

**МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РУКОВОДИТЕЛЕЙ
ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ *ДОЙНА*: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**PRINCIPIILE METODICE ALE CONDUCĂTORILOR
CAPELEI CORALE *DOINA*: ASPECT ISTORIC**

**METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF THE LEADERS
OF THE “*DOINA*” CHORAL CHAPEL: HISTORICAL PERSPECTIVE**

NATALIA BLÎNDU⁹⁶

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4943-1587>

⁹⁶ E-mail: nataliacons1290@mail.ru

В статье характеризуются методические принципы художественных руководителей академической хоровой капеллы «Дойна». Наиболее подробно рассмотрены творческие идеи Константина Пигрова, поскольку они представлены в двух изданных теоретических работах — «Руководство хором» и «Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ». По материалам опубликованных статей и воспоминаний учеников воссозданы методические взгляды Александра Свешникова, проявившиеся в деятельности таких лидеров «Дойны» как Владимир Минин, Вероника Гариштя и Илона Степан. С меньшей детализацией продемонстрированы способы работы с капеллой Михаила Брезденюка и Моисея Кононенко. На основании выполненных анализов сделан вывод о том, что методика К. Пигрова, М. Брезденюка и М. Кононенко опиралась на традиции Петербургской певческой капеллы, Московского Синодального училища церковного пения и многочисленных регентских певческих школ. Поскольку время работы этих музыкантов совпало с периодом гонения на церковь, концепции регентства проявлялись в их деятельности латентно и выражались в том, что выработанные вековым коллективным опытом способы работы с хором переносились на современный музыкальный материал. Во второй половине XX века в деятельности В. Минина, В. Гаришты и И. Степан преобладающими стали традиции светского хорового искусства, базирующиеся на обобщении опыта концертной и учебной деятельности современных руководителей капелл Москвы и Ленинграда.

Ключевые слова: академическая хоровая капелла «Дойна», методические принципы, руководство хором, хормейстер, художественный руководитель

În articol sunt caracterizate principiile metodice ale conducătorilor artistici ai Capelei Corale Academice „Doina”. Cel mai detaliat sunt examinate ideile artistice ale lui Konstantin Pigrov, prezentate în lucrările sale teoretice publicate — „Conducerea colectivului coral” și „Solfegiu pentru secțiile dirijoral-corale ale colegiilor muzicale”. Pe baza materialelor publicate și a amintirilor discipolilor sunt reconstituite concepțiile metodice ale lui Aleksandr Svešnikov, manifestate în activitatea unor lideri ai „Doinei” precum Vladimir Minin, Veronica Garștea și Iлона Stepan. Cu o detaliere mai redusă sunt prezentate modalitățile de lucru cu colectivul ale lui Mihail Brezdeniuk și Moisei Kononenko. În baza analizelor efectuate se ajunge la concluzia că metodologia lui K. Pigrov, M. Brezdeniuk și M. Kononenko s-a sprijinit pe tradițiile Capelei Imperiale din Sankt-Petersburg, ale Școlii Sinodale de cântare bisericească din Moscova, precum și ale numeroaselor școli de reghenți și de cânt bisericesc. Deoarece perioada de activitate a acestor muzicieni a coincis cu epoca persecuțiilor împotriva bisericii, concepțiile dirijorale bisericești s-au manifestat în activitatea lor în mod latent, exprimându-se prin transferarea asupra materialului muzical contemporan a metodelor de lucru cu corul, elaborate printr-o experiență colectivă seculară. În a doua jumătate a secolului al XX-lea, în activitatea lui V. Minin, V. Garștea și I. Stepan au devenit predominante tradițiile artei corale laice, bazate pe generalizarea experienței concertistice și didactice a conducătorilor contemporani de capele din Moscova și Leningrad.

Cuvinte-cheie: Capela Corală Academică „Doina”, principii metodice, dirijare corală, maestru de cor, conducător artistic

⁹⁷ E-mail: tircunova@yandex.ru

This article characterizes the methodological principles of the artistic directors of the "Doina" Academic Choir. Konstantin Pigrov's creative ideas are examined in the most detail, as they are presented in two published theoretical works—"Choral Direction" and "Solfeggio for Choral Conducting Departments of Music Schools." Based on published articles and the memories of his disciples, Alexander Sveshnikov's methodical conceptions are reconstructed, as manifested in the activity of such "Doina" leaders as Vladimir Minin, Veronica Garshtya, and Ilona Stepan. Mikhail Brezdenyuk and Moisei Kononenko's methods of working with the choir are presented in less detail. Based on the performed analyses, it is concluded that the methods of K. Pigrov, M. Brezdenyuk, and M. Kononenko were based on the traditions of the Sankt-Petersburg Imperial Choir, the Moscow Synodal School of Church Singing, and numerous regent choir schools. Since these musicians' work coincided with the period of persecution of the church, the concepts of church choir conducting manifested themselves latently in their work, and were expressed in the fact that the methods of working with the choir, developed through centuries of collective experience, were transferred to modern musical material. In the second half of the 20th century, the traditions of secular choral art, based on the generalization of the concert and educational experience of contemporary choir directors from Moscow and Leningrad, became predominant in the work of V. Minin, V. Garshtya, and I. Stepan.

Keywords: "Doina" Academic Choir, methodological principles, choir direction, choirmaster, artistic director

Введение

В процессе исторического развития академической хоровой капеллы *Дойна* первостепенное значение для становления художественного облика коллектива сыграли Константин Пигров (1876–1962), Михаил Брезденюк (1895–1975), Моисей Кононенко (1891–1972), Владимир Минин (род. 1929) и Вероника Гарштя (1927–2012). В настоящее время артистический почерк коллектива определяется деятельностью Илоны Степан (род. 1964). Методические принципы, которыми руководствовались эти творческие личности, отражают профессиональные знания и опыт, полученные ими в процессе обучения и практической работы. Их можно охарактеризовать в соответствии с теми культурными традициями, представителями которых они являются и, развивая которые, обогащают область хорового дирижирования.

Среди названных имен особое значение принадлежит выдающемуся хоровому дирижеру Константину Константиновичу Пигрову, который заложил основы профессионального мастерства *Дойны*. О его вкладе в историю хоровой капеллы говорится во многих музыковедческих материалах (наиболее подробно — в статьях З. Столяра и И. Милютиной [1, 2]; значению этого музыканта в формировании творческого облика *Дойны* посвящена и специальная публикация Н. Блынду [3]. В контексте интересующей нас методической проблематики важен аспект профессиональной преемственности в деятельности К. Пигрова: два его последователя — Михаил Федорович Брезденюк и Моисей Никифорович Кононенко — тоже опирались на применяемые основателем *Дойны* способы работы с хором. Поэтому можно считать, что под эгидой творческих идей К. Пигрова прошел значительный этап существования коллектива.

С момента появления в *Дойне* В. Минина, за короткий срок подготовившего капеллу к Декаде молдавского искусства и литературы в Москве (1960) и сумевшего поднять исполнительский уровень коллектива на кардинально новый уровень, в работе хормейстеров стали использоваться другие методические положения, ведущие начало от деятельности Александра Васильевича Свешникова (1889–1980), известного хорового дирижера, педагога, общественного деятеля, являвшегося в период 1948–1974 гг. ректором Московской государственной консерватории им. П. Чайковского. В. Минин был учеником А. Свешникова; под руководством А. Свешникова после окончания Кишиневской государственной консерватории стажировалась в Государственном хоре русской песни (ныне — Государственный академический русский хор им. А. Свешникова) В. Гарштя, в большой дружбе с В. Мининым состояли Е. Богдановский, педагог В. Гаршты, и Г. Стрезев, наставник И. Степан. Поэтому ясно, что методические принципы А. Свешникова, усвоенные благодаря В. Минину, оказались важными для руководителей хоровой капеллы *Дойна* во второй половине XX века.

Конечно, стиль работы творческих лидеров *Дойны* не только интерпретировал традиции К. Пигрова и А. Свешникова, но и отличался индивидуальными чертами, которые отражали самобытные качества их личностей и определялись неповторимым профессиональным опытом. Каждый из художественных руководителей, решая задачи своего времени и располагая имеющимися в наличии ресурсами, внес неповторимую лепту в формирование того монументального хорового организма, который сегодня заявляет о себе как один из главных выразителей музыкальной сущности Республики Молдова. Поэтому материал настоящей статьи содержит четыре основных раздела: в первом раскрыты методические принципы К. Пигрова, второй посвящен анализу идей А. Свешникова, в третьем продемонстрировано многообразие хормейстерских традиций руководителей *Дойны*, последний содержит выводы.

Методические идеи К. Пигрова

Выходец из семьи священника, К. Пигров познакомился с азами хорового певческого искусства в церковном хоре родного села Малая Джалга Ставропольской губернии под руководством регента-самоучки Д. Слюсаря. С 9-летнего возраста обучался в Ставропольском духовном училище, затем в духовной семинарии, где, благодаря ярким музыкальным и организаторским способностям вскоре стал руководителем семинарского хора. Большое влияние на юного К. Пигрова оказал учитель В. Веневский, о котором он с восторгом отзывался как о замечательном педагоге, неутомимом работнике в области

школьного пения, прекрасном дирижере хора и талантливом композиторе⁹⁸.

По окончании Ставропольской духовной семинарии К. Пигров в 1898 г. поступил в регентский класс Придворной певческой капеллы в Санкт-Петербурге и с успехом прошел ее курс за три года. В то время Петербургская капелла являлась одним из ведущих центров подготовки кадров профессиональных хоровых дирижеров-регентов. Преподавателями музыкальных предметов служили профессора Петербургской консерватории: композитор А. Лядов (гармония, контрапункт и музыкальная форма), выдающийся знаток древнерусского церковного пения Н. Соколов (история церковного пения, знаменное пение, теория гармонии, руководство певческими классами), музыковед И. Вишневский (теория музыки и гармония), глубокий знаток русского народного творчества и церковного пения М. Щиглев (теория музыки и вокальное искусство).

Знакомство К. Пигрова с работой хора Придворной капеллы (смешанный хор мужчин и мальчиков) произвело на него неизгладимое впечатление. «Пение хора капеллы открыло мне новый мир хорового звучания. Меня поразило техническое совершенство этого бесподобного коллектива. Непередаваемое мастерство певцов капеллы меня ошеломило и потрясло. Я услышал не только великолепное исполнение церковной музыки, но и классические партитуры русских и западноевропейских композиторов», — писал он в автобиографии [цит. по 4 с. 6]. Эти впечатления послужили основанием для детального анализа способов достижения таких блестящих результатов, которые К. Пигров проверял и оттачивал в практическом регентском труде в храмах нескольких городов юга России: Ростова-на-Дону, Ставрополя, Одессы.

Принципы своей работы с хором К. Пигров изложил в двух теоретических работах: *Руководство хором* [5] и *Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ* [6]. Изданная в 1964 г. под редакцией Клавдия Птицы⁹⁹, монография *Руководство хором* раскрывает стройную систему методических и педагогических положений по руководству и профессиональному обучению хорового коллектива, а также по организации деятельности хормейстеров. В монографии семь глав. В первой главе содержатся общие сведения: об однородных и смешанных хорах, о типах коллективов с разным числом самостоятельных партий (одноголосных, двухголосных и т.д.) и способах исполнения музыки — с сопровождением и *a cappella*; приводятся примеры хоровых организаций в

⁹⁸ Об этом, со ссылкой на автобиографию К. Пигрова, пишет К. Птица [4]. Возможно, влияние В. Веневского проявилось в том, что в дальнейшем К. Пигров уделял большое внимание педагогической деятельности: впоследствии, выполняя обязанности регента в соборных хорах, он обучал регентскому делу всех желающих из числа певчих, работая в Одесской консерватории, преподавал хоровое дирижирование студентам.

⁹⁹ Клавдий Борисович Птица (1911–1983) — хоровой дирижер, хормейстер, профессор, Народный артист СССР.

Советском Союзе. Говорится также о диапазонах и тембровой характеристике хоровых голосов; подробно, с конкретными примерами раскрывается вопрос о видах хоров и их диапазонах. Характеризуются проблемы работы с хором: распределение обязанностей хормейстера, его помощников, концертмейстеров и т.д.

Вторая глава, центральная в книге, концентрирует внимание на проблемах интонации и строя: мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального). Методически важные сведения касаются рекомендаций по работе над мелодическим строем хора, то есть над интонированием мелодии, которая, в сущности, как пишет К. Пигров, представляет собой последовательность интервалов в восходящем и нисходящем направлении. Дирижер рассматривает интервалы с точки зрения их ладового значения в мелодии, ориентируясь на классико-романтический стиль музыки, а также на образцы народного творчества. Особое внимание он уделяет интонированию диатонических больших и малых секунд, выявляет наиболее распространенные ошибки при пении поступенного движения в мажорной и минорной гаммах, предлагает способы устранения интонационных погрешностей. Столь же важно, по мнению К. Пигрова, овладение чистой интонацией при пении больших и малых терций, поскольку именно секунды и терции — это основной строительный материал любой мелодии. Содержатся также рекомендации по исполнению других интервалов — септим, секст, кварт и квинт. Хормейстер приходит к выводу, что степень сложности пения интервалов зависит от ладового контекста, который может облегчить или затруднить интонирование.

Характеризуя вертикальный строй хорового звучания, К. Пигров выделяет терцию как основу гармонической координаты музыки. Умение чисто интонировать большие и малые терции является залогом качественного хорового звучания мажорных и минорных трезвучий, но при работе над трезвучиями от хормейстера требуется также верная оценка полного созвучия, где каждый звук имеет индивидуальное значение — примы, терции и квинты. Уменьшенному и увеличенному трезвучиям, реже встречаемым в музыке, К. Пигров дает образные характеристики: говорит, что характер звучания уменьшенного трезвучия сурово-благородный, а характер звучания увеличенного трезвучия — «особенный, необычный: в высоком регистре на нюансе *forte* — либо зловеще-угрожающий, либо как возглас отчаяния; в низком регистре на *piano* болезненно-изысканно томный» [5 с. 57]. Столь же подробно К. Пигров рассматривает способы правильного интонирования более сложных аккордов — септаккордов на разных ступенях лада и нонаккордов. При этом автор книги указывает, что на точное выстраивание всех этих аккордов влияют их расположение и мелодическое положение, тесситура, динамика, темп,

метроритм и дикция. Каждый из названных параметров детально раскрывается К. Пигровым, поясняется нотными примерами. Важный вывод касается роли дикции в хоровом интонировании: «Небрежное выговаривание слов ведет за собой неизбежное следствие – грязноватую интонацию. Сущность хорошей дикции заключается в твердой, отчетливой подаче согласных с правильно сформированными гласными. Поются только гласные. Точное и правильное артикулирование гласных способствует достижению чистой интонации» [5 с. 66]. На конкретных примерах К. Пигров демонстрирует анализ мелодического и гармонического строя хоровых партитур.

Третья глава, названная *Ансамбль*, анализирует наиболее важные аккорды с точки зрения хорового ансамбля и особенности их исполнения в зависимости от фактуры произведения. Дирижер определяет качество ансамбля в хоровом звучании как «точная интонационная слаженность звучания поющих в хоре, слитность и уравновешенность всех певческих голосов по силе и тембру, результатом чего будет сочный, насыщенный, богатый красками, без малейшего выделения тембров отдельных певцов, полноценный унисон партии» [5 с. 78]. Для этого дирижер должен уметь добиться так называемого ансамблевого звука. Это оказывается возможным при наличии «приблизительно одинакового тембра певцов партии и одинаковой силы голосов, удобной тесситуры, правильно взятых гласных, единой нюансировки, единой вокальной культуры певцов» [5 с. 79]. При хорошем ансамблевом качестве голосов звук хора, по выражению К. Пигрова, становится органоподобным. Достижению хорошего ансамбля способствуют несколько моментов: количественное и качественное равновесие групп хора, удобное расположение аккорда, «мелодическое положение аккорда, его вид, тесситура, нюансировка, темп, квалификация певцов хора, их природные музыкальные данные» [5 с. 80]. Дирижер подробно аргументирует каждое из названных понятий, приводя конкретные примеры. Детальнейшим образом рассмотрены ансамблевые возможности различных аккордов в неодинаковых динамических и тесситурных условиях.

Четвертая глава раскрывает специфику подготовки хорового дирижера к работе с коллективом. К. Пигров уделяет большое внимание практической работе хормейстера. Он убежден, что успехи руководителя могут быть гарантированы основательным изучением разучиваемого произведения с нескольких позиций. Как музыкант, дирижер должен понимать композиционно-драматургическую логику сочинения: жанр и стиль, форму и тональный план, особенности фактуры и т.д. С позиции хормейстера необходимо проанализировать мелодический и гармонический строй, особенности ансамбля, знать общий диапазон сочинения, тесситуру партий, наличие *divisi*. С точки зрения педагога

требуется выяснить степень соответствия сложности партитуры конкретному хоровому коллективу: продумать план работы и приемы для преодоления технических трудностей.

В пятой главе автор предлагает рассмотрение следующих проблем: техника управления хором, или техника дирижирования, условия работы с хором, методы разучивания одноголосного хорового произведения, особенности выстраивания хорового звучания при работе над двухголосными и многоголосными сочинениями. К. Пигров отдельно раскрывает технические приемы дирижирования на концертных выступлениях хора и в процессе подготовительной «черновой» работы над произведением. Анализируя необходимые условия для работы с хором, он показывает достоинства и недостатки разных музыкальных инструментов (фортепиано, фисгармонии, баяна, скрипки, гитары и др.), которые дирижер может использовать как вспомогательные при разборе произведений. Наиболее целесообразными он считает фортепиано и скрипку.

Подробные рекомендации по разучиванию одноголосных, двухголосных и многоголосных произведений отражают богатейший практический опыт К. Пигрова и его горячее желание в полной мере поделиться им с читателями. Поэтому в этом разделе книги содержится много конкретных советов, которые могут быть полезны дирижеру-хормейстеру при работе с детскими, самодеятельными и профессиональными коллективами разного уровня подготовки. Автор говорит здесь о принципах отбора произведений для хора, о порядке работы над партитурой, о рациональном планировании времени на репетициях. Чрезвычайно интересны его наблюдения над разучиванием многоголосной музыки по партиям и всем хором. Дирижер видит плюсы и минусы в каждом виде репетиционной работы и предлагает по максимуму использовать достоинства обоих.

Шестая глава посвящена проблемам воспитания хорового певца-ансамблиста и требованиям к певцам хора, условиям работы над развитием голосового аппарата, ритмического и гармонического чувства. Анализируется знание музыкальной грамоты, участие в хоре мальчиков-певцов, а также работа с детьми над развитием вокальных способностей и их возможностей петь в ансамбле. Содержание этой главы дает основание для выводов о том, каким образом К. Пигров отбирал певцов для *Дойны*. Дирижер пишет, что «наличие голоса и слуха есть только одно из неперенных условий для участия в хоре» [5 с. 166]. Хорист должен обладать вокально-исполнительской техникой, под которой К. Пигров понимал следующее: «умение свободно распоряжаться своими голосовыми данными, то есть иметь развитое и послушное воле певца дыхание, выравненный регистр, гибкую музыкальную фразировку; умение прикрывать звук, хорошую дикцию и главное — быть музыкально грамотным, то есть уметь свободно и точно петь интервалы, иметь

развитое гармоническое чувство, неразрывно связанное с чувством ансамбля, владеть точностью исполнения ритма, уметь слышать музыку всего исполняемого произведения» [5 с. 166]. Воспитание названных качеств становится предметом дальнейших рассуждений дирижера.

Завершает монографию раздел, в котором говорится о распевках хора и о подготовительных упражнениях, способствующих настройке в тональности. Автор советует использовать в качестве мелодических распевов унисонное пение гамм, тетрахордов, кадансовых оборотов, секвенций и т.д. — всего арсенала попевок, способствующих выработке ансамбля. Гармонические упражнения он подразделяет на два вида: общего учебно-воспитательного характера и специального, целевого назначения. Первые способствуют поддержанию высокого профессионального уровня хора, вторые помогают освоению трудных мест изучаемого репертуара. В этом разделе К. Пигров приводит большое количество нотных примеров, которые хормейстеры могут позаимствовать для своего труда.

Оценивая значение книги К. Пигрова *Руководство хором*, укажем на практическую целесообразность и ценность многих ее положений, особенно связанных с работой над строем. Кроме того, ее можно считать своего рода профессиональным дневником большого, самоотверженного художника, влюбленного в искусство и стремящегося передать свои знания, умения и навыки заинтересованным молодым людям. Не случайно К. Птица в предисловии к монографии писал: «Книга дышит искренней любовью к хоровому искусству. В ней виден и большой мастер-исполнитель, и мудрый учитель, увлекающий знаниями, опытом и любовью к своей профессии» [4 с. 20].

Второй методической работой, в которой нашли отражение идеи К. Пигрова, явился учебник *Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ*, изданный уже после ухода маэстро из жизни при значительном участии его ученика и последователя Василия Шипа¹⁰⁰ (поэтому на титуле книги, увидевшей свет в 1970 г., два имени). Выпускник Одесской консерватории по двум специальностям (теоретик-музыковед по классу А. Когана и дирижер-хормейстер по классу К. Пигрова), В. Шип с 1956 г. преподавал в Одесской консерватории и, будучи высококвалифицированным педагогом музыкально-теоретических дисциплин, смог внедрить методические положения своего наставника-хормейстера в преподавание сольфеджио для дирижеров-хоровиков. В этом проявилась реализация максимальной связи сольфеджио с хоровым классом и основами

¹⁰⁰ Василий Иванович Шип (1925–1987) — хоровой дирижер, последователь К. Пигрова, музыковед, профессор (1984), ректор Одесской консерватории имени А.В. Неждановой в период 1971–1984 гг.

дирижирования. В каждой из десяти глав *Сольфеджио* имеются детально разъясненные упражнения на развитие метроритма и ладового чувства, гармонического слуха и вокально-ансамблевых навыков, на изучение интервалов и написание диктантов. Музыкальным материалом учебника являются вокальные образцы (с текстом), заимствованные из хоровой, оперной и педагогической (детской, школьной) музыкальной литературы; народные песни приводятся в этнографической записи и в обработках.

Принципы А. Свешникова работы с хором

Сильное воздействие личности А. Свешникова на всех, кто общался с ним, определялось тем, что он был не только очень знающим и опытным музыкантом, но и обладал нестигаемой волей и умением подчинить себе самых разных людей — воспитанников-хористов, равных по должности коллег, подчиненных сотрудников. К его мнению руководителя прислушивались и вышестоящие инстанции, уважая в нем выдержку, дисциплинированность, четкую жизненную позицию.

Его биография насыщена фактами, свидетельствующими о непрекращающемся совершенствовании природных способностей, знаний и навыков. Обучение в Московской народной консерватории у крупного музыковеда и общественного деятеля Б. Яворского, певцов П. Власова и Э. Павловской; потом — в Филармоническом училище у известного композитора и педагога А. Корещенко дали ему широкий кругозор в области хорового пения и руководства хором. Практический опыт он приобрел, работая в 1920-е гг. церковным регентом Храма Успения Пресвятой Богородицы на Могильцах, позднее — руководя рабочими хорами, инструктируя школьное хоровое воспитание в Москве, принимая участие в формировании детских колоний на Полтавщине и т.д.

Фундаментальное значение в его профессиональном образовании имела работа заведующим вокальной частью первой студии Московского Художественного академического театра (1923–1928), где он познакомился со сценическим методом К. Станиславского. Под влиянием этого театрального реформатора, А. Свешников сформулировал оригинальный методический принцип хорового исполнительства, в соответствии с которым искусство пения сопоставлялось с выразительной речью. Он говорил, что петь надо так, как говоришь, только еще доходчивее, выразительнее и красивее. Такую манеру пения А. Свешников прививал хористам в руководимом им с 1941 г. Государственном хоре русской песни, ее же усваивали многочисленные ученики и последователи дирижера.

Для этого хора А. Свешников создавал многоголосные переложения народных

песен, в которых проявились его знания в области композиции. Лучшими считаются *Ах ты, степь широкая, Вдоль да по речке, Гибель «Варяга», Дороженька* и другие. Главенствующее значение А. Свешников придавал мелодии, фактуру выбирал исходя из музыкального образа; простой и естественный гармонический язык был подчинен выразительности мелодической линии. Хоровые обработки А. Свешникова всегда хорошо звучат, будучи сделаны мастерской рукой исполнителя-практика. Многие из обработок русских песен А. Свешникова исполнялись и хоровой капеллой *Дойна*.

Секрет дирижерско-исполнительского мастерства А. Свешникова исследователи видят в той высочайшей культуре хорового пения, которую он постиг путем творческого преломления идей К. Станиславского. А. Свешников исходил из тезиса, что хоровой дирижер должен быть, прежде всего, вокальным педагогом. Он говорил: для того, чтобы произведение было воспринято, прочувствовано, осмыслено слушателем, оно должно быть спето красивым, вокально-выразительным звуком. Выстраиванию вокальной составляющей хорового звучания (звукового пространства хора) дирижер уделял значительное количество репетиционного времени. «Вокальность» у А. Свешникова становилась важным структурным компонентом формы, выражением интонационно-образного содержания музыки. Культура звука мыслилась им как особое качество хоровой звучности, обусловленное интонационной природой музыки и создаваемое человеческим голосом вкупе с правильным дыханием. Для А. Свешникова хоровой вокал — неотъемлемая часть исполнительской интонации. Как указывает музыковед Б. Критский, «исполнительская интонация Свешникова, выполняя коммуникативную функцию, оставалась на долгие годы непревзойденным образцом. Произведение еще только начинает разворачиваться, а слушатель уже погружен в стихию музыки, покоренный интонационной выразительностью хорового звучания, захваченный его красотой» [7 с. 126].

Воспитанники А. Свешникова свидетельствовали, что, добиваясь выразительности звучания хора, дирижер постоянно экспериментировал, отыскивая все более совершенные способы вокально-хоровой артикуляции. «Экспрессия свешниковского вокала — результат переплавки множества существовавших и продолжающих существовать в культурной памяти образцов певческого звучания. Это, в сущности, широкий культурно-исторический контекст, непрекращающийся диалог с народным, церковно-певческим искусством, с классической и современной хоровой музыкой. Все эти течения были мудро отфильтрованы Мастером с учетом художественно-музыкальных ценностей, которыми он руководствовался», — пишет Б. Критский [7 с. 127].

Таким образом, у А. Свешникова само качество вокального звучания несет

слушателю значимую для него образно-интонационную информацию, а хоровой вокал создает особый художественный мир, в котором разворачивается исполняемое произведение. А. Свешников стремился к тому, чтобы каждое произведение было спето своим звуком, то есть постоянно менял общий колорит звучания в соответствии с содержанием произведения. Достижение исключительно тонкой дифференциации хорового звучания становилось отличительной чертой его художественно-музыкальной исполнительской манеры; это достигалось тем, что дирижер стремился вызвать у хористов личное отношение к художественному содержанию произведения. Тем самым А. Свешников фактически обогащал, а в отдельных случаях и заново создавал образно-смысловое пространство исполняемой музыки.

Богатым исполнительским опытом А. Свешников делился со студентами и аспирантами Московской консерватории, где он занимался преподавательской и административной работой (сначала был деканом дирижерско-хорового факультета, профессором, затем, как уже было сказано, – ректором). Это учебное заведение имело общесоюзное подчинение и принимало учащихся из всех республик СССР, поэтому результаты труда А. Свешникова стали заметными всей стране. Профессор А. Свешников уделял огромное внимание воспитанию практических навыков хоровых дирижеров: повысил роль хорового класса и глубоко внедрил изучение певческого мастерства. Он воспитал специалистов, пользующихся заслуженной известностью: это К. Птица (1911–1983), А. Юрлов (1927–1973), В. Минин (род. 1929), А. Молодов (1929–2017), В. Ровдо (1921–2007), Б. Куликов (1932–2018), Б. Тевлин (1931–2012), В. Попов (1934–2008) и многие другие. Как видим, его влияние опосредованно проявилось и в дирижерском искусстве хормейстеров Молдавии.

В подготовке музыкантов А. Свешников выделял два ключевых аспекта: музыкальную грамотность и дисциплину. В свое время он писал: «Народ наш талантлив, голосов хороших тьма тьмущая, но природные данные без культуры пения что бенгальский огонь — вспыхнет, заискрится и погаснет, так и не дав тепла» [8 с. 87]. И далее: «Пение — труднейшее из искусств, оно не прощает небрежности в работе, в жизни» [8 с. 88]. Система обучения студентов и аспирантов в классе А. Свешникова заключалась в том, что учащийся всегда должен быть на репетициях своего учителя: внимательно наблюдать, запоминать, делать собственные выводы. При этом в любой момент пассивное наблюдение могло быть прервано поручением педагога выполнить ту или иную часть работы дирижера с хором. Такая постоянная включенность студента в деятельность дирижера стимулировала активность учащегося и оценивалась им как лучший способ развития дирижерского

мастерства.

Многообразие профессиональных традиций художественных руководителей

Дойны

В деятельности художественных руководителей хоровой капеллы *Дойна* преломлялись и другие традиции управления хором, способствующие индивидуализации их дирижерского почерка. Так, М. Брезденюк, будучи самоучкой, в течение всего периода деятельности К. Пигрова в Тирасполе находился рядом с ним в должности хормейстера и усвоил принципы руководства хором признанного и уважаемого мэтра как собственное кредо, а сотрудничество с ним воспринимал как настоящую школу профессионального мастерства. Поэтому уход К. Пигрова в 1937 г. с должности художественного руководителя не стал переломным для коллектива, а музыковеды не случайно называли его «учителем М. Брезденюка» [9 с. 175].

Жизнь этих двух деятелей культуры объединяло беззаветное служение хоровой музыке; они оба начинали профессиональный путь в церковном хоре, постепенно осваивая другие пласты хорового искусства. Судьба М. Брезденюка разворачивалась в разных селах и городах юга Малороссии. Получив образование в Первом земском училище при Преображенской церкви в Виннице, он пел в хоре Кафедрального собора Святых Апостолов Петра и Павла в городе Каменец-Подольске, потом дирижировал хором 248-го пехотного Славяносербского полка царской армии в Симферополе, был регентом в православных церквях села Пужайково и города Балты. Таким образом, до появления в *Дойне* М. Брезденюк на практике регентской деятельности самостоятельно освоил методику управления хором. Общение с К. Пигровым создало необходимую базу, которая систематизировала его профессиональные наблюдения и знания. Освободив в 1958 г. пост руководителя коллектива, он оставил о себе самые лестные отзывы современников. О М. Брезденюке писали: «Три десятилетия своей жизни отдал *Дойне* этот одаренный мастер хорового дирижирования. Его имя неотрывно связано с творческим ростом капеллы, с ее большими художественными достижениями. Многие из нынешних хористов *Дойны* являются учениками Брезденюка, впоследствии Заслуженного артиста республики, кавалера Ордена Трудового Красного Знамени» [9 с. 175].

Хотя М. Кононенко, руководивший *Дойной* в период 1949–1957 гг., не был непосредственным учеником К. Пигрова, идеи последнего были ему близки, поскольку и он получил образование как церковный регент, а практический опыт набирал в различных самодеятельных и профессиональных хоровых коллективах [10]. Выходец из крестьянской семьи, М. Кононенко прошел курс обучения в Музыкальном училище Херсонского

отделения Императорского русского музыкального общества¹⁰¹ и в Харьковском институте музыки и драмы, который был ведущим центром художественного образования в тогдашней столице Украины¹⁰².

Указание М. Кононенко в автобиографии на то, что в 1909–1912 гг. он учился на дирижерско-хоровом отделении Херсонского музыкального училища, требует уточнения. Дело в том, что в 1909 г. в этом училище не было дирижерско-хорового отделения в его современном понимании, так как эта специализация массово начала оформляться в российских музыкальных учебных заведениях только в 1920-е годы. В тот период в Херсонском музыкальном училище функционировали только классы фортепиано, струнных инструментов и вокала. Правда, хоровая подготовка существовала: это были летние регентско-учительские курсы и хоровые классы. Регентско-учительские курсы работали при Херсонском училище с 1908 г. и готовили регентов и учителей пения. Это была наиболее близкая к дирижерско-хоровому профилю форма обучения в то время. Возможно, именно ее имел в виду М. Кононенко, когда писал о дирижерско-хоровом отделении.

Что же касается хоровых классов, то такая учебная дисциплина было обязательной для большинства учащихся Херсонского училища, но не являлась их основной специальностью. Высокому уровню вокально-хоровой подготовки в заведении способствовал такой факт, что основатель училища, Яков Владимирович Дюмин (1870–1938), был выдающимся певцом (бас), хормейстером, дирижером и педагогом. Он получил профессиональное музыкальное образование в Московской консерватории, которую окончил по двум направлениям: вокал (ученик выдающегося итальянского педагога Э. Мазини, подготовившего плеяду оперных певцов), теория и композиция (в классах С. Танеева и А. Аренского). Этот солидный образовательный фундамент позволил Я. Дюмину не только выступать в качестве оперного баса и дирижера, но и профессионально организовать учебный процесс в Херсонском музыкальном училище, реализовав лучшие традиции московской музыкальной школы.

В последний год обучения в Херсонском музыкальном училище, М. Кононенко застал там известного музыкального деятеля и педагога Виктора Петровича Гутора (1864–

¹⁰¹ Это учебное заведение, открывшееся в 1908 г. на базе существовавших музыкальных классов, стало фундаментом для современного музыкального образования в регионе. В настоящее время преемником традиций училища считается Херсонский музыкальный профессиональный колледж им. В.А. Косенко.

¹⁰² В период 1919–1934 гг. Харьков являлся столицей УССР.

1947)¹⁰³, который внес значительный вклад в развитие музыкального образования города, а его идеи оказались созвучными мыслям М. Кононенко¹⁰⁴. Известный виолончелист, педагог и музыкальный теоретик, В. Гутор в Херсоне не только преподавал, но и активно занимался научной деятельностью — именно здесь он работал над своими трудами по теории музыкального исполнительства и методике обучения игре на фортепиано [13]. Основная идея концепции В. Гутора заключалась в том, что задача музыкального образования двуединая — с одной стороны, подготовить профессиональных музыкантов-специалистов с помощью основательного и практически пригодного специального музыкального образования; с другой стороны — дать музыкально подготовленных слушателей-любителей, компетентность которых обусловлена возможностью повсеместно получать общедоступное элементарное музыкальное образование. М. Кононенко особенно близок был тезис В. Гутора о том, что «изучение образцов музыки в коллективном исполнении есть нерв образования в музыке» [14 с. 109]. Именно так он оценивал возможности хорового искусства, что доказал в последующие годы своей жизни.

К моменту поступления М. Кононенко в Харьковский институт музыки и драмы (ныне — Харьковский национальный университет искусств им. И. Котляревского), где он обучался в 1925–1930 гг., отделение хорового дирижирования только начинало формироваться: с 1928 г. там работал А. Перунов, с 1929 г. — З. Заграничный, с 1930 г. — К. Греченко. Эти хормейстеры-практики сейчас считаются корифеями харьковской дирижерско-хоровой школы, «значительные творческие достижения и высокий художественный потенциал которой широко признаны в Украине и за ее пределами» [15]. Таким образом, процесс формирования М. Кононенко как дирижера-хормейстера был типичным для своего времени и прошел под влиянием различных регентских исполнительских традиций.

Вероника Гаршта, о которой пишут, что она «демонстрирует точную и ясную мануальную технику, а ее жест решителен и пластичен, полон выразительной силы и темперамента» [1 с. 259], — воспитанница известного молдавского хормейстера Е. Богдановского (1921–2005), внесшего большой вклад в развитие хорового искусства Республики Молдова. В свою очередь, Е. Богдановский является учеником Анны Дмитриевны Юшкевич (1908–1995), приехавшей в 1944 г. в Кишинев после окончания с отличием Белорусской государственной консерватории (ныне — Белорусская

¹⁰³ Поскольку В. Гутор в начале XX в. проживал в Кишиневе, его личность и деятельность привлекали внимание молдавских исследователей. О нем, в частности, писали Б. Котляров [12], Е. Кишка [11], Т. Мельник [13].

¹⁰⁴ В. Гутор работал в Херсонском музыкальном училище в период с 1912 по 1917 г.

государственная академия музыки), по классу Исидора Бари (1906–1944), белорусского хормейстера, дирижера, педагога, стоявшего у истоков Государственной хоровой капеллы БССР и явившегося первым заведующим кафедрой хорового дирижирования белорусского музыкального вуза. Под руководством И. Бари А. Юшкевич восприняла методику управления хором, которую он, в свою очередь, постиг от своего наставника, профессора Московской консерватории Николая Михайловича Данилина (1878–1945), хорового дирижера, регента, педагога, получившего образование в Синодальном училище церковного пения. Эти же профессиональные истоки имеет и Илона Афанасьевна Степан, закончившая Молдавскую государственную консерваторию по классу Георгия Дмитриевича Стрезева, тоже ученика А. Юшкевич (и, следовательно, продолжателя традиций И. Бари и Н. Данилина).

Выводы

Предпринятый анализ исторических связей, аналогий и параллелей, существующих между художественными руководителями академической хоровой капеллы *Дойна* и их профессиональными наставниками, позволил сделать вывод, что они свидетельствуют об их принадлежности к русской традиции хорового дирижирования, корни которой скрываются в деятельности двух крупнейших центров хорового искусства России — придворной Петербургской певческой капеллы и Московского Синодального училища церковного пения, а также в многочисленных регентских певческих школах. Ярким представителем Петербургской капеллы среди руководителей *Дойны* являлся К. Пигров, каноны региональных регентских школ развивали М. Брезденюк и М. Кононенко. На светские традиции, идущие от деятельности А. Свешникова, опирались В. Минин, В. Гарштя и И. Степан.

Формирование *Дойны* имело место в советский период, когда церковь подвергалась гонениям, поэтому принципы регентства в деятельности К. Пигрова, М. Брезденюка и М. Кононенко в 1930–1940-е гг. проявлялись в латентной форме. Тем не менее, известные им сакральные образцы хоровой культуры, сложившиеся в недрах высокой духовности, служили для них тем ориентиром, на который они равнялись в хормейстерской работе, а технические приемы, выработанные вековым коллективным опытом, переносились на современный музыкальный материал и передавались последователям в виде практических руководств и методических рекомендаций.

Начиная с конца 1950-х гг. преобладающими стали традиции светского хорового искусства, базирующиеся на обобщении многообразного опыта концертной деятельности современных руководителей капелл Москвы и Ленинграда.

Библиографические ссылки

1. СТОЛЯР, Зиновий. Академическая хоровая капелла «Дойна». В: Зиновий СТОЛЯР. *Страницы молдавской музыки*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1983, с. 78–89.
2. МИЛЮТИНА, Изольда. *Дойна: Государственная академическая хоровая капелла, заслуженный художественный коллектив ССР Молдова*. Кишинев: Hyperion, 1990.
3. BLÎNDU, Natalia. Dirijorul Constantin Pigrov (1876–1962) și rolul său în afirmarea Capelei Corale Academice „Doina”. *Academos*. 2025, 1(76), pp. 151–155. ISSN 1857-0461.
4. ПТИЦА, Клавдий Б. Константин Константинович Пигров (Очерк жизни и творческой деятельности). В: К. ПИГРОВ. *Руководство хором*. Москва: Музыка, 1964, с. 3–20.
5. ПИГРОВ, Константин. *Руководство хором*. Москва: Музыка, 1964.
6. ПИГРОВ, Константин и Василий ШИП. *Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ*. Москва: Музыка, 1970.
7. КРИТСКИЙ, Борис. Соотношение традиций и новаторства в деятельности педагога-музыканта-хормейстера (на примере А.В. Свешникова и Б.Г. Тевлина). *Музыкальное искусство и образование*. 2015, № 3, с. 124–131. ISSN 2309-1428.
8. СВЕШНИКОВ, Александр. Совершенствовать вокальное мастерство. *Советская музыка*. 1965, № 3, с. 86–88. ISSN 0869-4516.
9. Заслуженная капелла Молдавской ССР — государственная хоровая капелла «Дойна». В: К. В. КОРОЛЕВ (составитель). *Дойна радости*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1962, с. 173–189.
10. *Личное дело заслуженного деятеля искусств МССР Кононенко Моисея Никифоровича*. ANRM. F. 3241, inv. 1a, d. 10, f. 9.
11. КИШКА, Екатерина. *Развитие фортепианного исполнительства и педагогики в Молдавии (XIX–40-е гг. XX века)*. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Киев, 1990.
12. КОТЛЯРОВ, Борис. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России*. Кишинев: Штиинца, 1982.
13. МЕЛЬНИК, Тамара. Становление предмета «общее фортепиано» в контексте научно-методической деятельности В.П. Гутора. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 2 (39), pp. 145–149. ISSN 2345-1408.
14. ВОСКОБОЙНИКОВА, Элионора. Из истории начального музыкального образования в России. *Культурная жизнь Юга России*. 2014, № 1 (52), с. 108–110. ISSN 2070-075X.
15. *Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування*. Харківський національний університет мистецтв. Disponibil: <https://num.kharkiv.ua/structure/faculties/performing-musicology/choral-conducting> [accesat 2026-01-11].