

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Musical almanac of Tomsk State University

Научно-практический журнал

2018

№ 6

Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского Союза писателей, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета – главный редактор, председатель редакционной коллегии

КЛИМЕНКО Вячеслав Валерьевич, солист Томской областной государственной филармонии, солист Хоровой капеллы Томского государственного университета – ответственный секретарь

ЧЕРНЯК Эдуард Исаакович, доктор исторических наук, зав. кафедрой музеологии, культурного и природного наследия Томского государственного университета, Заслуженный работник Высшей школы РФ

КРИВОПАЛОВА Вероника Алексеевна, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета

ВОЛКОВА Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета

ПОНОМАРЁВ Владимир Валентинович, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БЛАЖЕВИЧ Мария Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

МАКСИМОВ Виталий Васильевич, Заслуженный артист РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

СОТНИКОВ Виталий Вячеславович, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

КОЛЯДЕНКО Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой истории, философии и искусствоведения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

ЯРОШ Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БАЖАНОВ Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

БУЛГАКОВА Людмила Викторовна, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой инструментального исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета

КУПРОВСКАЯ Екатерина Олеговна, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения университета Сорбонна (Париж)

MOSELER Alexander, Head of Centre of Concert Programms of Classical Music of Fond of keeping the project "Offering of Memory named Musa Jalil"

AKHMETOV Andrey, alumny of Cologne University of Music and Dance (Early Music Department), Master of Baroque Singing

JEWANSKY Jörg, doctor of philosophy, Westphalian university of Wilhelm, Muenster

Адрес редакции и издателя:

634050, РФ, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет, редакция журнала «Музыкальный альманах Томского государственного университета»

E-mail: prihkatja@mail.ru

Издательство: Издательский Дом ТГУ

Редактор Н.А. Афанасьева, оригинал-макет А.И. Лелююр, дизайн обложки Л.Д. Кривцовой, переводчик Ю.Н. Шинкевич

Подписано в печать 26.12.2018 г. Формат 60×84¹/₁₆. Печ. л. 7,8. Усл.-печ. л. 7,3. Тираж 50 экз. Заказ № 3615.

Дата выхода в свет 01.02.2019 г. Цена свободная.

Журнал отпечатан на полиграфическом оборудовании Издательского Дома ТГУ.

634050, пр. Ленина, 36. 634050, Ленина, 36, Томск, Россия. Тел. 8+(382-2)-52-98-49. Сайт: <http://publish.tsu.ru>. E-mail: rio.tsu@mail.ru

Сведения о журнале можно найти на сайте <http://journals.tsu.ru/music/>

Founder – National Research Tomsk State University

EDITORIAL BOARD

PRIKHODOVSKAYA Ekaterina Anatolyevna, the candidate of art criticism, the member of the Union of composers of Russia, the member of the Russian Union of writers, associate professor Instituta of arts and culture of Tomsk state university – the editor-in-chief, the chairman of an editorial board

KLIMENKO Vyacheslav Valeryevich, the soloist of Tomsk Philharmonic hall, the soloist of the Choral chapel of TGU – the responsible secretary

CHERNYAK Eduard Isaakovich, doctor of historical sciences, department chair of a muzeologiya, cultural and natural heritage, Honoured worker of the Higher school of the Russian Federation

KRIVOPALOVA Veronika Alekseevna, associate professor Instituta of arts and culture of Tomsk state university

VOLKOVA Polina Stanislavovna, doctor of art criticism, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, member of the Union of composers of Russia, professor of the Kuban state agricultural university

PONOMARYOV Vladimir Valentinovich, chairman of the Krasnoyarsk regional organization of the Union of composers of Russia, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk state institute of arts

BLAZHEVICH Maria Nikolaevna, candidate of art criticism, senior teacher of the Tyumen state institute of culture

EDITORIAL COUNCIL

MAXIMOV Vitaly Vasilyevich, Honored artist of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university

SOTNIKOV Vitaly Vyacheslavovich, Honored worker of arts of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university

KOLYADENKO Nina Pavlovna, the doctor of art criticism, the candidate of philosophical sciences, professor, the department chair of history, philosophy and Art Studies of Novosibirsk state conservatory of M. I. Glinka

YAROSH Olga Vladimirovna, candidate of art criticism, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk state institute of arts

BAZHANOV Nikolay Sergeevich, the doctor of art criticism, professor of Novosibirsk state conservatory of M.I. Glinka

BULGAKOVA Lyudmila Viktorovna, candidate of art criticism, department chair of tool performance of Institute of arts and culture of Tomsk state university

KUPROVSKAYA Ekaterina Olegovna, candidate of art criticism, doctor of musicology of university Sorbonne (Paris)

MOSELER Alexander, Head of Centre of Concert Programms of Classical Music of Fond of keeping the project "Offering of Memory named Musa Jalil"

AKHMETOV Andrey, alumny of Cologne University of Music and Dance (Early Music Department), Master of Baroque Singing

JEWANSKY Jörg, doctor of philosophy, Westphalian university of Wilhelm, Muenster

Editorial and publisher address

Tomsk State University, 36 Lenin Ave., Tomsk 634050, Russian Federation

E-mail: prihkatja@mail.ru

Contact the Journal

http://journals.tsu.ru/music/

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	7
--------------------	---

ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

Станислав Вавилов. ДВА ВИРУТОЗА: ЛЕОНИД МАКСИМОВ И ПАВЕЛ ВИНОГРАДОВ	9
--	---

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

Евгений Штейнмиллер. ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ФИЛАРМОНИЯ: ЭМОЦИОНАЛЬНО-СУГГЕСТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ	19
Ильнур Фаттахов. СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБЛИК КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВОПЛОЩЕНИЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗА	35
Виталий Максимов. ЭСКИЗНОЕ РАЗУЧИВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	40
Екатерина Рыжова. СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОЛНЕНИЕ: ПРИЧИНЫ И ПРЕОДОЛЕНИЕ	44

VERBUM DE MUSICA

Полина Невская. МУЗЫКА В АСПЕКТЕ СЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА: ВЕРБАЛЬНОЕ И НЕВЕРБАЛЬНОЕ	57
Полина Волкова. И СНОВА ОПЕРА!	70

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Вера Андреева, Анастасия Канаева. С.М. СЛОНИМСКИЙ. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА «ТРАГИКОМЕДИЯ»	75
---	----

В ДАЛЬНИЕ СТРАНЫ...

Татьяна Каргашова, Виктория Антипова. ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР ИНДОНЕЗИИ В СВЕТЕ ВЛИЯНИЯ ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ	86
Дарья Липаева. ЯПОНСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ОРКЕСТРОВАЯ МУЗЫКА: КОРРЕЛЯЦИЯ МЕЖДУ ВРЕМЕНЕМ И ТЕМБРОМ	95

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

Весь табор спит... ..	109
Голоса «Романсиады»	115
Слово красноярским коллегам!.. ..	119
Сведения об авторах	124

CONTENTS

From the editor	7
------------------------------	---

CREATIVE WAYS

Stanislav Vavilov. TWO VIRTUOSOS: LEONID MAXIMOV AND PAVEL VINOGRADOV	9
--	---

TECHNOLOGY OF SKILLS

Evgeny Shteinmiller. EDUCATIONAL ACTIVITY AND PHILHARMONIC SOCIETY: EMOTIONAL AND SUGGESTIVE EFFECTS	19
Ilmur Fattakhov. SCENIC APPEARANCE AS AN IMPORTANT COMPONENT OF THE EMBODIMENT OF AN OPERA IMAGE	35
Vitaly Maximov. OUTLINE LEARNING of the PIECE OF MUSIC	40
Ekaterina Ryzhova. STAGE EXCITEMENT: REASONS AND OVERCOMING	44

VERBUM DE MUSICA

Polina Nevskaya. MUSIC IN ASPECT Of SEMIOTICS TRANSLATION: VERBAL AND NONVERBAL	57
Polina Volkova. AND OPERA AGAIN!	70

WORKS AND CHARACTERS

Vera Andreeva, Anastasiya Kanaeva. S.M. SLONIMSKY. CONCERTO FOR ALTO AND CHAMBER ORCHESTRA "TRAGICOMEDY"	75
---	----

TO THE DISTANT COUNTRIES

Tatyana Kartashova, Victoria Antipova. TRADITIONAL THEATRE OF INDONESIA AS INFLUENCED BY INDIAN CULTURE	86
Darya Lipayeva. JAPANESE TRADITIONAL ORCHESTRA MUSIC: CORRELATION BETWEEN TIME AND TIMBRA	95

CONCERT LIFE OF THE CITY

All camp sleeps... ..	109
Romansiada's voices	115
Word to Krasnoyarsk colleagues!.. ..	119
Information about authors	124

doi: 10.17223/26188929/6/1

От редактора

Согласно уже сложившейся традиции журнал «Музыкальный альманах Томского государственного университета» посвящает свои страницы не только музыкально-теоретическому материалу, но и областям смежным, а также вопросам практики и концертного исполнительства. Музыка *instrumentalis* идет бок о бок с осмыслением и трактовками музыки, они неразделимы, как душа и тело в жизни человека.

В данном выпуске, как и в ряде предыдущих, присутствуют такие рубрики, как «Творческие дороги» (статья С. Вавилова о двух пианистах), «Технология мастерства» (статьи дирижера и педагога В. Максимова, а также солиста филармонии Е. Штейнмиллера и певцов – выпускников Института искусств и культуры Томского государственного университета И. Фаттахова и Е. Рыжовой), «*Verbum de Musica*» (статьи П. Невской и П. Волковой), «Произведения и персонажи» (анализ В. Андреевой и А. Канаевой «Трагикомедии» С. Слонимского). В данном выпуске появилась еще одна рубрика – «В дальние страны!..» (статьи Т. Карташовой и В. Антиповой об традиционном театре Индонезии, а также Д. Липаевой о японской музыке). В рубрике «Концертная жизнь города» представлены заметки о постановке в Томске оперы С. Рахманинова «Алеко», о Сибирском туре Романсиады и фестивале современной музыки, который прошел в Красноярске.

Доброго пути по страницам «Музыкального альманаха»!

Е.А. Приходовская,
главный редактор

From the editor

According to already formed tradition, the "Musical Almanac of Tomsk State University" devotes its pages not only to musicological material, but also to related fields, and also to questions of practice and concert performance. Musica instrumentalis goes side by side with judgments and interpretations of music, they are inseparable, as soul and a body in the life of a human.

In this issue, as well as in a number of previous ones, there are such headings as "Creative ways" (S. Vavilov's article about two pianists), "Technology of skill" (articles of the conductor and the teacher V. Maximov, and also the soloist of philharmonic society E. Shteynmiller and singers – graduates of Institute of arts and culture of Tomsk state university of I. Fattakhov and E. Ryzhova), "Verbum de Musica" (articles P. Nevskaya and P. Volkova), "Works and characters" (V. Andreyeva and A. Kanayeva's analysis of "Tragicomedy" of S. Slonimsky). In this release there was one more heading – "To the distant countries!." (T. Kartashova and V. Antipova's article about traditional theater of Indonesia, and also D. Lipayeva about Japanese music). Under the heading "Concert Life of the City" there are notes about the staging opera Aleko by S. Rakhmaninov in Tomsk, about the Siberian round of Romansiada competition and of the festival of modern music which took place in Krasnoyarsk.

Welcome to the pages of "Musical Almanac"!

E.A. Prikhodovskaya,
editor-in-chief

ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

УДК 786.2

doi: 10.17223/26188929/6/3

Станислав Вавилов

ДВА ВИРТУОЗА: ЛЕОНИД МАКСИМОВ И ПАВЕЛ ВИНОГРАДОВ

Большую роль в становлении музыкальной культуры дореволюционного Томска сыграли выпускники Московской консерватории пианисты Леонид Александрович Максимов и Павел Михайлович Виноградов. Деятельность этих музыкантов слабо освещена в литературе. В статье проанализирована работа музыкантов в Томске. Годы директорства Л. Максимова (1897–1899) пришлись на время становления деятельности классов. Пианист П. Виноградов занял пост директора осенью 1913 г. и покинул Томск в 1915 г. Охарактеризована деятельность обоих музыкантов как руководителей музыкального учебного заведения, показаны личные качества музыкантов. Также представлены архивные материалы – программы концертов пианистов. Эти материалы дополняют картину музыкальной жизни Томска на рубеже XIX–XX вв.

Ключевые слова: Томск, пианист, виртуоз, музыкальные классы, концерт.

История музыкального Томска хранит факты, события, имена людей, которые создавали образ города как одного из музыкальных центров Западной Сибири. Очагом музыкальной культуры города вот уже на протяжении 125 лет является музыкальное образовательное учреждение «Музыкальный колледж имени Эдисона Денисова», где готовят музыкантов: исполнителей и педагогов. Колледж был основан в 1893 г. как музыкальные классы Томского отделения Императорского русского музыкального общества. За годы существования этого учебного заведения им руководили многие известные деятели музыкальной культуры нашей страны. Большую роль в становлении музыкальной культуры Томска сыграли представи-

тели столичных консерваторий. Московская консерватория была представлена тремя именами: это певец Василий Алексеевич Цветков, пианисты Леонид Александрович Максимов и Павел Михайлович Виноградов. Максимов стал вторым в истории директором классов, а Виноградов был шестым по счету директором.

Много общего было у этих музыкантов. Оба они закончили Московскую консерваторию с наградами, оба были пианистами-виртуозами. В Томск приехали по приглашению занять пост директора музыкальных классов и оба в городе не задержались.

Много оказалось и различий в судьбе этих представителей русской музыкальной культуры. Жизнь Леонида Александровича Максимова оказалась слишком короткой и закончилась в России, а Павлу Михайловичу Виноградову суждено было прожить долго и умереть вдали от родной земли.

Деятельность этих музыкантов мало освещена в литературе. Краткие сведения о творчестве Л. Максимова в Томске приведены в работе [1], а жизненный путь П. Виноградова описан в работах [2, 3].

В настоящей работе сделана попытка более подробно осветить деятельность этих славных представителей отечественной музыки в Томске.

Детские и юношеские годы пианиста Л. Максимова прошли в стенах Московской консерватории, которую он закончил в 1892 г. с Большой золотой медалью. В круг его общения входили музыканты, ставшие впоследствии выдающимися деятелями российской музыкальной культуры: С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, К.Н. Игумнов. Рахманинов и Максимов часто играли совместно в четыре руки, а однажды в концерте сыграли пьесу на двух роялях. Дружба со Скрябиным прекратилась после того, как Максимов опубликовал нелицеприятную рецензию на премьерное исполнение Симфонии № 3 Скрябина.

Леонид Максимов стал по счету вторым директором музыкальных классов, заняв этот пост после директорства одного из энтузиастов открытия музыкальных классов в Томске и первого директора Андрея Андреевича Ауэрбаха. Годы руководства Максимова (1897–1899) пришлось на пору становления деятельности классов. К этому моменту классы работали всего четыре года в составе трех отделений: фортепиано, вокального и скрипичного. Преподавательский штат классов был небольшим, педагогическая нагрузка не

обременяла директора, и Максимов много времени стал уделять собственным выступлениям.

Большой интерес томских любителей музыки вызвали два музыкальных собрания, в которых по инициативе Максимова были исполнены два крупных камерных сочинения. Буквально сразу после приезда пианиста в город в концерте 25 октября 1897 г. было исполнено трио А.С. Аренского. Партию скрипки исполнял молодой томич Яков Медлин, только что вернувшийся из Варшавы, где он получил образование в музыкальном институте. Партия виолончели была поручена преподавателю классов А.А. Ваксману.

31 января 1898 г. этим же составом было исполнено редко исполнявшееся трио П.А. Пабста. Это интересное произведение принадлежит перу учителя Леонида Максимова профессору Московской консерватории Павлу Августовичу Пабсту. Трио было создано как музыкальное приношение на смерть Антона Григорьевича Рубинштейна. Исполнение его привлекло внимание музыкальной общности Томска, заполнившей зал театра купца Е. Королева. Сохранившиеся программы концертов свидетельствуют, что Максимов любил исполнять камерную ансамблевую музыку.

Для своих концертных выступлений Л. Максимов выбирал произведения виртуозного характера, среди которых можно назвать, например, концертный парафраз Ф. Листа на мотивы оперы Дж. Верди «Риголетто», Крейцерову сонату Л. Бетховена. Парафраз Ф. Листа входил в программу обучения Максимова еще в годы обучения в консерватории. Методика развития виртуозных способностей занимала важное место в системе преподавания П.А. Пабста.

В ноябре 1897 г. Максимов выступил в концерте (рис. 1), организованном в честь приезда знаменитого виолончелиста Адриана Вербова. В дуэте с преподавательницей классов пианисткой Камиллой Ивановной Томашинской была исполнена на двух роялях «Пляска смерти» К. Сен-Санса. К сожалению, впоследствии личные отношения музыкантов не сложились и Томашинская уволилась из музыкальных классов.

В Томске Максимов однажды выступил с игрой на органе (фисгармонии). Однако качество исполнения вызвало негативную оценку томских музыкантов, и он прекратил выступления.

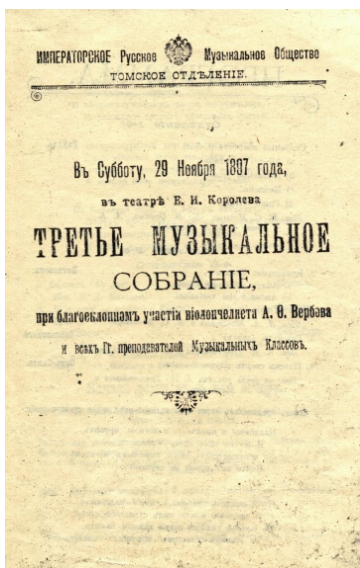


Рис. 1. Программа концерта А. Вербова

Высокомерность, самонадеянность и заносчивость Леонида Максимова стали главным препятствием в деятельности его на посту директора музыкальных классов Томского отделения. Золотая медаль и звание свободного художника всегда подспудно выступали в качестве главных аргументов в общении с коллегами. Нередко Максимов делал грубые замечания преподавателям. В результате придинок директора ряд преподавателей классов подали заявление об увольнении со службы. Среди них были две прекрасных пианистки В. Бажаева и К. Томашинская. Но вышеозначенных регалий и дипломов у них, увы, не было. Вслед за ними ушли из классов несколько десятков учащихся. Все это привело к проблемам с занятиями, подготовкой к экзаменационным выступлениям. Учебный процесс разваливался, и Максимов в конце апреля 1899 г. принял решение покинуть Томск.

Судьба была явно несправедливой к пианисту. Он не сумел задержаться в музыкальном училище Московского филармонического общества, некоторое время подвизался в качестве музыкального критика. «Русская музыкальная газета» в 1902 г. так написала о

выступлении Максимова в Москве после его работы в провинции: «Господин Максимов – ценное открытие. Он приехал к нам из провинциальной глуши, очаровал, увлек и скрылся неизвестно куда...» [4]. Да, в те далекие годы Томск был, по мнению столичных критиков, музыкальной глубиной.

В 1904 г. талантливый музыкант в Москве скончался после брюшного тифа. Но музыкальная общественность Томска не стала вспоминать «лихача» Максимова, а отозвалась некрологом в газете «Сибирская жизнь» [5], содержащим слова искренней благодарности. В своей оценке личности Л.А. Максимова томичи были не одиноки. Известный музыкальный критик Ив. Липаев написал такие строки: «...вечно озабоченный и хлопотливый он разрушал устои, способствующие рутине и водворял живое отношение к музыке» [6]. Благие намерения Максимова в развитии музыкального образования в Томске остались в памяти томичей.

Обладатель Большой серебряной медали Московской консерватории, пианист Павел Виноградов обучение музыке начал в Парижской консерватории, а в 1902 г. продолжил его в Московской консерватории, закончив ее в 1911 г. по классу профессора К.Н. Игумнова (своеобразная эстафета от Максимова!). Пост директора Томского музыкального училища Виноградов занял осенью 1913 г. и покинул город в 1915 г.

В те годы материальное положение классов, а равно и их преподавателей зависело напрямую от платы за обучение. И неудивительно, что преподаватели набирали себе классы порой с очень большим количеством учащихся. Так, в 1914/15 уч. г. в классе Виноградова занимались 30 учеников по обязательной программе и 20 обучались вне курсовых занятий. Под руководством Виноградова начинал свою музыкальную деятельность Александр Никитич Рожков, стоявший впоследствии у истоков подготовки первых сибирских баянистов.

Кроме этого, Виноградов вел у ряда учащихся занятия по инструментовке, энциклопедии музыки (симбиоз современных предметов истории музыки и музыкальной литературы). Вместе с преподавателем виолончелистом В.Т. Приходько (также выпускником Московской консерватории) Павел Михайлович вел класс инструментального ансамбля.

Добавим еще, что Виноградов некоторое время выступал как дирижер симфонического оркестра училища. Такая педагогическая

нагрузка, казалось, не оставляла времени на сольные выступления. Но, тем не менее, Павел Михайлович находил время для выступлений и в качестве солиста-пианиста.

Приведем несколько примеров. В октябре 1914 г. Виноградов играет в концерте пьесу «Полишинель» С. Рахманинова и пьесу Б. Годара «Концертный этюд». В декабре этого же года он играет сонату Ф. Шопена, а в мае 1915 г. следует выступление в концерте (см. рис. 2) памяти скончавшегося в том году композитора А.Н. Скрябина, с которым Виноградов был лично знаком.

В самом начале своего директорства Павел Михайлович познакомился со всеми преподавателями, и в беседе с членом редколлегии газеты «Сибирская жизнь» сказал: «В настоящее время музыкальное училище имеет вполне достаточное число преподавателей по теоретическим предметам для того, чтобы поставить дело музыкального образования на должную высоту» [7]. Это была высокая оценка томских преподавателей, среди которых были педагоги, имевшие звание свободного художника: певица и вокальный педагог В.П. Быкова, скрипач А.В. Буздыханов, виолончелист М.П. Элпидов, кларнетист Н.П. Смагин. Далее в интервью Виноградов отметил: «Как преподаватель и как директор училища, я вместе со своими сотрудниками ставлю вполне ясную и определенную цель: учащиеся музыкального училища должны получить общее развитие музыкального вкуса, в то же время приобрести и технические знания, обеспечивающие им возможность пути на сцену». Предполагались изучение курсов инструментовки и энциклопедии музыки, открытие оркестрового класса.

Многое Виноградову из задуманного удалось. С успехом проходили симфонические собрания, в которых звучали произведения П.И. Чайковского, А.С. Даргомыжского, Л. Бетховена, В. Моцарта, Я. Сибелиуса, Э. Грига. Охотно посещала томская публика вечера камерной музыки. Большое внимание уделялось организации мемориальных концертов. В память столетия со дня рождения Дж. Верди была представлена «в костюмах при гриме и полной обстановке» опера «Травиата».

В конце 1913 г. директор училища уехал в длительную командировку в Москву и Петербург. Главной целью Виноградова была попытка установить личные контакты с Главной дирекцией Императорского русского музыкального общества, которое располагалось в Петербурге.

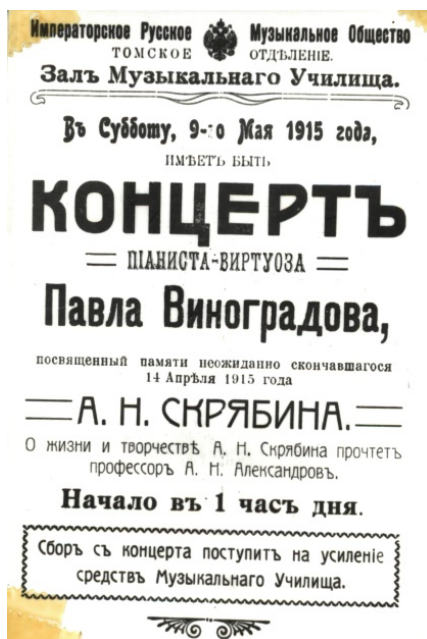


Рис. 2. Программа концерта памяти А.Н. Скрябина

Попутно П. Виноградов дал несколько сольных концертов. Один из них состоялся 13 января 1914 г. в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории. Концерт не очень удался пианисту. Хроникер под инициалами Н.М. «Русской музыкальной газеты» написал: «...немногочисленная публика, шаблонная программа и заурядные исполнительские данные» [8]. Это был, конечно, уничижительный отзыв, но главной мыслью музыканта в тот момент была забота о далеком сибирском училище. И Виноградов добился увеличения годовой субсидии. Томск получил более весомую дотацию, чем, например, отделения музыкального общества в Ярославле, Самаре и других городах Европейской России. И это был большой успех директора.

Годовые отчеты о деятельности отделения и училища производили в Главной дирекции общества благоприятное впечатление. В Томске проходили камерные и симфонические концерты, ставились оперные спектакли.

Особенно отмечалась деятельность училища по устройству концертов совместно с учащимися и организации ученических вечеров. В сезон 1913/14 уч. г. было проведено 14(!) подобных вечеров.

Примечательным стал организованный при содействии П. Виноградова концерт в пользу Сибирского общества для подачи помощи раненым воинам (рис. 3). Общество было создано вскоре после начала Первой мировой войны.



Рис. 3. Программа концерта 1914 г.

Участие России в Первой мировой войне, революционные брожения в Европейской России подсказали, вероятно, Виноградову дальнейший путь на Восток. Владивосток, Япония, Юго-Восточная Азия, Австралия – таким стал дальнейший жизненный маршрут пианиста. Исследования японских и отечественных музыковедов

свидетельствуют о том, что Виноградов сыграл большую роль в формировании японской пианистической школы [9].

Томский период жизни и деятельности Виноградова остался яркой страницей его жизненного пути.

Материалы о томском периоде деятельности этих двух талантливых музыкантов позволяют говорить о благотворном влиянии представителей Московской консерватории на становление и развитие музыкальной культуры Томска. Имена двух пианистов, двух виртуозов – Леонида Максимова и Павла Виноградова – остались в памяти томских любителей музыки.

Использованные источники

1. Вавилов С. Второй директор // Сибирская старина : краеведческий альманах. Томск, 2014. № 28. С. 10–12.
2. Вавилов С. Пианист Павел Виноградов // Современное музыкальное искусство: традиции и новаторство, методы исследования, перспективы развития : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (22–23 апреля 2011 г.). Томск, 2013. С. 52–57.
3. Осанаи (Куширо) М. Архив пианиста Павла Виноградова в Японии // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. М., 2008. Вып. 4. С. 17–33.
4. Русская музыкальная газета. 1902. № 8.
5. Русская музыкальная газета. 1904. № 12.
6. Липаев Ив. На могилу хорошего человека // Русская музыкальная газета. 1904. № 3.
7. Беседа с директором музыкального училища П.М. Виноградовым // Сибирская жизнь (Томск). 1913. № 218.
8. Русская музыкальная газета. 1914. № 2.
9. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2015. 49 с.

Stanislav Vavilov

TWO VIRTUOSOS: LEONID MAXIMOV AND PAVEL VINOGRADOV

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 6, pp. 9–18. doi: 10.17223/26188929/6/3

Graduates of the Moscow Conservatory pianists Leonid Aleksandrovich Maximov and Pavel Mikhailovich Vinogradov played a significant role in the development of musical culture of pre-revolutionary Tomsk. The activities of these musicians are scarcely covered in musical criticism. Their work in Tomsk is analyzed in this article. Leonid Maksimov's life was too short and ended in Russia, and Pavel Vinogra-

dov was destined to live a long life and to die away from his motherland. Years of directorship of Maksimov (1897–1899) occurred in the period of establishment of musical classes. Then it was just 4 years since the classes comprising three departments started: piano, vocals and violin. The article describes the activities of the two musicians as leaders of the musical institution. It provides some details of personal qualities of the musicians. Pianist Pavel Vinogradov assumed the post of Director in the autumn of 1913 and left Tomsk in 1915. This article contains information on versatile activities of Vinogradov in Tomsk musical College. The class of thirty students was involved in Vinogradov's mandatory program, and twenty pupils outside the course lessons took part in the program too. In addition, Vinogradov taught instrumentation to some students. In addition, Pavel Mikhailovich taught instrumental ensemble and for some time acted as a conductor of the Symphony Orchestra of the school. This article discusses archival materials with programs of piano concerts. The presented materials contribute to the picture of musical life in the city at the turn of XIX-XX centuries.

Keywords: Tomsk, pianist, virtuoso, music classes, concert.

The used sources

1. Vavilov S. The second director //Siberian old times: the local history almanac. Tomsk. 2014, No. 28, p. 10-12.
2. Vavilov S. Pavel Vinogradov, the pianist. //Materials of All-Russian scientific and practical conference with the international participation (22-23 April, 2011) "Modern musical art: traditions and innovation, methods of research, development prospects". Tomsk, 2013, p. 52-57.
3. Osana (Kushiro) M. The archive of the pianist Pavel Vinogradov in Japan. Russian musical archives abroad. The foreign musical archives in Russia. Issue № 4. M., 2008, p. 17-33.
4. Russian musical newspaper. 1902, No. 8.
5. Russian musical newspaper. 1904, No. 12.
6. Lipayev Yves. On the grave of a good person. Russian musical newspaper. 1904, No. 3.
7. Conversation with the director of musical school P.M. Vinogradovym. Siberian life (Tomsk), 1913, No. 218.
8. Russian musical newspaper. 1914, No. 2.
9. Ayzenshtadt S.A. Piano schools of the Far East region (China, Korea, Japan). Problems of the theory, history, performing practice. Novosibirsk, 2015.

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

УДК 78.074

doi: 10.17223/26188929/6/4

Евгений Штейнмиллер

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ФИЛАРМОНИЯ: ЭМОЦИОНАЛЬНО-СУГГЕСТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

В статье обозначаются два направления просветительской деятельности: 1) обращенное к *ratio*; 2) обращенное к *emotio*. В первом случае действует лектор, читающий основной текст + музыкальные фрагменты, несущие иллюстративную функцию; во втором случае на первом плане оказываются сами певцы. В отличие от детской аудитории, взрослым всегда предлагаются концерты, представляющие собой последовательность музыкальных фрагментов, не связанных между собой. Тем не менее в рамках развития эмоционально-суггестивного направления просветительской деятельности (для взрослых, которые уже не «поверят» сказочному сюжету) можно считать перспективным такое направление концертной деятельности певцов, как ролевая композиция. Она, в отличие от детских сценических композиций, основана на соединении ключевой идеи и иррационального потока сознания. Роль здесь «не закреплена» за тем или иным конкретным исполнителем. Поток сознания, не действующий ни предметные, ни логические конструкции человеческого мышления, обращен непосредственно к психологическому миру слушателя, обладая, тем самым, обширными эмоционально-суггестивными свойствами.

Ключевые слова: эмоционально-суггестивный, поток сознания, ролевая композиция, солист филармонии.

Просветительская деятельность как таковая существует практически столько же времени, сколько живет человечество. Просветительская деятельность граничит с педагогической, а педагогическая деятельность, очевидно, – вечна, пока существует исторический процесс смены поколений. Просветительская деятельность – способ передачи культурного и практического опыта от старших к младшим.

Будучи в роли «младших», независимо от возраста мы переняли у прежних поколений массивы речи, музыки, живописи, мифологии – огромный пласт человеческой культуры и человеческого познания.

Ровесница просветительской деятельности – сфера творчества певцов. На протяжении истории человечества певцы играли ряд значимых ролей в жизни государств и их эстетическом миропонимании. Длительный период истории человеческой культуры понятия «певец», «поэт» и «композитор» были синонимами, обозначающими свойства синкретической личности античного мира и Средневековья. Если в Античности это объяснялось спецификой древнегреческого языка – опирающегося не на ударные и безударные, а на длинные и краткие гласные (следовательно, изначально поющего), в Средневековье, при тонической (ударно-безударной) природе европейских языков, огромное значение для кристаллизации особенностей личности певца / актера / поэта / композитора / акробата имела система профессиональных цехов (и в целом пласт менестрельной культуры, сформировавшийся во Франции, на юге Прованса).

Певец обладает специфическими свойствами, позволяющими говорить об эмоционально-суггестивном воздействии на аудиторию (публику). Личность певца – предмет особого разговора. Оговорим, что речь идет не о личности певца-человека (это уже сфера психологии), а о личности певца-образа. То есть нас интересует певец как образ, воспринимаемый зрителем / слушателем, певец как воплощение того или иного персонажа / лирического героя. Е. Приходовская предлагает следующую гипотезу: вокальный образ имеет **«трехуровневое строение: целостный психологический вектор – эмоциональная окраска – фактуальная конкретика** (выделено авт. – Е.Ш.). К целостному психологическому вектору мы относим комплекс характеристик личности персонажа, включающих, помимо уже упомянутой специфики тембра – громкость, скорость речи, артикуляцию, дыхание, а также рост, внешний вид, жестикуляцию и т.п. Эмоциональная окраска передает специфику отношения персонажа к той или иной ситуации, находящего воплощение преимущественно в интонационных особенностях образа. Фактуальная конкретика содержится в основном в рамках вербального текста¹» [1].

¹ Иногда ее передают символические музыкальные образования (например, «лейтмотив меча Зигфрида» у Р. Вагнера).

При акцентировании эмоциональной составляющей человеческого сознания в процесс восприятия образа слушателем активно включается механизм *эмпатии*. Эмпатия, согласно словарным определениям, представляет собой «способность идентифицироваться с другим человеком, почувствовать то, что он ощущает» [2]: «Эмпатия (от гр. *empathēia* – сопереживание) – постижение эмоционального состояния, проникновение-вчувствование в переживания другого человека. Термин... введен Э. Титченером, обобщившим развивавшиеся в философской традиции идеи о симпатии с теориями вчувствования Э. Клиффорда и Т. Липпса» [3]. Именно эмпатия опирается на закономерности одной из сфер психологического пространства личности – эмоциональности¹.

Таким образом, обозначим два направления просветительской деятельности:

- 1) обращенное к *ratio*;
- 2) обращенное к *emotio*.

В первом случае – задействуется лектор, читающий основной текст + музыкальные фрагменты, несущие иллюстративную функцию; во втором случае на первом плане оказываются сами певцы.

После античного мира в формировании творческих принципов (как творчества, так и восприятия) сыграла важную роль эпоха Возрождения: «На развитие эстетических воззрений Ренессанса огромное влияние оказало открытие “Поэтики” Аристотеля» [5, с. 178]; здесь можем наблюдать известную преемственность понятий и объектов внимания. В эпоху Возрождения возникают «традиции гражданского гуманизма» [6, с. 56], опирающиеся на «новое понимание достоинства человека» [7, с. 43]: «Человек – “смертный бог”, возвышающийся над прочими существами не только благодаря способностям своего разума, но и в силу богатства эмоций» [8, с. 49]. В эпоху Возрождения, как можно увидеть, как раз и формируется взгляд на Человека как на «меру всех вещей» и главного «арбитра» мировой жизни. Именно в эпоху Возрождения из многоголосных композиций выделяется сольная песня с сопровождением.

¹ Здесь прослеживается то же, относимое прежде всего к многоперсонажной опере, «знание души народной» [4, с. 145]; однако более адекватным представляется знание души *человеческой* вообще, безотносительно той или иной национальной принадлежности.

Со времени Возрождения антропоцентрическая специфика мировосприятия не изменялась; особое значение именно для просветительской деятельности имела эпоха, носившая соответствующее имя – эпоха Просвещения. Тогда были разработаны многие тезисы и направления просветительской деятельности, но преимущественно в связи с педагогикой. В эпоху Просвещения сформировались также принципы салонного музицирования.

Традиции салонного музицирования актуализировались в начале XX в., в рамках направлений так называемого Серебряного века. На Западе в это время (в творчестве А. Веберна) появляется пуантилизм, знаменующий собой «эмансипацию звука», в России царствует эпоха декаданса, в русской литературе происходит та же «эмансипация звука», в творчестве В. Хлебникова, например:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

<1908–1909>

Те же тенденции распространялись тогда и на музыкальный театр – достаточно вспомнить знаменитую оперу «Победа над Солнцем» («“Победа над Солнцем” – футуристическая опера Михаила Матюшина и Алексея Кручёных, целиком построенная на литературной, музыкальной и живописной алогичности. Издание “Победы над Солнцем” – книжечка с либретто и музыкальными фрагментами оперы, продавалась в дни спектакля (1913)»¹.

Именно здесь, видимо, кроются истоки подхода, который выявляет эмоционально-суггестивную сущность деятельности певца. Алогичность предполагает отсутствие сюжета, последовательности, повествовательности – и этим вполне соответствует «поток сознания», о котором речь пойдет далее.

Последующая эпоха в России – целиком и полностью эпоха владычества соцреализма. Ни о какой алогичности речь здесь идти,

¹ Библиотека русской и советской классики. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-pobeda/kruchenih-pobeda.html>

разумеется, не могла; напротив, логика и последовательность изложения сюжета были на первом плане. Крайние проявления эмоционально-суггестивной составляющей искусства, имевшие место в период Серебряного века, отступили теперь далеко назад, если не сказать, исчезли. Зато просветительская – и в целом дидактическая – функция искусства активно подчеркивалась. Именно в это время возникают филармонии как специальные социальные институты; именно в это время формируется ряд программ (нарративно-информационных) и традиций филармонии – в частности, поездки в дальние уголки области или края. Яркая тому иллюстрация, например, – фразы из известного послевоенного фильма «Девчата о приезде в клуб рабочей молодежи «артистов из города». Можно увидеть в этом встречную тенденцию – встречную в отношении эмоционально-суггестивного направления деятельности певцов. Серебряный век, непосредственно предшествующий эпохе соцреализма, дает мощный толчок развитию эмоционально-суггестивного направления в искусстве; эпоха соцреализма – просветительским функциям искусства.

В современную нам эпоху, не ставшую еще достоянием истории, неизменным со времен Возрождения и Реформации, осталось значение Человека и в связи с этим – значимость эмоционально-суггестивного направления, равноправного логическому, нарративному, вербально-информационному.

Итак, следует утвердить, что оба направления просветительской деятельности певцов – как вербально-информационное, так и эмоционально-суггестивное – существуют в равноправном и нерасторжимом единстве, как и оба полушария мозга человека, как аполлоническое и дионисийское (по словам Ф. Ницше), как два начала – *ratio* и *emotio*, которые с достаточной степенью согласованности управляют человеческим сознанием.

Как известно, в деятельности певцов филармонии всегда существует «страница», посвященная маленьким зрителям (дошкольного и младшего школьного возраста). Здесь, как правило, музыкальные «номера» объединяются в целостный сюжет, выступающий основой сценической композиции.

Приведем образцы подобных композиций – сценарии, созданные В.С. Тимофеевой в рамках филармонических программ.

В отличие от детской аудитории, взрослым всегда предлагаются концерты, представляющие собой последовательность музыкальных фрагментов, не связанных между собой. Тем не менее в рамках развития эмоционально-суггестивного направления просветительской деятельности (для взрослых, которые уже не «поверят» сказочному сюжету) можно считать перспективным такое направление концертной деятельности певцов, как *ролевая композиция*. Она, в отличие от детских сценических композиций, основана на соединении ключевой идеи и иррационального потока сознания. Роль здесь «не закреплена» за тем или иным конкретным исполнителем. Поток сознания, не действующий ни предметные, ни логические конструкции человеческого мышления, обращен непосредственно к психологическому миру слушателя, обладая, тем самым, обширными эмоционально-суггестивными свойствами.

Согласно словарным определениям «поток сознания» (англ. Stream of consciousness) – прием в литературе XX в. преимущественно модернистского направления, непосредственно воспроизводящий душевную жизнь, переживания, ассоциации, претендующий на непосредственное воспроизведение ментальной жизни сознания посредством сцепления всего вышеупомянутого, а также часто нелинейности, оборванности синтаксиса. Примером одной из ранних попыток применения подобного приема может служить прерывающийся и повторяющийся внутренний монолог главной героини в последних частях романа Льва Толстого «Анна Каренина» (предсмертный монолог Анны Карениной, находящейся в измененном состоянии сознания под влиянием постоянного употребления морфия)».

В сфере психологии термин «поток сознания» принадлежит американскому философу-идеалисту Уильяму Джеймсу: «Сознание – это поток, река, в которой мысли, ощущения, воспоминания, внезапные ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо, “нелогично” переплетаются».

По словам У. Джеймса, «сознание... становится полем для активных исследований из-за огромного интереса, который люди проявляют к различным областям психологии в ее широком понимании». Особое значение приобретают так называемые *измененные состояния*.

Измененные состояния сознания можно понять с помощью гипноза, медитации, психоделики, глубокой молитвы, да и вообще

глубокой сосредоточенности, а также острого психоза. Бессонница или посты могут способствовать появлению таких состояний. Эпилептики или люди, страдающие мигренью, часто переживают измененные сознания, находясь в ауре, предшествующей приступу. Изменение сознания может произойти и в результате какой-то гипнотической монотонности, как в одиночном полете на большой высоте в реактивном самолете. Электронная стимуляция мозга, воздействие на него посредством управления ритмами мозга, проявление ясновидения или телепатии, тренировка релаксации, изолированное существование (как, например, где-нибудь в Антарктиде), а также светостимуляция (свет, мигающий на определенных скоростях) могут способствовать острым изменениям сознания. Как можно предположить, именно такой эффект «работал» в деятельности древнегреческой Пифии, которая дышала парами, поднимавшимися из расселины, прежде чем изречь предсказание.

Джеймс выделяет четыре свойства сознания:

1. Каждое «состояние сознания» стремится быть частью личного сознания.

Мысли каждого личного сознания обособлены от мыслей другого: между ними нет никакого непосредственного обмена, никакая мысль одного личного сознания не может стать непосредственным объектом мысли другого сознания. Ни одновременность, ни близость в пространстве, ни качественное сходство содержания не могут слить воедино мысли, которые разъединены между собой барьером личности. Разрыв между такими мыслями представляет одну из абсолютных граней в природе.

2. В границах личного сознания его состояния изменчивы.

Мы то смотрим, то слушаем, то рассуждаем, то желаем, то припоминаем, то ожидаем, то любим, то ненавидим, наш ум попеременно занят тысячами различных объектов мысли. Джеймс приводит пример: «Трава, на которую я гляжу из окошка, кажется мне того же цвета и на солнечной, и на теневой стороне, а между тем художник, изображая на полотне эту траву, чтобы вызвать реальный эффект, в одном случае прибегает к темно-коричневой краске, в другом – к светло-желтой».

Вообще говоря, мы не обращаем особого внимания на то, как различно те же предметы выглядят, звучат и пахнут на различных расстояниях и при различной окружающей обстановке. Мы стара-

емя убедиться лишь в тождественности вещей, и любые ощущения, удостоверяющие нас в этом при грубом способе оценки, будут сами казаться тождественными.

Наши ощущения в зависимости от изменчивости нашей чувствительности постоянно изменяются.

3. Всякое личное сознание представляет непрерывную последовательность ощущений.

Непрерывным рядом можно назвать такой, в котором нет перерывов и делений. Мы можем представить себе только два рода перерывов в сознании: или временные пробелы, в течение которых сознание отсутствует, или столь резкую перемену в содержании познаваемого, что последующее не имеет в сознании никакого отношения к предшествующему. Положение «сознание непрерывно» заключает в себе две мысли:

а) мы сознаем душевные состояния, предшествующие временному пробелу и следующие за ним, как части одной и той же личности.

Сознание всегда является для себя чем-то цельным, не раздробленным на части. Такие выражения, как «цепь» или «ряд» психических явлений, не дают нам представления о сознании, какое мы получаем от него непосредственно: в сознании нет связей, оно течет непрерывно. Всего естественнее к нему применить метафору «река» или «поток»;

б) перемены в качественном содержании сознания никогда не совершаются резко.

Даже в границах того же самого сознания и между мыслями, принадлежащими тому же субъекту, есть род связности и бессвязности, к которому предшествующее замечание не имеет никакого отношения.

4. Одни объекты оно воспринимает охотно, другие отвергает и вообще все время делает между ними выбор.

Соответственно, возникает идея, восходящая к существующей идее *тотального театра*, где «возрождается», можно смело сказать, синкретическая природа действия – правда, уже не сакрально-го. Можно только предполагать в этом некоторую тенденцию современной культуры в целом.

Примеры сценариев ролевых композиций (сценарии написаны, но не реализованы в сценическом варианте):

КОНЦЕРТ-НОЧЬ

Солисты:

Люда – меццо-сопрано

Аня – сопрано

Вика – сопрано

Рома – баритон

Володя – баритон

Марина – сопрано

Наташа – колоратурное сопрано

Владимир – тенор

В полной темноте начинается музыка. Постепенно зажигается неяркий свет – канделябры на стенах, подсветка на рояле, пустой пока экран и т.д. Стена над сценой оформлена как темное окно, по бокам – легкие синие шторы, но они раздвинуты, только подобраны сбоку.

ШОПЕН НОКТЮРН C-MOLL (ИЛИ CIS)

В середине или в конце ноктюрна – но ПОКА ЗВУЧИТ МУЗЫКА – медленно – в темном длинном платье – выходит Люда. Сценасимвол типа молитвы. Возможно где-то на стене свеча и образ.

ВЫГРАНЕНКО «РЫБКА»

На экране начинается вьюга, сначала понемногу, потом все более активно – мелькает снег, ветер, хорошо бы фонограмму, только тихо – свист зимнего ветра. Люда уходит, как будто ее, как призрак, уносит ветром, – около выхода со сцены встречается с Ромой, выходящим на сцену. Рома как будто пытается ее удержать – свидание теней в Дантовском аду. Все это время звучит текст (говорит Люда):

Что творится в моем опустевшем доме?

Лишь летучие мыши об этом знают,

Да бродячие тени в полночной дреме

Иногда в темноте по нему блуждают...

Даже звери обходят его стороною,

Время умерло в нем: что века, что мгновенья...

Все давно погрузилось в молчанье покоя,

Поросло тишиной – тишиной забвенья.

*Лишь порою в полете летучие мыши,
Задевая крылом догоревшие свечи,
Будят память того, кто последним вышел,
Кто задул их тогда, в тот последний вечер.*

*Нелегко нам сквозь вечность простить друг друга,
Но послушай – давно наш очаг потушен...
Как неистово молится ночью выюга,
Чтоб прощение вымолить нашим душам...*

И уже начинается – attassa – вступление к арии, может быть сцена-символ у того же образа со свечой, но другого рода, чем у Люды (это должна быть мужская молитва). Люда уже ушла.

«PIETA, SIGNORE»

На отыгрыше в конце арии Рома берет свечу с иконы и, уходя со сцены, передает ее Вике (Вика в светлом, длинном, «ангельском»), встретившись с ней у входа на сцену. Экран незаметно меркнет.

Россини «GIUSTO CIEL» – поет Вика. В конце молитвы ставит свечу около образа.

На отыгрыше молитвы появляется Аня, одетая почти как Вика, медленно подходит к Вике, произнося текст. Вика в это время стоит молча, опустив голову – как бы продолжая молитву. На экране появляются медленно идущие гроззовые облака.

*Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чуждом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.*

*Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.*

*И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.*

*И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских Врат,
Причастный Тайнам, – плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.*

Одновременно играет последняя пьеса из «Детского альбома» Чайковского, очень тихо, почти невесомо. Почти незаметно музыка переходит во вступление к «Stabat Mater».

«STABAT MATER» ПЕРВЫЙ ДУЭТ из Перголези – поют Аня с Викой, и *attacca*

«VIDIT SUUM» поет Аня, Вика медленно идет к выходу и зовет ее за собой. На отыгрыше, уходя, Аня задувает свечу, говорит текст (несколько строк Данте) и уходит уже на начале фортепианного номера. Вика ждет Аню у выхода, они уходят вместе.

Текст – из «Божественной комедии» Данте (или, еще лучше, из сонета Данте, максимум строчек восемь) на музыке до-минорной прелюдии Шопена или последней части b-моллной сонаты («Ветер над могилами»). Ф-ный номер звучит при пустой сцене, на экране движение облаков ускоряется, они проносятся как тени. Музыка *attacca* переходит во вступление к романсу. На вступлении выходит Рома, подходит к «окну», задерживает шторы. Одновременно с его жестом гаснет экран.

ВАРЛАМОВ «ОДИНОЧЕСТВО» или МОСОЛОВ «ТА ЖИЗНЬ ПРОШЛА» поет Рома, на втором куплете появляется Наташа в чем-то светлом, легком, «струящемся», как будто ангел-хранитель. Она зажигает свечу, стоящую у иконы, передает ее Роме, который медленно уходит – пока он уходит, Наташа уже начинает говорить текст.

Стихотворение об одиночестве читает Наташа, на последней строфе загорается экран: звездное небо. Одновременно с тем, как вспыхивает экран, на сцену быстро выходит, почти вбегает Володя – он как будто ищет что-то; видит Наташу, останавливается; Наташа легким жестом как будто «благословляет» его и исчезает – как птичка, на миг заглянувшая в окно.

РАХМАНИНОВ «СОН»

МАССНЕ «ЭЛЕГИЯ» хоть в вокальном, хоть в инструментальном варианте – лучше в инструментальном, скрипичном, например. В этом случае Таня выходит незаметно в конце «Сна» и, разумеется, «Элегия» начинается без перерыва. Володя стоит (или сидит на сцене) в задумчивости. «Элегия» – это его мысли. Вступление к «Отрывку из Мюссе» врывается неожиданно, как будто на полуслове, одновременно Володя «просыпается», и как

будто поднимается ветер. Экран ярко вспыхивает и гаснет, Таня почти убегает, как встревоженное сновидение.

РАХМАНИНОВ «ОТРЫВОК ИЗ МЮССЕ», на отыгрыше Володя стремительно подходит к «окну», распахивает шторы, пристально смотрит в «окно», как будто ищет там что-то, и так же стремительно уходит. Ф-но начинает играть вступление к «*Vidit suum*» (!), появляется Аня как была – в чем-то светлом, с первого шага до рояля произносит текст из «Лунного Пьеро» А. Жиро, сразу начинается вступление к арии. Вступление к «*Vidit suum*» в *f-moll*, так же как ария, так что там можно незаметно перейти.

АРИЯ ПРО ЛУНУ F-MOLL. На экране загорается ровный и холодный диск луны.

ДЕБЮССИ «ЛУННЫЙ СВЕТ», разумеется, *attacca*, в течение пьесы выходит Вика, Аня и Вика танцуют какой-то «призрачный танец», может, даже не танец, а просто пару проходов по кругу, главное, чтобы было таинственно и старинно. Аня незаметно уходит, Вика подходит к «окну». На экране в процессе «Лунного света» проходили разные ночные пейзажи – от полей до городов, а теперь там перспектива красивой романтической венецианской улицы.

АРИЯ ЛЕОНОРЫ «ТАСЕА». Вика у окна, как будто там – внизу – она и видит Трубадура.

Текст о волшебстве ночи (мягкий, лиричный) из Бертрана «Ночной Гаспар» говорит Вика, в это время у ф-но звучит музыка «Баркаролы» Россини (надо же арки делать!). Свет на авансцене, Вика стоит у окна, в тени, но смотрит в зал. Появляется Рома в простой одежде, рубашка на средневековый итальянский манер. Он поет как будто о Вике, но ее не видит (обращение «в зал»). На экране – ночные виды Венеции, как будто плывет гондола и мы смотрим с нее.

«ДАВАЙ С ТОБОЙ УВИДИМСЯ ВО СНЕ», в конце у «окна» загорается свет, Рома видит Вику и спешит к ней, они встречаются и отходят вдвоем в сторону рояля, где уже началось вступление к «Венецианской ночи»; Аня выходит быстро, легко, как венецианская маска (кстати, это мысль! Может и в маске? Ну одежда – точно должен быть карнавальный костюм).

ГЛИНКА «ВЕНЕЦИАНСКАЯ НОЧЬ», Аня обращается в зал, как будто призывая всех веселиться. В конце романа подходит к

Роме и Вике, у рояля attassa начинается вступление к «Серенаде Дон-Жуана», они втроем о чем-то тихо и весело говорят, смеются. Володя почти вбегает решительно и стремительно на вступлении к романсу и почти сразу начинает петь, заняв красивую позицию – вполоборота к «окну», вполоборота к залу; он тоже в карнавальном костюме, может быть, с гитарой.

ЧАЙКОВСКИЙ «СЕРЕНАДА ДОН-ЖУАНА», на отыгрыше «Серенады» Володя берет Аню за руку, они красиво, почти танцую, выходят на авансцену, туда же выходят Рома и Вика, и Аня поет романтично и восторженно, Володя стоит, чуть приобняв ее за плечи, аналогично Вика и Рома.

РОССИНИ «БАРКАРОЛА», один первый куплет, в конце пары смотрят друг на друга, и вдруг раздаются «аккорды оцепенения» – начало арии Шемаханской Царицы. Вы как бы «замираете» очарованные; медленно выходит Наташа – в чем-то блестящем, белом, торжественном, по-настоящему «царском». Может быть, с волшебной палочкой или каким-то знаковым волшебным предметом.

ШЕМАХАНСКАЯ ЦАРИЦА, в конце, на отыгрыше – Наташа стоит в центре, вы вчетвером склоняетесь перед ней, она повелительно смотрит на вас и в зал – и вдруг начинается

«НЯНИНА СКАЗКА» ИЗ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА» ЧАЙКОВСКОГО – эффект такой, как будто прозвучал крик петуха и ночные призраки разлетелись. Аня, Володя, Вика, Рома и Наташа стремительно исчезают, только, разумеется, это должно быть красиво, фантастически. У них на «исчезновение» целая пьеса, хоть и небольшая, и при пустой сцене звучит

«ГРЕЗА» ИЗ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА» ЧАЙКОВСКОГО. На экране пейзаж медленно меняется с венецианского на украинский: река из «венецианских каналов» плавно переходит в скромную малороссийскую речку с заросшими травой берегами, над речкой тихие звезды, на берегу неподалеку деревянные избы. Мирная украинская деревня...

Ближе к концу пьесы появляется Владимир, он крадучись подходит к «окну» и начинается песня Левко; лучшие без речитатива.

ПЕСНЯ ЛЕВКО ИЗ «МАЙСКОЙ НОЧИ» «СПИ, МОЯ КРАСАВИЦА»

Текст из Куприна из монологов Назанского: «Спи, моя радость... Спи, возлюбленная моя...» – говорит тоже Владимир, как

бы в продолжение песни, говорит все тише и тише, уходя. На последних словах его текста (звучавшего БЕЗ музыкального сопровождения, «в тишине») начинается вступление к следующему романсу, на экране загорается звездное небо. Почти от «окна», из темноты – быстро выходит Марина, простирает руки к звездному небу (или просто вверх, или к экрану, смотря где будет экран).

«И НОЧЬ, И ЛЮБОВЬ, И ЛУНА...» поет Марина, вся эта сцена – сцена ожидания возлюбленного. В конце на отыгрыше появляется Рома, он тоже почти вбегает, бросается к ней, объятия, радость свидания и *attacca*.

Красивый, вдохновенный, романтический любовный дуэт (например, ДУЭТ СИЛЬВИО И НЕДДЫ ИЗ «ПАЯЦЕВ») поют Марина и Рома, на отыгрыше они начинают танцевать вальс – или реально, или символично, и музыка плавно переходит в «ЗВЕЗДНЫЙ ВАЛЬС», который поет Вика, незаметно появившаяся на сцене. На экране кружатся звезды, усиливается свет.

В течение «Звездного вальса» все участники концерта выходят на сцену, некоторые – кто парами (Володя с Аней, Владимир с Наташей), танцую, некоторые – просто (Люда). Расположение всех на сцене должно быть не «в ряд», а очень произвольно и красиво, это надо смотреть на месте. Усиливается свет на экране, там с огромной скоростью проносятся, кружатся, летят огромные яркие звезды, а внизу – бескрайнее мерцающее водное пространство, штиль, лунная дорожка, мерцание звезд...

«ЗВЕЗДЫ НА НЕБЕ, ЗВЕЗДЫ НА МОРЕ, ЗВЕЗДЫ И В СЕРДЦЕ МОЕМ» поют все вместе.

Таким образом, композиция выстраивается не посредством сюжета, а посредством эмоционального движения, эмоционального рельефа «потока сознания». Именно ролевая композиция как форма концерта (для взрослой публики) представляется необходимой для развития эмоционально-суггестивного направления просветительской деятельности филармонии.

Использованные источники

1. Приходовская Е.А. Слово – музыка – вокальная техника: законы создания вокальных сочинений. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
2. Краткий толковый психолого-психиатрический словарь / под ред. К. Игнешева. М., 2008.

3. *Краткий психологический словарь* / ред. А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский; ред.-сост. Л.А. Карпенко. 2-е изд., расшир., испр. и доп. Ростов н/Д : Феникс, 1998. 512 с.
4. *Асафьев Б.В.* Об опере (Избранные статьи). Л. : Музыка, 1976. 336 с.
5. *Шестаков В.П.* «Поэтика» Аристотеля и теория поэзии // История эстетической мысли. М. : Искусство, 1985. Т. 2. С. 178–184.
6. *Брагина Л.М.* Гуманизм и предреформационные идеи во Флоренции в конце XV века // Культура эпохи Возрождения и Реформации. Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. С. 49–60.
7. *История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения* : учеб. для вузов / Л.М. Брагина, О.Н. Варьям, В.М. Володарский и др. ; под ред. Л.М. Брагиной. М. : Высш. шк., 1999. 479 с.
8. *Манетти Дж.* О достоинстве и превосходстве человека / пер. с лат. Н.В. Ревякиной // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения : сб. текстов / под ред. С.М. Стама. Саратов, 1988. С. 16–19.

Evgeny Shteynmiller

EDUCATIONAL ACTIVITY AND PHILHARMONIC SOCIETY: EMOTIONAL AND SUGGESTIVE EFFECTS

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 6, pp. 19–34. doi: 10.17223/26188929/6/4

The two effects of educational activity are studied in the article:

- 1) turning to ratio and
- 2) turning to emotio.

The lecturer reading the main text + the musical fragments bearing illustrative function are involved in the first case; in the second case – in the singers are in the forefront. Unlike children's audience, the concerts representing sequence of the musical fragments which aren't connected to each other are always offered to adults. Nevertheless, within development of the emotional and suggestive study of educational activity (for adults who "will not believe" a fantastic plot any more) it is possible to consider perspective such direction of concert activity of singers as role composition. It, unlike children's scenic compositions, is based on the connection of key idea and an irrational stream of consciousness. Here the role "isn't assigned" to this or that specific performer. The consciousness stream which isn't involving neither subject, nor logical designs of human thinking is turned directly to the psychological world of the listener, possessing, thereby, extensive emotional and suggestive properties.

Keywords: emotional and suggestive, consciousness stream, role composition, soloist of philharmonic society.

The used sources

1. Prikhodovskaya, E.A. The word – music – vocal equipment: laws of creation of vocal compositions / E.A. Prikhodovskaya. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.

2. The short explanatory psycho-psychiatric dictionary / edited by K. Igishev. Moscow, 2008.
3. A short psychological dictionary / Edited by Petrovsky, M.G. Yaroshevsky; L.A. Karpenko. Rostov-on-Don: Phoenix, 1998.
4. Asafyev, B. V. About the opera (selected articles) / B.V. Asafyev. Leningrad, 1976.
5. Shestakov, V.P. Aristotle's "poetics" and theory of poetry//History of esthetic thought. Moscow, 1985. vol. 2. pp. 178-184.
6. Bragina, L.M. Humanism and prereformational ideas in Florence at the end of the XV century//Culture of Renaissance and the Reformation. Leningrad, 1981, pp. 49-60.
7. Cultural history of Western Europe in Renaissance: L.M. Bragina, O.N. Varyam, V.M. Volodarsky. Edited by L.M. Bragina. Moscow, 1999.
8. Manetti, J. About the advantage and superiority of the person. Italian humanity of the Renaissance. Saratov, 1988. pp. 16–19.

УДК 782
doi: 10.17223/26188929/6/5

Ильнур Фаттахов

СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБЛИК КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВОПЛОЩЕНИЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗА

Эта тема занимает важное место в работе вокалиста, хотя часто является привилегией режиссера. Однако именно от певца зависит достоверность и полнота образа, он должен во время оперного спектакля «существовать в образе», поэтому как психологические события, так и внешние проявления этих событий должны быть для певца логичными. Сам сценический образ содержит всего на два компонента: 1) статический компонент – это внешний облик, который включает в себя одежду и грим; 2) динамический компонент – это движения, жестикуляция, мимика и манера общения персонажа. Отходя от внутренних переживаний и от самого характера персонажа, певец-актер переходит к созданию сценического облика, который должен соотноситься с его внутренним миром, миром персонажа. Все это должно строиться прежде всего на понимании и осмыслении партии. Только прочувствовав роль, поняв действия героя, мы можем переходить к внешнему облику, ставить движения, работать над нанесением грима, задавая вопросы: что нужно данному герою? Какой грим будет наноситься? Какие краски? И так далее, но никак не наоборот, поскольку, не зная характера и переживаний персонажа, мы как незнакомцы внедряемся в чужой мир. Все должно быть осмыслено и пережито вами, так как *внешнее* – это только отражение *внутреннего*.

Ключевые слова: образ, сценический облик, оперный персонаж, внешний и внутренний компоненты.

Статья представляет собой обзор более масштабной, а точнее, дипломной работы автора.

Рассматриваемая тема занимает важное место в работе вокалиста, хотя часто является привилегией режиссера. Однако именно от певца зависит достоверность и полнота образа, он должен во время оперного спектакля «существовать в образе», поэтому как психоло-

гические события, так и внешние проявления этих событий должны быть для певца логичными. В первую очередь требуется осмысление понятия и функциональной значимости сценического облика певца в оперном спектакле.

При этом решается ряд более частных вопросов:

- 1) определение понятия сценического облика певца;
- 2) очерчивание внутренней структуры (динамических и статических компонентов) сценического облика певца;
- 3) рассмотрение решений сценического облика персонажа на примере известных творческих фигур;
- 4) иллюстрирование изложенных тезисов посредством собственного сценического опыта автора.

В условиях современного роста технологий видеозаписи и транслирования лица актера на большой экран в процессе спектакля – можем констатировать рост востребованности вопросов внешнего облика певца.

Проведем обзор более масштабной работы автора, сыгравшей роль выпускной квалификационной работы.

Первая глава называется «Понятие и компоненты сценического облика певца в оперном спектакле». В ней раскрываются вопросы, связанные с самим сценическим обликом, акцентируется внимание на раскрытии составляющих данных компонентов.

Первый параграф – «Статические и динамические компоненты облика певца».

Сам сценический образ подразделяется на два компонента:

- 1) статический компонент – внешний облик, который включает в себя одежду и грим;
- 2) динамический компонент – движения, жестикуляция, мимика и манера общения персонажа.

Второй параграф – «Сценический облик в контексте других составляющих образа». Помимо внешнего облика, роль персонажа зависит еще и от вокальной партии, как она написана, как построена и скоординирована с другими партиями данного произведения. Прежде всего, в опере музыкальная составляющая подразделяется на два компонента – вокальная и оркестровая партии. Это совершенно различные компоненты целого. Вокальная партия восходит к тембру и личности певца, что пересекается уже с психологией и физиологией, не всегда имеющими отношение к музыкальным

свойствам образа. А оркестровая партия выполняет разные задачи, в числе которых:

- 1) гармоническая и темповая «настройка» певца;
- 2) воплощение внешних картин (например, сцена грозы в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини).

Кроме этого, при постановке оперы подключается еще ряд элементов. Это и световое оформление спектакля; и декорации – собственно тот мир, в котором существует герой; и другие герои, с которыми нужно вступать в различные взаимоотношения; и мизансцены.

Вторая глава называется «Достижение певцом сценического облика, адекватного образу». В ней рассматриваются важность соотношения внутреннего и внешнего элементов облика певца и каким путем они достигаются.

Первый параграф – «Соотношение в оперном образе внешнего и внутреннего». Отходя от внутренних переживаний и от самого характера персонажа, певец-актер переходит к созданию сценического облика, который должен соотнести с его внутренним миром, миром персонажа. Все это должно строиться прежде всего на понимании и осмыслении партии. Только прочувствовав роль, поняв действия героя, мы можем переходить к внешнему облику, ставить движения, работать над нанесением грима, задавая вопросы: что нужно данному герою? Какой грим будет наноситься? Какие краски? и т.д., но никак не наоборот, поскольку, не зная характера и переживаний персонажа, мы как незнакомцы внедряемся в чужой мир. Все должно быть осмыслено и пережито вами, так как *внешнее* – это только отражение *внутреннего*.

Во втором параграфе «Практика создания сценического облика» автор рассказывает о выдающихся вокалистах, которых берут в пример для создания сценического образа.

Ф.И. Шаляпин. Создавая образ Бориса Годунова из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, он начинал с того, как Борис Федорович выглядел; ходил на выставки картин, изучал большое количество литературы, старался понять внешний облик персонажа и параллельно знакомился с его жизнью, временем правления, т.е. с тем, что могло помочь понять царя Б.Ф. Годунова. Федор Иванович говорил: *Сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику. Я сказал, что негр с белой шеей, старик с нежными руками не покажутся публике убедительными. Убедить публику – значит, в*

сущности, хорошо обмануть ее, – вернее, создать в ней такое настроение, при котором она сама охотно поддается обману, сжигается с вымыслом и переживает его, как некую суицидную правду. Важны даже такие нюансы, которые (как на примере Ф.И. Шаляпина «белая кожа у негра») сразу будут видны и образ у зрителя потеряется из-за такого пустяка, как кажется на первый взгляд. Он всегда уделял пристальное внимание гриму; по его словам (при отсутствии внимания актера к сценическому облику), просто недопустима такая халтура и невежество в профессиональной жизни певца-актера.

Следующий пример – Мария Каллас – в первую очередь, человек-перфекционист. Остались многие партитуры, где каждая страница была исписана ее рукой; она работала над образом, стараясь ничего не пропустить, где все нюансы были «выписаны» – «что нужно сделать, какое настроение и какое движение и как следует сделать в данном месте в произведении?» По словам Марии Каллас, обращенную к Герцогу фразу Джильды «Uscitete!» («Уйдите!») из оперы «Риголетто» Д. Верди) из дуэта первого акта нужно спеть так, чтобы слушатель почувствовал, что на самом деле Джильда хочет, чтобы он остался, а не ушел. В итоге Герцог остается именно потому, что Джильда хотела этого, и любовный дуэт сразу находит свое оправдание. Несомненно, Каллас проделывала большую актерскую, сценическую работу.

Первое, с чего, приступая к воплощению оперного образа, я¹ начинаю, это знакомство с персонажем. Узнаю его биографию, характер, его «нутро», т.е. стараюсь понять его намерения. Ищу документы, подтверждающие его историю, если этот персонаж исторический, как, например, Петр Первый из оперы «Петр Первый» А. Петрова. Если персонаж вымышленный, как, например, Веспоне из оперы Б. Перголези «Служанка-Госпожа» или Закс из оперы «Нюрнбергские Мейстерзингеры» Р. Вагнера, то работа идет над либретто, а также над статьями на эти оперы критиков.

Второе – должен быть раскрыт характер персонажа, тогда я могу переходить к самой опере, понимая, как он (мой персонаж) реагирует на те или иные ситуации.

¹ При условии, что речь идет о собственном творческом опыте, автор считает допустимым употребление местоимения в первом лице единственном числе.

Третье – работа над внешним обликом певца. Помимо внутренних переживаний, чувств, которые он испытывает, которые помогают понять персонажа, важное место занимает работа над костюмом, гримом и даже движениями. Об этом тоже должен заботиться актер-певец.

Так изучаются свойства оперного персонажа при индивидуальном его осмыслении оперным певцом. Внимание концентрируется на внешнем облике персонажа, существующем, помимо других свойств образа, *в воображении* певца.

Ilnur Fattakhov

SCENIC APPEARANCE AS AN IMPORTANT COMPONENT OF THE EMBODIMENT OF AN OPERA IMAGE

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 6, pp. 35–39. doi: 10.17223/26188929/6/5

This subject plays an important in work of vocalists though it is often the privilege of a director. However reliability and completeness of an image depends on the singer, he or she has to "exist in this image" during the opera performance therefore both psychological events, and external manifestations of these events have to be logical for the singer. The scenic image is subdivided into only two components:

- 1) the static component – is appearance which includes clothes and a make-up
- 2) the dynamic component is the movements, gesticulation, a mimicry and a manner of communication of the character. Departing from internal experiences and from the temper of the character, the singer-actor passes to creation of scenic appearance which has to correlate to its inner world, the world of the character. All this has to be under construction first of all on understanding and judgment of the role. Only having experienced a role, having understood these actions of our hero, we can pass to appearance, put the movements, work on drawing a make-up, asking questions - what is necessary for this hero, what make-up will be put? What paints? and so on, but any way on the contrary as, without knowing character and experiences of the character, we as strangers take root into unfamiliar, other world of the character. Everything has to be comprehended and lived through by you because an *external* is only a reflection of the *internal*.

Keywords: image, scenic appearance, opera character, external and internal components.

УДК 78.07
doi: 10.17223/26188929/6/6

Виталий Максимов

ЭСКИЗНОЕ РАЗУЧИВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Статья посвящена одной из специфических форм деятельности в практике музыканта-исполнителя – методу эскизного разучивания музыкального произведения. Акцентируется основная задача данного метода – освоение и понимание исполнителем образно-поэтического замысла произведения. Метод постулируется как одна из значимых форм учебной деятельности. Рассматриваемый метод может принести особенно весомые результаты, такие как расширение художественного кругозора, пополнение музыкально-слухового опыта, формирование основ профессионального мышления и др.

Ключевые слова: эскизное разучивание, увеличение количества прорабатываемого музыкального материала, развивающее обучение, расширение музыкального кругозора.

Эскизное разучивание произведения – одна из специфических форм деятельности в арсенале музыканта-исполнителя. Овладение материалом не доводится в этом случае до высоких ступеней завершенности; работа приостанавливается несколько ранее.

Последним, заключительным рубежом этой работы служит этап, на котором музыкант охватывает в общем и целом образно-поэтический замысел произведения, получает художественно-достоверное, неискаженное представление о нем и как исполнитель оказывается в состоянии убедительно (хоть и не с полной технической отшлифованностью) воплотить этот замысел на инструменте. После того как учащийся извлек нужные для него умения и знания (заранее «запланированные» педагогом), разобрался в тексте, правильно и со смыслом исполняет нотный материал, работа над произведением прекращается, писал Л.А. Баренбойм, определяя эскизное разучивание как особую форму учебной деятельности [1, 2].

Тем самым она может быть охарактеризована как промежуточная между чтением с листа и доскональным освоением произведения.

Приверженцами эскизного освоения учебного репертуара издавна выступали многие музыканты-исполнители и педагоги (Ф. Лист, П. Пабст, Г. Нейгауз и др. [3, 5]). Закономерен вопрос: чем же привлекала эскизная форма работы мастеров педагогики?

Сокращая сроки работы над произведением, эскизная форма занятий учащегося ведет к существенному увеличению количества прорабатываемого им музыкального материала, того, что познается им в ходе учебной деятельности. В игровую практику вовлекается гораздо больший и разнообразный по составу учебно-педагогический репертуар, нежели это могло бы быть при доскональной отшлифовке произведений. Тем самым, эскизная форма работы над произведением, равно как и чтение с листа, реализует один из центральных принципов развивающего обучения, который требует использования значительного по объему музыкального материала в учебно-педагогической практике. Ограничение лимита времени при эскизной работе означает, по существу, увеличение темпов прохождения музыкального материала. Ускоряется протекание учебно-педагогического процесса; учащийся встает перед необходимостью усвоения определенной информации в сжатые сроки. А это ведет к непрерывному обогащению учащихся все новыми и новыми знаниями, к отказу от топтания на месте, от однообразного повторения ранее пройденного. Тем самым эскизная форма занятий воплощает в жизнь дидактический принцип развивающего обучения в музыке, утверждающего необходимость повышения темпов работы над учебным репертуаром, интенсивного и безостановочно-го продвижения учащегося вперед.

Наряду с чтением с листа эскизная работа способна принести более весомые результаты, когда расширение художественного кругозора, пополнение музыкально-слухового опыта, формирование основ профессионального мышления учащихся выдвигаются в качестве первоочередных педагогических задач. Итак, эскизная форма работы вправе быть широко представленной в учебно-педагогическом обиходе. Ее потенциальные возможности в развивающем обучении принадлежат к особо многообещающим.

Между тем в повседневной практике музыкального преподавания эскизная форма разучивания произведений используется недо-

статочно, прежде всего потому, что в современной музыкальной педагогике преобладает тенденция максимально скрупулезно «отшлифовать» произведения, наводить на них лоск и глянец «холодного профессионализма». Отнюдь не все педагоги-практики понимают преимущество эскизной проработки произведения.

К сожалению, разработанной методики эскизной работы еще нет. Вот несколько рекомендаций по поводу методики эскизной работы.

В отношении репертуара – одно решающее требование: быть максимально разнообразным по составу, стилистически богатым и многоплановым. Должен быть представлен значительно более широкий круг композиторских имен и произведений, нежели тот, который используется педагогом при составлении обычных зачетно-экзаменационных программ, ибо только из многих «постижений» многих художественно-поэтических явлений и складывается процесс формирования будущего музыканта.

Важно, чтобы произведения, разучиваемые в эскизной форме, нравились учащемуся, будили у него живой и горячий эмоциональный отклик. Что касается трудности произведения, осваиваемого в эскизной форме, то она может превышать в известных пределах реальные исполнительские возможности учащегося. Педагог вправе пойти здесь на определенный риск. Нет необходимости учить наизусть произведение. Достаточно уверенного, добротного проигрывания музыки по нотам. Важно добиваться того, чтобы ученики умели хорошо играть по нотам. Умение играть профессионально по нотам необходимо систематически развивать. В условиях эскизного разучивания существенно уменьшается число встреч педагога с произведениями, эскизно осваиваемыми учащимся. Задачи педагога здесь в том, чтобы наметить конечную художественную цель работы, дать ей общее направление, подсказать ученику наиболее рациональные приемы и способы деятельности. Акцент в занятиях смещается на целостное воплощение звукового образа, на обобщенный исполнительский охват музыкальной формы, на попытки сыграть произведение эмоционально приподнято, в авторских темпах, без страха ошибиться, допустить технический промах.

В заключении замечу: при том, что потенциальные ресурсы эскизной формы работы в отношении общемузыкального развития учащихся велики и многообразны, выявлены они могут быть толь-

ко при условии регулярного и систематического обращения к данной деятельности.

Использованные источники

1. *Баренбойм Л.А.* Путь к музицированию. Л., 1973.
2. *Баренбойм Л.А.* Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969.
3. *Коган Г.М.* Работа пианиста. М., 1963.
4. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры. М., 1982.
5. *Савшинский С.И.* Работа пианиста над музыкальным произведением. М., 1964.

Vitaly Maximov

OUTLINE LEARNING OF A PIECE OF MUSIC

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 6, pp. 40–43. doi: 10.17223/26188929/6/6

Article is devoted to one of specific forms of activity in practice of a performing musician. The method of outline learning of a piece of music is being considered. The main aim of this method i.e. the development and understanding of a figurative and poetic plan of work by a performer is highlighted. This method is postulated as one of significant forms of educational activity. The considered method can bring especially fruitful results, such as expansion of an art outlook, replenishment of musical and acoustical experience, formation of bases of professional thinking, etc
Keywords: the outline learning, increase in amount of the studied musical material, developmental training, expansion of a musical outlook.

The used sources

1. Barenboim L.A. The way to playing music. Leningrad, 1973.
2. Barenboim L.A. Questions of piano pedagogics and performance. Leningrad, 1969.
3. Kogan G. M. Work of the pianist. Moscow, 1963.
4. Neygauz G.G. About art of piano performance. Moscow, 1982.
5. Savshinsky S. I. Work of the pianist on a piece of music. Moscow, 1964.

УДК 784.9

doi: 10.17223/26188929/6/7

Екатерина Рыжова

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОЛНЕНИЕ: ПРИЧИНЫ И ПРЕОДОЛЕНИЕ

Нет и не было певца, который никогда не волновался на сцене. Даже великие мастера, такие как Ф. Шаляпин, П. Доминго, признавались, что волнение мешало успешности их выступления. Как говорил Ф. Шаляпин, «не волнуются только мертвые». Всегда важно помнить: неудачное выступление – это ценнейший опыт и еще один шаг к своему сценическому совершенствованию, к собственной силе и выдержке в работе на сцене. Успешное выступление на сцене тесно связано с профессиональными навыками певца и совершенством его вокальной техники, а также со способностью адаптироваться в экстремальных условиях при высокой внутренней самоорганизации. Конечно же, очень важно понимать, что пути преодоления волнения – сугубо индивидуальные. Все мы отличаемся, имеем разные характеры, темпераменты и личностные особенности. Надо понимать, что испытывать волнение – это вполне нормальная реакция организма на стрессогенный фактор. Мудрецы говорят, что в каждом недостатке заложен огромный потенциал будущих возможностей. Певцы хотят чувствовать себя уверенно, выступая на сцене, но достижение невозможно без усилий. При работе над собой будет множество открытий и озарений. С волнением вовсе не нужно бороться, главное – сменить его полярность с отрицательной на положительную. Сформировать пригодность к сценической деятельности – одна из важных задач певца, к этому относятся и преодоление сценического волнения, и эмоционально-регулятивные способности.

Ключевые слова: сценическое волнение, стресс, выступление, концертная деятельность певца.

Что такое сценическое волнение и откуда оно берется?

Сценическое волнение – это психологическое состояние, возникающее в процессе публичного выступления, одна из разновидностей эмоциональных состояний.

Сам термин «волнение» переключался в психологию из океанологии, физики. Там волнение означает колебательные движения на водной поверхности. Неслучайно это слово стало означать состояние человека, находящегося в стрессовой ситуации, – тревогу, беспокойство. Действительно, данное состояние воздействует волнообразно на человека, имея колебательное движение внутри себя; все это, разумеется, происходит на тонком психологическом плане. Данные колебания приводят к беспокойству, неспособности зафиксировать внимание на отдельном предмете. В процессе волнения певец чувствует, что буквально «почва уходит из-под ног». Однако же существуют мнения, как волнение воодушевляет и придает сил во время выступления.

Источник волнения кроется в инстинкте самосохранения, который хранится в глубокой генной памяти человека. Это самый основной инстинкт, отвечающий за сохранение человеческой популяции в целом. Активируется инстинкт самосохранения в момент явной или мнимой опасности и выражается в чувстве страха. Данный инстинкт формирует систему защитных блокировок в организме человека.

Волнение является страхом, поэтому человек впадает в волнение бессознательно.

Сценическое волнение – это страх сцены.

Ю.В. Щербатых, доктор биологических наук, выделяет три типа страхов:

- биологические – страх пожара;
- социальные – страх публичных выступлений;
- экзистенциальный – страх смерти.

С точки зрения физиологии чувство страха возникает посредством двух нейронных путей центральной нервной системы, быстрого и длинного, которые находятся в гипоталамусе. Первый (низкий, короткий, подкорковый) вызывает эмоциональный ответ. Второй (высокий, длинный, корковый) формирует эмоциональный ответ. В идеале оба пути работают синхронно, давая как можно более точную реакцию на источник страха.

Страх является защитным механизмом психики. Влияние страха на поведение может быть очень индивидуальным. Если страх не очень силен, то, как и любая умеренная по силе мотивация, он может улучшать целенаправленное поведение и способствовать вер-

ным решениям. Но крайне сильный страх, как и любая сверхсильная мотивация, может мешать правильному соображению.

Исполнительские способности и пригодность к исполнительской деятельности певца напрямую связаны с понятием эстрадного, или сценического, волнения.

Один из основных факторов сценического волнения кроется в индивидуально-типологических особенностях личности.

Когда певец неуверенно владеет техникой пения, волнение способствует усилению непреодолимой паники.

Причины волнения многообразны, перечислим наиболее часто встречающиеся:

- недостаточная подготовленность к выступлению;
- незнакомая обстановка;
- непредвиденные обстоятельства;
- плохое самочувствие;
- ответственность за выступление;
- повышенная мнительность певца.

Г.М. Коган считал, что основная причина волнения кроется в неадекватной оценке певцом своих способностей. Причем к появлению волнения может привести не только заниженная оценка своих способностей, но и завышенное представление о них.

Волнение из-за высокой ответственности. В своих интервью титулованные и всемирно признанные певцы признаются, что, каждый раз выходя на сцену, они преодолевают колоссальное нервное напряжение, волнение, в связи с тем что они не могут себе позволить плохо выступить, их имидж пострадает. А.Ю. Нетребко говорила: «Приходится постоянно, выходя на сцену, доказывать всем и каждому, что ты действительно прекрасная певица».

С прогрессом технической индустрии в современных крупных оперных театрах, таких как Метрополитен, проводятся прямые трансляции постановок оперных спектаклей. В свою очередь это также способствует повышению уровня волнения певца и усилению психологического напряжения в работе на сцене, поскольку зрительская аудитория не ограничивается лишь залом театра.

Специалисты в области психологии эмоций утверждают о преломлении эмоциогенных факторов-стрессоров через личностные особенности человека. Совершенно разное влияние способна оказывать одна и та же окружающая обстановка на психологическое

состояние певца – одних она устрашает, вселяя волнение-панику, других же, наоборот, вдохновляет и заряжает сценическим азартом – позитивное волнение.

Учеными давно замечена тесная взаимосвязь физического (соматического) и психологического состояний человека. Небольшие отрицательные или положительные перемены в физическом состоянии меняют психологическое состояние с той же полярностью и наоборот. Негативные соматические нарушения способны полностью лишить певца нормального эмоционального тонуса.

По мнению Б.Г. Ананьева, психологические причины сценического волнения у исполнителей, заключаются в трех внутренних детерминантах психических состояний человека:

1. Функциональные, обусловленные особенностями психофизиологической реактивности, темперамента, нейродинамики.

2. Мотивационные и характерологические, связанные с развитием личности (характер, установки, притязания, потребности, ценностные ориентации, склонности, отношения, идеалы и т.д.).

3. Операционные – производные деятельности, труда (развитие специальных способностей и уровень мастерства, подготовленность, тренированность, опыт и др.).

Волнение-паника – неконтролируемый страх, тревожность и беспокойство, неуверенность в собственных силах и способностях. Особенностью данного волнения является мысленная установка певца, основанная не на реальных показателях, а на собственных ощущениях внешних обстоятельств. Мысленные установки: «Мне с этим ни за что не справиться». «Я не могу». «У меня не получится». «Я боюсь» и пр. Данная форма волнения деструктивно влияет на сценическую деятельность, она способна разрушить всю предварительную подготовку певца к выступлению. Нередки случаи, когда талантливый певец покидал сцену из-за неспособности справиться со своим избыточным паническим волнением.

Сильное, бесконтрольное волнение способно ввести исполнителя в ступор. Шон Бейлок, адъюнкт-профессор психологии Чикагского университета, исследовав природу ступора, выяснила, что «ступор – это субоптимальная эффективность, а не просто плохая производительность. Это исполнение задания на более низком уровне, чем в прошлом, под давлением стрессовой ситуации». В нашем сознании происходят сложнейшие процессы. В случае

панического волнения активность сознания снижается, вследствие чего повышается самовнушаемость и снижается сила воли. Как итог – потеря веры в собственные силы и успех. Под воздействием сильных эмоциональных потрясений, жизненных обстоятельств защитные механизмы мозга вытесняют «ненужную» информацию. Поэтому при излишнем сценическом волнении часто наблюдаются забывание текста и прочие нюансы публичного выступления. Данное состояние является следствием предотвратимых информационных заторов в мозгу.

Голоссофобия (пейрафобия) – боязнь сцены, страх публичного выступления. Характеризуется как неконтролируемое беспокойство, повышенная тревожность, нервозность, высокое психическое напряжение, панические атаки.

При данных условиях подобное волнение может стать причиной провального выступления певца.

Если рассматривать влияние данного фактора в целом на деятельность певца, то подобная фобия сильно мешает успешной карьере и творческой реализации на сцене. Волнение не дает осуществить творческий замысел исполнения.

Преодоление данной формы волнения усложняется тем, что певец входит в контакт с негативными эмоциями, которые способны психологически захлестнуть, лишив его контроля над собой во время выступления.

Однако существует и волнение-подъем.

Позитивное волнение-подъем характеризуется воодушевлением, внутренним тонусом. Волнение-подъем создает высокий «градус» внутреннего душевного настроения певца, тем самым осуществляя максимальную «выкладку» на сцене и задавая хороший энергетический импульс. Многим певцам знакомо чувство куража, когда они чувствуют свободу, легкость выражения своих творческих замыслов, выступая перед многочисленной аудиторией, им все удается.

Выступление на публике побуждает поделиться своими «артистическими переживаниями», тем самым образуя невидимый контакт артиста и слушателя, при котором происходит энергообмен: «артистические переживания» певца вызывают сопереживание публики, эмпатию, тем самым обеспечивая успешное выступление. Выплескивается огромное количество позитивной энергии, артист испытывает удовлетворение от проделанной работы. И всякий раз,

уходя со сцены, хочется вернуться и вновь ощутить этот колоссальный прилив сил. Эстрадное, сценическое волнение трансформируется во вдохновение. Многие певцы и певицы, делясь своим опытом, называют сцену наркотиком.

Это вид волнения способен раскрыть лучшие профессиональные качества исполнителя на сцене, пробуждает внутренний потенциал.

При нахождении верного и подходящего способа преодоления волнения необходимо учитывать индивидуальные типологические особенности певца – темперамент, характер, тип голоса, специфику восприятия, уровень мнительности и пр.

Наиболее универсальным способом является осознанный контроль за одним из основных составляющих публичного выступления. К тому же нашему вниманию легче изначально фокусироваться на чем-то одном, нежели пытаться охватить все и сразу. Эффективнее перемещать внимание «частями», «расширяя» и «сужая» его в зависимости от ситуации.

Можно условно выделить как основные точки, на которых следует акцентировать внимание певцу во время выступления:

1. Дыхание.
2. Мышечные зажимы.
3. Художественные задачи.
4. Самоощущение на публике.

Парадокс заключается во взаимосвязи и взаимовлиянии этих компонентов.

Сценическое волнение губительно для процесса голосообразования. Основой пения является дыхание. Под воздействием нервных импульсов при работе на сцене процесс дыхания затормаживается, что отрицательно сказывается на выступлении – голос теряет свою силу, полетность и красоту, также теряется художественный смысл исполняемого произведения. Волнение способствует множеству мышечных зажимов в теле, при таком условии правильный процесс звукообразования невозможен.

Однако если фокусировать внимание на одном из компонентов и верно регулировать его работу, то остальные компоненты нормализуются автоматически. Внимание будет осуществлять интеллектуальный контроль над деятельностью певца. Как итог появятся нужные покой и уверенность.

Многие прославленные музыканты и педагоги говорят о необходимости ставить перед собой конкретные задачи в исполнении того или иного произведения, четко представлять себе, что за чем и в каком месте. При таком условии значительно снижается степень беспокойства и проявляется нужная уверенность в собственных силах.

Часто испытывая волнение перед или во время выступления, певец, образно говоря, «накручивает» себя. Он думает о том, как его оценят, что подумают. В голове начинает прокручиваться сценарий провала. Все это может привести к осуществлению подобных установок. Творческая профессия певца требует внутренней легкости, свободы, уверенности в себе, воодушевления – все это может помочь реализовать практика аутотренинга.

Данный метод был придуман и разработан аптекарем по профессии Эмилем Куэ. В процессе долгой работы с пациентами он сделал вывод, что сила воображения существенно влияет на результативность лечения. В результате им была создана психотерапевтическая система помощи «школа самообладания путем сознательного самовнушения». Этот простой метод применяется в психотерапии и сегодня.

Описание сеанса самовнушения.

Найдите место и время, где вас никто не побеспокоит. Примите удобную позу лежа или сидя. Закройте глаза, расслабьтесь. Повторите про себя утверждение около 20 раз. Текст утверждения может быть примерно следующим: «Все хорошо, я спокоен. Я верю в свой талант. Я разрешаю себе полную свободу самовыражения. У меня все получится». Наиболее эффективный результат воздействия данного метода возможно достичь, практикуя его в переходных фазах – от бодрствования ко сну и наоборот.

Певцы часто очень мнительны, чувствительны и легковнушаемы. Обратить данные недостатки в достоинства и помогает данный метод.

Нам не известно, применял ли великий тенор И. Козловский метод аутотренинга, однако данное утверждение принадлежит ему: «В зале есть люди, которые меня любят, как бы я ни спел, они мне простят мои ошибки. В зале есть люди, которые меня не любят, они всегда найдут ошибки, как бы я ни спел. В зале есть люди, которые меня не знают, они воспримут мое исполнение так, как смогут, для

них я и буду петь». Эта формулировка также может способствовать снятию излишнего волнения перед выступлением на сцене.

Метод аутотренинга очень схож с практикой аффирмаций. Но аутотренинг превосходит аффирмации по глубине воздействия на подсознание. Лучшего эффекта можно достичь, применяя эти два метода в комплексе. Аутотренинг будет способствовать глубокому внутреннему убеждению в нужной установке, аффирмации же помогут этой новой установке укрепиться.

Проговаривать аффирмации можно в любое время и в любом месте, самое главное – это частота и постоянство.

Просто убеждать себя, что «я уверенно пою на сцене», будет недостаточно, необходимо применять этот метод и с другими компонентами подготовки к выступлению на сцене.

Важные правила: при создании нужного утверждения необходимо следить за тем, чтобы формулировка была создана без наличия в ней частицы «не». Подсознание не улавливает ее, внимание стирает ее из фразы. Пример: «Я не волнуюсь. Я не боюсь». Подсознание слышит: «Я волнуюсь. Я боюсь».

Слово «буду», «будет» и другие интерпретации чего-то, что произойдет в будущем, также могут снизить эффективность метода самовнушения. Пример: «Я буду хорошо петь. Я буду уверенно держаться на сцене». Подсознание рассматривает, что это произойдет когда-то в неопределенном будущем. Лучше сформулировать так: «Я хорошо пою, качество моего пения улучшается с каждым днем. Я уверенно держусь на сцене и чувствую себя при этом комфортно».

Также на практике действеннее помогает подключение позитивных эмоций. Тогда общий эмоциональный фон будет повышаться, а подсознание лучше впитывать новые положительные установки. Счастливые воспоминания из жизни, приятные впечатления, личный успех в чем-либо надо оживить в своем воображении, сконцентрироваться на них и начать практиковать самовнушение: «Я уверенно пою на сцене. Мои выступления радуют меня и моих слушателей. Я получаю удовольствие, работая на сцене. Я все могу».

Не нужно создавать излишне нагроможденные конструкции утверждений, подсознание лучше усваивает лаконично сформулированные мысли.

Уверенность певца на сцене складывается, помимо психологической составляющей, еще и из технической подготовленности. Можно быть уверенным в себе на 100%, но для успешного выступления этого недостаточно. Здесь автор предлагает обратить внимание на освобождение своего природного голоса от мышечных зажимов, вызываемых волнением. Это может помочь певцу быть более собранным и сконцентрированным во время выступлений на публике. Данный метод образован из метода освобождения голоса, описанного в одноименной книге К. Линклейтер [3]. Осознанное дыхание – основа не только пения, но и нашего психологического состояния.

Система К. Линклейтер работает на снятие мышечных зажимов тела.

Звучащий голос представляет собой результат физических процессов тела певца. Поэтому снятие мышечных зажимов играет огромную роль не только в комфортном ощущении себя в процессе пения на публике, но и в контакте эмоциональных импульсов, поступающих из головного мозга, которые, в свою очередь, влияют на способность контролировать навыки пения. Эмоции также сковываются под действием физических зажимов в теле. При этом певец кажется слушателю неубедительным, бездушным, неинтересным. Если достичь освобождения голоса, то придет не только уверенность, в процессе работы на сцене, но и полная свобода осуществления творческого замысла. К.С. Станиславский говорил: «Вы не можете себе представить, каким злом для творческого замысла является мышечная судорога и телесные зажимы... Мускульное напряжение мешает внутренней работе и тем более переживанию». Прежде всего надо понять, что процесс исполнения начинается с самого исполнителя. Певцу следует решить для себя, волноваться или волновать.

Следует найти золотую середину между душевной взвинченностью и спокойствием, равным с самоотрешением. Должна возникнуть некая *тонусная расслабленность* – это и будет нужным состоянием при работе на сцене.

Самосознание и самопонимание. Следует заняться разумным самоанализом. Разобраться в своих внутренних психологических проблемах, насколько ты чувствителен и мнителен.

Выступая на различных концертах, автор сталкивался с волнением-паникой. Само сольное выступление предполагает контакт

со зрителями. Залы, аудитории разные по вместимости. Тяжелее всего – петь в небольших помещениях, где слушатели находятся в паре шагов от певца. С целью преодоления волнения автор пользовалась упражнением по системе Станиславского, именуемым «Круги внимания». Данный комплекс изначально был разработан для актеров, но и людям других сценических профессий он весьма полезен. Используя его, можно развить очень хорошую концентрацию на своей сценической деятельности, установить контроль над вниманием.

В указанной работе автор рассмотрел специфику эстрадного волнения и с успехом применил на практике вышеуказанные методы решения этой проблемы. Он практиковался во время исполнения как камерно-вокальной, так и оперной программы.

Использование этих методов в комплексе с вокальной технической подготовкой дает очень хорошие результаты. Также оба метода – Э. Куэ и К. Линклейтер – совершенно гармонично сочетаются друг с другом, дополняют и помогают совершенствоваться вокалисту. Например, при участии автора статьи в постановке мюзикла «Бродяга с Айлен-стрит» (Красотка Китти) или в постановке фрагмента оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» (Бесс) использовались рекомендации освобождения голоса по методу К. Линклейтер в процессе непосредственно работы на сцене, это помогало лучше сконцентрироваться на своей деятельности и быть более осознанной, метод аутотренинга Э. Куэ задавал необходимый настрой на исполнение и творчески воодушевлял. Подобная работа происходила и при исполнении камерно-вокальной музыки, например, вокального цикла С. Прокофьева «Пять стихотворений А. Ахматовой» и вокальных миниатюр.

Как говорилось ранее, нет панацеи от влияния негативного волнения. Каждый исполнитель индивидуален и непохож на остальных, и поэтому методы и поиски решения указанной проблемы будут разные.

Так, при практическом воплощении двух основных методов, указанных в этой работе, автор столкнулась с некоторыми изменениями, произошедшими в результате личностных особенностей и опыта самого автора.

В практическом применении метод аутотренинга претерпел определенную деформацию формулировок утверждений, как в

случае с автором. Для обретения уверенности, сознанию требовалось не убедить себя обобщенным «Все хорошо и у меня все получится!», а объяснить, почему все будет хорошо, тем самым обретая внутренне спокойствие и уверенность. Например, во время исполнения на сцене вокального цикла С. Прокофьева перед певцом ставилась задача в полной мере раскрыть перед публикой душевные гонения героини, каждая фраза должна была быть живой, с ярким подтекстом, вследствие чего появлялись ощутимый дискомфорт, скованность в выражении чувств. Подключалось деструктивное волнение, вызванное тем, что повествование в цикле ведется от первого лица, что само по себе накладывает на исполнителя ответственность не только красиво и правильно спеть, но и отыграть этот мини-спектакль одной лишь интонацией. Безусловно, камерно-вокальная музыка предполагает такую трактовку. Но в этом конкретном цикле требовалось большое мастерство передачи чувства и смысла, где главная героиня – личность сложная, неоднозначная. Чтобы преодолеть волнение, потребовалось провести внутреннюю беседу-самонастрой, с помощью которой автор подготовила себя к выступлению. Помимо этого, очень помогло создание «второго плана», который часто просят использовать мастера актерского искусства, некой предыстории, связанной с героиней и тем, что побудило ее поделиться своими откровениями.

Итак, рассмотрены различные подходы к проблеме сценического волнения, приведены некоторые методы преодоления негативной ипостаси волнения. Автор надеется на востребованность данного материала среди молодых исполнителей.

Использованные источники

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М., 1997. 352 с.
2. Щербатых Ю.В. Избавься от страха. М., 2011.
3. Линклэйтер К. Освобождение голоса. М., 2013.
4. Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. М., 2007.
5. Цыпин Г.М. Психология сценического волнения. М., 2011.
6. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов н/Д, 1998.
7. Герсамя И.Е. К проблеме психологии творчества певца. Тбилиси : Мецниереба, 1985.
8. Петрушин В.И. Музыкальная психология. 4-е изд. М., 2018.
9. Бейлок Ш. Ступор: секреты мозга. М., 2015.

10. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса : учеб. пособие. 3-е изд., стереотип. Москва ; Краснодар ; Санкт-Петербург : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017.
11. Цыпин Г. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. М. : Советский композитор, 1988. Кн. 1.

Ekaterina Ryzhova

STAGE EXCITEMENT: REASONS AND OVERCOMING

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 6, pp. 44–56. doi: 10.17223/26188929/6/7

There has never been a singer who hasn't been nervous on the stage. Even great masters, such as F. Shalyapin, P. Domingo, admitted as excitement disturbed success of their performance. As F. Shalyapin "Spoke only the dead don't worry". It is always important to remember: unsuccessful performance is a most valuable experience and one more step to the scenic improvement, to own force and endurance in work on the stage. Successful performance on a scene is in close connection with professional skills of the singer and perfection of his vocal technique. It's also an ability to adapt in extreme conditions at high internal self-organization. Of course it is very important to understand that ways of overcoming of excitement are an individual thing. All of us are different, have different characters, tempers and personal features. It is necessary to understand that to experience excitement – it is quite normal reaction of an organism to a stress factor. Wise men say that in each shortcoming, the huge potential of future opportunities is put. Singers want to feel sure, appearing on stage, but achievement is impossible without efforts. Passing a way of work on oneself there will be a set of discoveries and insights. It isn't necessary to fight against excitement at all, the main thing is to replace its polarity of negative with the positive. To create suitability to scenic activity is one of important tasks of the singer, overcoming of stage excitement, and emotional and regulatory abilities also belongs to it.

Keywords: stage excitement, excitement rise, excitement stupor, overcoming methods.

The used sources

1. Bochkaryov L.L. Psychology of musical activity. Moscow, 1997.
2. Chipped Yu.V. Get rid of fear. Moscow, 2011.
3. Linkleyter K. Release of a voice. Moscow, 2013.
4. Ovsyankinka G.P. Musical psychology. Moscow, 2007
5. Tsypin G.M. Psychology of stage excitement. Moscow, 2011
6. Vygotsky L.S. Art psychology. Rostov on Don, 1998.
7. Gersamiya I.E. To a problem of psychology in the work of a singer. Metsniyereba, 1985.
8. Petrushin V.I. Musical psychology. Moscow, 2018.

9. Beylok Sh. Stupor: brain secrets. Moscow, 2015.
10. Aspelund D.L. Development of the singer and his voice: manual. Edition 3rd, stereotypic. Moscow; Krasnodar; St. Petersburg: Fallow deer: PLANET of MUSIC, 2017.
11. Tsypin G. Musician and his work. Creativity psychology problems. Moscow: Soviet composer, 1988. Book 1.

VERBUM DE MUSICA

УДК 78.01

doi: 10.17223/26188929/6/8

Полина Невская

МУЗЫКА В АСПЕКТЕ СЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА: ВЕРБАЛЬНОЕ И НЕВЕРБАЛЬНОЕ

В статье рассматривается перевод аудиального (музыка) в визуальное (изобразительность) и вербальное (слово), выявляются точки соприкосновения между разными видами искусства. В фокусе научного интереса автора находятся следующие работы: «Джазовые портреты» Х. Мураками, «Музыка» А. Талашука, «Melodie d'amour» В. Туракевича, «Прелюдия Шопена» В. Афанасьева. Специфика семиотического перевода осуществляется в опоре на посвященные семиотике художественного работы Ю. Степанова и В. Фещенко, а также творчество К. Бальмонта. В заключение констатируется, что опыт семиотического перевода обеспечивает более глубокое постижение сути художественного творчества.

Ключевые слова: семиотика, вербальное, невербальное, музыка, творчество, высказывание.

Обращение к музыке в аспекте семиотики требует конкретизации понятия «семиотика». В масштабной работе, посвященной современным проблемам семиотики, В. Фещенко предлагает читателю ознакомиться с некоторыми из общепринятых определений интересующей нас отрасли гуманитарного знания, в числе которых:

- семиотика как наука о знаках;
- семиотика как наука о знаках и / или знаковых системах;
- семиотика как наука о знаковых системах в природе и обществе;
- семиотика как учение о (графических) знаках и о рядах знаковых форм;

- семиотика как наука, изучающая знаки и процессы их интерпретации;
- семиотика как научная дисциплина, изучающая общее в строении и функционировании различных знаковых систем, несущих и передающих информацию;
- семиотика как приложение лингвистических методов к объектам иным, чем естественный язык;
- семиотика как система того или иного объекта, рассматриваемая как совокупность знаков [7, с. 56].

Принимая во внимание многозначность понятия «семиотика», нельзя не признать, что специфическим моментом для собственно семиотического процесса оказывается тот факт, что всякий осуществляющий такой процесс субъект может обнаруживать свои объекты во всем, что его окружает, начиная от языка науки и искусства и заканчивая процессами, протекающими в природе. Как пишет Ю. Степанов, речь в данном случае может идти и о математике, и в целом о художественной литературе, и о ее отдельном произведении, а также об архитектуре, о планировке квартиры, в том числе о процессах подсознательного и т.п. [5, с. 5].

Полностью отдавая себе в этом отчет, под семиотическим процессом мы будем понимать *процесс наблюдения за осуществляемым в контексте современной культуры переводом музыки в слово и в живопись*. При этом фокус научного интереса будет сосредоточен на «поиске и нахождении закономерностей объекта, [а также] пересечениями, схождениями и размежеваниями данного объекта с другими объектами, динамикой внутри самого объекта» [7, с. 57]. Что же касается семиотики как «приложения лингвистических методов к объектам иным, чем естественный язык» [там же, с. 56], то она будет носить по отношению к этому магистральному процессу сугубо инструментальный характер.

Специально оговорим, что подобный ракурс исследования позволит нам рассматривать семиотику под особым углом зрения: с позиции *высказывания*. Оправданность такого шага обусловлена тем, что «поскольку сама семиотика есть наиболее структурированная часть информационной сферы... то естественным образом возникает вопрос: обнаруживаются ли какие-либо явления, аналогичные высказыванию в языке» [5, с. 41], за пределами естественного языка в других языкоподобных системах? В силу того что к числу языкоподоб-

ных систем может быть отнесен любой текст культуры (А. Брудный, Ю. Лотман), становится очевидным: предпринимаемый нами опыт нисколько не противоречит семиотике искусства, или – как ее еще называют – художественной семиотике, тем более что, обретая особую значимость в пространстве углубленного изучения языков искусства, художественная семиотика отличается «сегодня наиболее “горячим” интеллектуальным градусом» [7, с. 62]. Здесь же важно заметить, что представители современной филологической науки нередко употребляют понятие «высказывание» в качестве синонима понятия «текст», что позволяет позиционировать речевые жанры как устойчивые тематические типы текстов [1, 6].

Х. Мураками. «Джазовые портреты»

Во вступлении к книге Х. Мураками «Джазовые портреты» художник Макото Вада так рассказывает историю ее создания: «В 1992 году у меня была выставка “JAZZ”. На свой вкус я выбрал и нарисовал 20 джазменов. Мои работы понравились Харуки Мураками, который решил написать к ним эссе. В 1997 г. я устроил выставку “SING”. Потом вышла книга “Джазовые портреты”, рассказывающая о 26 музыкантах.

Господин Мураками – более горячий и глубокий поклонник джаза, чем я. Картины с выставок разошлись по частным коллекциям, однако благодаря ему все мои музыканты вновь собрались вместе. И это приятно» [2, с. 11]. Верность слов художника о том, что Мураками – знаток и глубокий поклонник джаза, подтверждается тем, что, помимо своего литературного творчества, наш современник известен своей коллекцией, состоящей из 40 000 джазовых пластинок. Неслучайно поэтому на страницах его книги наряду с портретами Макото Вады мы видим и фотографии музыкантов, размещенные на бумажных конвертах, предназначенных для хранения виниловых дисков.

Помимо живописных портретов процесс создания книги был также инициирован и «музыкальными образами, подходящими к тому или иному музыканту», которые «оставалось только обратить в слова» [4, с. 116]. Возможно, именно поэтому отличительной чертой словесного портретирования писателя оказывается импровизационное начало. Приметы такой свободной импровизации опозна-

ются в следующих соответствиях. Если имя конкретного музыканта, портрет которого мы находим на страницах вербальной экспозиции Мураками, уподобить основной теме, а сюжетные линии, затрагиваемые в портретном пространстве, – всевозможным ладовым трансформациям, то следующий, завершающий словесный портрет Чарли Паркера пассаж: «Ну вот! Собирался писать о Чарли Паркере, а написал о Бадди Риче» [4, с. 22] – вполне отвечает духу джазовой импровизации, которая приводит к энгармонической замене.

Еще одна характерная примета джазовых портретов нашего современника – значимость в пространстве вербальной визуализации, столь характерной для джаза экуменической парадигмы: экуменизм (гр.) – место обитания. Ставя акцент на диалоге, который должен рассматриваться в качестве одной из базовых моделей человечества, живущего в эпоху глобализма, мы имеем в виду опыт по согласованию противоречий между представителями самых разных конфессий, актуализируемый посредством выявления общих оснований. Однако важно подчеркнуть, что в данном случае речь идет об экстраполяции экуменических содержаний в отличную от религиозной среду.

Аналогично экуменическому движению, нацеленному на идею «дружеского примирения разрозненных деноминаций и конгрегаций», которая оказалась возможной не столько за счет акцентирования внимания на имеющихся несоответствиях, сколько за счет «поиска глубинных общностей, объединяющих те или иные вероисповедания», «основным вектором» экуменического этоса как в джазе, так и в джазовых портретах Х. Мураками становится «поиск подобного в подобном» [8, с. 15–20].

Для аргументации данной точки зрения обратимся к конкретным примерам. В частности, рисуя словесный портрет Фэтса Уоллера, Мураками останавливает внимание на следующем моменте: *Возможно, кому-то подобное сравнение покажется странным, но всякий раз, когда я слышу орган Рэя Манзарека из группы «Doors» в композиции «Light My Fire», невольно вспоминается «Jitterbug Waltz». Не спорю, стоит хорошенько послушать – и сразу станет ясно, что в музыкальном плане это две абсолютно разные вещи. И тем не менее какое-то неясное и в то же время приятное чувство подсказывает мне, что где-то глубоко, в основе своей, в их мелодии есть что-то общее. Пожалуй, лучше назвать это «сходством*

формы». Клоунада под личиной серьезности. Серьезность, скрытая маской шута. Чем дольше об этом думаешь, тем сильнее чувствуешь, как тебя уносит куда-то в миры Эдгара Алана По и Курта Вайля. Впрочем, это уже отдельный разговор...

Аналогичным образом в пространстве вербального портретирования, центром которого является фигура Стэна Гетца, читаем: *В свое время я зачитывался книгами самых разных авторов. Увлекался творчеством многих джазовых исполнителей. В результате роман как литературное произведение ассоциируется у меня со Скоттом Фицджералдом, а джаз – со Стэном Гетцем. Возможно, между ними есть что-то общее. Не спорю, у каждого из них есть и свои недостатки. В конце концов, надо же им было чем-то жертвовать. В противном случае со временем их красоту бы просто забыли. Именно поэтому я в равной степени ценю в них как красоту, так и недостатки.*

Назовем также точки соприкосновения, обнаруживаемые Х. Мураками между, казалось бы, такими разными людьми, как:

– саксофонист Орнетт Коулман и Кэндзабуро Оэ, а также П. Пазолини («Орнетт Коулман»);

– трубач Ли Морган и Пацан Билли – знаменитый главарь калифорнийской банды, чья короткая жизнь послужила источником для множества самых разных произведений искусства («Ли Морган») и т.п.

Другой не менее значимый момент, который нельзя не учитывать при изучении портретного пространства японского писателя, – это отсутствие какого бы то ни было неприятия человека по его расовой принадлежности. Необходимость обратить на него внимание обусловлена тем, что, как правило, осмысляя процессы бытования джазовой музыки в США, некоторые исследователи с очевидностью игнорируют необходимость проявления толерантности в отношении черных исполнителей [8, с. 94–107]. Несмотря на то что сами японцы склонны воспринимать Х. Мураками как «певца» американской культуры, указание на цвет кожи исполнителя оказывается в данном контексте лишь дополнительной краской, которая оттеняет «звучание» словесных портретов. Для подтверждения наших слов остановимся на следующих примерах:

Но вслушайтесь внимательнее и, уверяю, вы почувствуете настоящий вкус «черного джаза» («Фэтс Уоллер»);

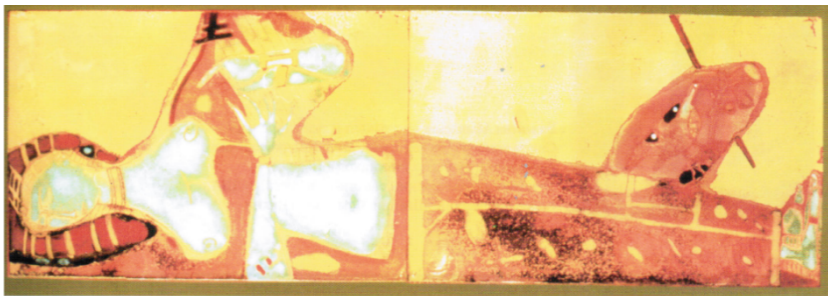
Звук, рождаемый шестерыми энергичными музыкантами, был одновременно массивным, провоцирующим, мистическим и... черным. Не знаю почему, но звучащая со сцены музыка ассоциировалась у меня исключительно с черным. Бесспорно, с визуальной точки зрения оно так и было, поскольку все музыканты были темнокожими. Но присутствовало и что-то еще. Я ясно чувствовал: тон игры – черный. Причем это был не просто черный цвет, а какой-то его глубокий оттенок, возможно, черный с примесью шоколада («Арт Блэйки»);

Но все это меркнет перед игрой Гетца, срывающего, подобно Пегасу, пелену облаков с неба и открывающего взору усыпанное яркими звездами небо. С течением времени их ослепительное сияние не перестает трогать наши сердца, поскольку композиции Гетца как бы взывают к стае голодных волков, притаившихся в душе человека. Звери на снегу. Их безмолвное белое дыхание... белое, упругое и красивое... («Стэн Гетц»);

Если бы меня спросили, кто мне больше всего нравится из белых джазовых вокалисток, появившихся на сцене после Билли Холлидей, я бы без всякого сомнения назвал Аниту О'Дэй («Анита О'Дэй») и т.п.

Таким образом, вербальное портретирование джазовых исполнителей, осуществляемое Х. Мураками, с неизбежностью несет на себе приметы того искусства, апологетами которого выступают как он сам, так и его персонажи.

А. Талашук. «Музыка»



Для актуализации глубинного концепта творения А. Талашука «Музыка» обратимся к опыту К. Бальмонта, в творчестве которого

образ музыки проходит красной нитью. В частности, в эссе «Рядные звезды» Бальмонт прибегает к интересным для нас музыкальным метафорам и аналогиям. Например, столкнувшись в процессе перевода драмы Кальдерона «Цепи дьявола» с изречением *Меж Богом и меж Красотой / Суждение схвачено бредом*, Бальмонт рассматривает его на уровне «священного бреда необманчивой души, чувствующей музыку сфер». В свою очередь, читая Сервантеса, Бальмонт приходит в восторг от следующей мысли автора «Дон-Кихота»: *Там, где музыка, дурного быть не может*. Все это позволяет Бальмонту квалифицировать музыку как правду, красоту, благо, а также радость.

Далее, отталкиваясь от личного художественного и жизненного опыта, поэт акцентирует внимание на созвучном ему ощущении музыки, представленном в «Рае» Данте: «при вступлении в совершенно новое царство» человека окружают «новизна звука и великий свет» («La novita del suono e'l grande lume»). Однако, в отличие от Данте, Бальмонт связывает это ощущение не столько со вступлением «в блаженно-райскую страну», сколько с «особенно счастливыми, причудливыми снами», в которых человеку слышится божественный Логос воплощенной в музыкальных звуках истине. Ощущение от этой музыки, отличающейся «поразительной сладостью, неуловимой змеино-лунной зыбкой утонченностью», потом не покидает поэта всю жизнь.

Позднее Бальмонт разовьет эти идеи в трактате «Поэзия как волшебство». Как отмечает О. Епишева, «Музыка Солнечного Света – это ощущение и природной гармонии (она там, “где стройны деревья, зелены травы, ярки цветы и веселы птицы”), и радости существования (она там, “где размерны движенья живых существ, и живые любят жизнь, и в движущемся ладе ежедневности чувствуется пляска”), и вдохновения, даруемого свыше (“она внушает искусство создания красивых тканей, Персидских ковров, Малайских воздушных покровов, тех одежд, которые в Древнем Египте назывались тканый воздух”). Надмирное, неподвластное человеческой воле так же зависит от этой Музыки, как и творческое начало в человеке» [3].

Поскольку понимание музыки поэтом неотделимо от дуальности его мировосприятия, музыка выступает той силой, которая решает все противоречия окружающего мира и одновременно обу-

словливает взаимосвязь всего сущего, будь то природные стихии¹, человеческие отношения² или творчество³. В целом же наиболее адекватными концепту, рождаемому на пересечении визуального и аудиального, видятся следующие поэтические строки:

*Желанью молви творческое: «Будь!»
Узнаешь счастье в музыке слиянья, –
В расцветных красках вырвется напев,
И мрамор иссечется в изваянье⁴.*

Принимая во внимание художественный опыт К. Бальмонта, обозначим такие визуальные концепты, которые, на наш взгляд, оказываются наиболее значимыми в представленной А. Талашуком визуализации аудиального:

- 1) несущая гармонию духовная сила;
- 2) творчески преобразующее начало жизни;
- 3) потаенно-истинное изваяние смысла.

То обстоятельство, что все эти концепты – знак свидетельства метафизической сути музыки, подтверждается и особой цветовой гаммой, в которой преобладание золотого и красного цветов коррелирует с традиционной для древнерусской иконописи цветовой гаммой. Другими словами, рождаясь исключительно в лоне материальности, т.е. будучи напрямую связанной с зафиксированными на нотной бумаге знаками языка и инструментом, ее исполняющим, музыка, тем не менее, оказывается несравненно больше как отведенного ей в партитуре пространства, так и того музыкального инструмента, которому композитор доверяет воплотить свою мысль.

В. Туракевич. «Melodie d'amour»

Специально заметим, что визуальное воплощение музыки в работе А. Талашука кардинально отличается от образа, который уга-

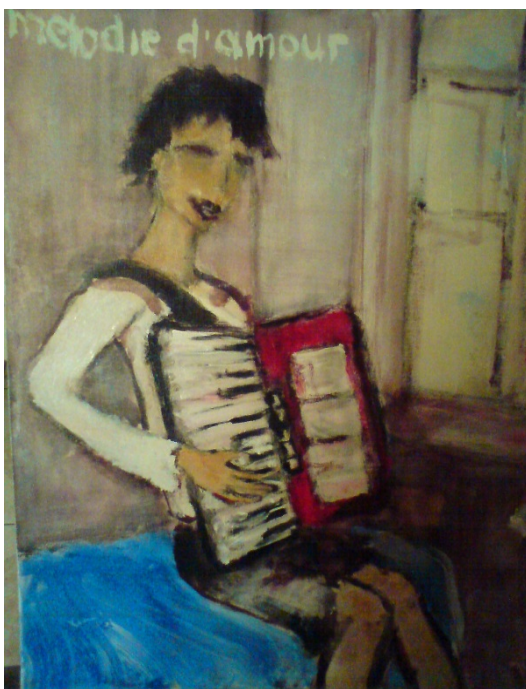
¹ «И дождь прекратился. / И, с Неба идя, / Струилась лишь музыка сна» (стихотворение «Вода»).

² «Из жажды музыки рождается любление, / Влюбленная любовь, томление и боль. <...> / Дай бесконечности! Дай краткому продленья!» (стихотворение «Жажда»).

³ «Так в музыке два дальние рыдания / Струят к душе один рассказ струны» (стихотворение «Неразлучимые»).

⁴ Фрагмент из стихотворения «Змеи».

дывается в картине «Melodie d'amour» В. Туракевича. Несмотря на фрагменты обнаженного женского торса, посредством которого музыка у А. Талашука обретает черты музы художника, ее формы скорее отсылают нашу память к возвышенной плоти античной скульптуры, нежели к телу реальной женщины. Более того, горизонтальное расположение музыки, олицетворяющей спящую женщину, свидетельствует об особых отношениях между творцом и его творением. В данном контексте первый отмечен активным мужским началом, второе – пассивным женским.



Напротив, несмотря на отсутствие в «Melodie d'amour» каких бы то ни было примет обнаженной натуры, играющая на аккордеоне девушка олицетворяет земное чувство, которое рождается при взгляде на ее карминный рот, в полуулыбке губ которого заметен ряд ослепительных зубов. При этом ярко-малиновый цвет музыкального инструмента наряду с позой худенькой, несколько углова-

той фигурки «музыкантши», расположенной на небесно-голубом покрывале постельного ложа, говорит об активности ее созидательной энергии, которую она дарит своим слушателям. В итоге оба женских образа рождают в зрителе ощущение причастности к искусству звуков, с той лишь разницей, что в случае с работой А. Талащука мы можем говорить о музыке тишины, свойственной небесной музыке, тогда как работа В. Туракевича насыщена полнотой звучания музыки земной.

*Из раковины музыка морская,
И музыка из горла соловья.
Условие и краска бытия.
Всегда одна. Всегда везде другая.
В простом венке. Всем жаждам дорогая.
Хотящая промолвить: «Я твоя».*

В. Афанасьев. «Прелюдия Шопена»

Аналогично визуальным пространствам А. Талащука и В. Туракевича за опредмеченным В. Афанасьевым средствами визуализации аудиальным образом, названном «Прелюдия Шопена», стоит семиотический перевод. Однако в данном случае речь идет, скорее, о единстве небесной и земной музыки. Последнее, на наш взгляд, усматривается в наличии точек соприкосновения между музыкой, изначально недоступной человеческому уху в силу того, что она постигается исключительно посредством духа через интеллектуальное созерцание, и музыкой, восприятие которой опирается на физиологию человека. Потому как в отношении небесной музыки, так и создаваемой гением человека музыки земной одинаково приемлемо понятие «гармония». Если в первом случае это гармония сферическая, то во втором – гармония, воплощающая в себе равновесие таких противоположных жизненных сил, как субъективное – объективное, рациональное – иррациональное, внутренне – внешнее и т.п.

Тем не менее принципиальное несовпадение первых двух изображений с визуальным пространством В. Афанасьева заключается не столько в содержании образа, сколько в процессе его создания. Имеется в виду тот факт, что представленный В. Афанасьевым текст – результат эксперимента, осуществленного в рамках цвето-

звуковой теории. Другими словами, подобно электронной музыке, которая создается и исполняется с помощью электронно-акустической и звуковоспроизводящей аппаратуры¹, данная визуализация вызвана к жизни специальным техническим устройством.



На наш взгляд, «звучание» представленного В. Афанасьевым перевода близко по характеру Прелюдии A-dur. В качестве аргументации представленной позиции обратим внимание на следующие моменты:

- форма Прелюдии – период квадратного строения – отражена на уровне многосоставных по цветовым оттенкам блоков;
- в пространстве каждого из них очевидно троекратное повторение одного и того же ритмического рисунка с долгой нотой в конце (ее визуализация осуществляется за счет формы круга, объем

¹ Как правило, в электронной музыке объектом работы компьютера являются не только звуковая ткань и композиция в целом, но и звуковой материал. Другими словами, в качестве атомов звучания оказывается такой акустический материал, который складывается из синусоидных чистых тонов, разного рода шумов – «белых», «цветных» импульсов, щелчков и т.п. Впоследствии этот материал обрабатывается, комбинируясь на уровне многообразных смесей, которые отличаются особой тембральностью, или, что то же, – красочностью звучания.

которого значительно больше, чем все остальные представленные в блоке-такте окружности);

– скопление пересекающихся пучков света приходится на те фрагменты музыкальной композиции, которые отмечены наличием диссонансов.

Коррелируя с таким современным направлением музыкальной культуры, как электронная музыка, форма данной визуализации отвечает не только структуре первоисточника, но и музыкальной ткани Прелюдии, актуализируя присутствующие в ней консонансы и диссонансы на уровне свето-цветовых решений.

Подытоживая вышеизложенное, заметим, что перевод невербального в вербальное и визуальное, равно как и наоборот, с неизбежностью раскрывает новые грани в постижении художественного образа, способствуя состоятельности диалога творца и внимающей ему аудитории, которая обретает статус со-творца.

Использованные источники

1. Баранов А.Г. Когнитивность текста. К проблеме уровней абстракции текстовой деятельности // Жанры речи. Саратов : Изд-во ГосУНЦ Колледж, 1997. Вып. 1. С. 4–12.
2. Вада М. Вступление // Мураками Х. Джазовые портреты: эссе. М. : Эксмо, 2005. 240 с.
3. Епишева О.В. Музыка в лирике К.Д. Бальмонта : дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2006. URL: dissercat.com/content/muzyka-v-lirike-kd-balmonta (дата обращения: 07.12.2014).
4. Мураками Х. Джазовые портреты: эссе. М. : Эксмо, 2005. 240 с.
6. Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика: Антология. М. : Радуга, 2001. С. 5–42.
6. Федосюк М.Ю. Исследование средств речевого взаимодействия и теория жанров речи // Жанры речи : сб. науч. ст. / [редкол.: В.В. Дементьев (отв. ред.) и др.]. Саратов, 1997. С. 66–88.
7. Феценко В. Автореѳика как опыт и метод или о новых горизонтах семиотики // Семиотика и Авангард: Антология. М. : Акад. проект ; Культура, 2006. С. 54–122.
8. Шак Ф.М. Феномен джаза. Краснодар : КГУКИ, 2009. 108 с.

Polina Nevskaya

MUSIC IN ASPECT OF SEMIOTICS TRANSLATION: VERBAL AND NONVERBAL

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 57–69. doi: 10.17223/26188929/6/8

The author of the article considers the transfer of audial (music) in visual (graphics) and verbal (word), revealing a common ground between different types of art. In focus of the scientific interest of the author there are the following works: "Jazz portraits" of H. Murakami, A. Talashchuk's "Music" and V. Turakevich's "Melodie d'amour", "Chopin's Prelude" of V. Afanasyev. The author carries out specifics of the semiotics transfer in a support for Yu. Stepanov and V. Feshchenko's works, and also K. Balmont's creativity devoted to semiotics art. In the conclusion the author notes that experience of semiotics transfer provides deeper comprehension of an essence of artistic creativity.

Keywords: semiotics, verbal, nonverbal, music, creativity, statement.

The used sources

1. Baranov A.G. The cognotype of the text. To the problem of levels of abstraction of textual activity // Speech genres. Saratov, 1997, Vol. 1., p. 4-12.
2. Wada M. Introduction // Murakami H. Jazz Portraits: Essay. Moscow, 2005.
3. Episheva O.V. Music in the lyrics of K.D. Balmont. Ivanovo, 2006.
4. Murakami H. Jazz Portraits: Essay. Moscow, 2005.
5. Nevskaya P.V. Portrait in semiotics space: verbal and non-verbal. Saratov, 2013.
6. Stepanov Yu.S. In the world of semiotics / Yu. S. Stepanov // Semiotics: Anthology: monograph. Moscow, 2001, p. 5-42.
7. Fedosyuk M.Yu. The study of the means of speech interaction and the theory of speech genres // Speech Genres: Collection of articles. / Saratov, 1997. p. 66-88.
8. Feshchenko V. Autopoetica as an experience and method, or about new horizons of semiotics // Semiotics and Avant-garde: An Anthology. Moscow, 2006. p. 54-122.
9. Shak F.M. The Jazz Phenomenon. Krasnodar, 2009. 106 p.

УДК 782

doi: 10.17223/26188929/6/9

Полина Волкова

И СНОВА ОПЕРА!

В статье презентуется двухтомная монография И.Н. Налётовой¹, посвященная разработке и практической адаптации общенаучного системного подхода к опере как целому. Оценивая монографическое исследование отечественного ученого, автор фокусирует внимание на его методологическом и теоретическом потенциале, актуальном как для опероведения, так и постановочной практики. Рассмотрение работы происходит на фоне широкого культурного контекста: впечатлений от защиты докторской диссертации Е.А. Приходовской, на которой автор статьи была оппонентом, исследования М.В. Минкина «Немой Евгений», опубликованного на страницах газеты «Московский комсомолец», характерного для современного художественного творчества, связанного с постановкой классических оперных образцов, постмодернистского глумления над культурным наследием нашей страны, в том числе работ, раскрывающих специфику теории деятельности отечественного методолога Г.П. Щедровицкого и размышлений о музыке композитора Валерия Гаврилина.

Ключевые слова: системный подход, опера как целое, психологическая драма, синтез драмы и музыки.

После блистательной защиты докторской диссертации Екатериной Приходовской в стенах Новосибирской консерватории [6], где в качестве одного из оппонентов мне довелось не только оценивать проделанную современным композитором научную работу, посвященную моноопере, но и слышать многочисленные высказывания

¹ Рецензию на монографическое исследование И.Н. Налётовой см.: Волкова П.С. Рецензия на монографическое исследование И.Н. Налётовой «Опера как целое: системный подход». Кн. II. Теория и практика. Жанр психологической драмы в русской опере XIX века. СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2018. 352 с. // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33).

по поводу оперного жанра и его перспектив от самых пессимистичных до весьма радужных, особое потрясение вызвало монографическое исследование И.Н. Налётовой «Опера как целое: системный подход». Первая книга, посвященная адаптации в опероведении общенаучного метода, вышла в 2013 г. [4]. 2018 г. – время выхода в свет второй книги, которая демонстрирует эффективность метода в практике аналитической работы [5].

Обращаясь к вершинным произведениями таких композиторов, как А.С. Даргомыжский, А.Г. Рубинштейн, П.И. Чайковский, И.Н. Налётова прослеживает динамику становления жанра психологической драмы, который именно в русской оперной культуре XIX в. представлен в наибольшей «чистоте» и последовательности развития. Связывая его кульминацию с именем П.И. Чайковского, И.Н. Налётова делает акцент на системной организации оперного творчества композитора, в котором синтез драмы и музыки достигает идеального совершенства.

Подчеркнем, осуществляемый под знаком системного подхода анализ оперного текста обеспечивает возможность детально проследить, каким образом происходит модификация жанра психологической драмы как некоего организованного материала, в котором доминируют факторы устойчивости, в результате его взаимодействия с музыкой как процессом. Последний реализуется на уровне оперной структуры, которая с неизбежностью испытывает на себе воздействие факторов, характеризующихся динамичностью. В итоге как «процесс действует на материал, меняя и перестраивая его организованность», так и «материал действует на процесс, ограничивая его определенными рамками» [7, с. 261]. То обстоятельство, что «результатом обозначенного взаимодействия является новая организованная структура или... по-новому структурированная организованность» [там же], позволяет признать, что подлинное единство драмы и музыки возможно именно тогда, когда композитор оказывается способен работать не только с лежащими на поверхности связями, их объединяющими, но и выявлять основания для их суперпозиции или слияния в одну систему, в качестве которой и предстает опера как целое.

Знаменательно, что выполненное в лучших традициях русской научной школы исследование привлекает внимание не только особым слогом, который не позволяет читателю затеряться в «лаби-

ринте сцеплений» (Л.Н. Толстой) на пути к глубинам композиторского замысла, но и высочайшим профессионализмом. Поэтапно раскрывая встречное движение драмы и музыки на примере «Русалки», «Каменного гостя», «Демона», «Евгения Онегина», «Пиковой дамы» и «Иоланты», И.Н. Налётова находит прежде неведомые краски для прорисовки генеральной интонации, объединяющей и стягивающей в единый узел все составляющие искомого целого моменты, демонстрируя его архитеконику.

Выстраивая свою концепцию в опоре на авторитет ярчайших представителей российской музыкальной науки, многие из которых были наставниками Ирины Никитичны в годы ее обучения мастерству аналитика и тончайшего ценителя искусства, более прочих приближенного к божественному Логосу, Налётова сохраняет в исследовании единство традиций и новаций, задавая высочайшую планку в деле постижения оперной драматургии. При этом процесс познания, обусловленный всем корпусом работ, прямо или косвенно затрагивающих рассматриваемый И. Налётовой оперный текст, с неизменностью обогащается процессом смыслообразования, высвечивающим оригинальность авторского видения, приобщение к которому позволяет не только заново открыть для себя, казалось бы, прежде знакомое произведение, но и в очередной раз преисполниться благоговением перед гением его создателя.

Дело в том, что избранная автором системная методология обуславливает проникновение в самые потаенные пласты композиторского творчества, вследствие чего актуализируемые средствами музыкального искусства концепты, считываемые ученым-искусствоведом, обнаруживают себя на уровне подтекстовой информации вербального первоисточника, как это происходит на примере оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», которая является собой вершину синтеза драмы и музыки. Неслучайно поэтому мысль, к которой приходит И.Н. Налётова, раскрывая суть драмы Онегина: «Разрушение судеб других, а в итоге саморазрушение как тенденция сквозного развития становится фактором целостности произведения, отражающим оригинальность содержания музыкальной драмы Чайковского» [5, с. 174–175], практически звучит в унисон со словами самого Пушкина, «спрятанными» поэтом за присутствующей в тексте «Евгения Онегина» ссылкой на Монтеня («Опыты». Т. III. Гл. I «О полезном и честном»). Речь идет о фразе

«Сам себя наказующий». Удивительно, что обнаруживший эту фразу М.В. Минкин, с азартом следопыта продвигающийся от упомянутого Пушкиным Монтеня к другому автору, на которого, в свою очередь, ссылается Монтень и т.п.¹, так и не понял ее значимости для романа в стихах. «Сам себя наказующий – это что? – задается он вопросом. – Повесть, пьеса, памфлет? Мы не узнали ничего» [3].

Подобное сближение «далековатых идей» (М.В. Ломоносов), обнаруживаемое в процессе знакомства с работой И.Н. Налетовой, позволяет осознать, что помимо самоценности представленного в книге материала, вбирающего в себя мощнейший пласт русского классического наследия, монографическое исследование отечественного ученого являет собой культурный подвиг постольку, поскольку противостоит всепроникающему во все сферы искусства постмодернистскому глумлению над всем, из чего складывается художественное целое. «Музыка, сердце мое, жизнь моя, – впору воскликнуть вслед за В. Гаврилиным, – не учи людей ЖИТЬ, учи любить, страдать, и еще любить, и еще любить. Друг мой, всем своим, помоги мне в этом» [1, с. 30]. В данном контексте этому немало способствует и осуществляемый в книге И.Н. Налётовой «Опера как целое: системный подход» искусствоведческий анализ классических художественных образцов, посредством которого читатель оказывается способным уловить пульсирующее сознание творца.

Использованные источники

1. *Гаврилин В.* О музыке и не только... Записи разных лет. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2003. 344 с.
2. *Гиперссылка.* URL: ru.wikipedia.org Гиперссылка (дата обращения: 21.11.2018).
3. *Минкин М.В.* Немой Онегин. Части 1–17. URL: ekniga.org/gumanitarnye-nauki...nemoi-onegin...17.html (дата обращения: 02.08.2018).
4. *Налетова И.Н.* Опера как целое: системный подход. Кн. I: Методология. СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 185 с.
5. *Налетова И.Н.* Опера как целое: системный подход. Кн. II: Теория, практика. Жанр психологической драмы в русской опере XIX века. СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. 351 с.

¹ Предпринятое М.В. Минкиным исследование дает основание рассматривать сделанную А.С. Пушкиным ссылку аналогом гиперссылки [2].

6. Приходовская Е.А. Моноопера: Человек – мера всех вещей. Saarbrücken : LAP, 2017. 169 с.
7. Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные свойства теории деятельности // Избранные труды. М. : Шк. культ. полит., 1995. С. 233–280.

Polina Volkova

AND OPERA AGAIN!

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 70–74. doi: 10.17223/26188929/6/9

The article presents a two-volume monograph by I.N. Naletova dedicated to the development and practical adaptation of the general scientific system approach to opera as a whole. Evaluating the monographic study of a domestic scientist, the author focuses on her methodological and theoretical potential, relevant both for operatic studies and production practice. Examination of the work takes place on the background of a broad cultural context - impressions from the defense of a doctoral dissertation by E.A. Prikhodovskaya, in which the author of the article was an opponent, the research of M.V. Minkin "Nemo Evgeny", published in the pages of the newspaper "Moskovsky Komsomolets", characteristic of modern artistic creativity, associated with the production of classical opera samples, postmodern mockery of the cultural heritage of our country, including works that reveal the specifics of the theory of the activities of the national methodologist G. . Schedrovitsky and reflections on the music of the composer Valery Gavrilin.

Keywords: system approach, opera as a whole, psychological drama, synthesis of drama and music.

The used sources

1. Gavrilin V. About music and not only... Records from different years. Saint Petersburg, 2003.
2. Hyperlink. [Electronic resource]. Access Mode: ru.wikipedia. org >Hyperlink (appeal date 21.11.2018).
3. Minkin M.V. Dumb Onegin. Parts 1-17. [Electronic resource]. Access mode: ekniga.org >gumanitarnye-nauki... nemoy-onegin... 17.html (appeal date 02.08.2018).
4. Naletova I.N. Opera as a whole: a systematic approach. Book One I. Methodology. Saint Petersburg, 2013.
5. Naletova I.N. Opera as a whole: a systematic approach. Book II. Theory, practice. The genre of psychological drama in the Russian opera of the XIX century. Saint Petersburg, 2018.
6. Prikhodovskaya E.A. Monoopera: the man is the measure of all things. Saarbrücken, 2017.
7. Schedrovitsky G.P. Initial representations and categorial properties of the theory of activity // GP. Schedrovitsky. Selected Works. Moscow, 1995. p. 233-280.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 78.082.4

doi: 10.17223/26188929/6/10

Вера Андреева, Анастасия Канаева

С.М. СЛОНИМСКИЙ. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА «ТРАГИКОМЕДИЯ»

В статье рассматриваются особенности трактовки жанра концерта в творчестве С.М. Слонимского на примере его последнего концерта для альты и камерного оркестра «Трагикомедия». В основе анализа драматургии концерта Слонимского лежит сравнение с романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Воплощением идеи противостояния добра и зла являются сквозные главная тема концерта (каденция солиста) и гротесковые темы, отличающиеся многоликостью и жанровым разнообразием. Сложность замысла определила широкий диапазон в выборе средств музыкальной выразительности, что характеризует самобытный стиль С.М. Слонимского.

Ключевые слова: С. Слонимский, «Трагикомедия», «Преступление и наказание», концерт, каденция солиста, серия.

Сергей Михайлович Слонимский – один из крупнейших отечественных композиторов настоящего времени, автор произведений во всех жанрах: от опер и симфоний до музыки в кино. Начиная с 60-х гг. прошлого века композитором написано 11 концертов для разных составов. Одним из последних произведений в этом жанре стал концерт для альты и камерного оркестра «Трагикомедия», премьера которого состоялась в 2007 г. в исполнении известного альтиста Алексея Людевига.

Материалом для создания концерта послужила музыка, предназначенная изначально для балета «Преступление и наказание» по одноименному роману Ф.М. Достоевского, которая, к сожалению, не получила своего сценического воплощения.

Так же как и Ф. Достоевский, С. Слонимский – уроженец Петербурга. Некоторые их идеи и взгляды на предназначение творчества художника перекликаются между собой. «Я могу считать себя традиционалистом, а авангард занимает поисковое место в работе. Сейчас простое и сложное в жизни очень переплелось: традиционное и новое, трагическое и комическое, абсурдное и органичное. Посильнее, чем у Достоевского!» – так говорил о себе сам композитор [1].

Роман «Преступление и наказание» Ф. Достоевского – не единственное произведение, которое было использовано в творчестве С. Слонимского. Композитор также написал симфоническую сюиту «Петербургские видения» (1994) по повести Ф. Достоевского «Белые ночи» и посвятил ее Ю. Темирканову.

В «Преступлении и наказании» писатель затрагивает тему «маленького человека» и его роль в обществе. Точка зрения Ф. Достоевского о том, что страдание – единственный путь к счастью, находит свое отражение и в образе Сони, безответной жертвы, и в образе Раскольникова, который, по замыслу писателя, через заблуждения, преступление и нравственные муки должен прийти к «божьей правде».

В центре романа – борьба добра и зла, но не всего окружения, а внутреннего мира героя, который выносятся писателем на первый план.

Атмосфера окружающего мира является антиподом внутреннего мира героя. Петербург – город пороков, грязного разврата, а образованная молодежь «уродуется в теориях».

«М.М. Бахтин заметил, что Достоевский создал особый тип художественного мышления – полифонический (поли – много, фон – голос). Роман Достоевского “Преступление и наказание” можно считать полифоническим, т.е. многоголосным». Но и монологическое начало прослеживается в романе. «Это авторская мысль, которая выражается в идеологической позиции героев. Кроме того, монологическое прослеживается в одиноких монологах-размышлениях Раскольникова. Здесь он укрепляется в своей идее, попадает под ее власть, теряется в ее зловещем порочном круге. После совершения преступления это монологи, в которых его мучает совесть, страх, одиночество, озлобленность на всех» [6]. Монологичность в «Трагикомедии» играет важную роль в развитии основной темы первой части.

Название концерта определило особенность его жанровой специфики, в которой проявляется связь со сценическим театральным искусством. Кроме того, влияние названия сказалось и на особой двухчастной структуре произведения, в которой за каждой частью последовательно закреплены определения «трагедия» и «комедия».

Глубина раскрытия главной темы концерта постигается через понимание противоречивого образа Раскольникова. Воплощением сквозной драматической линии концерта выступает первая каденция солиста, она же является главной партией, с которой начинается произведение (пример 1). Основой ее изложения и последующего развития, становится серия.

Пример 1



Со времени введения в композиторскую практику додекафонной техники серия как ее основа трактовалась в качестве двенадцатитонового материала для сочинения, в котором важен прежде всего интервальный отбор между звуками. Из этого материала уже «выкраивались» все составляющие произведения, его горизонталь и вертикаль. Однако серия не рассматривалась как тема. Чаще всего ее сравнивали, например, с мотивом или фразой.

Отношение С. Слонимского к серии имеет свои особенности. В концерте «Трагикомедия» серия обретает значение темы. В проведении оригинальной формы серии (основной порядок, далее – Р) от звука g и ее инверсии от звука ges в кульминации первой части, во второй каденции солиста (ц. 11), важно сохранение не только звуковысотной линии, как и в главной партии, но и ее ритмического воплощения.

В каденциях концерта С. Слонимский «реализует принцип не-виртуозного, монологического концертирования» [2, с. 81]. Именно

монологичность определяет особую выразительность передачи со-листом речевой интонации. Серия-тема в произведении выступает в качестве навязчивой мысли, выражением сущности главного героя Ф. Достоевского – Раскольникова. В ней скрыт извечный вопрос: что есть добро, а что – зло? Вопросительные интонации содержатся в каждом варианте серии и связаны со скачками, диапазон которых расширяется с каждым последующим проведением: ч4, б7, ум8, б9 (пример 2). В этих интонациях эмоциональное напряжение достигает своего предела.

Пример 2



«Композиторы, желая перевести свободное речевое интонирование на язык “речи в точных интервалах”, применяют интервалы диссонирующие, т.е. наименее точные, но обладающие наиболее широкой зоной допустимых отклонений от акустически точного интонирования. Наибольшая допустимая свобода интонирования и сближает эти интервалы с интервалами речевой мелодии» [3, с. 5]. В связи с этим можно сказать, что следующий мотив в серии, который стоит на одном звуке или плавно движется в пределах кварты или квинты, – это интонации речи героя. Все вышеозначенные мотивы, из которых состоит серия, свидетельствуют о ее речевой выразительности.

Противоречивость образа Раскольникова подтолкнула композитора к особому выбору вариантов серии. На протяжении первой части прослеживается парное проведение вариантов серии: основного порядка и его ракохода, инверсии и ее ракохода. Такое парное соотношение наводит на идею постоянного отрицания и сомнения. Серией и ее вариантами пронизана вся ткань первой части, объединяя сольные и оркестровые разделы, а также второй раздел второй части.

Наложение разных вариантов серии образует полифоническую фактуру. Так, например, вступление оркестра после первой каденции (ц. 1) начинается с имитации серии-темы в партии виолончели (Pf – Re) и первых скрипок (Pe – Res). Подключение всех оркестровых голосов разделено на два пласта. В верхнем пласте композитор

активно использует инверсии и ракоходы инверсии серии (партии первых, вторых скрипок и альтов). Контрапунктическое соединение голосов подчеркнуто ритмическим контрастом диминуированных вариантов серии: триоли шестнадцатыми у первых скрипок, тридцать вторые у вторых скрипок и шестнадцатые у альтов. Нижний пласт образует следующее, второе имитационное проведение у виолончелей (Pc) и контрабасов (Ph) серии-темы в ритмическом увеличении (ц. 2).

В противоположность монологической линии концерта вторая сквозная образная контрлиния многолика, словно воплощение бездушного, жестокого окружения героя Ф. Достоевского. Композитор использует приемы гротеска, обращение к которым в произведениях разных лет стало особой составляющей его стиля.

В претворении «жанрового гротеска» С. Слонимский продолжает традиции С. Прокофьева, расширяя его границы и наполняя социальной остротой своего времени. «Сфера скерцозности у Слонимского также разнообразна и богата, но ее гротеск имеет иную обличительную силу, это не просто сатира, а сатира – предупреждение, когда с ее помощью противоречие между прекрасным и безобразным, низменным и возвышенным обостряется до такого предела, что апогей безобразного кажется непреодолимым» [4, с. 6].

Для тем контрлинии характерна жанровая определенность: скерцо – побочная партия первой части, плясовая и частушка – основные темы второй части. Они не только контрастно сопоставляются с первой, но и, вторгаясь, влияют на ее развитие.

Экспозицией второй линии является побочная партия первой части концерта (ц. 4) в партии альта. Если главная партия воплощает идею бесконечного мучительного размышления, то побочная партия полностью ей противоположна. Интонационно сложная серия уступает место коротким мотивам, для которых важной определяющей становится ритмическая моторность. Тема скерцо агрессивна по своему характеру, что подчеркнуто ремаркой *feroce* (сви-репо), остинатной пульсацией восьмыми, переходящей в пульсацию шестнадцатыми в сопровождении, и громкой динамикой (*ff*), усиливающей жесткий характер.

Основой темы скерцо является короткий мотив из трех звуков, который изменяется в своих вариантах ритмически и интонационно (пример 3).

Пример 3



Значение данной темы так велико, что в репризе развитие (с ц. 15) выводит ее на новый уровень: она обретает тотальный доминирующий характер.

Первая часть концерта написана в сонатной форме (рис. 1).

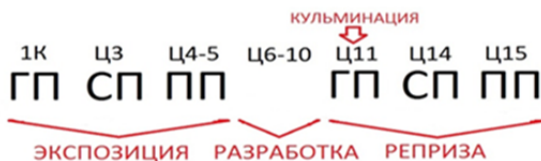


Рис. 1. Схема сонатной формы.

Главная партия появляется в начале репризы – важном драматическом моменте, являясь одновременно кульминацией разработки. Такое расположение кульминации первой части указывает на параллель с первой частью 4-й симфонии П.И. Чайковского.

В репризе первой части побочная партия (тема скерцо) вытесняет главную партию. Она расширяется и доводит свое развитие до механического движения на одном звуке.

Обратим внимание, что помимо основных проведений главной партии в первой части содержатся и другие сольные отступления. Если проследить их расположение, то в первой части можно также выявить признаки формы рондо.

Форма рондо и ее структура демонстрируются сложным взаимодействием партий солиста и оркестра. После каждого сольного проведения у альты (первая каденция, ц. 3, ц. 8, ц. 11 – вторая каденция и ц. 14) вступает оркестр (рис. 2). Сольные проведения выполняют функцию рефрена. Вступление оркестра после сольных вставок можно трактовать как эпизоды.



Рис. 2. Схема формы рондо

Конфликтная драматургия имеет форму конуса, вершиной которого является вторая каденция солиста. Проведения сольных монологических отступлений разрываются вступлениями оркестра.

Вторая часть концерта делится на два раздела. В первом (с ц. 21 до ц. 28) показан новый образ, который ярко контрастен первой части – плясовая и частушка.

Первая тема второй части (ц. 21) плясовая варьируется шесть раз.

Пример 4



Ее бесшабашный характер подчеркнут маркированным штрихом.

За основу второй темы второй части (пример 5а) взят распространенный напев частушки (пример 5б).

Пример 5а



Пример 56



Тема частушки в полном виде проходит три раза. В оркестровых «проигрышах» между проведениями имитируется игра на народных инструментах. Переборы чистых квинт на двойном органном

пункте можно сравнить со звучанием игры на открытых струнах балалайки.

Второй раздел (с ц. 28) выполняет важную драматургическую функцию. Возвращение основных тем первой части подключается к развитию и выводит его на новый уровень, в котором противостояние образных сфер достигает наивысшего напряжения. В одновременном проведении сочетаются диатонический вариант частушки в ритмическом увеличении (партия альты) и разбитые на сегменты разные варианты серии, которые образуют волны (партия оркестра) подобно хаотичному движению в разработке первой части (пример 6).

Пример 6

Кульминацией развития, его предельной точкой является последняя каденция солиста (ц. 32). В ней наиболее ярко реализуется «принцип неvirtуозного, монологического концертирования». «Реплики» у солиста можно сравнить с крайне возбужденной речью человека, которая переходит на крик (пример 7).

Подхватывающий окончание каденции оркестр «разворачивает» развитие в противоположную образную сферу: в сложном переплетении разных вариантов серии просматриваются ритмические мотивы из сопровождения скерцо побочной партии первой части (пример 8).

Пример 7



Пример 8



Итогом концерта является развязка, смысл которой неоднозначный и двойственный.

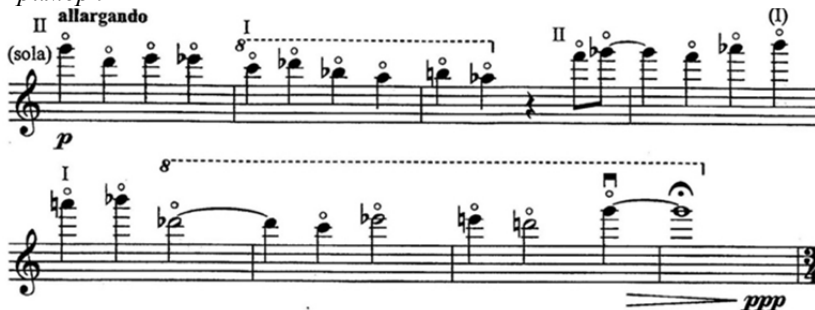
Последняя реплика солиста (ц. 35, с 4т.) подводит черту под монологической линией и передает всю остроту пронзительной душевной боли, словно тихая кульминация всего произведения. В истаивающей звучности флажолетов звучит серия-тема в основном виде – P_g, которая как бы парит над окружающим ее разгулом жестокости (пример 9).

Ритмическая нервность, характерная для первого проведения, исчезла. Ритмический рисунок выровнялся и приобрел размеренность (движение в основном четвертями). Просветленность этого момента в концерте сопоставима с катарсисом в трагедии, когда духовное нравственное очищение наступает в результате перенесенных страданий.

В заключительном разделе, коде второй части (с ц. 36), выплескивается вся накопленная на протяжении концерта агрессивность негативной контрлинии: создается атмосфера нарастающего гула, в котором различаются только ритмическая пульсация у оркестра со

штрихом удара смычком по деке и визгливые глиссандо у солиста. Эффектным одновременным возгласом «Хей» всех исполнителей композитор ставит точку в конце своего произведения.

Пример 9



«Трагикомедия» для альта с оркестром является точкой пересечения важных тем творчества С. Слонимского. Одна из них принадлежит к числу вечных тем в искусстве – это тема противостояния, борьбы добра и зла, в центре которой человек. «Поэтому особо востребованным оказывается концерт как наиболее “театральный” жанр чистой музыки, связанный с поэтикой игры. Композитор играет и с жанром, и с особенностями музицирования, и с составом участников, и с распределением ролей между ними, сочиняя, фантазируя все новые комбинации» [5, с. 32].

В концерте для альта и камерного оркестра также затронута тема размышления о современности и места человека в нем. Композитор раскрывает ее в трагическом духе Ф. Достоевского, но через гротеск. В этом проявляется самобытность творческого стиля С. Слонимского.

Использованные источники

1. Бугакова Т.Г. Соотношения и связи речевой и музыкальной интонаций : метод. пособие. Ростов н/Д : Изд-во РО ИПК и ПРО, 2005. 16 с.
2. Зайцева Т.А. Композитор Сергей Слонимский. Портрет Петербуржца. СПб. : Композитор, 2009. 40 с.
3. Интервью С. Слонимского газете «АиФ – Петербург» от 19.10.2016 г. URL: http://www.spb.aif.ru/culture/person/sergey_slonimskiy_samye_strashnye_lyudi_-_lstecy

4. Огибалина В.М. Анализ романа «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Полифоническое и монологическое в структуре романа. URL: <http://rusteacher.ru/poleznye-materialy/23-analiz-proizvedeniya-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie>
5. Умнова И.Г. Интерпретация смысла невербальных сочинений С. Слонимского сквозь призму литературно-критического творчества композитора. URL: www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Umnova
6. Шалдаева Е.А. Каденция солиста в инструментальных концертах Сергея Слонимского // Известия ВГПУ. 2010. № 3. С. 79–83.

Vera Andreeva, Anastasiya Kanaeva

S.M. SLONIMSKY. CONCERTO FOR ALTO AND CHAMBER ORCHESTRA "TRAGICOMEDY"

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 75–85. doi: 10.17223/26188929/6/10

The article addresses the peculiarities of the concerto genre from the perspective of S.M. Slonimsky works, and is illustrates them by «Tragicomedy», S.M. Slonimsky's last concerto for alto and chamber orchestra. The analysis is based on the comparison of «Tragicomedy» with «Crime and Punishment» by F.M. Dostoevsky. The concerto's recurring main theme (cadence of the soloist) and grotesque themes are characterized by a variety of forms and expressions, and represent the conflict between the good and the evil. All that characterizes S.M. Slonimsky's original style in this particular work as well as in the others is the use of a wide range of the means of musical expression which were determined by the concerto's elaborate concept.

Keywords: S.M. Slonimsky, «Tragicomedy», «The Crime and the Punishment», concerto, cadence of the soloist, seria.

The used sources

1. Bugakova T.G. Relationships and connections of speech and musical intonation: Methodical manual. Rostov on Don, 2005.
2. Zaitseva T.A. Composer Sergey Slonimsky. Portrait of resident of St. Petersburg. St. Petersburg, 2009.
3. Interview with S. Slonimsky newspaper "AiF - Petersburg" from 10.19.2016. URL: http://www.spb.aif.ru/culture/person/sergey_slonimskiy_samy_e_strashnye_lyudi_1stecy
4. OgiBALIN V.M. "Analysis of the novel" the Crime and the Punishment by F.M. Dostoevsky. Polyphonic and monological in the structure of the novel. URL: <http://rusteacher.ru/poleznye-materialy/23-analiz-proizvedeniya-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie>
5. Umnova I.G. "Interpretation of the meaning of S. Slonimsky's non-verbal writings through the prism of the composer's literary-critical work". URL: www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Umnova
6. Shaldaeva E.A. "Cadence of the soloist in the instrumental concerts of Sergey Slonimsky". *Izvestia VSPU*. 2010. № 3, pp. 79–83.

В ДАЛЬНИЕ СТРАНЫ...

УДК 782.9

doi: 10.17223/26188929/6/11

Татьяна Карташова, Виктория Антипова

ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР ИНДОНЕЗИИ В СВЕТЕ ВЛИЯНИЯ ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматриваются театральные формы, общие для искусства Индии и Индонезии. Прослеживаются вехи исторического взаимодействия данных стран, выявляется феномен «индианизации» индонезийской культуры. Театральные представления Индонезии рассматриваются в качестве синкретических видов искусства, объединяющих музыку и сценическое действие. Внимание уделяется таким театральным формам, как ваянг бебер и ваянг кулит: приводятся наиболее ранние упоминания о данных театральных формах, описывается выбор сюжетов, особенности исполнения.

Ключевые слова: Индонезия, театральные формы, ваянг бебер, ваянг кулит.

Традиционный театр Индонезии на протяжении столетий бережно сохраняется носителями культуры в аутентичном виде, так как воспроизведение канонов и следование традициям исполнения характерно для искусства стран Азии. Рассмотрение театральных форм Малайского архипелага позволяет значительно расширить круг знаний о многочисленных аспектах индонезийской культуры, истории страны, особенностях мифопоэтических представлений индонезийцев. Неразрывная же связь театрального спектакля и музыкального сопровождения демонстрирует удивительную и причудливую синтетическую форму искусства, завораживающую как своей визуальной, так и звуковой выразительностью.

Однако изучение театра Малайского архипелага возможно лишь с позиции влияния индийской культуры, что связано с важнейшими вехами в истории страны и в свете влияния различных религиозных учений. Прежде всего необходимо отметить, что на протяжении

различных временных периодов на территории Индонезии господствовали разные религиозные верования. Как отмечает автор трудов по истории и культуре Индонезии Тим Ханниган, «прежде чем ислам стал доминирующей религией, жители региона поклонялись Шиве, Вишну и Будде, в то же время многие до сих пор поклоняются своим собственным предкам» [4, p. 12].

Особую роль в истории Индонезии сыграло ее географическое положение. Представители вида Человека разумного начали освоение Малайского архипелага примерно 40 тыс. лет назад и были охотниками-собираателями, владевшими простейшими предметами труда¹. Однако только в начале 1-го тыс. н. э. началось активное развитие культурной жизни, что было связано в первую очередь с активным развитием торговли. Территория архипелага приобрела значение важнейшего промежуточного пункта на торговых путях между Индией и Китаем, многочисленные переселенцы из данных стран начали строительство портов на территории индонезийских островов. Влияние индийской культуры проявлялось наиболее активно, и, как отмечают историки, «в ранние века текущей эры Ява, Суматра, Малайский полуостров и другие западные части Архипелага подверглись процессу “индианизации” в качестве территорий, подконтрольных правителям, носившим индийские титулы и исповедовавшим индийские верования» [4, p. 27].

В итоге к VIII–IX вв. н. э. территории крупнейших индонезийских островов (Явы и Суматры) оказались покрыты сотнями индуистских и буддистских храмов, а положения индийских религиозно-философских систем начали оказывать воздействие на жизнь и ритуальную практику индонезийцев. В результате именно смешение положений индуизма и буддизма с местными индонезийскими верованиями² сформировало самобытный лик индонезий-

¹ Согласно исследованиям и находкам палеонтологов гоминиды населяли территорию Индонезии более миллиона лет назад. Прежде всего, это Человек флоресский (возраст останков – 13–95 тысяч лет, найдены на о. Флорес, Индонезия) и Человек яванский (период существования – 1 млн – 700 тыс. лет назад, останки найдены на о. Ява, Индонезия).

² Традиционные индонезийские верования культивируются на территории островов с древнейших времен, сохраняют значительное число приверженцев и в наши дни и представляют собой поклонение духам природы и душам предков. В разных частях страны культы демонстрируют внутреннее единство,

ской культуры. Особенно ярко их синтез проявился в традиционном индонезийском театре. На территории Индонезии культивируются различные формы театрального искусства: это пришедшие с Южноазиатского субконтинента представления театра теней *ва-янг кулит*, разыгрывающиеся при помощи плоских кожаных кукол позади подсвеченного белого экрана. По мнению исследователей, «они были известны во многих странах Азии от Китая и до Турции. В настоящее время остатки данной традиции можно наблюдать в Китае, Таиланде, Малайзии, Филиппинах и в некоторых частях Индии. Однако на Бали и Яве популярность театра теней никогда не угасала» [3, р. 324]. Широкое распространение получили театральные постановки объемных деревянных кукольных фигур *ва-янг гонг*, а также разыгрывающиеся при помощи людей спектакли *ва-янг вонг*. Объединяющей чертой этих театральных традиций служит глубокая убежденность индонезийцев в том, что во время спектаклей души (тени) предков вселялись в кукол или артистов и были способны подарить благополучие и процветание зрителям. Несомненно, генезис подобных убеждений относится к архаическим пластам индонезийской культуры. Следует отметить, что согласно древним индонезийским культам тень представляет собой мистический феномен, объединяющий мир живых и мир духов. К примеру, считается, что в тени человека живут духи его предков¹.

Индийские драматические жанры на протяжении столетий в процессе межкультурной коммуникации распространились по различным странам Европы и Азии, но некоторые виды театрального искусства, например театр статичных изображений (представления нарисованных сцен), сохранились только в Индии и Индонезии. Для представлений статичных картин эпизоды из «Махабхараты», «Рамаяны» и светские истории изображались на свитках, достигавших порой шестиметровой длины. Во время выступления рассказчик-певец нараспев комментировал содержание нарисованных сцен, иногда выступая совместно с женским хором или сольно под

хотя и получили названия ввиду лингвистических различий между представителями различных территорий. К примеру, на о. Ява подобные явления получили название «кеджавен», на о. Сумба – «марапу».

¹ Из беседы со скульптором и художником, представителем верования кеджавен Ибрагимом Нуром (Ibrahim Noor), Индонезия, г. Джокьякарта, 18 марта 2018 г.

аккомпанемент *джантры* – трехструнного музыкального инструмента. На протяжении всего действия звучали гимны, в которых сказитель просил богов ниспослать счастье и благополучие зрителям. Считалось, что в свитках обитает дух божества Деванараяны¹, поэтому к нарисованным картинам относились с большим почтением, совершали подношения, изношенные свитки не выбрасывались: их относили в священное озеро Пушкар в сопровождении определенных обрядов.

В Индонезии также издревле существует подобный индийскому театр представлений картин – *ваянг бебер*. Первые письменные упоминания о нем были обнаружены в китайских источниках XV в. Побывавший в 1416 г. на остров Ява секретарь китайского адмирала Ма Хуань писал: «Встречаются здесь жители, которые рисуют на бумаге людей, птиц, животных, насекомых. Картины делают в виде длинных свитков; их узкие края прикрепляются к палкам, выступающим с одной стороны рулона бумаги. Человек садится на корточки, ставит свиток перед собой, рисунками к зрителям, и перематывает его (между палками) по частям, объясняя звучным голосом на своем языке, что нарисовано на каждой части. Зрители сидят вокруг него и слушают, смеясь или плача в зависимости от того, что он рассказывает» [2, с. 23].

Несмотря на опору представлений на традиционные верования, исследователи считают, что театральное искусство было заимствовано индонезийцами с Южноазиатского субконтинента. Первые упоминания о театральных представлениях в Индонезии встречаются в надписях IX–X вв., согласно которым в те времена артисты театра жили при дворцах яванских царей и являлись выходцами из Индии. Излюбленными сюжетами были сцены из «Махабхараты»² и «Рамаяны»³, а также традиционные индонезийские сказки, генезис которых относится к архаическим временам. Особенно же часто показывалась жизнь одного из главных индийских эпических

¹ Деванараяна – бог, который создал Вселенную; одна из форм Вишну – высшего божества индуистского пантеона.

² «Махабхарата», или «Великое сказание о потомках Бхараты», – древнеиндийский эпос на санскрите, относящийся к эпохе Вед. Содержит 200 тыс. строк.

³ «Рамаяна», или «Путешествие Рамы», – древнеиндийский памятник индийской литературы на санскрите, относящийся к священным текстам индуизма.

героев – Арджуны¹, от внука которого (Париксита), как считалось, произошли правители Индонезии.

Осуществляют представления ваянг кулит кукловоды – *даланги*: они не только приводят в движение и озвучивают марионеток, но также комментируют разыгрывающиеся события и дают указания аккомпанирующему ансамблю.

Для участников гамелана, аккомпанирующего представлению, даланг выступает в качестве дирижера оркестра: «Он подает музыкантам все основные сигналы для вступления, остановки, перемены мелодии, ритма и т.д. Дирижерскую палочку ему заменяют два небольших деревянных молотка чемполо, которыми он бьет по стенке ящика из-под кукол. <...> На развернутой к далангу стенке ящика подвешено четыре-пять металлических или бронзовых пластинок кепьяк (кепрак, копрак). Ударяя по ним одним из своих молотков, даланг создает шумовые эффекты – имитирует лязг оружия, шум ветра, грозы, бури, землетрясения, извержения вулкана и т.д.» [2, с. 123].

В связи с тем, что представления ваянг кулит приобретают культовый характер, даланги воспринимаются не как артисты, а как священнослужители. Показательно, что наряду со служителями храмов им дано право освящать воду. Перед началом представления далангу полагается пройти специальный обряд очищения и совершить медитацию, при этом медитативное состояние должно сохраняться кукловодом на протяжении всего многочасового спектакля.

Важнейшим элементом представлений ваянг кулит является и музыкальное сопровождение; аккомпанирующую функцию выполняет *гамелан*² – ансамбль традиционных музыкальных инструментов. Для музыкального сопровождения может использоваться любое количество исполнителей, но не менее восьми. Звучание гамелана во время спектакля следует за движениями персонажей, создает необходимое настроение, характеризует чувства и состояния героев, служит опорой ритмизованной речи кукловода. Каждая те-

¹ Арджуна – главный герой «Махабхараты».

² Гамелан (индонез. *gamel* – ударять) – ансамбль музыкальных инструментов, включающий разнообразные металлофоны, ксилофоны, мембранофоны, хордофоны и аэрофоны.

ма, исполняемая гамеланом, соответствует какому-либо персонажу, эпизоду повествования или поэтическому образу.

Во время исполнения театрального представления позади даланга располагаются четыре исполнителя на *гендерах* – музыкальных инструментах, состоящих из 10–14 металлических клавиш, подвешенных над резонирующими трубками из бамбука. За счет мягкого и приглушенного тембра звучание гендеров становится идеальным сопровождением и опорой речи кукловода, помогая ему оставаться в рамках избранной ладовой модели. Партии гендеров не дублируют пение или речитацию даланга, но обрамляют изысканным мелодическим кружевом; их задача – продуцировать фоновые звучания, быть ладовой опорой кукловода и расцвечивать его речь и вокализации многочисленными мелодическими украшениями¹.

Важнейшую роль в спектаклях ваянг кулит играет исполнитель на *кенданге*². Именно барабанщику следует считывать «знаки», даваемые ему далангом, и через изменение темпа или паттерна звучания подавать «ключи» для других исполнителей в составе аккомпанирующего ансамбля. В связи с этим в представлениях ваянг кулит ключевую роль играет слаженное взаимодействие даланга и барабанщика.

Ускорение темпа исполнителем на кенданге указывает другим музыкантам на приближение к кульминационной части композиции; следующие затем замедление темпа и изменение ритмического паттерна кенданга «сигнализирует» о наступлении *сугук* – последнего проведения мелодической темы. Представление начинается после захода солнца или в полночь и заканчивается на рассвете, на протяжении долгих часов музыка звучит практически без перерывов.

Перед началом театральных представлений совершались жертвоприношения, звучали молитвы. Спектакли наделялись магической силой, способной избавлять от эпидемий, набегов грызунов, способствующий сбору богатого урожая, защите зрителей от воздействия злых духов. Начало представления было немыслимо без медитации, жертвоприношений и окуливания благовониями всех

¹ В основу большей части текста легла информация, полученная Антиповой В. во время научной стажировки в Индонезийском институте искусств г. Джокьякарты (Institut Seni Indonesia Yogyakarta) в 2017–2018 г.

² Кенданг – индонезийский двуглавый барабан. Яванские кенданги отличаются несимметричностью формы, в то время как балийские барабаны симметричны.

сценических предметов. Не только зрителям, но и исполнителям не следовало прикасаться к куклам, не пройдя обряда очищения. Как и в Индии, актеры театральных представлений в Индонезии образовывали особую касту, в которой знания передавались из поколения в поколение.

Влияние религиозного начала проявлялось и в канонах театрализованных представлений. Так, в индонезийских спектаклях сценическое пространство оказывалось поделенным на две части. Правая часть – божественная – предназначалась для расположения кукол – изображений богов, левая – демоническая. Смертные герои относятся к одной из сторон в соответствии со своими качествами и чертами характера. Вне зависимости от выбора сюжета данный этот остается неизменным. На данном уровне также проявляются философские воззрения о срединном положении человека между силами добра и зла, что отражает индуистскую концепцию трехуровневой вертикальной организации Вселенной: небесный мир (мир богов), мир людей и хтонический мир. Троичность присутствует и на уровне структурной организации представлений. Так, спектакль *ваянг кулит* делится на три части, *далангу* следует обладать чутким чувством времени, так как частям полагается оканчиваться в полночь, в 3 часа утра и на рассвете соответственно. Столь длинный спектакль может вместить в себя многочисленные сцены, для показа которых *далангу* необходимо от 40 до 60 кукол.

Следует отметить, что деление сценического пространства на две зоны (правую и левую), олицетворяющие светлые и темные силы, присутствует и в южноиндийских танцевальных драмах *якшагана*¹ и *катхакали*², восходящих в классическому санскритскому театру.

Нельзя не отметить и органичное родство индонезийских спектаклей *ваянг кулит* с кукольным театром теней, широко представленным в различных регионах Индии. К примеру, на территории южноиндийского штата Керала подобные представления известны

¹ Якшагана – «букв. “песни полубогов” – южноиндийская танцевальная драма, основанная на эпосе и темах из пуран, которая получила наибольшее распространение в штате Карнатака» [1, с. 548].

² Катхакали – «букв. “рассказ для песни” – южноиндийская танцевальная драма штата, возникшая примерно в XVIII веке в штате Керала» [1, с. 479].

под названием «толпава кутху»¹. В индийской традиции подобные пьесы «сопровождаются пением баллады, исполняемой кукловодом, который не только управляет героями, но и руководит всем действием, включая песню, кукольный танец и декламацию» [1, с. 484].

Интересно и религиозно-философское осмысление спектаклей представителями древних анимистических верований. Согласно архаичным индонезийским учениям человек и окружающее его пространство наполнены различными энергиями. И как фигуры положительных и отрицательных героев театральных действ, представляющие силы добра и зла, после многочисленных сценических сражений оказываются в одном сундуке, так и положительные и отрицательные энергии должны быть, по мнению носителей традиции, скоординированы в человеке для его гармоничного существования².

Исследователи же считают, что генезис подобных представлений о добре и зле кроется в основах индуизма, а сами спектакли призваны «...изобразить положительные и отрицательные черты человека, с обязательным триумфом светлого начала над темным. Зло никогда не может быть уничтожено, так как индуизм не предполагает существование чистого добра. Добро и зло сосуществуют, индуизм же ищет способы привести их к мирному взаимодействию» [3, р. 324].

Формирование театра Индонезии проходило под сильнейшим влиянием индийской традиции, однако на индонезийской почве театральное искусство вступило в активное взаимодействие с местными анимистическими верованиями. Представляя собой синтез различных религиозно-философских систем, театр приобрел сакральное значение в жизни общества.

Театральные представления в Индии и Индонезии не только понимались в едином ключе, но и выполняли схожие функции в жизни общества. Являясь частью ритуальной практики, спектакли также знакомили зрителей с мифологией и историей страны, формировали мировоззрение, эстетические вкусы, модели поведения; это

¹ Название театра «толпава» переводится как ««кукла из кожи», «кутху» – «спектакль»» [1, с. 484].

² Из беседы со скульптором и художником Ибрагимом Нуром (Ibrahim Noor), Индонезия, г. Джокьякарта, 6 апреля 2018 г.

неотъемлемая часть индонезийского социума, которая не утратила своего непреходящего значения и в настоящее время.

Использованные источники

1. *Карташова Т.* Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. М. : Композитор, 2010. 576 с.
2. *Соломоник И.* Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений. М. : Наука, 1983. 184 с.
3. *Eiseman F.* Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. Singapore : TUTTLE Publishing, 1990. 376 p.
4. *Hannigan T.* A brief history of Indonesia: sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of South-east Asia's biggest nation. Singapore : TUTTLE Publishing, 2015. 288 p.

Tatyana Kartashova, Victoria Antipova

TRADITIONAL THEATER OF INDONESIA AS INFLUENCED BY INDIAN CULTURE

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 86–94. doi: 10.17223/26188929/6/11

The article is devoted to the identification of theatrical forms common to the art of India and Indonesia. The work traces the milestones of the historical interaction of these countries, reveals the phenomenon of “Indianization” of Indonesian culture. Indonesian theatrical performances are regarded as syncretic forms of art, combining music and stage action. Attention is paid to such theatrical forms as Wayang beber and Wayang kulit: the earliest references to these theatrical forms are given, the choice of scenes is described, and the specifics of the performance are noted.

Keywords: Indonesia, theatrical forms, wayang a beber, wayang kulit.

The used sources

- 1 Kartashova T. Up-Shastri as a common sound space of musical culture of North and South India. Moscow, 2010.
2. Solomonik, I. Traditional puppet theater of the East. Principal theatre flat images. Moscow, 1983.
3. Eiseman F. Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. – Singapore, 1990.
4. Hannigan T. A brief history of Indonesia: sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of South-east Asia's biggest nation Singapore, 2015.

УДК 785.1
doi: 10.17223/26188929/6/12

Дарья Липаева

ЯПОНСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ОРКЕСТРОВАЯ МУЗЫКА: КОРРЕЛЯЦИЯ МЕЖДУ ВРЕМЕНЕМ И ТЕМБРОМ¹

Традиционные концепции времени и тембра в японской музыке взаимосвязаны. Понятие времени подчеркивает настоящее и как таковое демонстрирует сильное влияние тембра. В работе показано, что определения времени и тембров параллельны друг другу в соответствующей дихотомии статических и динамических основ. Анализ *Etenraku*, самого известного из произведений *Kangen*, показал, что в большом масштабе музыкальный материал *Gagaku* относительно статичен и это увеличивает степень предсказуемости и создает ощущение медитативности. Поскольку снижается ощущение движения вперед, слушатели сосредоточивают внимание на настоящем моменте. Также анализ выявил динамичность, гетерогенность и многомерность материала. Тембр играет решающую роль в этом музыкальном опыте, как самый важный материал в произведении мелодия через ее гетерофоническое обращение становится тембральной составляющей, это сказывается на акустических свойствах инструментов, которые при спектральном анализе не смешиваются, что позволяет понять трансформацию мелодической линии. Будущие психоакустические исследования могут подтвердить связь между медитативностью и акцентом на тембре. Если говорить о восприятии медлительности в нескольких значительных жанрах японской традиционной музыки, то интересной будет информация о двух выдающихся фигурах: композиторе Тору Такемицу [5] и музыковедке Йошихико Токумару [7], которые указывали на тембр как на жизненно важный элемент японской музыки. По словам Такемицу, «японцы – это люди, которые были наделены сильной восприимчивостью к тембру с давних времен».

Ключевые слова: японская музыка, оркестр, время, тембр.

¹ Адаптированный пер. с англ. Д.Е. Липаевой [4].

Для получивших музыкальное классическое образование на Западе две характерных черты в японской традиционной оркестровой музыке представляют чрезвычайный интерес – это особое внимание к тембру и временной организации. Цель данной статьи – показать, как взаимосвязаны обозначенные аспекты. Их анализ осуществляется на примере инструментальной музыки *Kangen*, выступающего аналогом *Gagaku*.

Первая часть статьи посвящена понятию времени в традиционной культуре Японии. Вторая часть исследования сосредоточена на анализе методов оркестровки и акустических характеристиках инструментов *Gagaku*, посредством которых будет показано, каким образом различные элементы тембра способствуют созданию уникального временного опыта.

Время

Западная концепция времени

Традиционная западная концепция времени является линейной [2, р. 23]. Она может быть представлена вектором, исходящим из прошлого и нацеленным в будущее, как показано на рис. 1 (см. приложение).

Западный образ восприятия времени часто акцентирует прошлое и будущее в ущерб настоящему времени, в то время как представление о настоящем является неопределенным и относительным. Оно может состоять из очень специфических событий, но каждое из них в отдельности не будет иметь особого значения. Значение имеет только то, каким образом настоящее ведет нас из прошлого в будущее. Такой подход ко времени предполагает постоянное перемещение между различными позициями через последовательность более или менее эфемерных точек, чему способствуют как гармонические, так и мелодические средства выразительности [3].

Японская концепция времени

Традиционно визуальное представление о времени, характерное для японской культуры, связывается с круговым движением Джоджи Юаса [8]. Как видно из рис. 2 (см. приложение), в таком понимании концепции времени вектор направленности последнего отсутствует.

Другим словами, японский способ концептуализации времени подчеркивает настоящее в ущерб прошлому и будущему. Благодаря сосредоточению внимания на «сейчас» слушатели переживают ощущение вечности. Каждый музыкальный такт одинаково важен при неизменном и постепенном преобразовании, исключая, однако, такое явление, как кульминация. Конечным результатом является устойчивый континуум, который придает музыке статичность.

Среди культурных и эстетических аспектов, которые определяют японскую концепцию времени, три из них видятся особенно важными:

- ма (время или интервал в пространстве);
- пагу (становление);
- *jō-ha-kyū* (последовательность формальных этапов).

Остановимся на каждом из них подробно.

Ма буквально относится к пространству между основами или временному интервалу между тактами. Это первичная мера художественного выражения. На фундаментальном уровне он управляет самой центральной организацией музыкального исполнения – ощущением ритма. Это не математически рассчитанный промежуток между нотами, а скорее сенсорный, во многом интуитивно переживаемый ритм. *Ма* также подразумевает, что пространство между тактами одинаково заслуживает внимания, равно как и сами такты. Не случайно поэтому в японской концепции длительности времени существует измерение глубины времени.

Понятие *пагу* лежит в основе традиционной японской космологии. Акира Тамба заявляет, что ее наиболее важным аспектом является идея о том, что предметы и живые существа постепенно и постоянно развиваются [6]. Не существует особого момента рождения или смерти. Все непрестанно развивается и существует. Таким образом, *пагу* подтверждает, что прошлое и будущее являются частью японской реальности. Подразумевается, что японцы воспринимают время как что-то более ликвидное, чем западные люди; его нельзя разделить на дискретные, исчисляемые точки; его можно понять только через его движение, т.е. континуум. В то время как для западного человека отсутствие значимых событий может привести к ощущению общей медлительности, *пагу* действительно добавляет движение японской концепции времени. Другими словами, «сейчас» не является неизменным или повторяющимся моментом, бу-

дучи скорее непрерывной последовательностью моментов существования. Все это позволяет внести в визуальное изображение японской концепции времени некоторые коррективы, как это показано на рис. 3 (см. приложение).

Jo-ha-kyu является основным и общепринятым принципом структуры в японской композиционной форме [5]. Он часто определяет музыкальное развитие всех форм целого, регулируя структуру музыкальной программы, формы пьесы, развития раздела, музыкальной фразы или даже отдельного элемента. Принцип переводится следующим образом: *jo* = медленное введение, *ha* = умеренная основная часть и *kyu* = быстрое заключение. Традиционно данный феномен следует понимать как постоянное, но чрезвычайно постепенное, иногда почти незаметное ускорение музыки. В наивысшем варианте формы различные разделы могут быть четко обозначены, однако на более низких уровнях принцип разделения становится неопределенным и подразумевает в основном медленное изменение темпа посредством перехода от относительно бесформенного введения через более определенное развитие к быстро приближающемуся заключению. С учетом этого символическое изображение японской концепции времени также может быть подвергнуто корректировке (см. рис. 4 приложения).

В заключение напомним, что японская концепция времени может рассматриваться как круговая и сосредоточенная на «сейчас». Ее общая структура относительно статическая и медленная, но временной показатель каждого отдельного момента является динамичным и многомерным.

Тембр

Тембр и вертикальное время

Джонатан Крамер выделил форму времени, которая подчеркивает настоящее как «вертикальное время» [2, р. 54–57]. Учитывая, что вертикальная организация (сякухати) инструментов связана, соответственно, с гармонией и оркестровкой – двумя атрибутами тембра, Крамер предполагает, что форма времени, сосредоточенная на настоящем, должна способствовать более чуткому восприятию тембра, тем самым подтверждая важность тембра в японской оркестровой музыке. Далее мы проследим параллель между тембрами

в музыке Gagaku и статически-динамическими аспектами японской концепции времени.

Статические тембральные характеристики

Стабильность и медлительность музыки Gagaku на высоком уровне более всего отражается в трех основных аспектах тембра:

- устойчивость оркестровой функции инструментов;
- предсказуемость оркестровки во временном развитии;
- постоянный уровень динамики.

Инструменты оркестра японского императорского двора можно разделить на три хора: деревянные духовые инструменты, струнные и перкуссия. У каждого хора есть предписанная ему функция, которая никогда не изменяется. Гобой (*хитирики*) и флейта (*рютеки*) из хора деревянно-духовых инструментов исполняют мелодию. ПеркуSSIONный хор, состоящий из двухголового барабана (*какко*), висячего барабана (*тайко*) и маленького гонга (*шо*), объединен вместе для создания синглет-ритмического паттерна¹, который определяет доли времени. Струнная группа (*бива* и *кото*) создает мост между духовыми и перкуSSIONными оркестрами, окрашивая ключевые (сильные) акценты с помощью мотивов и гармоний в мелодической линии.

Оркестровка каждой части Gagaku достаточно предсказуема: в начале и в конце раздела она полностью статична, как и в остальное время. Форма *Etenraku* состоит из трех мелодичных разделов (*A*, *B*, *C*), каждый из которых состоит из восьми разделов. Разделы *A* и *B* появляются четыре раза, раздел *C* – два раза в соответствии с задуманной формой: *AABVSSAABB*. Поскольку в этой музыке нет традиционного мелодического, гармонического, ритмического или оркестрового развития, материал и оркестровка разделов повторяются, за исключением первого и последнего раздела, который соответственно постепенно приходит к заключению. Вступление инструментов следует строго заданному порядку: начинают рютеки, затем перкуSSIONные инструменты, далее шо, которые вступают практически одновременно с хитирики, и, наконец, *бива* и *кото*. Как только

¹ Синглет-ритмический паттерн – зацикленная ритмическая линия (прим. переводчика).

вступит весь ансамбль, инструменты исполняют произведение до коды, во время которой каждая группа исполнителей замолкает в соответствии с заданным порядком: сначала перкуссия, затем деревянно-духовые инструменты, заканчивают бива и кото.

Статика Gagaku обнаруживается также и в подходе к динамике. За исключением вступления и заключения все остальные разделы исполняются в динамике громко. При этом большую часть времени музыку Gagaku играет полный ансамбль, с флейтами и гобоями, повторяющими мелодии по статическим ритмическим рисункам трех ударных инструментов, сопровождающих гармонию, исполняемую двумя струнными инструментами и органом. Следовательно, возвраты и даже изменения разделов не создают импульсивного движения, возникающего перед кульминацией, в результате возникает ощущение дежавю и неподвижности. Широкомасштабный подход к тембру усиливает чувство возвратности времени и хорошо иллюстрирует постоянство «сейчас».

Динамические тембральные характеристики

В то время как общая тембральная составляющая японской оркестровой музыки может показаться статичной, ее внутреннее развитие отмечено динамикой. Текстуры не смешиваются, поэтому за счет сложной структуры возникает глубина. Это результат стратифицированной организации инструментов в регистрах, дестабилизации мелодии через гетерофонию, а также несовпадающих акустических свойств инструментов.

Распределение инструментов по регистрам

Распределение инструментальных хоров через регистр препятствует их звуковому смешению, следовательно, создается многослойная текстура, которая добавляет глубину в общий тембр. Такая текстура возможна в музыке Gagaku, где каждое семейство инструментов занимает свой слой (см. рис. 5 приложения).

Струнные инструменты располагаются в нижнем регистре таким образом, что кото звучит на одну октаву выше бивы. В свою очередь, деревянно-духовые инструменты звучат на одну октаву выше, чем кото. Аналогичным образом хитирики и рютэки звучат на октаву выше друг от друга, накладываясь на звучание шо.

Гетерофония

Неравномерное звучание японского оркестра подкрепляется использованием гетерофонии. Было продемонстрировано, что способность слышать отдельные части увеличивается, когда в ритмическом отношении они звучат несинхронно [1]. На рис. 8 (см. приложение) показана первая фраза раздела *B Etenraku*. Во втором – четвертом такте два духовых инструмента исполняют одну и ту же мелодию в разных ритмических значениях. Также отличаются мелодии двух струнных инструментов: основное ритмическое и мелодичное движение у партии бивы происходит в низком регистре в начале каждого такта, в то время как рисунок партии кото становится более активным на второй и третьей доле каждого второго такта.

Анализ высоты тона показывает, что с технической стороны в гетерофонии моменты созвучия чередуются с диссонансом. Первый такт – это момент созвучия.

Стрелки в примере указывают на тон *H*, который практически во всех инструментах появляется на первой доле. Следует обратить внимание, что традиционно самый низкий звук у *шо* и самый высокий на биве считаются их основными мелодическими тонами. Инструмент *кото* является единственным, у которого *B* в воспроизведении сохраняет свой мелодический тон, в отличие от других инструментов. С другой стороны, третья доля во втором такте показывает, как к техническому пласту гетерофонии добавляются цвет и текстура мелодии. Так, *A* в хитирики с аккордом *шо* приходят в столкновение с *Fis* *рютэки* и *G* бивы, преобразуя мелодию в гармонию. Такой вид мелодической линии в первую очередь повышает тембральное качество музыки.

Акустические свойства

Изучение акустических свойств инструментов *Gagaku* свидетельствует о том, что неизменяемое качество звучания ансамбля зависит от самих инструментов. Подтверждение данного тезиса будет представлено на основе анализа двух наиболее важных физических характеристик звука, используемых при определении тембра, – извлечения и формы мелодической волны устойчивых тонов.

Типы извлечения звука у восьми инструментов Gagaku сильно различаются, тем самым затрудняя звуковое слияние. Например, в западном оркестре можно заметить, что унифицированный звук инструментов струнного хора лучше, чем у духового оркестра, так как последний включает в себя три разных типа мундштуков. Восемь инструментов Gagaku, изготовленных из разных материалов, воспроизводят звук, используя восемь различных свойств звукоизвлечения с помощью различных типов игры на щипковом инструменте и разных ударов на ударных инструментах.

Деревянные духовые инструменты:

- хитирики представляет из себя двойную дудочку, подобно го-бою;

- мундштук рютэки похож на мундштук западной поперечной флейты;

- мундштук шота полностью обхватывается губами исполнителя. Воздух, втянутый музыкантом через мундштук, активируется внутри полой свирели.

Струнные инструменты:

- плектр, используемый для игры на биве большой, треугольный и изготавливается из дерева; исполнитель держит его в правой руке и использует заостренный край для извлечения звука из струны;

- исполнитель на кото прикрепляет три маленьких округлой формы плектора на первый, второй и большой пальцы правой руки; раньше плектр делали из слоновой кости, но сегодня для изготовления используется пластик.

Ударные инструменты:

- *тайко* – мембранофон, звук на котором воспроизводится ударом большого резинового молотка;

- *какко* – мембранофон, на котором играют деревянными палочками;

- *шоко* – единственный идиофон, на котором также исполняют музыку деревянными молоточками.

Второй фактор, ослабляющий звуковое слияние, – это акустическое свойство устойчивых частей звука мелодических инструментов. Спектральный анализ показывает, что сам тембр хитирики и рютэки довольно неустойчив, что затрудняет их слияние. На рис. 6 и 7 (см. приложение) представлены усредненные гармонические спектры устойчивой части тонов двух инструментов с их западны-

ми аналогами. Продолжительность анализируемых частей составляет 1,5 секунды. На рис. 6 показаны усредненные гармонические спектры западного гобоя и хитирики, играющие в строе *Dis*.

Сравнение между ними показывает, что хитирики имеет богаче спектр, чем гобой. У более высоких нот хитирики основная частота звука существенно колеблется. Наконец, количество энергии вокруг обертонов составляет четыре, пять, шесть, восемь, девять, десять и одиннадцать частиц, что подразумевает следующее: звук хитирики включает в себя достаточное количество шума. На рис. 6 приведено сравнение усредненных гармонических спектров рютэки и западной флейты, играющей в строе *Dis* меццо-форте. Из этого примера следует, что фундаментальное звучание рютэки также колеблется, хотя и менее значительно, чем у хитирики.

Альбертом Брегманом было продемонстрировано, что два тона смешиваются лучше, когда большая часть их обертонов совпадает [2]. Нижний пример рис. 7 показывает наложение средних спектров западного гобоя (*Dis* 5) на флейту (*Dis* 6). По ровной диаграмме понятно, что соответствующие частицы звуков этих двух инструментов могут легко смешаться. Верхний пример рис. 7 демонстрирует наложение хитирики (*Dis* 5) на рютэки (*Dis* 6). Как и ожидалось, смещение между соответствующими «колеблющимися обертонами» показывает, что звучание этих инструментов невозможно спутать.

Тембр и центр в настоящем

Как и западная музыка, японская оркестровая музыка состоит из наложенных друг на друга слоев звука, но в то время как западные музыкальные слои обычно между собой смешиваются, в слоях японской оркестровой музыки этого не происходит. Слушатель всегда может легко различить звук инструментов в хорах, а также отдельно в каждом хоре. Отсюда и возникает сложная, утонченная взаимосвязь.

Между звучаниями восьми инструментов Gagaku четко ощущается каждый момент. Это достигается сложным и динамичным опытом, даже если другие инструменты в большей степени звучат медленнее или статичнее. Богатство японской традиционной оркестровой музыки в целом основано не столько на драматическом

внешнем движении на высоком уровне, сколько на внутренней жизни неуловимого момента. Акцент на тембр и акцент на настоящем («сейчас» *прим. Д.Е.*) идут рука об руку.

Итак, рассмотрены основополагающие для японской оркестровой музыки механизмы взаимосвязи в ней времени и тембра. Данный вопрос, согласно традиционным мировоззренческим установкам, восходит к процессуально-временной природе музыки и представляет собой обширную панораму будущих исследований; специфическое преломление эта природа приобретает в свете специфики концепции Времени в японском мировосприятии.

Использованные источники

1. *Bregman A.* Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990. P. 245–248.
2. *Kramer J.* The Time of Music. New York : Schirmer Books, 1988. P. 23–57.
3. *Narmour E.* The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model. Chicago : University of Chicago Press, 1990.
4. *Rose F., Kapuscinski Ja.* Japanese Traditional Orchestral Music: The Correlation between Time and Timbre. URL: <http://www.jaroslawkapuscinski.com/pdf/japanese-traditional-orchestral-music.pdf>
5. *Takemitsu T.* My perception of time in traditional Japanese music // Contemporary Music Review. 1987. Vol. 1. P. 9–13.
6. *Tamba A.* La Théorie et l'esthétique musicale japonaises, Publications Orientales de France, 1988. P. 321–330.
7. *Tokumaru Y.* Le timbre dans la musique japonaise // Le timbre métaphore pour la composition / ed. Christian Bourgois. IRCAM, 1991. P. 90–97.
8. *Yuasa J.* Temporality and I: From the Composer's Workshop // Perspectives of New Music. Summer. 1993. Vol. 31, № 2. P. 216–228.

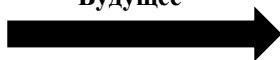
*Приложение***Прошлое****Будущее****Вечность**

Рис. 1. Западная концепция времени



Рис. 2. Японская концепция времени



Рис. 3. Нору и японская концепция времени



Рис. 4. Jo-ha-kyu и японская концепция времени

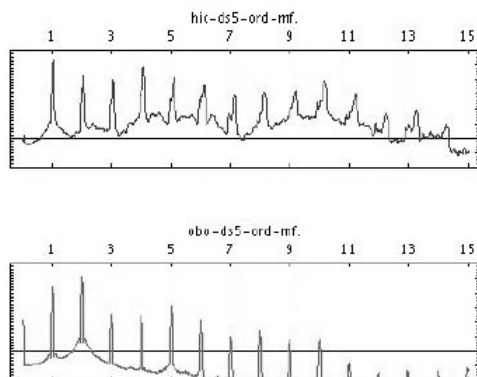


Рис. 5. Срединные спектры двух инструментов, играющих в Dis 5.
Сверху – японский гобой (хитирики); снизу – западный гобой

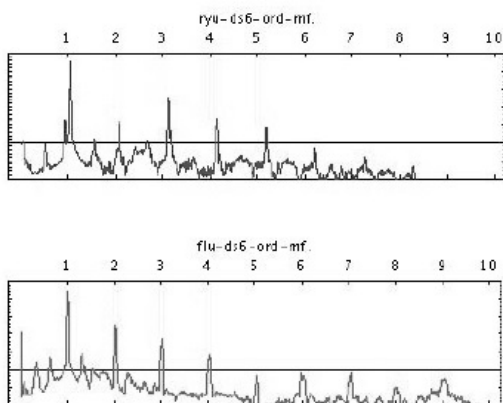


Рис. 6. Срединные спектры двух инструментов, играющих в Dis 6.
Сверху – японская флейта (рюгэки); снизу – западная флейта

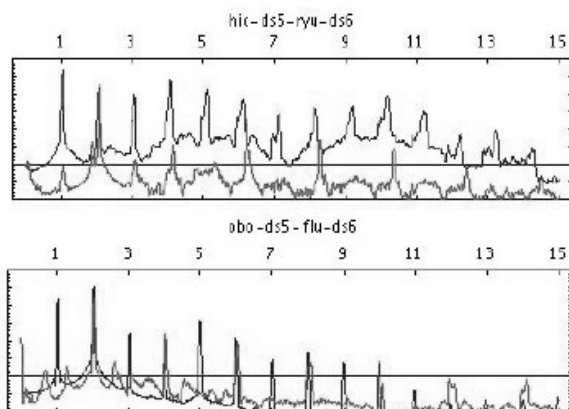


Рис. 7. Срединные спектры двух инструментов, играющих в Dis 5.
Сверху – японский гобой (хитирики); снизу – западная флейта

Figure 8 presents the musical score for the first phrase of section B in Etenraku. The score is written for an ensemble of traditional Japanese instruments. The instruments listed on the left are Sho (Mouth organ), Ryuteki (flute), Hichiriki (Oboe), Shoko (Small gong), Kakko (Small drum), Taiko (Large drum), Koto, and Biwa. The score is in the key of F# (one sharp) and 4/4 time. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is indicated for several parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks, with some parts featuring traditional Japanese notation (koto and biwa) alongside Western staff notation.

Рис. 8. Первая фраза раздела B Etenraku

Daria Lipaeva

JAPANESE TRADITIONAL ORCHESTRA MUSIC: CORRELATION BETWEEN TIME AND TEMBRE

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 95–108. doi: 10.17223/26188929/6/12

Traditional concepts of time and timbre in Japanese music are interrelated. The concept of time emphasizes the present and, as such, demonstrates a strong influence of the timbre. The author demonstrates that the definitions of time and timbres are parallel to each other in the appropriate dichotomy of static and dynamic fundamentals. Analysis of Etenraku, the most famous of the works of Kanen, showed that on a large scale Gagaku's musical material is relatively static, which increases the degree of predictability and creates a sense of meditateness. As the feeling of moving forward diminishes, listeners focus their attention on the present moment. The analysis also revealed the dynamism, heterogeneity and multidimensionality of the material. The timbre plays a decisive role in this musical experience, as the most important material in the work - the melody through its heterophonic circulation becomes the timbral component, which affects the acoustic properties of the instruments that do not mix during spectral analysis, which makes it possible to understand the transformation of the melodic line. Future psychoacoustic studies may confirm the link between meditateness and the emphasis on timbre. If someone is interested in the perception of sluggishness in several significant genres of Japanese traditional music, then he will be interested in information about two outstanding figures: composer Thor Takemitsu [5] and musicologist Yoshihiko Tokumaru [7], who pointed to timbre as a vital element of Japanese music. In accordance with Takemitsu, the author concludes with the words: "... The Japanese are people who have been endowed with a strong susceptibility to timbre since ancient times."

Keywords: Japanese music, orchestra, time, timbre.

The used sources

1. Bregman, A. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press 1990. pp 245-248.
 2. Kramer, J. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988. p. 23-57.
 3. Narmour, E. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
 4. Rose F., Kapuscinski Ja. *Japanese Traditional Orchestral Music: The Correlation between Time and Timbre*. URL: <http://www.jaroslawkapuscinski.com/pdf/japanese-traditional-orchestral-music.pdf>
 5. Takemitsu, T. «My perception of time in traditional Japanese music», in *Contemporary Music Re-view*, Vol.1 1987. Pp. 9-13.
 6. Tamba, A. *La Théorie et l'esthétique musicale japonaises*, Publications Orientales de France, 1988. Pp. 321-330.
 7. Tokumaru, Y. «Le timbre dans la musique japonaise», in *Le timbre métaphore pour la composition*, Ed. Christian Bourgois, IRCAM, 1991. Pp. 90-97.
- Yuasa, J. «Temporality and I: From the Composer's Workshop», in *Perspectives of New Music*, Vol. 31, No. 2 (Summer, 1993), p. 216-228.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

doi: 10.17223/26188929/6/13

ВЕСЬ ТАБОР СПИТ...

31 октября 2018 г. на сцене концертного зала Центра Культуры Томского государственного университета состоялся спектакль «Алеко» – опера С. Рахманинова...

Опера «Алеко» – одноактная лирическая психологическая драма, либреттист – Владимир Иванович Немирович-Данченко. Премьера оперы прошла 27 апреля 1893 г. в Москве. «Алеко» является первой оперой Рахманинова. Произведение было написано в качестве выпускной работы в Московской консерватории, по окончании которой композитор получил Большую золотую медаль.

Небольшой анекдот, с ней связанный:

Чайковский сказал Рахманинову: «Я только что окончил оперу “Иоланта”; в ней всего два акта, которых не хватает, чтобы заполнить вечер. Вы не возражаете, чтобы моя опера была исполнена в один вечер с Вашей?» 19-летний выпускник консерватории при таких словах признанного мэтра не знал, что ответить. Он только заморгал глазами; тогда Пётр Ильич предложил ему подмигнуть в знак согласия, после чего сказал: «Спасибо Вам, кокетливый молодой человек...»



Афиша спектакля, состоявшегося в Томске 31 октября 2018 г.



Старик – отец Земфиры. Фото Т.М. Приходовской



Цыганский табор – Хоровая капелла ТГУ. Фото Т.М. Приходовской



Земфира и Алеко. Лунная ночь... Фото Т.М. Приходовской



Ужасное дело... Фото Т.М. Приходовской

ИНТЕРВЬЮ

*с солистом спектакля Вячеславом Клименко
(роль Старика)*

Скажите, пожалуйста, как Вы можете охарактеризовать процесс подготовки к спектаклю? Что происходило в это время? Как спектакль готовился?

Спектакль готовился больше года, насколько я помню, подготовка началась с сентября 2017 г. и сам показ должен был произойти в мае 2018-го, но мы не успели должным образом подготовиться и, собственно, было решено перенести на октябрь 2018 г.

Процесс подготовки состоял из следующих этапов: 1) самостоятельная работа – по выучиванию партий заранее; 2) разучивание хоровых партий капеллой ТГУ; 3) групповые репетиции; 4) (в начале сентября) начались разводы по сценографии, реквизит и движения, свет. Но стоит отметить, что костюмы были готовы еще в мае.

То есть их специально шили для каждого из Вас?

Конечно, ведь у нас есть кафедра дизайна, которая этим занимается, может быть, это была чья-то дипломная работа или курсовая – каждый костюм.

Каких концертмейстеров Вы могли бы отметить в работе по подготовке партии, или же Вы учили без концертмейстера?

Нет, почему же? Мне помогали концертмейстеры, Мария Алексеевна Юрьева, но иногда ее подменяла Юлия Васильевна Размахнина.

А что Вы можете сказать по поводу сценического плана – работы Валентины Алексеевны Бекетовой?

Конечно, она очень опытный человек. Она – заслуженная артистка России. Единственная актриса театра Драмы, которая имеет столь почетное звание. Поэтому она достаточно строгая, любит когда все выполняют с первого раза, но у нас, у оперных певцов, несколько иной профиль – мы не имеем столь большого драматического BackGround-а в нашей жизни. Еще ей не очень нравилось что было всего два месяца на подготовку, и мы даже хотели переносить спектакль. Но в конце концов мы решили, что дата показа останется неизменной. И, в принципе, то, что получилось, – вполне хорошего качества по мировым меркам.

Спасибо. А есть ли разница, на Ваш взгляд, между деятельностью драматического актера и оперного певца?

Конечно же, эти профессии очень схожи, но в каждой из них разные приоритеты – разные вещи ставятся во главу угла. В случае оперного пения здесь главное – голос, его выразительность. А у актеров – это пластика, мимика, и более тонкая драматическая убедительность, и более тонкая работа со словом, а не звуковысотными и громкостными особенностями.

В чем была тогда та специфика постановки, если была такая огромная разница?

Дело в том, что у нас есть хорошие солисты и хороший хор, и это был такой микст – вокальное направление за счет капеллы, и актерская составляющая была также хорошая за счет стараний В.А. Бекетовой. А также декорации и свет тоже удались.

А теперь я хотела спросить конкретно про Вашу роль? Как Вы воспринимаете эту роль?

Старик цыганского табора – самый мудрый, самый главный, он отвечает за все что происходит в его коллективе, и он принимает

решения за всю жизнь цыганского табора. Также есть у него своя личная драма... а также драма разворачивается в конце оперы. Такая драматическая, в общем, роль.

Каковы, как Вы считаете, вокальные особенности этой партии? Сложная или напевная партия?

Мне кажется что партия написана для баса, по идее у меня баритон. Мой голос легче по тембру, но там много низкой тесситуры. Также там много эпических, масштабных музыкальных монологов. И он говорит неторопливо и намеками.

Как Вы трактуете финал оперы? Не фактологическую сторону, а образно-психологическую, скорее.

У него из близких родных людей была только дочь, и она умирает в конце из-за ревности обманутого мужа. Получается, что он теряет самое дорогое, что у него было, – даже смысл жизни. Но с другой стороны, есть Цыганские принципы – что нельзя убивать. А агрессивная линия идет со стороны Алеко: «Столкну я спящего врага – без сомнения столкнет он в пропасть».

Как Вы считаете, отличается ли трактовка Пушкина от трактовки Рахманинова?

Я признаюсь, что Пушкина не читал – Вы работали только с этим образом.

Я посмотрел ряд постановок, посмотрел советский фильм. Но главная работа была с режиссером – Валентиной Алексеевной Бекетовой.

Хочу отметить работу с нами дирижера спектакля – Михаила Казанцева. Он выпускник прошлого года, выпускник Виталия Вячеславовича Сотникова, а значит, носитель большой и доброй традиции. Это был его первый оперный спектакль...

Вы видели что происходит с декорациями?

Все было хорошо. Экран действительно заменяет 5-метровые гигантские декорации. Это очень хорошее было подспорье.

Как Вы в целом можете сказать: постановка состоялась?

В целом можно отметить, что все, что мы наметили, мы достигли, и зрителям тоже понравилось; конечно же, были некоторые неточные моменты, но это неотъемлемая черта каждого показа.

Нота Канри

doi: 10.17223/26188929/6/14

ГОЛОСА «РОМАНСИАДЫ»

17–18 ноября в Томске прошел Сибирский тур XXII Международного конкурса исполнителей русского романса «Романсиада-2018».



*На сцене Екатерина Клеменс. За фортепиано С.Н. Чудакова.
Фото В.К. Клименко*

В сибирском туре «Романсиады», который прошел в Томске 17–18 ноября, приняли участие 68 певцов из 15 регионов России и Казахстана.

Сибирский тур Международного конкурса молодых исполнителей русского романса «Романсиада» проводился в трех возрастных категориях:

- «Надежда Романсиады» – исполнители до 17 лет;
- «Романсиада» – исполнители от 17 до 27 лет;
- «Романсиада без границ» – исполнители старше 27 лет.

В первом туре участник исполнял романс русского композитора-классика по собственному выбору. По окончании первого тура

жюри определило участников второго тура. Все участники первого тура награждались памятными дипломами. Во втором туре участник исполнял романс другого жанра: салонный, цыганский, актерский и т.п. по собственному выбору. По итогам второго тура жюри определило финалистов конкурса.



На сцене все участники возрастной группы – финалисты. Фото В.К. Клименко



На сцене Вячеслав Клименко. Фото В.К. Клименко

ИНТЕРВЬЮ

с лауреатом Конкурса Екатериной Клеменс

Мы говорим с Вами о «Романсиаде», чья эта была идея вообще, с какого года проводится этот конкурс?

Идея «Романсиады» принадлежит Галине Сергеевне Преображенской.

Почему именно романсы находятся в центре этого конкурса, а, например, не арии?

Изначально была такая идея у Преображенской Галины Сергеевны сделать конкурс романсов, так как это уникальный конкурс – больше такого подобного нет. Арии исполняются на различных вокальных конкурсах: Чайковского и др. – куча конкурсов, где поются оперные арии, а этот – специфический конкурс камерной музыки русского романса. Г.С. Преображенская сама любит этот жанр – и она хороший концертмейстер, и она придумала такую идею.

И на первом туре идет классический романс, на втором туре – бытовой романс. Мне еще кажется, что романс сейчас стал более актуальным, особенно бытовой жанр романса, который поют и актеры, и эстрадные певцы, и классические певцы, – этот жанр очень популярный, и также людям стало это доступно, и много слушателей появилось у этого жанра. Возможно, что эта популяризация романса стала следствием работы Г.С. Преображенской.

Что Вы сами пели и какой был порядок прослушивания – какие программные требования к певцу?

Я пела на первом туре романс Римского-Корсакова «Пленившись Розой Соловей», на втором туре – романс «Снова Пою» в обработке Веры Горадовской. Требования – максимально выразительно раскрывать жанр – там артистизм очень важен (особенно во втором туре) и музыкальное содержание, даже не голос, а как ты владеешь этим жанром, как ты можешь передать смысл романса.

На что Вы обращали внимание при подготовке номера – больше на нотный текст или же на образ, который там передается?

На образ, конечно же. Но и на звук – на вокальную технику, т.е. работа над звуком была тоже хорошая. Хотя оба романса – они не простые, что у Римского-Корсакова, – там диапазон очень боль-

шой, и высокие ноты нужно было сделать, и чтобы низкие ноты тоже прозвучали, и кантилена там большая – фразы длинные. А во втором романсе – он такой активный, быстрый. Там есть колоратурные пассажи, которые нужно было впеть, чтобы они чистые были и в позиции. Но, а образ – это естественно! Образ – это главное у русского романса! Слово идет вперед музыки, музыка следует за словом и, соответственно, образ.

Какое место Вы заняли и что делали по статусу?

Я заняла второе место. Это очень престижная награда, так как на него приехали участники со всей России.

Чем вообще обусловлено Ваше участие в подобном конкурсе, или это просто особый почет?

На самом деле участие в конкурсе – это идея Д.Ф. Ушакова, я особо сама не рвалась участвовать, но еще с прошлого года он предложил: «Надо солистам филармонии себя показывать, так как конкурс проводит филармония, и что обязательно надо, чтобы солисты участвовали, и что для филармонии это престижно». В прошлом году я заболела и не смогла поучаствовать, а в этом он тоже опять меня спрашивал и я подумала: ну ладно.

Плюс самой было интересно, так как у меня есть большой концертный опыт, но мало конкурсного опыта, а там тоже своя специфика и совсем по-другому себя ощущаешь. Это какая-то большая ответственность, и волнение есть, для меня это гораздо сложнее...

Glorio Barito

doi: 10.17223/26188929/6/15

СЛОВО КРАСНОЯРСКИМ КОЛЛЕГАМ!..

30 ноября – 16 декабря в Красноярске было «время современной музыки». Современная музыка звучала «со всех сторон», на всех концертных площадках.



Программа IV Сибирского фестиваля современной музыки,
посвященного 35-летию Красноярской региональной организации
«Союз композиторов России»

30 ноября	12.00	Всероссийская научная конференция «Актуальные проблемы современного музыкального творчества»	Конференц-зал Красноярского государственного института искусств (КГИИ), ул. Ленина, 22
	19.00	Симфонический концерт в 2-х отделениях	Малый концертный зал Красноярской краевой филармонии, пр. Мира, 26
1 декабря	11.00	Лекция, творческая встреча: Антон Тапинов (Санкт-Петербург), Анатолий Цурев (Ростов-на-Дону), Андрей Попов (Новосибирск), Рената Намеров-Вульф (США)	Дом искусств, пр. Мира, 3
	15.00	Круглый стол «Проблемы функционирования и взаимодействия композиторских организаций на современном этапе»	Дом искусств, пр. Мира, 3
3 декабря	15.00	Творческая встреча с членами композиторской ассоциации Агустин и Исландия, композитором Владимиром Русским (Исландия)	Малый академический зал КГИИ, ул. Ленина, 22
	19.00	Концерт «Калейдоскоп музыки»	Малый академический зал КГИИ, ул. Ленина, 22
4 декабря	19.00	Концерт «Линии романтизма». Девяносто — Лео Ландесман (Италия)	Большой академический концертный зал КГИИ, ул. Ленина, 22
5 декабря	19.00	Концерт Красноярского филармонического русского оркестра	Малый концертный зал Красноярской краевой филармонии, пр. Мира, 26
7–9 декабря	с 10.00	V Открытый краевой конкурс юных исполнителей сочинений композиторов Красноярья	Детская музыкальная школа № 1, ул. Маркса, 15
12 декабря	19.00	Концерт народной музыки красноярских композиторов	Органный зал Красноярской краевой филармонии, ул. Дзержинского, 20
14 декабря	18.00	Концерт молодых композиторов	Малый академический зал КГИИ, ул. Ленина, 22
16 декабря	19.00	Закрытие фестиваля. Концерт Красноярского камерного оркестра. Лекция — Заключительный диалог, искусство РБ Михаил Беляков	Дом офицеров ул. Пересвина, 20



Партнеры фестиваля:



Информационные партнеры:



Программа IV Сибирского фестиваля современной музыки

Открылся фестиваль концертами проекта «Симфония Сибири». Главному редактору альманаха, который Вы держите в руках, довелось стать лауреатом этого проекта.



*Солист В. Клименко после исполнения вокального цикла Е. Приходовской
для баритона с оркестром «Светлая звонница» (стихи В. Фирсова).
За дирижерским пультом В. Ланде*

Этот удивительный проект, где звучат произведения молодых композиторов, «обретающих лицо» в живом диалоге с оркестром, изначально, три года назад, был идеей главного дирижера Красноярской филармонии Владимира Борисовича Ланде.

История фестиваля

В 2008 г. проведен Сибирский фестиваль современной музыки, посвященный 25-летию Красноярской региональной организации Союза композиторов России. Инициатором выступила композиторская организация Красноярска, председателем которой была Люд-

мила Гаврилова (сейчас председатель РО СКР Красноярск – Владимир Валентинович Пономарёв). Благодаря финансовой поддержке правительства и Министерства культуры Красноярского края в рамках фестиваля прошли VIII творческий пленум, всероссийская конференция «Актуальные проблемы современного композиторского творчества», концерты оперной, симфонической, камерной, вокальной, хоровой, детской музыки, конкурс на лучшее исполнение сочинений красноярских композиторов, мастер-классы композиторов Ф. Караева (Москва), М. Броннера (Москва), Ю. Юкечева (Новосибирск), художественная выставка «Живопись и музыка», фотовыставка «Музыка и мир». Фестиваль позволил подвести творческие итоги важного этапа в жизни организации, закрепить значимость Красноярска в качестве одного из культурных центров Сибири.

Одним из главных выводов, сделанных профессионалами, стало осознание величины и пагубности последствий социальных катаклизмов 90-х гг. В условиях географической удаленности Красноярска от центров современной музыкальной культуры они привели к определенному отставанию Сибирского региона от общих процессов современной композиторской практики, к разобщенности композиторских организаций как России в целом, так и Сибири. Эпизодичность включения в концертные программы произведений, рожденных современными композиторами, не может решить задачу формирования устойчивого интереса к явлениям современного музыкального творчества. Отсутствие систематической деятельности, направленной на популяризацию сочинений современной музыки, не менее пагубно влияет и на творческую активность профессиональных композиторов. В последние годы наметилась позитивная тенденция к изменению сложившейся ситуации. Чрезвычайно своевременным стало продолжение проведения крупных фестивальных акций. Это дало толчок к рождению новых творческих инициатив. В качестве главной своей задачи I Сибирский фестиваль современной музыки видел необходимость положить начало систематической деятельности по формированию устойчивого интереса широкой аудитории к современному музыкальному искусству, вовлечению новых художественно-стилевых явлений творческой практики XX и XXI вв. в культурное пространство города и края. IV Сибирский фестиваль современной музыки возвращается к

широкому формату проведения концертов, научных, творческих и конкурсных мероприятий. Он посвящен 35-летию красноярской композиторской организации. В нем примут участие композиторы и исполнители из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Новосибирска, Барнаула, Томска, Кемерово, Вологды и других городов. Среди гостей фестиваля *Антон Танонов* – композитор, заведующий кафедрой композиции и импровизации Санкт-Петербургской консерватории, член Совета Союза композиторов России (Санкт-Петербург); *Анатолий Цукер* – музыковед, заслуженный деятель искусств РФ, кавалер ордена Дружбы, лауреат премии СК России имени Д.Д. Шостаковича, доктор искусствоведения, профессор, председатель правления Ростовской организации Союза композиторов России (Ростов-на-Дону); *Андрей Попов* – композитор, лауреат премии Союза композиторов РФ, заведующий кафедрой композиции Новосибирской государственной консерватории, член Сибирского отделения Союза композиторов РФ, член Союза кинематографистов РФ (Новосибирск); *Ричард Камерон-Вульф* – композитор, пианист, преподаватель теории музыки, истории и композиции, профессор (США); *Владимир Росинский* – известный выпускник Красноярского государственного института искусств, ныне работающий в Испании; *Дмитрий Котылев* – дипломант II Международного конкурса композиторов «Роман Сладкопеев»; *Екатерина Приходовская* – композитор, музыковед, поэт, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России и многие другие.

*Информация из буклета
Красноярской региональной организации
Союза композиторов России,
распространявшегося среди участников и зрителей
IV Сибирского фестиваля современной музыки
30 ноября – 16 декабря 2018 г. в Красноярске*

В этом году окончание проекта совпало по времени и составу исполнителей с началом фестиваля современной музыки. Положительные и отрицательные стороны такого объединения никому не известны, открыты свободной дискуссии, но, несомненно, говорить об отрицательных сторонах данного объединения слишком смело. Симфонические произведения молодых композиторов прозвучали,

и прозвучали на большом уровне! О чем еще могли мечтать молодые авторы – ранее приводилась заметка о 19-летнем Сергее Рахманинове, который смог только подмигнуть в ответ на предложение Петра Ильича Чайковского исполнять оперу «Алеко» в один вечер с «Иолантой». Для нас эти творческие фигуры практически равновелики, но тогда значение Сергея Рахманинова для русской культуры только «выковывалось». Кто знает, какие процессы «выковывания» исторических творческих фигур «запускает» проект «Симфония Сибири»?..

На фестивале звучала музыка красноярских, томских, барнаульских (портал ar22.ru), кемеровских авторов – музыка однозначно *сибирская*. И не пророческими ли были слова великого русского ученого Михайло Ломоносова, что «богатство России Сибирью прирастать будет»?..

Нота Канри

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Станислав Платонович Вавилов, кандидат технических наук, доцент Национального исследовательского Томского политехнического университета.

Stanislav P. Vavilov, candidate of technical Sciences, associate Professor, national research Tomsk Polytechnic University.

Евгений Николаевич Штейнмиллер, солист Томской областной государственной филармонии, выпускник Томского государственного педагогического университета.

Evgeny N. Shteynmiller, soloist of Tomsk Philharmonic hall, graduate of Tomsk State Pedagogical University.

Ильнур Юнусович Фаттахов, выпускник Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета, певец.

Ilnur Yu. Fattakhov graduate of Institute of arts and culture of National Research Tomsk State University, singer.

Виталий Васильевич Максимов, заслуженный артист РФ, профессор Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

Vitaly V. Maksimov, Honored artist of Russia, Professor of the Institute of arts and culture of National Research Tomsk State University.

Екатерина Сергеевна Рыжова, выпускница Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета, певица.

Ekaterina S. Ryzhova, graduate of Institute of arts and culture of National Research Tomsk State University, singer.

Полина Вячеславовна Невская, кандидат филологических наук, доктор искусствоведения, профессор Краснодарского государственного института искусств.

Polina V. Nevskaya, Candidate of Philology, doctor of art criticism, professor of the Krasnodar state institute of arts.

Полина Станиславовна Волкова, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета.

Polina S. Volkova, doctor of art criticism, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, member of the Union of composers of Russia, professor of the Kuban state agricultural university.

Вера Дмитриевна Андреева, преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова.

Vera D. Andreyeva, the teacher of Tomsk Musical College of E.V. Denisov.

Анастасия Андреевна Канаева, студентка 3-го курса Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова.

Anastasia A. Kanayeva, the student 3 courses of Tomsk Musical College of E.V. Denisov.

Татьяна Викторовна Карташова, доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, заведующая кафедрой теории музыки и композиции.

Tatyana V. Kartashova, doctor of art criticism, professor, Saratov State Conservatory, department chair of the theory of music and composition.

Виктория Юрьевна Антипова, студентка Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, музыковед.

Victoria Yu. Antipova, student of the Saratov State Conservatory, musicologist.

Дарья Евгеньевна Липаева, научный сотрудник лаборатории кафедры социологии и культурологии Кубанского государственного аграрного университета.

Darya E. Lipayeva, research associate of laboratory of department of sociology and cultural science of the Kuban State Agrarian University.