



## В ОКАЛЬНЫЙ ДУЭТ В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 785.013:930.85

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-76-86>

**Н. Е. Двинина-Мирошниченко**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: nataljadvinina@rambler.ru

*Аннотация:* Автор статьи предпринимает попытку дать характеристику отечественной ансамблевой практике пения в культурном пространстве духовной музыки конца XX – начала XXI века. Подчеркивая важную роль двухголосного пения в древнерусском духовном песнотворчестве, автор рассматривает осуществившийся на рубеже XX–XXI вв. уникальный в своем роде поворот музыкального искусства к восстановлению этой традиции, практически полностью утраченной в конце XVII века. Особенностью процесса возрождения двухголосной практики пения стало также то, что интерес к вокальному дуэту возобновился в сфере академической духовной музыки в творчестве выдающихся композиторов современности – В. Довганя, А. Пярта, А. Тертеряна, А. Микиты. Специфика интерпретации современной музыки для вокального ансамбля остается еще мало изученной и представляет собой интереснейшее поле для исследовательской деятельности. Примеры духовной музыки широкого спектра содержания – от богослужебных образцов до различных жанров камерно-вокальной и симфонической музыки – демонстрируют значимость этого явления для отечественной культуры.

*Ключевые слова:* вокальный дуэт в современной музыке, двухголосное песнотворчество, возрождение ансамблевой практики пения, вокальная музыка конца XX – начала XXI века, академическое авторское творчество духовного содержания, современное богослужебное авторское творчество, специфика интерпретации современной музыки.

*Для цитирования:* Двинина-Мирошниченко Н. Е. Вокальный дуэт в контексте отечественной духовной музыкальной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №1 (117). С. 76–86. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-76-86>

### VOCAL DUET IN THE CONTEXT OF RUSSIAN SPIRITUAL MUSICAL CULTURE

---

ДВИНИНА-МИРОШНИЧЕНКО НАТАЛЬЯ ЕВГЕНЬЕВНА – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии, член Союза московских композиторов, Московский государственный институт культуры  
DVININA-MIROSHNICHENKO NATALYA EVGENYEVNA – CSc in Cultural Studies, Associate professor, Department of Cultural Studies, Member of the Union of Moscow Composers, Moscow State Institute of Culture

© Двинина-Мирошниченко Н. Е., 2024



## Natalya E. Dvinina-Miroshnichenko

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation,  
e-mail: nataljadvinina@rambler.ru

*Abstract:* The author of the article makes an attempt to characterize the domestic ensemble practice of singing in the cultural space of sacred music of the late 20th – early 21st centuries. Emphasizing the important role of two-voice singing in ancient Russian spiritual songwriting, the author examines what was realized at the turn of the 20th-21st centuries. A unique turn of musical art towards the restoration of this tradition, which was almost completely lost at the end of the 17th century. A feature of the process of reviving the two-voice practice of singing was also the fact that interest in the vocal duet was renewed in the field of academic sacred music in the works of outstanding composers of our time – V. Dovgan, A. Pärt, A. Terteryan, A. Mikita, etc. The specifics of the interpretation of modern music for the vocal ensemble remains very little studied, which represents a very interesting field for research. Examples of sacred music with a wide range of content – from liturgical samples to various genres of chamber-vocal and symphonic music – demonstrate the significance of this phenomenon for Russian culture.

*Keywords:* vocal duet in modern music, two-voice songwriting, revival of ensemble singing practice, vocal music of the late 20th - early 21st centuries, academic authorship of spiritual content, modern liturgical authorship, specific interpretation of modern music.

*For citation:* Dvinina-Miroshnichenko N. E. Vocal duet in the context of Russian spiritual musical culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 1 (117), pp. 76–86. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-76-86>

Изучение шедевров современного вокального дуэта на сегодняшний день предоставляет исключительные возможности исполнителям для расширения своего музыкантского кругозора, приобретения опыта освоения новых вокально-технических приемов, систематизации навыков ансамблевого пения; наконец – для полноценного музыкального-психологического общения с современным слушателем, желающим открыть для себя внутренний мир композитора-современника, адекватный его мироощущению и мировосприятию нынешней эпохи. Анализируя феномен обращения к вокальному дуэту как к оптимальному исполнительскому составу, максимально полно отражающему идейно-содержательные аспекты современного творчества, нельзя не подчеркнуть особое новое аскетичное мировидение композиторов, сознательно отказывающихся от крупного хорового состава в пользу дуэта, от фонизма в пользу акустики, от гармонии в пользу интервалики. Небольшой экскурс в историю двухголосного духовного песнотворчества, несомненно, поможет нам

в поиске характеристики нового авторского мышления.

Жизнь России всегда была неразрывно связана с религией, и переплетения ее со всеми видами культурных отношений неудивительны. По мнению Антонина Преображенского, искусство Древней Руси в его высших формах вытекало именно из потребностей культа [17, с. 5]. Рукописные памятники русского двухголосия и многоголосия XVI–XVII вв. подтверждают истинность положения о том, что двухголосная традиция была не заимствована (т. е. не пришла с западной новой формой нотной-линейной системы), а являлась исконно русской. Это те образцы, «которые писаны русскими крюками; это – т. н. „знаменные партитуры“ на два, три и четыре голоса» [17, с. 40]. В знаменитом музыкально-эстетическом трактате XVII века «Муסיкия» диакона Ианникия Коренева мы также находим некоторое подтверждение гипотезы о том, что форма пения была ансамблевой: это было и не унисонное, и не хоровое пение: «сие ни ко единогласящим, ни к разногласящим пением муסיкии



по правилу грамматичному не исправляется» [12, л. 9 об.]. А также свидетельство того, что в основе пения лежало интервальное сопряжение голосов, а не аккордика, где каждый голос слушался как «свой кождо чин имущий: низ, и путь, и верх, и в едино несогласующий» [12, л. 9]. А. В. Конотоп исследует ряд песнопений, в которых можно обнаружить соединение разных форм ансамбля. В частности, в примере «Достойно есть» [11, с. 38] (фонд Библиотеки Российской Академии наук: Ром. 18, л. 302), где вступление представлено двухголосием, а основная часть – трехголосием с выдержанным исоном. Трехголосие демонстрирует здесь синтез византийской модели и самобытной формы комплиментарного самостоятельного двухголосия. Таким образом, русское троестрочие имело в себе корни и народной духовной культуры, и греческой музыкальной традиции.

Двухголосное пение – одна из канонических форм древнерусского песнотворчества, что подтверждено, в частности, расшифровкой рукописей Супральского монастыря (1598 г.), осуществленной профессором, доктором искусствоведения А. В. Конотопом. Несмотря на то, что старообрядцами отстаивается исключительность одноголосного пения в Древней Руси, позиция эта оспорима. Византийская традиция была перенята нашими предками после Крещения Руси. Выдающийся русский философ и историк протоиерей Василий Зеньковский пишет: «То, что ныне считается легендой, – рассказ о том, как послы Владимира Святого были пленены красотой византийского богослужения, – чрезвычайно характерно для той эстетической восприимчивости, которая действительно сопровождала появление христианства на Руси» [8, с. 39]. И если принять во внимание тот факт, что до сих пор эта традиция сохранилась в современной греческой певческой практике в двухголосном варианте пения с исоном (выдержанным басовым голосом), то можно предположить, что и первые раннехристианские богослужения на Руси могли проходить именно в такой – традиционной для греков –

форме, так как «русские целиком вместе с учением и обрядностью усвоили и греческую систему пения» [17, с. 6].

В дальнейшем аскетичная практика двухголосного пения утрачивает свою значимость. С внешней стороны – это происходит ввиду объективных культурных процессов, связанных с мощным притоком западной культуры, внедрившейся в конце XVII – начале XVIII века в Россию. Но некоторые исследователи видят корни этого в ослаблении духовного начала в самой русской культуре, и в частности по причине того, что «церковная и общая культура, отличавшая византийцев, не доставала русским песнописателям» [9, с. 88]. Архимандрит Киприан Керн пишет о процессах «обезличивания» церковного богослужения на примерах заимствования содержания из одних служб для других; о возникновении «Общей Минеи», так называемых «общих» тропарей святым; о несообразно увеличенном размере песнопений, где не соответствующие тропарю мысли «затемняют суть празднуемого события или лица», и в целом – «об ослаблении воображения, о желании подражать» [9, с. 88]. Анализируя переход от Средневековья к Новому времени, профессор В. В. Медушевский отмечает смену онтологизма на «психологический иллюзионизм» и, соответственно, переход от древней гармонии (модальности), в которой внимание было направлено «на сохраняющее надвременное единство диатоники, в котором свободно парят голоса» [14, с. 17], к рассудочной и сужающей поле внимания певца функциональной гармонии, основанной на «единстве немногих протопатных дорожек от тоники к тонике в рамках функционального оборота» [14, с. 17].

Вместе с тем духовное народно-певческое творчество, будучи обособленным от партесных нововведений богослужебного хорового пения, сохраняло в себе уникальные особенности пения, свойственные исключительно русской православной музыкальной культуре: монодийность и монотембровость двухголосия, преобладание фонической функции



в фактуре [11, с. 33]; модальная природа распево́в обуславливала опору на диссонирующие созвучия кварто-секундовой природы. Выдающийся исследователь русского фольклора А. В. Руднева, описывая особенности русской гетерофонии (тип пения, где каждый голос представляет собой не самостоятельную мелодическую линию, а вариант основного напева, дополняющийся в процессе пения комплиментарными импровизационными попевками ансамблистов), отмечает следующее: «Если два певца одновременно приходят к оригинальному музыкальному решению, то менее искусный обычно тут же уступает более искусному и активному» [19, с. 104]. Таким образом, двухголосие в духовных стихах трактуется исследователями как многоголосная реализация мелодического мышления [5, с. 24] или «усложненная» горизонталь. Идея тесной связи народно-певческого творчества и духовной музыки, родства их музыкально-интонационного «словаря» (по меткому выражению Е. Г. Мещериной) [15, с. 40] была сформулирована дирижером и палеографом С. В. Смоленским [20]. В советское время эта идея нашла воплощение в трудах М. В. Бражникова (уже в кандидатской диссертации «Многоголосие знаменных партитур»), а также – в работах А. С. Белоненко, Т. Ф. Владышевской, Л. В. Кондрашковой, А. В. Конотопа, Г. А. Никишова, Н. П. Парфентьева, В. В. Протопопова, Н. С. Серegiной, П. В. Терентьевой, Н. Д. Успенского, С. В. Фролова, Б. А. Шиндина и др. Необходимо отметить наличие сформировавшейся высокой русской вокальной культуры, которую подчеркивают исследователи. «Лица и фиты – высшая ступень богатой вокальной культуры», – пишет М. В. Бражников [4, с. 8].

В России эпоха Петра открыла простор для развития нового жанра – канта, пришедшего, главным образом, из Польши в качестве светской формы сочинений духовно-нравственного содержания. В. А. Багадуров в «Очерках по истории вокальной педагогики» упоминает двухголосный кант «Да здравствует днесь императрикс Анна»

(1703) на стихи В. К. Тредиаковского на восшествие на престол императрицы Анны Иоанновны как первое печатное музыкальное произведение в России. Непосредственным предшественником жанра романса Багадуров считает именно двухголосные и одноголосные канты светского содержания, в частности застольную песню «Покинем все печали» [2, с. 49]. Новые крупные светские жанры – опера и кантата, их происхождение – были описаны в статье профессора Я. Я. фон Штелина-Шторксбург (1738) «Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера». Здесь мы находим и упоминание о музыкальном диалоге двух голосов: «В малых сочинениях произошла от соединения рецитативов с ариями кантата, а в больших, драма со всеми ее различными родами. Когда такое действие представлялось только от двух лиц, то называли оное Диалог, то есть разговор на музыке» [цит. по: 2, с. 66].

Процессы обмирщения музыкальной духовной культуры особенно широко развернулись на рубеже XVII–XVIII вв., когда церковный хор Государевых певчих дьяков был переведен Петром I в 1703 году из Москвы в Санкт-Петербург и преобразован в Придворную певческую капеллу. Екатерининское время, пришедшее на смену петровской эпохе, связано с расцветом итальянского концерта и звонкими именами придворных капельмейстеров-итальянцев: Б. Галуппи, Ф. Арайя, Д. Сарти и В. Манфредини и их русских учеников. Соревновательный стиль итальянского концерта между хором и солистами (преимущества которого были описаны еще Николаем Дилецким в «Музыкальной грамматике») определил роль вокального ансамбля, в частности дуэта, как фрагмента, «оттеняющего» ведущий тематический материал композиции в хоровом изложении.

Исследователи отмечают, что в «a cappella» появилось много приемов, связанных с оркестровым исполнением» [1, с. 28]. Этот принцип соревнования между хором и солистами лежит в основе значительной части хоровых концертов М. С. Березовского, Д. С. Бортия-

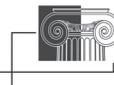


ского, С. А. Дегтярева, А. Л. Веделя. Зачастую включение дуэта солистов в общую красочную хоровую палитру духовного концерта знаменовало собой изображение «ангельской сферы», например, фрагмент «...Ангельский собор» в концерте «О Тебе радуется» Д. Бортнянского. Необходимо также подчеркнуть роль Дмитрия Степановича Бортнянского в переложении устного предания исполнения Литургии придворного напева на двухголосие, принятое его стараниями к «единообразному исполнению» («Простое пение по всей России распространенное» на два голоса, 1814 г.) [1, с. 31]. Немаловажное значение имело и само вокальное мастерство. Многие европейские композиторы (в частности Г. Берлиоз) в свое время «были потрясены исполнительским мастерством Бортнянского» [16, с. 39]. В 1837 году по инициативе Николая I капельмейстером Придворной певческой капеллы становится М. И. Глинка.

В Европе уже в XVIII веке вокальный дуэт достигает своего расцвета в жанре оперы, а в области камерно-вокального композиторского творчества мы можем говорить о его самобытном развитии, начиная с XIX века. В России интерес к вокальному дуэту как к форме ансамблевого пения набирает силу с творчеством великого Михаила Ивановича Глинки – композитора, вокального педагога и певца, – примерно равным образом охватывая весь спектр вокальных жанров, представленных в его творчестве. Школа Глинки, в которой первостепенными элементами являлись не виртуозность воплощения композиторского замысла, а превалирование «художественного содержания над вокально-технической стороной исполнения, чувство выразительности и правдивой интерпретации» [10, с. 106], определила значимость содержательной стороны вокальных дуэтов вплоть до наших дней. В гостиной графа Сиверса, где «собирались певцы-любители и исполняли ансамбли из классических опер, Глинка, по его собственным воспоминаниям, с удовольствием пел... партию второго тенора в развернутых финальных ансамблях» [23].

В XIX веке с развитием оперного искусства происходит эволюция понятия дуэта: из небольшого вставного номера или заключительного номера акта вокальный дуэт превращается в развернутую драматическую сцену-диалог, где столкновение различных по характеру героев часто становится кульминационным моментом оперной драматургии. Параллельно с расцветом жанра оперы дуэт утверждается в рамках камерно-вокального творчества. Пение на два голоса остается любимой формой домашнего музицирования дворянского общества. В этой области мы находим прекрасные образцы – Шесть дуэтов ор. 40 П. И. Чайковского. Обращает на себя внимание и использование Чайковским такого рода сцен внутри оперной драматургии (знаменитые дуэты Татьяны и Ольги из «Евгения Онегина», Лизы и Полины в «Пиковой даме»). Во второй половине XIX века вокальный дуэт как форма ансамблевого пения широко представлен в оперном жанре.

В XX веке интерес к камерному дуэту возрождается с новой силой, в частности, в вокальном искусстве выдающихся исполнительниц советского времени: Карины и Рузанны Лисициан, Лидии Давыдовой и Ларисы Пятигорской. Необходимо подчеркнуть, что солистки Ансамбля старинной музыки «Мадригал» в свое время стали первооткрывателями шедевров древнерусского песнотворчества. Сестры Лисициан оставили также весомый след и в истории музыкально-педагогического искусства. Будучи еще студентками Гнесинского института, Карина и Рузанна Лисициан начали петь дуэтом в классе Нины Делициевой. Начало их творческой деятельности было положено отцом, солистом Большого театра, Павлом Лисицианом в составе семейного квартета (с братом Рубеном). Выступление дуэта в Концертном зале им. Чайковского в 1974 году стало решающим в его становлении и будущей огромной популярности в СССР и за рубежом. В репертуаре певиц слушатели имели удовольствие найти широкую панораму музыки от старинных русских романсов до сочинений отечественных композиторов XX века.



Для того чтобы охарактеризовать вокальный дуэт в культурном пространстве отечественной духовной музыки конца XX – начала XXI века, необходимо хотя бы вкратце изложить, что понимается нами под новой культурной парадигмой XXI века и что особенное мы выделяем в ансамблевом пении, способствующее расширению культурного пространства нынешнего времени. Обобщенная модель совокупности явлений новой культурной парадигмы конца XX – начала XXI века как концептуального образования была уже заложена, как известно, в работах П. А. Сорокина, О. Шпенглера, А. Тойнби и других выдающихся культурологов прошлого столетия. Это – острое противоречие плюрализма культурных форм, направленных на удовлетворение повседневных потребностей человека, в частности, развертывание информационных технологий, индустрии развлечений, которые, казалось бы, должны обогащать жизнь людей, но на самом деле приводят к обеднению развития человека в духовно-нравственном отношении и разобщенности людей.

Одной из важных областей ансамблевого пения на сегодняшний день является духовная музыка. Сама культурная парадигма конца XX – начала XXI века обусловила поиск композиторами и исполнителями внутреннего гиперконтекстуального диалога «я – Бог»: диалога с Церковью, с авторами шедевров духовной музыки, с самим собой, направленного на созидание мироздания. В целом современная панорама духовной музыки для вокального дуэта может быть охарактеризована тремя ведущими направлениями: *современная реконструкция или аранжировка древних распевов, богослужбное авторское творчество и академическое авторское творчество духовного содержания.*

В области *современной реконструкции или аранжировки древних распевов* можно отметить повышение интереса к канонической традиции, в частности – к древнерусским распевам и распевам византийской, афонской, сербской, грузинской, болгарской

Церквей. Значительное расширение и обогащение получила сфера вокального дуэта. Так как устная традиция старообрядческого пения предполагает лишь одногласие, в настоящий момент любая современная расшифровка и исполнение двухголосного или многоголосного песнопения становится современной интерпретацией – оригинальной и неповторимой, обусловленной отсутствием практики древнерусского многоголосия. Духовные стихи (жанр народного духовного песнотворчества) можно услышать в исполнении дуэта Варвары Котовой и Полины Терентьевой. Двухголосные распевы, строчное трехголосие, полностью утраченные на рубеже XVII–XVIII веков, в каждом конкретном случае реконструкции (преподаватель МГИК Андрей Котов, руководитель ансамбля старинной музыки «Ex Libris» Даниил Саяпин, регент хора Данилова монастыря Денис Денисов и др.) являют собой оригинальное современное понимание специфики интонирования Восточной Церкви, в частности:

- интонирование мелодической линии в дуэте абсолютно равноправно, так как основано на горизонтальном мышлении внутри гетерофонной фактуры;
- выразительность исполнения базируется на насыщенном обертонами тембре голоса;
- неотъемлемой частью пения дуэтом, а также своеобразной формой контроля правильного звукоизвлечения является благотворное резонансное ощущение звука, обусловленное максимальным совпадением звуков обертонового ряда, в том числе в интервалах кварто-секундовой природы;
- интонирование предполагает определенное обертоновое взаимодействие с купольной системой храма.

Также и в области *богослужбного авторского творчества* мы можем проследить стремление композиторов к сознательной аскетизации музыкального языка, в частности фактуры. Здесь уместно упомянуть современный обиход Валаамского монастыря

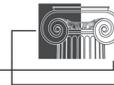


в изложении иеродиакона Германа Рябцева. Ставшие традиционными во многих приходах в период Великого Поста тропари «Помилуй нас, Господи, помилуй нас» и другие песнопения можно услышать в исполнении дуэта Германа Рябцева и Николая Сушенкова. Ладно-гармоническое решение исона (по греческой традиции), несмотря на всю свою кажущуюся простоту, сделано Г. Рябцевым очень тонко, избирательно и выразительно.

Как известно, в церковной практике богослужения Восточной Церкви принято пение а cappella (без сопровождения). И если в Русской Православной Церкви двухголосие как форма пения претерпевает различные исторические изменения и даже периоды полного забвения, то в Греческой Церкви на протяжении всей ее истории двухголосная традиция является господствующей и неизменной. До нынешнего времени практика будничного богослужения в провинциальных храмах Греции и России осуществляется преимущественно пением на два голоса двух человек: регента и псаломщика. Неслучайно именно двухголосие становится одним из ведущих принципов в таких сочинениях, как «Милость мира» диакона Сергия Трубачева, «Взбранной Воеводе» Е. С. Кустовского, «Свете Тихий» Г. Н. Лапаева. По признанию самого Геннадия Никифоровича, эталонным и любимым для него является двухголосное греческое богослужение – «пение одного священника совместно с псаломщиком, которое производит на него гораздо большее музыкальное впечатление, чем многоголосные композиции и одноголосное знаменное пение» [7, с. 151]. Необычайно яркая находка – дуэт сопрано и тенора – украшает хоровую партитуру настоящего шедевра русской духовной музыки XX века «Предначинательного Псалма» В. Б. Довганя. Солирующая партия тенора орнаментируется некой «музыкальной вязью» сопрано-соло. Киевский распев аранжирован композитором в духе высокого «русского барокко».

Интереснейшим объектом для исследования является академическое авторское творчество духовного содержания, рассматривая

которое, необходимо отметить тот факт, что сам феномен исполнителя современной музыки выступает важнейшим элементом проектирования нового музыкального содержания, вкладываемого автором в замысел своего сочинения. Профессор МГИК Т. Э. Батагова дает меткую характеристику этого феномена: «Успешная интерпретация авангардистских сочинений, написанных сложным языком, атональных, включающих использование алектоники, сонорики, додекафонной, серийной и других радикальных техник, предполагает для исполнителя приобщение к эстетике нового стиля музицирования» [3, с. 101]. Современная музыка для вокального дуэта представлена рядом разнообразных сочинений, среди которых выделяются крупные композиции, отражающие новое музыкальное сознание и миропонимание. Так последняя, 8-я, симфония Авета Тертеряна (1989), по мнению исследователя Л. А. Птушко, – венец всего макроцикла симфоний, максимально полно воплощающий «идею единства земного и космического, микро и макрокосма – музыкальную космологию, запечатлевшую онтологию мироздания, рождение человеческого духа, его земной путь и эсхатологию» [18, с. 236]. Дуэт двух женских голосов открывает и завершает симфонию как символ самого человечества – жизни, гармонии, мира, любви, – символ самых дорогих голосов (жены и матери), который противостоит апокалиптической обреченности «мира сего», утверждая вечные ценности человеческой жизни. В своем исследовании Р. Тертерян подчеркивает многоплановость музыкального пространства музыки Авета Тертеряна, в котором одновременно сосуществуют, с одной стороны, самодостаточные, а с другой – предельно индивидуализированные пласты различных мотивов, ритмов, тембров. «Я лично ощущаю пространство в самом музыкальном развитии. Для меня важна дифференциация звучаний на далекие и близкие. Высота звука – также пространственное явление; ритм, тембр, динамика, состав аккорда – все влияет на восприятие и создает психологическое ощущение



объема, плоскости, расстояния» [21], – такова концепция творчества композитора.

Музыкальная композиция в этом случае выступает как средство реализации мировоззренческой модели в символическом виде. Музыкальное искусство предстает перед нами как идеальное воплощение философских категорий вневременности, внеличности, скоротечности мира. Обращаясь к самой животрепещущей проблеме для исследователя – проблеме интерпретации исполнителем-вокалистом музыкального жанра, необходимо отметить, что музыкальный жанр 8-й симфонии принципиально трактуется композитором как ментальный ряд музыкального сознания. И в этой противоречивости самой концепции симфонического цикла и его современного воплощения, где решающую смысловую роль играют именно два женских голоса, и есть суть того современного композиторского мировидения, которую необходимо раскрыть.

Несомненно, специфика интонирования вокальных партий в симфонии обусловлена новой парадигмой музыкального мышления. Именно религиозные (христианские) законы мироздания обуславливают внеличный контекст интонирования. Здесь исполнитель-вокалист должен максимально сосредоточить свое внимание на акустически-пространственных возможностях своего голоса, тембровых красках и резонаторных свойствах. Это сосредоточение на тембровой палитре голоса адекватно погружению вглубь прапамяти человеческого сознания. Вместе с тем внеличный контекст интонирования ни в коей мере не связан с некоей «кантовской» объективностью и отрешенностью вокальной партии от событийной канвы симфонии. Напротив, это воплощение счастья и боли синергии всех поколений, «этнический» колорит голоса, впитавший в себя всю историческую память предков до современного в высшей степени интеллектуального академического контекста. Микрофоны призваны создать стереофонический многомерный и многоплановый эффект, в котором

немаловажную роль играет и акустическая панорама воображаемого ландшафта гор, и психологический фон «зова» из глубины прапамяти.

Известно, что Арво Августовича Пярта с Аветом Тертеряном связывала многолетняя дружба и большой интерес к творчеству друг друга. В частности, после прослушивания записи 8 симфонии Тертеряна Арво Пярт «...после некоторого молчания сказал: «Как ты мог с этим жить?» [21]. Говоря о музыке А. А. Пярта и его особенном личностном композиторском взгляде на природу двухголосия, на воплощение этой особенной природы в вокальном дуэте, хотелось бы привести следующие слова Питера Баутенеффа: «Я давно говорю, что слушатели часто рассказывают о своем опыте общения с музыкой Арво Пярта с точки зрения „духовности“, которая сразу же вызывает вопрос, что это означает на самом деле. Использование этого слова в наши дни стало проблематично, потому что оно и настолько широко, чтобы быть бесполезным, и так обыденно, чтобы быть почти неизбежным» [24, р. 25]. Музыка А. Пярта – «возвышенная благочестивая светская музыка, созданная на религиозную тему» [6, с. 11] – без преувеличения стала выразителем чаяний эпохи, ее музыкальным символом.

Хотя жизнь и творчество эстонского композитора Арво Пярта были связаны с Россией (а более правильно – с Советским Союзом) только до 1980 года, тем не менее влияние его стиля уже как минимум на два поколения российских композиторов и их взгляды на духовную музыку – неоспоримо. Некоторые взяли принципы музыкальной композиции за основу своего собственного стиля (Виктория Полевая, «Псалом 50-й»), у кого-то мы можем найти явные стилевые параллели (Владимир Мартынов, «Заповеди Блаженств»). Нельзя не вспомнить и о духовном окормлении, духовном общении композитора с архимандритом Софронием Сахаровым, которое несомненно играло не последнюю роль в формировании творческого мировоззрения композитора.



Не только в духовных по жанру, но и в светских сочинениях основой для автора становится модель музыкального стиля позднего Средневековья. Концептуальный подход к анализу данной модели может быть проецирован и на область нынешней эпохи. Две колыбельные («Zwei Wiegenlieder») для двух женских голосов и фортепиано (2002) А. А. Пярта можно проанализировать в контексте его стиля *tintinnabuli*. Архаичность и аскетизм музыки Пярта, по мнению исследователя Е. А. Токун, обусловлены техникой, идущей от правил контрапункта. Обратим внимание на решающую роль двухголосия в этом контексте, где *tintinnabuli* являет собой именно «соединение по особым правилам двух голосов – мелодического (рационально построенного, чаще всего гаммообразного) и *tintinnabuli* – голоса (состоящего из трех тонов центрального трезвучия) как двух компонентов фактуры» [22, с. 208]; сам композитор называет их «m»- и «t»-голосами. По словам А. Пярта, «... это своего рода „диада“, являющаяся в то же время единством»<sup>1</sup>. Тем не менее хотелось бы подчеркнуть некое постоянное взаимообогащение вертикали и горизонтали при их *неслиянности*, на этой основе выстраивается вся многогранная и многоплановая композиционная система.

В отличие от вышеописанных сочинений, направленных в своем смысловом ключе на максимальное сближение голосов, творчество композитора Андрея Иштвановича Микиты демонстрирует диаметрально противоположное отношение к дуэту. Композитор позиционирует свой стиль как «новый сакральный романтизм» [13], эмоционально развернутый для слушателя в сторону раскрытия религиозного содержания произведений, но вместе с тем базирующийся «на технологических и композиционных достижениях XX–XXI веков» [13]. Камерно-вокальное творчество композитора А. И. Микиты украшают дуэты меццо-сопрано и баритона в мистерии «Князь Владимир» (2015) на тексты «Слова о законе и благодати» митрополита киевского

<sup>1</sup> Там же. Цит. no: Savall, J. Arvo Part – Harmonie zu zwei Stimmen // *Classica*. 2000–2001. Dez. – Jan. (№ 28). S. 26.

Илариона и лирико-колоратурного сопрано и тенора в оратории «Семь песен о Боге» на стихи рок-певца Бориса Гребенщикова (2012). Внеличностный контекст интонирования подчеркивает, в частности, примечательное решение расположения солистов в оратории «Семь песен...» в разном пространстве (за исключением премьеры в зале Московской консерватории, где оба солиста были на сцене). Тенор на сцене мыслится как образ современного человека – ищущего, страдающего, вопрошающего Бога (Станислав Мостовой), а сопрано (Наира Асатрян) – как ангельский образ из иной сферы времени и пространства (солистка на балконе практически малозаметна для зрителя, но эффект нисходящего с вышины ангельского голоса достигнут). В каждом из этих произведений смысловая нагрузка лежит именно на вокальной партии солистов: «...как претыкались мы на путях погибели, бесам последуя, ...и не ведали пути, ведущего в жизнь вечную...», – звучит в «Князе Владимире» как общечеловеческий призыв к покаянию (исполнители – Дивна Любоевич и Александр Суханов). Сам этнический колорит тембра солистки и специфика манеры исполнения с аллюзией на восточный тип интонирования с экмеликой, несомненно, главная удача в замысле композитора. Именно таинственность голоса некой былинной «птицы Сирина» соединяет в единое торжество «Свят Господь Бог наш» достаточно неординарный состав исполнителей: афонский хор, сербский хор, академическую хоровую капеллу, ансамбль гуслей, звонницу и контрабас. А. И. Микита в своих кантатно-ораториальных сочинениях мыслит сопряжение двух партий исключительно как диалог – диалог лиц, образов, разных сфер и времен.

На основе анализа богослужебного творчества современных авторов канонического направления можно сделать вывод о том, что многие особенности исполнения их сочинений близки по своим параметрам к требованиям, предъявляемым к исполнителям-вокалистам академическими композиторами в светских жанрах духовного содержания. Определяющим фактором специфики интонирования является следование условностям музыкального отраже-



ния главных категорий духовного певческого искусства:

- первообразности (главенство содержания текста над музыкальным воплощением),
- всепространственности (взаимодействие с купольной системой или микрофоном, антифонное пение, обертоновые возможности голосов),
- вневременности (свобода метроритма, зависимость длительностей от отражения о купол, стереофонические возможности),
- светоносности (тембровая окраска голоса не зависит от жанра песнопения).

Эта взаимосвязь обусловлена общей культурной идеей – максимально раскрыть смысл исполняемого произведения и донести до слушателя сакральный контекст сочинения через акустические возможности голоса и пространства. Анализ музыкального материала и формообразования позволяет утверждать, что специфика интонирования музыки XXI века напрямую связана с содержательным аспектом творчества: изобразительная, чувственная, эмоциональная сферы отходят на второй план, уступая место смысловому контексту.

Мы можем выделить то особенное в ансамблевом пении нынешней эпохи, которое самым действенным образом способствует расширению культурного пространства современности,

в частности – пониманию ансамблевого искусства как средства коммуникации, это:

- поворот интереса исполнителей к интеллектуальной музыкальной деятельности, в том числе связанной с расшифровкой древних песнопений (медиевистикой) или «расшифровкой» новейших способов записи особых технических приемов звукоизвлечения, предполагаемых современными композиторами;
- диалог представителей разных социальных слоев (в частности как одна из форм национальной и культурной самоидентификации) и диалог поколений, включающий передачу системы ценностей, направленный на восстановление благоприятной коммуникативной среды.

Новая волна современного композиторского творчества и творчества по изложению древних распевов – принципиально аскетичного, уходящего от внешней изобразительности и наполненного глубоким смыслом – стала определенной вехой *семантизации* российской культуры. Возвращение к истокам культуры, утраченным в конце XVII века, осмысление фундаментальных основ духовного пения, стремление к реконструкции традиций, обращение к национальной символике, к *смыслу* духовно-певческой деятельности – все это говорит о нарастающей волне борьбы с секуляризацией (обмирщением) духовной культуры.

### Список литературы

1. *Артемова Е. Г.* Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX – начала XX века: историко-стилевой аспект: дисс. на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2015. 479 с.
2. *Багадуров В. А.* Очерки по истории вокальной педагогики. Москва: Музгиз, 1956. 268 с.
3. *Батагова Т. Э.* О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки Авангарда-II // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С. 97–105.
4. *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева: исследование. Ленинград: Музыка, 1984. 304 с.
5. *Галицкая С. П.* Теоретические вопросы монодии. Ташкент: Фан, 1981. 92 с.
6. *Грачев В. Н.* Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: традиция, стиль. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2013. 50 с.
7. *Двинина-Мирошниченко Н. Е.* Православная духовная музыка и ее иконозначимость в контексте культуры современной России: монография, Москва: «Альпен-Принт», 2022. 216 с.



8. *Зеньковский Василий, протоиерей.* Проблема творчества. По поводу книги Н. А. Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека». Кн. 1. Санкт-Петербург: Издательство РХГИ, 1994. С. 284–305.
9. *Керн Киприан, архимандрит.* Литургия, гимнография и эортология. Москва: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1999. 152 с.
10. *Кизин М. М.* Русская певческая школа М. И. Глинки / Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств № 4 (32), 2012. С. 105–108.
11. *Конотоп А. В.* Строчное многоголосие и фольклор: Параллели и пересечения // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сборник статей и исследований Вып. 2 / Сост. Ю. И. Паисов. Москва: Композитор, 2004. С. 3–68.
12. *Корнев И.* «Муסיкия» Центральная научная библиотека Академии наук Украины. Соф. собрание 127/381, л. 9.
13. *Микита Андрей.* Издательство «Композитор» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kmpztr.ru/authors/s/mikita-andrey/>
14. *Медушевский В. В.* От Средневековья к новому времени. Христианское трезвение и рационалистическое внимание // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. Москва: 1989. С. 9–18.
15. *Мещерина Е. Г.* Музыкальная культура средневековой Руси. Москва: Канон +, 2008. 318 с.
16. *Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков. Москва: Языки русской культуры, 1998. 192 с.
17. *Преображенский А. В.* Культурная музыка в России. Ленинград: Academia, 1924. 124 с.
18. *Птушко Л. А.* Симфоническое творчество Авета Тертеряна в контексте отечественного музыкального постмодерна // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой № 1 (60), 2019. С. 229–244.
19. *Руднева А. В.* Русские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. Москва: Советский композитор, 1975. 309 с.
20. *Смоленский С. В.* Азбука Знаменного пения: Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца. Казань, 1888. 171 с.
21. *Тертерян Р.* Симфония великой тишины. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/articles/terteryan>
22. *Токун Е. А.* Tintinnabuli – источник новизны // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления–К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 206–215.
23. *Яковенко С. Б.* Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура // Южно-Российский музыкальный альманах № 1, 2004. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/glinka-i-otechestvennaya-vokalno-ispolnitelskaya-kultura>
24. *Bouteneff Peter C.* Arvo Part. Out of Silence. Yonkers, New York: St Vladimir's seminary press. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2015. 225 p.

\*

Поступила в редакцию 19.12.2023