развитию детской хоровой студии	3
<i>А. Ю. Думченко</i> Работа над двухголосием в детском хоре на начальном этапе работы	7
<i>С. Ф. Семёнова</i> МОУ «Центр образования и творчества «Петровский Дворец»	13
<i>Е. А. Дыга</i> Хоровая музыка для детей Бориса Напреева	19
<i>М. В. Грицева</i> Детская тема в творчестве Михаила Герцмана на примере хоровых сочинений	24
<i>Т. В. Красковская</i> Национальная идея в кантатах для детского хора композиторов Советской Карелии	30
<i>Н.А. Попова</i> «Четыре хора на темы “Калевалы”» Г. Синисало: особенности интерпретации текста	36
<i>Н.П. Хилько</i> Мировая поэзия в вокальной и хоровой музыке Э. Патлаенко	39
<i>Е.И. Маркова</i> Музыкальный контекст в книге «100 лет литературе Карелии. Время. Поиски. Портреты»	45
<i>Т.С. Екименко</i> Оратории Александра Белобородова: особенности трактовки жанра и поэзии	51

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

СБОРНИК ТЕЗИСОВ ДОКЛАДОВ УЧАСТНИКОВ

**МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО
ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ»**

Бумага офсетная. Формат 60x90 $\frac{1}{16}$. Тираж 100 экз.

Отпечатано в «Издательский дом ПИН», ИП Марков Н.А.
г. Петрозаводск, ул. Балтийская 5б, тел. (814 2) 56-26-73
www.pinptz.ru