

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

2019

№ 7

Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, доктор 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

ПОНОМАРЕВ 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"

АХМЕТОВ 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. Лелюор, дизайн обложки Л.Д. Кривцовой, переводчик Т.Ф. Шестакова

Подписано в печать 25.06.2019 г. Формат 60×84¹/₁₆. Печ. л. 7,2. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № 3875.

Дата выхода в свет 04.07.2019 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

Ekaterina A. PRIKHODOVSKAYA, the doctor of art criticism, the member of the Union of composers of Russia, the member of the Russian Union of writers, associate professor of the Institute of arts and culture of Tomsk State University - the editor-in-chief, the chairman of an editorial board

Vyacheslav V. KLIMENKO, the soloist of Tomsk Philharmonic hall, the soloist of the Choral chapel of TSU - the responsible secretary

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

Veronika A. KRIVOPALOVA, associate professor of Institute of arts and culture of Tomsk State University

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

Vladimir V. PONOMARYOV, 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

Maria N. BLAZHEVICH, candidate of art criticism, senior teacher of the Tyumen State Institute of Culture

EDITORIAL COUNCIL

Vitaly V. MAXIMOV, Honored artist of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Vitaly V. SOTNIKOV, Honored worker of arts of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Nina P. KOLYADENKO, 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

Olga V. YAROSH, candidate of art criticism, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk State Institute of Arts

Nikolay S. BAZHANOV, the doctor of art criticism, professor of Novosibirsk State Conservatory of M. I. Glinka

Lyudmila V. BULGAKOVA, candidate of art criticism, department chair of tool performance of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Ekaterina O. KUPROVSKAYA, candidate of art criticism, doctor of musicology of University Sorbonne (Paris)

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

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

Jörg JEWANSKY, 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	6
--------------------	---

VITA BREVIS, ARS LONGA

Полина Волкова, Игорь Кочубей. ИСТОРИЯ ОДНОГО ЗАБЛУЖДЕНИЯ: “SENECIO” ПАУЛЯ КЛЕЕ	8
Полина Волкова, Светлана Мозгот. «НЕТ СМЕРТИ ДЛЯ МЕНЯ...»	21

ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

Станислав Вавилов, Ирина Киселева. ГАСТРОЛИ «СЛАВЯНСКОЙ КАПЕЛЛЫ» В ТОМСКЕ (XIX–XX вв.)	25
---	----

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

Андрей Блаховский. ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВОКАЛЬНОЙ РЕЧИ В РУССКОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ М.И. ГЛИНКИ)	44
Виталий Максимов. ПРИНЦИПЫ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ	64
Екатерина Приходовская, Анна Окишева. ВЗАИМОСВЯЗЬ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ	68

VERBUM DE MUSICA

Владимир Пономарев. КОМУ НУЖНЫ СОВРЕМЕННЫЕ КОМПОЗИТОРЫ?»	79
Нота Капри. КОВЧЕГ ПОСТРОИЛ ЛЮБИТЕЛЬ, ПРОФЕССИОНАЛЫ ПОСТРОИЛИ «ТИТАНИК»... ..	85

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Александр Мозелер. СИМФОНИЯ ПО ИМЕНИ «СИБИРЬ»	87
---	----

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

Праздник Музыки и Слова в филармонии	91
Пиршество современной музыки	94
В стихии репетиций	103
Сведения об авторах	115

CONTENTS

From the editor	6
------------------------------	---

VITA BREVIS, ARS LONGA

Polina Volkova, Igor Kochubey HISTORY OF ONE DELUSION: PAUL KLEE'S "SENECIO"	8
Polina Volkova, Svetlana Mozgot. "IS NOT PRESENT DEATH FOR ME..."	21

CREATIVE ROADS

Stanislav Vavilov, Irina Kiselyova. THE TOUR OF "THE SLAVIC CHAPEL" IN TOMSK (THE XIX-XX CENTURIES)	25
--	----

TECHNOLOGY OF SKILL

Andrey Blakhovsky. ABOUT FEATURES OF THE VOCAL SPEECH IN THE RUSSIAN CHAMBER MUSIC (ON THE EXAMPLE OF M.I. GLINKA'S ROMANCES)	44
Vitaly Maximov. THE PRINCIPLES OF THE DEVELOPING TRAINING IN MUSICAL PEDAGOGICS	64
Ekaterina Prikhodovskaya, Anna Okisheva. INTERRELATION OF COMPOSER CREATIVITY AND PERFORMING PRACTICE	68

VERBUM DE MUSICA

Vladimir Ponomaryov. WHO NEEDS MODERN COMPOSERS?	79
Note Capri. THE ARK WAS CONSTRUCTED BY THE FAN, PROFESSIONALS CONSTRUCTED "TITANIC"... ..	85

WORKS AND CHARACTERS

Alexander Mozeler. THE SYMPHONY BY THE NAME OF "SIBERIA"	87
--	----

CONCERT LIFE OF THE CITY

Holiday of Music and the Word in philharmonic hall	91
Feast of modern music	94
In elements of rehearsals	103

Information about the Authors	115
--	-----

doi: 10.17223/26188929/7/1

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.

Этот выпуск получился полным полемики и разности взглядов. Что ж, это даже весьма интересно! В статье П. Волковой и И. Кочубея видим некоторое противостояние позиции Е. Купровской, в статье Ноты Капри – позицию, альтернативную принципам, высказанным в статье В. Пономарева. Вместе с тем присутствуют страницы, посвященные исторической фактологии (статья С. Вавилова и И. Киселевой), проблемам исполнительского мастерства (статьи А. Блаховского, В. Максимова, Е. Приходовской и А. Окишевой), а также осмысления предпосылок создания произведения в композиторском сознании (А. Мозелер). В этом выпуске появился новый раздел – «*Vita brevis, Ars longa*», в котором содержатся мысли о границах жизни, смерти и искусства. Традиционным для нашего журнала остается раздел «Концертная жизнь города», где излагаются новости концертной жизни нашего города и события, касающиеся современной музыки.

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.

This release turned out full of polemic and differences of views. Well, it even is very interesting! In P. Volkova and I. Kochubey's article we see some opposition of a position E. Kuprovskaya, in article of the Note of Capri – the position alternative to the principles stated in V. Ponomaryov's article. At the same time, there are pages of a historical faktology (I. Kiselyova and S. Vavilov's article), mastery problems (A. Blakhovsky, V. Maximov, E. Prikhodovskaya and A. Okisheva's article), and also judgment of prerequisites of creation of work at composer consciousness (A. Mozeler). In this release there was a new section – "Vita brevis, Ars longa" which contains thoughts of borders of life, death and arts. Traditional for our Journal is a section "Concert Life of the City" where the news of concert life of our city and an event concerning modern music are stated.

Welcome to the pages of "Musical Almanac"!

E.A. Prikhodovskaya,
editor-in-chief

VITA BREVIS, ARS LONGA

Откуда приходят картины и образы
В сознание художника? Вечный вопрос.
Кто говорит – из раздумий и споров,
Кто говорит – из страданий и слез...

Нет! Никакие земные чувства
Не вызовут к жизни ни звуков, ни фраз.
Это не мы создаем искусство.
Это оно сотворяет нас...

Нота Канри

УДК 78.01

doi: 10.17223/26188929/7/3

Полина Волкова, Игорь Кочубей

ИСТОРИЯ ОДНОГО ЗАБЛУЖДЕНИЯ: “SENECIO” ПАУЛЯ КЛЕЕ

В статье выстраивается система аргументации, согласно которой вошедший в триптих «Три картины П. Клее» Эдисона Денисова портрет “Senecio” представляет собой портрет философа Сенеки, одновременно выступившего на арене истории в качестве воспитателя Нерона. То обстоятельство, что другое название картины – «Портрет комедианта Сенекио» – уводит искусствоведов от возможности услышать в созданном на основе первоисточника музыкальном портрете современного композитора отзвуки трагической судьбы Учителя, преданного своим учеником, в том числе мучительного вопрошания, почему такое оказывается возможным, ставит авторов перед необходимостью рассмотреть разные точки зрения на запечатленный художником визуальный образ. Настаивая на правомочности видеть в картине «Senecio» духовный облик наставника императора, авторы обращают внимание не только на такие «сигналы текста», которые раскрывают в картине П. Клее тип мыслителя, чья жизнь оборвалась по воле его подопечного (кроваво-огненный фон, круглая голова, отмеченная отсутствием ушных раковин и ротового отверстия, красные глаза, вписанные в знак бесконечности, брови, одна из которых нарисована в форме треугольника вершиной вверх – знак мужского активного начала, другая – в форме по-

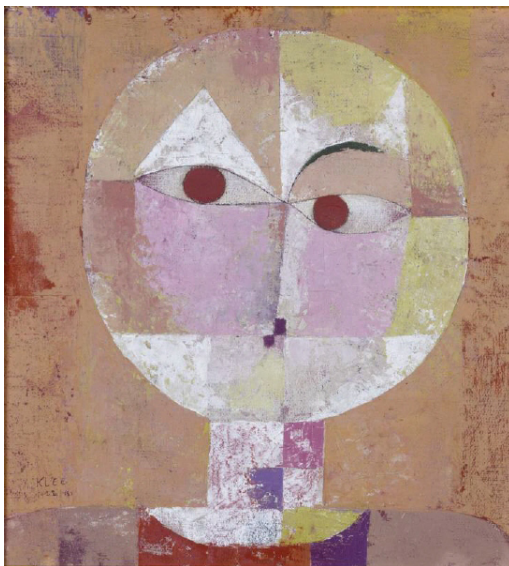
лукруга – знак женского пассивного начала), но и на исторический контекст. Имеется в виду самоубийство Сенеки, которое обернулось трагикомедией. Достаточно вспомнить, что, выполняя приказ Нерона, Сенека сначала вскрыл себе вены на руках, затем, чтобы успеть расстаться с жизнью до заката солнца, на ногах, далее принял яд, действие которого также должно было привести к желаемому результату. Однако смерть не наступала и, надеясь ускорить процесс, Сенека просит погрузить свое тело в бассейн с теплой водой. Тем не менее жизнь оставила философа лишь тогда, когда, согласно опять-таки его просьбе, он был перенесен в натопленную баню, где в итоге и задохнулся от паров. Не менее трагикомично выглядит и то, что супруга Сенеки Помпея Паулина, получившая от него благословение на самоубийство и потому вскрывшая себе вместе с ним вены, была спасена по приказу Нерона, впоследствии неся с достоинством свое вдовство.

Ключевые слова: Клее Пауль, «Senecio», портрет, комедиант, Сенека Луций А., смерть, предательство, искусствоведческий анализ, лингвистический анализ.

Осуществляя музыковедческий анализ сочинения Эдисона Денисова «Три картины Пауля Клее» для солирующего альт и группы из пяти инструментов, в числе которых гобой, валторна, вибратфон, фортепиано и контрабас, Е.О. Купровская предлагает следующую характеристику одной из картин художника, вошедшей в обозначенный триптих, – речь идет о картине «Senecio»: «странное лицо с неправильно расположенными глазами, придающими “портрету” зловещее выражение» [8, с. 17]. То обстоятельство, что слово «портрет» искусствовед берет в кавычки, видится весьма странным, поскольку в своем творчестве художник неоднократно обращался к портретному жанру. Как пишет О. А. Киташова, Пауль Клее «...зачастую ставил перед собой цель, подобно которой не встречалось в искусстве портрета ранее. Не забывая <...> периодически изображать различными способами себя и близких ему людей, Клее отличался стремлением создавать портреты несуществующих в действительности персонажей. Отдельные листы и холсты он посвящал образу того, кого никто и никогда не мог видеть прежде, четко следуя при этом желанию подать собственное произведение именно как портрет» [13, с. 52].

Более того, носящая название “Senecio” («Сенекио») картина атрибутируется исключительно с позиции портретного жанра с той лишь оговоркой, что помимо упомянутого названия существует и

еще одно: «Портрет комедианта Сенекио» [12]. Примечательным в данном контексте оказывается тот факт, что предложенный Е.О. Купровской искусствоведческий анализ обозначенной работы художника стал в некотором роде эталонным, что опознается на уровне используемой уже новым поколением исследователей приведенной выше цитаты. Думается, что авторитетность мнения Е.О. Купровской не подвергается сомнению, в том числе и в силу семейных уз, связывающих композитора и его избранницу.



Пауль Клее. "Senecio"
Paul Klee. "Senecio"¹

¹ Оригинальное полотно: холст, масло; размеры 40,3 × 37,4 см; местонахождение: Kunstmuseum Basel (Базельский художественный музей), accés. No. 1569, г. Базель (Швейцарская Конфедерация). Срок действия имущественных авторских прав на данное произведение в РФ истек в 2010 г. Публикуемая в настоящей статье репродукция заимствована из репозитория [18]. (Совершенно необходимо отметить, что в сети Интернет наибольшее распространение получили репродукции, сделанные при другом освещении (с использованием светофильтров?) и / или обработанные (с измененным цветовым тоном и насыщенностью цветов), – характерный пример такого изображения читатель может увидеть на сайте [4].)

Тем не менее, комментируя точку зрения искусствоведа на картину “Senecio”, П.В. Невская высказывает следующую догадку: «Е. Купровская актуализирует содержательно-фактуальную сторону информации интересующего нас текста, пытаясь найти в нем соответствие изображения физическому типу портрета.

Поскольку именно для названного типа симптоматично акцентирование внимания на таких анатомических характеристиках человека, как лицо, руки, тело, ноги, фигура и т.п., искусствовед, поставленный перед очевидностью того факта, что изображенный на картине персонаж отмечен отсутствием не только ротового отверстия, но и ушных раковин, берет лексему “портрет” в кавычки. Более того, отсутствие этих, а также других примет физического портрета, которые позволили бы зрителю получить практически полную информацию о том, какая историческая личность изображена на картине П. Клее, делают для Е. Купровской абсолютно непрозрачным и название картины» [9, с. 10].

Связывая имя портретируемого комедианта с именем философа Сенеки, П.В. Невская считает возможным утверждать, что работа П. Клее представляет собой тип духовного портрета, опираясь на который художник ставит акцент «на жизненном опыте, специфике личности, фокусируя внимание на процессе взаимодействия героя с окружающими его людьми» [Там же]. В качестве сигналов текста, позволяющих зрителю опознать в портретируемом одну из ярчайших личностей эпохи Калигулы и Нерона, П.В. Невская называет:

– отсутствие ушных раковин и ротового отверстия на лице, что является знаком «утратившего веру в слова и не желающего ничего слышать человека» (в скобках заметим, что для изложения своих мыслей Сенека предпочитал письменный жанр, например нравственные письма к Луцилию);

– голова, изображенная в форме идеального круга как знак исключительных мыслительных способностей портретируемого¹;

¹ Согласно позиции П.В. Невской, то обстоятельство, что музыкальное воплощение визуального образа реализуется, по признанию композитора, посредством «[...] развернутой виртуозной и очень трудной, технически трудной каденцией для solo альты» [17, с. 319], видится вполне закономерным. Возможно, сугубо исполнительские сложности выступают здесь аналогом мыслительного процесса, его становления и развертывания в голове философа» [9, с. 11].

– разность бровей, когда треугольник коррелирует с мужским началом – Сенека-философ, а полукруг – с женским, поскольку Сенека одновременно предстает и в качестве воспитателя Нерона;

– огненный цвет полотна и красные глаза портретируемого, что в целом звучит в унисон с цветом крови и огня (почеркнем, что кровь здесь становится знаком смерти вскрывшего себе вены Сенеки, а огонь – пожара в Риме, который связывают с именем Нерона) [10].

Обратимся к другим описаниям портрета «Сенекио», почерпнутым в разных источниках:

– «П. Клее. “Сенекио”. Голова мужчины. 1922 год. Холст, наклеенный на дерево, масло. Кунстмузеум, Базель. Вариант названия картины – “Портрет комедианта Сенекио”» [5].

– «на картине “Сенекио” (“Портрет комедианта Сенекио”) схематично изображенное человеческое лицо, “разбитое” на разноцветные четырехугольники; в свою очередь, “лицо” вписано в своеобразную маску – круг, цветовое решение которого напоминает костюм Арлекина. Трактовка полотна неоднозначна, с одной стороны, игра художественной мысли автора, передающего меняющийся образ актера, с другой – взаимосвязь находящихся в вечных переменах искусства, театра и иллюзий творческого человека» [12];

– «...сформированный из геометрических фигур и абстрактных участков цвета портрет изображает, как считается, артиста, выступавшего под псевдонимом Сенецио. Имеющее корень латинского происхождения имя отсылает к слову “senex”, что означает “старость” или “старение”. Таким образом, мы видим перед собой стареющего персонажа. Ничто в картине, помимо названия, не может сообщить нам об этом, к тому же Клее намеренно не использует какие-либо условные знаки, позволяющие зрителю прочесть произведение привычным – а значит, банальным – образом. Даже в портретах его образность остается строго индивидуальной и базируется исключительно на личном восприятии форм» [13, с. 54].

Получив представление о том, каким образом интересующий нас портрет рассматривается в посвященных творчеству П. Клее сайтах и альбомах, мы считаем необходимым осуществить лингвистический анализ самого названия картины, учитывая ряд обстоятельств. Во-первых, родным языком для художника был немецкий.

Во-вторых, будучи музыкантом, П. Клее не мог не иметь какого-то, хотя бы и поверхностного, представления об итальянском языке. При этом некоторые названия его картин отмечены обращением к латыни, на что указывают написанная в 1917 г. работа «Ab ovo» (в переводе с латинского «С яйца», т.е. «С самого начала» [13, с. 30] и созданная в 1920 г. картина «Angelus Novus» («Новый ангел»). Наконец, в-третьих, мы отдаем себе отчет в том, что отдельные названия могут нести на себе следы словотворчества художника аналогично тому, как это случилось с картиной “*Insula dulcamara*”¹ (в переводе с латыни – «Сладко-горький остров») [11, с. 80–81].

Итак, Seneca – это один из когноменов в роде Annaeus (Аннеев); именно представители этого когномена Сенеки наиболее прославились в названном роде: это философ и писатель трагедий Луций Анней Сенека (Lucius Annaeus Seneca, ок. 4 г. до н. э. – 65 г. н. э.), а также происходивший из испанского торгового города Кордубы ритор Анней Сенека (Annaeus Seneca, ок. 54 г. до н. э. – 39 г. н. э.).

В свою очередь, Senecio (по-русски традиционно передающийся как Сенецион) – один из когноменов в роде Геренниев (Herennius) и др., на что указывает фундаментальный латинский словарь Иосифа Ханановича Дворецкого [1, с. 700] со ссылкой на упоминание этого когномена у Публия (или Гая) Корнелия Тацита (Cornelius Tacitus, ок. 55 г. н. э. – 120 г. н. э.). Herennius был римским номеном (родовым именем). Здесь, во-первых, нужно упомянуть Gaius Herennius (Гая Геренния) – персону, которой была посвящена “*Rhetorica ad Herennium*”. Имеется в виду анонимный труд, авторство которого в течение долгого времени приписывалось вначале Цицерону, а затем Корнифицию. Во-вторых, был также упоминаемый Корнелием Тацитом историк Herennius Senecio (Геренний Сенецион), живший, как и сам Тацит, во времена императора Тита Флавия Домициана.

¹ Используемое в названии картины сложносоставное слово не существует, однако его образование оказывается возможным путем сложения имени прилагательного “*dulcis*” – «сладкий» [1, с. 269] (в этом значении – а оно не единственное – слово используют Публий Овидий Назон, Квинт Гораций Флакк и Тит Лукреций Кар) и имени прилагательного “*amarus*” – «горький» [Там же, с. 51] (в этом значении – а оно, опять же, не единственное – слово встречается у Гая Плиния Секунда (т.е. Плиния Старшего) и Авла Корнелия Цельса).

Есть еще существительное мужского рода “senecio”, которым обозначалось (и посейчас обозначается) растение крестовник, но в архаичном своем значении существительное это имело смысл «старик» и происходило от существительного мужского же рода «senex» («старик, старец» в смысле мужчины в возрасте 45–60 лет или, чаще, старше 60 лет [1, с. 700]). Таким образом, конечные буквосочетания «-са» и «-сіо» бытовали в именах приблизительно в одно и тоже время, что, на наш взгляд, с учетом различительной функции имени [3, 7, 15] свидетельствует *против* возможности неустойчивого написания (колебания) имени в этом его месте. Если, давая название своей картине, Пауль Клее и намеревался сделать какой-то намек на знаменитого философа, намек этот вышел весьма мутным и, стало быть, неудачным. Вывод этот видится вполне закономерным при синхроническом подходе к изучению языка, в рамках которого язык предстает как нечто застывшее во времени. Однако справедливости ради необходимо реализовать также и диахронический, т.е. исторический, подход к языку. Возможно, именно подобный опыт даст нам ответ на вопрос, могло ли в разбираемом имени Senesa «-с-» мутировать в «-сі-» в процессе исторического развития латыни в итальянский язык.

В этом плане уместным будет сопоставить то, как подверглось изменению имя Симпликий¹ (Simplicius), которое носил представитель Афинской школы неоплатонизма Симпликий Киликийский (Σιμπλίκιος ὁ Κιλίκιος, ок. 490–560), о ком говорится, например, в изданной Институтом истории естествознания и техники АН СССР монографии «История естествознания в эпоху эллинизма и Римской империи» И.Д. Рожанского. А вот героя «Диалога о двух главных системах мира» (итальянское название «Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo», название на латинском языке «Systema cosmicum», нач. 1632) – главного произведения² Галилео Галилея (Galileo Galilei, 1564 – 1642) – зовут Симпличио (Simplicio)³ и никак

¹ Во многих русскоязычных публикациях встречается написание в «латинизированном» виде – Симплиций.

² Труд этот явился итогом почти тридцатилетней научной работы. Его выход в свет – одна из ключевых вех коперниканской революции в естествознании.

³ Дословно – «простаком», ибо он на протяжении всего диалога занимается «начетничеством» около замшелых (к тому времени) постулатов Аристотеля и Птолемея.

иначе... Здесь буква «i» (и соответствующий звук) демонстрирует очевидную устойчивость.

Отдавая себе отчет в том, что лингвистический анализ лексемы *senecio*, послужившей названием картины Пауля Клее, не позволяет безоговорочно принять точку зрения П. В. Невской, выскажем следующее соображение. Наиболее весомым для нас в данном контексте оказывается тот факт, что лексема «*senecio*», равно как и имя Сенека происходит от одного латинского корня «*senectus*», т.е. «старый» [2]. Далее указание на портрет комедианта позволяет предположить, что собственная смерть Сенеки, который, идя на самоубийство, выполнял лишь волю Нерона – своего бывшего ученика, сегодня выглядит как некогда старательно разыгранная пьеса. Отчасти именно поэтому окрашенное в трагические тона событие воспринимается сквозь века скорее как фарс или, что то же, – как «непристойное, постыдное, циничное зрелище» [16].

Трагикомичность ситуации заключается, на наш взгляд, в том, что, согласно имеющимся сведениям [6], задолго до двойного самоубийства Сенеки и его супруги Помпеи Паулины философ пытался покончить с собой, узнав о неизлечимом характере своей болезни. Что же касается инициируемого волей Нерона самоубийства, то для семейной пары оно обернулось мучительной погоней за смертью (для него) – Нерон приказал Сенеке осуществить самоубийство до захода солнца – и, одновременно, чудесным спасением (для нее). Знаменательно, что все участники происходящего выступают здесь либо в качестве главных героев этой «пьесы», либо в качестве статистов, либо – зрительской аудитории. При этом сам процесс самоубийства, по сути, разворачивается по законам театра, охватывая четыре акта с прологом и эпилогом¹. Не случайно исто-

¹ В частности, вся процедура самоубийства, согласно сведениям, полученным от Корнелия Тацита, условно может быть представлена на уровне следующих частей:

Пролог: смертный приговор, вынесенный Нероном Сенеке как участнику заговора против императора.

Акт 1. Сенека вскрывает вены на руках, однако, поскольку кровь течет медленно, философ проделывает ту же процедуру и с ногами, вскрывая вены на голених и под коленями (в скобках заметим, что вскрывшую себе вены Паулину по приказу Нерона спасают; впоследствии она с достоинством несет свое вдовство).

рия смерти Сенеки стала в 80-е годы прошлого века сюжетом для пьесы Петера Хакса «Смерть Сенеки». Как свидетельствует Н.Э. Сейбель, пьеса «...Хакса распадается на две композиционные части: до начала третьего акта и после. Первая половина построена на интермедияльных связях с живописными полотнами и является своего рода приквелом к ним. Вторая – комедия ошибок и недоразумений, возникающих из-за разрушенной ниши, отражающей звук и делающей тайны, сообщения во внутреннем дворе, достоянием всего дома [14, с. 138]. Думается, что с наибольшей полнотой театральность происходящего раскрывает полотно Жака Луи Давида «Смерть Сенеки»¹.

Еще одним аргументом в пользу того, что на портрете изображен не кто иной, как Сенека, – уже упоминаемый П.В. Невской кроваво-огненный фон, который, в том числе, отвечает ситуации, когда бездыханное тело Сенеки (в полном согласии с его намерением) было подвержено сожжению. Помимо этого, при решении вопроса о портретируемом нельзя обойти вниманием и тот факт, что (со слов Корнелия Тацита) в случае победы участников заговора против Нерона бразды правления планировали передать Сенеке, поскольку Рим не много бы выиграл, не сумев избежать позора, если вместо Нерона – Тацит называет его гитаристом (кифаристом)² – на престол вззошел бы комедиант!.. Речь идет о Пизоне, выступавшим в качестве трагика [6]. Другими словами, отталкиваясь от приписываемой У. Шекспиру сентенции «Весь мир театр, а все люди в нем – актеры», можно предположить, что, будучи римлянином и сыном своей эпохи, в какой-то момент и сам Сенека начинает видиться своим потомкам в качестве комедианта.

Акт 2. Вследствие того что ожидание смерти затягивается, Сенека принимает приготовленный заранее яд, который также не приводит к достижению желаемого.

Акт 3. Намереваясь прекратить мучения, Сенека просит погрузить свое тело в теплую воду бассейна, чтобы повысить интенсивность действия яда.

Акт 4. Лишь перебравшись в жарко натопленную баню, Сенека встречает свою смерть, задохнувшись от пара.

Эпilog: бездыханное тело Сенеки предают огню.

¹ Рассматриваемый сюжет также встречается на полотнах Якоба ван Оста I, Пауля Рубенса, Кристофо Саволини, Лука Джорджано и др.

² Вследствие тяги императора к публичному пению.

Наконец, самым важным аргументом в пользу высказанной П. В. Невской точки зрения видится следующий момент. Всякое подлинное искусство является собой опыт сакрального знания, процесс приобщения к которому можно рассматривать в качестве «гимнастики» для упражняющегося в метафизике ума. Соответственно, общезначимый смысл – так называемый этический код, сокрытый как за материальностью холста, так и нотным текстом творений П. Клее и Э. Денисова, не может ограничиваться идеей старения *ipse per se* (как таковой), тем более что выполненный в абстрактной манере портрет *лишь с известной натяжкой* можно назвать портретом старика. Думается, что указанием на вполне реальную уместность связать образ портретируемого Паулем Клее с образом Сенеки служат не только отмеченные сигналы текста, а также тот факт, что для художника «мир театра всегда имел значение» [13, с. 40]¹, но и «прочитываемая» между строк мысль: каждому, кто однажды возьмет на себя роль учителя, нужно быть готовым к тому, что однажды один из его учеников предаст его... И потому – никогда не спрашивай, в чем причина того, что из века в век все происходит именно так, а не иначе. Прикосновение к этой истине имеет цену лишь тогда, когда, даже зная о невозможности избежать уготованной для Учителя судьбы, мы вновь и вновь несем свет, невзирая на грустное грядущее².

¹ «Театральная тематика, – пишет О.А. Киташова, – не редкость в его художественных произведениях... Свой же собственный кукольный театр художник начал делать в качестве подарка сыну Феликсу на девятилетие. Сотворенные из подручных материалов, порой нарочито небрежные и чрезвычайно выразительные, как и остальные образы Клее, куклы настолько понравились мальчику и самому отцу, что первоначальная труппа из восьми надевающихся на руку фигур вскоре разрослась до коллектива из полусотни уникальных персонажей» [3, с. 40]. Знаменательно, что впоследствии Феликс стал театральным режиссером. «Мой кукольный театр, – признавался он, – превратил меня в волшебника» [13, с. 20].

² Косвенным свидетельством того, что подобным образом сформулированный смысл портрета “*Senecio*” имеет право на существование, будет для нас следующее признание Корнелия Тацита: «Мы полагаем, что перед смертью [Сенека] размышлял и о том, что оказался в общем-то неважным воспитателем» [6].

Использованные источники

1. *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь: Ок. 50 000 слов. 3-е изд., испр. М. : Русский язык, 1986. 846 с.
2. Имя Сенека на Имя.Ком. Значение, происхождение, перевод, комментарии, код, рейтинг. URL: [imya.com>name/32393](http://imya.com/name/32393) (дата обращения: 12.05.2019).
3. *Катханова С.М., Кочубей И.В.* Ментальность и грамматика // Современные направления в обучении иностранным языкам в неязыковом вузе : материалы науч.-практ. конф. Краснодар: [Б. и.], 2001. С. 119–120.
4. *Клее П.* Сенекио: [Репрод. живопис. произведения 1922 г.] // [Архив – соц. сеть художников, коллекционеров и арт-дилеров]. URL: [#show](https://artchive.ru/artists/62148~Paul_Klee/works/247629~Senekio) (дата обращения: 27.05.2019).
5. Клее Пауль (Сенекио) // Мегаэнциклопедия Кирилла. URL: [megabook.ru>media/Клее Пауль \(Сенекио\)](http://megabook.ru/media/Клее_Пауль_(Сенекио)) (дата обращения: 07.04.2019).
6. *Корнелий Тацит П.* Сочинения: В двух томах. Том 1. Анналы. Малые произведения. Л. : Наука, 1969. 444 с. (Лит. памятники).
7. *Кочубей И.В.* К проблеме сущности и динамики движущегося языкового знака // Вторая ежегодная научная конференция Гуманитарного центра КГУКИ. Краснодар – Горячий Ключ (26 июня 2006 г.) Краснодар : [Б. и.], 2006. Вып. 2. С. 54–61.
8. *Купровская Е.О.* Эдисон Денисов и живопись: поиски параллелей. Екатеринбург : [Б. и.], 1996. 24 с.
9. *Невская П.В.* Визуальность в аспекте художественного портретирования: (На материале картины Пауля Клее «Сенекио») // Культурная жизнь Юга России. Краснодар, 2013. № 2 (49). С. 9–12.
10. *Невская П.В.* Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное : дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2013. 430 с.
11. *Парч С.* Пауль Клее: 1879–1940 / пер. с англ. О.Л. Карловой. Köln : “TASCHEN GmbH” Verlag ; Москва : АРТ-РОДНИК, 2004. С. 80–81.
12. Пауль Клее, «Сенекио» URL: <http://jivopis.org/klee-paul-senekio/> (дата обращения: 11.04.2019).
13. Пауль Клее // Лучшие современные художники. М. : Комсомольская правда; Директ-Медиа, 2016. Т. 13. 72 с.
14. *Сейбель Н.Э.* «Смерть Сенеки» П. Хакса: визуальное и аудиальное // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 1. С. 137–142.
15. *Соболевский С.И.* Грамматика латинского языка: Теоретическая часть. Морфология и синтаксис. 3-е изд., просмотр. М., 1950. 432 с.
16. Фарс // Толковый словарь Ушакова. URL: dic.akademic.ru (дата обращения: 05.05.2019).
17. *Шульгин Д.И.* Признание Э. Денисова: По материалам бесед. М. : Композитор, 1998. 465 с.
18. *Klee P. Senecio* (Baldgreis, Soon to Be Aged): [A graphic file in the *.jpg format] // Wikimedia Commons: [A web site – media file repository making

available public domain and freely-licensed educational media content]. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Paul_Klee%2C_1922%2C_Senecio%2C_oil_on_gauze%2C_40.3_%C3%97_37.4_cm%2C_Kunstmuseum_Basel.jpg (the date of downloading: 27.05.2019).

Polina S. Volkova, Igor V. Kochubey

HISTORY OF ONE DELUSION: “SENECIO” OF PAUL KLEE

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no., pp. 8–20. doi: 10.17223/26188929/7/3

In the article is built a system of the argumentation according to which the portrait of “Senecio” which entered a triptych “Three pictures of P. Klee” of Edison Denisov represents a portrait of the philosopher Seneca, who at the same time acted on the arena of history as the tutor of Neron. The circumstance that the other name of the picture – “A portrait of the comedian Senecio” takes away art critics from opportunity to hear echoes of a tragic destiny of the Teacher betrayed by his student, including painful asking why this is possible.

All this put authors before need to consider the different points of view for the visual image imprinted by the artist. Insisting on competency to see “Senecio” as a spiritual shape of the mentor of the emperor, authors pay attention not only on such “text signals” which reveal in the painting of P. Klee the type of thinker, whose life was taken at will of his ward (a bloody and fiery background, the round head noted by lack of auricles and mouth opening, a red eyes entered in an infinity sign, eyebrows, one of which is drawn in the form of a triangle apex up – a sign of the man’s active beginning, another – in the form of a semicircle – a sign of the female passive beginning), but also on a historical context. The suicide of Seneca turned into a tragic-comedy. Enough to remember that, performing the order of Neron, Seneca at first opened to himself veins to manage to leave life before sunset, standing, he took poison which action also had to lead to desirable result. However, the death didn’t come and, hoping to accelerate process, Seneca asked to put him into the pool with warm water. Nevertheless, life left the philosopher only when, according to his request, he was transferred to the heated bath where he suffocated from steam.

Tragicomic is also that Seneca’s spouse Pompey Paulina after receiving from him blessing on suicide opened her veins together with him, but she was rescued by the order of Neron. Afterwards, she was bearing with dignity the widowhood.

Keywords: “Senecio”, portrait, comedian, death, treachery, art criticism analysis, linguistic analysis.

The used sources

1. *Butler I. H.* Latin-Russian dictionary. – M.: Publishing house “Russian”, 1986. – 846 pages.

2. A name Seneca addressed to. Lump. Value, origin, translation, comments, code, rating [An electronic resource]. – URL: [mya.com>name/32393](http://mya.com/name/32393) (date of the address 12.05.2019).

3. *Katkhanova S. M., Kochubey I. V.* Mentality and grammar //the Modern directions in training in foreign languages in not language higher education institution /

M-in formations of the Russian Federation, Kuban. the state. un-t. – Krasnodar: [B. and.], 2001. – Page 119-120.

4. *P. Senekio's glue*: [works of 1922] // [Artkhiv – a social net of artists, collectors and art dealers] [An electronic resource]. – URL: [https://artkhiv.ru/artists/62148 ~ Paul_Klee/works/247629 ~ Senekio#show](https://artkhiv.ru/artists/62148~Paul_Klee/works/247629~Senekio#show) (date of the address 27.05.2019).

5. Klee (Senekio) // Megaentsiklopediya Kirill [An electronic resource]. – URL: [megabook.ru >Media/glue Paul \(Senekio\)](http://megabook.ru/Media/glue/Paul_(Senekio)) (date of the address 07.04.2019).

6. *Cornelius Thucydides P.* Compositions: In two volumes. Volume 1. Annals. Small works. – Leningrad: Publishing house "Science", 1969. – 444 pages – (Litas. monuments).

7. *Kochubey I. V.* To a problem of essence and dynamics of a moving language sign // the Second annual scientific conference of the KGUKI Humanitarian center: Krasnodar – the Hot Key, on June 26, 2006) / Yuzh. - I Grew. Kulturol. about-in, etc. – Krasnodar: [B. and.], 2006. – Vyp. 2. – Page 54-61.

8. *Kuprovskaya E. O.* Edison Denisov and painting: searches of parallels. – Ye-katerinburg: [B. and.], 1996. – 24 pages.

9. *Nevsky P. V.* Visuality in aspect of art portraiture: (On material of a picture of Paul Senekio Glue) // Cultural life of the South of Russia. – Krasnodar, 2013. – No. 2 (49). – Page 9-12.

10. *Nevsky P. V.* A portrait in semiotics space: verbal and nonverbal: Dis. [...] Dr.s of art criticism. – Saratov, 2013. – 430 pages.

11. *Parch S. Paul Klee: 1879–1940* / The translation from English O. L. Karlova. – Koln: "TASCHENGmbH" Verlag; – M.: Publishing house "ART SPRING", 2004 – Page 80-81.

12. Paul Klee, "Senekio" [An electronic resource]. – URL: [http://jivopis.org/klee-paul - senekio/](http://jivopis.org/klee-paul-senekio/) (date of the address 11.04.2019).

13. Paul Klee // the Best modern artists. Volume 13. – M.: Publishing house "Komsomolskaya Pravda"; Publishing house of "Direkt-media", 2016. – 72 pages.

14. *Seybel N. E.* "Seneca's death" of P. Haks: visual and audialny // Bulletin of the Chelyabinsk state pedagogical university. – 2016. – No. 1. – Page 137-142.

15. *Sobolevsky S. I.* Grammatika of Latin: Theoretical part. Morphology and syntax. – Prod. the 3rd, seen. – M, 1950. – 432 pages.

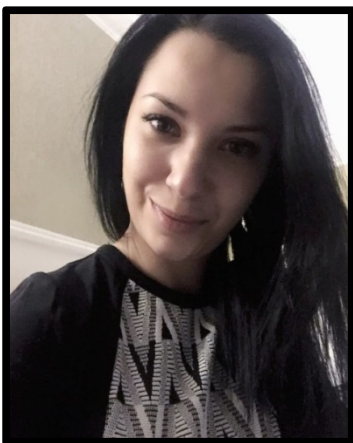
16. Farce // Explanatory dictionary of Ushakov [An electronic resource]. – URL: dic.akademic.ru (date of the address 05.05.2019).

17. *Shulgin D. I. E.* Denisov's recognition: On materials of conversations. – M.: Publishing house "Composer", 1998. – 465 pages.

18. *Klee P. Senecio* (Baldgreis, Soon to Be Aged): [A graphic file in the *.jpg format] // Wikimedia Commons : [A web site – media file repository making available public domain and freely-licensed educational media content] [Electronic resource]. – URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Paul_Klee%2C_1922%2C_Senecio%2C_oil_on_gauze%2C_40.3_%C3%97_37.4_cm%2C_Kunstmuseum_Basel.jpg (date of downloading 27.05.2019).

Полина Волкова, Светлана Мозгот

«НЕТ СМЕРТИ ДЛЯ МЕНЯ...»



3 мая 2019 г. трагическая случайность на дороге оборвала жизнь светлого, открытого и яркого человека – Хватовой Елены Викторовны – учителя музыки средней общеобразовательной школы Майкопского района Республики Адыгея. Памяти Учителя посвящается...

Некоторое время назад актриса, сценарист и режиссер Рената Литвинова предложила вниманию зрителей одного из российских каналов документальный фильм «Нет смерти для меня». Думается, что одной из сверхзадач, которая стояла за откровенными интервью автора с некогда всеми любимыми актрисами и, одновременно, потрясающими женщинами – Лидией Смирновой, Татьяной Окуневской, Нонной Мордюковой, Татьяной Самойловой и Верой Васильевой – попытка осознать, насколько жизнь стоит того, чтобы, ежедневно принося себя в жертву, однажды прикоснуться к вечности. Не случайно в финале фильма Рената Литвинова произносит следующие слова: «Обращаясь сейчас к вам через эту пленку и через 20 и через 30, и через 50 лет, и через 100 лет мы будем все так же улыбаться и царить... Ничего плохого здесь, на этой пленке, с нами уже не случится и отныне мы здесь – вечные...»

А ведь была заплачена такая большая цена... И всегда не присоединяющиеся деньги по жизни, и не рожденные дети, и ушедшие мужья, и исчезнувшие возлюбленные. Но вы знаете, как сказала

одна... актриса, запрокинув свое лицо ...к небу: “Нет смерти для меня, нет смерти для меня, нет смерти для меня!” И она была права: бессмертие ими достигнуто»¹.

Кадры из этого фильма с особой отчетливостью вспомнились в тот момент, когда из-под ног ушла почва: стало известно о том, что внезапно ушла из жизни Леночка Хватова. Майским днем она ехала в Краснодар для участия в конкурсе. Лобовое столкновение, взрыв двух машин... Ей было 24 года...

Пытаясь примириться с этой страшной вестью, ищешь хоть какую-то опору в ситуации, которой, казалось бы, нет оправдания. Молодая, талантливая девушка, в которую детвора влюблялась с первого взгляда, которая вопреки неизбежным на пути Учителя трудностям щедро делилась со своими подопечными заботой, нежностью, лаской, воплощая свой великий дар – быть светом для окружающих, вдруг оставила всех нас... Однако в этих словах «оставила всех нас» пронзительно и неотступно звучит иная, обнажившая суть дела, мысль! Она не просто нас оставила, она ОСТАЛАСЬ в каждом из нас – коллегах ее мамы и знакомых ее отца, приятелях брата, соседях, в коллективе школы, который с такой радостью и доверием принял ее, в своих учениках, и все мы – от мала до велика – никогда уже не забудем этот урок жизни: прикосновение к вечности не исчисляется возрастом прожитых лет, количеством детей, родившихся в браке или без такового, размером зарплаты и социальным статусом. Есть только один критерий подлинности существования – любовь, знаком которой был и остается другой Учитель, не устававший говорить о любви даже тогда, когда кто-то из близких Ему учеников отрекся от Него, а кто-то и вовсе предал – за тридцать серебряников.

Тот факт, что Елена стала преподавать музыку, не был случайным. Чувство красоты и гармонии привила Елене мама – доктор искусствоведения, профессор Адыгейского государственного университета. Она много лет посвятила служению этому искусству и научила прокладывать фарватеры в безбрежном океане музыки к любимым произведениям и композиторам не одно поколение своих учеников. Папа, артист Симфонического оркестра Государственной

¹ «Нет смерти для меня» (Россия, 2000). Режиссер и автор сценария Р. Литвинова.

филармонии Республики Адыгея, открыл Елене сакральную красоту профессиональной сцены и сделал ее доступной для своей любимицы.

Известно, что в момент рождения Бог наделяет человека талантом. При этом важная задача каждого – понять, открыть свое призвание. Талант Леночки состоял в том, чтобы помогать людям жить, делая скучные, а порой и угрюмые будни радостными и солнечными. Она была классным руководителем пятиклашек – одного из самых трудных классов младшего подросткового возраста. Однако именно во время ее работы эти ребята совершенно неожиданно начали получать признание на различных конкурсах и фестивалях, стали заметными во внеклассной школьной работе. Как признавалась сама Елена, это приносило ей огромное удовлетворение. И не только это: она обустроила свое рабочее место, сделав из ординарной учебной аудитории отмеченный особой атмосферой кабинет Музыки, хотя небольшие площади к этому совершенно не располагали. Украсив его гравюрами, репродукциями картин любимых художников, портретами композиторов в оригинальном исполнении Юрия Петровича Роганова – русского Левши, который из специальных сплавов и дерева создал горельефы Иоганна Себастьяна Баха, Йоханеса Брамса, Джузеппе Верди, Модеста Мусоргского, Цезаря Кюи и многих других, оставивших свой неизгладимый след в мировой музыкальной культуре, Леночка открывала своим подопечным отличный от нашего мир!

Елена Викторовна Хватова шла к профессии учителя музыки осознанно. Попробовав себя в социальной работе и еще в годы обучения в вузе и поняв, что она не реализует себя полностью в этом виде деятельности, Леночка выбирает для себя психолого-педагогический факультет. Устроившись в школу учителем музыки, она решает продолжить учиться дальше, поступив в магистратуру в Краснодарский государственный институт культуры. Пробуя себя в науке, Елена Хватова запомнилась яркими, незабываемыми выступлениями на конференциях, увлекая аудиторию интересными подходами к актуальным музыкальным проблемам – музыкальной валеологии, профессиональному выгоранию учителей музыки и многим другим.

Уроки музыки... В какой еще учебной дисциплине так много чувства, что, не зная немецкого или французского, мы, затаив дыхание, слушаем откровения Моцарта или Берлиоза точно так же,

как не говорящая по-русски публика приходит на концерт, чтобы услышать Чайковского или же Рахманинова? То обстоятельство, что древние лишь музыку относили к высшему виду творчества, которое только и подвластно человеческому духу, позволяет надеяться, что Леночка – Елена Викторовна, помогающая мальчишкам и девчонкам услышать музыку бытия, навсегда останется для них той звенящей нотой, что, подобно камертону, будет настраивать их жизненный путь на добро!

Надо ли говорить, что столь тесно взаимодействуя с детьми – будущими мамами и папами, дедушками и бабушками, Леночка протянула сквозь время к ним свои руки, чтобы уберечь от невзгод и потерь, став для всех своих близких ангелом-хранителем! Потому, говоря о смерти, мы славим жизнь, которая подарила нам возможность встретиться с человеком, чей выбор в пользу учительского труда помог каждому из нас еще и еще раз задуматься о предназначении человека и о том, как много ему оказывается по силам, в том числе определять собой настоящее, вырвавшись за границы времени. И как прав был Василий Андреевич Жуковский – наставник, нашедший в себе мужество подарить своему гениальному подопечному портрет с надписью «Победителю-ученику от победленного учителя»:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: *их нет*;
Но с благодарностью: *были*.

ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

УДК 78.072

doi: 10.17223/26188929/7/4

Станислав Вавилов, Ирина Киселева

ГАСТРОЛИ «СЛАВЯНСКОЙ КАПЕЛЛЫ» В ТОМСКЕ (XIX–XX вв.)

Сто пятьдесят лет назад в России возник музыкальный коллектив, вошедший в историю музыкальной культуры под названием «Славянская капелла». Основателем ее был певец Д.А. Агренов. В работе приведены сведения о гастрольях капеллы в Томске, где коллектив побывал более 10(!) раз. Используются найденные архивные материалы, а также материалы семейного архива Василия Романовича Литвинова-Мирозвукова, участника капеллы. Имеющиеся свидетельства тех времен говорят о том, что Литвинов был в числе двух-трех самых видных томских регентов. Деятельность В.Р. Литвинова, сибиряка по духу, ревнителя музыки по призванию, остается примером бескорыстного подвижнического служения на благо общества. Статья иллюстрирована редкими фотографиями и материалами из семейных архивов.

Ключевые слова: славяне, капелла, народные песни, Томск, регент.

Сто пятьдесят лет назад в России возник артистический музыкальный коллектив, которому трудно найти аналоги в истории культуры нашей страны. Этот коллектив вошел в историю музыкальной культуры под названием «Славянская капелла». Основателями и руководителями его стали представители одной династии, а период деятельности их охватывает практически 70–80 лет. Менялись поколения участников коллектива, но направление деятельности было неизменным. Собираательство, изучение, пропаганда, исполнительство песен славянских народов – таковы были грандиозные задачи, которые не без успеха решала «Славянская капелла».

Основателем и первым ее руководителем был Дмитрий Александрович Агренов (1834–1908). С детства он обнаружил музыкальные способности, обучался пению и игре на фортепиано.

В юношеском возрасте получил уроки вокального мастерства у профессиональных педагогов, некоторое время выступал на оперной сцене, концертировал. В 1868 г. создал вокальный коллектив с целью пропаганды русских песен и песен других славянских народов. Приставка «Славянский» к его фамилии впоследствии трансформировалась в фамилию его детей и других родственников.

Ряд современных публикаций о деятельности капеллы вызвал интерес к освещению новых фактов из жизни этого коллектива. В данной работе приведены сведения о пребывании с гастрольными поездками капеллы в Сибири и в частности в Томске, где коллектив побывал более 10 (!) раз. В работе использованы найденные архивные материалы, а также материалы семейного архива В.Р. Литвинова-Мирозвукова, одного из участников капеллы.

В статье приводятся сведения, опубликованные в работах [1, 3, 4], а также в ресурсах Интернета.

В данной работе освещается деятельность как коллектива, первоначально созданного Агрневым-Славянским, так и коллективов, которыми руководили его дети – дочери Маргарита, Надежда и сын Юрий.

Первый приезд коллектива, молодого, но уже получившего международную известность после гастролей в Европе и Америке, состоялся в начале 1874 г. В те годы попасть в Сибирь из европейской части страны было возможно в летнее время водным транспортом и на лошадях, а зимой только санным путем. Можно только предполагать, сколько усилий и мужества приложили участники певческого коллектива в этих странствиях. Хор в составе 20–30 человек передвигался на повозках, останавливаясь с концертами в сибирских городах. Остались краткие воспоминания Д.А. Агрнева-Славянского об этой первой поездке в Сибирь, где он отмечает радушие и теплый прием, которые оказывали сибиряки. Прямо к повозкам выносились еда и скромные подарки, а залы небольших деревянных театров были всегда переполнены. Любопытно, что, годом позже после пребывания хора через всю Сибирь проехала с гастрольями знаменитая русская певица Д.А. Леонова. Она также отметила, что, наряду со знаменитыми сибирскими морозами, восторженный зрительский прием и щедрые подарки заставляли забыть неудобства и тяготы таких поездок.

Томиши слышали песни, собранные во время поездок по России, в том числе знаменитую песню, которая была аранжирована

женой руководителя капеллы Ольгой Христофоровной, – «Хаз-Булат удалой».

Здесь уместно сказать несколько слов об этом популярном произведении, которое живет и в настоящее время, хотя порой и видоизменяется напев, трансформируются слова, но песня исполняется как в любительской среде, так и профессиональными коллективами. В ее основе лежит небольшая баллада «Элегия», созданная поэтом А.Н. Аммосовым в середине XIX в.

Мелодия ее, скорее всего, стилизована под кавказскую (грузинскую) песню О.Х. Агреновой-Славянской и композитором Ф.О. Лашеком, создавшим фортепианное сопровождение. Песня имеет посвящение дочери руководителя капеллы Ольге Дмитриевне. Эти сведения, по крайней мере, находятся на обложке одного из первых ее изданий (рис. 1).

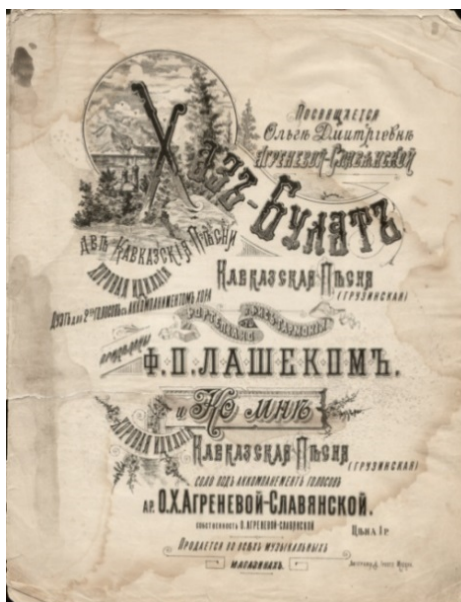


Рис. 1. Нотная обложка песни «Хаз-Булат»
Musical cover of the song "Haz-Bulat"

К слову сказать, как следует из стихотворного текста и первых изданий песни, правильное написание имени героя произведения

«Хаз-Булат», а не «Хас-Булат», как указывают многие современные сборники песен, в том числе и ресурсы Интернета.

Позднее песня с громадным успехом исполнялась Н.В. Плевицкой. Популярности произведения во многом способствовало и недорогое издание нот песни в издательстве С.Я. Ямбор (рис. 2).



Рис. 2. Нотная обложка песни «Хаз-булат» издательства С.Я. Ямбор
Musical cover of the song "Haz-bulat" of publishing house S.Ya. Yambor

Время, которое прошло между первым и вторым приездами капеллы в Томск, изменило и облик капеллы, и ее репертуар. Артисты стали выступать в роскошных костюмах, стилизованных под одежды бояр XVI–XVII вв. Увеличился состав капеллы от 20–25 до 50–70 человек, появились детские голоса. Пели в капелле в том числе и дети Агреновых-Славянских. Особенно выделялись голоса дочерей Надежды и Маргариты.

Мальчики, которые пели в капелле, составили ядро оркестра русских народных инструментов. В оркестре можно было услышать самые разнообразные инструменты: скрипки, мандолины, балалайки, свирели, гудки, гусли, брелки, тамбурины. Некоторое время оркестром руководил талантливый музыкант виртуоз-

балалаечник И.И. Левицкий. Порой в оркестре играли 20–25 музыкантов. Оркестр Левицкого, помимо участия в концертах капеллы, выступал и самостоятельно в ресторанах города. Иногда оркестру отводилось целое отделение, которое вносило большой интерес в программу концерта и своей оригинальностью, и прекрасным исполнением народных песен.

Пребывание капеллы в городе всегда затягивалось, нарушая «график» гастролей коллектива. Вот и этот сбой графика в декабре 1898 г. очень радовал жителей города и артистов. Они «нравились» друг другу. В лице жителей Томска певцы капеллы находили благодарных, грамотных и внимательных слушателей. А томичам нравились прекрасные голоса, роскошные костюмы, энтузиазм исполнителей.

Капелла дала в Томске 9 (!) концертов, задержавшись на две недели, после чего выехала в Красноярск. Два концерта были благотворительными: в пользу общества физического развития и в пользу общества вспомоществования рабочим золотых приисков. Благотворительность была для капеллы одной из важных сторон деятельности. Уже на раннем этапе работы коллектива основатель капеллы Дмитрий Агренов-Славянский понял, что выступления с отчислением средств в пользу нуждающихся в них, способствуют успеху выступлений. Особенно большой общественный резонанс имели благотворительные концерты капеллы за рубежом.

Во время гастролей 1898 года жители города получили прекрасную возможность увидеть и услышать артистов в спектаклях драматической труппы под управлением П.П. Струйского, которая работала в Томске. В этой труппе были интересные актеры разных амплуа: известная в России героиня Пальчикова, драматическая инженерю Андросова, герой-любовник Янов, комик Грузинский. Певцы капеллы Агренова-Славянского приняли участие в нескольких спектаклях, исполняя вставные музыкальные номера с песнями и танцами. Популярностью пользовались пьеса русского драматурга В. Аверкиева «Каширская старина», знаменитая «Царская невеста» Л. Мея, пьеса И. Шпажинского «Чародейка». Как известно, в основу одноименных опер Н.А. Римского-Корсакова и П.И. Чайковского были положены именно эти пьесы.

Особый восторг зрителей вызывало музыкальное представление «Русская свадьба» в декорациях и костюмах, насыщенное песнями

и танцами. «Русская свадьба» была поставлена по пьесе известного русского писателя П.П. Сухонина. Звучали обрядовые, свадебные песни, былины. Общее количество музыкальных номеров достигало 15–20. Музыкальная часть постановки отличалась оригинальностью и самобытностью. Например, в сценах, где участвовала героиня пьесы невеста, пели только сопрано и альты. А в сценах с участием жениха мужской характер подчеркивали басы и тенора. Продолжительными овациями встречалось всегда пение дочери руководителя капеллы Маргариты, исполнявшей народные песни и романсы русских композиторов. Выступления капеллы по продолжительности занимали около трех часов, и публика расходилась по заснеженному Томску за полночь.

Отметим еще один момент, имевший место во время этих гастролей коллектива в Томске. К приезду капеллы купец П.И. Макушин сумел получить для своего книжного музыкального магазина ноты произведений из репертуара капеллы. И об этом поступлении было сообщено на страницах газеты «Сибирская жизнь» именно в дни пребывания капеллы.

В самом конце гастролей состоялся бенефисный спектакль с участием основателя капеллы. Публика тепло приняла его выступление, но критик под псевдонимом «Ю» в газете «Сибирская жизнь» отметил, что «Дмитрий Александрович сильно постарел, голос его изменился и ослаб» [7].

Дмитрий Александрович Агренов-Славянский обладал непререкаемым авторитетом, был твердым и жестким руководителем. Вероятно, не будь у него этих, управлять таким громадным коллективом было бы весьма трудно. В связи с этим примечателен факт, который вызвал большой резонанс в томской прессе. В период томских гастролей 1898 г. три участника капеллы должны были выбыть из состава в связи с наступлением для них рекрутской повинности. Но Агренов-Славянский решительно воспротивился этому и долгое время не давал разрешения на их увольнение и только после появления в газете «Сибирская жизнь» фельетона под названием «Как закончила капелла» был вынужден согласиться.

Вероятно, несколько позже Дмитрий Александрович не стал противиться и решению молодого тенора Василия Литвинова выйти из состава капеллы и начать собственную жизнь. Но об этом чуть позже.

В феврале 1900 г. Томск посетила труппа, сформированная старшей дочерью Надеждой и выступавшая отдельно от труппы отца. Состоялись три больших концерта и отдельный концерт духовной музыки. Концерт привлек большое количество зрителей.

В некоторых публикациях встречаются не совсем достоверные сведения о деятельности части капеллы, которой руководила Надежда Дмитриевна. Так, в публикации [3] говорится якобы об опечатке в газете, где указано, что вместо необходимого инициала «М» (Маргарита) напечатан инициал руководительницы капеллы «Н». Однако из воспоминаний Юрия Агренева-Славянского [1] становится понятно, что это был коллектив, которым руководила именно Надежда Дмитриевна. Она организовала собственный коллектив после ссоры с родителями. Этот коллектив и осуществлял гастрольные поездки по Сибири и Дальнему Востоку. Ссора развела родителей и Надежду на долгие годы.

Двадцатый век внес значительные изменения в деятельность коллектива, приобретшего, вне всякого сомнения, мировую известность. Как писали газеты, капелла Славянского не побывала лишь в Антарктиде.

В XX в. бразды правления капеллой полностью переходят к детям Дмитрия Александровича. Дочь Маргарита становится основной солисткой и выполняет функции художественного руководителя. Сын Юрий ведет административные дела капеллы, является ответственным за финансовое состояние коллектива. Супруга Ольга Христофоровна продолжает свою фольклористскую деятельность, изредка аккомпанируя певцам на фортепиано и фисгармонии.

Транссибирский железнодорожный путь, окончательно соединивший Москву и Петербург с Владивостоком, существенно облегчил гастрольную жизнь «Славянской капеллы», и без того привыкшей к длительным путешествиям. Порой капелла отсутствовала в России по пять лет.

В феврале 1901 г. капелла Надежды Дмитриевны вновь посещает Томск, вызывая огромный интерес публики. Полиция даже запрещает дальнейшую продажу билетов на первый концерт из-за переполненного зала Общественного собрания. В концерте принял участие оркестр русских народных инструментов. Рецензенты не преминули, правда, отметить, что исполнение хора несколько слабее, чем исполнение капеллы под руководством самого Дмитрия

Александровича, но «школа и муштровка» чувствуются. Капелла дала также большой концерт с исполнением произведений духовной музыки.

Наступает 1902 г., и капелла, возвращаясь после гастролей в Манчжурии, вновь заезжает в гостеприимный Томск. Неделя ее выступлений будоражит культурный Томск. Каждый вечер идет новая пьеса с участием артистов капеллы, а третьим, заключительным действием становится большое концертное отделение. Газета «Сибирская жизнь» помещает на первой странице портрет Дмитрия Агренева-Славянского в народном кафтане. Список поставленных пьес впечатляет: «Чародейка» И. Шпажинского, «Бедность не порок» А.Н. Островского, «Русская свадьба», «Каширская старина» и драма «Медея» в переработке А. Суворина и В. Буренина.

Курьезным случаем сейчас выглядит исполненная для томичей переработка оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» под названием «Жизнь за царя, или, Дедушка Сусанин спасает царя и царство». Роль Антониды исполнила Маргарита Дмитриевна Славянская, которая «пела хорошо, а трепак и барыня лихо отплясывались». В этом спектакле принял участие томский оркестр, руководимый молодым капельмейстером М.И. Малометом. Успех был оглушительным, денежные сборы были полными. В последний день гастролей утром и вечером были сыграны два спектакля, и ночным поездом капелла отправилась в Омск.

В 1908 г. в Болгарии во время гастролей умирает основатель капеллы, и после его смерти происходит дополнительное разделение коллектива. Сын Юрий Дмитриевич (1876–1918) возглавил коллектив певцов и оркестр балалаечников. Главной солисткой капеллы стала супруга Юрия Вера Степановна Славянская, которая вышла замуж за Юрия Дмитриевича в 17 лет и стала ему верной помощницей и сподвижницей.

Вот этот новый состав капеллы и прибыл в ноябре 1908 г. в Томск. На этот раз место для концертов было арендовано у антрепренера цирка Э. Стрепетова. Состоялись три концерта и одно представление пьесы «Ванька-ключник». В этой постановке участвовали томские любители драматического искусства, которые, по словам рецензента, играли плохо и просто «валяли Ваньку».

В 1912 г. ранней весной в Томск вновь приехала капелла под управлением Маргариты Дмитриевны. Именно эта часть капеллы с

новыми молодыми исполнителями эмигрировала позднее из России и существовала до 1960-х гг. вплоть до смерти М.Д. Агреновой-Славянской.

Приезд коллектива совпал с пребыванием в Томске большой оперной антрепризы под управлением известного певца, и капелла вынуждена была дать всего один концерт 11 марта, который прошел в зале Железнодорожного собрания. Но томская пресса постаралась красиво написать об известности капеллы: «После гастролей по Западной Европе: Англии, Германии, Франции, Швейцарии, Австро-Венгрии, Балканскому полуострову, Европейской России и Сибири проездом только один концерт». Программа концерта, как всегда, включала самые различные песенные жанры: песни, былины, думы, сказания [6].

Затем коллектив проследовал на Дальний Восток и прибыл в Японию. Капелла дала концерты в Токио, Иокогаме, Никко и Кобе. Все они вызвали огромный интерес у японских зрителей и имели шумный успех, который капеллой воспринимался как нечто само собой разумеющееся, ведь певцы уже объехали полмира. Никакой другой русский коллектив артистов не мог этим похвастаться.

Возвращалась капелла после этих гастролей также через Томск. Коллектив вернулся в Томск в начале августа и дал по два концерта в день 9-го и 10-го числа. Кроме концертов, артисты капеллы 11 августа совместно с находящимся тогда в Томске товариществом драматических артистов под управлением В.Л. Градова дали упомянутое выше театрализованное представление «Русская свадьба», которое практически всегда включалось в программу выступлений.

Прием, который капелле оказывала томская публика, не остался без внимания, и 12 августа состоялся еще один концерт (вспомним, что анонсировался всего один концерт!). На этот раз в зале общественного собрания прошел вечер «священных песен, молитв и псалмов».

Вступление России в войну внесло свои коррективы в концертную жизнь страны. Многие артисты и музыканты были призваны в армию, но деятельность гастрوليрующих групп, особенно в Сибири, не прекращалась.

В августе 1914 г. часть капеллы, которой руководил сын Юрий, дала в Томске два концерта, названные «русско-славянскими вечерами». В афишах отдельно было указано, что в программе будут

исполнены русский, сербский и черногорский гимны. Этим лишний раз подчеркивалось основное направление деятельности всех коллективов династии: пропаганда образцов народного музыкального творчества всех славянских народов. Например, всегда в программе концертов подчеркивалось исполнение белорусских и украинских песен. Основатель капеллы был дружен со многими славными представителями искусства братских славянских народов. Известен факт участия в одном из концертов капеллы в качестве пианиста украинского композитора Н.В. Лысенко.

Последние выступления представителей славной династии Агреневых-Славянских состоялись в городе Томске в 1926 г. Это была капелла Маргариты Дмитриевны.

Выступления на этот раз проходили в летнем театре городского сада (заметим, что этот небольшой деревянный театр сохранялся как театральное здание вплоть до 1960-х гг.). Томичи всегда уделяли большое внимание выступлениям капеллы: заранее анонсировались выступления, расклеивались афиши, на страницах газет сообщались подробности о гастролях. Томичи при этом никогда не кривили душой, замечая хорошие и плохие моменты. Вот и на этот раз в заметке было написано: «Ожидания томичей были несколько преувеличены... От старинной певучей громады когда-то мощного хора остался лишь слабый намек» [10].

Гастроли капеллы в 1901 г. в Томске для одного из хористов сыграли, вероятно, значительную роль, после чего в городе стало на одного жителя больше. Один из теноров капеллы, Литвинов Василий Романович, небольшого роста, моложавый симпатичный брюнет с черными усами, был настолько очарован Томском и приемом, оказанным зрителями, что решил остаться жить в Сибири.

Руководитель капеллы порекомендовал певцу приобрести специальное музыкальное образование в регентских классах в Москве. После окончания гастролей капеллы в Варшаве Литвинов начинает учебу, а в 1903 г. заканчивает регентские курсы и приезжает в Томск.

Василий Романович Литвинов родился 23 апреля 1880 г. в с. Бутуриновка Воронежской губернии. С детства его окружали звуки народных песен, которыми был богат этот регион России. В Воронежской, Курской, Рязанской губерниях сохранялся богатый пласт южно-русской песенной культуры. Эти традиции живут и поныне. Достаточно вспомнить современные знаменитые коллек-

тивы: Государственный академический Воронежский русский народный хор имени К.И. Массалитинова и Государственный академический русский народный хор имени М.Е. Пятницкого. Красивый детский голосок, музыкальная одаренность Василия привлекли к нему внимание окружающих, и мальчика взяли в группу дискантов небольшого сельского хора. Регент хора оценил талант мальчика и посоветовал родителям отправить его в Воронеж учиться.

В семейном архиве Литвинова сохранилось несколько листков, полуистлевших от времени. Они названы автобиографическими заметками. Это именно заметки, относящиеся к раннему периоду его жизни – детству, отрочеству. Из них явствует, что уже в самом раннем возрасте Василий почувствовал будто бы свыше сильное влечение к музыке. И было ему семь лет, что очень символично, когда первый раз услышанное им церковное пение поразило его. Семь лет – возраст, когда ребенка приводят к первому причастию, своеобразное завершение раннего детства.

Василий пережил смерть отца, а мать его, женщина глубоко верующая, вдохнула в ребенка любовь к Богу, приобщила к православной вере. Жил мальчик с матерью и бабушкой, уроженкой Петербурга, в Северной столице, что также стало немаловажным обстоятельством в его жизни.



Рис. 3. Священник В.Р. Литвинов
Priest V.R. Litvinov

В семье потомков В.Р. Литвинова бережно сохраняется старинный альбом с редкими фотографиями – видами городов и стран, где побывала на рубеже веков капелла Агренева-Славянского, а вместе с ней и Василий Литвинов. Почти все фотографии имеют владельческую подпись Литвинова: указан город, который изображен на снимке, и в некоторых случаях дата (рис. 3). Это был период многомесячных гастролей капеллы, когда она объехала несколько десятков городов Франции, Польши, Германии, Австро-Венгрии. Есть в альбоме интересные, по-своему трогательные записи: «4 апреля 1900 года мы ездили за границу в Пруссию для покупки платья, в память чего и куплена эта открытка». Есть в этом альбоме и виды старого Томска: Троицкий собор, костел.

На рубеже веков хоровое исполнительство являлось одним из главных элементов музыкальной культуры в Томске [8]. Практически во всех православных храмах города существовали небольшие хоры, которыми руководили опытные певчие и регенты. Имеющиеся свидетельства говорят о том, что Литвинов был в числе двух-трех самых видных томских регентов. Ему доводилось, например, дирижировать соединенными хорами нескольких церквей на концертах в Общественном собрании. Василий Романович Литвинов в Троицком кафедральном соборе г. Томска управлял порой огромным хором – до 300–350 певчих.

Среди профессионально подготовленных регентов, получивших образование в Петербурге и Москве, выделялись А.В. Анохин, Л.В. Виссонов. Свидетельство об окончании регентских курсов, которое привез с собой Литвинов, позволило занять ему довольно престижное место. Он становится регентом в домовая церкви Томского архиерея.

Функции регента были обширными. Это работа с певчими хора, разучивание партий, проведение репетиций, участие в церковных службах. Уровень подготовки регентов был значительно выше уровня выпускников обычных музыкальных школ. Кроме традиционных курсов элементарной музыки и сольфеджио регенты изучали фугу, контрапункт, историю музыки и историю церковного пения. Зачастую от регента требовалось владение фортепиано либо скрипкой. К слову сказать, Литвинов неплохо играл на скрипке.

С 1903 по 1906 г. Литвинов был регентом в домовой архиерейской церкви Томска. В 1906 г. он женился на внучке томского свя-

щенника Ф. Ломовицкого Елене Николаевне Воробьевой. Она окончила в Томске епархиальное женское училище и работала учительницей. В 1906 г. В.Р. Литвинов принял сан священника. С 1906 по 1923 г. он был священником архиерейской церкви (рис. 4).



Рис. 4. Архиерейская домовая церковь в Томске
Hierarchal house church in Tomsk

Об огромном авторитете Василия Романовича среди томских деятелей культуры того времени свидетельствует такой факт. Когда в 1908 г. в городе организовывалось хоровое певческое общество, Литвинову было послано от организаторов общества письмо. В нем есть такие строки: «Принимая во внимание Вашу деятельность в области музыкального искусства, Общество питает надежду, что Вы не откажете ему в своей нравственной и материальной поддержке. Всякая отзывчивость с Вашей стороны для Общества будет весьма драгоценна».

Василий Романович откликнулся на это приглашение, принимал впоследствии активное участие во многих мероприятиях общества. В качестве подарка для библиотеки общества пожертвовал несколько сборников нот.

Среди этого списка мы находим ноты произведений П. Чайковского, В. Моцарта, С. Монюшко, «Курс сольфеджио» К. Альбрехта. Интересно, что Литвинову был выдан «бессрочный» членский билет для посещения всех мероприятий общества (рис. 5).



Рис. 5. Членский билет В.Р. Литвинова
Membership card of V.R. Litvinov

После закрытия в Томске церквей в начале 1920-х гг. Литвинов уехал из города. Начинаясь эпоха гонений на церковнослужителей, что стало одной из причин смены фамилии. И он сменил фамилию Литвинов на Мирозвуков.

В 1923–1924 гг. В.Р. Мирозвуков был учителем пения в городе Камень-на-Оби, с 1924 по 1926 г. работал заведующим учебной частью в школе знаменитого поселка на Алтае, где располагалась «Толстовская» коммуна. Затем Василий Романович работал учителем пения в школе на железнодорожной станции Тайга Транссибирской магистрали. В 1932 г. Литвинов возвратился в Томск, устроился на работу в школу, где вел уроки пения, довольствуясь скромным заработком преподавателя.

Впоследствии из открытых материалов «компетентных органов» мы смогли узнать, что «В.Р. Мирозвуков имеет пианино», что, вероятно, должно было свидетельствовать о достатке семьи.

А между тем семья была не маленькая: жена Елена Николаевна (рис. 6) работала в школе для глухонемых детей, сын Виктор учился в музыкальном техникуме, дочь Елена работала учительницей на спичечной фабрике, дочь Наталия была также преподавателем.

Дочь Зинаида стала зубным врачом, самая младшая дочь Нина, родившаяся в год Октябрьской социалистической революции, была студенткой медицинского института.



Рис. 6. В.Р. Литвинов и Е.Н. Воробьева перед женитьбой
V.R. Litvinov and E.N. Vorobyova before a marriage

Осенью 1937 г. Василий Романович был арестован по надуманному обвинению в участии. После ареста отца дочь Нину сразу же исключили из комсомола.

Музыкальные гены семьи проявились у сына Виктора (1914–1958), родившегося в городке Камень-на-Оби. Уже в девятилетнем возрасте он бойко выучился играть на фортепиано и даже подвизался в качестве тапера в единственном на весь городок кинотеатре, сопровождая показ немых кинофильмов. Чтобы продолжить образование сына, супруги Литвиновы решили возвратиться в Томск, где Виктор поступил в музыкальный техникум в класс великолепного педагога пианистки Феофании Николаевны Тютрюмовой.

Ф. Тютрюмова была воспитанницей Петербургской пианистической школы и, разглядев в Викторе серьезные способности, стала готовить его к поступлению в консерваторию. Виктор Литвинов (рис. 7) закончил Ленинградскую консерваторию и был приглашен на работу в качестве пианиста в театр марионеток, который работал под руководством Л.В. Шапориной (супруги композитора Ю. Шапорина) и Е.С. Деммени.



Рис. 7. В.В. Литвинов, сын В.Р. Литвинова
V.V. Litvinov, V.R. Litvinov's son

В своих мемуарах [2] Любовь Шапорина отмечает чудаковатый и рассеянный облик Виктора Литвинова, подчеркивая, вместе с тем, его добросовестность и скромный образ жизни. К сожалению, жизненный путь этого талантливого музыканта оборвался в воз-

расте 44 лет. Соавтор данной статьи Ирина Киселева является дочерью Виктора Васильевича.

Для родных арест главы семьи стал тяжелейшим ударом. Жизнь большой семьи превратилась в страшное испытание.

Василий Романович Мирозвуков (Литвинов) был расстрелян 25 сентября 1937 г. [5]. Прошли долгие полвека до реабилитации музыканта и педагога в 1989 г.

Деятельность «Славянской капеллы» является одной из ярких страниц музыкальной жизни России на протяжении нескольких десятилетий XIX–XX в. Гастрольная география капеллы не имеет себе равных: регулярно раз в два года участники капеллы пересекали нашу огромную страну из конца в конец. В местах, где еще не было железнодорожного сообщения, капелла порой передвигалась на лошадях по 10 суток.

Из семейной переписки Василия Романовича можно прочесть названия тех городов, в которых капелла давала концерты. Это все сибирские города, в том числе и станция Обь, с которой тогда еще только начинался нынешний город Новосибирск, Благовещенск и Владивосток. Есть в этом списке Кяхта и Манчжурия. Не удивительно, что выдержать такой «гастрольный марафон» удавалось не всем участникам. Многие из них, достигнув «семейного» возраста, стремились обрести место для спокойной размеренной жизни. Можно предположить, что и Василий Романович Литвинов по этой причине решил выбрать Томск.

Капелла сыграла не только огромную роль в распространении русской народной песни и песен других славянских народов, но и внесла большой вклад в развитие музыкальной культуры провинциальной России – от берегов Волги до Дальнего Востока. Капелла проложила путь для других музыкальных коллективов и отдельных музыкантов в деле популяризации народного искусства, став для них определенной предтечей. Достаточно указать таких крупных деятелей отечественной культуры, как певица Н.В. Плевицкая, собиратели и исполнители песен В. Гартевельд и С. Скиталец. В Сибири и на Дальнем востоке были чрезвычайно популярными песенные капеллы под руководством композитора и дирижера В. Завадского (с ним Маргарита Дмитриевна встретится позднее в Америке), капелла А.П. Кара-Георгиевича, исполнитель былин И. Виноградов.

Мученическая жизнь Василия Литвинова вдохновила Ирину Киселеву на такие строки [9]:

Живу я в мире слов, мелодий, звуков:
Гул слышу с детства и душа болит...
Но я постигла: дед мой Мирозвуков,
И мир его с мечтой высокой слит.
То музыка была святая, неземная,
Он ей служил, как старый друг-пиит
Высокой ноте слов, усталости не зная,
Мелодия его души меня живит.
О, протяни мне, дед Василий, руку
Из мира звуков – Мирозвуков.
Иду в слова и звуки, словно в детство –
Что для поэзии единственное средство.

Деятельность Василия Романовича Литвинова-Мирозвукова, сибиряка по духу, ревнителя музыки по призванию, остается примером бескорыстного подвижнического служения на благо общества.

Авторы благодарят всех членов семьи В.Р. Литвинова за предоставленную информацию и фотоматериалы.

Использованные источники

1. *Агренов-Славянский К.* Воспоминания о Кольцово // Труды Государственного Центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки. 1999. Вып. 1. С. 18–46.
2. *Шапорина Л.В.* Дневник. М. : Новое литературное обозрение, 2012. 870 с.
3. *Хохлов А.Н.* Гастроли капеллы Н.Д. Агреновой-Славянской в Китае до и после 1917 г. // Новый край. № 120 (17 окт. 1901 г.). С. 677–696.
4. *Вавилов С., Киселева И.* Томский тенор в «Славянской капелле» // Персона (Томск). 2006. № 8. С. 44–47.
5. Боль людская. Книга памяти томичей, репрессированных в 30–40-е и начале 50-х годов. Томск, 1992. Вып. 2. 440 с.
6. «Сибирская жизнь» (Томск). 1912. № 57. 10 марта.
7. «Сибирская жизнь» (Томск). 1898. № 173. 20 дек.
8. *Вавилов С.П., Еременко Е.П.* Хоры старого Томска (конец XVIII – начало XX веков). Томск, 2006. 71 с.
9. *Киселева И.* Лик на старом снимке. Томск, 2011. 152 с.
10. Сибирская жизнь (Томск). 1926. № 272. 31 июля.

Stanislav P. Vavilov, Irina V. Kiselyova

TOURS OF "THE SLAVIC CHAPEL" IN TOMSK (THE XIX-XX CENTURIES)

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 7, pp. 25–43. doi: 10.17223/26188929/6/4

One hundred and fifty years ago in Russia arose musical collective, which entered the history of musical culture called "Slavonic cappella". Its founder was singer DA.Agrenyev. The work provides information about tours of the chapel in Tomsk, where the team has visited more than 10 (!) times. Used found archival footage, as well as the family archives of Vasily Romanovich Litvinova-Mirozvukova, a participant of the chapel. The evidence of those times say that Litvinov was among the two or three most prominent Tomsk Regents. V.R. Litvinov, sibiryak activities according to the spirit, the patron of music by vocation, remains an example of disinterested unselfish Ministry to benefit society.

The article is illustrated with rare photographs and material from family archives.

Keywords: slavs, capella, folk songs, Tomsk, regent.

The used sources

1. Agrenev-Slavyansky K. Memories of Koltsovo. –Works State Central museum of musical culture to them. M. I. Glinka. – Vyp.1. M –1999. – Page 18-46.
2. Shaporina L. V. Diary. – M.: New literary review. – 2012. –870 pages.
3. Hokhlova N. Tours of a chapel of N. D. Agreneva-Slavyanskaya in China till 1917. "New edge". –№ 120 (17 Oct. 1901). – Page 677-696.
4. Vavilov S., Kiselyova I. Tomsky the tenor in "A Slavic chapel" Person (Tomsk). – 2006. – No. 8. – Page 44-47.
5. Pain human. The book of memory of the residents of Tomsk repressed in the 30-40th and beginning of the 50th years. – Vyp.2. – Tomsk. –1992. –440 pages.
6. "The Siberian life" (Tomsk). –1912. –№ 57. –10 Mar.
7. "The Siberian life" (Tomsk). –1898. – No. 173. –20 Dec.
8. Vavilov S.P., Eremenko E.P. Choruses of old Tomsk (the end of XVIII - beginning of the XX centuries). – Tomsk. –2006. – 71 pages.
9. Kiselyova I. Lik in an old picture. – Tomsk. –2011. –152 pages.
10. " The Siberian life" (Tomsk). –1926. – No. 272. – 31 Jul.

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

УДК 784.3

doi: 10.17223/26188929/7/5

Андрей Блаховский

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВОКАЛЬНОЙ РЕЧИ В РУССКОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ М.И. ГЛИНКИ)

В статье излагается авторская гипотеза, связанная с орфоэпией пения. Синтетическая природа орфоэпии пения выражается в монолитной цельности синтеза трех параметров: вокальная интонация + последовательность слогов (сочетание фонем) + голосовая краска. Речь идет о слоге, а не о слове, так как орфоэпия не располагает, и не должна располагать смысловыми единицами. В ее «ведомстве» находятся только элементы аудиального воплощения нотно-вербального текста. Изложение данной гипотезы иллюстрируется романсами М.И. Глинки. Следует оговорить, что ряд источников задействуется в статье в ознакомительных целях, без прямого цитирования.

Ключевые слова: синтетический, вокальный, романс, певец.

Вокальная музыка а priori является искусством синтетическим, соединяющим в себе вербальный и невербальный компоненты. Вербальный компонент вокальной музыки – поэтические тексты, на которые создаются вокальные произведения, отсутствующие, пожалуй, только в вокализе. Невербальный компонент – музыкальная, интонационная составляющая синтетического целого вокальной музыки.

Возможность их непротиворечивого объединения в вокальной музыке складывается в обширной области пересечения музыкального и вербального компонентов. Если музыкальная составляющая вокальной музыки основана прежде всего на интонации, для вербальной интонация является только одной из необходимых в синте-

зе компонентов синтетического целого. В европейских языках, в отличие от ряда восточных, интонация не несет смыслообразующей функции. Поэтому две стороны слова – предметно-логическая и фонетическая – существуют относительно автономно.

В вокальной музыке эта автономность существует только формально, в пределах письменно фиксированного нотного текста, будь это клавиры оперы или нотная публикация песни / романа. Однако запись вокальной музыки может быть понятна, и то не сразу, музыкантам-исполнителям, важнейшим из которых для всех жанров и направлений вокальной музыки является певец. Слушатели же, для которых вокальная музыка пишется и исполняется, могут воспринимать ее только «на слух». Поэтому для них обе составляющие синтетического целого любого вокального произведения неразрывны и взаимодополняющи.

В этом и заключается камень преткновения, зачастую разрушающий цельность синтеза вербального и музыкального компонентов вокальной музыки при восприятии слушателем. Если музыкальная интонация воплощается и оркестром, и пианистом, и певцом, в большинстве случаев, безукоризненно, – этого нельзя сказать о вербальной составляющей. Часто после концерта или постановки можно услышать, что слова непонятны. А если слова непонятны, то половина вербально-музыкального целого оказывается разрушенной.

1. Природа камерно-вокальной музыки и ее отличия от оперы. Камерно-вокальная музыка представляет собой специфическое множество произведений, обладающих общими характеристиками. В сравнении с оперой, синтетическая природа камерно-вокальной музыки гораздо менее многоаспектна. Если в опере персонаж, помимо поэтического текста и музыки, имеет еще ряд характеристик – таких, например, как сценическая пластика, роль в сюжете, действие, ряд сценических партнеров и другие, то в камерно-вокальной музыке комплекс характеристик для синтеза значительно сужается: есть только вербальная и музыкальная составляющие. Певец является здесь не одним из ряда персонажей сюжета, а единственным «голосом» всего происходящего. Именно в связи с этим повышается значимость пропеваемых вербальных конструкций. Если в опере многое может «досказать» сценическая ситуация, то в камерно-вокальной музыке певцу «спрятаться» не за что. Поэтому оперу мы можем понимать, даже когда она исполняется на не род-

ном нам языке, тогда как камерно-вокальное произведение без перевода непонятно. С этим связана первичность значения вокальной речи в камерно-вокальной музыке.

Оперному певцу необходимо обладать определенными голосовыми данными: силой, звучностью голоса, большим диапазоном, технической подвижностью, необходимой для разного рода колоратур, пассажей, каденций, красивыми верхними нотами. Конечно, в камерно-вокальной музыке наличие большого и красивого голоса приветствуется, но задачи стоят перед ним иные. В большей степени это донесение до слушателя художественного текста.

В операх практически не применяется практика транспонирования. Если транспонирование оперных партий целиком не существует в принципе, то отдельные оперные арии как концертные номера «в транспорте» исполняются. Однако практика транспонирования оперных арий существует нечасто, в порядке исключения. Объясняется это, надо полагать, тем, что опера, имеющая достаточно определенную сюжетную канву, предполагает «закрепленность» тембра и характера за конкретным персонажем. Ария князя Игоря, например, категорически не может быть исполнена «в транспорте» сопрано или тенором. Персонаж «зафиксирован» сюжетно, тембр его не подлежит изменению в связи с закрепленностью за тембром определенной психологической характеристики, даже помимо пола персонажа.

«Приведем здесь некоторые соответствия, отмеченные нами в операх различных эпох и авторов.

Мужские голоса:

тенор – *холерик* или *меланхолик* (Хозе, Канио, Ленский, Лыков, Альмавива, Водемон, Андрей Хованский, Герман);

баритон – *сангвиник* (Фигаро, Мизгирь, Роберт, Эскамильо, Онегин);

бас – *флегматик* (Собакин, Сусанин, Досифей, Пимен, Кончак, Иван Хованский, Гремин);

Женские голоса:

колоратурное сопрано – *холерик* (активные, действующие героини: Царица Ночи, Людмила, Линда ди Шамуни);

лирическое сопрано – *меланхолик* (все «героини-жертвы», как правило, пишутся для этого голоса: Лиза, Волхова, Марфа, Иоланта, Снегурочка, Леонора в «Трубадуре» Верди);

центральное сопрано – сангвиник (Джоконда, Татьяна, Леонора в «Силе судьбы», Турандот, Кума, Мария в «Мазепе»);

меццо-сопрано – флегматик (от флегматичности здесь обычно присутствует инертность и глубина переживаний, но не уравновешенность, так как обычно героини-меццо – страстные, глубокие, сильные натуры, даже роковые – как, например, Марфа в «Хованщине», Любаша, Далила, Кармен)» [17].

В камерно-вокальной музыке подобные замены вполне допустимы, хотя иногда становятся содержанием анекдотических историй. В любом случае содержание камерно-вокального произведения проходит адаптацию для того или другого тембра.

Например, романс С. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» исполняется любимыми тембрами голосов с небольшими тональными поправками: высокие голоса, как женские, так и мужские, поют в оригинальной тональности *a-moll*. Существуют альтернативные варианты для низких голосов – *fis-moll*, *f-moll* и *d-moll*.

Для каждого певческого тембра содержание этого романса оказывается совершенно иным. Сопрано воплощает образ той самой красавицы, вероятно, вспоминающей чьи-то слова¹; мezzо-сопрано, например, – мать, предостерегающую от жизненных ошибок сына или дочь; тенор – юношу, недавно расставшегося со своей возлюбленной; баритон / бас – человека, охваченного давними воспоминаниями.

Таким образом, камерно-вокальное произведение не имеет однозначной тембровой закреплённости, располагая рядом вполне равнозначных вариантов при условии достаточно обширной вариативности образного ряда.

2. Вокальная речь в камерно-вокальной музыке. Один из крупнейших и всесторонне образованных фониатров, изучавший вокальное искусство в России и в Италии, ленинградский исследователь, доктор медицинских наук И.И. Левидов в своих исследованиях делает вывод: «Пение представляет собой “омузыкаленную” речь» [11].

«Слово, как известно, является единицей языка. Посредством слов люди обмениваются мыслями, добиваются взаимного пони-

¹ Варианты образов многочисленны и зависят от индивидуальной фантазии певца.

мания, и поэтому в каждом слове как единице языка должен быть заключен определенный смысл» [16, с. 151].

«Обычная бытовая речь страдает многими недостатками, среди которых можно отметить: скороговорку, однотонность, многоударность, неправильное произношение и др. Скороговорка влечет за собой пропуск букв и даже целых слогов, что может отразиться на значении слова. Глагол “говорить”, например, в фразе «он говорит» в бытовой скороговорке так искажается, что мысль совершенно меняется, когда собеседник, пропуская целый слог, произносит «он горит». На вопрос: “Сколько стоит?” – мы можем услышать ответ: “штысят копеек” или еще короче: “шсяткпейк”. Глагол «смотри» варьируется словами: “смори, мотри, мори” – и, наконец, превращается в местоимение “мой-мой”» [Там же, с. 152].

Современная жизнь имеет свой ее темп, объем информации, скорость речи («аллегрный тип речи») и как следствие – теряется качество донесения этой информации. Интернет дал возможность высказываться всем обо всем (форумы, ЖЖ, комментарии), что породило «чудовищный сленг». Отход от грамотной речи, пренебрежение нормами произношения – все это не могло не оказать отрицательного влияния на состояние языка. Особенно это заметно в концертно-камерном и оперном исполнительстве, у чтецов и дикторов, а ведь язык творческих работников формирует культуру слушателя. Есть масса примеров, разрушающих смысл и художественно-эстетическую ценность текста: «Море сумит (шумит), дрозит (дрожит), лодка плывет по-дади (позади), он вевнется сюда (вернется), вспоомынаючи, Маргарыта». «Подъезды» и манерность в произношении, в пении также нарушают смысловую линию: «Во сыне – ийя, весэло тебе, невеан-ной уши, лубоф» и другие искажения [Там же, с. 153].

«Физиологически такое искажение смысла происходит из-за вялой и неправильной, именно «индивидуальной» артикуляции и из-за отсутствия специальной речевой тренировки» [Там же, с. 156].

«Дикция предусматривает, кроме четкого и ясного произношения у певцов, чистоту формируемого конкретного звука, освобождение его от различных призвуков, шумов, связанных с привычной, неправильной артикуляцией в бытовой речи. Дикция, требующая определенной и точной артикуляции звуков, проверяемых акустически, воспитывает артикулирующие органы, приводит их в

надлежащий порядок, делает гибкими и послушными воле певца» [16, с. 156–157].

«Правильное произношение согласных в словах удерживает вокальную позицию, так как каждая согласная имеет собственную точку фиксации в полости рта, место преграды, в которое воздушная струя и направляется. Видоизмененная преодолением преграды в полости рта и озвученная характерной шумной согласной воздушная струя, в силу закона ассимиляции, окрашивается в ту или иную гласную с характерным звучанием предыдущей согласной, что очень важно учитывать для изменения тембра голоса певца и нюансов в исполнении.

Теоретическое и практическое знание вокалистами физиологии согласных и гласных, их взаимообусловленности поможет вести голос более точно в пении упражнений и вокализов, что будет удерживать позиционную высоту, так же как периодическое членение воздушной («гласной») струи определенной преградой («согласной»), различной для каждого учащегося, создает наиболее удобные условия для выявления резонаторных возможностей.

Согласные по месту образования разделяются на губные, зубные, переднеязычные, заднеязычные и другие. Соответственно месту их образования, месту смычки языка с небом или сужения канала в полости рта согласные имеют тот или иной акустический характер» [Там же, с. 157].

Конечно, технически все это применимо в оперном пении и, безусловно, будет давать хороший эффект как в создании образов, ясности содержания, так и для принося пользу голосу, так как «точная физиологически естественная и активная артикуляция, предпрещающая ясную дикцию и произношение согласно орфоэпическим нормам родного языка (включая и его мелодику), способствует сохранению певческого голоса, его тембральной окраски и повышает эстетические качества пения» [16, с. 156]

Однако в большей степени это относится к камерно-вокальной музыке, поскольку она зачастую имеет высокохудожественный поэтический текст, где миниатюрность произведения ставит также перед певцом задачу успеть раскрыть целый мир и где исполнение требует более «тонкого штриха», когда больший акцент делается на содержании, чем на силе, красоте и диапазоне голоса.

«От обычной разговорной речи вокальная речь резко отличается прежде всего спецификой своего акустического строения: значительно увеличенной мощностью и громкостью, длительностью гласных, особенностью тембра, характерными модуляциями высоты основного тона и рядом других свойств» [14].

Из вышесказанного можно сделать вывод, что вокальная речь – весьма специализированная форма звуковой речи. Также она известна под названием «искусство пения», что дает нам возможность говорить о грамотном, правильном пении и приравнять термин *вокальная речь* к понятию *орфоэпия* (гр. *orthos* – правильный, *epos* – слово) *пения*.

В рамках данной статьи мы опираемся на синонимичность понятий «орфоэпия пения» и «вокальная речь». Применительно к проблематике, рассматриваемой в работе, данные понятия идентичны, так как в отношении вербальных конструкций камерно-вокальной музыки их действие можно назвать аналогичным. В данном случае как вокальная речь, так и орфоэпия пения понимаются как *функционирование вербального компонента в вокальном синтезе*. Объединяет их именно нацеленность на вербальный компонент в качестве исходной точки.

Сразу важно указать, что орфоэпия пения кардинально отличается от понятия *орфоэпия в пении*. Первое представляет собой целостный термин, обозначающий одну из сторон синтеза вокальной музыки, обращенную к ее вербальной части. Второе предполагает наличие орфоэпии, общей для многих форм существования вербальной речи и функционирующей в вокальной музыке как частный случай. Употребление в работе первого понятия, а не второго объяснимо позицией автора, не считающего вокальную речь просто частным случаем орфоэпии вообще.

Орфоэпия пения отличается от дикции произношения вербальных конструкций, как и от декламации в драматическом спектакле, не первичностью гласных или согласных, не каким-то специфическим приемом аудиального воплощения текста, а своей *синтетической природой*. Синтетическая природа орфоэпии пения выражается в монолитной цельности синтеза трех параметров:

*вокальная интонация +
последовательность слогов (сочетание фонем) +
голосовая краска.*

Речь идет о слоге, а не о слове, так как орфоэпия не располагает и не должна располагать смысловыми единицами. В ее «ведомстве» находятся только элементы *аудиального воплощения нотновербального текста*.

Вокальная интонация включает несколько составляющих:

- 1) собственно звуковысотный рисунок;
- 2) тесситурный рисунок;
- 3) рисунок певческого дыхания.

Сочетание данных параметров в каждом камерно-вокальном произведении индивидуально и неразрывно связано с пропеваемым вербальным текстом, образуя совместно основу аудиального воплощения образа. Кроме названных параметров в создании интонации участвует также вокальная атака, представляющая собой специфическое выразительное средство.

Последовательность слогов (сочетаний фонем) также является не просто рядом гласных и согласных, удобных или нет для аудиального воплощения вокалистом, а одной из важных характеристик образа.

Например, фраза «По небу полуночи ангел летел и тихую песню он пел» (М.Ю. Лермонтов) кардинально отличается от такой, например, конструкции, как «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой» (М.Ю. Лермонтов).

В первом случае видим преобладание глухих согласных и «закрытых» гласных, создающих, в целом, негромкий и сумрачный колорит; во втором случае – опору на «открытые» гласные «а», «о», в сочетании с рядом звонких согласных (прежде всего, «з»).

Голосовая краска – фактор, труднее всего определимый и исчислимый. Тем не менее этот фактор знаком каждому певцу на практике. Голосовая краска определяется как общим психологическим тонусом, так и рядом более конкретных психологических характеристик. Например, кантилена и пунктирный ритм располагают разными уровнями психологического тонуса; именно здесь, в области голосовой краски, происходит «стыковка» смысловых и аудиально-выразительных содержательных ориентиров произведения.

Подчеркнем, что в аудиальной цельности орфоэпии пения не существует отдельных фонем. Существуют только синтетические комплексы, объединяющие гласные и согласные в единую целост-

ность. Нет, к примеру, безликой фонемы «р» или фонемы «а»: в тысячах различных контекстов они могут быть разными, так же как, например, слово «ветка» является далекой от зримого образа абстракцией (нужно уточнять, говорится о ветке березы, ветке пальмы, ели или метро). В каждом воспринимающем сознании у каждого из сотен слушателей неизбежно возникнет свой образ, и если мы стремимся к аудиальному воплощению конкретного образа, следует с максимальной степенью конкретики различать синтетические комплексы орфоэпических единиц.

Орфоэпические характеристики пропеваемого текста, прежде всего, зависят от характеристик воплощаемого образа и на него нацелены. Поэтому вполне допустимым представляется утверждение, что не следует рассматривать как самостоятельные синтетические комплексы не только фонемы «р» или «а», например, но и отдельно взятый слог «ра».

Орфоэпия пения не располагает, как уже говорилось, смысловыми единицами, но нацелена на воплощение той или иной смысловой константы, поэтому соприкасается с предметно-логическим смыслом на эмоциональном уровне. Эмоциональным уровнем определяются специфика голосовой краски и ее динамические параметры (изменения в процессе произведения, если они есть).

Разные орфоэпические характеристики можно фиксировать, например, в слоге «ра» в контексте слов «радость» или «рабство». Как правило, подобные эмоциональные ориентиры можно выявить на уровне вокальной интонации; приведенное наблюдение очередной раз свидетельствует о цельности и функциональной определенности синтетических комплексов, выступающих единицами орфоэпии пения.

Следует казать и о художественной стороне слова. Ведь помимо фонетического произношения музыкального слова громадную роль играет и смысловая сторона его. Музыка композитора неразрывно связана со словом. Певец должен уметь вскрывать художественную сущность произведения с обеих сторон, иначе пение превратится в простое выпевание звуков. Общеизвестно, что Глинка, обладая небольшим голосом, был великолепным исполнителем своих романсов потому, как говорит А.Н. Серов в «Воспоминаниях», что «верность смыслу в малейшем оттенке придавала пению Глинки совершенно особый характер и в нежно-мелодических местах его прелестных романсов» [16, с. 159].

«Громадное значение осмысленному и согретому эмоциональным содержанием слову придавал, как известно, К.С. Станиславский. “Сверхзадачей” (по Станиславскому) у педагогов было: научить будущих актеров, певцов и режиссеров умению донести до слушателя в драме или опере определенную, совершенно конкретную идею, заключенную в произведении драматурга или композитора. Поэтому слово как главнейшее средство общения людей, а сцены – и как главнейшее средство воздействия на людей – должно было быть на очень высоком профессиональном уровне. Нужно иметь развитый гибкий голос и отточенную совершенную дикцию – без единой шепелявой или картавой буквы, – говорит ли актер в драматической пьесе, поет ли певец в опере или концерте» [16, с. 147].

3. Камерно-вокальное творчество М.И. Глинки. Романсы Глинки входят в золотой фонд русской камерно-вокальной музыки. Вокальное творчество композитора явилось вершиной и завершением длительного периода развития камерной вокальной культуры, начавшей складываться еще в XVIII в. Опираясь на традиции русского бытового романса, Глинка создал классические образцы вокальной лирики.

Романсы Глинки – в большинстве своем лирические произведения. При этом субъективные чувства художника получают в романсах высокое общечеловеческое значение. Кроме лирических образов в творчестве композитора нашли яркое воплощение образы внешнего мира, картины природы, жанрово-бытовые сцены, картины далеких времен и стран. В целом по широте и значению для истории мировой музыкальной культуры его романсы можно сравнить с лирическими стихотворениями Пушкина. И недаром именно в музыке Глинки поэзия Пушкина впервые получила равноценное выражение.

Романсы Глинки создавались в пору высокого расцвета русской лирической поэзии. Композитор использовал тексты 20 поэтов, большинство вокальных миниатюр было им написано на тексты русских поэтов-современников (Пушкин, Жуковский, Дельвиг, Баратынский, Батюшков). Эта глубокая, неразрывная связь русской музыки с поэзией современности в дальнейшем определила весь путь развития русского классического романса.

Охарактеризуем стилевые черты вокальной лирики Глинки.

Основой для сложения оригинального стиля композитора послужили традиции камерной вокальной миниатюры в творчестве композиторов XVIII в., а также творчество старших современников Глинки – Алябьева, Верстовского, Яковлева, Титова.

М.И. Глинка в своем творчестве опирается на самые популярные для того времени *жанры*: сентиментально-лирический романс, элегия, «русская песня», баллада. Однако к этим традиционным жанрам Глинка подходит по-иному, поднимая их на новый художественный уровень. В каждый романс он вносит свое индивидуальное содержание и в каждом создает свой неповторимый, законченный образ. Нередко композитор вводит в вокальные миниатюры жанровые элементы серенады, вальса, мазурки, польки, болеро, баркаролы.

Глинка, сам будучи прекрасным певцом и педагогом-вокалистом, создает произведения подлинно вокальные, в которых ведущая роль всегда принадлежит певцу. *Мелодия* романсов М. Глинки в целом отличается редкой пластичностью и завершенностью. При этом композитор использует разнообразные приемы вокальной выразительности: широкую кантилену и выразительную декламацию, тончайшие нюансы в градации звука и тембровые контрасты.

Глинка не стремится к усложнению фактуры, к широкой «концертности» партии фортепиано в своих романсах, внешней виртуозности и не выходит за рамки камерного стиля. В целом аккомпанемент передает общее настроение, рисует фон действия, дает картину основных образов. Большую роль выполняют сольные эпизоды фортепиано – вступления и заключения, содержащие в себе сжатый, обобщенный образ романса.

М.И. Глинка избегает свободного, «сквозного» развития, стремится к ясному, закругленным *формам*: куплетная (чаще – в раннем периоде), трехчастная или трех–пятичастная форма с контрастным средним эпизодом.

Камерно-вокальное творчество Глинки принято разделять на следующие этапы:

Ранние романсы (1820-е гг.) пронизаны настроениями русской элегической поэзии начала века и представлены жанровыми разновидностями романса – элегия, патетический романс-монолог, «русская песня», лирический романс, «восточный» романс. Эти романсы проникнуты задушевыми, мечтательными настроениями. При

этом для них характерны строгая простота и сдержанность выражения, отсутствие излишней «надрывности», ясность и стройность мелодии. Романсы этого периода сыграли немалую роль в формировании оперного стиля Глинки.

Романсы начала 1830-х гг. отражают впечатления композитора от природы и быта Италии, ее певческой культуры. Романсы «Венецианская ночь», «Победитель», «Желание» отражают романтическое ощущение молодости, счастья и красоты жизни. Стиль Глинки в этих романсах уже вполне сложился.

Зрелый период (1836–1842 гг.). Это наиболее плодотворные годы в творчестве композитора, годы, когда М. Глинка создает свои лучшие романсы и достигает классического совершенства в трактовке самых разнообразных жанров и форм вокальной лирики.

Романсы этого периода охватывают широкий круг поэтических тем, сюжетов и настроений – от мрачно-фантастической баллады «Ночной смотр» до простодушной «Колыбельной песни», от героического «Рыцарского романа» до глубокого драматизма элегии «Сомнение». Главная роль в романсах этого периода принадлежит поэзии Пушкина. Работая над лирическими стихотворениями Пушкина, Глинка достиг той гармонии формы и содержания, которая сделала его романсы равноценным отображением пушкинской поэзии – романсы «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «Я помню чудное мгновенье», «В крови горит огонь желанья», «Мери», «Где наша роза».

В этот период М.И. Глинка написал единственный свой вокальный цикл – 12 романсов на слова Кукольника «Прощание с Петербургом». Нет единой сюжетной линии развития, но есть одна тема – романтическая тема странствий. Отличительный признак цикла – яркая характерность и жанровая конкретность музыкального образа. В каждом романсе свой тип структуры, свои приемы вокальной выразительности.

Для романсов позднего периода творчества Глинки (1842–1857 гг.) характерны две тенденции: с одной стороны, композитора привлекает светлая, жизнерадостная лирика, выражающая радость бытия (поэзия Пушкина); с другой – некоторые вокальные миниатюры обладают чертами глубокого драматизма, это лирика скорбного раздумья (созвучная поэзии Лермонтова). Особое значение приобретает жанр романса-портрета, в котором господствуют свет-

лые, грациозные образы юности и красоты. По-прежнему привлекают образы природы («Финский залив»). В романах, написанных в жанре романса-монолога («Песнь Маргариты», «Молитва», «Ты скоро меня позабудешь», «Не говори, что сердцу больно»), усиливаются черты психологической углубленности, отражающие новые тенденции русской лирической поэзии конца 1840-х – начала 1850-х гг. Они совпадают по времени с лучшими романсами Даргомыжского [12].

4. Особенности орфоэпии в некоторых романах М.И. Глинки. Проведем сравнительный анализ специфики орфоэпии пения в таких камерно-вокальных произведениях М.И. Глинки, как «Рыцарский романс» и «В крови горит огонь желанья».

Приведем полностью поэтический текст обоих произведений.

Слова Нестора Кукольника

Прости! Корабль взмахнул крылом,
Зовет труба моей дружины!
Иль на щите иль со щитом
Вернусь к тебе из Палестины.
Молва о подвигах моих,
Шумя, придет моим предтечей,
И лавр из нежных рук твоих
Наградой будет мне и встречей.
Клянусь сердцем и мечом:
Иль на щите, иль со щитом!

Слова А. Пушкина

В крови горит огонь желанья,
Душа тобой уязвлена,
Лобзай меня: твои лобзанья
Мне слаще мирра и вина,
Слаще мирра и вина.
Склонись ко мне главою нежной,
И да почию безмятежный,
Пока дохнет веселый день
И двинется ночная тень,
Ночная тень.

Разберем с позиций синтетической природы орфоэпии пения, о которой мы писали ранее, первые четверостишия данных текстов.

«Рыцарский романс». Вокальная интонация здесь основана на пунктирном ритме и квартово-квинтовых интонациях, бесспорно отсылающих к жанру марша. Тесситура средняя, не «захватывающая» в первом четверостишии ни высоких кульминационных нот, ни «сниженных» тесситурных участков, требующих от солиста повышенной концентрации. Дыхание равномерное, неглубокое, далекое от кантилены, в силу, хотя бы, пунктирного ритма.

Последовательность слогов сразу диктует повышенный психологический тонус¹ образа и, соответственно, несколько «металлический» оттенок голосовой краски. Фраза «Прости! Корабль взмахнул крылом» содержит почти рекордное количество согласных фонем, что в условиях кратких длительностей и пунктирного ритма создает ряд трудностей для певца в отношении четкости произнесения текста. Именно в связи с этим формируется повышенный психологический тонус, содержащий возможность быстрого и четкого произнесения фонем. Среди гласных преобладают редуцированные; акцентируется предметно-логическая сторона текста. Можно утверждать, что интонационный облик мелодии здесь противостоит кантлене.

«В крови горит огонь желанья». Центральным ориентиром данного текста выступает ритмическая основа интонационной линии. В связи с регулярной трехдольностью, а также нарочитым подчеркиванием сильных долей интонационный каркас превалирует над предметно-логическим содержанием текста. Соответственно, редуцированных гласных здесь намного меньше, чем в «Рыцарском романсе». К тому же чередование гласных и согласных фонем в это романсе намного более уравновешенно. Тесситурный рисунок свободен и создает впечатление «качания» между высокими и низкими нотами.

Воплощаемый в романсе образ в большей степени придерживается эмоционально-аффектных характеристик, чем предметно-логических. В связи с этим аудиальное воплощение образа более предрасположено к кантлене и полноте звука, строящейся на «открытых» гласных.

¹ Понятие повышенного психологического тонуса остается знакомым на практике, но не имеющим четкого и однозначного определения. Считаем возможным использовать его в связи с отсутствием более адекватных смыслу терминов.

Не говори, что сердцу больно*Слова Н. Павлова*

Не говори, что сердцу больно
От ран чужих;
Что слезы катятся невольно
Из глаз твоих!

Будь молчалива, как могилы,
Кто ни страдай,
И за невинных Бога силы
Не призывай!

Твоей души святыя звуки,
Твой детский бред –
Перетолкует все от скуки
Безбожный свет.

Твоей души святыя звуки,
Твой детский бред –
Перетолкует все от скуки
Безбожный свет,
Безбожный свет.

Здесь центральным выступает именно вербальный компонент. На выражение предметно-логического смысла пропеваемого вербального текста нацелены все прочие средства выразительности: вокальная интонация близка к разговорно-повествовательной; в связи с этим tessitura средняя, амплитуда ее колебаний невелика, как и в разговорной речи; голосовая краска неявная, так как на первом плане находится не образ говорящего, а смысл произносимого.

Венецианская ночь*Слова И. Козлова*

Ночь весенняя дышала
Светло-южною красой;
Тихо Brenta протекала,
Серебримая луной;
Отражен волной огнистой
Блеск прозрачных облаков,
И восходит пар душистый
От зеленых берегов,
От зеленых берегов.

Свод лазурный, томный ропот
Чуть дробимья волны,
Померанцев, миртов шепот
И любовный свет луны,
Упоенья аромата
И цветов и свежих трав,
И вдали напев Торквата
Гармонических октав,
Гармонических октав.

Все вливает тайно радость,
Чувствам снится дивный мир,
Сердце бьется, мчится младость
На любви весенний пир;
По водам скользят гондолы,
Искры брызжут под веслом,
Звуки нежной баркаролы
Веют легким ветерком,
Веют легким ветерком.

Здесь в первую очередь прослеживается имитация песни венецианского гондольера. Именно имитация диктует и другие свойства текста. Поэтому вербальный текст находится на втором плане по сравнению с изображаемым жанром. Голосовая краска содержит ощущения умиротворения и регулярного движения: одновременно и плеск волн, и покачивание барки, и действия управляющего ею гребца. Произнесение слов, согласно даже заголовку, приближено к итальянской речи, по крайней мере, в отношении четкости произношения и «легкости» фоном.

Таким образом, в романсах М.И. Глинки – на примерах произвольно выбранных образцов – можем видеть соответствие образа и синтетического комплекса орфоэпии пения в каждом конкретном произведении. Именно произвольность рассматриваемых текстов свидетельствует о названном соответствии в каждом конкретном тексте – как о всеобщем свойстве.

Рассмотрев специфические черты камерно-вокальной музыки в ее отличии от оперной партии, выделяем следующее:

– вербальная и музыкальная составляющие камерно-вокальной музыки значительно повышают значимость пропеваемых вербальных конструкций;

– в отличие от оперной партии камерно-вокальное произведение не имеет однозначной тембровой закреплённости; оно может транспонироваться в выбранную тональность и исполняться как женскими, так и мужскими голосами различного тембра.

Орфоэпия пения обладает синтетической природой, основанной на единстве вербального и музыкального начал, что принципиально отличает ее от орфоэпии речи, как разговорной, так и художественно-декламационной. Синтетическая природа орфоэпии пения основана на аудиальном синтезе предметно-логической и фонетической составляющих – синтезе, непреходяще востребованном в творчестве певца. Синтетическая единица орфоэпии пения располагает тремя компонентами:

- 1) вокальная интонация (+ вокальная атака);
- 2) последовательность слогов (сочетание фонем);
- 3) голосовая краска.

Специфика и виды соединения названных компонентов в каждом конкретном случае индивидуальны и нацелены на аудиальное выражение того или иного конкретного вокального образа.

Стремление к выявлению наиболее «чистых» закономерностей орфоэпии пения потребовало обращения к камерно-вокальной музыке. Свойства камерно-вокальной музыки демонстрируют ту ситуацию, когда слово и музыка остаются «наедине», без контекстов сюжета и сценического действия. В камерно-вокальной музыке та же цель потребовала появления малой формы – романса (в отличие от вокального цикла, например) и рассмотрения малой вокальной формы на примере двух выбранных романсов М. Глинки. Романсы написаны на русском языке, орфоэпия которого а priori более близка и понятна как российскому певцу, так и российскому слушателю.

Камерно-вокальное творчество М.И. Глинки – это, несомненно, бесценный вклад композитора в область русской романсово-песенной лирики. Он первым из русских композиторов достиг высокого слияния музыки и текста в единое поэтическое целое. В данной работе мы обозначили четыре основных периода его творчества:

- ранние романсы. 1820-е гг.;
- романсы начала 1830-х гг.;
- зрелый период творчества. 1836–1842 гг.;
- поздний период творчества. 1842–1857 гг.

К жанру романса Глинка обращался на протяжении всей жизни. По сути, он стал для него своеобразным лирическим дневником, в который композитор записывал не только различные чувства, но и широкий круг жизненных явлений. В его романсах можно найти и сцены из жизни, и тонкие музыкальные пейзажи, и портреты окружавших его людей, и картины далеких времен и стран.

Таким разнообразием содержания романсового творчества Глинки связано обилие жанров в нем: русские песни, элегии, серенады, бытовые танцевальные романсы, баллады, фантазии.

В романсах М.И. Глинки на примерах произвольно выбранных образцов можем видеть соответствие образа и синтетического комплекса орфоэпии пения в каждом конкретном произведении.

Использованные источники

1. *Аванесов Р.И.* О русском сценическом произношении // *Русская речь*. 1988. № 5. С. 61–66; № 6. С. 58–62.
2. *Аванесов Р.И.* Вопросы русского сценического произношения // *Культура речи на сцене и на экране*. М., 1986а. С. 5–21.
3. *Аванесов Р.И.* Мелодия и речь (мысли и заметки) // *Проблемы структурной лингвистики* 1983. М., 1986. С. 232–267.
4. *Аспелунд Д.Л.* Развитие певца и его голоса. М., 1952. 191 с.
5. *Бруссер А.М.* Учебно-методическое пособие по технике речи для ассистентов-стажеров (I и II семестры). М., 2002.
6. *Васенина К.В.* Правильное произношение слова как важнейший фактор в пении. М., 1962. 15 с.
7. *Васенина К.В.* Проблема слова в пении // *Вопросы вокальной педагогики*. М., 1969. Вып. 4.
8. *Глинка М.* Школа пения для сопрано // *Советская музыка*. 1953. № 9.
9. *Дмитриев Л.Б.* Гласные в пении // *Вопросы вокальной педагогики*. М., 1962. Вып. 1.
10. *Златоустова Л.В.* Особенности организации речи в пении // *Речь: теоретические и прикладные аспекты* : коллективная монография. М., 1999. С. 37–51.
11. *Левидов И.И.* Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Л., 1939. 253 с.
12. *Можжейко Л.М.* История русской музыки. Гродно, 2012.
13. *Морозов В.П.* Тайны вокальной речи. Л., 1967. 203 с.
14. *Морозов В.П.* Биофизические характеристики вокальной речи : автореф. дис. ... д-ра биол. наук. Л., 1969. 48 с.
15. *Нестеренко Е.Е.* Некоторые вопросы произношения в пении // *Вопросы вокальной педагогики*. М., 1984. Вып. 7. С. 32–41.
16. *Васенина К.В.* Проблема слова в пении // *Вопросы вокальной педагогики*. М., 1969. Вып. 4.

17. Приходовская Е.А. Оперная драматургия : учеб. пособие. СПб. : Планета музыки, Лань, 2015.

18. Садовников В.И. Орфоэпия в пении. М., 2001. 88 с. (первое изд. – 2005).

Andrey V. Blakhovsky

ABOUT FEATURES OF THE VOCAL SPEECH

IN THE RUSSIAN CHAMBER MUSIC

(ON THE EXAMPLE OF M. I. GLINKA'S ROMANCES)

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 7, pp. 44–63. doi: 10.17223/26188929/7/5

Having considered in article peculiar features of chamber and vocal music in its difference from opera party, we allocate the following:

- verbal and musical components of chamber and vocal music considerably increase the importance of the sung-through verbal designs;
- unlike opera party chamber and vocal work has no unambiguous timbre tightness; it can be transposed in the chosen tonality and be executed by both female and man's voices of various timbres.

The orthoepy of singing possesses the synthetic nature based on unity of verbal and musical beginnings that essentially distinguishes it from orthoepy of speech – both colloquial and art declamatory speech. The synthetic nature of orthoepy of singing is based on auditory synthesis of subject and logical and phonetic components – synthesis, demanded in works of the singer. Synthetic unit of orthoepy of singing has three components: 1) vocal intonation (+ vocal attack), 2) sequence of syllables (combination of phonemes), 3) voice paint.

Specifics of types of connection of the called components in each case are individual and aimed at auditory expression of the concrete vocal image.

The aspiration of the detection of the most “true” regularities of orthoepy of singing demanded the appeal to chamber and vocal music. Properties of chamber and vocal music show that situation when word and music remain “alone” – without contexts and scenic action. In chamber and vocal music the same purpose demanded the appearance of a small form – the romance (unlike a vocal cycle, for example) and consideration of a small vocal form on the example of two chosen M. I. Glinka's romances. Romances are written in Russian which orthoepy is closer and more understandable to both the Russian singer and the Russian listener.

Key words: synthetic, vocal, romance, singer.

The used sources

1. Avanesov R. I. About the Russian scenic pronunciation//the Russian speech. 1988. - No. 5. Page 61-66; No. 6. Page 58-62.

2. Avanesov, R. I. Questions of the Russian scenic pronunciation//the Standard of speech on a scene and on the screen. M, 1986a. Page 5 - 21.

3. Avanesov, R. I. Melody and speech (thoughts and notes)//Problems of structural linguistics 1983. M, 19866. Page 232-267.

4. Aspelund, D. JI. Development of the singer and his voice. M, 1952. 191 p.
5. Brusser A.M. An educational and methodical grant on equipment of the speech for assistants-trainees (I and II semester). — M, 2002.
6. Vasenina K. V. The correct pronunciation of the word as the major factor in singing. M, 1962. - 15 pages.
7. Vasenina K. V. Problem of the word in singing//Questions of vocal pedagogics. Vyp. 4. M, 1969.
8. Glinka of M. School of singing for a soprano//the Soviet music. 1953. No. 9.
9. Dmitriyev, L. B. Public in singing the Text. / L.B. Dmitriyev//Questions of vocal pedagogics. Vyp. 1. - M, 1962.
10. Zlatoustova JI. B. Features of the organization of the speech in singing//the Speech: theoretical and applied aspects: Collective monograph. M, 1999. Page 37-51.
11. Levynites I.I. Sing voice in a healthy and sick state. L., 1939. 253 pages.
12. Mozheyko L.M. History of the Russian music. Grodno GRGU 2012
13. V. P's frosts. Secrets of the vocal speech. L., 1967. 203 pages.
14. V. P's frosts. Biophysical characteristics of the vocal speech: Avtoref. yew. dock. biol. sciences. JL, 1969.-48 pages.
15. Nesterenko E. E. Some questions of a pronunciation in singing//Questions of vocal pedagogics. Vyp. 7. M, 1984. - Page 32-41.
16. Vasenina K. V. Problema of the word in singing//Questions of vocal pedagogics. Vyp. 4. M, 1969.
17. Prikhodovskaya, E.A. Opera dramatic art (manual). – SPb., publishing house "Planet of music", "Fallow deer"; 2015
18. V. I. Orfoepiya's gardeners in singing. M, 2001. 88 pages (first prod. - 2005).

УДК 78.07
doi: 10.17223/26188929/7/6

Виталий Максимов

ПРИНЦИПЫ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

В статье излагаются основные принципы, следуя которым осуществляется развивающее обучение в работе со студентами-музыкантами. Выявляются четыре основных принципа: увеличение объема используемого в учебно-педагогической работе материала, установка на овладение необходимыми исполнительскими умениями и навыками в короткие отрезки времени, использование в ходе урока возможно более широкого диапазона сведений музыкально-теоретического и музыкально-исторического характера, необходимость такой работы с материалом, при которой с максимальной полнотой проявлялись бы самостоятельность, творческая инициатива учащегося-исполнителя.

Ключевые слова: общемузыкальное развитие, процесс обучения, основные принципы, личность преподающего.

Общемузыкальное развитие учащихся совершается не иначе, как в процессе обучения [1–4]. В музыке, как и всюду, развития вне учения, в принципе, быть не может. Пути решения проблемы общемузыкального развития учащегося следует искать не в обход процесса обучения, не вне его, но, напротив, внутри последнего, в такой его организации, которой были бы обеспечены высокие результаты в развитии. Поскольку установлено, что в любой профессии человек развивается обучаясь, и никак иначе, возникает вопрос: как, каким образом должно быть построено обучение музыкальному исполнительству, чтобы стать максимально перспективным для развития учащегося? Практика показывает: при одной организации дела эффект развивающего действия может значительно возрастать, в иных условиях – столь же заметно снижаться. Принято в таких случаях, когда речь заходит о педагогике в сфере искусств, адресоваться к личности преподающего, ее индивидуальным

чертам и особенностям, духовному складу и т.д. Между тем за внешним чаще всего скрывается внутреннее, за персонально характерными приметами облика того или иного педагога – система дидактических принципов, претворяемых в учебной деятельности. Вопрос о музыкально-дидактических принципах, нацеленных на достижение максимального развивающего эффекта в обучении, – центральный в рассматриваемой проблеме.

Вот несколько основных принципов, следуя которым можно добиться эффективного развивающего обучения.

Важнейший принцип – увеличение объема используемого в учебно-педагогической работе материала, расширение репертуарных рамок за счет обращения к возможно большему количеству музыкальных произведений, большему кругу художественно-стилевых явлений, освоение многого. Этот принцип – основной по своему значению для общемузыкального развития учащегося, обогащения его профессионального сознания, музыкально-интеллектуального опыта.

Ускорение темпов прохождения определенной части учебного материала, отказ от непомерно длительных сроков работы над музыкальными произведениями, установка на овладение необходимыми исполнительскими умениями и навыками в сжатые отрезки времени – таков второй принцип, обусловленный первым и сосуществующий с ним в неразрывном единстве.

Третий принцип непосредственно касается содержания урока в исполнительском классе, а также способов его проведения. Увеличение меры теоретической емкости занятий музыкальным исполнительством, т.е. отказ от узкоцеховой трактовки этих занятий; использование в ходе урока возможно более широкого диапазона сведений музыкально-теоретического и музыкально-исторического характера, тем самым общая интеллектуализация его; обогащение сознания играющего на музыкальном инструменте развернутыми системами представлений и понятий, связанными с конкретным материалом, представленным в исполнительском репертуаре, – все это и отражает существо упомянутого принципа.

Четвертый принцип требует отхода от пассивных способов деятельности, имеющих широкую практику в ученической среде. Этот принцип подчеркивает необходимость такой работы с материалом, при которой с максимальной полнотой проявлялись бы самостоятельность, творческая инициативы учащегося-исполнителя.

Таковы главные принципы, основываясь на которых обучение музыке, конкретно музыкальному исполнительству, может стать действительно развивающим по своему характеру. Воплощение их на практике затрагивает, как можно было видеть, содержание обучения, выдвигает на передний план в учебном процессе определенные виды и формы работы, не оставляет в стороне и способы преподавания.

Использованные источники

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1971.
2. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства Л., 1969.
3. Зак Я.И. Статьи, материалы, воспоминания М., 1980.
4. Коган Г.М. У врат мастерства. М., 1961.

Vitaly V. Maximov

The principles of the developing training in musical pedagogics

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 7, pp. 64–67. doi: 10.17223/26188929/7/6

In the article are considered some basic principles, following which it is possible to achieve the effective developing training.

The major principle is increase in volume of the material used in educational and pedagogical work, expansion of a repertoire framework at the expense of the appeal to bigger quantity of pieces of music, a bigger circle of the art and style phenomena. This principle is primary in meaning for general musical development of the student, enrichment of his professional consciousness, musical and intellectual experience.

Acceleration rate of passage of a certain part of a training material, refusal of unreasonably long terms of work on pieces of music, setting on mastering necessary performance skills in the squeezed intervals of time – such is the second principle conditioned by the first and coexisting with it in idissoluble unity.

The third principle directly concerns the content of a lesson in the performing class, and also ways of its conducting. Increase in a measure of theoretical capacity of classes of musical performance, in other words, refusal of narrow-shop interpretation of classes, the use during the lesson possibly wider range of data of musical and theoretical and musical and historical character, enrichment of consciousness of the person playing the musical instrument by the developed systems of representations and concepts connected with the concrete material presented in the performing repertoire – all this also reflect the existence of the mentioned principle.

The fourth principle demands departure from the passive ways of activities having a broad practice in the students' environment. This principle emphasizes the need of such work with material at which with the maximum completeness would be shown independence, a creative initiative of the student-performer.

Such are the major principles, based on which the learning of music, specifically musical performance, can become really developing on its character.

Keywords: developing training, musical pedagogics, the principles of training.

The used sources

1. Alekseev of A.D. Metodik of training in playing a piano. M, 1971;
2. Barenboim L.A. Questions of piano pedagogics and performance of L., 1969;
3. Zack Ya.I. Articles, materials, M.'s memoirs, 1980;
4. Kogan G. M. At a skill gate. M., 1961.

УДК 78.024
doi: 10.17223/26188929/7/7

Екатерина Приходовская, Анна Окишева

ВЗАИМОСВЯЗЬ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ

В статье рассматриваются особенности творчества композитора и исполнительской практики, проводятся аналогии этапов творческой деятельности композитора и исполнителя. Ставится под вопрос понятие «замысел композитора» как абстрактное и не имеющее критериев. Акцентируется значение текста как носителя сообщения автора адресату через интерпретатора, способного ориентироваться на свойства нотного текста, превращаемого им в аудиосообщение.

Ключевые слова: композитор, исполнитель, произведение, интерпретация, искусство.

Каждое музыкальное произведение формирует у человека определенные представления и художественные образы. Безусловно, у каждого из нас представления сугубо индивидуальны. В этом случае велика роль интерпретации. Некоторые музыканты считают, что интерпретация должна точно передавать замысел композитора, другие рассматривают интерпретацию как некое содружество композитора и исполнителя, их взаимодействие. «Приходится постоянно удивляться тому, – замечает К. Мартинсен, – как крепко засело во всеобщем сознании представление, будто для каждого художественного произведения существует объективно значимый способ исполнения» [1, с. 15]. Кроме того, не менее «крепко засевшим» видится представление, что исполнитель должен «передать замысел композитора». При глубоком уважении к обоим, нельзя отрицать тот факт, что жили они, скорее всего, в разное время и людьми были совершенно разными. Это первое; второе – и не менее важное – что четких, тем более фиксируемых критериев «замысла» нет, и откуда исполнитель может знать, точно ли он передает то, что ему а priori неизвестно? Тем не менее «миф» о «замыс-

ле композитора» устойчиво бытует в исполнительских кругах, тогда как объективно доступным исполнителю является только нотный текст, прошедший через века.

Не всегда профессия музыканта подразделялась на композиторов и исполнителей. Можно вспомнить средневековых трубадуров, французских клавесинистов XVIII в., мастеров XIX в. в их неподражаемом искусстве импровизации, и многих, многих других. Можем ли мы и сейчас четко и однозначно разграничить творческие сферы сочинения и исполнительства? Текст произведения существует для слушателя только «в руках» исполнителя, современный это композитор или житель далеких веков.

В музыкальной психологии существует некое разделение исполнителей на три типа:

1. Эмоциональный.
2. Интеллектуальный.
3. Синтетический.

Эмоциональный тип исполнителя подразумевает эмоциональные переживания. Представителем этой категории является Антон Рубинштейн. *Интеллектуальный* тип исполнителя подразумевает четкие понятия о форме, содержании произведения. Ярким представителем интеллектуального типа является Ганс фон Бюлов. Антона Рубинштейна и Ганса фон Бюлова противопоставляли друг другу современники, а позже, следуя мнениям последних, – исследователи фортепианного искусства. *Синтетический* тип сочетает в себе два вышеперечисленных типа, по крайней мере, сознательно стремится сочетать. К числу музыкантов синтетического типа можно отнести, согласно существующему ряду мнений, Эмиля Гилельса, Мстислава Ростроповича, Давида Ойстраха.

Такое разделение, в принципе, можно смело отнести к историческим фактам: в настоящее время воспитание молодых исполнителей концентрируется на развитии синтетического типа. Для нашей статьи эта классификация важна, так как она демонстрирует сферы человеческого сознания, участвующие в осмыслении произведения, – эмоциональную и интеллектуальную¹.

¹ Можно предположить, что эмоциональное переживание – это «сжатый» логический ход мысли, тогда мы получаем противопоставление двух этапов единого пути...

Каждое новое столетие вносит свои коррективы в музыкальные сочинения. Техника игры на современных инструментах намного отличается от той, какой она была в эпоху И.С. Баха или В.А. Моцарта. Появление звукозаписи позволило сохранить собрание композиторских исполнений и дало возможность прослушивать их. Здесь и кроется вопрос: является ли авторское исполнение произведением эталоном для исполнителя? Если да, то произведению отказано в собственной жизни, все трактовки приравниваются к одной. Но ведь время не стоит на месте... Этот факт обязывает исполнителя быть в той или иной мере композитором: только исполнитель может обеспечить «доставку» сообщения – произведения – его прямому адресату – слушателю. В этом видим действие закона прямой и обратной связи: как композиторы часто бывают исполнителями (прежде всего на тех инструментах, для которых пишут), так и исполнители должны понимать законы музыкального смыслообразования и музыкальной логики. Это требует хотя бы минимального владения композиторскими навыками. Жизнь произведения – это ряд его трактовок; пусть не каждый исполнитель создает свою трактовку – он вполне может выбрать для себя образец из уже существующих.

По мнению ряда ученых, процесс композиторского творчества можно условно разделить на четыре стадии:

1. Подготовительный период. Происходит зарождение замысла, его осмысление.
2. Сознательный выбор жанра, тематического материала, определяются структура и форма.
3. Синтез. Сочинение представляет собой целостную, законченную мысль композитора.
4. Нотная запись, корректировка нюансов.

По аналогии с этой последовательностью, но с учетом другого целеполагания назовем этапы осмысления текста исполнителем:

1. Подготовительный период. Анализ: 1) биографических и исторических предпосылок появления текста; 2) структурных и языковых особенностей текста.
2. Формирование «эскиза» произведения – его целостной, но еще «сырой» (импровизационной) канвы.
3. Детальная и тщательная техническая проработка текста.

4. Соединение «эскиза» (канвы) с результатами технической проработки: на этом этапе все детали и выразительные приемы, зафиксированные в тексте, обретают свое место и свою функцию.

При традиционном пристальном внимании к первому и третьему периодам не менее традиционно второй и, соответственно, четвертый периоды остаются «за кадром». Затем наступает решающий этап – концертное исполнение произведения, донесение его содержания непосредственно адресату. «При публичном исполнении музыкальных произведений существует вполне определенное взаимодействие между исполнителем и слушателями, выражающееся, с одной стороны, в воздействии исполнителя на аудиторию, с другой – в обратном токе, идущем от слушателей к исполнителю» [2, с. 48].

Вспомним нескольких ярких мастеров – композиторов-исполнителей, сочетание мастерства которых в обеих сферах может послужить примером.

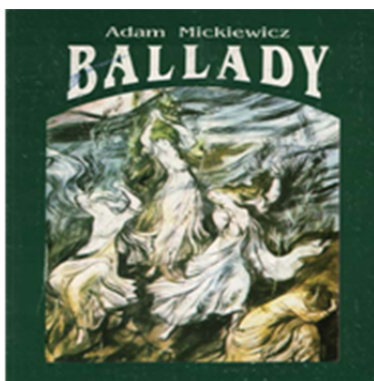
Фридерик Шопен (1810–1849)

Польский композитор Ф. Шопен известен как «подлинный поэт рояля и поэт педали, создатель нового отношения к инструменту, первооткрыватель заложенных в нем тайн» [3, с. 118]. Шопен писал произведения исключительно для фортепиано. Все произведения великого польского композитора Ф. Шопена буквально пронизаны темой родины. Композитор часто обращается к поэмам А. Мицкевича для воплощения образов в своих балладах. Действительно, исследователи пришли к выводу, что баллада № 1 (op. 23, g-moll) связана с сюжетом «Конрада Валленрода» Мицкевича, а во второй балладе (op. 38, F-dur) слышны отзвуки «Свитезянки». Балладу № 3 (op. 47 As-dur) соотносят с «Лорелеей» Гейне:

Не знаю, о чем я тоскую.
Покоя душе моей нет.
Забуть ни на миг не могу я
Преданье далеких лет.



А. Мицкевич. «Конрад Валленрод»
A. Mickiewicz. "Conrad Vallenrod"



А. Мицкевич. «Баллады»
A. Mickiewicz. "Ballad"

Шопен в своей музыке опирается на польские интонации и фольклор. Его мелодии всегда многогранны, разнообразны. Главное в его музыке – трепетность, утонченность, пение фактуры. Не случайно его называли бардом, рапсодом своего времени. В своих произведениях Шопен уделял большое внимание педализации. Педаль композитор обозначает весьма тщательно в нотном тексте, но в некоторых местах присутствует заложенная в нем так называемая педальная идея [3, с. 119]. Педаль указывается в зависимости от расположения баса, смены штрихов, пауз. Именно благодаря Шо-

пену фортепиано приобрело певучее, глубокое звучание вместо пугающего грубого и сухого. Шопен в своей музыке лаконичен. Выразительные средства в каждом его произведении неразрывно связаны с содержанием в целом. «Шопен раскрывается больше в вертикали, чем в контрастных горизонтальных линиях развития. Его музыкальные идеи обнаруживаются скорее в фактуре, чем в противопоставлении тем» [5, с. 60]. Музыка Шопена зачастую обретает форму прелюдийную или этюдную, поэтому не следует отделять тематический материал от сопровождения.

Так, знаменитый венгерский композитор Ференц Лист в своей книге «Ф. Шопен» дает очень точную характеристику творческого облика композитора: «Шопен! нежный гений гармонии! Какое сердце, его полюбившее, какая душа, с ним сроднившаяся, не дрогнет, услышав его имя, как при воспоминании о каком-то высшем существе, с которым посчастливилось встретиться!»

Ференц Лист (1811–1886)

В основе творчества великого венгерского композитора Ф. Листа лежит идея программности и синтеза искусств. Путешествуя по Италии, композитор осознает универсальность искусства в его единстве.

Лист устанавливает принцип связи музыки и поэзии в различных областях своей композиторской, исполнительской и педагогической деятельностью. По его мнению, идея взаимодействия музыки и литературы принадлежала еще Баху, Куперену, Жанекену, Гайдну, которые отражали программу своих сочинений в заглавиях, а также Бетховену. В качестве основы для программных названий служат природные явления, произведения изобразительного искусства, литературы, а также различные бытовые моменты. В качестве эпиграфов Лист использовал строфы сочинений любимых поэтов – Байрона, Шиллера. Так, в фортепианном цикле «Годы странствий» в 1-м томе «Швейцария» композитор изобразил в своих пьесах картины природы. Например, пьеса «У родника» содержит эпиграф Шиллера, «Гроза» – эпиграф из «Чайльд-Гарольда» Байрона.

Ярким примером синтеза искусств является 2-й том цикла. Поэтому за основу пьесы «Обручение» композитор взял картину Ра-

фаэля Санти «Обручение Девы Марии», репродукция которой, по желанию Листа, была помещена на титульной странице оригинального издания.



Рафаэль Санти. «Обручение Девы Марии»
Raphael Santi. "Virgin Mary's Betrothal"

Пьеса «Мыслитель» написана под впечатлением от надгробной скульптуры Микеланджело в капелле Медичи во Флоренции. Микеланджело посвятил этой аллегории трагический сонет, который и послужил эпиграфом к «Мыслителю»:

Отрадно спать – отрадней камнем быть.
О, в этот век – преступный и постыдный –
Не жить, не чувствовать – удел завидный...
Прошу: молчи – не смей меня будить.

Лист как исполнитель обладал уникальным артистическим мастерством. За роялем он выступал в роли режиссера, оратора.

Ф. Лист призывал учеников постоянно работать над собой, интеллектуально развиваться. На своих уроках он часто требовал сознательной, вдумчивой работы за инструментом. По словам Листа,

музыкант должен «прежде всего образовывать свой дух, научиться мыслить и судить, словом, должен иметь идеи, чтобы привести в соответствие струны своей лиры со звучанием времени» [4, с. 222]. В этих словах отчетливо слышится внимание ко второму и четвертому периодам осмысления произведения пианистом, согласно приведенной ранее последовательности.

Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943)

Чтобы описать облик русского композитора С.В. Рахманинова, следует привести высказывание И. Гофмана: «Рахманинов был создан из стали и золота. Сталь в его руках, золото – в сердце».

Рахманинов внес огромный вклад в русскую музыку 1900-х гг.

Черты стиля Рахманинова можно сравнить с отличительными чертами других русских композиторов. Это лиризм и тонкость Чайковского, величие и масштабность Бородина, поэтическое восприятие природы Римского-Корсакова.

Большое разнообразие композитор внес в исполнение инструментальной пьесы, а именно этюда. Исполняя этюд, музыкант тем самым проявляет свой темперамент, эмоциональность, виртуозность игры. Исключительно в этюде ясно сопоставляются силы ритма и тенденции метра. «Форма этюда оказалась одной из наиболее удобных для выражения романтической фантастики и создания взволнованных, повышено эмоциональных образов» [5, с. 260].

Рахманинов сумел передать образы народа. В них сочетается использование фольклора, определенная свобода и величественность.

Широко известен этюд-картина *Es-dur* op. 33, рисующий картину народных гуляний. Облик Руси с ее могучеством и эпичностью заложен в этюде-картине *c-moll* op. 39, № 7. «Со второй половины 1900-х годов в связи с общим омрачением рахманиновского творчества в условиях тяжелой общественной реакции образы весеннего обновления застилаются наплывами новых творческих замыслов. Возникают музыкальные пейзажи, проникнутые чувством грусти, тоски» [6, с. 87].

Этюд-картина *g-moll* op. 33 в характере элегии-баркаролы содержит в себе трагический рассказ, а этюд-картина *es-moll* op. 33 вызывает чувство беспокойства и переживания.

Интересным фактом является то, что Рахманинов на протяжении всей жизни считал своим учителем А.П. Чехова с его постоянными исканиями идеала и красоты. Творчество поэта и писателя И.А. Бунина, а именно его чуткое восприятие природы, вдохновляло Рахманинова. Рахманинову-исполнителю присущи гибкий, певучий звук, яркий темперамент, необыкновенная виртуозность. Как композитор Сергей Васильевич умело выстраивает мелодический план, его частые смены темпа сочетаются с абсолютно равномерным ритмом и подлинностью выражения чувств и эмоций. В каждом его произведении присутствует ключевой момент – кульминационная «точка». Однажды после своего выступления Рахманинов остался весьма недоволен исполнением, утверждая, что он «упустил точку», «точка сползла». О самом себе композитор писал так: «Я – русский композитор, и моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды».

В заключение хотелось бы отметить, что «понимание высокого назначения своего исполнительского искусства делает из исполнителя большого художника, деятельность которого благодаря этому получает большую социально-культурную значимость» [2, с. 82]. Собственно, именно исполнитель и вступает в контакт со слушателями, от него зависит, будет ли эмоциональное сообщение композитора – быть может, давно ушедшего из жизни – услышано и понято.

Использованные источники

1. *Корыхалова Н.П.* За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. 552 с.
2. *Майкапар С.М.* Музыкальное исполнительство и педагогика. Челябинск : МРІ, 2006. 224 с.
3. *Голубовская Н.* О музыкальном исполнительстве. Л. : Музыка, 1985. 142 с.
4. *Алексеев А.* История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1988. 415 с.
5. *Фейнберг С.Е.* Пианизм как искусство. М. : Классика–XXI, 2001. 340 с.
6. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства. М. : Музыка, 1982. Ч. 3. 286 с.

Ekaterina A. Prikhodovskaya, Anna A. Okisheva

Interrelation of composer creativity and performing practice

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 7, pp. 68–78. doi: 10.17223/26188929/7/7

Every new century makes its adjustments in musical compositions. Technique of playing modern instruments is much more different than it was in the era of I.S. Bach or V. Mozart. Appearance of sound recording allowed to save the collection of compositional performances and gave the chance to listen to them. The question is: whether is author's performance of composition a standard for the performer? If yes, the composition is refused to live its own life – all interpretations are equated to one. But the time doesn't stand still... This fact obliges the performer to be to some extent the composer: only the performer can provide message "delivery" – composition – to his direct addressee – the listener. In it we see the action of the law of direct and feed-back: as composers often are performers (first of all on those musical instruments for which they write), so performers have to understand laws of a musical sense formation and musical logics. It demands at least the minimum of possession of composing skills. Life of musical work is a number of its interpretations; let not each performer creates his interpretation – he can quite choose for himself a sample from already existing interpretations.

According to opinions of a number of some scientists, the process of composer creativity can be divided into four stages conditionally:

1. Preparatory period that includes an origin of plan and its judgment.
2. The conscious choice of a genre, thematic material, is defined structure and a form.
3. Synthesis. The composition represents complete thought of composer.
4. Musical notation, correction of nuances.

By analogy with this sequence, but taking into account other goal-setting, we will name the stages of judgment of the text by performer:

1. Preparatory period. Analysis: 1) biographic and historical prerequisites of emergence of the text; 2) structural and language features of the text.
2. Formation of "sketch" of work – its complete, but still a "crude" (improvisational) outline.
3. Detailed and careful technical study of the text.
4. Connection of "sketch" (outline) with results of technical study; at this stage all details and expressive receptions recorded in the text find their places and functions. It is the performer who comes in contact with listeners, on him depends whether there will be an emotional message of the composer – perhaps, long gone – heard and understood.

The used sources

1. Korykhalova N. P. Behind the second grand piano. Work on a piece of music in a piano class. – SPb.: Composer St. Petersburg, 2006. – 552 p.

2. Maykapar S. M. Musical performance and pedagogics. – Chelyabinsk: MPI, 2006. – 224 p.
3. Golubovskaya N. About musical performance. – L.: Music, 1985. – 142 p.
4. Alekseev of A. History of piano art: Textbook. In 3 h. Ch. 1 and 2. – 2 – e prod., additional – M.: Music, 1988. – 415 pages.
5. Feynberg S.E. Pianizm as art. – M.: Classics – XXI, 2001. – 340 p.
6. Alekseev A.D. History of piano art, part 3. – M.: Music, 1982. – 286 p.

VERBUM DE MUSICA

УДК 78.021

doi: 10.17223/26188929/7/8

Владимир Пономарев

КОМУ НУЖНЫ СОВРЕМЕННЫЕ КОМПОЗИТОРЫ?

В статье излагаются различные подходы к современной музыке, художественной ценности и понятию «хит», достаточно популярному в нынешнее время. Ставится вопрос о значимости современной академической музыки и творческих союзов, значительно поднимающих уровень культурной жизни любого региона. Формулируется ряд вопросов, касающихся параллелей в развитии научной мысли и произведений искусства.

Ключевые слова: современная музыка, наука и искусство, хит, культура региона.

«Товарищи ученые, доценты с кандидатами, замучились вы с иксами, запутались в нулях... Сидите, разлагаете молекулы на атомы, забыв, что разлагается картофель на полях». Слова этой известной песни Владимира Высоцкого, думается, знакомы каждому, и каждый, вероятно, улыбался, слушая ее, но вряд ли задумывался о заключенных в них смыслах и понимал стоящие за этими словами подтексты. В самом деле, осознает ли по-настоящему каждый из нас значение фундаментальной науки, развитием которой занимаются такие вот ничего не производящие «бездельники»?

Однако если в разговоре о науке у нас могут найтись аргументы для убеждения самого «дремучего» скептика, то как быть в подобной ситуации, когда разговор заходит о современном академическом искусстве – поэзии, музыке, живописи? Вместе с тем, здесь видится прямая аналогия...

Сейчас, когда не стало цензуры – а вместе с ней и литературных редакторов, – каждый, рифмующий «кашу-Машу» и «любовь-

морковь» может за свои деньги издать сборник собственных стихов – и сборников таких издано уже неисчислимое множество!.. Хорошо, если сборник, принесенный, скажем, в отделение Союза композиторов бабушкой-пенсионеркой, считающей себя поэтом, попадает в руки ко мне (или к другому профессиональному композитору, от которого бабушка надеется получить песню на свои «стихи»). В этом случае после того, как я уважительно раскланиваюсь и за бабушкой закрывается дверь, сборник летит в корзину для мусора. Но ведь такие сборники часто попадают в руки молодых людей – продуктов «гаджетной эпохи», испытывающих пиетет к «печатному слову». И они начинают воспринимать содержимое этих «печатных изданий» как норму!

Что же касается создателей такой «поэзии», то следует сказать, что аргументированный диалог с ними бывает труден (или невозможен) в силу психологического фактора, который – если позволительна метафора – является чем-то вроде «задника» сцены, на которой разворачивается спектакль. Этот «задник» вроде бы не участвует в «действии», но его присутствие окрашивает «действие» некой безусловностью. Таким психологическим «задником» в данном случае является убежденность в том, что для того, чтобы писать стихи или прозу, ничему учиться не нужно, а профессия литератора – вообще не профессия.

Вот проектировать и строить дома – это профессия, так же как и умение лечить людей. Мы ведь часто слышим фразу «я не доверю свое здоровье шарлатану, я пойду только к высококвалифицированному врачу!». Откуда же у многих из нас такое безразличие к шарлатанам в искусстве? Откуда берется непонимание того, что вред от шарлатанов-поэтов, пишущих непотребные стихи, и шарлатанов-композиторов, создающих на их основе пошлые песни, не меньший, а может быть, и больший, нежели от шарлатанов-лекарей и «целителей»? Не происходит ли оно от упомянутого выше непонимания важности профессиональной подготовки литераторов, композиторов, и от того, что в последнее время едва ли не каждый стал считать себя поэтом (а сегодня – и композитором)?

Хочу привести один замечательный пример. Однажды к нам, в красноярское региональное отделение Союза композиторов пришел пожилой мужчина и сказал мне, поздоровавшись и представившись: «Я самодетельный поэт, я только что написал гимн Вол-

гограда и хочу вам его показать!». – А почему не гимн России? – с ироничной улыбкой отпаривовал я, – пишите уж сразу гимн России, коль скоро, живя в Красноярске, вы написали гимн Волгограда!..» Однако мужчина не понял моей иронии и серьезно ответил мне: «А я и гимн России написал, нынешний гимн мне не нравится!» После такого заявления улыбка сошла с моего лица...

Можно припомнить немало подобных случаев, но, возвращаясь к аналогии между наукой и искусством, давайте вспомним, что живописцев начала XX в. публика воспринимала едва ли не как сумасшедших. В самом деле, разве можно изображать предмет, искажая его реальные формы? Однако эксперименты в этом направлении передовых художников, искавших тогда новые методы, или, говоря профессионально, новый «материал» для своего искусства, сейчас, по прошествии столетия, стали уже достоянием эстетического сознания всех цивилизованных людей мира, а непривычные линии Пикассо и Модильяни все мы, любуясь и называя это красивым, узнаем в формах флаконов женских духов.

Именно это я и имел в виду, говоря об аналогии между наукой и искусством. Если бы не было фундаментальной науки, открывающей неизвестные физические законы этого мира, не было бы и науки прикладной, разрабатывающей на основе этих законов приборы и механизмы, облегчающие нашу жизнь. А если бы законы и принципы эти не были открыты, мы бы до сих пор ездили в повозках, запряженных лошадьми и не знали ни проводной, ни радиосвязи...

Музыка не является исключением. За всеми предложениями писать «просто», писать «для народа» мне, например, видится откровенное нежелание понимать современное искусство, ощущается призыв пересесть из автомобиля в повозку, запряженную лошадьми. «Пишите, как Гайдн! Почему Вы сегодня не пишете, как Гайдн?» – спросила меня однажды одна пожилая слушательница, пришедшая на концерт нашей музыки. «Но ведь мир сегодня не такой, каким он был во времена Гайдна, – ответил я. – А если я буду писать, как Гайдн, Вы же первая скажете мне, что я эпигон и пойдете слушать подлинного Гайдна, от меня же Вы потребуете музыки, говорящей что-то о нашем времени! – добавил я к сказанному...»

И это только одна сторона проблемы. Другая, более важная (но менее заметная) состоит в том, что способность полуграмотного

музыканта сочинить популярный хит (а при нынешнем уровне компьютерной техники это может сделать без особого труда едва ли не любой музыкант-любитель) приводится в качестве аргумента ненужности профессионального образования. Да, любитель сможет сочинить популярный хит, но какой?

Ситуация усугубляется тем, что авторство хитов для потребителей этой музыки сегодня идентифицируется по личности исполнителя или названию группы. Часто можно услышать: «хиты группы», или «хит поп-звезды», и при этом не называются настоящие авторы музыки и стихов. В этой связи предлагаю простой эксперимент: выяснить подлинных авторов самых популярных хитов. К вящему удивлению любителей популярной музыки, во многих случаях ими окажутся профессиональные музыканты с консерваторским образованием и профессиональные поэты-«текстовики».

Однако жанровая специфика современной популярной музыки не предполагает, как в прежние времена, объявления авторов перед исполнением. Отсюда – заблуждение о том, что хиты пишут музыканты, не получившие образования в консерваториях и научившиеся этому самостоятельно, а «идиоты»-консерваторцы в своих кельях сочиняют никому не нужные симфонии и квартеты...

Какой вывод напрашивается в результате всех рассуждений? Да, хит может сочинить и полуграмотный музыкант-любитель, и профессиональный композитор, пишущий оперы и симфонии, но это, как уже говорилось, будут разные хиты. Я сильно сомневаюсь, что сочиненный любителем хит станет подлинно популярным и любимым либо его популярность будет определяться, как в низкопробном шансоне, игрой на низменных чувствах. При этом хочется вспомнить и привести в пример гениальную простоту и одновременно высокий художественный вкус всеми любимых и суперпопулярных детских хитов Владимира Шаинского, получившего консерваторское образование и представившего на выпускном экзамене симфонию...

На обозначенную проблему существует взгляд с еще одного ракурса. Он также высветился в последнее время, в эпоху нынешней «либеральной вседозволенности». Приведу краткое изложение содержания одной дискуссии, в которой мне довелось участвовать.

«Почему в Союз композиторов сегодня не принимают бардов и рок-музыкантов?» – был задан вопрос. «Потому что они не владеют средствами всех академических жанров, не могут написать, напри-

мер, симфоническую партитуру или струнный квартет», – был дан ответ. «Но нужны ли сегодня симфонии и квартеты?» – прозвучал следующий вопрос. «Да, нужны, – последовал ответ. Они нужны хотя бы потому, что в них композиторы открывают и отрабатывают новые приемы и средства музыкальной выразительности, делают художественные “открытия”. Барды же, как и рок-музыканты, таких открытий не делают, используя лишь то, что было открыто в музыке раньше...» – «А разве открытый авторами популярной музыки “принцип хита”, существенно изменивший восприятие, воздействие и сами формы бытования этой музыки, нельзя отнести к числу серьезных «творческих открытий»? – последовал еще один вопрос. Тут я сказал: «Стоп! Давайте восстановим справедливость. Кто сказал, что “принцип хита” является “творческим изобретением” авторов популярной музыки? Этот принцип, как и все другие, открыли академические композиторы, всерьез задумавшиеся о том, как сегодня не остаться незамеченными в потоке звуковой информации».

Если иметь в виду отечественную музыку, то первым российским «хитом» следует считать тему соль-мажорной фуги Родиона Щедрина, сочиненную в 1961 г. Следующим шагом в этом направлении были яркие, короткие темы-хиты Бориса Тищенко, зазвучавшие в его балете «Ярославна»... Выходит, и этот принцип также является «изобретением» композиторов-академистов! Если свести все к простой формуле, то можно сказать так: в 1961 г. Родион Щедрин написал первый хит – соль-мажорную фугу, а в начале 2000-х «Тату» спели «Нас не догонят»...

Итак, нужны ли сегодня профессиональные художники, поэты и композиторы? Да, нужны. А что будет, если общество начнет от них отказываться? Будет безусловное и неизбежное скатывание в «дремучее невежество». Вряд ли кто-то из нас в состоянии понять и адекватно оценить значение открытий физиков-теоретиков – это прерогатива Нобелевского комитета. Однако же отрицать их необходимость в современном мире никто не осмелится...

Точно так же нельзя отрицать важность и значимость тех открытий, которые делают сегодня современные живописцы, литераторы и музыканты (даже если широкой публике в настоящий момент эти открытия представляются странными и непонятными). Присутствие профессиональных творцов современного искусства в

регионе или даже в одном крупном городе, безусловно, поднимает культуру и этого города, и региона, в котором он расположен. В подтверждение сказанного можно сравнить между собой регионы, в которых есть отделения творческих союзов – художников, композиторов, писателей, и регионы, где их нет. Сравнение качественного уровня культуры этих регионов всегда будет не в пользу последних...

Vladimir V. Ponomarev

WHO NEEDS MODERN COMPOSERS?

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 7, pp. 79–84. doi: 10.17223/26188929/7/8

Why today bards and rock musicians are not joined the Union of composers? – the question was asked. – Because they do not own means of all academic genres, cannot write, for example, the symphony score or a string Quartet – such was the answer. But whether symphonies or quartets are necessary today? – Yes, they are necessary – at least because with them composers open and work out a new methods and means of a musical expressiveness, make art “discoveries”. Bards, as well as rock musicians, do not make such discoveries, they use only that was open in music earlier. Perhaps the “principle of a hit” opened by authors of a popular music that significantly changed perception, influence and forms of this music cannot be referred to the serious creative discoveries? – the question followed. Here I said “stop”. Let’s restore justice. Who said that “the principle of a hit” is a “creative invention” of authors of a popular music? This principle – as well as others – were opened by the academic composers, seriously thinking about how not to remain unnoticed today in a flow of sound.

If we talk about domestic music, the first Russian “hit” is considered the theme of G-major fugue of Rodion Shchedrin composed in 1961. The following steps in this direction were the bright, short subjects-hits of Boris Tishchenko that began to sound in his ballet “Yaroslavna”... It looks like this principle is also “invention” of academic composers. If to reduce all these things to a simple formula, it is possible to say: in 1961 Rodion Shchedrin wrote his first “hit” – G-major fugue, and at the beginning of the 2000th, the duo “Tatu” sang “Not gonna get us”.

So, whether professional artists, poets and composers are necessary today? – Yes. And what will be if society starts refusing them? – There will be an unconditional and inevitable rolling down in a “dense ignorance”.

Keywords: modern music, science and art, hit, culture of the region.

УДК 78.021

КОВЧЕГ ПОСТРОИЛ ЛЮБИТЕЛЬ, ПРОФЕССИОНАЛЫ ПОСТРОИЛИ «ТИТАНИК»...¹

Осмеливаясь вступать в полемику с мнением Владимира Валентиновича Пономарева – Человека с большой буквы, скажу прежде всего, что полемика эта не нацелена на какие бы то ни было «возражения». Нацелена она скорее на «и не только», на стремление нарушить *однозначность* и *неоспоримость* вами только что прочитанных слов.

Во-первых, насколько возможна аналогия между наукой и искусством? Наука – и прежде всего наука естественная (та самая, что «разлагает молекулы на атомы») – имеет свойство последовательного развития, тогда как искусство такого свойства не имеет. Представления о Солнечной системе сильно изменились, а точнее – выросли от Птолемея до Коперника, не говоря даже о Циолковском. А вот «Илиада» и «Одиссея» не так «отстали» от «Евгения Онегина», например. Вернее, совсем не «отстали», они просто совершенно другие. А причина здесь, кажется, совсем простая и лежит на поверхности. Познание мира целенаправленно углубляется, расширяется, а психика человека – нет. Поэтому наука имеет путь развития, а искусство – ряд равновеликих, но несхожих друг с другом стилистических и смысловых сфер. Поэтому, может быть, и аналогия между наукой и искусством кажется слишком смелой...

Во-вторых, есть ли четкий и однозначный список критериев художественной ценности? Если и есть, то у каждого свой. Как говорится, на вкус и цвет товарища нет. Поэтому в искусстве и возможны разногласия о понятии качества, а следовательно, профессионализма. В науке без имеющихся знаний не придумашь нового, не сделаешь открытия, а вот в искусстве... Там есть факты, а в искусстве – вкус. В искусстве речь идет о «чересполосице» стилей, где ошибки становятся правилами, а потом наоборот. Достаточно сложно, прежде всего в соответствии с практическим опытом, согласиться с утверждением, что люди умеют лечить людей. В сфере музыки это хотя бы безопасно: не нравится – не слушай, да и все. Теперь что касается понятия

¹ Альтернативное мнение! – Примеч. редакции журнала.

«хит». Мне кажется, люди слишком смело и самоуверенно говорят о механизмах популярности и долговечности художественных произведений: ни то ни другое, как и художественная ценность, критериев не имеет и действует совершенно по-разному – зачастую непонятно почему. И средства выразительности, как правило, тут особенно-то и ни при чем. Популярность, да и долговечность могут быть как свойственными, так и не свойственными при одинаковых средствах выразительности. Мелодии из «Севильского цирюльника» распевали на городском рынке, а сколько опер того времени кануло в Лету. Музыка Арнольда Шенберга появилась более века назад, а «хитом», в отличие от имени автора, не была и не стала, почему-то с неодолимым течением времени не утрачивая статус «современной музыки». Механизмы приобретения популярности и долговечности, видно, как и все пути Господни, неисповедимы... Вот и приходим мы от вопросов «техники» к вопросам судьбы произведения, да и техника в этих вопросах, оказывается, не очень-то и важна...

Теперь о критериях профессионализма. Их тоже нет. Вспомнился один анекдотический случай – разговор Федора Ивановича Шаляпина с кучером повозки, в которой он ехал. Разговор был примерно такой:

– Что вы делаете? Кем работаете?

– Я пою.

– Ну, я тоже пою... А работаете-то кем?

Мне кажется, разговор очень показательный. Если вспомнить, что все композиторы – мастера «Могучей кучки» пользовались цитатами из устного народного творчества, картина будет еще более полной...

И еще риторический вопрос: имеем ли мы право распоряжаться судьбой чужого творчества, мы ведь такие же люди, как они? Если сборники стихов «бабушек-пенсионеров», согласно никому не известному возрастному цензу, без просмотра отправляются в мусорное ведро, почему той же участи не удостоились произведения, например, Софии Губайдулиной?..

В общем, вопросов – как риторических, так и не совсем – больше, чем ответов, и так было и будет во все времена. Может, не будем тогда ничего определенного утверждать и оставим творчество – и свое, и чужое – суду тех, кто только и властен над ним, как и надо всем в этом мире?..

Нота Канпу

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 78.05

doi: 10.17223/26188929/7/9

Александр Мозелер

СИМФОНИЯ ПО ИМЕНИ «СИБИРЬ»

Статья посвящена предпосылкам и истории создания шестой симфонии современного немецкого композитора Александра Мозелера – тем предпосылкам и истории, которые связывают эту симфонию с людьми России и Сибири. Интерес представляет прежде всего процесс создания произведения, изложенный его автором – такой рассказ композитора способствует приоткрыванию завесы тайны композиторского творчества в современном мире.

Ключевые слова: Александр Мозелер, шестая симфония, Сибирь, Томск, симфонический оркестр, Мария Блажевич.

Моя симфония № 6, opus 75, «Сибирь» была написана в 2016 г. и имеет подзаголовок «Сибирь». Музыка отдает дань уважения земле Сибири и ее жителям. Первой идеей сочинения для органа и оркестра было знакомство с известной органисткой Марией Блажевич. Тогда мне и пришло в голову, что я могу обратиться к образу Сибири. Почему? С одной стороны, потому что симфония должна была исполняться именно в Томске, а с другой – потому что я глубоко связан с Россией и русскими и хотел посвятить людям из Сибири что-то особенное.

Затем меня захватила идея Марии использовать такие инструменты, как баян, домра и балалайка. И оркестр продолжал расти, был добавлен концертный рояль, тогда я решил использовать большой симфонический оркестр (без контрабаса, но только потому, что в то время «в наличии» не было контрабасиста). Поэтому состав оркестра очень большой и необычный. У всех инструментов, по моему убеждению, есть собственные, самостоятельные «высказывания», и тогда оркестровая партия приобретает множество функций помимо функции сопровождения.

Это как в природе. Мы видим большую картину. И все же даже самые маленькие детали имеют свой смысл, выполняют свои функции. Это нужно было осмыслить. Хотя орган является одним из самых больших и богатых инструментов, он не всегда солирует, как рояль в фортепианном концерте. В моей симфонии много разных комбинаций тембров и инструментов, но это точно соответствует образу Сибири! Она сама и есть музыка. Я пытался «нарисовать» природу Сибири музыкально, хотя понимаю, что музыка, звучащая 45 минут, не может полноценно представлять такой огромный и красивый пейзаж. Но дело не только в пейзаже Сибири. Во второй части я музыкально «изображаю» тему картины «Покорение Сибири Ермаком». Первая часть представляет собой введение. Лично мне эта музыка кажется похожей на большой широкий лес с реками и озерами. Как я уже сказал, во второй части Сибирь «побеждена» и заканчивается очень величественно, практически гимном. Использую большой ряд различных тембров и темпов.

В третьей части – фуга. Как горы Сибири, музыка буквально «нагромождает» эту форму. Она начинается тихо, с одноголосного мотива (темы), все больше инструментов добавляется, и тема звучит все громче и громче. Так получается «музыкальная гора», но «гора» не только по размеру, речь идет о внутреннем «масштабе» и чувстве человека, когда он находится в Сибири.

Четвертая часть представляет пейзаж северной Сибири. Музыка здесь кажется холоднее, как будто вы попадаете в зимний пейзаж – в зимние леса, заснеженные поля, на замерзшие озера и реки. В какой-то момент звучит отрывок из одной пьесы для хора, который поет «Господи, помилуй».

В четвертой части симфонии у меня перед глазами не только зимний пейзаж. В центре этого тихого пейзажа – церковь. Память о теплых свечах, молящихся монахах, иконах. И здесь я не просто рисую импрессионистскую картину. Это идет намного дальше. Это может быть холодно и грубо. Но в сердцах людей тепло. Ум их сосредоточен на основных, самых важных вещах в жизни. Они смотрят на глубину собственного существования и своей веры. Я встретил много людей в России сердечных, понимающих и глубоко религиозных. На улице может быть –25 градусов, но душа не замерзает.

Пятая часть симфонии – оптимистичная, веселая и энергичная музыка. Это финальная радость бытия, торжество духа, который светится сам и не ведает холода¹.

Я очень рад и благодарен, что в прошлом году в Томске состоялась премьера второй и третьей частей моей симфонии, которую я посвятил Марии Блажевич и филармонии г. Томска. Я благодарю всех музыкантов оркестра и дирижера Дениса Немировича-Данченко за их огромную работу.

Alexander Mozeler

The symphony named “Siberia”

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 7, pp. 87–90. doi: 10.17223/26188929/7/9

My symphony No. 6, opus 75, was written in 2016 and has a subtitle “Siberia”. The music pays a tribute of respect to the land of Siberia and its inhabitants. The first idea of the composition for organ and orchestra was the acquaintance to the famous organ-player Maria Blazhevich. Why? On the one hand, because the symphony had to be performed in the philharmonic hall of the city of Tomsk, and by another – I have been deeply connected with Russia and Russians, and I wanted to devote to people from Siberia something special.

Then I was captured by Maria’s idea to use such musical instruments as button accordion, domra and balalaika. The orchestra continued to grow: the concert royal was added, then I decided to use a big symphonic orchestra (without contrabass because at that time there was no contrabass player available) – the orchestra was very big and unusual. All musical instruments, as I am convinced, have had their own, independent sounds, and then the orchestral part got many functions, in addition to the maintenance function.

It is like in the nature – we see a big picture and even the smallest details make the sense, perform its functions. Though the organ is one of the biggest and richest musical instruments, it doesn’t always solo, as a concert royal in a piano concert. In this symphony there are many different combinations of timbres and musical instruments, which precisely correspond to an image of Siberia that is music itself. I tried to “draw” the nature of Siberia musically though I understood that 45-minute music couldn’t fully represent such huge and beautiful landscape. But it was not only about

¹ Послушать симфонию можно по адресу: <https://yandex.ru/search/?text=%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%20%D0%BC%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%80%20%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F%206&lr=67&clid=2270456&win=244#/videowiz?filmId=12439135195186096995> –

Примеч. ред.

the landscape of Siberia – in the second part I musically represented the subject and pictures of the conquest of Siberia by Yermak.

The first part represents introduction. This music seems to me similar to the big wide woods with rivers and lakes. In the second part, Siberia is “defeated”, which comes to an end very much majestically, practically with the anthem. I used a big number of various timbres and rates.

The third part is the fugue.

As the mountains of Siberia, the music literally “piles up” this form. It begins silently, with monophonic motive (subject), then more and more musical instruments are added, and the theme sounds louder and louder. So appears the “musical mountain” – it is about an internal “scale” and feeling of the person while he is in Siberia.

The fourth part is occupied by a landscape of northern Siberia. Music seems cold here as though you get to a winter landscape – in winter forests, snow-covered fields, frozen lakes and rivers. At some point I quote from one play for chorus which sings “God, pardon me”. In the fourth part of the symphony before my eyes there was not only a winter landscape, but in the center of it – there was a church with warm candles, praying monks and icons. Here I not simply draw an impressionist picture, it goes much further, it can be cold and rough, but in the hearts of people – it is warm. The mind is concentrated on the most important things of our life. I’ve met many people in Russia – they are warm, understanding, deeply religious. It can be 25 degrees Celsius outside, but the soul doesn’t freeze.

The fifth fragment of my symphony is an optimistic, cheerful and vigorous music. It is a final pleasure of life, celebration of spirit which shines and doesn’t know a cold weather.

I am very grateful that last year in the philharmonic hall of the city of Tomsk took place the premiere of the second and third parts of my symphony, which I devoted to Maria Blazhevich. I thank all musicians of orchestra and its conductor Denis Nemirovich-Danchenko who did such a huge work.

Keywords: Alexander Mozeler, sixth symphony, Siberia, Tomsk, symphonic orchestra, Maria Blazhevich.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

УДК 785

doi: 10.17223/26188929/7/10

ПРАЗДНИК МУЗЫКИ И СЛОВА В ФИЛАРМОНИИ

Необычный праздник прошел сегодня, 22 марта 2019 года, в Томской областной государственной Филармонии. Нечасто бывают такие встречи.



Афиша концерта. Фото А. Окишевой
Poster of a concert. A. Okisheva's photo

Нашим гостем был Михаил Георгиевич Карпычев – профессор Новосибирской консерватории, член Союза писателей России, доктор искусствоведения, поэт, пианист, композитор... Да и не перечислить всех званий и должностей. А надо ли? То, что мы сегодня услышали, было гораздо просторней и больше.

А услышали мы монолог человеческой души – монолог разный, искренний, мудрый. Речь звучала то стихами, то нотами – на разных, но, в общем-то, одинаково понятных и взаимодополняющих языках. Звучал один, то взволнованный, то спокойный, то смешной рассказ – то тембром человеческого голоса, то тембром фортепиано. Но хоть и менялись тембры, монолог был один, и все шло одним, непрерывным и удивительно последовательным ходом. Казалось, все рождается тут же, на сцене, слова появляются из музыки и музыка – из слов, а может, это одно и то же, звенья одной – смысловой, эмоциональной, образной – электрической цепи, в которой и появляется то непознанное, чудесное, соединяющее автора и зал.



Михаил Карпычев на сцене. Фото А. Окишевой
Mikhail Karpychev on a scene. A. Okisheva's photo

Только потом – например на сайте консерватории – можно было увидеть, что все услышанные сочинения – отдельные, записанные в

нотах и называющиеся по-разному, что написаны они в различные годы и по совершенно разным причинам. Прозвучали в концерте Хоральная прелюдия, «Сицилиана», «Наваждение», «В подражание Зилоти», «Утро в Мадриде», сюита «Музыка для кино о любви», была даже премьера – впервые сыгранный автором Парижский этюд... Но здесь, в концерте, все это были как будто разные грани единого, разные слова и строки одного монолога – монолога человеческой души о самом главном, всем понятном, проявляющемся то стихами, то музыкой...

Это единство прозвучавшего «монолога» и вызвало к жизни вопрос, который после концерта был задан Михаилу Георгиевичу:

– **Были ли в Вашем сегодняшнем выступлении элементы импровизации?**

– Импровизация – это та категория, которая неуловима. Конечно, что-то играется всегда по-другому; но назвать конкретное место, где решаешь – вот сейчас я буду импровизировать, сложно, такого места нет. Все это живая ткань, и где-то, вероятно, я не все играл так, как написано в нотах. Ноты есть; в нотах импровизации нет, а в глубине души – есть. А как же иначе? Как известно, невозможно войти дважды в одну и ту же реку – течение унесет ту воду, где вы были. Даже пластинка звучит два раза по-разному.

Второй вопрос, заданный нашему гостю – поэту, композитору и пианисту, был уже не о его замысле, а скорее о тех, кто его слушал сегодня.

– **Что, по Вашему мнению, главное в сегодняшнем концерте?**

– Я не впервые в Томске. Играл я здесь пять лет назад. Мне очень нравится этот город. А так, если говорить о *главном*, – я, наверное, не смогу выбрать что-то. Кому-то стихи понравились; в чем-то люди от музыки получили удовольствие. И я от людей – не знаю, как люди от меня, но я от людей получил удовольствие: слушали замечательно! Замечательно – и стихи, и музыку: я видел, глаза горят, шума никакого нет...

Вот этот огонь в глазах и есть, пожалуй, то *самое главное*, что может увидеть со сцены композитор, поэт, артист... Это значит, что монолог человеческой души был услышан – и не просто услышан, а понят, превратившись в неслышный, но великий хор человеческих душ...

Нота Канри

УДК 78.03

doi: 10.17223/26188929/7/11

ПИРШЕСТВО СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горечей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

А.С. Пушкин. Элегия

Творчество молодых и ярких композиторов вновь становится предметом пристального внимания, обсуждений, привлекает широкую исполнительскую и слушательскую аудиторию – это замечательно! Сегодня совершенно смело можно сказать, что почти двадцатилетний «провал» позади и ситуация кардинально изменилась в лучшую сторону.

Распад Советского Союза в 90-е гг. XX в. – время сложное и противоречивое во всех отношениях для России. Это был трудный период во многих сферах жизнедеятельности человека. Время, когда нужно было «выживать» в сложных социальных условиях. «Провал» 90-х, безусловно, коснулся и культуры, не исключением стало профессиональное композиторское творчество. Кому, собственно, были нужны в 90-е и даже 2000-е гг. выпускники – композиторы российских вузов? Где и как они могли реализовать свое профессиональное творчество? Пожалуй, однозначно ответить на этот вопрос будет сложно.

В настоящий момент трудно себе даже представить, что было бы, если бы творчество ярких, смелых, а порой и дерзких молодых музыкантов не нашло реализации, об этом можно лишь строить догадки...

Потребовалось 18 лет, ровно столько времени, которое отделяет распад СССР и создание МолОта (Молодежное отделение Союза композиторов России). Благодаря его инициатору и создателю, известному московскому музыканту, композитору, виолончелисту, лауреату международных конкурсов Ярославу Сергеевичу Судзиловскому творчество молодых композиторов получает беспреце-

дентный размах не только на территории России, но далеко за ее пределами. Эта организация создана специально для молодых музыкантов, обучающихся или только что закончивших высшее учебное заведение, которые активно хотят реализовывать свои творческие проекты.



Ярослав Сергеевич Судзиловский (композитор, председатель и художественный руководитель Международных творческих мастерских Гильдии молодых музыкантов «МеждународМолОт» РМС, член Совета РМС, член Совета Союза композиторов РФ, лауреат международных конкурсов).

Фото Якоба Варкловкси и Кшиштофа Ржнепсняка

Yaroslav Sergeyevich Sudzilovsky (composer, chairman and artistic director of the International creative workshops of Guild of young musicians of "Mezhdunarodmolot" of RMS member of council of RMS, member of council of the Union of composers of the Russian Federation, winner of the international competitions). Jacob Warklowxi and Krzysztof Rzhnepsnyak's photo

В 2009 г. были открыты первые три отделения МолОта с интервалом в неделю в городах Санкт-Петербурге, Москве, Казани, и первый концерт был дан 18 мая 2009 года!

Сегодня организации «МолОт» уже 10 лет, и в настоящее время она является Международной гильдией современной музыки. В нее входят не только композиторы, исполнители, музыковеды, музыкальные журналисты, музыкальные критики и дирижеры. МолОт имеет мощнейшую структуру, которая охватывает 45 отделений с численностью 1 100 человек и географию от Парижа до Якутска! Такого небывалого «размаха» не было даже во времена Советского Союза. Очень важная миссия данной организации заключается в возрождении системы семинарского образования в России, странах СНГ, Европы, а также в восстановлении нового геокультурного пространства XXI в. МолОт создало совершенно уникальную систему, при которой композитору дается симфонический оркестр на целые две недели! По словам Я.С. Судзиловского, «это цех для производства симфонической музыки за период семинара. Приезжают очень интересные мастера, ведут авторские курсы и сами разрабатывают программы. За счет такого интернационала собралась профессиональная команда, где молодой композитор оказывается в иной этнокультурной ситуации».

Сегодня хотелось бы рассказать и о том, как молодые композиторы обрели свой симфонический оркестр в Беларуси.

Прошло почти три года с того момента, когда состоялся I Международный форум – семинар Творческих мастерских МолОта имени М.К. Огинского для молодых композиторов Российской Федерации и стран СНГ в Беларуси. А совсем недавно, в апреле 2019 г., завершился уже V Международный симфонический форум, который в очередной раз проходил на базе Молодечненского государственного музыкального колледжа им. М.К. Огинского. Симфонические сочинения, написанные во время семинаров-форумов, исполнялись заслуженным коллективом Республики Беларусь симфоническим оркестром Молодечненского государственного музыкального колледжа им. М.К. Огинского под управлением заслуженного деятеля культуры Республики Беларусь, кавалера ордена Ф. Скорины Григория Семеновича Сороко.



*Григорий Семенович Сороко. Фото Руслана Апановича
Grigory Semyonovich Soroko. Ruslan Apanovich's photo*

Автору настоящей статьи удалось участвовать в трех Международных форумах-семинарах в Молодечно (2017–2019), где ее симфоническая музыка звучала на концертах в мае 2018 г. и апреле

2019 г. Международные семинары – форумы молодых композиторов, проходящих в Беларуси, становятся бесценным опытом для их творчества. Эти форумы являются некой «творческой лабораторией», в которой композитору предоставляется возможность поработать с симфоническим оркестром целые две недели! Важно услышать свою музыку в живом исполнении, внести изменения в партию и довести до нужного результата.

По сравнению с предыдущими двумя форумами (III и IV), на V было много изменений, он обогатился творческими идеями. Впервые, с этого года он стал называться Международным форумом – конкурсом композиторов стран СНГ имени М.К. Огинского, и теперь является ежегодным событием в рамках форума, задача которого – объединять композиторские школы Центральной Европы. Интернациональное жюри было представлено композиторами, профессорами: Йиржи Бездеком (Чехия), Леонидом Любовским (Санкт-Петербург – Казань), Григорием Сороко (Беларусь), композиторами – Алексеем Пилатовым (Беларусь) и Ярославом Судзиловским (Москва).

Во-вторых, в этом году количество композиторов и их география были довольно впечатляющими – 26 человек из России, Молдовы и Беларуси! Представлены города: Брест, Гродно, Минск, Москва, Санкт-Петербург, Казань, Уфа, Екатеринбург, Омск, Томск, Горно-Алтайск, Барнаул, Якутск и Кишинев. Возможно, в следующий, уже VI форум будет целых два симфонических концерта в Молодечно!

Помимо работы с симфоническим оркестром семинаристы посещали лекции, мастер-классы выдающихся музыкантов, работающих по своим авторским программам, а также была проведена практическая групповая и индивидуальная работа. Каждый день был плотно насыщен.

Очень приятно, что V форум 2019 г. укреплен международными связями, все больше мастеров принимают в нем участие.

Всех без исключения покорила Йиржи Бездек (Чехия) – профессор и заведующий кафедрой композиции и теории музыки Академии исполнительских искусств в Праге, профессор консерватории в Пльзени. Он читал интересные лекции о чешской музыке разных поколений и проводил индивидуальные занятия на русском языке, рассказывал много о русской литературе и музыке, которые очень любит.



Йиржи Бездек
Yirzhi Bezdek

Другой профессор из Казанской консерватории, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Государственной премии РФ – Любровский Леонид Зиновьевич, также был впервые на международном семинаре в Беларуси. Он прочел совершенно уникальные лекции, привез много новой и интересной музыки, индивидуально работал с каждым молодым композитором.

Самым молодым из приглашенных мастеров был Алексей Александрович Пилатов (Беларусь), член Белорусского Союза композиторов, член Белорусско-российской ассоциации современной музыки, член коллегии МеждународМолОт, лауреат международных конкурсов, сооснователь и автор идеи Международного симфонического семинара-форума имени М.К. Огинского в Молодечно (Беларусь). Его индивидуальная работа с партитурами семинаристов отличается очень доскональным подходом. Сильное впечатление произвела на молодых композиторов собственная система Алексея Александровича – ТДВИ (темброво-драматургическое взаимодействие инструментов).

ЛЕОНИД ЛЮБОВСКИЙ
(российская федерация)
Композитор, профессор
Казанской государственной
консерватории имени
Н. Жиганова, заслуженный
деятель искусства РФ, лауреат
Государственной премии РФ

14-19
АПРЕЛЯ 2017 ГОДА
НАЧАЛО В 16:30

Молодечненский государственный
музыкальный колледж имени М.К. Огинского,
Большой зал

Беларусь,
Молодечно,
В. Гостинцев, 52

АВТОРСКИЙ КУРС:

- «КЛАССИЧЕСКАЯ ПОПЫТКА И СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ»
- «КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОЧИНЕНИЯ»
- «КОНТРАПУНКТ. ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЬЕСЫ»

Леонид Зиновьевич Любовский
Leonid Zinovyevich Lyubovskiy



Алексей Александрович Пилатов
Alexey Aleksandrovich Pilatov

Конечно же, замечательные лекции и индивидуальную работу с семинаристами вел сам Ярослав Сергеевич Судзиловский. Как и в прошлые семинары, он привез очень много собственных партитур и партитур других современных авторов, существующих в единичном экземпляре! Хотелось бы также отметить очень творческую и позитивную атмосферу в работе с Ярославом Сергеевичем.

По традиции итогом двухнедельного мероприятия становится симфонический концерт, состоящий из сочинений семинаристов форума.

Особенно впечатляет высокий исполнительский уровень заслуженного коллектива Республики Беларусь симфонического оркестра Молодечненского музыкального колледжа им. М.К. Огинского под управлением Григория Семеновича Сороко. Великолепная организация симфонических концертов музыки молодых композиторов, отсутствие свободных мест в зале, много почетных гостей, центральное телевидение и пресса – все это стало настоящим праздником для авторов звучащих сочинений.



Мы все. Фото Руслана Апановича
All of us. Ruslan Apanovich's photo

В заключение автору от себя лично и от лица семинаристов хотелось бы выразить слова благодарности Я.С. Судзиловскому и Российскому музыкальному союзу. Отдельные слова благодарности Григорию Семеновичу Сороко, за его огромный труд и терпение, за теплый и радушный прием, а также симфоническому оркестру Молодечненского музыкального колледжа им. М.К. Огинского, всем мастерам семинаров, читающим лекции по своим авторским системам в Молодечно: Артемову Вячеславу Петровичу, Пекарскому Марку Ильичу, Йиржи Бездеку (Чехия), Любовскому Леониду Зиновьевичу, Лыбину Дмитрию Витальевичу, Пилатову Алексею Александровичу, Зобнину Артуру Андреевичу, Хрущевой Настасье Алексеевне, Короткиной Анне Ивановне, Пысларь Снежане Ильиничне, Михееву Николаю Алексеевичу, Бочихиной Ольге Евгеньевне, а также всем тем, кто помогал в организации форумов все это время!

Ну, а мероприятия и концерты МолОта только продолжают набирать обороты и расширять свою географию с каждым годом. Хочется пожелать от всего сердца долгих лет, дальнейшего роста, развития, новых творческих воплощений и горизонтов МолОту и его создателю Ярославу Сергеевичу Судзиловскому!

Ольга Дюжина

УДК 782

doi: 10.17223/26188929/7/12

В СТИХИИ РЕПЕТИЦИЙ

Стихия репетиционного процесса – иногда бурная, иногда тихая, как море в грозу и в штиль, – охватывает всех, кто хоть как-то с ней соприкасается. Происходит это и в театрах, и на учебных спектаклях, и не деться от этого никому и никуда. То, что видят на сцене зрители, – это вершина айсберга, это, без сомнения, и есть цель всей деятельности артистов, да и автора, по большому счету... А вот что происходит на сцене, до того как заполнится партер и откроется занавес? Это целая жизнь, отлаживание движения тех механизмов, которые в ответственный момент – полтора–три часа спектакля – должны работать безошибочно. Заглянем в эту жизнь...

У нас нынче два спектакля – фрагменты оперы «Зори здесь тихие» Кирилла Молчанова и концертное исполнение оперы «Травиата» Джузеппе Верди.

Кирилл Молчанов опера «Зори здесь тихие»

Действующие лица и исполнители:

Васков, старшина, комендант разъезда – Михаил Казанцев

Кирьянова, помкомвзвода, сержант – Анастасия Мезенцева

Осянина Рита, младший сержант – Татьяна Введенская

Комелькова Женья – Софья Федотова

Бричкина Лиза – Елена Серова

Гурвич Соня – Ирина Мельникова

Елкина – Наталия Буганова

Первая зенитчица – Юлия Лысенко

Вторая зенитчица – Майя Федосова

Хор и оркестр

Дирижер Ольга Иванова



Репетиция издалека... Зал пуст... Фото Н. Мирошникова
Rehearsal from far away... The hall is empty... N. Miroshnikov's photo



А вот и действующие лица... Фото Н. Мирошникова
Here characters... N. Miroshnikov's photo

Этот спектакль – к тому же вторая часть ВКР V курса «Выступление в оперном спектакле». Сдают данный экзамен выпускники вокального отделения этого года – Ирина Мельникова, Татьяна Введенская, Софья Федотова. С их творчеством мы уже знакомились два выпуска назад (опера «Под небом Трансильвании»).

**Интервью с солисткой спектакля
Софьей Федотовой (роль Жени Комельковой)**

– Каким Вы представляете себе образ Жени Комельковой, что бы Вы могли о ней сказать?

– Образ Жени Комельковой в опере в значительной степени опирается на ее образ в книге: жизнелюбивая, привлекательная и женственная, любит пошутить, про таких говорят: «душа компании», при этом за внешней легкостью и беззаботностью Жени скрывается огромная и тяжелая трагедия – потеря всей ее семьи, вся ее прежняя мирная жизнь разрушена. В опере Женя бросает фразу: «...и терять мне нечего...», это действительно так. Женя полностью осознает глубину своей утраты, и несмотря на это в ней не ослабевают воля к жизни и к победе, это, безусловно, говорит о сильном характере.

– Кого бы Вы представили как главную из четверых персонажей в опере? Есть ли такая субординация вообще?

– Мне кажется, в этой опере четыре главные героини и невозможно выделить одну из них, героини очень разные и в то же время дополняют друг друга; автор повести «А зори здесь тихие...» Борис Васильев хотел показать совершенно разные женские образы и судьбы, которые объединяет сила, смелость, патриотизм и широкая душа. Композитор оперы Кирилл Молчанов в свою очередь продолжает замысел писателя, у каждой героини своя музыкальная тема, тонко передающая образ и характер: вокализ Лизы Бричкиной для меня ассоциируется с русским простором, передает сочетание деревенской простоты и наивности с мудростью и самоотверженностью; тихая и скромная Соня Гурвич раскрывается для нас в необычной и философской теме, с которой прекрасно сочетаются стихи Блока; ария Риты Осяниной «Нас не нужно жалеть» передает всю ее стойкость, решительность, принципиальность; романс Жени Комельковой на стихи Симонова «Жди меня» помогает слушателю понять истинную природу и глубину характера Жени.

Несколько фотографий с одной из позднейших репетиций:



Солисты и дирижер... Фото Д. Котылева
Soloists and conductor ... D. Kotylev's photo



Общий вид сцены. Фото Д. Котылева
General view of a scene. D. Kotylev's photo



Романс Жени Комельковой. Фото Д. Котылева
Zhenya Komelkova's romance. D. Kotylev's photo

Теперь обратимся к другой опере. Концертное исполнение оперы Дж. Верди «Травиата» назначено на 11 июня 2019 г., и репетиции идут полным ходом.

Джузеппе Верди опера «Травиата»

Действующие лица и исполнители:

Виолетта Валери, куртизанка – Вероника Цай

Альфред, молодой человек из Прованса – Василий Кожевников

Жорж Жермон, его отец – Павел Евграфов

Флора Бервуа, другая куртизанка – Анастасия Мезенцева

Барон Дюфоль, покровитель Виолетты – Игорь Гончаров

Гастон, виконт де Леторьер – Иван Криволапов

Доктор Гренвиль – Вячеслав Клименко

Маркиз – Владимир Вахитов

Слуга – Никита Мирошников

Аннина, горничная Виолетты – Анна Поликарпова

Хор и оркестр

Дирижер Виталий Сотников



Общий «пейзаж» сцены на репетиции. Фото Ю. Шаранда
General "landscape" of a scene on rehearsal. Yu. Sharanda's photo



Маэстро за пультом! Фото Ю. Шаранда
The maestro behind the panel! Yu. Sharanda's photo



Солисты на репетиции: Жермон, Альфред, доктор Гренвиль, Флора и Гастон...
Soloists: Zhermon, Alfred, doctor Granville, Flora and Gaston...



Солисты на репетиции: барон Дюфоль, Виолетта, Гастон...
Soloists: baron Dyufol, Violetta, Gaston ...

Интервью с Вероникой Цай (роль Виолетты Валери)

– Каким образом соотносятся, на Ваш взгляд, в образе Виолетты её профессия – куртизанка – и настоящая любовь, встреченная ею в лице Альфреда?

– Кто знает, может, это и не была настоящая любовь. Они прожили-то вместе всего три месяца. Он же поет об этом в своей арии: «Прошло три месяца, она бросила старую жизнь ради меня»... Вполне возможно, что через четыре месяца все бы это и закончилось. По сути, от момента их знакомства до ее смерти прошло немногим больше года. Она прожила бы с ним, может, в деревеньке от силы годика три, а потом сказала – у меня деньги закончились, поеду к барону обратно... поэтому весьма сомнительно считать, что это любовь всей её жизни.

– На какие ориентиры Вы опираетесь в создании образа? Есть ли ключевые слова, произносимые Виолеттой?

– У Верди всё написано в музыке! Пою на итальянском, а как будто на русском, так всё очевидно. Интонации настолько живые! Мне говорят после спектакля: в твоей роли всё было понятно! Это потому, что мне самой всё было понятно.

– Можно ли трактовать образ Виолетты как основной и почти единственный, всё остальное мы видим её глазами? Возможно ли моноопера «Травиата»?

– Думаю, нет. Тогда весь рассказ велся бы от лица умирающей героини... А в опере большое значение имеют хоровые сцены. Жорж Жермон, на мой взгляд, в этой опере гораздо важнее Альфреда. Альфреду и номеров дано гораздо меньше, а с Жермоном-старшим у нас целая большая развернутая сцена. В конце этой сцены у Виолетты откровенно ламентозные интонации, а Жермон как будто потирает руки: дельце сделано! Почему-то никто так не трактует эту роль. А он же там откровенно смеется над ней. Музыка там напоминает водевиль. Он пришел проверить, кто она такая. Поэтому, наверное, эту сцену и можно назвать центральной. Личность здесь как раз Жермон-старший, а не Альфред. Можно сказать, в этой опере главные персонажи – она и он, остальные – второстепенные. У Жермона-старшего развёрнутая сцена с Виолеттой, развёрнутый дуэт с Альфредом; у него две большие арии, в отличие от Альфреда – героя-любовника. Альфред и нужен здесь, получается, как повод раз-

ворачивания интриги. Мне кажется, и её страдания, и её смерть не зависели от Альфреда, это всё случилось бы неизбежно.

Интервью с Павлом Евграфовым (роль Жоржа Жермона)

– Каким Вы видите психологический портрет Вашего персонажа? какие Вы назвали бы основные черты портрета такой личности?

– Конечно же, это умный, воспитанный, культурный человек, любящий свою семью, где-то строгий, интеллигент, всегда готов постоять за слабого человека, некий пример. Многие дети хотели бы видеть, наверное, такого отца: умного, воспитанного, культурного...

– Какова функция Жермона в сюжете оперы «Травиата»? это герой-злодей, отражающий архетип Тени, или Вы видите его иначе?

– Я думаю что нет, он не злодей, всё-таки человек, который хочет добра и хорошего будущего своему чаду, но данная ситуация затмила его воображение, ему пришлось поступить так, я думаю, что внутри него проходит серьёзная борьба. Он очень осторожен с Виолеттой, постоянно находит слова, чтобы не обидеть, не оскорбить, и я думаю, что это не герой-злодей, а человек с благими намерениями, но затуманенным в какой-то степени воображением. Ему страшно разговаривать с Виолеттой, он очень многое в своей душе поборол для того, чтобы это сказать.

Интервью с дирижером оперы проф. В.В. Сотниковым

– В опере огромный массив элементов, которыми Вы сейчас управляете. Вы могли бы назвать основной из них – для дирижера, отвечающего за музыкальную часть, прежде всего?

– Я бы сказал так: здесь одно от другого неотъемлемо. Постановка – это движение, состояние певцов; находясь на сцене, певцы «воплощают» музыку, преобразуют ее в движение, в эмоциональное, гармоническое состояние. Нет такого: отдельно – музыка, отдельно – постановка. Не должно быть такого.

– Как Вы в таком случае рассматриваете факты концертного исполнения оперы, существующие в мире?

– Не для этой оперы. То, что мы сейчас обратились к такой форме – концертное исполнение, – объясняется, в первую очередь, необходимостью ввести в спектакль новых людей. Они должны почувствовать себя в этой атмосфере; певец – это и драматический актер. В данном случае концертный вариант, мне кажется, сложен будет и для слушателя; его можно расценивать как вынужденную меру.

– Случаен ли выбор этой оперы, этого сюжета? Почти во всех операх, воплощенных Вами на сцене ТГУ – «Травиата», «Царская невеста», «Иоланта», «Алеко», – в центре находится один, чаще всего женский персонаж. Случаен ли такой выбор?

– Сложно сказать однозначно. Во-первых, эта музыка – музыка Верди – меня глубоко тронула. С одной стороны, это желание жить; с другой стороны, это реквием. Это реквием – по благополучию земной жизни; по всему утраченному, что уже никогда не вернуть. Если вслушаться в музыку Верди – у него все произведения как части этого реквиема. Не по одному человеку; это судьба всех. Может быть, это связано с биографическими данными композитора – он рано потерял жену и сына, когда писал комическую оперу. А может быть, это просто понимание всесильного закона, который не отменить и не обойти...

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

Игорь Валерьевич Кочубей – философ, историк культуры, главный редактор Международного междисциплинарного научного журнала “Topical Problems of the Humanities Knowledge”, профессор НС SDACA

Светлана Анатольевна Мозгот – доктор искусствоведения, главный специалист – эксперт отдела искусств и образования Министерства культуры Республики Адыгея, доцент Института искусств ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет»

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

Ирина Викторовна Киселева – кандидат филологических наук, член Союза Российских писателей

Андрей Владимирович Блаховский – педагог, иностранный эксперт в статусе профессора (Китай, провинция Цзянси, г. Наньчан, Педагогический Университет), солист Музыкального театра Республики Карелия, заслуженный артист Республики Карелия

Виталий Васильевич Максимов – заслуженный артист РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

Екатерина Анатольевна Приходовская – доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского союза писателей, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета

Анна Александровна Окишева – студентка Института искусств и культуры Томского государственного университета

Александр Мозелер – немецкий композитор, пианист, органист, музыкальный педагог, руководитель Центра концертных программ классической музыки Фонда поддержки проекта «Дань памяти» имени Мусы Джалиля

Ольга Александровна Дюжина – композитор, педагог, член Союза композиторов России, член Международной гильдии композиторов и музыковедов «МеждународМолОт» РМС

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

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

Igor V. Kochubey – the philosopher, the historian of culture, the editor-in-chief of the International interdisciplinary scientific journal "Topical Problems of the Humanities Knowledge", professor of HC SDACA

Svetlana A. Mozgot – the doctor of art criticism, the chief specialist – the expert of department of arts and formation of the Ministry of Culture of the Republic of Adygea, associate professor of Institute of arts of "The Adygei state university"

Stanislav P. Vavilov – Candidate of Technical Sciences, the associate professor, National research Tomsk polytechnical university

Irina V. Kiselyova – Candidate of Philology, the member of the Union of the Russian writers

Andrey V. Blakhovsky – the teacher, the foreign expert on position of professor (China, the Province of Jiangxi, the city of Nanchang, Pedagogical University), the soloist of Musical theater of the Republic of Karelia, the Honored artist of the Republic of Karelia

Vitaly V. Maximov – the Honored artist of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university

Ekaterina A. Prikhodovskaya – the doctor of art criticism, the member of the Union of composers of Russia, the member of the Russian Union of writers, associate professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university

Anna A. Okisheva – the student of Institute of arts and culture of Tomsk state university

Alexander Mozeler – the German composer, the pianist, the organist, the musical teacher, the head of the Center of concert programs of classical music of Fund of support of the Tribute to the memory project of Musa Dzhallil

Olga A. Dyuzhina – the composer, the teacher, the member of the Union of composers of Russia, the member of the international Guild of composers and musicologists of "Mezhdunarodmolot" of RMS