

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

2020

№ 10

ISSN 2618-8929

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 ТГУ – ответственный секретарь

ЧЕРНЯК Эдуард Исаакович, доктор исторических наук, зав. кафедрой музеелогии, культурного и природного наследия, заслуженный работник Высшей школы РФ

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

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

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

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

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

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

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

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

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

Адрес редакции и издателя:

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

E-mail: prihkatja@mail.ru

Издательство: Издательство ТГУ

Редактор А.А. Цыганкова, оригинал-макет А.И. Лелюор, дизайн обложки Л.Д. Кривцовой, переводчик Н. Мирошников

Подписано в печать ...2020 г. Формат 60×84^{1/16}. Печ. л. 7,2. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № ...

Дата выхода в свет ...2021 г. Цена свободная.

Журнал отпечатан на полиграфическом оборудовании Издательства 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/>

EDITORIAL BOARD

PRIHODOVSKAYA Ekaterina, Advanced Doctor in Art Criticism, member of the Union of composers of Russia, member of the Union of Russian writers, associate Professor of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University – chief editor, president of editorial Board
KLIMENKO Vyacheslav, soloist of the Tomsk Philharmonic, soloist of the TSU Choral Chapel – Executive Secretary

CHERNYAK Eduard, Advanced Doctor in Historical Sciences, Head of the Department of Museology, Cultural and Natural Heritage, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation

KRIVOPALOVA Veronika, Associate Professor of Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

VOLKOVA Polina, Advanced Doctor in Art Criticism, Advanced Doctor in Philosophical Sciences, Ph.D. of Philological Sciences, member of the Union of Composers of Russia, Professor of Kuban State Agrarian University

PONOMAREV Vladimir, President of the Krasnoyarsk Regional Organization of the Union of Composers of Russia, Associate Professor of the Department of Musical Theory and Composition of the Krasnoyarsk State Institute of Arts

BLAZHEVICH Maria, Ph.D. of Art Criticism, Senior lecturer of the Tyumen State Institute of Culture

EDITORIAL COUNCIL

KOLYADENKO Nina, Advanced Doctor in Art Criticism, Ph.D. of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of History, Philosophy and Art Sciences of the Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka

YAROSH Olga, Ph.D. of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Musical Theory and Composition of the Krasnoyarsk State Institute of Arts

BAZHANOV Nikolay, Advanced Doctor in Art Criticism, Professor of the Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka

BULGAKOVA Lyudmila, Ph.D. of Art Criticism, Head of the Department of Instrumental Performing of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

KOPROWSKA Ekaterina, Ph.D. of Art Criticism, Advanced Doctor in musicology of the Sorbonne University (Paris)

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

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

JEWANSKY Jorg, Advanced Doctor in Philosophical Sciences, Westphalian University of Wilhelm, Muenster

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	6
--------------------	---

VITA BREVIS, ARS LONGA

Жанна Рыбакова, Александр Лакин, Юлия Архипова, Ксения Шалькова, Екатерина Приходовская, Анна Бурцева, Светлана Черепова, Людмила Булгакова, Дмитрий Котылев, Екатерина Гейль, Светлана Горцева, Ольга Иванова, Георгий Шахтарин. ПОДВИГУ ЗАБВЕНЬЯ НЕ БЫВАЕТ	8
--	---

ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

Станислав Вавилов. ВИТАЛИЙ МАКСИМОВ И ЭДИСОН ДЕНИСОВ	29
Дмитрий Дробышевский. ПО УЛИЦЕ МОЕЙ КОТОРЫЙ ГОД.....	33
Станислав Вавилов, Ярослав Ткаленко. ОРАТОРИАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ТОМСКЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В.В. СОТНИКОВА (1939–2020)	41

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Вероника Кривопалова, Ольга Харламова. «ПЬЕСЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ» («PIECES POUR ENFANTS») Э. ДЕНИСОВА	49
Ольга Мазепина. 24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО К.М. ЛАКИНА	80

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

Галина Схаплок (Кайя Саариахо). ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ СЕТИ С ПОМОЩЬЮ КОМПЬЮТЕРА	93
Екатерина Приходовская, Никита Мирошников. ПОВТОРНОСТЬ КАК СПОСОБ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	102
Софья Федотова. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТЕМБРА ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА: КЛАССИФИКАЦИЯ ГОЛОСОВ ПО СИСТЕМЕ FACH	112

Сведения об авторах	123
---------------------------	-----

CONTENTS

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

VITA BREVIS, ARS LONGA

Zhanna Rybakova, Alexander Lakin, Yulia Arkhipova, Ksenia Shalkova, Ekaterina Prikhodovskaya, Anna Burtseva, Svetlana Cherepova, Lyudmila Bulgakova, Dmitry Kotylev, Ekaterina Geil, Svetlana Gortseva. Olga Ivanova, Georgy Shakhtarin. THERE IS NO SUCH THING AS AN OBLIVION OF THE FEAT.....	8
--	---

ROADS OF ARTS

Stanislav Vavilov. VITALY MAXIMOV AND EDISON DENISOV	29
Dmitry Drobyshevsky. MY FRIENDS ARE LEAVING....	33
Stanislav Vavilov, Yaroslav Tkalenko. ORATORIAL PERFORMING IN TOMSK AND V. SOTNIKOV'S ACTIVITY (1939–2020).....	41

ARTISTIC WORKS AND CHARACTERS

Veronika Krivopalova, Olga Kharlamova. «PIECES FOR KIDS» («PIECES POUR ENFANTS») BY E. DENISOV	49
Olga Mazepina. 24 PRELUDES FOR PIANO BY K. LAKIN	80

MASTERY TECHNOLOGY

Galina Shaplok (Kaia Saariaho) FORMING A COMPOSITE NETWORK USING A COMPUTER	93
Ekaterina Prikhodovskaya, Nikita Miroshnikov. THE REPETITION AS A WAY OF FORMING IN A MUSICAL PIECE	102
Sofya Fedotova. DETERMINING THE TIMBRE OF A SINGING VOICE: CLASSIFICATION OF VOICES ACCORDING TO THE «FACH» SYSTEM	112

Information about the Authors	126
--	------------

doi: 10.17223/26188929/10/1

От редактора

Грустным оказался этот выпуск нашего журнала. Большое место заняла в нем первая глава – *Vita brevis, Ars longa*. Она посвящена двум значимым и известным людям – Виталию Максимову и Виталию Сотникову. Оба они много сделали для культуры Томска – да и всей нашей страны; оба они покинули наш мир в ноябре этого года. С их уходом, кажется, завершилась целая эпоха – но об этом лучше скажут те, кто гораздо позже посвятит свои исследования истории русской культуры. Остаться в истории культуры дано не каждому; но сейчас еще произошло это слишком недавно, многие помнят их живыми и не стихла еще боль потери.

Но Дело их жизни бессмертно, и это наглядно демонстрируют дальнейшие страницы Альманаха. Непосредственно о них повествует глава «Творческие дороги». Здесь речь идет о встрече В. Максимова с Э. Денисовым (статья С. Вавилова); о В. Сотникове как Человеке (статья Д. Дробышевского) и Мастере (статья С. Вавилова и Я. Ткаленко). Глава «Произведения и персонажи» (статья Вероники Кривопаловой и Ольги Харламовой и статья Ольги Мазепиной) посвящена произведениям наших земляков – композиторов Эдисона Денисова и Константина Лакина. В главе «Технология мастерства» видим три статьи: Кайи Саариахо в переводе Галины Шаплок, Екатерины Приходовской и Никиты Мирошникова, статью Софьи Федотовой. Первые две статьи посвящены технологиям композиторского мастерства, третья – проблемам мастерства певческого искусства.

Рассматриваемые здесь вопросы красноречиво и бесспорно говорят о величии и бессмертии той силы, которой люди посвящают свои земные дороги, – силы Искусства и Творчества.

Итак, уважаемый читатель, доброго пути по страницам «Музыкального Альманаха»!

Е.А. Приходовская,
главный редактор

From the editor

This release of our journal turned out to be sad. The first chapter, *Vita brevis, Ars longa*, occupied a large place in it. It is dedicated to the memory of two significant and famous people-Vitaly Maksimov and Vitaly Sotnikov. Both of them have done a lot for the culture of Tomsk – and our entire country; both of them left our world in November of this year. With their leaving, it seems, an entire era has ended – but this is better said by those who will devote their research to the history of Russian culture much later. It is not given to everyone to stay in the history of culture; but now it has happened too recently, many remember them alive and the pain of loss has not yet subsided.

But the activity of their lives is immortal, and this is clearly demonstrated by the further pages of the Almanac. Directly about them tells the chapter "Roads of arts". Here we are talking about the meeting of V. Maksimov with E. Denisov (article by S. Vavilov); about V. Sotnikov as a Person (article by D. Drobyshevsky) and the Master (article by S. Vavilov and Ya. Tkalenko). The chapter "Artistic works and Characters" (article by Veronika Krivopalova and Olga Kharlamova and article by Olga Mazepina) is devoted to the works of our fellow composers Edison Denisov and Konstantin Lakin. In the chapter "Mastery Technology" we see three articles: an article by Kaia Saariaho translated by Galina Schaplok, an article by Ekaterina Prikhodovskaya and Nikita Miroshnikov, and an article by Sofia Fedotova. The first two articles are devoted to the technologies of composing skills, the third-to the problems of singing skills.

The questions discussed here speak eloquently and indisputably about the greatness and immortality of the power to which people devote their earthly roads – the power of Art and Creativity.

So, dear reader, have a good journey through the pages of the «Musical Almanac»!

E.A. Prikhodovskaya,
chief editor

VITA BREVIS, ARS LONGA

УДК 929

doi: 10.17223/26188929/10/3

*Жанна Рыбакова, Александр Лакин, Юлия Архипова,
Ксения Шалькова, Екатерина Приходовская, Анна Бурцева,
Светлана Черепова, Ольга Иванова, Людмила Булгакова,
Дмитрий Котылев, Екатерина Гейль, Ольга Мазепина,
Светлана Горцева, Георгий Шахтарин*

ПОДВИГУ ЗАБВЕНЬЯ НЕ БЫВАЕТ

*...Но мужеству забвенья не бывает!
Вот почему погибшего в бою
Старшины на поверке выкликают
Как воина, стоящего в строю...*

Э. Асадов



Страшным оказался для музыкантов Института искусств и культуры Томского государственного университета ноябрь 2020 года. Удар за ударом, потеря за потерей; в течение одного месяца от нас ушли два человека – Виталий Васильевич Максимов и Виталий Вячеславович Сотников. Они были друзьями, и Виталий Вячеславович, будучи уже тяжело больным, но еще надеясь на выздоровление, сказал о В.В. Максимове, ушедшем из нашего мира за две недели до его слов: «Я любил этого человека. Он был очень предан искусству». Именно такой и осталась память об этих людях. Другам и родным досталось много боли, но не только друзья и родные помнят о них; бессмертным осталось их великое дело – искусство. Ему они служили всю свою жизнь, это было их подвигом и победой. Тем, что больше земной жизни. Тем, что дает своим воинам бессмертие, – а они были воинами искусства.

ТОМСК, 4 ноября – РИА Томск. Заслуженный артист России, известный томский виолончелист, профессор Института искусств и культуры Томского госуниверситета (ТГУ) Виталий Максимов скончался в среду в респираторном госпитале, сообщила РИА Томск сотрудница пресс-службы областной филармонии Татьяна Веснина.

«Сегодня утром Виталий Васильевич (Максимов) скончался в респираторном госпитале, который в железнодорожной больнице (сейчас Больница скорой медицинской помощи. – Ред.). У него был инсульт, левая половина тела парализована была. Изначально лежал в ОКБ, но потом перевезли туда – у него подтвердился COVID-19», – сказала собеседница агентства, отметив, что точная причина смерти пока неизвестна.

Максимов родился в Подмоскowie в 1941 году. По словам Весниной, в 1968 году он окончил Оркестровый факультет Московского государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных и по распределению попал в Томск, где более 30 лет был артистом симфонического оркестра.

В Томске он первым сыграл сложные произведения известных классиков – Шостаковича, Хачатуряна, Денисова. Создал ансамбль скрипачей ТГУ, долгое время преподавал в Институте искусств и культуры вуза. Максимов удостоен званий «Заслуженный артист России», «Заслуженный профессор ТГУ».

Редакция РИА Томск выражает соболезнования родным и близким Виталия Максимова. Прощание состоится в пятницу с 13.00–14.00 в Белом ангеле.

Заметку составил **Александр Лакин**

Стихотворение Владимира Рындина, посвященное В.В. Максимову

Они работали вместе в Томской филармонии в 1970–1980-е годы. Потом с 1995 по 2004 год. Совместные концерты, творческие проекты, наконец, творческая дружба духовно сблизили этих замечательных музыкантов – мастеров. В.В. Рындин одно из своих стихотворений посвятил В.В. Максимову, где попытался передать некоторые черты его характера и особенности натуры: тонкость души, интеллигентность, немногословность. Стихотворение написано 1 марта 1979 года.

Не расположен говорить?
Отраднее молчание?
Ну что ж,
Ты небом будешь слыть,
А я – ручья журчаньем.
По ходу мысли зажурчу,
Впитав свои же краски,
О том, как жизнь свою влачу
Без лицемерной маски.
Нахмуришь бровь –
Тебя пойму.
Живая речь – не схема.
Что стоит гибкому уму
Переиначить тему?
Исчезнут складки; синеву
Лишь уловлю во взгляде.
Сплету ажурную канву
Из нот в мажорном ладе.
Не в звуках обоюдных речь;
Когда близки духовно,
Неважно, кто затопит печь,
А кто погрееся безмолвно.

Владимир Рындин

4 ноября 2020 года ушел из жизни настоящий Музыкант, прекрасный исполнитель, Учитель и неповторимый просветитель Виталий Васильевич Максимов. Казалось, он был неутоим и незамеченным во всех сферах своей деятельности.

Виталий Васильевич и проиграл сам всю известную музыкальную литературу для виолончели, никогда не боясь нового материала, и делал многочисленные аранжировки для Трио, в котором он исполнял партию виолончели, Ансамбля скрипачей, а в последние годы – и для камерного оркестра. Кроме того, он и сам сочинял, шутя на сцене при объявлении своих сочинений: «я не мог не воспользоваться своим положением».

Виталий Васильевич всегда проявлял принципиальность в репертуарной политике руководимых им коллективов и исключительную придирчивость к исполнительскому мастерству.

Он любил заниматься самообразованием даже в областях, далеких от своей профессиональной деятельности, много читал и был личностью многогранной и интересной. В то же время он был человеком веселым и не упускал возможности пошутить.

Не помышляя о разрыве со своими музыкальными коллективами, но трезво оценивая сложившуюся ситуацию в ходе тяжелой болезни, он передал дирижерскую палочку своему крестному сыну и ученику Александру Лакину, руководство Трио и Ансамблем скрипачей – мне, виолончель – Трио, пошутив при этом, как умел шутить только он: «Теперь она – это я». Иногда в это тяжелое время мы привозили его на репетиции Ансамбля, после которых Виталий Васильевич говорил, что получил «глоток свежего воздуха».

Он был близким другом, которого заменить невозможно.

Несмотря на тяжелую болезнь своего Учителя, мы надеялись на его выздоровление, пусть медленное, старались все делать для этого, но Судьба распорядилась иначе. Его уход из жизни – тяжелая утрата для нас и для его многочисленных слушателей и почитателей.

Лучшей памятью Виталию Васильевичу пусть будет Музыка в исполнении его музыкальных коллективов. Пусть живут они долго и с благодарностью своему Учителю!

Когда из жизни близкий друг уходит,
Часть мира он уносит твоего,
И часть другая к мысли не приводит,
Что в мире не случилось ничего.
Лишь кажется, все те же солнце, небо
И город Томск, который так любил.

Пассивным и уступчивым он не был,
Здоровья своего он не щадил.

Работал ты всегда без подстраховки,
(А звук виолончели все летит!)
И пусть звучат его аранжировки,
И пусть виолончель его звучит!

Когда мы соберемся, неизвестно,
Ведь вирус не подарит нам чудес.
Играть мы будем искренне и честно,
Он чутко будет слушать нас с небес.

Жанна Рыбакова



У меня есть в архиве интересная запись нашего поздравления Виталия Васильевича в честь его 65-летия. Мы с подружкой, тоже его студенткой по классу камерного ансамбля, Саприной Машей,

сделали так: я написала текст, она нарисовала Виталия Васильевича с виолончелью в руках... получилось оригинально (правда виолончель у него в другой руке почему-то оказалась, на что он мило указал и посмеялись вместе, но ему было очень приятно!). Будучи человеком очень скромным, он засмущался, но был рад такому вниманию. Вспоминая его с теплотой и большой благодарностью... Считаю нашу с ним встречу большим подарком от жизни... Я училась не только осознавать и любить тот музыкальный материал, что мы исполняли, я училась просто любить... Через любовь к музыке и искусству Виталий Васильевич учил меня любить жизнь во всех ее смыслах... Научил любить себя, свой талант и свое предназначение в жизни. Он обладал редкими качеством – безграничной верой в человека! Светлая память моему учителю и другу!

«Наш замечательный профессор...»

Посвящение к 65-летию.



16 мая для кафедры музыкального искусства – дата особая. Ведь в этот день родился **Виталий Васильевич Максимов** – наш замечательный профессор!

Удивительный музыкант, уникальная творческая личность, Виталий Васильевич – и чуткий педагог, и обаятельный лектор, и вдохновенный исполнитель, дирижер, и просто, добрейшей души человек!

Небезинтересно, что музыкальная жизнь этого года отмечена юбилейными торжествами, посвященными композиторам В. А. Моцарту и Д. Д. Шостаковичу. Так уж совпало, что Виталий Васильевич, как искренне творческая личность, имеет отношение к столь значительным событиям. А в связи с юбилейным годом он ведет еще большую активную творческую деятельность.

Стоит упомянуть исполненный в Б.К.З. Концерт №2 для виолончели с оркестром Дмитрием Шостаковича; ряд концертов выступлений камерного оркестра при ГГУ (под рук. Максимова В.В.), программу которого составили произведения В.А. Моцарта; вечера камерной музыки, где наш профессор много играет соло, выступает и в составе трио, дуета.

Его исполнительское мастерство, вдохновенное и гармоничное, пронизано светом красоты и добра, детской чистотой души и высокими идеями, подчас порывистое, с эмоциональным захлестом, но всегда искреннее... Виолончель поет в его руках, она вся в его власти!

Интересны впечатления от дирижерской деятельности Виталия Васильевича. Наряду с проникновенной глубиной интерпретаций сочинений И. С. Баха, В. А. Моцарта, И. Я. Брамса, С. В. Рахманинова, Д.Д. Шостаковича, нашему профессору с потрясающим мастерством удается исполнять и легкую для восприятия музыку. Остроумие, неподдельный юмор, ироничность исполнения – все это придает в человеческом качестве maestro. Он – один из немногих, кто умеет заражать радостными эмоциями, насыщать позитивной энергией окружающее его пространство.

Творчество нашего замечательного профессора многогранно. В этой связи нельзя не отметить «лекции-концерты» для студентов разных факультетов (психологии, международных отношений, экономики и др.). Профессор завораживает слушательскую аудиторию как искусством слова, так и искусством звука. Много рассказывает интересного о творчестве композиторов, их исполнительском стиле, произведениях. Виталий Васильевич играет сам и, что очень важно, привлекает студентов музыкальной кафедры (т.е. нас, чему мы очень рады и благодарны за доверие). В этих концертах также выступают ансамбли скрипичной – коллектив, которым руководит наш дорогой учитель.

Для нас, студентов, весьма полезны лекции Виталия Васильевича по истории музыки, инструментальному исполнительству, а также индивидуальные занятия по предмету «камерный ансамбль». И здесь профессор всегда понятен и интересен. Он освещает не просто информацию о музыке или о том, как ее исполнять, а говорит с позиции исполнителя, переживающего музыкальный процесс интуитивно.

На наш, студенческий взгляд, Виталий Васильевич – человек подлинных музыкантских эмоций, искренне живущий во имя Музыки.

Спасибо Вам, наш замечательный профессор, что Вы есть в нашей студенческой жизни!

Многие лета, Вам, наш дорогой учитель и друг!

Студенты кафедры инструментального исполнительства (Колесова Ксения, Сидорова Мария).

Ксения Шалькова (Козлова)

Виталий Васильевич Максимов. Кем он был для меня? Каким останется в памяти. Непросто односложно ответить на этот вопрос. И прежде всего самой себе! Ясно только одно. Мне несказанно повезло в жизни знать этого выдающегося музыканта и замечательного че-

ловека. С ним впервые я довольно близко соприкоснулась в далеком 1988 году, когда в составе Ансамбля скрипачей Томского государственного университета в качестве солистки-вокалистки побывала в Болгарии. Думаю, что это приглашение было именно его инициативой. Потом он довольно часто приглашал меня в свои программы для студентов университета... Они были интересны, многожанровы, изобретательны и необычны... Он сам всегда вел эти лектории... Легко, сверхпознавательное, часто с тончайшим юмором, что вызывало восторг слушателей... Для многих студентов эти концерты были реальным откровением... Увидеть, услышать виолончель, поющую так волнующе и загадочно, для них было поистине эмоциональным потрясением. Без преувеличения... Роль В.В. Максимова в эстетическом воспитании университетской молодежи невозможно переоценить. Он возвышал атмосферу любого концерта своим внешним видом, завораживающим тембром голоса, аристократизмом, подлинной артистичностью, невероятностью своих познаний и умением донести тонкость и глубину исполняемого произведения до любого слушателя... Он мог посоветовать и подсказать, помочь найти нужный нюанс и в романсе, и в шлягере, и в популярной песне... А как дорога была его похвала... Я это буду помнить всю жизнь... Не хвалясь, теперь уже можно... «Светочка! А ты лучше спела, чем Сенчина». Это о «Белой акации». Эти слова окрыляли, давали ощущение самодостаточности... Уже если такой музыкант тебя хвалит, значит, ты чего-то стоишь.

Не знаю, как другие, но всегда ловлю себя на мысли, что мне не хватает Максимова в составе Симфонического оркестра филармонии. С тех пор, как его первый пульт заняли другие виолончелисты... И я воображаю элегантный образ, строгий, уже как бы отрешенный от повседневности взгляд перед первым взмахом дирижерской палочки...

Так будет всегда, куда мне самой доведется присутствовать при рождении ее Величества музыки. Неважно где... В органном зале филармонии или в актовом университета... Мне всюду будет чудиться образ музыканта, украсившего собой, своим творчеством всю культуру Томска... Таких не будет в ближайшем приближении. Это точно... Как и его коллеги, друга маэстро Виталия Сотникова... Они неразделимы в памяти. Спасибо, что они были. Они сделали этот мир лучше. Но оставили нас в тот труднейший период, когда нужны как никогда!..

Светлана Горцева

Я его знала с детства. Он сидел в оркестре, на первом пульте, где-то в небесах, не ассоциировался у меня с живым человеком из плоти и крови – что-то запредельное... Мы же тогда совсем маленькие были...

А потом, когда я с ним пела, замечала: он никогда не «ловил» меня, а шел рядом со мной, в одном потоке. Он меня просто *слушал*, достаточно было одного короткого взгляда...

Ольга Иванова

Виталий Васильевич – после инсульта, после долгих месяцев в больнице и в реабилитационном центре! – аккуратно, в каждый выпуск журнала, писал статьи. Статьи о воспитании молодых музыкантов, об их обучении Мастерству. В таком состоянии он не покорился болезни; он не мог идти, но дирижировал оркестром в Актовом зале. Эта сила воли, это мужество Духа перед лицом недомоганий тела – великий пример, это и есть та преданность Искусству, о которой сказал Виталий Вячеславович Сотников. Виталий Васильевич много творил пока был здоров – и виолончелист, и дирижер, и композитор, и ученый – да всего не вспомнить. Но «лакмусовой бумажкой» становится для человека на Земле беда. И в беде он делал все, что мог, для вечной силы Искусства, которой служил до конца – и после, незримо оставшись в строю.

Екатерина Приходовская

4 ноября 2020 года умер заслуженный артист России В.В. Максимов. Те, кто знал его близко, тот знал, какой души был этот человек. Он был тонким музыкантом и профессионалом своего дела. Любил людей, которые его окружали, и ценил музыкантов-коллег. Никогда не был скуп на заслуженную похвалу. Я его знала как дирижера, но однажды мне посчастливилось услышать его игру на виолончели, мне было достаточно одного раза, чтобы понять, и немного заглянуть в его душу. На видео его последний выход на сцену за сутки до инсульта... Это был ноябрь, начало, 4 года назад. Светлая память Вам, Виталий Васильевич.

Юлия Архипова

На первом курсе, являясь студенткой Института искусств и культуры по классу скрипки, у меня была дисциплина «камерный

оркестр», руководителем которой являлся Виталий Васильевич Максимов. С первых репетиций я поняла, что он мастер своего дела: требовательный, строгий, но в то же время мягкий и добрый. Виталий Васильевич всегда прикладывал много усилий для своего оркестра: написание оркестровки, партий, интересные программы, концерты. Я не пропускала ни одного урока, чтобы ничего не упустить, ведь он обязательно рассказывал предысторию произведений, чтобы мы могли еще лучше погрузиться и прочувствовать музыку.

Виталий Васильевич был моим педагогом по «истории смычкового искусства», это были индивидуальные уроки: все по полочкам разложит, объяснит, всегда очень увлекательно, урок пролетал как одно мгновение. Во внеурочное время подходил, спрашивал «как дела?», шутил, рассказывал анекдоты. Всегда оптимистичный, уверенный и талантливый музыкант-виолончелист, который был примером для всех. Спасибо за все, дорогой Виталий Васильевич! А его улыбка всегда останется в моем сердце...

Екатерина Гейль (Пахолкова)

Светлой памяти В.В. Максимова

Очень трудно писать о Человеке, замечательном педагоге-музыканте, который был другом, коллегой, особенно если ты его знал и общался не один десяток лет – в прошедшем времени.

Я приехала в Томск в 1979 году после окончания Алма-Атинской государственной консерватории. И практически сразу же на одном из концертов Томского симфонического оркестра познакомилась с концертмейстером виолончельной группы – Виталием Васильевичем Максимовым.

Мы были с ним коллегами в Томском областном музыкальном училище им. Э. Денисова, а с 1998 года – в Институте искусств и культуры Томского государственного университета на кафедре инструментального исполнительства.

Вектор творческой деятельности заслуженного артиста РФ, профессора Виталия Максимова был весьма разнообразным и насыщенным. Он был эпицентром культурно-просветительской жизни ТГУ – являлся создателем и руководителем творческих коллективов: ансамбля скрипачей, инструментального трио, позднее камерного оркестра ТГУ. Сам формировал и готовил концертные

программы, делал аранжировки и переложения музыкальных произведений для этих коллективов. На протяжении ряда лет вел познавательно-музыкальный клуб «Орфей» для любителей музыки и студентов ТГУ. Занимался педагогической деятельностью – читал лекции по истории музыки, вел камерный ансамбль, иллюстрировал в классе концертмейстерского мастерства у студентов-пианистов. На государственных экзаменах выступления его выпускников всегда были отмечены положительными отзывами председателей ГИА и удостоены отличных оценок.

Виталий Васильевич активно занимался концертной деятельностью, очень много выступал с сольными программами, в составе инструментального трио Томской филармонии и трио ЦК ТГУ, а также в качестве ведущего концертов. На сольных концертах меня всегда поражало звучание его инструмента, интерпретация произведений, чувство стиля и формы, выразительность и утонченность фразировки, ощущение времени в пространстве.

В жизни Виталий Васильевич был очень позитивным человеком, с прекрасным чувством юмора. Я вспоминаю одну из наших совместных поездок в Новосибирскую государственную консерваторию им. М.И. Глинки, куда мы были приглашены в качестве членов жюри Регионального конкурса камерных ансамблей. В процессе обсуждения выступлений конкурсантов замечания В.В. Максимова были очень корректными, объективными и точными, в них прослеживались энциклопедические знания в области музыкального искусства. Я с большим интересом наблюдала за этим действием и испытывала огромную гордость за наш Томск, только что открывшуюся молодую кафедру инструментального исполнительства в Институте искусств и культуры Томского государственного университета и, конечно же, за то, что у нас работают профессионалы такого уровня, как Виталий Васильевич Максимов. Это были незабываемые три дня – звучания прекрасной музыки, великолепной школы профессиональных дискуссий и исполнительского мастерства, а также фейерверка юмора, музыкальных историй и шуток.

Виталий Васильевич Максимов относится к той категории людей, которые излучают духовный свет и тепло, и к ним всегда хочется прикоснуться. Он был не просто коллегой по работе – он был для всех нас родным и близким Человеком. Его очень любили студенты и коллеги-педагоги, он пользовался огромным уважением

среди коллег-музыкантов. За время совместной работы с Виталием Васильевичем я испытывала гордость от общения с этим человеком. Он поразительно вовремя умел приходить на помощь, дать своевременный профессиональный совет и оказать моральную поддержку.

Очень трудно осознавать, что Виталия Васильевича больше нет с нами рядом. С его уходом что-то исчезло, ушла целая эпоха, захлопнулась дверь в мир духовной нравственности, искренности и чистоты!

Светлая память, дорогому нашему другу, коллеге, прекрасному, светлому Человеку и замечательному музыканту – Виталию Васильевичу Максимову!

Людмила Булгакова

До сих пор не могу смириться с его уходом, наверное, он всегда будет продолжать жить в наших сердцах и добрых воспоминаниях.

Очень неожиданно случился уход Виталия Васильевича. Я верила, что он выздоровеет и будет вновь вести лекции, играть на виолончели и дирижировать.

Думаю, что жажда жизни и творчества не покидала его до конца дней, несмотря на тяжелую продолжительную болезнь. Сила духа и жизнь в творчестве, в музыке – вот что было в этом человеке сполна. Все эти пять лет он писал, он мыслил и был с нами, пусть даже «на бумаге».

Познакомилась с Виталием Васильевичем, когда я была еще студенткой университета. Он преподавал у нас историю русской музыки. Его лекции очень отличались от остальных. Он рассказывал (никогда не читал по бумажке) о композиторах так, как будто был с ними хорошо знаком, будто здоровался с ними за руку или жил по соседству. Это было очень увлекательно, интересно. Вот уж на его лекциях совсем не хотелось спать или отвлечься. До сих пор помню его лекцию о сценическом волнении. Никогда не думала, что перед выходом на сцену можно заниматься медитацией, тогда для меня это было открытием. Виталий Васильевич знал, о чем говорил, и не по написанному, а из своего личного опыта. Как-то я его спросила, волнуется ли он на сцене во время исполнения, на что он сказал: «когда нахожусь за сценой, я переживаю и волнуюсь, но только поднимаюсь и беру в руки виолончель, сразу все

проходит». Этот человек родился, чтобы быть артистом, музыкантом, это его судьба, его дар.

Конечно, большую часть времени мы с ним общались как дирижер и исполнитель. С каким удовольствием и желанием хотелось идти на репетицию. Потому что мы занимались творчеством, музыкой. Он не любил синтезаторы, на которых мы играли, заменяя духовые инструменты. Но помогал нам извлечь из этих электрических инструментов максимально выразительные звуки, включая тонкую нюансировку, динамику, что сделать практически невозможно. А как приятно выходить с ним на сцену! Не было никакого волнения, полностью раскрепощенная и творческая обстановка, со стопроцентным погружением в музыку. Сколько юмора и легкости всегда шло от Максимова!

Я хочу сказать несколько слов о Виталии Васильевиче как о человеке, как я его понимала и чувствовала. Мне видится, что за всей этой легкостью и фееричностью, блистательностью, бесконфликтностью, умением легко и просто находить общий язык со всеми людьми, умением разряжать напряженную обстановку (созданную, конечно, не им), так вот, за всем этим была огромная глубина. И он переживал, и я не считаю, что судьба его была совсем уже легкой, он никогда не показывал этого, у него было все внутри. Я видела его в подавленном состоянии всего два раза за 19 лет обучения с ним. Он был всегда очень тактичен, интеллигентен и очень доброжелателен.

В моей жизни Максимов много значит. Он помог осуществить мою давнюю мечту: сыграть фортепианный концерт с оркестром. Всегда благодарю его и буду помнить об этом счастье находиться с ним на одной сцене как солист и дирижер. Я ему могла доверять на все 100% как музыканту. И поэтому как исполнителю так легко было открываться ему. И можно было с полным доверием принимать его советы и пожелания.

Ушел великий музыкант и человек. Такое сочетание личностных качеств я не встречала никогда. До сих пор не могу смириться с его уходом. Наверное, Он всегда будет продолжать жить в моем сердце. Благодарю свою судьбу за встречу с таким человеком.

Анна Бурцева

Была у нас с Виталием Васильевичем одна замечательная шутка: в 2013–2014 годах я работал дворником (где бы вы думали?) возле банка. Как-то раз Виталий Васильевич меня спрашивает: «Дима, а ты где сейчас подрабатываешь-то?» Я ему с серьезным лицом: «В банке работаю, – говорю, – банковский работник я!» Виталий Васильевич сначала вправду подумал, что я работаю в банке оператором или кем-то еще. Не стал подробно меня расспрашивать.

И так прошло немало времени, пока кто-то из наших общих друзей (уже точно не помню кто...) меня «сдал». Смеху Виталия Васильевича не было предела (он всегда отличался большим и очень тонким юмором)! С тех пор мы с ним стали банковскими работниками!

Какие только финансовые операции мы не выполняли: обрушивали японскую йену, подымали в рейтинге монгольский тугрик и т.д и т.п. Интересно то, что он знал названия очень многих валют.

Но самой главной нашей «задачей» было отправление восвояси такой валюты, как «американский доллар»! Это было «делом всей нашей жизни».

Да, всего не упомнишь, конечно... Но это были, наверное, самые веселые времена в нашей творческой жизни! Спасибо Вам, Виталий Васильевич, за такое миропонимание и за такую Дружбу! До встречи!

Ваш финансовый компаньон – Дмитрий Котылев или просто Дима.

Дмитрий Котылев

С Виталием Васильевичем Максимовым я познакомилась в 1993 году, когда после окончания Новосибирской государственной консерватории вернулась на родину в Томск. В то время Виталий Васильевич был руководителем ансамбля скрипачей. Через небольшой промежуток времени я стала сотрудничать с ансамблем, и Виталий Васильевич специально для меня делал переложения вокальных произведений для моего голоса – и у меня накопился очень большой серьезный репертуар. После того как в ТГУ был организован камерный оркестр, руководителем которого стал Виталий Васильевич, я с большой радостью стала сотрудничать и с этим коллективом.

Встреча с Виталием Васильевичем оказалась для меня очень важной. Он был музыкант с большой буквы, очень талантливый виолончелист, эрудированный музыковед, отличный организатор, и самое главное – еще и очень человечный, небезразличный, даже в самый тяжелый момент можно было к нему обратиться и точно быть уверенным, что тебя внимательно выслушают и помогут.

Одними из самых ярких концертных программ, спетых с Виталием Васильевичем, были: вокальный цикл Д. Шостаковича «Испанские песни», Рихард Вагнер вокальный цикл «Пять песен на стихи Матильды Визендонк», Дж. Верди «Реквием», Джованни Батиста Перголези кантата «Stabat Mater» для двух голосов, еще несколько творческих вечеров и бенефис.

Виталий Васильевич был очень внимателен к молодежи, с интересом наблюдал за творческим ростом ребят, приглашал ребят петь в свои коллективы. Для молодого музыканта сотрудничество с таким мастером и музыкальными коллективами было огромнейшим опытом, создавало базу для скорейшего творческого роста певца.

Программы составлялись очень заранее, и артисты знали, что у них впереди будет очень серьезный концерт, и Виталий Васильевич требовал, чтобы они готовились основательно.

Стоит еще отметить, что те студенты, которые попали в оперный класс, где руководитель Виталий Максимов, получали всестороннюю подготовку, и это всегда подтверждалось их блистательным выступлением на государственных экзаменах.

Когда музыкант идет по своему творческому пути, встречаются личности, которые создают фундамент и основу для творчества, где можно петь много серьезной музыки в хорошем качестве. И Виталий Васильевич был такой фигурой, и его нам будет очень не хватать. Незаменимые люди есть!

Светлана Черепова

Прошло всего 20 дней – и не стало Виталия Вячеславовича Сотникова. Как будто включился страшный конвейер потерь. Но эти люди не потеряны. Они ушли в Бессмертие, им нет возврата – но нет и забвенья. Их памяти посвящают концерты (например, концерт в Томской филармонии 3 декабря, которым душу В. Сотнико-

ва «проводжали» в Вечный Свет на девятый день¹), их память жива в музыкальных сочинениях молодых авторов²... Раньше музыкантов Томского университета в шутку называли «кафедра двух Виталиев». Так и получилось: они ушли рядом, один за другим. Воины Искусства, до конца не склонившие головы.

ТОМСК, 25 ноября – РИА Томск. Виталий Сотников – бесменный руководитель и дирижер Хоровой капеллы Томского государственного университета, руководитель кафедры хорового дирижирования Института искусств и культуры госуниверситета скончался в Томске на 82-м году жизни, – сообщается на официальной странице капеллы ТГУ в соцсети ВКонтакте.

«Горестная новость. Ушел из жизни Маэстро Сотников Виталий Вячеславович. Музыкант, Дирижер, Наставник, Учитель. Невосполнимая потеря», – говорится в публикации.

Как позже сообщил РИА Томск, директор Института искусств и культуры ТГУ Дмитрий Галкин, прощание с маэстро пройдет в субботу, 28 ноября, в храме Александра Невского (улица Герцена, 3) с 12 до 13.30.

Виталий Сотников родился 10 февраля 1939 года в Казани. После окончания факультета хорового дирижирования Казанской консерватории в 1966 году приехал в Томск и возглавил Хоровую капеллу ТГУ.

С 1990 года, когда в ТГУ началась подготовка специалистов в сфере музыкального искусства, преподавал дирижерское искусство, возглавлял сначала отделение хорового дирижирования на филологическом факультете, а затем кафедру музеологии искусства (с 1994) и кафедру хорового дирижирования (с 2001) Института искусств и культуры. Награжден многими государственными и региональными медалями.

Редакция РИА Томск выражает соболезнования родным и близким Виталия Сотникова.

Скажут о нем еще немало, напишут специальные статьи и книги.

Два больших дела оставил он нам в наследство: высшее музыкальное образование в Томске и Хоровую капеллу, которую неизменно и справедливо называют брендом Томского государственного университета.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=FHyI8NZOy1Q>

² <https://www.youtube.com/watch?v=Nt6dhdKzFhI>



Вспомним фактологию этих событий.

«Инициатива открытия высшего дирижерско-хорового образования в городе Томске принадлежит одному из видных деятелей хоровой культуры России, художественному руководителю Хоровой капеллы ТГУ Сотникову Виталию Вячеславовичу, под руководством которого в дальнейшем проходило становление и развитие высшего музыкального образования в Томском государственном университете. Первой музыкальной специальностью, открытой в Томском университете, стала специальность “Хоровое дирижирование”, в 1998 году открыта специальность “Инструментальное исполнительство”, в 2003 году – “Вокальное искусство”. В июне 1994 года в ТГУ был открыт Центр культурологии, преобразованный 1995 году в культурологический факультет. В 2001 году культурологический факультет ТГУ реорганизован в Институт искусств и культуры». (Из буклета «К 25-летию высшего музыкального образования в Томске», текст составлен коллективом авторов).

Сколько труда и сил Виталия Вячеславовича за этими скупыми фактами! Он ездил в Москву, в министерство, он добивался – и до-

бился! Это было нелегко, и отнюдь не каждому было дано справиться с этой задачей. Такое достижение – одно из доказательств титанической силы, присущей Личности Мастера.



«Хоровая капелла Томского государственного университета создана в 1959 году. Сейчас это один из самых известных вузовских творческих коллективов, постоянный участник множества крупных мероприятий, давно ставший визитной карточкой Томска не только в пределах России, но и за рубежом.

Создателем и первым руководителем капеллы был выпускник Казанской государственной консерватории Виктор Васильевич Кузьминов. Хоровая капелла ТГУ задумывалась и создавалась В.В. Кузьминовым как концертный коллектив с широкими возможностями обновления репертуара. Эти традиции закрепил и продолжил выпускник Казанской консерватории Виталий Вячеславович Сотников, который возглавил капеллу в 1966 году.

Капелла по праву стала своеобразной «визитной карточкой» старейшего университета Сибири. Искусству капеллы внимают не только студенческая молодежь Томска, но и выдающиеся деятели науки, политики и культуры России и многих стран мира, поскольку без участия капеллы не проходит ни одно событие регионально-го, всероссийского и международного масштаба, проводимое в

Томске» (из буклета «Хоровая капелла Томского государственного университета. 60 лет», текст составлен Георгием Шахтариним).

...Виталий Вячеславович был Деятель. Про него от точки до точки: «Заслуженный Деятель Искусств».



Высшее музыкальное образование в Томске – это было его сильное и бескорыстное желание, можно сказать, мечта. Он не ограничился просто дирижерской специальностью; открыл и такие специальности, как «фортепиано» и «вокал». У него был свой собственный взгляд на проблему *обучения*: он не зря много раз обращал внимание на то, что у нас не просто «учебное заведение», где

именно «учат», а нечто вроде авторской школы К.С. Станиславского. У него собирались ученики, они жили общей жизнью и таким образом учились. Принцип студийного обучения: нас много, и у всего нашего множества один Мастер. Как известно, «научить одинаково дирижировать» невозможно, у каждого свой подход; задача, в принципе, одна, а способы ее решения разные – у каждого свой собственный... Важно не просто «отмахать сетку», а *спровоцировать* коллектив к восприятию и переживанию музыки. Так делал и Казачков (его преподаватель в Казани) – собирал их у себя, они слушали вместе музыку... Здесь важны не только профессиональные, но человеческие характеристики. А человек Виталий Вячеславович был мощный и влиятельный – в смысле силы и определенности своей позиции. Характер был сильный. У него хватило сил поднять это – и хорошо, что жил он в то время, когда не «каждый сам себе царь», а за спиной Советский Союз – машина, которая работает бесперебойно... Но, конечно, здесь много зависело от него лично. Как сказала Вероника Алексеевна, он был понятен – понятен и в горе, и в радости. Он до последнего все держал в своих руках; он и унес с собой свою тайну, никого в нее не посвятив. (Из интервью **Ольги Ивановой**)

Слова его молодых преемников, один из которых теперь «отвечает» за кафедру, второй – за Хоровую капеллу:

Знакомство с Виталием Вячеславовичем у меня состоялось на конкурсе дирижеров академических хоров в г. Томске в 2010 году. В составе других конкурсантов я приехал на конкурс из г. Рубцовска Алтайского края, тогда учился на 4-м курсе Рубцовского музыкального колледжа. А вот узнал я о Виталии Вячеславовиче Сотникове и Хоровой капелле ТГУ задолго до поездки в Томск – в 2007 году. Когда я приехал учиться в Томск, наша хоровая практика проходила на базе Хоровой капеллы ТГУ. Первое время я пел в хоре, затем Виталий Вячеславович поставил меня играть в перкуссионную группу (тогда готовилась программа Спиричуэлы ноябрь–декабрь 2011 года). После возвращения из армии в декабре 2012 года я еще некоторое время пел в коллективе и в 2014 стал хормейстером басовой партии, а потом и теноровой. За это время было очень много интересных программ: постановки опер, реквиемов, кантат, новые духовные программы. В октябре 2014 года был организован мужской ансамбль «Men singers» из участников Хоро-

вой капеллы ТГУ. В феврале 2018 года Виталий Вячеславович предложил мне поставить оперу С. Рахманинова «Алеко». Началась очень долгая работа, а 31 октября 2018 года состоялась премьера. После этого очень большая работа продолжилась и в сентябре 2019 года было решение поставить оперу К. Молчанова «А зори здесь тихие». Но в марте 2020 года работа над оперой была приостановлена в связи с пандемией, премьера была запланирована на 28 апреля 2020 года. Вклад Виталия Вячеславовича в мой творческий рост и мою творческую жизнь очень большой: за эти 9 лет вместе было спето очень много программ, была возможность поработать с таким профессиональным коллективом, вырасти профессионально самому.

Михаил Казанцев, и.о. зав. кафедрой хорового дирижирования и вокального искусства с декабря 2020 года

Эпизод нашего знакомства можно разделить на 2 части. Первая – его появление. Еще в начале первого курса училища совсем еще ничего не понимающие студенты маялись всем, чем угодно. Пинг понг, прогулки по набережной, взять кабинет и толпой петь песни пока кто-то аккомпанирует на Фортепиано. Казалось, что мы знали всех наших преподавателей: Тугушев, Турянчик, Соломина, Мельниченко, Абрамочкина... Но нет, а то время еще преподавал и профессор Сотников. Встретить его было трудно, так как у него была только одна студентка (Светлана Самойлова). Он приходил к ней на занятие и уходил. Вот в один из дней мы, как всегда, первым курсом торчали в коридоре, и вдруг училище замерло (по крайней мере первый этаж). Спускался Виталий Вячеславович, провел урок и шел вернуть ключ от кабинета. Мы принялись обсуждать, кто это и почему не берет учеников и какие нужно иметь заслуги. Разговоров было много. Он тогда не заметил никого из нас, спокойно сдал ключ, и пропал в коридоре к библиотеке. Второй раз уже был «диалог на равных». Я только поступил в ТГУ и сильно волновался перед первым уроком по дирижированию. Он, как всегда, уже ждал у входа в кабинет. Пригласил сесть и сразу начал расспрашивать о моих планах на карьеру, о планах в Томске, где бы я хотел работать. Сложно ответить на вопрос, какие мои творческие замыслы реализовались под его руководством. Почти все мои программы с капеллой проходили его оценку и коррекцию – «Иоанн Дамаскин» С. Танеева, «Весна» С. Рахманинова,

«Царь Эдип» И. Стравинского, программы по творчеству Ю. Фалика, Г. Свиридова...

Его самый значимый вклад в мою творческую жизнь – музыкальная этика и эстетика, подход к музыке. Он делился самым ценным – как правильно слышать музыку, как донести ее до слушателя, как задеть музыкой сердца...

Михаил Давыдов, художественный руководитель и дирижер Хоровой капеллы Томского государственного университета с декабря 2020 года.

Недаром – 3 декабря, в завершение концерта памяти Маэстро – прозвучали такие слова:

НАШИ МАСТЕРА ОСТАВИЛИ НАМ ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ. ВИТАЛИЙ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ, ВИТАЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ! МЫ БУДЕМ ОЧЕНЬ СТАРАТЬСЯ НЕ ПОДВЕСТИ ВАС!



ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

УДК 908

doi: 10.17223/26188929/10/4

Станислав Вавилов

ВИТАЛИЙ МАКСИМОВ И ЭДИСОН ДЕНИСОВ

В статье рассказывается о некоторых моментах творческой жизни Виталия Васильевича Максимова. Акцентируется эпизод премьерного исполнения им «Вариаций на тему Й. Гайдна» Э. Денисова.

Ключевые слова: Максимов, Денисов, виолончель, Томская филармония.

Виталий Васильевич Максимов приехал в наш город после окончания Московского государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных в качестве артиста Томского симфонического оркестра.

Томск стал городом, где виолончелист Максимов прошел свой яркий профессиональный путь. Он стал концертмейстером, солистом, руководителем камерного оркестра Томского академического оркестра.

Как исполнитель Максимов продолжил традиции русской виолончельной школы, основы которой были заложены такими мастерами, как А.А. Брандуков, К.Ю. Давыдов. Существенными отличиями ее являются тонкость фразировки, внимание к деталям, романтичность и одухотворенность. Уже в первых крупных работах все эти качества ярко проявились у Максимова. В его репертуаре произведения К. Сен-Санса, Р. Шумана, А. Дворжака. Максимов стал первым исполнителем в Томске концертов для виолончели и симфонического оркестра А. Хачатуряна, томского композитора К. Лакина.

Одним из ярких эпизодов творческой биографии В. Максимова стали его встречи с выдающимся композитором современности Эдисоном Васильевичем Денисовым, уроженцем нашего Томска.



Виталий Максимов

Авторские концерты Эдисона Денисова состоялись 23 и 24 марта 1990 года в Органном зале Томской областной филармонии.

Дирижером выступил главный дирижер Томского академического симфонического оркестра заслуженный артист РСФСР Илмар Лапиньш.

Для представления томским слушателям оркестр и солист выбрали крупное произведение Э. Денисова «Вариации на тему И. Гайдна» для виолончели и симфонического оркестра.

Исполнение Максимова было полно глубокого погружения в замысел композитора, стремления найти адекватные краски на своем инструменте. Наградой исполнителям стали бурные аплодисменты зрителей.



Дирижер Илмар Лапиньш и композитор Эдисон Денисов

Автору этих воспоминаний довелось присутствовать после концертов во время беседы Э. Денисова, И. Лапиньша, В. Максимова с томскими музыкантами и любителями музыки. На вопрос о впечатлении от Томского симфонического оркестра Эдисон Васильевич ответил: «Очень хорошее. Это профессиональный оркестр и замечательный дирижер Илмар Лапиньш. Я работал с оркестром впервые, и никаких проблем не было. Солист Виталий Максимов очень хорошо сыграл «Вариации на тему Гайдна», довольно сложное сочинение. Его исполняли выдающиеся виолончелисты, как Иван Монитетти, Давид Герингас, Александр Рудин».

Виталий Васильевич был польщен оценкой своей игры из уст замечательного композитора. Музыканты обменялись профессиональными замечаниями, которые возникли в ходе общения.

Встреча с Эдисоном Денисовым стала единственной в жизни Максимова, но до последних дней жизни наш замечательный музыкант и педагог вспоминал минуты общения с Э. Денисовым.

Профессор Виталий Васильевич Максимов остался в истории музыкальной культуры Томска как выдающийся педагог и популяризатор музыки. Он был прекрасным педагогом, организовал ансамбль скрипачей, создал камерный оркестр в Томском государственном университете, возглавлял клуб камерной музыки в Томском Доме ученых.



Репетиция ансамбля скрипачей

Stanislav Vavilov

VITALY MAKSIMOV AND EDISON DENISOV

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 10, pp. 29–32. doi: 0.17223/26188929/10/4

Vitaly Vasilyevich Maksimov came to our city after graduating from the Moscow State Music and Pedagogical Institute named after the Gnessins as an artist of the Tomsk Symphony Orchestra. Tomsk became the city where cellist Maksimov passed his bright professional path. He became a concertmaster, soloist, head of the chamber orchestra of the Tomsk Academic Orchestra. One of the brightest episodes in the artistic biography of V. Maksimov was his meeting with the outstanding composer of our time, Edison Vasilyevich Denisov, a native of our Tomsk.

Author's concerts of Edison Denisov took place on March 23 and 24, 1990 at the Organ Hall of the Tomsk Regional Philharmonic. For presentation to the Tomsk audience, the orchestra and soloist chose a large work by E. Denisov "Variations on a Theme by I. Haydn" for cello and symphony orchestra. The meeting with Edison Denisov became the only one in Maksimov's life, but until the last days of his life, our wonderful musician and teacher recalled moments of communication with E. Denisov.

Keywords: Maksimov, Denisov, cello, Tomsk Philharmonic

УДК 929

doi: 10.17223/26188929/10/5

Дмитрий Дробышевский

ПО УЛИЦЕ МОЕЙ КОТОРЫЙ ГОД...

Статья посвящена Личности Виталия Вячеславовича Сотникова – личности ушедшего от нас Мастера, оставившего миру целый ряд своих творческих достижений и начинаний. Зная его заслуги на обширном поле профессиональной деятельности, помня его как великого Музыканта, обратим внимание на человеческие грани его исторической фигуры. Недаром автор называет свою статью письмом. Такой взгляд является ценным для ряда биографических сведений: зачастую таких данных недостает людям при изучении жизни и творчества мастеров искусства.

Ключевые слова: мастер, личность, человеческая жизнь, память.

*«По улице моей который год
звучат шаги – мои друзья уходят.
Друзей моих медлительный уход
той темноте за окнами угоден...»*

Б. Ахмадулина

Раньше всегда что-то происходящее вокруг вызывало рефлексию. В раннем пеленочном детстве – требовательный рев, затем детсадовские обиды, радости и хитрости, богатство словесных и иных форм коммуникации школьных лет. Влюбленность, новые места и впечатления, изменения в молодой жизни – они взрывались изнутри сотнями совершенно ужасных стихотворных строчек, требовавших немедленного выхода наружу, на бумагу. И ведь не уснешь, пока не напортишь пару листов. Зато напортил – и все, свободен, иди спать! Лежали потом эти листочки, аккуратно свернутые, в каком-нибудь затхлом месте, желтели и протирались на сгибах, путешествуя из молодости в зрелость, из эпохи в эпоху, из века в век... Щелкал счетчик, отмерявший очередную восстановленную в нашей окружающей RPG-ходилке жизнь, но уже с нача-

лом совсем не в детстве и даже не в юности – и на входе в следующую точку восстановления листки пропадали, истаивая во времени.

Процесс с годами приобрел какие-то желчно-публицистические оттенки, презрев поэзию. Хотя такие сильные потрясения, каким для меня стала смерть отца, вызывали забытый метроном в голове, который отмеривал ритмом и болью новые строки. Но чаще всего теперь хочется сесть и написать просто письмо, письмо какому-то воображаемому другу. Другу, который ждет его и даже немного сердится, что давно не получал – и который прочтет его жадно и со вниманием ко всему, что тебя тревожит или радует, к твоим мыслям и чувствам. Время соцсетей и мессенджеров не предполагает больше ничего такого в нашей жизни. Короткие сообщения, смайлы, стикеры, привет, пока. Да и поводы для таких писем все больше печальные или страшные. На дворе время, когда уходят не только те, которые были старшими наставниками, – но и те, кто сидел с тобой за одной партой жизни. Все чаще. И очень хочется как-то это не то чтобы остановить, но хотя бы замедлить немного, хотя бы вспомнить все поподробнее – как оно было, какими они были и что для тебя сделали – а ты для них. И как вы увиделись в первый раз, и как – в последний. И все огромное, что было между – а там был Человек и была дружба...

Я сегодня пишу тебе письмо, дорогой мой друг, о большой потере. Потеря эта велика не только для меня, но и для многих людей, живущих со мной в одном городе. Многие потеряли внимательного и строгого учителя, который вывел их на новый уровень, новую орбиту существования. Многие потеряли соратника, неутомимого и яростного бойца, боровшегося с ними вместе за их большое и важное общее дело. Ушел любимый дедушка, отец, муж. Ушел друг. Я пишу о Виталии Вячеславовиче Сотникове. В конце ноября двадцатого високосного года его не стало. Не хочу вдаваться в подробности его смерти, в год слепого торжества коронавируса над людьми любой из нас может рассказать много страшного и неприемлемого, немыслимого еще несколько месяцев назад... Он ушел.

Он не был моим другом. Мои родители дружили с ним, они дружили семьями, много лет. Причем дружили так, что трудно было припомнить выходные дни, когда они не встречались – а зачистую и в будни вечером звенел телефон – начиналась импровизированная вечеринка. Сотниковы были мне родственниками, по

крайней мере я их так в своем детстве воспринимал, практически родней. Да и видел чаще иной родни. Молодые, в самом расцвете сил, возможностей и амбиций, мои родители и их друзья широко шагали по жизни и так же широко дружили. У каждого были свои трудности и успехи, которыми они делились, огорчались и радовались, поддерживая друг друга. А под ногами крутились дети, играли, ссорились, мирились, участвовали по мере сил во всех взрослых развлечениях и делах.

Из чего состоит человек? Как мозаика, он складывается из каких-то воспоминаний о том, что он сказал или сделал, а иногда это просто картинка, сценка – и без нее нет цельного портрета. «Тролля, фу! Ну-ка, не трогай ребенка!» – Виталий Вячеславович строго пеняет своему молодому эрдельтерьеру, вознамерившемуся отведать меня на вкус. А самому смешно то, что я побаиваюсь Тролля, его размеров и кипучей активности. Тролля тоже смешно – это я теперь, через годы понимаю. Они оба блестят глазами из-под кустистых бровей и прячут в пышных усах снисходительную улыбку. Я всегда побаивался собак, как-то в раннем детстве напугался собаки, что ли. И это была первая собака, примирившая меня с семейством *Canis lupus familiaris*. Я помню железные советских времен санки, на которых сажу я с Ксюшей Сотниковой – а спереди длинной шлейкой запряжен Тролля. Он несется как снегоход по Потаповым лужкам, отстающими параллельными курсами бегут на лыжах наши родители – но не особенно стараются, так как известно, что Тролля скоро вывалит нас в сугроб. Так уж у него заведено. А мне велено, как старшему по команде, придерживать Ксюшу, дабы падение не стало катастрофой – хотя какая разница, в каком порядке вылетать в снег? Потом привал, термосы с чаем, самые вкусные в мире бутерброды не помню с чем. Тролля тоже достается это «не помню что», а еще после чая надо собрать ледышки у него с бороды и усов, с лап на пальцах, чтобы он не поранился... Я так и не полюбил собак. Но научился понимать их и быть с ними благодаря Виталию Вячеславовичу.

А еще научился кое-чему о музыке. Конечно, во взрослой жизни я бывал на концертах капеллы ТГУ под его руководством, слышал то невероятное, за которое он так ценил и любил музыку с большой буквы. Но я сейчас не про эту музыку. Во времена больших катушечных пленочных магнитофонов, когда любители переписывать

друг у друга песни Высоцкого эпично бились за то, какая пленка лучше – «Тасма» или «Свема», на просторы страны неумолимо вползала совсем другая музыка и появлялась пленка «Agfa». Чего только не слушали мы тогда, и основным из доказательств везения было то, что ты раздобыл запись на иностранном языке и с ритмической основой около 120 ударов в минуту. Победное шествие диско по СССР можно сравнить разве что с весенним половодьем. Паводок, как известно, часто несет в себе и откровенную пададь... А Виталий Вячеславович как хороший музыкант знал один секрет. Он научил меня, что раз уж ты все равно не понимаешь, о чем там поют, – слушай, как играют. Насколько богата музыка, мелодична, приятна слуху. Насколько хорош вокал. Наслаждайся ощущениями красоты! И так из моей фонотеки выпали простые бум-бум-бум с однотонными кошачьими завываниями – и вошла музыка посложнее и намного красивее. Виталий Вячеславович, например, выделял в те годы группу «АББА» – да что там, он просто любил ее. Полюбил и я. И люблю до сих пор.

Вообще музыки в дружбе наших семей было с избытком. В те счастливые времена по радио и телевизору можно было послушать «Вестник села», посмотреть «Утреннюю почту» и... и все почти. Ну, и много симфонической музыки, конечно. Бывал часок «Ритмов зарубежной эстрады», были передачи типа «Кабачок 12 стульев» из смешного и глубоко ночью с 31 декабря на 1 января были совсем богатые музыкальные передачи. Поэтому дружеские вечеринки обычно не отягощались средствами масс-медиа, и люди развлекали себя как могли. У нас это были всяческие застольно-настольные игры, вкусная еда, хорошее вино (детям не выдавалось) и пение. Пелось всякое, русское народное, популярное, академическое – благо, обделенных талантами не было. Было много смеха и веселья. Эта атмосфера теплого дружеского праздника остается навсегда у человека, ощутившего ее хоть раз в жизни. Сейчас я отчетливо понимаю, как сильно мне ее не хватает. Но я помню ее, а ведь множество людей, наверное, ее и не знало? Не завидую им.

Жизнь тогда вообще приучила не завидовать. Нечему было, собственно. Все мы жили примерно одинаково, и уровень потребления никогда не стоял во главе угла. Основным глаголом в отношении множества благ – а зачастую, и совсем простых вещей – служило слово «достать». Доставали все – чешский хрусталь на

праздничный стол, копченую колбасу, билеты в театр, интересные книги, новые пластинки... Оооо! Как будоражил этот запах только что купленной книги, этот чувственный типографский аромат! А как горели глаза, и руки осторожно, благоговейно вынимали из красочного конверта виниловую пластинку! И, пока играла эта пластинка, конверт следовало сладострастно разглядывать, читать до самой мелкой буковки в самом нижнем углу с обратной стороны... При этом все добытое не было предметом какого-то поклонения, книгами обменивались с друзьями и знакомыми, сервиз легко могли дать попользовать на торжество, пластинки ходили кругами из дома в дом. Колбасу тоже не ели сами – а нарезали только к гостям, что характерно. Щедрое время. Тот же Виталий Вячеславович как-то побывал аж в Мексике... он привез оттуда новые пластинки «АББА», которые выглядели на фоне изделий фирмы «Мелодия» как горящий огнями звездолет на фоне трактора «Беларусь». Я же-вал подаренную иностранную жвачку, держа под мышкой купленную им же для меня коробку с гэ-дэ-эровской моделью самолета – и с тоской глядел на это нечеловеческое музыкальное богатство. Учился завидовать в тот момент? Пробивающиеся ростки темных чувств втоптал в землю Виталий Вячеславович: «Хочешь взять послушать? Бери, только постарайся аккуратно!».

Он был щедрым человеком. Не только в мелочах, вроде того ви-нила, который в конце концов я же и заездил на своей радиоле. Во всем. Я так думаю, что те видимые проявления его щедрости, готовности отдать близким своим самое ценное – они проистекали из щедрости и красоты его души. Но в детстве редко думают о душе. Зато дети очень хорошо без объяснений и без лишних слов чувствуют таких людей и тянутся к ним. Хотя он старался выглядеть строгим человеком. И, надо сказать, у него это здорово получалось, когда было нужно... Но в моей жизни он строжился в основном только на своих собак. И то... «Троль, фу! Ну-ка, не трогай ребенка!»... Вообще он был человек удивительно интеллигентный во всех своих проявлениях. Не припомню от него ни одного соленого словца, хотя видел всю эту компанию в разных стадиях веселья. Вот веселиться он любил! Помню, у нас дома веселье начиналось иногда с моей детской комнаты – там отец под письменным столом хранил двадцатилитровую бутылку с вызревающей к новогодним праздникам рябиновой настойкой. В те времена не было органов

опеки. Пока Елена Григорьевна с Галиной Михайловной организовывали что-то вкусное на столе в гостиной, снуя между нею и кухней, ко мне в комнату вдруг входили ответственные за вызревание Владимир Николаевич и Виталий Вячеславович. Я уже знал примерный сценарный план дальнейшего. «Виталья, посмотри, цвет-то меняется! Попробовать, что ли?» – говорил отец, присаживаясь у бутылки и вытягивая на свет какую-то резиновую трубочку, погруженную в отдельную баночку. «Отчего же нам не попробовать, Вольдемар?» – соглашался улыбающийся Виталья, присаживаясь на корточки рядышком... При этом всем никогда я не видел их пьяными, только сильными и веселыми людьми.

Отдельной частью веселья была хорошая еда. Нет, хорошая – это какое-то не такое слово. Еда была просто волшебной! Во времена, когда мне было еще ой как далеко от посещения ресторанов, я уже познакомился с разнообразнейшими блюдами, кардинально не похожими на ассортимент школьных столовых. Апогея эта гастрономическая вакханалия достигала обычно в новогодние праздники, аккурат к созреванию настойки. Изготавливалась и скармливалась гостям не одобряемая мною утка по-пекински, конкуренцию ей составлял нахальный огромный гусь, фаршированный яблоками и окруженный печеным картофелем; чудесные зразы интриговали богатым внутренним миром, сдобренные картофелем-пюре с нежнейшим соусом. Количество всевозможных салатов было таково, что могло обеспечить один полувзвод солдат сытным питанием на период с 1 по 5 января как минимум. В качестве легкой закуски также предлагался фирменный капустный пирог Елены Григорьевны, тончайшая корочка и непередаваемый вкус и аромат которого иногда мне снятся до сих пор. Всяческие овощные и грибные маринады и соленья стояли на столе угрюмыми рядами, отчетливо понимая свою бесперспективность на фоне основных блюд – и рассчитывая едино лишь на рюмочку водочки в руках гостя, которую он вдруг решит сопроводить каким-нибудь грибочком. А потом прогулка! Вернее, никакая это не прогулка, а настоящие гуляния – когда все выходили на улицы не для того, чтобы бабахнуть китайской петардой в окно многоэтажки или рывком добежать до бесплатного салюта и назад – а чтобы поздравить друг друга, попеть песни, покататься на горках, посмеяться и поплакать вслед уходящему году и навстречу новому. После домой, тереть обморожен-

ные щеки, пить чай с тортом «Наполеон», есть второе фирменное от Елены Григорьевны – эклеры, и еще лет тридцать не знать, что такое ЗОЖ.

«Куда-то ты уклонился, – скажет мне мой друг и читатель, – а где же тут уже Виталий Сотников?». А он в этом всем был везде. Был в этой веселой компании и был самой этой компанией, без него бы не была она такой. Он был вообще многогранным человеком. Помню, как я проникся к нему каким-то особым детским уважением, узнав, что он настоящий байкер – у него был мотоцикл «Java» и всякое приличествующее из одежды и он даже ездил на нем не просто покататься, а далеко в неведомый мне Саранск... Это было круто и больше таких людей я не знал, кроме отчима моего друга Валерки, который ездил на мотоцикле «Урал» с коляской на мичуринский. Я как раз и рассказываю тебе сейчас, мой далекий друг, о том человеке, которого может быть не знали и не видели другие люди – и которого знал и видел и буду помнить я. Буду помнить не только его одухотворенное лицо с дирижерской палочкой – но и растерянный вид с рубанком, когда они вдвоем с моим отцом изобретали какую-то книжную полку... Или как он учился мелко шинковать капусту на нашей кухне, а вокруг были все мои близкие и стояла бочка, которую следовало правильно заполнить и кушать в две семьи всю зиму... Виталий Вячеславович Сотников – это один из кирпичей фундамента моей жизни. Одна из тех внутренних опор человека, которые постепенно рассыпаются, уходят – и когда они все уйдут, ничего не станет отделять его больше от смерти. Чем больше в жизни мы повстречали таких людей, оставивших радостный, благословенный след в нас, – тем дольше сопротивляемся хаосу.

А он вообще не желал поддаваться хаосу. В одну из последних встреч с ним мы долго обсуждали достоинства и недостатки имеющихся на рынке новых автомобилей. Он хотел купить машину и сесть за руль, чтобы было полегче ездить в университет, чтобы «с Леной ездить на природу»... Я не понимаю и никогда не пойму почему, на каком основании эта деятельная творческая жизнь обрывалась. Сегодня 9 дней от его ухода. Я неважный православный и почему-то вместо молитвенного поминовения правильными словами все эти дни я соскальзывал в воспоминания о том, каким был этот человек для меня. Я надеюсь, Бог примет эти мои светлые

воспоминания как просьбу о прощении, о получении радости и утешения его душою. Я и дальше буду помнить и поминать его, потому что он – часть моей жизни. Прошу прощения что я, быть может, написал сегодня больше о себе, чем о нем. Это потому, что он – часть моей жизни. Но у него много таких, как я! Тех, чья жизнь неразрывно с ним сплелась. Так что, дорогой мой друг, если ты тоже знал его – помолись о нем. О том, каким он был именно для тебя. Вот и все, о чем я хотел тебя попросить в своем затянувшемся письме.



Dmitry Drobyshevsky

MY FRIENDS ARE LEAVING...

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 10, pp. 33–40. doi: 0.17223/26188929/10/5

The article is devoted to the Personality of Vitaly Vyacheslavovich Sotnikov - the personality of the Master who left us, who left to the world a number of his creative achievements and beginnings. Knowing his merits in a vast field of a professional activity, remembering him as a great Musician, let us pay attention to the human facets of his historical figure. No wonder the author calls his article a letter. This view is valuable for a number of biographical information: people often lack such data when studying the life and work of masters of art.

Key words: master, personality, human life, memory.

УДК 908
doi: 0.17223/26188929/10/6

Станислав Вавилов, Ярослав Ткаленко

ОРАТОРИАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ТОМСКЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В.В. СОТНИКОВА (1939–2020)

В статье рассматривается деятельность художественного руководителя Народной капеллы Томского государственного университета профессора Виталия Вячеславовича Сотникова в развитии ораториального исполнительства в Томске. Приведены факты зарождения и развития исполнения в Томске вокальных произведений крупных форм: вокальных симфоний, кантат, ораторий. Приведены факты, что еще на рубеже XIX–XX вв. томскими музыкантами исполнялись отдельные номера и полные версии ораторий отечественных композиторов С. Танеева и А. Рубинштейна. В. Сотников явился энтузиастом и проводником исполнения вокально-инструментальных крупных форм в Томске на протяжении последнего полувека. Рассмотрены программы ораториальных концертов, подготовленных хормейстером совместно с капеллой. Диапазон дирижерского внимания охватил произведения XVIII–XXI вв. от И. Гайдна до Э. Вангелиса. Вклад В. Сотникова в развитие ораториального исполнительства в нашем городе стал значительной частью музыкальной культуры нашего города.

Ключевые слова: оратория, кантата, Виталий Сотников, оркестр, Капелла.

Крупные вокальные формы – кантаты, оратории, мессы, симфонии с участием солистов и хоров принадлежат к вершинам музыкальных творений и всегда были в центре внимания композиторов и слушателей музыки.

История ораториального исполнительства в Томске начинается в конце XIX в., когда силами местных музыкантов жители начинают знакомиться с отдельными произведениями этого жанра. Одним из первых стало исполнение в концерте 3 апреля 1880 года нескольких номеров из знаменитого произведения Дж. Россини «Stabat mater», но без вокальных партий [1]. Этот номер исполнялся в переложении для рояля в четыре руки. Предположительно, одну

из партий исполняла Елизавета Алексеевна Дмитриева – Мамонова, одна из основательниц Томского отделения Императорского Русского музыкального общества.

Известен также факт исполнения в 1885 г. А.А. Ауэрбахом на фисгармонии «Интродукции» к оратории И. Гайдна «Семь слов Спасителя на кресте».

Исполнение произведений в полном объеме, безусловно, требовало наличия и хора и симфонического оркестра, что в те далекие годы было серьезным ограничением для Томска. И, тем не менее, в 1900 г. силами объединенного хора любителей и членов церковных хоров были исполнены несколько частей оратории И. Гайдна «Сотворение мира».

Это событие стало возможным, благодаря большой работе, проделанной под руководством Якова Яковлевича Карклина, крупного оперного певца, который работал по приглашению в Томских музыкальных классах в 1900–1902 гг. Исполнителями выступили хор Томского отделения и архиерейский хор. Были исполнены интродукция и первый хор в сопровождении оркестра томских музыкантов. И в этом же концерте прозвучали интродукция и первый хор из упомянутой нами уже оратории Дж. Россини.

Упомянем об одной особенности исполнения произведений ораториального жанра в те далекие годы. По канонам православной церкви не допускалось исполнение совместно в одном концерте музыкальных произведений, используемых в обиходе русской церкви, и произведений светского характера. Разрешалось устройство отдельных духовных концертов, в которых такая музыка должна была исполняться в разных отделениях. Первое отделение отводилось музыке русских авторов. В другом отделении концерта можно было исполнять произведения зарубежных авторов на тексты из библии и тексты духовного содержания. И еще такая небольшая деталь сопровождала эти концерты: в «иностранном» отделении концерта могли быть исполнены произведения русских авторов, но написанные на тексты, не входящие в практику русской церкви. Так произошло с номерами из оратории А. Рубинштейна «Потерянный рай». Два номера – «Голос с неба» и «Хор небесных духов» – было исполнено во втором отделении духовного концерта 31 марта 1902 г. В одном из концертов прозвучало также «Трио ангелов» из оратории Ф. Мендельсона «Илья».

В апреле 1912 года произошло еще одно знаковое событие в музыкальной жизни города. Состоялось первое исполнение в Томске оратории «Потерянный рай» А. Рубинштейна. Это было первое исполнение полной (без купюр отдельных частей) оратории в сопровождении симфонического оркестра. В постановке участвовали более ста человек. Хор Первого сибирского хорового общества [2] выступил в сопровождении любительского симфонического оркестра Железнодорожного собрания под управлением педагога – скрипача А.В. Буздыханова. Главную партию Евы исполнила педагог Томского музыкального училища Мария Альбертовна Федорова [3], которая более трех десятилетий была ведущим вокальным педагогом города.

Это событие вызвало широкий резонанс среди любителей музыки и получило одобрение музыкальных рецензентов. К сожалению, после этого события наступил некий «застойный» период в ораториальном исполнительстве Томска. Лишь к 1927 г. педагог музыкального техникума Алексей Филиппович Хитров написал кантату, посвященную юбилею Красной армии. Кантата была исполнена несколько раз, в том числе во время празднования 35-летнего юбилея музыкального образования в Томске.

В 1959 г. в Томском университете создается хоровая капелла по инициативе выпускника Казанской консерватории Виктора Васильевича Кузминова. Репертуар первых лет студенческой капеллы не включал произведений крупной формы. В 1966 г. во главе капеллы становится также выпускник Казанской консерватории Виталий Вячеславович Сотников, который руководил коллективом до 2020 г.

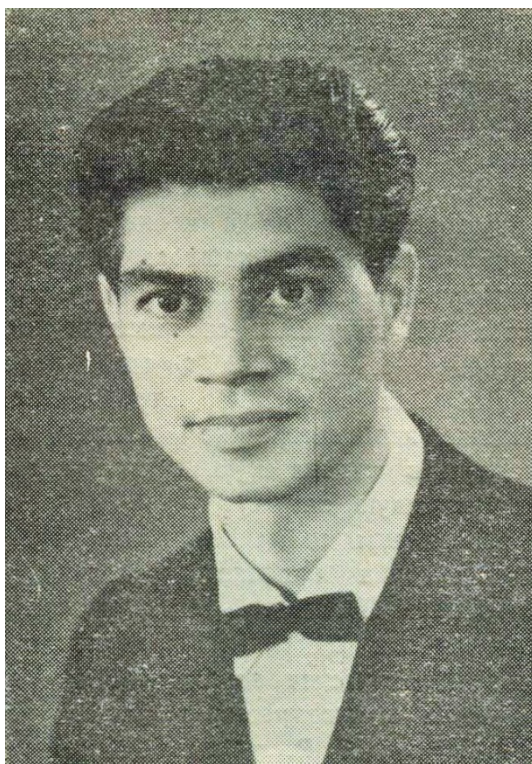
В творческих планах любого молодого дирижера, безусловно, зреют мысли о работе над крупными вокальными произведениями. Для Сотникова такой период настал в конце 1960-х – начале 1970-х гг. В этот период хормейстер и капелла приступают к работе над масштабными кантатами и хорами. Внимание Сотникова привлекают масштабные вокальные полотна Г.В. Свиридова. За небольшой период времени капелла подготовила и исполнила не только на сценических площадках города, но и во время своих гастрольных поездок практически все крупные произведения композитора.



Виталий Сотников и солистка капеллы Светлана Горцева

В репертуаре капеллы «Патетическая оратория», «Поэма памяти Сергея Есенина», две кантаты «Снег идет» и «Курские песни». Для участия в исполнении масштабных хоровых произведений Сотников стал приглашать солистов областной филармонии и учащихся томского музыкального училища. Так, солистом в «Патетической оратории» выступил прекрасный томский бас Иван Батурин (рис. 2), солист Томской областной филармонии. Выступали с капеллой солисты филармонии: бас Владимир Рындин, баритон Валерий Федорец.

Внимание В. Сотникова привлекали хоровые произведения и других отечественных композиторов. Среди работ капеллы мы видим симфоническую поэму Д. Шостаковича «Казнь Стеньки Разина», кантату С. Прокофьева «Александр Невский», хоровой цикл Р. Щедрина «Четыре хора».



Солист филармонии и капеллы Иван Батурин

После создания Института культуры и искусств Томского государственного университета в капеллу стали вливаться его выпускники, получившие подготовку в классе Виталия Вячеславовича Сотникова, ставшего к этому времени профессором.

Отдельный пласт творчества Сотникова связан с исполнением «канонических» ораториальных произведений – реквиемов. Капеллой были подготовлены самые популярные произведения: «Реквием» Дж. Россини, «Реквием» В. Моцарта, «Реквием» Дж. Верди, «Немецкий реквием» И. Брамса, «Реквием» Э. Ллойд Уэббера. Исполнение этих произведений становилось для Томска знаковым событием, знакомило с лучшими образцами мировой музыкальной культуры, способствовало воспитанию вкуса томских слушателей.

Капелле во главе со своим руководителем пришлось преодолевать серьезные трудности. Прежде всего, это огромные вокальные произведения. Их продолжительность составляет около часа и более, что требует от исполнителей большой физической нагрузки. Капелла с успехом представила томским слушателям «Всенощное бдение» и «Литургию св. Иоанна Златоуста» С. Рахманинова, интереснейшее хоровое произведение К. Орфа «Кармина бурана».

Одним из привлекательных и значимых, на наш взгляд, качеств Сотникова как художественного руководителя и дирижера капеллы было желание исполнять произведения, никогда ранее не звучавшие в Томске. Например, капелла впервые исполнила «Фестивальную мессу» австрийского композитора Г. Вернера. Заметим, что, практически все упоминаемые в данной работе произведения крупных хоровых форм были исполнены впервые в Томске именно с «легких рук» maestro Сотникова.

В XXI веке художественный руководитель капеллы ставит новые, скажем, откровенно, сложные и амбициозные задачи. Капелла готовит произведения наших современников, которые привнесли в хоровое исполнительство новые элементы и краски.

Настоящим «музыкальным шоком» для города явилась премьера «Мессы мира» английского композитора К. Дженкинса. Когда на премьере «Мессы» прозвучал последний аккорд, в зале на несколько секунд повисла тишина. А затем – шквал аплодисментов!

Среди последних работ В. Сотникова нужно отметить «Креольскую мессу» аргентинского композитора А. Рамиреса, «Оду к радости» в Симфонии № 9 Л. Бетховена. Большое впечатление на слушателей произвело исполнение кантаты С. Рахманинова «Весна». В этом концерте В. Сотникову и главному дирижеру симфонического оркестра Я. Ткаленко удалось добиться прекрасного равновесия по звучности между оркестром и капеллой, что было сделать весьма не просто в условиях Большого концертного зала, не отличающегося высокими акустическими качествами.

Впервые в России Сотников решился на постановку еще одного крупного произведения – вокальной симфонии греческого композитора Э. Вангелиса «Mythodea». Произведение написано в стиле технократической электронной музыки и требует от исполнителей высокого профессионализма. Восторженный прием слушателей

показал, что капелла под руководством своего хормейстера находится в расцвете своего таланта.

Оценкой огромного вклада Виталия Сотникова в пропаганду музыки ораториальных жанров служат не только признательность томских любителей, но ряд наград, полученных дирижером. Среди них орден Русской православной церкви Преподобного Сергия Радонежского 3-й степени, диплом лауреата Международного конкурса духовной православной музыки (Польша, 2004).

Остается искренне сожалеть, что Виталий Вячеславович не успел прикоснуться к таким ораториальным произведениям нашего выдающегося земляка Эдисона Денисова, как «Реквием» и «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа». Надеемся, что и они будут звучать в Томске.

И в заключение добавим, что вклад В.В. Сотникова в исполнение хоровых масштабных произведений легко оценить: за последние 50 лет он просто огромен!

Прими, дорогой Артист и Музыкант этот Венок памяти. Он свит из белых роз.

Использованные источники

1. Отчет Томского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1900–1901 годы // Томск. Тип. 1901. 39 с.
2. Вавилов С.П. Первое Сибирское хоровое общество // Сибирский музыкальный альманах. 2006. № 7. С. 96–103.
3. Вавилов С.П. Восхититель дум // Сибирская старина. 1994. № 7. С. 43–45.

Stanislav Vavilov, Yaroslav Tkalenko

ORATORIAL PERFORMING IN TOMSK AND V. SOTNIKOV'S ACTIVITY (1939–2020)

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 10, pp. 41–48. doi: 0.17223/26188929/10/6

The article is about activity of an artistic director of the Folk Chapel of Tomsk State University, Professor Vitaly Sotnikov, and his contribution in performing an oratorical music in Tomsk. Also it is about origin and development of performing of vocal music of large forms in Tomsk: vocal symphonies, cantatas, oratorios. The facts are given that even at the turn of the XIX–XX centuries, Tomsk musicians performed fragments and full versions of oratorios by Russian composers Taneyev and A. Rubinstein.

V. Sotnikov was an enthusiast and conductor of performing of vocal and instrumental large forms in Tomsk for the last half of century. The programs of oratorio con-

certs prepared by the choirmaster together with the chapel are considered. The range of conducting attention covered the works of the XVIII-XXI centuries from I. Haydn to E. Vangelis. V. Sotnikov's contribution to the development of oratorical performing in our city has become a significant part of the musical culture of our city.

Keywords: oratorio, cantata, Vitaly Sotnikov, orchestra, Chapel.

The used sources

1. Otchet Tomskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1900 -1901 god [Report of the Tomsk branch of the Imperial Russian Musical Society for 1900–1901] // Tomsk. Tip. 1901. 39 S.

2. Vavilov S.P. Pervoe Sibirskoe horovoe obshchestvo [The First Siberian Choral Society] // Sibirskij muzykal'nyj al'manah. Novosibirsk. 2006. № 7. S. 96–103.

3. Vavilov S.P. Voskhritel' dum [Admirer of thoughts] // Sibirskaya starina. 1994. № 7. S. 43–45.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 78.01

doi: 0.17223/26188929/10/7

Вероника Кривопалова, Ольга Харламова

«ПЬЕСЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ» («PIECES POUR ENFANTS») Э. ДЕНИСОВА

В статье рассматривается специфика детской музыки на примере сборника «Пьесы для детей» Эдисона Денисова. Авторы на примере анализа средств музыкального языка этого сборника определяют специфику детской музыки второй половины XX в. в целом и некоторые черты авторского стиля Э. Денисова в частности. Несмотря на традиционность выбранных средств музыкальной выразительности, опирающуюся на основные принципы тональной организации (функциональность, связь гармонии и формообразования и др.), пьесы звучат очень свежо и современно. Именно это объясняет тот факт, что пьесы сборника трудно входят в педагогический репертуар. Вместе с тем композитор расширяет тональность средствами различных видов мажоро-минора (одноименного, параллельного, однотерцового), а также использует средства хроматической тональности. Обновление музыкального языка связано и с обновлением аккордики. Денисов использует не только аккорды терцовой структуры, но и квартовые, секундовые аккорды и созвучия. Разнообразно и ладовое строение пьес. Наряду с мажором и минором, в сборнике есть примеры использования натуральных диатонических ладов. Ценность данных пьес для педагогического репертуара и в использовании разных видов полифонии.

Ключевые слова: Эдисон Денисов, «Пьесы для детей», сборник пьес.

История создания сборника

Рассматривая историю создания сборника, можно заметить, что пьесы написаны в разное время: часть в 1958 г. (две оркестровых сюиты – 11 пьес), часть позднее в 1960-е гг. (например, финальная пьеса входит составной частью в радиоспектакль «Малыш и Карлсон» 1968).

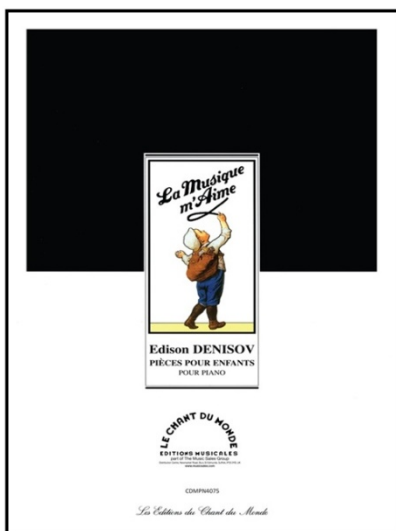
Целиком сборник был опубликован во Франции в издательстве «Chant du monde» в 1989 г. [9].

В России целиком сборник не был опубликован, в разные годы печатались отдельные пьесы.

История исполнений

Начиная с 1999 г. детские пьесы исполняются в Томске. В связи с присвоением имени Э. Денисова Томскому музыкальному училищу (ныне колледж), отдельные пьесы исполнялись в концертных программах, но целиком цикл прозвучал только однажды в 1999 г. в ДШИ № 1. Тогда не было возможности сделать качественную запись. До сих пор не существует эталонной записи, хотя год от года пьесы все активнее входят в школьный репертуар.

Содержание сборника



В «Pièces pour Enfants» входят пьесы разных жанров, а также различные по тематике и эмоциональной окраске.

— песни: Маленький канон – двухголосная полифоническая песенка, Ласковая песенка, Веселая песенка и Русская песня;

— танцы: Хоровод и старинный французский танец Мюзет;

— марши: Маленький марш и Марш;

— инструментальные жанры: Этюд и Скерцо;

— музыкальные картинки:

Утро (пейзаж) и Колокола (важный атрибут русской музыки)

— музыкальный групповой портрет: Клоуны

— музыкальные сценки – состояния: Просьба и Обида

1. «Маленький канон» («PETIT CANON»)

Сборник открывает простая и светлая детская песня. Первая пьеса представляет собой двухголосный канон в тональности До мажор.



Мелодия канона опирается на диатонику, диапазон охватывает первую и половину второй октавы, удобные для детских голосов (1 альт и 1 сопрано). Тип канона – простой конечный – классический вариант канона. Форма – период из двух предложений повторного строения. При непрерывности полифонического изложения, эта пьеса по структуре пропорциональна и имеет квадратное строение (8+8).

Канон начинает нижний голос, а верхний вступает через один такт в октаву.

Темп *moderato* подчеркивает песенную по своей природе мелодию, в которой преобладают поступенные ходы. Первые четыре такта основаны на поступенном восхождении от первой к четвертой ступени и затем возврате на первую. В пятом такте начинается развитие, это проявляется наличием квартового скачка и сменой

ритма: после ровного движения используется пунктирный ритм с паузой.

Абсолютная симметрия: восходящая кварта уравнивается нисходящей квартой, затем ее заполнение. Периодичность 2+2, варьирование с заполнением скачка.

Первое предложение завершается половинной неустойчивой каденцией (ощущение доминантовой гармонии). Мелодия первого предложения развивалась в пределах тонической квинты.

Второе предложение начинается повторно, мелодическая кульминация приходится на 14-15 такты, где квартный скачок на VI ступень с последующим заполнением является самой высокой точкой мелодии, и фактически весь диапазон канона – шесть ступеней.

При всей простоте первой пьесы, перед юным исполнителем стоит непростая задача освоения имитационной полифонии.

2. «Ласковая песенка» («CHANSON AFFECTUEUSE»)

Вторая пьеса отличается искренностью, естественностью интонаций и простодушием.

Тональность пьесы Фа мажор, размер 6/8, темп Allegretto.

Жанровая природа пьесы песенно-танцевальная (размер 6/8 характерен для большого числа народных танцев типа сицилианы).

Форма песни типично «песенная» – двухчастная безрепризная (типа АВ), которую иначе называют запевно-припевной.

Вместе с тем, форма имеет черты сложного периода из двух предложений повторного строения, но с тональным отличием, где каждое из предложений само представляет собой период, и имеют различную гармонизацию.

Первая часть представляет собой простой квадратный однотональный период из двух предложений повторного строения (8 тактов).

Запев начинается одногласно, не поддерживается аккомпанементом; содержит в себе интонационные особенности, характерные для европейских народных детских песен; содержит устойчивый квинтовый скачок с захватом VI ступени и его постепенное заполнение.

Часть гармонизована простейшими двузвучиями (терциями и квинтами), которые напоминают звучания народных инструментов (например, волынки). В западных традициях народной музыки каденция обычно бывает автентической, но Денисов использует

характерную для русской музыки плагальную каденцию с сектаккордом второй ступени.

1. Ласковая песенка

Э. ДЕНИСОВ

Allegretto

Piano *p*

The musical score for 'Ласковая песенка' is written for piano. It begins with the tempo marking 'Allegretto' and the dynamic 'piano' (p). The score is in 8/8 time and B-flat major. The first system shows the right hand playing a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides harmonic support with chords. The second system continues the melody, with a change to 'pp' (pianissimo) in the right hand. The third system features a more active right hand with eighth-note patterns. The fourth system concludes the piece with a final chord in the right hand and sustained chords in the left hand.

Вторая часть. Контрастна фактурно, рождает ассоциацию с хоровым припевом. Припев или инструментальный отыгрыш создает иллюзию звучания народных инструментов (баяна, гармошки или хора).

Часть представляет собой развитие предыдущих разделов, как бы эффект договаривания, строится на том же ритме, нет ярко выраженной темы.

Завершается припев неустойчиво квинтой на VII ступени (содержит высокую IV – лидийскую ступень), это созвучие создает гармонический эффект вводнотоновой доминанты перед возвращением первой темы.

Второе проведение куплета имеет регистрово-фактурные изменения в запеве (мелодия звучит октавой выше, а аккомпанемент сопровождает всю мелодию). Сохраняется плагальность, но наряду со вторым сектаккордом звучит кварта на третьей ступени, которая создает эффект параллельной переменности.

Припев строится на сочетании одноименного мажоро-минора (квинта на VI пониженной ступени).

Заключительный четырехтакт выполняет функцию коды, соединяя как терцовые интонации припева, так и начальную квинтовую интонацию песни.

3. Веселая песенка («CHANSON JOYEUSE»)

Третья пьеса сборника жизнерадостная, задорная, брызжущая весельем. Песенка написана в До мажоре. Использование тональностей с малым количеством знаков – это важное свойство детской музыки. Как и предыдущая песенка, она опирается на общие европейские интонации детских песен. Мелодия начинается с V ступени, сопряженной с VI ступенью и постепенным заполнением тонической квинты.

Песня написана в простой репризной трехчастной форме с контрастной серединой типа (ABA).

Первая часть представляет собой простой квадратный, однотональный период из двух предложений повторного строения с небольшим мелодическим варьированием во втором предложении, за счет дробления ритма. Такой прием диминуирования (появление 16-х длительностей) в среднем разделе будет играть важную роль.

В качестве аккомпанемента к песенке композитор использует тип баса Альберти. Освоение баса Альберти – необходимый элемент в подготовке к исполнению легких сонатин в репертуаре начинающего пианиста.

Вторая часть звучит в тональности пониженной ступени VII (B-dur, система одноименного мажора-минора, тональность взята из одноименного до минора), она звучит гармонически свежо. Уровень контраста части – минимальный, так как остается прежним аккомпанемент, мелодические ходы тесно связанные с основной

темой, вместе с тем, как в любом срединном построении присут-

Moderato

p

pp

poco rit.

a tempo

p

cresc.

mf pp

ствует эффект развития: мотивного и тонально-гармонического.

Вторая часть представляет собой период из двух предложений (4+6, т.е. с расширением), где второе предложение превращается в предыкт к репризе. В конце появляются хроматические вспомогательные и проходящие, которые придают звучанию легкость и игривость.

Реприза практически точная с небольшим варьированием, использованием хроматического вспомогательного и каденционным расширением.

Интересно ладогармоническое оформление окончания пьесы, где в басу звучит гаммообразное движение по звукам ми мажора (влияние параллельного мажоро-минора).

Интересны также заключительные два созвучия. Первое созвучие представляет собой две септимы (G-F-E), которые схематично представляют собой D7 с секстой, а за ним следует его правильное разрешение.

4. Русская песня («CHANT RUSSE»)

Эта пьеса – яркий пример подголосочной полифонии и куплетно-вариантной формы (содержит 3 куплета), для которой характерны не только глубинные изменения интонационного строения мелодии, но и структурные расширения и сжатия. Пьеса написана в стилистике русских народных песен. Тональность ре минор (семантические свойства этой тональности связаны со скорбно-трагедийным настроением) подчеркивает заунывный характер песни. Этому характеру соответствует жанр – лирическая протяжная и темп *Andante*.

Форма представляет куплет (7 тактов) и два его варианта: первый вариант – 11 тактов, второй вариант – 10 тактов. Неквадратная структура куплетов – характерная черта русской музыки.

Для подголосочной полифонии характерны: одноголосный запев, хоровой подхват, в конце каждого куплета сведение к унисону, либо к устойчивой тонической квинте. Все эти признаки композитор бережно воплощает в этой пьесе

Мелодия песни имеет широкий диапазон (октава в первом и втором куплетах и 1,5 октавы в третьем заключительном куплете).

Наряду с обилием мягких поступенных ходов мелодия содержит кварто-квинтовые скачки с последующим заполнением.

Первый куплет состоит из широкого двухтактового запева, в 3-м такте вступает 2-й голос.

Припев хоровой и моноритмичный. Строится на движении параллельными квинтами, в результате наложений образуются трезвучия, септаккорды, а также двузвучия (квинты с удвоениями). Его проведение в динамике *pp* создает эффект отдаленного хорового звучания.

Andante

The musical score is for a piece titled "Andante". It is written for piano (p) and consists of five systems of staves. The first system is marked "p" and "pp". The second system is marked "p". The third system is marked "pp". The fourth system is marked "p". The fifth system is marked "mf" and "pp". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

В припеве композитор использует переменный размер, за счет этого создается равномерная пульсация четвертными (все звуки акцентированные).

Запев. Второй (втора) голос в куплете содержит нисходящее поступенное движение с использованием хроматизма, который связан с переменностью сначала дорийской секстой (6↑), а затем натурального минора (6↓). Тем более что дорийская секста повторится во втором и третьем куплетах.

Второй куплет. Начинается мелодия со второй доли. Создается эффект развития, структурно расширяется как запев (с 4-го до 6-го такта), так и припев. Куплет гармонически неустойчив. По сравне-

нию с первым куплетом, где тоника многократно подчеркивалась как в мелодии, так и в гармонии, второй куплет менее устойчив в тонально-гармоническом плане, где 1-я фраза обрисовывает тонику, но со вступлением 2-го голоса в запеве ощущается больше параллельный Фа мажор, выдерживается дорийская субдоминанта (гармонизуется си бекар) и завершается он субдоминантовым септаккордом, что так же подчеркивает гармоническую неустойчивость.

Запев представляет собой распевную широкую лирику, а припев сдержанный, суровый, аскетичный, что создает контраст.

Во втором куплете контраст подчеркивается. Расширяется лирика.

Третий куплет. В запеве расширяется диапазон, продолжается неустойчивость развития, гармонически звучит более остро-диссонантно и содержит по вертикали малые секунды и кварту.

С одной стороны, третий куплет продолжает развитие: лирика становится обостренно щемящей, в целом сохраняя поступенное движение; с другой стороны он подводит итог всему развитию: возвращение структуры четырехтакта и взаимопроникновение лирического и сдержанно-хорового начала (при этом возникает обилие мажорных трезвучий и сопоставление по вертикали тональностей F-B-C) и только последний четырехтакт подводит итог и возвращает к суровому и скорбному звучанию.

С одной стороны, владея стилистикой русской народной музыки, композитор значительно расширяет гармонический язык использованием септаккордов, нетерцовых созвучий (в основе линейные), в результате получаются созвучия смешанной структуры.

5. *Маленький марш («PETITE MARCHE»)*

Это очень яркая, юмористически эффектная пьеса в тональности Соль мажор.

В пьесе есть все признаки детского марша: размер 2/4, высокий регистр, вместе с тем необычно использование канонических имитаций, именно они придают маршу юмористический эффект и подчеркивают его не прикладную сущность.

Методически эта пьеса готовит юного музыканта к исполнению имитационной полифонии.

Форма пьесы простая трехчастный репризная с контрастной серединой, схема формы АВА1.

Первая часть: 9 тактов – неквадратный период. Середина: 15 тактов + повтор. 8 тактов репризы – сокращена.

Первая часть представляет период из двух предложений с масштабно-тематической структурой суммирование (2+2+5).



2-я часть повторяется дважды. Она представляет собой новый материал, где меняется характер движения – поступенные ходы. Период повторенный с перегармонизацией, однотональный при переходе ко 2-й части используется эффект вторгающейся каденции. Наряду с полифонической имитацией есть черты гомофонной фактуры, потому что в нижнем голосе есть движение ровными четвертными длительностями, придающими эффект шага.

Юмористический эффект так же подчеркивают резкие диссонансы: увеличенная кварта, использование многократного повторения секунды в преддытке перед возвращением репризы.



Реприза начинается не тонально и только в имитирующем голосе возвращается основная тональность.

6. *Просьба («PRIERE»)*

Пьеса передает настойчивую детскую просьбу. Она написана в тональности Ре мажор. Строится на интонации молябы, жалобы, включает требовательно-побудительную восходящую кварту и, в тоже время, умоляюще-надоедливые секунды как большие, так и малые.

Написана в простой трехчастной репризной форме с серединой, которая совмещает в себе черты развития первой темы и контрастным ей контрапунктом (широкая, лирическая тема с противоположным восходящим преимущественно поступенным движением крупными длительностями на секундовых интонациях, содержит мягкие хроматизмы); мелодии сочетаются по принципу контрастной полифонии.



Первая часть представляет собой период из двух предложений повторного строения, квадратный однотональный на тоническом органном пункте.

Мелодия моноритмичная, однородное монотонное движение восьмыми, преимущественно содержит секундовые интонации с хроматическими проходящими звуками, усиливающие молящие ламентозные интонации. Каденция в конце периода несовершенная (тоника появляется не на сильном времени, нет хода баса с IV или V ступени, в мелодии есть задержания).

Для начинающего пианиста пьеса предназначена для отработки штриха легато (важны парные лиги, сплошное легато в сочетании с динамикой *P*).

Вторая часть сочетает в себе развитие и новую тему. Ладовый контраст начинается со звучания квартсекстаккорда III ступени (до-диез – фа-диез – ля). Тональная неустойчивость квартсекстаккорда III ступени, затем субдоминантовый квартсекстаккорд как мажорный, так и минорный.



Контрастная мелодия содержит мягкие хроматизмы, звучит в высоком регистре и устремлена вверх, что ассоциируется с надеждой на исполнения просьбы.

Вторая часть представляет период из двух предложений развивающиеся секвентно (фа-диез минор, соль мажор / минор). Завершается неустойчиво, потому что на смену второй части придет статическая реприза; полностью повторяется первая часть, но в дополнении появляется яркая краска – полигармоническое созвучие (квинта на V пониженной как вариант доминанты, на ее фоне звучит квартсекстаккорд VI пониженной ступени). С одной стороны мажоро-минорные, а с другой – хроматические краски. Такие гармонические средства готовят юного музыканта к восприятию современной музыки, расширяют его звуковой мир.

7. «Хоровод» («LA RONDE»)

Жанровая танцевальная пьеса, светлого характера, опирающаяся на традиции европейской музыки. Тональность Ля мажор с использованием параллельно-переменного лада, характерного для народной музыки.

При точном обозначении ключевых знаков и опоре мелодии на Ля мажор есть ощущение ладовой переменности (народной коло-

рит создается из ладовой игры ступенями, есть и лидийская IV в среднем разделе). Тема диатонична.



Основная форма пьесы трехчастная репризная, так как середина строится на имитациях и ладотональном развитие, а реприза возвращает к основной тональности. Форма второго плана имеет черты вариационности на неизменную мелодию с варьированием фактуры, регистра и ладогармоническим развитием.

Мелодически тема содержит в себе общеевропейские песенно-танцевальные интонации народных песен (аналогично пьесам № 2, № 3). Строится на поступенном восходящем заполнении тонической квинты и опевании ступени V. Опевания создают эффект кружения (риторическая фигура *circulatio*).

Интересно использование переменного размера и, в связи с этим, меняющихся акцентов, а также пятитактовая структура темы (неквадратная), поэтому тема представляет собой период-предложение, который повторяется с фактурным развитием: мелодия переходит в нижний голос, а верхние голоса аккомпанируют.

Средняя часть продолжает активное фактурное развитие (используются приемы канонической секвенции) в сочетании с ладотональным развитием (новые ладовые краски включают натуральный минор и лидийский лад).

В начальном пятитактовом периоде в миниатюрной форме есть черты запева и припева, основанного на паре периодичностей

В припеве есть еще и метроритмическое развитие, где отсутствует сильная доля что создает эффект игры акцентами.

Реприза, с одной стороны, возвращает и утверждает основную тональность, а с другой – продолжает регистровое и фактурное варьирование.

Запев звучит в октавный унисон в высоком регистре, а в припеве остаются лишь аккорды, напоминающие звуки гармошки. В пьесе удивительным образом сочетаются русские и европейские традиции.

8. «Утро» («LE MATIN»)

Пьеса представляет пейзажную зарисовку – это живописная импрессионистская миниатюра.

Еще в годы учебы в консерватории педагог по композиции В.Я. Шебалин порекомендовал Денисову обратить особое внимание на стиль Дебюсси. И в этой пьесе ощущается влияние музыкального импрессионизма.



С одной стороны, эта пьеса написана в До мажоре (так как отсутствуют знаки при ключе, опора на до на протяжении первых

шести тактов, в конце опора на тонический квартсекстаккорд с добавочными тонами), но, с другой – сразу вводится фа-диез как высокая ступень IV; она воспринимается естественно и поэтому создается эффект лидийского лада. Затем широкая ладовая «палитра» обогащается однотерцовым до-диез минором, за счет чего ощущается гармония соль-диез минора.

Интересны гармонические краски, в начале второго предложения кластеры и созвучия смешанной структуры с секундами и квартами создают зрительный эффект размытых, неясных контуров (ощущение еще не проснувшейся природы), в конце второго предложения появляются ясные мажорные трезвучия VI пониженной и V пониженной ступеней.

Форма пьесы – период из двух предложений повторного строения (8+10 с расширением во втором предложении и с небольшим варьированием).



Мелодия строится преимущественно на поступенных движениях.

Интересно сочетание традиционного и современного в гармонии: в конце первого предложения используется вводнотоновая доминанта (си – ре-диез – фа).

Интересна так же возникающая аллюзия с пьесой «Утро» Грига (диезные тональности, ритмические группы из трех восьмых). В конце обилие диезных тональностей создают эффект «потепления» и рассвета.

В конце пьесы мелодия истаивает, замирает в высоком регистре.

На протяжении всей пьесы используется тихая динамика (PPP и PP) и ремарка *tranquillo* подчеркивает хрупкость, нежность.

9. «Колокола» («LES CLOCHES»)

Еще одна жанровая зарисовка, музыкальная картинка. Пьеса написана в тональности Ля мажор (хотя ключевых знаков нет) но используются до-диез, фа-диез, основной устой связан с Ля мажором.

Вся пьеса строится на органном пункте, который состоит из чистой квинты (тоническая квинта а-е) и чистой кварты (сис-фис). Эти интервалы создают ощущение постоянного звона больших колоколов. Постепенно на это звучание больших колоколов будет накладываться звон малых колоколов, что композитор подчеркнет приемом ритмического диминуирования – уменьшением длительностей, а значит, один колокол будет изображаться преимущественно четвертями, а совсем маленький колокольчик – восьмыми.

Пьеса написана в простой трехчастной однотемной форме с развивающей серединой (6 тактов) и синтезирующей репризой (13 тактов).

Ее открывает небольшое четырехтактовое вступление (задан ритм и интонации раскачки большого колокола).



Первая часть состоит из трех предложений (4+4+4). Мелодия основана на попевке, содержащей интонации раскачки (ч4, б2).

Мелодия второго предложения звучит на тон выше первого (секвенцпредложение). Третье предложение выполняет функцию репризности так как мелодия возвращается к первоначальной высоте но она удвоена в чистую кварту, что создает эффект звукового объема, нарастания и подчеркнуто ремаркой *poco a poco crescendo*.

Середина простой трехчастной формы развивает интонации основной темы. Она основана на гармоническом и регистровом развитии. Гармоническое развитие строится на политональном наложении Ля мажора и Ми-бемоль мажора. Соединение тональностей, находящихся в тритоновом соотношении создает эффект насыщения оберто-

нами и особого объема. Именно в среднем разделе в высоком регистре появляется имитация звучания маленьких колокольчиков.

Реприза возвращает к первоначальному звучанию подчеркнуто динамичной *sub P.* В заключительном разделе появляются клястеры и трезвучия с побочными тонами.

В конце последнее созвучие содержит все звуки Ля мажора, которые наслаиваются постепенно друг на друга, и подчеркнуты динамикой *ff.*

Эти созвучия продлены лигами ведущими в пустоту «повисшими» в воздухе (такой звукоизобразительный прием впервые использовал в своих фортепианных пьесах Клод Дебюсси).

Интересно сочетание в этой пьесе русской колокольности со звукоизобразительными приемами пришедшими из французской музыки.

10. «Мюзет» («MUSETTE»)

Французское слово *musette* в переводе означает волынка, происходит от старофранцузского *muse* – дудка. Слово имеет несколько значений:

1. Род волынки со складчатым мехом (поддувалом), двумя мелодическими трубками и патрубком для перестройки инструмента. В XVII–XVIII вв. был широко распространен во Франции, где применялся даже в оперном оркестре (в произведениях Ж.Б. Люлли).

2. Мюзет де пуату, гобой де пуату – разновидность гобоя

3. Французский старинный народный танец. Музыкальный размер 2/4, 6/4 или 6/8. Темп быстрый. В XVIII в. вошел в придворные оперно-балетные дивертисменты. Исполняется в хороводном построении весело и непринужденно под аккомпанемент французской волынки.

Пьеса Э. Денисова содержит все признаки старинного танца – четный размер, быстрый темп с ощущением легкого шага, имитационная полифония, «волыночный» бас.

Форма пьесы простая двухчастная репризная.

Первая часть представляет собой период из двух предложений повторного строения, основная тональность Ми мажор, но оба предложения заканчиваются неустойчиво (содержат плагальные половинные каденции на II ступени и на субдоминанте).

Интересна фактура пьесы: она, с одной стороны, характерна для старинной музыки, потому что есть черты полифонии, причем черты как имитационной, так и подголосочной (во французской музыке тоже распространена, в том числе в народной традиции).

В традициях мюзета – волыночный бас и звучание на его фоне легких тембров, имитирующих звучание деревянных духовых инструментов. Мелодия содержит преимущественно фигуры *circulatio* (кружение), обилие опеваний и заполнение скачков.

Vivace leggero

Э. ДЕНИСОВ

В начале второй части меняется характер движения мелодии, она строится на острых репетиционных повторах, нисходящем скачке на квинту и последующем его заполнении. Влияние старинной модальной гармонии проявляется в использовании трезвучий побочных ступеней и опоре на квинты на разных ступенях лада (I, II, V).

Средняя часть содержит имитационное и ладогармоническое развитие, здесь звучит до-диез лидийский, потом вдруг появляется ре минор и до мажор, используются полиладовые и политональные наслонения.

В репризе используется сложный контрапункт (вертикально-подвижной) и варьирование.

11. «Клоуны» («LES CLOWNS»)

Пьеса представляет двойной портрет, изображающий музыкальными средствами контрастных персонажей 1) веселого, подвижно-клоуна 2) печального, лирического клоуна.

Ее форма складывается из мозаично-перемешанных кратких тематических элементов.

Первый раздел. Экспозиция первого клоуна. Представляет собой миниатюрную трехчастную репризную форму, схема которой АБА (3т+2т+3т). Первый тематический элемент жесткий, содержит

острые трезвучия, взятые штрихом стаккато, они звучат остро и разделены паузами. Жесткость подчеркнута тиратообразным форшлагом. В 3-м такте сильная доля смещена на одну восьмую, что создает некий неуклюжий юмористический эффект.

The musical score consists of three systems of staves. The first system is labeled "Moderato, scherzando" and "poco rit.", with dynamics *mf* and *p*. The second system is labeled "Presto" and "Tempo I", with dynamics *ff* and *pp*. The third system includes a "ten." marking and dynamics *p* and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Середина мини-трехчастной формы представляет собой кружащиеся в виде нисходящей секвенции пассажи шестнадцатыми – фигура подчеркнута резкой сменой темпа (Moderato scherzando меняется на Presto).

Реприза точная, при переходе ко второй части появляется новый тематический элемент (связка) – стонущие интонации *lamento*, которые подчеркнуты резкими акцентами, ломбардским ритмом (перевернутый пунктир) и динамикой *f*. Эти интонации наигранного плача звучат на выдержанном органном пункте трезвучия ми минора. Этот двутакт воспринимается как доминантовый предыкт к следующей части – портрету второго клоуна.

После тональной неустойчивости первого раздела устанавливается основная тональность ля минор-Ля мажор.

Вторая часть написана в форме микророндо и структура ее АВАСА.

Рефрен – портрет клоуна, у которого все время меняется лицо (маска) с грустного на веселое (ля минор – Ля мажор), что рождает аллюзию с известной детской пьесой Дмитрия Кабалевского, широко распространенной в детском репертуаре, которая строится на чередовании тоже Ля мажора и ля минора. При всем различии средств музыкальной выразительности в характеристике двух клоунов есть общие черты, к которым можно отнести форшлаг – тирату, штрих стаккато, обилие пауз.



Первый эпизод рисует сценку, где два участника наблюдают со стороны друг за другом. Во втором эпизоде используется имитация (ассоциируется с потасовкой), появление в этом пассаже темпа Presto напоминает о средней части начального раздела пьесы.

Часть заканчивается точным, статичным проведением эпизода (портрет печального и уход со сцены) и завершает пьесу кода, которая строится на первом тематическом элементе пьесы, что в целом создает замкнутость, арочность композиции при всей мозаичности и сюитообразности.

Таким образом, в пьесе есть черты нескольких форм: микросюитности, микророндо, общие черты трехчастности.

12. «Марш» («MARCHE»)

Еще один марш в сборнике лишь подтверждает интерес к этому жанру в альбомах для детей. Достаточно вспомнить Марш из «Альбома для юношества» Р. Шумана, «Марш деревянных солдатиков» из «Детского альбома» П. Чайковского и др. Так же, как и вышеназванные пьесы, этот марш написан в простой трехчастной репризной форме.

В марше ощущается влияние музыки Д. Шостаковича, в том числе его детских пьес, прелюдий с острой диссонантностью, ино-

гда скерцозностью. Известно, что в ранний период творчества Э. Денисов, как и многие его современники, находился под влиянием музыки великого композитора. С музыкой Д. Шостаковича этот марш сближают нарочито острые секунды, резкие тональные сдвиги, которые создают игривый юмористический эффект.

Как большинство детских маршей, этот марш написан в размере 2/4.



Интересно тональное оформление: марш написан в тональности фа мажор, начинается с ямбической тонической кварты (V-I), характерной для жанра марша, но при этом отсутствует ключевой знак фа мажора, что в дальнейшем подчеркивается использованием хроматической тональности, более далеких тональных сопоставлений.

Форма марша типична для этого жанра – простая трехчастная, где первая часть период из двух предложений повторного строения (9+8), нарушение квадратности в первом предложении создает юмористический эффект – неуклюжесть. Средства, которые подчеркивают юмористический характер: резкие контрасты динамики, нарочитое использование диссонансов (малая секунда, увеличенная кварта в мелодии), нарушение квадратности за счет введение полифонических имитаций и политональные наложения.

В первой части сильно далеких тональностей нет и наряду со средствами хроматики достаточно широко используются средства одноименного мажоро-минора.



Признаки марша выдержаны все: ямбическая восходящая кварта, движение по звукам аккордов (трезвучия, квартсекстааккорды), использование разнообразных видов пунктирного ритма (особенно обращает внимание пунктир с паузой, что подчеркивает остроту звучания), триоли в сочетании с движением по звукам аккордов придают размашистость.

Середина простой трехчастности строится на самостоятельной теме (Ля-бемоль мажор), но при этом в ней есть черты производности от основной темы (пунктирный ритм в сочетании с триолями). В середине есть несколько тематических элементов, самый яркий основан на параллельном движении секстааккордами, ощущение звучания духового оркестра (имитирует звучание медных инстру-

ментов), а легкие поступенные ходы в высоком регистре напоминают звучания флейты в военном оркестре.

Гармонические краски в средней части яркие, при основной тональности Ля-бемоль мажор, здесь используется средства политональности, где До мажор (доминанта основной тональности) сочетается одновременно с Ми-бемоль минором и Соль-бемоль мажором.

В репризе композитор использует пространственный эффект, звучание становится более насыщенным за счет октавных удвоений основной мелодии (широкий регистровый охват) по сравнению с экспозиционным разделом первой части используются средства вертикально-подвижного контрапункта.

Интересно окончание первого предложения на звуке ля-бемоль, что воспринимается как напоминание о среднем разделе. Второе предложение звучит без изменений.

13. «Этюд для пяти пальцев» (*«ETUDE POUR CINQ DOIGTS»*)

Это единственная инструктивная пьеса, она направлена на развитие мелкой техники. В пьесе используются преимущественно гаммообразные движения. Размер 3/4, но мотивы группируются как будто в размере 2/4 (игра с акцентами, использование гемиолы, несоответствие размера и группировки мотивов).

Форма пьесы простая трехчастная репризная с развивающейся серединой. Тональность Соль мажор. Вся первая часть звучит на оstinатной пятипальцевой фигуре кружения (*circulatio*).

В первой части Этюда нет яркой мелодии. Пьеса строится на оstinатной фигуре в нижнем голосе и острых стаккато, скачках в верхнем голосе. Представляет собой период из двух предложений повторного строения. Первое предложение тонально устойчиво, при переходе ко второму предложению появляются неожиданные хроматизмы, которые вносят новые ладовые краски (фа-бекар – миксолидийскую), игра с 5-типальцевой структурой (движение с уходом в До мажор, Ми мажор). Во втором предложении структура нисходящая (симметричная). В конце второго предложения уход в Фа-диез мажор, Фа мажор, до минор, ля минор, фа минор – игра с транспонированием в разные тональности.



В среднем разделе оstinатное движение 16-ми переходит в партию правой руки, а острое стаккато в нижний регистр (партию левой). Ладотональное развитие: до минор, фигуры симметричных ладов (1121 и 1211) с транспозицией, переход к натуральным ладам (перед репризой появляется фа-лидийский).

В репризе 1 предложение точное, единственное отличие в том, что на протяжении последних 6 тактов основательно закрепляется основная тональность.

14. «Обида» («VEXATION»)

Пьеса посвящена выражению сильного эмоционального состояния, которое обозначено как обида, поэтому создается ощущение, что она вся звучит на едином дыхании. Характер подчеркивается и ремаркой *Allegro agitato* (скоро возбужденно).

Интонационную основу составляют упрямо повторяющиеся ламентозные интонации, постоянно расширяющиеся от малой секунды к терции, кварте, квинте, поэтому создается ощущение накапливающейся обиды, растущего негодования.

Форма пьесы – сложная трехчастная.

Первый раздел представляет собой простую двухчастную форму с репризным включением. Во втором разделе (появляются завыва-

ющие хроматические ходы, которые связаны с эмоциональным состоянием – плачем, воем).



Пьеса начинается с многократного репетиционного повторения тонической квинты, открывающейся тиратой, которая сразу уводит в эмоциональное состояние негодования. В конце первой части внутри размера 6/8 (двухдольного) появляются группировка на 3/4 (гемиола), которая подчеркнута интонациями малой секунды и выделенными акцентом (исполнительским приемом *sf*). В конце первой части обида переходит в негодование с помощью динамики крещендо. Первая часть заканчивается неустойчиво.

Средняя часть стоит по принципу контраста: динамически – она вся звучит практически на динамике *p*; регистровом – в основном во 2-й октаве; мелодическом – на смену нисходящим интонациям появляются интонации кружения.



Ламентозные интонации переходят в нижний регистр, где образуются секундовые мотивы. Эмоциональный тонус постепенно нарастает от *p* к *ff* и словно обрывается высоким звуком, подчеркивается доминантовая тональность и затем возвращение к исходному регистру (оформлена доминантовым преддыктом).

Реприза синтетическая. Уплотняется фактура. Раздел синтезирует кружение из средней части и истеричные обрывающиеся фразы неоднократного повторяющегося движения.

В Коде все постепенно затихает и выводит из негативного состояния; в конце появляется светлая мажорная терция как успокоение.

15. «Скерцо» «SCHERZO»

Сборник завершает самая виртуозная и технически сложная пьеса.

Тематический материал скерцо используется в радиопостановке «Малыш и Карлсон» написанной Эдисоном Денисовым в 1960-е годы. В дальнейшем Денисов сделал переложение в виде небольшой пьесы для детского альбома.

The musical score for "Scherzo" (Schizzo) is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Allegro". The piano introduction is marked "pp leggiero". The melody in the right hand consists of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. The second system continues the melody with a slur and a fermata. The third system shows a more complex melodic line with slurs and a final cadence. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "p" and "pp".

Пьеса написана в тональности ля мажор, в сложной трехчастной форме, где первая часть представляет простую трехчастную форму.

Вся пьеса звучит на фоне непрерывного движения триолями (напоминающее жужжание пропеллера Карлсона).

Первую часть открывает основная тема. Она стремительна, полетная, энергичная, содержит затаковую ямбическую кварту с V на I ступень, обыгрывает опорные звуки тонического трезвучия. Тема написана в форме периода из двух предложений повторного строения (2+5+4). Первое предложение заканчивается половинной каденцией на доминанте, а второе полной несовершенной каденцией. Тема почти целиком звучит на тоническом органном пункте, что создает эффект заводной игрушки.

Середина простой трехчастной формы (8 тактов) строится на развитии темы из первой части с органным пунктом, в этом разделе мелодия переходит в партию левой руки. Она звучит сначала в тональности фа-диез минор, затем в тональности соль мажор.

Реприза точная

После небольшой гаммообразной связки в тональности фа мажор, динамики пианиссимо, ремаркой дольчиссимо, звучит новая контрастная тема средней части сложной трехчастной формы, по жанру это песня.



Это своеобразный дуэт согласия, который начинается в терцию, мелодия широкая с мягкими интонациями. Она звучит на фоне продолжающегося движения триолями. По форме средняя часть

представляет собой период из трех предложений (Фа мажор – Лябемоль мажор – Фа мажор). По сравнению с основной темой мелодия средней части является контрастной в жанровом и тональном отношении. Используется октавная техника.

После небольшой связки возвращается основная тональность.

Реприза сокращенная, повторяется лишь первый период (5+4).

Затем следует довольно развернутая кода, где динамика доходит *ppp* и постепенное диминуэндо в нижнем голосе образует истаивание (изобразительный эффект улетающего Карлсона).

Оттенок печали в мелодии создает аллюзию о мечтах Малыша о собаке и сожаление о том, что родители не дарят ее.

Из малой октавы мелодия постепенно переходит в контроктаву и на фоне движения триолей звучат замирающие фразы, повисшие в воздухе аккорды с лигами в пустоту.

Заключение

В сборнике «Пьесы для детей» Эдисон Денисов соединяет традиции европейской (прежде всего французской) музыки с традициями русской музыки для детей. Содержание сборника рисует мир ребенка и соответствует детскому восприятию.

На примере пьес сборника ребенок может освоить разнообразные песенные и танцевальные жанры; передать средствами музыки картины, портреты, эмоциональный мир ребенка.

Сборник строится от простого к сложному. Первые пьесы простые по форме, основаны на диатоничных и легкоинтонируемых мелодиях, используются тональности с малым количеством ключевых знаков, ясные ритмические рисунки. Заключительные пьесы развернутые по форме, содержат сложные тональные соотношения, хроматику, виртуозные исполнительские приемы.

Музыкальный язык сборника в целом достаточно традиционный, опирающийся на основные принципы тональной организации (функциональность, связь гармонии и формообразования и др.). Вместе с тем, композитор расширяет тональность средствами различных видов мажоро-минора (одноименный, параллельный, однотерцовый), а также использует средства хроматической тональности. Обновление музыкального языка связано и с обновлением аккордики. Денисов использует не только аккорды терцовой структуры, но и квартовые,

секундовые аккорды и созвучия. Разнообразно и ладовое строение пьес. Наряду с мажором и минором, в сборнике есть примеры использования натуральных диатонических ладов: лидийского в «Хороводе» и пьесе «Утро», дорийского в «Русской песне» и др.

Говоря о разнообразии форм (период, простые двух и трехчастные, сложные формы), следует отметить использование самых распространенных структур. Но, однако, композитор нередко усложняет формы, смешивая признаки разных форм («Ласковая песенка», «Клоуны» и др.).

На примере пьес сборника Э.В. Денисова, у детей есть возможность осваивать различные типы фактуры и различные типы фигураций.

Отдельно необходимо отметить значительную роль полифонии в этом детском цикле. Композитор предлагает освоение всех видов полифонии: имитационной («Маленький канон», «Маленький марш» и др.); контрастной («Скерцо») и особенно подголосочной («Русская песня»).

Многообразно метроритмическое оформление пьес. Наряду с жанровыми ритмическими формулами марша, мюзета, хороводной песни и др., композитор широко использует различные ритмические рисунки, в том числе с особыми видами деления длительностей (триоли), а также такие метрические приемы как гемиола («Этюд») и переменные метры («Русская песня», «Хоровод»).

Сохраняя и опираясь на традиции, композитор значительно расширяет звуковой мир ребенка, помогая ему осваивать современную музыку.

Использованные источники

1. Асафьев Б. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. Избранные труды. М., 1955. Т. 4. С. 97–109.
2. Купровская Е. Мой муж Эдисон Денисов. М., 2014.
3. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.
4. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. М., 1998.
5. Denisov E. Pieces pour Enfants pour piano, Les Editions du chand du Monde, 1994.

Veronica Krivopalova, Olga Kharlamova

"PIECES FOR KIDS" ("PIECES POUR ENFANTS") by E. DENISOV

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 10, pp. 49–79. doi: 0.17223/26188929/10/7

The article discusses the specifics of children's music on the example of the collection "Pieces for Kids" by Edison Denisov. The authors use the example of the analysis of the musical language of this collection to define the specifics of music for kids of the second half of the twentieth century in general and some features of the author's style of Denisov in particular. Despite the traditional nature of the chosen means of musical expression, based on the basic principles of tonal organization (functionality, connection between harmony and form creation, etc.), the pieces sound very fresh and modern. This explains the fact that the pieces in the collection are difficult to enter into the pedagogical repertoire. At the same time, the composer expands the tonality by means of various types of major-minor (of the same name, parallel, one-point), and also uses the means of chromatic tonality. Updating the musical language is associated with updating the chord. Denisov uses not only chords of the third structure, but also fourth, second chords and accords. The modal structure of the pieces is also diverse. Along with major and minor, the collection contains examples of using a natural diatonic modes.

Key words: Edison Denisov, "Pieces for Kids", a collection of pieces.

The used sources

1. Asaf'ev B. Russkaya muzyka o detyah i dlya detej [Russian music about children and for children] //Asaf'ev B. Izbrannye trudy t.4. M., 1955. S. 97–109.
2. Kuprovskaya E. Moj muzh Edison Denisov [My husband Edison Denisov]. M., 2014.
3. Holopov YU., Cenova V. Edison Denisov, [Edison Denisov]. M., 1993.
4. SHul'gin D. Priznanie Edisona Denisova, [Confession of Edison Denisov]. M., 1998.
5. Denisov E. Pieces pour Enfants pour piano, Les Editions du chand du Monde [Pieces pour Enfants pour piano, Les Editions du chand du Monde], 1994.

УДК 78.08
doi: 0.17223/26188929/10/8

Ольга Мазепина

24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО К.М. ЛАКИНА

В статье подробно рассматривается цикл современного томского композитора К.М. Лакина «24 прелюдии для фортепиано». Изучается ряд аспектов произведения, актуальных для пианиста-исполнителя. При этом следует знать, что одним из первых исполнителей этого цикла является автор статьи. Отдельно изучается каждая пьеса, с точки зрения технических трудностей для молодого пианиста и с точки зрения целостности образного ряда.

Ключевые слова: томский композитор, цикл фортепианных пьес, Лакин, техника, образный ряд.

Имя современного томского композитора Лакина Константина Михайловича широко известно не только в музыкальном мире Томска и Томской области, но и далеко за пределами. Первый на томской земле член Союза композиторов России, Заслуженный работник культуры РФ, кавалер Ордена Дружбы народов, чье имя занесено в Книгу Почета Сибири за творческий и педагогический вклад в современное музыкальное искусство, Константин Михайлович и сегодня полон творческих идей. 20 января 2020 г. музыкальная общественность Томска отмечала 80-летие К.М. Лакина. Сочинения композитора включают симфонии, концерты, квартеты, трио, произведения для симфонического оркестра и ансамбля скрипачей, песни и романсы. Исследователи, музыковеды творчества К.М. Лакина отмечают романтические тенденции в его творчестве. Красота природы, глубина человеческих чувств, лирическое восприятие окружающего мира, почитание традиций мастеров классического прошлого – все это питает воображение композитора. Вместе с тем его сочинения звучат по-современному. К.М. Лакин экспериментирует, сочетая классические принципы с модернистскими, «авангардистскими». Он свободно оперирует стилями,

обращаясь то к классическому, то к романтическому, то к современному.

Автор данной статьи соприкасалась с вокальным творчеством Константина Михайловича как концертмейстер, в течение многих лет работая с певцами – профессионалами и любителями. Позднее Константин Михайлович доверил мне исполнение своих некоторых фортепианных миниатюр, в том числе цикл «24 прелюдии для фортепиано». Процесс исполнительского постижения раскрыл много интересного в этой музыке, что побудило меня поделиться субъективными впечатлениями и мыслями.

Прелюдии создавались К.М. Лакиным на протяжении двух лет: 2016–2017 гг. И сразу же Областной «Дом искусств» выпустил сборник тиражом всего 55 экземпляров. 12 декабря 2018 г. в Хрустальном зале Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова состоялась исполнительская презентация цикла. В предисловии к прелюдиям Константин Михайлович дает краткую характеристику жанра, их содержания и адресует их целевому исполнителю. Приведу целиком краткое предисловие композитора: «Прелюдия» – это «предигра» – вступление к чему-либо. Но начиная с Шопена, прелюдии становятся самостоятельными пьесами-миниатюрами. Прелюдии (их 24) чаще всего располагаются по «квинтовому кругу». Мы знаем прелюдии Шопена, Скрябина, Лядова, Рахманинова, Шостаковича. Рискнул и я создать этот цикл. Прелюдии имеют разное содержание – есть прелюдии игривые, печальные, торжественные, драматические, даже трагические. Я предполагаю, что большинство из них будет исполняться силами учащихся колледжей, а часть из них можно исполнить детьми детских музыкальных школ».

«24 прелюдии для фортепиано» К.М. Лакина – своеобразный «кладезь премудростей» романтического и современного фортепианного искусства, – прекрасный материал для учебного репертуара. Художественное исполнение этих разнохарактерных, современных пьес-миниатюр требует настоящего профессионального мастерства. Константин Михайлович удивительный человек. Он не просто наделен огромным талантом музыканта и композитора от природы. Неумный романтик, он увлекался литературным сочинительством: писал стихи, фантастические рассказы, сюжеты которых, как сам говорил, видел во сне. Прочтение рассказов и стихов еще глубже

позволило понять характер этого Человека, а вместе с ними и его музыку. Стихотворные строки к каждой из прелюдий К.М. Лакина – большая ценность, поэзия всегда является источником мощных рефлексий. Они подкупают своею искренностью, являются своеобразными внутренними настройками для исполнителя, будят воображение, помогают понять содержание и настроение, а значит, «включиться» эмоционально-психологически. А эмоциональный и содержательный строй прелюдий К.М. Лакина чрезвычайно многообразен. Его музыкальный язык наделен неожиданными поворотами в музыкальном развитии, по-современному звучащими диссонансами, моментами гармонической полифункциональности, переживаниями натуральных ладов. Ближайший коллега композитора, преподаватель ТМК Н.И. Ширяева, так охарактеризовала музыкальный стиль композитора в своей первой популярной монографии о нем: «...характерные «лакинские» черты стиля: это, прежде всего, синтез философской углубленности и «смакование» красочности гармоний, это «тихий» восторг от красоты «пейзажных» образов и зловещее звучание «роковых» мотивов, это сочетание русского колорита и европейских приемов музыкального развития». Кроме того, Ширяева отмечает склонность композитора к меланхолическим образам, отсутствие банальности, «избитых» интонаций. Самобытность, поэтическое воплощение природы в музыке, национальный колорит, внутренняя динамика музыки у Лакина во всем: в красоте гармонии, где неожиданные отклонения, нонаккорды, эллипсисы, доминантовые аккорды «с секстой», политональные структуры и полифункциональные, диссонирующие созвучия, как «авангардистские» средства выразительности.

В рамках небольшой статьи попытаюсь сделать краткий обзор цикла прелюдий К.М. Лакина с его стихотворными вставками.

Первая прелюдия До мажор – это своеобразный пролог к циклу.

«Я грежу волшебным июнем, / Июнь – это лучший месяц,
Он самый светлый, счастливый, / Он самый лучший месяц»

Светлая миниатюра повествовательного характера с мелодией широкого дыхания в благостном до мажоре. Отклонения (ля и ми минор) создают колорит светло-грустного очарования. В данной фактуре ученику-пианисту необходимо не только агогически построить мелодическую линию, но и сконцентрироваться на колоритно-обертоновой атмосфере звучания: осмыслить все слои фак-

туры тембрально-полифонически, воссоздавая ее посредством артикуляции, динамики и красочной педализации.

Меланхолическое настроение прелюдии № 2 ля минор выражено средствами минорного лада, монотонно покачивающейся трехдольностью, пустотами квинт, ниспадающими, никнущими мотивами. Но особенно, хрупкостью гармоний широкого расположения в нааккордовых созвучиях. На таком диссонирующем акустическом фоне рисуется картинка тоскливого настроения от холодного, мелкого дождя в осенний день. Обилие нон, тритонов «скребет душу». «Смутный сон, мою тоску развей, / Свистом, шорохом снежных хлопьев / Закружи, умчи в далекий отзвук / Несбывшегося...» / Есть неожиданности: появление «темноватого» аккорда фригийского колорита в 15-м такте (пониженная вторая ступень – си-бемоль).

«Утреннее пробуждение» – так можно охарактеризовать музыкальную зарисовку прелюдии № 3 соль мажор. «Светлое Утро настало – / С солнцем и птичьим пеньем, / С белыми облаками, / Чтобы вы тоже пели / Сердцем и душою, / Пели бесцельно, как птицы...». «Солнечная» тональность Соль мажор символически «изображает» первые лучи восходящего солнца, нисходящие мотивы – пение и переключку утренних петухов. Юным пианистам в 1-м и 3-м, 18-м и 20-м тактах целесообразно нисходящий мотив исполнять левой рукой. В прелюдии № 4 ми минор удивительно нежные и ласковые интонации мелодии широкого дыхания окрашены русским колоритом. «...ты, песня-кристаллик, / Вспорхнешь и облачком летним / Все выше вдаль понесешься, / И скажут, следя за тобою: / «Вот облачко, с песнею схоже...». Полны выразительности и чудесной красоты тональные отклонения, секвенции, натуральные лады (фригийский – такты 21-25 с пониженной II ступенью), двойная доминанта 28-го такта, плавно переходящая во фригийское мелодическое трезвучие, каноническая имитация. Ученику-пианисту можно предложить инструментовать голоса, создавая каждому индивидуальную тембровую окраску. Характер прелюдии № 5 Ре мажор шуточный, игривый и, пожалуй, это самая «детская» пьеса в цикле. / «...Люди! / Вы ведь всегда лишь дети, / Вы ведь во всем – только дети! / Не странно ли слышать вам это, / Дети, забывшие детство?». В ритмике есть явное сходство с шуточной детской пляской, с прихлопами, прихлопами и т.п. Темп *Andantino*, обо-

значенный композитором, по своим характеристикам близок *allegretto*, т.е. оживленный, игривый. Во всех танцевальных пьесах важно правильное ощущение метрических долей. Здесь же важно почувствовать «притоп» на слабой второй доле, которую композитор обозначает *tenuto*(-). Педагогу очень важно раскрыть ученику красоту гармоний композитора и тщательно проработать авторские штрихи.

Особая трогательность, доверительность, переживание присущи мелодическим интонациям прелюдии № 6 си минор, двухчастной по форме. Ее можно представить как соло для виолончели и фортепиано. / «Вы притаились, люди. / Где-то в душе глубоко, / У каждого еле слышно / В вас сожаленье плачет». По своему содержанию и меланхолическому настроению перекликается с прелюдией Шопена си минор. Но в отличие от западноевропейской шопеновской, в прелюдии К.М. Лакина основой является русский колорит.

Живая, светлая, «журчащая», как ручеек, музыка ля-мажорной прелюдии № 7 написана в вальсообразном движении. / «Есть на свете озеро, / Озеро лесное. / Из него ручей бежит / Тихой светлой струйкой». В ней игра света и тени. Теневые настроения присущи средней части. Музыка К.М. Лакина изобилует колоритом натуральных ладов, придающих особую «русскость» окраске звучания. Можно указать их ряд и в этой прелюдии в тактах 17, 26, 30, 38. Задачами исполнения являются: проработка мотивной структуры партии правой руки, где первые два такта представляют цельный восходяще-нисходящий мотив, в третьем и четвертом тактах происходит дробление, т.е. схема такая: 2+1+1. Очень важен правильный, удобный выбор аппликатуры, позволяющий справиться с довольно сложной техникой партии правой руки.

Прелюдия № 8 фа-диез минор представляет собой очень маленькую пьесу (24 такта) с печальными вздохами парных лиг в размере 6/8. «На землю падает снег. / Усталость. / Она всегда со мной...» / Навыки и средства «переживания» содержания этой прелюдии: выразительные цезуры, *rubato*, микроагогика, микродинамика, звуковой баланс, позволят выявить подлинную музыкальность исполнителя. Самая «авангардисткая», по выражению композитора, прелюдия № 9 ми мажор. Диссонансы больших септим и полигармонических созвучий «рисуют» таинственно-фантастические образы. / «Привет вам, снежные вершины! / Свер-

кающие гор алмазы! / Слепящая глаза – мои глаза живые, / Хрустальная громада льдов! / Как я хотел бы превратиться/ Во льдину, что плывет весною /Большой водою по реке...» / Очень интересна вторая часть, где неожиданный поворот связан с затаенным появлением неизвестного, «пугающего» образа (с такта 23), наполненного диссонансной гармонией с обилием тритонов, септим, увеличенных трезвучий, септаккордов и вдруг – «просветленный» ми мажор в конце. Роль педали в создании обертоновой акустической атмосферы здесь велика, особенно во второй части, где педаль удерживается на протяжении трех тактов (такты 28-30). Очень важно правильно «смонтировать» звуковую вертикаль тембрально, придав более острый и светлый колорит верхнему голосу, приглушенность и, в то же время, глубину басу.

Упоительна по красоте музыка прелюдии № 10 до-диез минор, одной из самых чувственных в этом сборнике. / «Я пришел из светлой дали, / Где весной / Ивы почки распускали / Над водой. / В глубине небесный ветер / Завывал, / Гордый ястреб свои крылья /Раскрывал. / Я принес в душе свободной / Мир простой. / Он сиял во мне холодной чистотой... / И приснился сон мне странный: / Между скал / В сером небе из металла / Пик стоял / На вершине того пика / Был кристалл, / И в лучах багровых жарко /Он сверкал. / Вверх! К нему меня тянуло. / Я полез / По стальной горе с другими /До небес... / К прежней жизни возвратился / Я опять, / Но зачем-то стал я часто / Тосковать». Пьеса лирического содержания, глубокого размышления, имеет полифоническое развитие. Перекликается по романтическому настроению с прелюдией № 6. Но в отличие от «виолончельного соло» шестой прелюдии, здесь «инструментовку» можно представить как дуэт виолончели и скрипки. Пианист, особенно юный, должен ясно представлять и слышать тембры этих инструментов, уметь имитировать их на фортепиано средствами артикуляции и динамики. Исполнительские задачи связаны с навыками игры кантилены и полифонической дифференциации фактуры.

Прелюдия № 11 си мажор – это миниатюра с чертами хоральности. Первые две четырехтактные фразы строятся по принципу вопроса и ответа в мелодии верхнего голоса. / «Ты пройдешь сквозь время, / И остановится круг, / И ярче засветятся звезды / На бледно-синем небе – / Это рассеется мгла / Перед зарею Утра» /. Неожиданное сопоставление гармоний в 9-м такте привносит контраст.

Ля-бекар в басу (миксолидийский лад) уводит в отдаленные гармонические сферы с просветлением в такте 12 и архаичным колоритом плагального оборота (такты 15-16). Думаю, «главное слово» в этом фрагменте следует предоставить среднему голосу (ми-фа-ля бемоль-соль), как образному символу круга-креста, подобно баховской символике.

Шарманочный мотив прелюдии № 12 соль диес минор становится основой этой меланхолической пьесы, трехчастной по форме. / «Я куда-то иду без дороги, без света, / Без желанья себя уберечь от беды, / Забывая дожди, что не выпали летом, / Когда поле просило воды, / Забывая, что встретиться с парусом алым / Можно вдруг, вдалеке от морей и от рек. / Я, как путник в ночи, бесконечно усталый, / Без надежды и прав на ночлег...» / Печальная, чистая, спокойная, «осенняя» песня как бы покачивается на триольном аккомпанементе.

Прелюдия № 13 Фа-диес мажор представляет собой воздушную арабеску с ощущением «легкого ветерка» в мелодико-гармонических фигурациях, играющего на поверхности воды. Импрессионистическая зыбкость, игра света и тени в ладовых переливах средней части, эллиптический оборот (такты 23-24), создают колорит, наполненный умиротворенностью, подобный светлому, прозрачному сну. / «На тихую воду шары голубые спустились / И тихо стонали, и пели мне что-то, живые» (Эфемериды) / Пианисту важно почувствовать легкие, падающие, «воздушные» пальцы с очень чуткими кончиками в технике *leggiero*. Партия левой руки «рисует» гармонический фон, окрашенный педалью.

Тревожный и драматический характер прелюдии № 14 ми-бемоль минор, как тяжелое «предгрозовое» состояние, композитор передает обилием диссонансов, стонущими сползающими секундовыми мотивами верхнего голоса. Восходящие мотивы (такты 5 и 7), подобно порывам ветра, рождают волю, настойчивость к преодолению. «Мучительно страшно и жутко, и грозно / Тоскливое тянется время... / Я холодом скован, глаза мои стынут / И серое небо висит, издеваясь, / И стонет, как прежде усталое сердце...» / Ученику очень важно понять фразировку: четырехтактные фразы, по два мотива в каждой. Интонирование мелодии верхнего голоса позволит почувствовать нить напряжения.

Прелюдию № 15 ре-бемоль мажор отличает острота фактуры, оживленный темп. Игривый, даже эксцентричный характер позволяет говорить о чертах скерцозности. Лишь в средней части «жалобный характер» лиг, и «обиженных» тритонов (такты 37-40) передают другое эмоциональное состояние, которое скоро опять сменяется скерцозностью. «...Услышал я трепет, увидел я горы / И солнце над ними... / И солнце согрелось улыбкой! / Что это такое? Насмешка? / Иль бред мой последний?.. / Ко мне приближалось, меня ослепило, / Во мне засияло – и солнце согрело... / Услышал я голос, зовущий из дали... / Я встал и, как прежде, наивный и сильный, / Пошел я туда, куда звало и крепло...» /. Исполнительские задачи связаны с тщательной проработкой штрихов и осмысления их характерности.

Ностальгия, печаль, размышление определяют настроение прелюдии № 16 си-бемоль минор. / «...И свежесть иллюзий навеки хранило / Слепое, как волны, седое, как пена, / Любви далекое слово» / Сама трактовка «мягкой» тональности си-бемоль минор еще со времен барокко имела печальный смысл. К тому же, обилие пустых квинт в мелодии, октав, секст, тритоновых и секундовых интонаций, сообщают остроту и напряжение, связанных с грустью-тоской. Средняя часть в параллельном ре-бемоль мажоре (*Roso più mosso*) привносит нотку тепла, ассоциирующуюся со светлыми воспоминаниями, к примеру, воспоминание Наташи Ростовской о своем первом бале. Трепетность и иллюзорность ощутима в диссонансных созвучиях 26-го и 28-го тактов.

Весенние образы прелюдии № 17 Ля-бемоль мажор: журчание ручьев, птичий щебет, игра солнца вызывают ассоциации с целым рядом музыкальных пьес. Например, прелюдия Рахманинова Соль мажор, ор. 32, его романс «Весенние воды», романс Власова «Фонтану бахчисарайского дворца», «Арабеска» ми мажор Дебюсси и др. / «Струится, льется тихий свет, / Свет перемен, свет перемен» / Очень поэтичная, утонченная, восторженная, и в то же время изящная по характеру музыка прелюдии, потребует от исполнителя виртуозности, пассажной легкости, гибкой динамической филировки звука, умения дифференцировать фактуру. Характер прелюдии № 18 фа минор драматичный, динамика контрастная, кульминация до FF (такт 14) со спадом до *piano*. Ассоциации уводят к прелюдии до минор Ф. Шопена.

«Поток весенний похож на Осень, / Он грозен, бурный ночной поток.

Я это знаю, но верю в чудо: / От сердца к сердцу прольется ток,
Ток алой крови и белых лилий, / Они пленяют и навсегда...» / Аккордовая фактура музыки ставит перед пианистом задачи динамического и артикуляционного выявления многослойности линий и тембров для создания объемности звучания фактуры. Это всегда непростая задача, особенно для юных пианистов.

Отголоски сентиментального вальса слышатся в чувствительной, душевной мелодии прелюдии № 19 ми-бемоль мажор. Задумчивое, грустно-мечтательное настроение свойственно жанру элегии.

«...Я долго-долго странствовал, / И позабылось многое, / Что было мне так дорого, / Когда я дома жил... / Но хмурым ветром-холодом / Однажды вдруг повеяло, / И вспомнил я о Севере / И о печальных кустиках, / О том, что было дорого, / И снова возвращается / В холодную, усталую, / Измученную грудь. / И грустно вдруг мне сделалось, / И я подумал: «Кустики, / Далекие и старые, / Я снова к вам вернусь!» / И вот я дома. Солнышко / Все так же освещает их, / И листики колышутся / На злом ветру опять. / «Сирень» – сказал я – «милая, / Сирень моя прекрасная, / Сирень, как я, несчастная, / Я так люблю тебя!» / Стихотворение К.М. Лакина «Северная сирень», на мой взгляд, созвучно содержанию этой прелюдии. Ассоциации уводят к рахманиновской «Сирени». Исполнительские задачи пианиста связаны с умением «петь на фортепиано», т.е. с кантиленой.

Характер прелюдии № 20 до-минор довольно озорной, полон неожиданных поворотов в развитии. Скерцозное обыгрывание нарочито наивных тем в сменяющихся регистрах, темп *allegro*, молниеносная смена динамики, неожиданные «обрывы» в паузы требуют от пианиста не только реактивности, но фантазии и воображения. / «Стремиться, мчаться мыслью вдаль, / В хрустальный мир, где все горит, / Где плавится в огнях металл, / Цепь алых лепестков дрожит...». В техническом отношении пьеса довольна сложна. Проработка штрихов, особенно парной лиги и двойных нот, потребует легких, острых, цепких пальцев. Маршеобразная прелюдия № 21 Си-бемоль мажор, исполненная энергии и юношеской восторженности, звучит оптимистично, в стиле марша-гимна.

/ «Все это вашей Судьбою / Каждому в сердце стучится, / Каждому в память впадает» / Яркому, динамичному маршу приданы гротескные очертания с обилием диссонансов и яркой динамикой. По характеру перекликается с музыкой С.С. Прокофьева, с 7-м номером «Строители» из вокального цикла «Поэтическое настроение» самого Лакина К.М., на стихи Г. Лонгфелло. Специфика жанра марша ставит перед исполнителем задачи, которые на первый взгляд являются элементарными: передать бодрый маршевый характер, добиться чеканного ритма, остроты стаккато в аккордах, «фанфарности» интонаций с четкой артикуляцией в мелодии левой руки.

Прелюдия № 22 соль минор по характеру изящная, утонченная, мечтательная, жанр которой можно определить, как «что-то вроде вальса». «...Я грежу волшебным Июнем, / Грежу, засыпая...» / Написана в свободной импровизационной манере, в характере *cariccioso*, что свойственно русской музыке, особенно Чайковского. В средней части пьесы (*piu mosso*) уловимы отголоски «Подснежника» из «Времен года».

В моторно-двигательном отношении прелюдия № 23 фа мажор является одной из самых сложных в цикле. Она токкатного типа. Скоростная природа этого жанра потребует от пианиста «блестящих» легких пальцев, отменной артикуляции, цепких и звонких кончиков пальцев, непринужденных бросков и ловких кистевых жестов. / «Чистый, белый, смелый, / Ты мчишься, на льду скользя, / Ты крутишь ногой, а звезды / Висят и поют. Смейся!» / В маленькой пьесе изобилие технических трудностей: скачки, большое количество двойных нот, позиционных форм. Отличные ритмические способности, ловкость, двигательная автоматика – и все на динамике форте – это серьезный психологический ориентир, потому что состояние постоянного движения, без передышки, должно воспитать выдержку, волю «прийти к финишу». Мятающаяся сущность образа выражена в эффекте повторения мелодического ядра в упругом беге стаккатных терций.

Для пианиста прелюдия № 24 ре минор является самой сложной в психологическом отношении. Она трагична по своему содержанию. Перед исполнителем стоит довольно непростая задача – почувствовать и попытаться раскрыть бесконечную глубину смыслов через образно-интонационную многомерность сочинения.

«На землю падает снег. / Усталость.

На землю падает снег. / Я вспомнил не этот снег.

Я вспомнил другую усталость, / Я вспомнил – от синих туманных зорь,

От жарких и знойных дней, / От теплой капли с крыш весной,

От вьюжистой злой метели – / Усталость – море огней и лиц,

И темные мачты гор, / И стаи огромных белых птиц,

Парящих в вышине... / На землю падает снег.

Усталость. / Она всегда со мной,

Усталость мне слышится в шуме елей, / И жалок весенний смех.

На землю падает снег. / Усталость...

«Смысловые события» пьесы делают непредсказуемой и динамичной развитие самой фактуры. При этом она остается естественной и удобной для пианиста, но только при условии долгого привыкания к ее неожиданностям, поворотам, изгибам. Но самая большая сложность – в акустическом воплощении ее пластов. Триольная пульсация на «ля» подобна нерву, проходящему сквозь всю ткань пьесы. На этот «нерв» нанизывается ниспадающий мотив «усталости» (такты 2, 4). В такте 15-м появляется новый мотив в партии правой руки, который противостоит мотиву «усталости». Возникает противоборство (такты 17-18). Этот фрагмент насыщенными, кластерными гармоническими красками сходен по смыслу с партией фортепиано Г. Свиридова «Отчалившая Русь» из одноименного вокального цикла на стихи С. Есенина. Жесткие диссонансы, упрямые акцентированные триоли, синкопированная октава «фа», регистровый взлет, окрашенный единой педальной звучностью, создают очень тревожное акустическое пространство, внезапно обрывающееся, подобно выстрелу, на фермате. Кульминация достигает высшего накала (*FF*) на взволнованном, стремительно восходящем потоке стаккатированных триолей и дуолей в диапозоне пяти октав. Ее спад подобен преодолению противоборства и «обескрыленности» на фермате (такты 23, 24). Доминантовый предыкт, – динамически филируемое «ля» на протяжении четырех тактов перед возвращением основной тональности и «мотива усталости», – воспринимается как момент некой истины, ощущаемой в третьей части прелюдии (*Tempo I*) как внутреннее смирение. Возвращение первоначального мотива, преобразование темы кульминации из стремительной, взволнованной в просветленную, легкую, как дымка, растворяющейся в выси, воспринимается как смирение.

В тактах 42-44 в аккордах доминанты и тоники ре минора слышится «роковой» оттенок. Все заканчивается одинокой тоникой «ре» контроктавы.

В рамках одной статьи невозможно охватить все многообразие проблем, возникающих в связи с циклом «24 прелюдии для фортепиано» К.М. Лакина. Процесс исполнительского прочтения пьес замечательного томского композитора, члена Союза композиторов России, бесконечен и не исчерпывается прохождением отдельных пьес. Формы творческой работы могут быть самыми разными. Например, концертное исполнение цикла целиком силами группы учащихся-пианистов. Он может перемежаться стихотворными «вставками», раскрывающими содержание пьесы и т.п.

Творческая работа над прелюдиями К.М. Лакина требует от педагога огромной душевной отдачи, неустанного стремления к новым знаниям, напряженного интонационного вслушивания, постоянного обогащения слухового опыта. Эти интеллектуальные и эмоциональные затраты энергии окупаются художественным наслаждением и сознанием приобщения ученика к миру духовных ценностей отечественной культуры.

Использованные источники

1. Лакин К.М. 24 прелюдии для фортепиано. Томск : Дом искусств, 2017.
2. Ширяева Н.И. «Дело всей его жизни». Томск : Изд-во Томского ЦНТИ, 2013.
3. Рыбакова Ж., Лакин К., Бакалдин Г. Семейный альбом. Томск, 2018.
4. Лакин К.М. «Поэтическое настроение». Цикл романсов на стихи Г. Лонгфелло для баритона и фортепиано. Казань, 1965; Томск : Изд-во научно-технической литературы, 2004.
5. Будников В.В. Тембральная монтировка-маскировка звуков в фортепианной фактуре: синтетический аспект // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2020. № 9.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961.

Olga Mazepina

24 PRELUDES FOR PIANO BY K. LAKIN

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 10, pp. 80–92. doi: 0.17223/26188929/10/8

The article discusses in detail the cycle of the contemporary Tomsk composer K. Lakin "24 Preludes for piano". A number of aspects of the composition that are relevant for the pianist-performer are considered. At the same time, you should

know that one of the first performers of this cycle was the author of the article. Each piece has been studied separately, from the perspective of technical difficulties for a young pianist and from the point of view of the integrity of the figurative series.

Keywords: Tomsk composer, cycle of piano pieces, Lakin, technique, figurative series.

The used sources

1. Lakin K.M. 24 preljudii dlya fortepiano. [24 preludes for piano] Tomsk, OGAUK «Dom iskusstv», 2017;

2. SHiryaeva N.I. «Delo vsej ego zhizni». ["The work of his whole life."] Tomsk: Izd-vo Tomskogo CNTI, 2013;

3. Rybakova ZH., Lakin K., Bakaldin G. «Semejnyj al'bom». ["Family Album"] – Tomsk, 2018;

4. Lakin K.M. «Poeticheskoe nastroyenie» Cikl romansov na stihy G. Longfello dlya baritona i fortepiano. ["Poetic Mood" A cycle of romances on verses by G. Longfellow for baritone and piano] Kazan', 1965 - Tomsk, 2004, ZAO «Izdatel'stvo nauchno-tekhnicheskoy literatury»;

5. Budnikov V.V. Tembral'naya montirovka-maskirovka zvukov v fortepiannoj fakture: sinteticheskij aspekt. [Timbre mount - masking sounds in the piano texture: synthetic aspect] Nauchno-prakticheskij zhurnal «Muzykal'nyj al'manah tomnskogo gosudarstvennogo universiteta», 2020, №9;

6. Nejgauz G.G. Ob iskusstve fortepiannoj igry. [On the art of piano playing.] M. 1961

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

УДК 7/78

doi: 10.17223/26188929/10/9

Галина Схаплок (Кайя Саариахо)

ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ СЕТИ С ПОМОЩЬЮ КОМПЬЮТЕРА

Данная статья представляет собой перевод музыковедческого эссе выдающегося композитора современности Кайи Саариахо, в котором она рассказывает о возможностях специально созданной компьютерной программы для работы со звуковым материалом. Автором освещается специфика творческого процесса, связанная с созданием многоуровневой композиционной сети, использованием техники интерполяции, моделированием звуковых объектов и исследованиями в области тембра. Для широкого круга любителей музыки и профессионалов.

Ключевые слова: CHANT, звук, параметры, тембр, интерполяция.

Мне хотелось бы сосредоточиться в данной статье на описании моего музыкального мышления, касающегося сочинения музыки с использованием компьютера, и рассказать, опираясь на конкретные примеры, о внедрении ходовых принципов работы в программе, созданной мною для композиторской практики.

Программа была реализована с помощью системы FORMES, разработанной Ксавье Роде и Пьером Конте, применяемой на компьютере VAX 11/780 в институте IRCAM, и имеет возможность соединения со звуковым синтезом и обработкой данных в программе CHANT на матричном процессоре FPS-100. Все звуковые примеры синтезировались в той версии программы CHANT, которая была создана Ивом Потаром и Яном Вандехидом. Данная версия включала волновую формантную функцию синтезированной техники (далее именуемой FOF), разработанную Ксавье Роде (см. журнал «Компьютерная музыка» 1984, выпуск 8/3), а также банк изменяющихся во времени фильтров. Управление фильтрами осу-

ществовалось так же, как и формантами, контролируемые обычно в программе CHANT, т.е. путем указания центральной частоты, полосы частот и амплитуд. Это дало возможность использования программы CHANT не только для синтеза, но и для фильтрации и обработки звука. Можно было бы использовать любой внешний источник, но в этой работе я применяла фильтры только с шумовым источником звука.

Хотелось бы выразить особую благодарность Ксавье Роде и Жан-Батисту Баррьеру за помощь в реализации моей программы; она помимо музыкальных разработок потребовала и множество новых решений с точки зрения программирования.

Данная работа началась с решения вопросов, связанных с организацией звукового материала. Мне хотелось понять, может ли композитор оперировать музыкальными элементами, не заблудившись в бесконечной сети алгоритмов. Производство интересного звука предъявляет высокие требования к нему [композитору], а сама композиционная работа с синтетическим (искусственным) материалом часто остается второстепенным делом.

Я сформировала на свой вкус некоторые первичные модели для музыкальных ситуаций. Суть моделей заключалась в возможности управления различными музыкальными параметрами с учетом их особенностей. Интересно было узнать, насколько далеко может завести рассмотрение разнообразных параметров начиная с одной и той же точки отсчета. Также хотелось иметь возможность реализовать две ситуации различного типа в одно и то же время:

- постепенную интерполяцию между заданными точками;
- резкие переходы между различными музыкальными характеристиками.

Долгое время меня интересовала идея музыкальной интерполяции наряду с другими процессами. Моя начальная точка в профессиональном развитии частично определялась данными интересами по отношению к различным конкретным музыкальным параметрам.

В основном мои программы состоят из моделей (паттернов), которые существуют в качестве списка значений для выбранного параметра и в дальнейшем отображаются вместе. Ниже будут перечислены эти списки и комплекты матричных списков. Кроме них могут использоваться различные функции времени для определения общих эволюционных процессов и контуров. В матрице опре-

делены интерполяционные отношения и значения приведены к желаемому числу частиц:

```
(setq pat-ryt-dep '(0.133 0.133 .....))
(setq pat-ryt-arr '(0.8 0.1 .....))
```

Рис. 1

В рамках одного звука простая интерполяция может быть осуществлена между двумя значениями (0.133 → 0.8) или между кольцевой матрицей, где каждое из значений, когда оно повторяется, изменяется, что ведет к непрерывной трансформации общего характера модели:

0.133	0.133	0.233	0.3	0.1	
↓	↓	↓	↓	↓	
0.8	0.8	0.8	1.8	5.	

Рис. 2

Такого рода циркулярный список может быть, например, у аккордов из паттернов, где каждый звук в процессе совершает глиссандо к звуку нового аккорда.

Моей целью является создание многоуровневой сети постоянно изменяющихся, но подконтрольных элементов. С помощью этих средств я могу также управлять в различных объемах теми же параметрами как изнутри, так и снаружи звука.

Обычно берется постоянно меняющийся, но целенаправленный процесс, полученный путем объединения различных матриц всевозможных параметров:

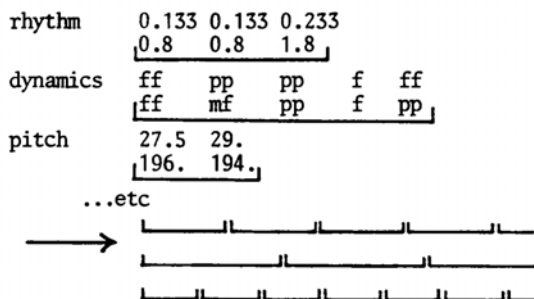


Рис. 3

Легче управлять более крупными единицами, не теряя представление о ситуации на микроуровне. Это дает возможность осуществлять контроль над музыкальными формами и концентрировать внимание на разнообразных принципах формообразования.

Теперь хотелось бы представить ритмическую часть этой программы, которая как раз таки адаптирована в качестве основы для обработки других различных параметров. Смысл заключается в создании определенных условий, при которых можно повторить тот же ритмический паттерн с плавным изменением темпа и на разной скорости с целью осуществить интерполяции между группами различной протяженности и, возможно, различным количеством частиц. Мною владело желание реализовать свои музыкальные фантазии, которые не составляют сложности для компьютера и весьма для него характерны, но невозможны как таковые для осуществления в инструментальной музыке. Другой интересный аспект, связанный с этим, – это исследование компьютерной и исполнительской интерпретации, к примеру, тех же ритмических процессов в этих двух областях, из-за их различной природы ставящей акцент на различных аспектах данной модели. Впервые воплотить такие идеи мне удалось в сочинении «Verblendungen» (1982–1984) для оркестра и компьютерной ленты, и я предвижу много дополнительных возможностей в этом направлении.

В процессе работы я должна была в первую очередь модифицировать установку длительностей ритмических паттернов и ритмической матрицы, в которой определены отношения между различными частицами:

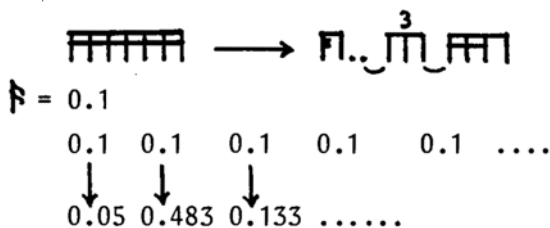


Рис. 4

Данный рисунок – пример ритмического процесса, в котором быстрое остинато понемногу изменяет свой профиль. Скорость интерполяций в пределах общей продолжительности может регули-

роваться заданной функцией времени, а различные фазы преобразования могут быть усилены, придавая им различную продолжительность.

Следующие ритмические интерполяции значительно отличаются от предыдущих особой органичностью, метафоричностью процесса. Эта интерполяция происходит между двумя группами, которые имеют разное количество частиц. Данный процесс более капризный, чем описанный выше, ему труднее придать форму. Ниже представлен простой пример ровного остинато из пяти нот, переходящего в остинато из семи нот таким путем, что две ноты просто разделены на два значения:

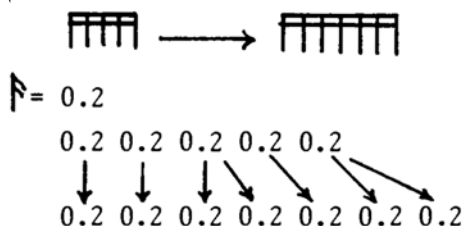


Рис. 5

Исходя из этой первичной ритмической модели, программа применима и к другим музыкальным параметрам. Отныне все параметры, к которым относятся такого рода процессы, могут включаться в установленные лимиты этой программы.

В дальнейшем мне бы хотелось адаптировать это и к контролю динамики. Динамика различной продолжительности как независимая группа (нежели, к примеру, ритм) могла бы сформировать постоянно меняющиеся акценты на ритме.

Что касается тембра, можно выбрать некоторые параметры для матричной группы, а другими управлять с обычными временными функциями и барьерами в зависимости от необходимости и нюансов. Одна из моих задач в отношении тембра – разработка точного тембрового изменения в каждом отдельном тоне. Такой вид пуантилистической фактуры может быть объединен с интерполяциями более широких линий, встречающихся в пределах других тембровых факторов или параметров. Я нашла одно применение этой идеи с тем, что я называю растяжение-матрица, где спектральные контуры изменяются посредством растягивания и сжатия формантных

частот (см. примеры ниже). Здесь каждая частица паттерна имеет формантную структуру, которая отличается от предшествующей.

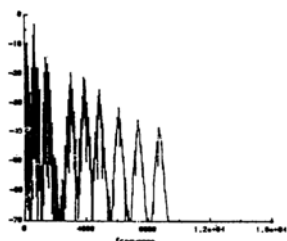


Рис. 6. Спектральный контур в своей первоначальной форме

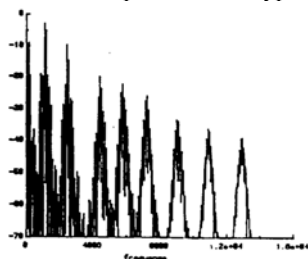


Рис. 7. Растянутая версия

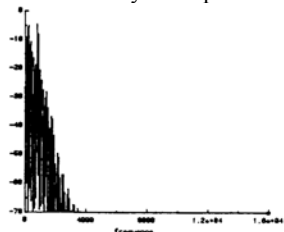


Рис. 8. Сжатая версия

В технике синтеза FOF, где формантная пропускная способность магнитной ленты сокращается и приближается к нулю, они становятся частичными. Это пример применения аддитивного синтеза с программой CHANT, а также интересный способ создать ингармоническое звучание, используя какую-либо спектральную огибающую и уменьшая формантную пропускную способность ленты.

В своей работе я применяю различные типы иерархий для эволюционных процессов частотных полос; можно выстроить общую эволюцию в течение одной фразы или группы событий, а также внутри одной ноты.

Особенностью программы CHANT является легкость, с которой можно работать над преобразованиями физической модели голоса или какого-либо другого музыкального инструмента и получить абстрактные звуковые объекты, далекие на слух от оригинала. Для меня эта ось является одним из параметров в тембровой области. Я объединяю, например, дыхание и голос как материалы с очень яркими, колоколообразными красками. Время затухания звучности или резонанса является вариабельным и может длиться долго.

Матрица дает бесконечно много возможностей для управления тембром. В качестве примера я выбрала вариант работы только с одной спектральной огибающей, для которой использовала различные сжимающие паттерны программы FOF и фильтры.

Такой способ достижения звука, «открытие», сделанное независимыми параметрами, как и в случае с физической структурой, далек от традиционного музыкального материала. К примеру, я создала звуки, в которых различные тембровые элементы сосуществуют независимо, в то время как в рамках одного и того же звука сочетаются два различных времени. Примером этого является звучание, где растяжение-матрица контролирует форманты фильтра, адаптируясь к длительности, предписанной ритмической матрицей. Шум следует заданным контурным обозначениям без количественных изменений.

Такой вид работы напоминает оркестровку на микроскопическом уровне. Это весьма интересно, так как дает возможность мыслить свободно от некоторых оков. Идея реализации определенных форм, как в макро-, так и в микроструктуре вполне возможна в отношении тембра и гармонии. Речь идет о принятии решений, которые являются музыкально значимыми. Такого рода многомерные звучания вызывают трудности в вертикальной и горизонтальной организации. Движение внутри звуков и высотные отношения, доступные слуховому восприятию, действительно требуют отказа от традиционных моделей организации. Кажется неестественным подчинить подобный материал обычным схемам, равно как было бы странным вписать конкретную музыку в рамки традиционной

теории музыки или, скажем, хорового искусства. С другой стороны, не верится, что есть причины отказываться от всех традиционных измерений в пользу новых. Скорее, надо подходить открыто, не теряя музыкального чутья, к новым решениям, постепенно растающим благодаря новым носителям информации.

Для меня в настоящее время звуковысотная организация является одной из самых сложных тем в компьютерной музыкальной композиции просто потому, что эти возможности неисчерпаемы и весьма доступны, и необходим творческий подход, чтобы изучить их. В дальнейшем я продолжу поиски способов непрерывного управления внутренней и внешней структурой звука, где гармония легко могла бы ассимилироваться в тембре. Сила гармонического мышления заключается в его возможности управлять формами и создавать напряжение. Вот почему я пришла к идее оперирования различными настройками и выявления способов перемещения от одной настройки к другой. Один из таких способов – ритмическая интерполяция, описанная выше, где один звук постепенно переходит в близлежащий звук новой настройки. Мне хотелось бы с помощью различных технических ресурсов найти новые эмпирические заменители для модуляций и ключей, посредством которых музыка могла бы быть окрашена в определенный оттенок. В любом случае, моя цель заключается в полном объединении гармонического мышления с тембровой организацией в моих сочинениях.

Использованные источники:

1. *Saariaho, K.* Shaping a compositional network with computer // Proceedings of the International Computer Music Conference. ICMC, 1984. P. 163–165.

Galina Skhaplok (Kaija Saariaho)

SHAPING A COMPOSITIONAL NETWORK WITH COMPUTER

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 10, pp. 93–101. doi: 0.17223/26188929/10/9

The program has been entirely realized with Xavier Rodet's and Pierre Cointe's FORMES system which runs on IRCAM's VAX 11/780 computer. The version of CHANT includes the Formant Wave Functions synthesis technique as well as a bank of time-varying filters. I shaped in my mind some primary models for musical situations. Starting from these models, I intended to control various musical parameters, without forgetting their particular features. I have been interested since a long time in the idea of musical interpolation and processes. Within one sound, a simple inter-

potation can be made between two values, or between the circular matrix where each value, when repeated, has changed, and thus continually changes the total character of the pattern. My object is to produce a multilevel network of continually changing but controlled items. Another interesting aspect - the same rhythmic process, since these two instruments, because of their different natures, give emphasis to different aspects of a given model. For example an even ostinato of five notes changes into an ostinato of seven notes in such a way that two notes are simply divided into two.

I wanted to adapt it next to the control of dynamics. One of my objectives concerning timbre is to produce a precise timbre change on each tone. This kind of pointilistic texture can then be combined with interpolations of greater line occurring within other timbre factors or other parameters. I created sounds where various timbre elements advance independently when two different times are used within the same sound. For me, the pitch organization is at present one of the most complicated themes in computer music composition, simply because the possibilities are endless and a very open, creative attitude is needed to explore them.

Keywords: CHANT, sound, parameters, timbre, interpolation.

The used sources

1. *Saariaho, K.* Shaping a compositional network with computer. Proceedings of the International Computer Music Conference, ICMC, 1984. P. 163-165.

УДК 781.1
doi: 0.17223/26188929/10/10

Екатерина Приходовская, Никита Мирошников

ПОВТОРНОСТЬ КАК СПОСОБ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Повторность в музыке важна, но ни в одной классификации музыкальных форм нет ее тонкой градации. В статье изложены результаты исследования влияния различных методов варьирования на узнаваемость повторяемых фрагментов. Также выведена формула, показывающая степень повторности в произведении. Она является динамичным инструментом, так как ее коэффициенты могут быть изменены при проведении более валидного исследования. В этом есть превосходство данной формулы перед статичными классификациями.

Ключевые слова: повторность, музыкальная форма, варьирование, классификация музыкальных форм, формула, сравнение.

Довольно важную роль во временных видах искусств (к которым принадлежит, как известно, и музыка) играет повторение уже изложенного материала – этим авторы добиваются разных, но крайне важных целей; таких как, например, проведение основной мысли через всю ткань произведения. Повторность зачастую является одним из основных элементов донесения мысли и в музыке, поэтому для ее анализа установить количество и качество повторений видится важным моментом. Мы имеем много всевозможных классификаций музыкальных форм, где так или иначе затрагивается момент повторения, так как видим довольно четкую необходимость обладать возможностью с как можно более высокой точностью дать характеристику повторности в музыкальном произведении [1–5]. Однако мешает этому бесконечное множество возможных вариантов повторений одного и того же музыкального материала. К примеру, материал может варьироваться мелодически, орнаментально и т.д. Иногда и так и так одновременно. Иногда используются комбинации из трех, четырех и более способов варьирования. Увы, ни одна классификация музыкальных форм на данный

момент не имеет тонко-дифференцированной градации элемента повторности. Ввиду этого представляется важным создание некоего универсального инструмента, который позволил бы довольно точно описать этот аспект в произведении.

В данной статье изложены результаты исследования влияния различных методов варьирования музыкального материала на узнаваемость повторяемых фрагментов произведения. Также, исходя из данных исследования, выведена формула, позволяющая наиболее точно определять, в какой мере повторность выражена в произведении (иными словами, позволяющая выводить для каждого произведения так называемую степень повторности, где 0 – абсолютное ее отсутствие, а 1 – полная идентичность сравниваемых фрагментов произведения). Это позволит сравнивать в числовом выражении музыкальные произведения, что значительно облегчит работу теоретикам и практикам, для которых этот аспект имеет значение.

Исследование влияния различных методов варьирования музыкального материала на узнаваемость повторяемых фрагментов произведения основано на синтезе результатов первоначального измерения и проведенных по его итогам двух независимых друг от друга анкетирований. Итогом исследования стало формирование списка из 12 параметров, каждому из которых было присвоено значение от 1 до 9. Значения им присваивались в зависимости от степени их влияния на схожесть двух изначально идентичных фрагментов при изменении только данного параметра (где 1 – его изменение окажет минимальное влияние на их схожесть, а 9 – максимальное).

Для первоначального измерения был создан предварительный список изучаемых параметров. Его основной задачей было охватить все известные средства музыкальной выразительности (названные параметрами) для их дальнейшей оценки в рамках первоначального измерения и последующего отбора для формирования анкет. После составления списка начался измерительный этап, в котором приняли участие 14 человек.

Измерение заключалось в том, что не обладающий специальными знаниями должен был прослушать короткую фортепианную

запись известного музыкального фрагмента³. Красным цветом обозначены исходные значения.



После этого испытуемому предлагалось прослушать отрывок, отличающийся от первого только определенным параметром из сформированного до этого списка. Параметр, а также частота его применения и в нужных случаях качество определялись случайно с помощью рандомизатора. Для более корректного измерения было введено два контрольных приема: вместо измененного изначально фрагмента мог прозвучать совершенно иной музыкальный отрывок или первоначальный отрывок мог повториться без единого изменения. После прослушивания фрагмента для сравнения испытуемому предлагалось оценить схожесть музыкального материала двух фрагментов по возрастающей шкале от 0 до 10 баллов. Минимальный и максимальный балл соответственно присваивались по схожести, а не различию, так как именно такой подход к оцениванию оказался наиболее комфортным для участников. Таким образом, шкала оказалась инвертирована, однако на точность исследования это не повлияло. Все данные впоследствии были переформатированы по схеме приведения шкал. После выставления отметки делалась короткая пауза, затем цикл повторялся. После пяти оценок (перед каждым прослушиванием сравниваемого фрагмента испытуемый слушал первый эталонный) делался большой перерыв.

³ Эта и все последующие записи в первоначальном измерении исполнялись с помощью специальной программы, что исключало человеческий фактор при их исполнении.

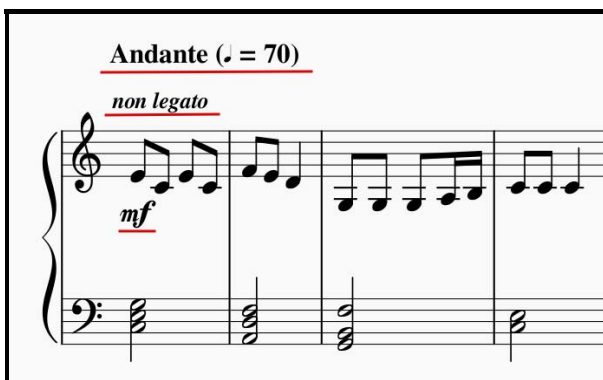
В общей сложности было завершено 252 цикла, итогом которых стало соответствующее число оценок. Средняя оценка влияния каждого параметра приведена в табл. 1. Примечательно, что изменение тембра (идентичное исполнение материала группами струнных, деревянных или медных духовых) почти ни в одном случае не было оценено как изменение. Наряду с контрольным, абсолютно идентичным фрагментом измененный тембрально фрагмент получал в основном 10 баллов (максимальная схожесть). Средние 0 баллов (минимальная схожесть) получил только контрольный фрагмент с полностью иным материалом.

Таблица 1

Параметр	Оценка по шкале схожести	Оценка по шкале различия	Параметр	Оценка по шкале схожести	Оценка по шкале различия
Мелодия	4,7	5,3	Темп	4,6	5,4
Метр	1,7	8,3	Лад	4,3	5,7
Фактура	3	7	Тональность	4,6	5,4
Ритм	3,3	6,7	Динамика	7,3	3,7
Артикуляция	6,6	3,4	Орнаментика	4	6
Гармония	4,3	5,7	Регистр	4	6
Тембр	Не был оценен как изменение. Не участвует в дальнейшем исследовании				

По итогам первоначального измерения были сформированы две анкеты. Одна предназначалась для представителей теоретических музыкальных направлений (преподавателей музыкально-теоретических дисциплин, учащихся вузов и ссузов музыковедческих специальностей), а другая – для практических (исполнителей, преподавателей и учащихся вузов и ссузов на вокальных, инструментальных и иных отделениях). Анкетирование проводилось одновременно и независимо друг от друга. Для оценивания по итогам первоначального измерения было отобрано 12 параметров. Тембр был исключен, так как при первоначальном измерении в основном не воспринимался как изменение музыкального материала.

Анкета для практических направлений представляла собой данный в виде нотного текста изначальный фрагмент.



Затем анкетирูемому предлагалось сравнить его с 36 фрагментами, которые отличались от первого эталонного изменением только одного параметра. Для сравнения использовалась 9-балльная шкала, где 1 – изменение только данного параметра – окажет минимальное влияние на сходство двух изначально идентичных фрагментов, а 9 – максимальное. На каждый параметр приходилось три разных варианта его изменения в нотном тексте (три разных отрывка с различной интенсивностью). Это было сделано, чтобы приблизиться в дальнейшем к некому среднему значению для данного параметра и избежать возможных типичных неточностей анкетирования. Для увеличения валидности анкетирования сравниваемые нотные отрывки следовали таким образом, чтобы измененные по одному и тому же параметру музыкальные фрагменты находились не рядом. Итоговые 12 оценок в одной анкете вычислялись через среднее арифметическое трех оценок измененных по соответствующему параметру фрагментов. Всего в анкетировании приняли участие 11 человек. Результатом анкетирования стали 12 оценок, которые были получены после обработки 11 анкет и вычисления среднего значения по каждому параметру. Результаты представлены в табл. 2.

Анкета для теоретических направлений представляла собой таблицу. В левом столбце перечислялись параметры. В целях увеличения валидности анкетирования рядом с ними в квадратных скобках указывались уточнения или примеры знаков, указывающих на изменение параметра в нотном тексте.

Таблица 2

Параметр	Оценка	Параметр	Оценка
Мелодия	4,9	Темп	2,2
Метр	4,4	Лад	4,4
Фактура	3,7	Тональность	3,3
Ритм	4,5	Динамика	2
Артикуляция	2,5	Орнаментика	3
Гармония	4,5	Регистр	2,9

В правом столбце анкетизируемому предлагалось оценить влияние изменения данного параметра на схожесть двух изначально идентичных фрагментов по 9-балльной шкале, где 1 – изменение только данного параметра – окажет минимальное влияние на сходство двух изначально идентичных фрагментов, а 9 – максимальное. Тембр был исключен из оценивания. Таким образом, для оценки было представлено 12 параметров. В анкетировании приняли участие 9 человек. По его результатам каждому из 12 параметров через вычисление среднего арифметического 9 оценок было присвоено соответствующее значение. Результаты представлены в табл. 3.

Таблица 3

Параметр	Оценка	Параметр	Оценка
Мелодия	8,8	Темп	3
Метр	4,2	Лад	5,6
Фактура	8,6	Тональность	4,6
Ритм	5,8	Динамика	2,4
Артикуляция	4	Орнаментика	8,4
Гармония	4,6	Регистр	3,6

Результатом исследования стало формирование окончательной общей таблицы (табл. 4), содержащей в себе итоги первоначального измерения и обоих анкетирований, а также дающей каждому параметру среднюю оценку, основанную на результатах трех соответствующих значений. Каждому параметру был присвоен балл от 1 до 9. Значения присваивались в зависимости от степени влияния параметра на схожесть двух изначально идентичных фрагментов при изменении только данного параметра (где 1 – его изменение окажет минимальное влияние на их схожесть, а 9 – максимальное).

Таблица 4

Параметр	Средняя оценка по результатам			Общая средняя оценка
	Первоначального измерения	Анкетирования практиков	Анкетирования теоретиков	
Мелодия	5,3	4,9	8,8	6,3
Метр	1,7	4,4	4,2	3,4
Фактура	7	3,7	8,6	6,4
Ритм	6,7	4,5	5,8	5,7
Артикуляция	3,4	2,5	4	3,3
Темп	5,4	2,2	3	3,5
Лад	5,7	4,4	5,6	5,2
Тональность	5,4	3,3	4,6	4,4
Динамика	3,7	2	2,4	2,7
Орнаментика	6	3	8,4	5,8
Гармония	5,7	4,5	4,6	4,9
Регистр	6	2,9	3,6	4,1

На основе данных исследования были выведены 12 коэффициентов для создания формулы оценивания степени повторности в произведении.

Перед подсчетом материал следует четко расчленить на части. Каждый повтор считается отдельной частью. Так, например, репризное проведение экспозиции в сонатной форме даст две идентичные части. Одночастные формы можно разделить на периоды, предложения или даже фразы. Только после этого следует переходить к вычислениям по формуле

$$\frac{\sum Idn + 0,37a + 0,66b + 0,36c + 0,43d + 0,67e + 0,65f + 0,48h + 0,56k + 0,73m + 0,42n + 0,51p + 0,59q}{\sum AII + a + b + c + d + e + f + h + k + m + n + p + q}$$

Где:

$\sum Idn$ – сумма всех частей, исключая те, которые построены на уже прозвучавшем материале, но изменены тем или иным образом⁴.

² Например, для формы **АВСВ'А'** это будет 3 (А, В, и С), а для формы **АА¹А²А³ – 1** (только А).

a – сумма всех частей, где [в том числе]⁵ имеет место мелодическое варьирование уже прозвучавшего материала⁶.

b – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место метрическое варьирование уже прозвучавшего материала.

d – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место фактурное варьирование уже прозвучавшего материала.

c – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место ритмическое варьирование уже прозвучавшего материала.

e – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место артикуляционное варьирование уже прозвучавшего материала.

f – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место темповое варьирование уже прозвучавшего материала.

h – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место ладовое варьирование уже прозвучавшего материала.

k – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место тональное варьирование уже прозвучавшего материала.

m – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место динамическое варьирование уже прозвучавшего материала.

n – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место орнаментальное варьирование уже прозвучавшего материала.

p – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место гармоническое варьирование уже прозвучавшего материала.

q – сумма всех частей, где [в том числе] имеет место регистровое варьирование уже прозвучавшего материала.

$\sum All$ – сумма всех частей произведения, включая измененные⁷.

Чем ближе результат к единице, тем выше уровень повторности в произведении. Данные также могут быть выражены в процентах. Для примера использования формулы вычислим уровень повторности в романсе Глинки «В крови горит огонь желанья». Произведение имеет форму AA' (два куплета). Таким образом, $\sum Idn = 1$, а $\sum All = 2$. Мелодия второго куплета незначительно, но все же меняется (a = 1). Метр не меняется на протяжении всего произведения (b = 0). Фактуру во втором куплете композитор не изменяет (c = 0). Ритмический рисунок подвергается незначительным изменениям в вокальной пар-

³ Если имеет место варьирование более чем одним способом.

⁴ Для ABA'B' это 2 (A' и B').

⁵ Например, для формы ABCB'A' это будет 5, а для формы AA¹A²A³ – 4.

тии ($d = 1$). *Tenuto* во втором куплете приходится на то же место, что и в первом (заключительный знак *ten.* не рассматривается, так как относится к агогике, и очевидно был поставлен композитором в целях предотвращения ошибок при исполнении малограмотными музыкантами); *non legato* и *legato* остаются на прежних местах. Таким образом, артикуляцию во втором куплете автор не изменяет ($e = 0$). Знаков, указывающих на смену темпа, в произведении не имеется ($f = 0$). Лад автор не меняет ($h = 0$). Тональность сохраняется на протяжении всего произведения ($k = 0$). Второй куплет исполняется в другой динамике ($m = 1$). Орнаментальных знаков произведение не имеет ($n = 0$). Гармония не меняется ($p = 0$). Регистровые изменения отсутствуют ($q = 0$).

Имеем:

$$\frac{1 + 0,37 + 0 + 0 + 0,43 + 0 + 0 + 0 + 0 + 0,73 + 0 + 0 + 0}{2 + 1 + 0 + 0 + 1 + 0 + 0 + 0 + 0 + 1 + 0 + 0 + 0}$$

Степень повторности в произведении равна 0,506 или 50,6%.

Применив аналогичный порядок действий к русской народной песне «Степь да степь кругом» в обработке А. Живцова, которая имеет форму АААААААА (изменяются лишь слова), получим степень повторности в 100%.

Однако обработка этой же песни авторства С. Екимовова не имеет традиционной для РНП репризной записи с изменением только словесного текста. Автор обработки каждый куплет записывает отдельно и варьирует. Его произведение имеет форму $AA^1A^2A^3A^4A^5A^6$. Соответственно, его обработка будет иметь иную степень повторности.

Настоящая формула представляет собой динамичный инструмент, так как ее коэффициенты могут быть изменены при проведении более валидного и обширного исследования. Возможно также их формирование на основе данных метаанализа. Именно в этой динамичности видится новизна и превосходство этой формулы перед статичными классификациями.

Использованные источники

1. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 378 с.
2. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М. : Музыка, 1967.

3. Способин Н.В. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1984. 400 с.
4. Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи, материалы / ред.-сост. Т.С. Кюреган. М. : Московская консерватория, 2012. 564 с.
5. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных вузов. 1-е изд. СПб. : Лань, 1999. 490 с.; 2-е изд. 2001.

Ekaterina Prikhodovskaya, Nikita Miroshnikov
REPEATING AS A METHOD OF FORMATION
IN A MUSIC WORK

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 10, pp. 102–111.

doi: 10.17223/26188929/10/10

Repeatability is one of the main elements of communicating thoughts in music, so it is important to determine the quantity and quality of repeatabilities to analyze the form. We have many possible classifications of musical forms, where the moment of repeatability is reflected. However, the infinite number of possible repetitions of the same musical material makes it difficult to differentiate this aspect most accurately. At the moment there is no any classification of musical forms which would has a subtly differentiated gradation of the element of repeatability. Therefore, it is important to create a universal tool that would accurately describe this aspect in the composition. This article presents the results of a study of the influence of various methods of varying musical material on the recognition of repeated fragments of the composition. A formula is also derived that allows you to show the degree of repetition in the product in numerical terms. This will allow you to compare musical compositions in numerical terms, which will greatly facilitate the work of theorists and practitioners for whom this aspect is important. This formula is a dynamic tool, since its coefficients can be changed when conducting a more valid and extensive study. They can also be formed based on meta-analysis data. It is in this dynamism that we see the novelty and superiority of this formula over static classifications.

Keywords: repeatability, musical form, variation, classification of musical forms, formula, comparison.

The used sources

- 1) Asaf'ev B.V. (Igor' Glebov). *Muzykal'naya forma kak process*. [Musical form as a process.] - Leningrad: Music, 1971. 378 p.
- 2) Mazel L.A. Tsukkerman V.A. *Analysis of musical works. Elements of music and methods of analysis of small forms*. Moscow: Music, 1967.
- 3) Sposobin N.V. *Musical form*. Moscow: Music, 1984. 400 p.
- 4) Kholopov Yu.N. *Musical forms of the classical tradition. Articles, materials* // Editor-compiler T. S. Kyureghian. - Moscow: Moscow Conservatory, 2012. 564 p.
- 5) V.N. Kholopova *Forms of musical works. A textbook for music universities*. SPb : Lan, 1999. 490 p. 1st ed.; 2001. 2nd ed.

УДК 784

doi: 10.17223/26188929/10/11

Софья Федотова

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТЕМБРА ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА: КЛАССИФИКАЦИЯ ГОЛОСОВ ПО СИСТЕМЕ FACH

Тембр – это природная окраска звука, в связи с этим, для грамотной работы с певческим голосом необходимо опираться на его естественную природу, искореняя недостатки и раскрывая достоинства. Почему же так важно «услышать» истинную природу голоса? Пение «не своим голосом» чревато быстрой утомляемостью голосового аппарата, вплоть до фониатрических проблем, а также невозможностью полностью раскрыть потенциал голоса. Вокальная методика содержит критерии, помогающие в определении тембра голоса, а также классификации певческих голосов. Тем не менее, однако, в силу разнообразия голосов, тембров и физических возможностей певцов к каждому голосу необходим индивидуальный подход. Кроме того, проблема определения типа голоса может осложняться дефектами звукообразования, полностью избежать которых удастся немногим начинающим вокалистам.

Основная классификация голосов формировалась постепенно и сложилась к XVII в., по мере развития оперного искусства вокальными исследователями выделялись новые подтипы внутри каждого типа голоса.

В статье продемонстрированы лишь некоторые из существующих подходов к классификации типов певческих голосов, выбор которых был обусловлен личным интересом и доступностью источников для автора.

Тембр – одно из важнейших качеств певческого голоса, именно тембр придает голосу индивидуальное, особенное звучание. Тембр зависит от обертонов, сопровождающих звук, и их относительной силы. Характеризуя звук, говорят о глухом тембре, звонком, теплом, ясном.

Классификация голосов по европейской системе Fach

Система Fach (нем. «предмет», «ящик»), разделяющая певцов по категориям в зависимости от типа голоса, физических данных и актерского дарования, возникла еще в начале XIX в., но на данный момент получила особое распространение в европейских репертуарных театрах. Информация об этой классификации изложена на основе иностранного источника: статьи педагога по вокалу Университета Мемфиса доктора Кайла Фэррилла. Автор одного из основных источников, посвященных системе Fach, американский дирижер Ричард Болдри составил список, включающий более 3 500 ролей более чем в 1 000 операх.

Система Fach базируется на основной классификации голосов, но оперирует более узкими категориями. Если певца отнесли к определенному «фаху», от него ожидается, что он может исполнить любую роль из своей категории, хотя автором отмечается, что одна и та же роль может быть отнесена к нескольким «фахам». Слово ящик, как название этой системы, может объясняться тем, что каждый оперный певец имеет свой метафорический «ящик», в который складывает исполняемые партии.

Итак, перейдем к классификации.

Сопрано.

Субретка, диапазон от до первой октавы до до третьей. Примеры партий: Папагена («Волшебная флейта» Моцарта), Джанетта («Любовный напиток» Доницетти), Барбарина («Свадьба Фигаро» Моцарта).

Описание: часто играют второстепенных персонажей – сестер или подружек главных героинь, легкий, гибкий голос, с хорошим верхним регистром и чистым центром, нижний регистр может быть слабо выражен. Необходимы хорошие актерские данные, проработка образа важна в связи с тем, что субретка как бы оттеняет ведущих персонажей.

Легкое лирическое колоратурное сопрано. Диапазон: до первой октавы – фа третьей. Примеры партий: Норина («Дон Паскуале» Доницетти), Зербинетта («Ариадна на Наксосе» Штрауса), Деспина («Так поступают все женщины» Моцарта).

Описание: сильный голос с довольно резким тембром и хорошим верхним регистром, это может быть главный или второсте-

пенный персонаж, автор также отмечает любопытную характеристику этого «фаха» – способность изобразить невинность.

Легкое лирическое сопрано. Диапазон: до первой октавы – до диез третьей октавы. Примеры партий: Сюзанна («Свадьба Фигаро» Моцарта), Нанетта («Фальстаф» Верди), Марселина («Фиделио» Бетховена).

Описание: голос с хорошим и сильным верхом, имеющий мало красок в нижнем регистре, обладающий изысканной фразировкой. Это всегда молодые девушки, этот голос характеризуется как нечто среднее между субреткой и полным лирическим сопрано.

Полное лирическое колоратурное сопрано. Диапазон: до первой октавы – фа третьей. Примеры партий: Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Фрау Флут («Виндзорские проказницы» Николаи).

Описание: имеет большой диапазон, насыщенный тембр и более выраженные нижние ноты, по сравнению с предыдущими типами, но при этом также обладает подвижностью. Этот «фак» часто встречается в барочных операх.

Полное лирическое сопрано. Диапазон: до первой октавы – до диез третьей октавы. Примеры партий: Мими («Богема» Пуччини), Чио-чио Сан («Мадам Баттерфляй» Пуччини), Тоска («Тоска» Пуччини).

Описание: голос с красивым, теплым, тембром, выраженным и богатым обертонами средним и нижним регистром.

Легкое драматическое колоратурное сопрано. Диапазон: до первой октавы – фа третьей. Примеры партий: Норма («Норма» Беллини), Лючия («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Виолетта («Травиата» Верди).

Описание: голос имеет сильный верх, прорезающий и сияющий тембр, сочетает гибкость лирического сопрано с весом драматического. Этот «фак» наиболее востребован и универсален.

Легкое драматическое сопрано (спинто). Диапазон: до первой октавы – си бемоль третьей октавы. Примеры партий: Джизельда («Ломбардцы в первом крестовом походе» Верди), Амелия («Симон Бокканегра» Верди), Сантуцца («Сельская честь» Масканьи).

Описание: Голос меньшего диапазона, но большего наполнения, в верхнем регистре может звучать напряженно. Наиболее часто ассоциируется с итальянским веризмом конца XIX в.

Полное драматическое колоратурное сопрано. Диапазон: до первой октавы – фа третьей октавы. Примеры партий: Анна Болейн («Анна Болейн» Доницетти, Донна Анна («Дон Жуан» Моцарта), Донна Эльвира («Дон Жуан» Моцарта).

Описание: довольно редкий голос, так как партии требуют сильного и теплого тембра на всем диапазоне, верх блестящий и подвижный, но при этом не резкий.

Полное драматическое сопрано. Диапазон: си малой октавы – си бемоль второй октавы. Примеры партий: Кундри («Парсифаль» Вагнера), Дидона («Дидона и Эней» Перселла).

Описание: насыщенный голос с блестящим металлическим тембром, используемый в немецком романтическом и постромантическом репертуаре. Обладает сильным верхом, крепким средним регистром, богатым резонансом.

Меццо сопрано.

Легкое лирическое меццо сопрано. Диапазон: си малой октавы – си второй октавы. Примеры партий: Орловский («Летучая мышь» Штрауса), Керубино («Свадьба Фигаро» Моцарта), Гензель («Гензель и Греттель» Хумпердинка).

Описание: голос грациозный, яркий, лиричный, в операх часто исполняет роли юношей. Легкие и игривые персонажи, требующие хорошей физической формы.

Полное лирическое меццо сопрано. Диапазон: соль малой октавы – си второй октавы. Примеры ролей: Секст («Милосердие Тита» Моцарта), Шарлотта («Вертер» Массне), Дульсинья («Дон Кихот» Массне).

Описание: голос мягкого и теплого тембра, гибкость при этом не является приоритетом, французские композиторы начала XIX в. использовали его для драматических ролей.

Драматическое меццо. Диапазон: си малой октавы – си бемоль второй октавы. Примеры партий: Азучена («Трубадур» Верди), Графиня («Пиковая дама» Чайковского), Брангена («Тристан и Изольда» Вагнера).

Описание: голос большой, с металлическим и темным тембром, имеет достаточную силу для исполнения мощных кульминационных моментов. Используется в русских операх, а также в операх Верди и Вагнера.

Лирическое контральто. Диапазон: соль малой октавы – фа второй октавы. *Примеры партий:* Эрда («Золото Рейна» Вагнера), Герцогиня («Сестра Анжелика» Пуччини), Ульрика («Бал Маскарада» Верди).

Описание: Это самый низкий женский «фах», с глубоким, темным тембром и меньшей гибкостью, чем меццо-сопрано. Партии этого «фаха» могут исполнять драматические меццо-сопрано.

Тенор.

Контртенор. Диапазон: фа малой октавы – ля второй октавы. *Примеры ролей:* Цезарь («Юлий Цезарь в Египте» Генделя), Аполлон («Смерть в Венеции» Бриттена), Оберон («Сон в летнюю ночь» Бриттена).

Описание: контртенор является относительно новым явлением, этот голос использует естественно резонирующий верхний регистр. Контртеноры часто поют произведения эпохи барокко, написанные для кастратов, но некоторые роли были специально написаны для этого голоса, например партия Оберона в опере Бриттена «Сон в летнюю ночь». Голос певцов менее драматичен, чем у кастратов, поэтому часто теряется некоторая театральная динамика.

Комический тенор. Диапазон: до малой октавы – си бемоль первой. *Примеры партий:* Горо («Мадам Баттерфляй» Пуччини), Бэппе («Паяцы» Леонкавалло).

Описание: связаны с оперой буффа XVIII в., имеют сильный средний регистр и хорошую подвижность, значительное внимание уделяется актерским способностям.

Легкий лирический тенор. Диапазон: до малой октавы – ре второй. *Примеры партий:* Феррандо («Так поступают все» Моцарта), Тамино («Волшебная флейта» Моцарта), Фентон («Фальстаф» Верди).

Описание: голос с мягким верхом и менее развитым низом, предпочтительно гибкий, важен для исполнения репертуара бельканто и партий в операх Моцарта, особенно зрелый певец получит роли в репертуаре Верди.

Полный лирический тенор. Диапазон: до малой октавы – до диез второй. *Примеры партий:* герцог («Риголетто» Верди), Рудольфо («Богема» Пуччини), Неморино («Любовный напиток» Доницетти).

Описание: крепкий, не слишком большой голос, обладающий уверенным легато, часто дополняет полное лирическое сопрано, в качестве примера приводится пара: Мими и Рудольфо.

Драматический тенор (спинто). Диапазон: до малой октавы – до второй. Примеры партий: Каварадосси («Тоска» Пуччини), Де Грие («Манон» Массне).

Описание: голос большего наполнения в сравнении с лирическим, обладает звонким, металлическим тембром.

Героический тенор. Диапазон: до малой октавы – си бемоль второй. Примеры партий: Тангейзер («Тангейзер» Вагнера), Зигфрид («Зигфрид» Вагнера), Отелло («Отелло» Верди).

Описание: этот пронзительный голос иногда называют Вагнеровский тенор. Его тесситура немного ниже его аналогов, но выше чем у баритона. Многие теноры, которые начинали как баритоны, переходят в этот «фах».

Баритон.

Легкий лирический баритон. Диапазон: до малой октавы – ля бемоль первой. Примеры партий: Фигаро («Свадьба Фигаро» Моцарта), Дон Жуан («Дон Жуан» Моцарта), Ко – ко («Микадо» Салливана).

Описание: гибкий голос, с сильным верхом, многие из ролей этого «фаха» часто исполняются характерными басами – баритонами в связи с тем, что их природа связана с оперой буффа, особенно в операх Моцарта. Британский композитор Гилберт Салливан писал для этого голоса партии главных героев в своих операх.

Полный лирический баритон (кавалер баритон). Диапазон: до малой октавы – фа диез первой. Примеры партий: Эскамильо («Кармен» Бизе), Папагено («Волшебная флейта» Моцарта), Фигаро («Севильский цирюльник» Россини).

Описание: крепкий голос, обладающий хорошим верхом, серединой и низами, фаворит французского репертуара.

Драматический баритон. Диапазон: ля большой октавы – фа диез первой. Примеры партий: Порги («Порги и Бесс» Гершвина), Яго («Отелло» Верди), Риголетто («Риголетто» Верди).

Описание: голос с темным бархатным звуком, имеющий достаточные возможности для исполнения ярких драматических кульминаций, его еще называют «Вердиевский баритон».

Бас.

Бас – баритон (характерный бас). Диапазон: ля бемоль большой октавы – фа первой. Примеры партий: Лепорелло («Дон Жу-

ан» Моцарта), Дулькамаре («Любовный напиток» Доницетти), Боттом («Сон в летнюю ночь» Бриттена).

Описание: это относительно новый «фах» для крепких, насыщенных и богатых обертонами голосов, часто это либо басы с хорошим верхним регистром, либо баритоны с хорошим нижним регистром. Автор отмечает, что для этих ролей очень важна характерность.

Комический бас. Диапазон: фа малой октавы – ми первой. *Примеры партий:* Дон Паскуале («Дон Паскуале» Доницетти), Фальстаф («Фальстаф» Верди).

Описание: ключевыми понятиями для понимания природы этого «фаха» являются юмор и характерность в сочетании с подвижностью голоса, что связано с распространенностью ролей для этого голоса в операх Доницетти и Россини. Голос характеризуется как ясный, теплый с множеством тембральных красок, применяемых в зависимости от желаемого эффекта.

Лирический бас. Диапазон: соль малой октавы – фа первой. *Примеры партий:* Зарастро («Волшебная флейта» Моцарта), Мазетто («Дон Жуан» Моцарта), Людовико («Отелло» Верди).

Описание: для этого голоса важна хорошая кантилена и верхний регистр.

Драматический бас. Диапазон: ми малой октавы – ми первой. *Примеры партий:* Банко («Макбет» Верди), Командор («Дон Жуан» Моцарта), Борис Годунов («Борис Годунов» Мусоргского).

Описание: голос темного тембра с наполненными, насыщенными, сильными резонирующими низами, способными прорезать оркестр, в этот «фах» входит бас – профундо.

Тембр певческого голоса – многогранное и сложное понятие, рассматриваемое исследователями в аспектах акустики, физиологии, специфики оперного пения и выразительности оперного образа. Вокальная методическая литература содержит определенные критерии для определения типа голоса, однако, ввиду разнообразия голосов, тембров и физических возможностей певцов, к каждому голосу необходим индивидуальный подход. Кроме того, проблема определения типа голоса может осложняться дефектами звукообразования, полностью избежать которых удастся немногим начинающим вокалистам.

Основная классификация голосов формировалась постепенно и сложилась к XVII в., по мере развития оперного искусства вокальными исследователями выделялись новые подтипы внутри каждого типа голоса.

В статье продемонстрированы лишь некоторые из существующих подходов к классификации типов певческих голосов, выбор которых был обусловлен личным интересом и доступностью источников для автора.

Отдельный раздел статьи посвящен используемой в Европе классификации оперных голосов по системе Fach, которая в некоторой степени схожа с классификациями мастеров итальянской школы и советских исследователей, но при этом является более дифференцированной, связывает подтипы голоса не только с тембральными характеристиками, но и разноплановыми актерскими навыками и фактурой певцов, а также, содержит примеры оперных партий, не распространенных на российской оперной сцене, что представляется автору интересным.

Использованные источники

1. Вишневская Г.П. Галина: История жизни. М. : Новости, 1991. 131 с.
2. Гарбузов Н.А. Процесс становления звуков как причина ладового движения. Теория многоосновности ладов и созвучий. Ч. 2. М., 1932. 198 с.
3. Гарсиа М. Советы по пению : учебное пособие / пер. Н.А. Александровой. СПб. : Планета музыки, 2014. 104 с.
4. Глинка М.И. Записки. Л. : Музгиз, 1953. 284 с.
5. Гонторенко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. 4-е изд. Ростов н/Д: Феникс, 2008. 183 с.
6. Гордеева Т.Ю. К истокам певческих школ. Вариант классификации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 23. С. 176–182.
7. Денисова Г.М. Основные постулаты российской вокальной школы на современном этапе развития музыкального искусства (певческий голос и методика его постановки) // Вестник культуры и искусств. 2006. № 1 (9). С. 120–129.
8. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М. : Музыка, 1968. 338 с.
9. Евсеев Ф.Е. Школа пения. Теория и практика для всех голосов : учебное пособие. 2-е изд., стер. СПб. : Лань; Планета музыки, 2015. 80 с.
10. Зданович А.П. Некоторые вопросы вокальной методики. М. : Музыка, 1965. 148 с.
11. Иванова Е.К. Пути формирования и сохранения профессиональных качеств голоса // Вестник культуры и искусств. 2015. № 2 (42). С. 134–139.

12. Котова Р.В. Исполнительская культура и формирование молодого певца-артиста. М. : Готика, 2006. 188 с.
13. Коткина И.А. Атлантов в большом театре: Судьба певца и движение оперного стиля. М. : Аграф; Большой театр, 2002. 336 с.
14. Кроуэст Ф.Дж. Советы певцам / пер. с англ. Е. Сергеевой. СПб. : Лань; Планета музыки, 2017. 80 с.
15. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам : учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань; Планета музыки, 2009. 192 с.
16. Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса. Киев : Муз. Україна, 1988. 138 с.
17. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2002. 496 с.
18. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. Л. : Наука, 1967. 208 с.
19. Николаев Д.В. Феномен оперного голоса // Известия государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Ч. 1: Общественные и гуманитарные науки. 2007. № 7 (43). С. 245–247.
20. Силантьева И.Г. Путь к интонации: Психология вокально-сценического перевоплощения. М. : КМК, 2009. 644 с.
21. Стулова Г.П. Факторы педагогического воздействия на тембр певческого голоса // Музыкальное искусство и образование. 2014. № 4 (8). С. 90–104.
22. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л. : АПН РСФСР, 1947. 336 с.
23. Чишко О.С. Певческий голос и его свойства. Л. : Музыка, 1966. 50 с.
24. Юссон Р. Певческий голос. М. : Музыка, 1974. 132 с.
25. Ferril Kyle The Fach System origin, function, and the dangers of perception. URL: // <https://www.academia.edu/>

Sofia Fedotova

**DEFINITION OF A TIMBRE OF A SINGING VOICE:
FACH VOICE CLASSIFICATION**

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 10, pp. 112–123.

doi: 10.17223/26188929/10/11

Timbre of a singing voice is a multifaceted and difficult concept considered by researchers in aspects of acoustics, physiology, specifics of opera singing and expressiveness of an opera image. Vocal methodical literature contains certain criteria for definition of type of voice. However, due to the variety of voices, timbres and physical capacities of singers, the individual approach to each voice is necessary. In addition, the voice definition problem can be complicated by defects of sound formation, which only can avoid few beginner vocalists.

The main classification of voices was formed gradually, it developed by the XVII century, in process of development of opera art by vocal researchers a new subtypes in each type of a voice were allocated.

In the article are shown some of the existing approaches to classification of the types of singing voices which choice was determined by a personal interest and availability of sources to the author.

The separate section of the article is devoted to the classification of opera voices by the Fach system used in Europe, which is somewhat similar to classifications of masters of the Italian school and the Soviet researchers, but it is more differentiated, connects subtypes of a voice not only with characteristics of timbre, but also diverse skills of actors and texture of singers, and also contains examples of the opera parties not extended on the Russian opera scene – which represented the interest to the author⁸.

The used sources

1. Vishnevskaya G.P. Galina: Istoriya zhizni [Galina: History of life] – M. Novosti, 1991. – 131 p.

2. Garbuzov N.A. Process stanovleniya zvukov kak prichina ladovogo dvizheniya. Teoriya mnogoosnovnosti ladov i sozvuchij, ch. 2 [The process of formation of sounds as the cause of the fret movement. The theory of the polybasic nature of modes and consonances, part 2] - Moskva, 1932. – 198 p.

3. Garsia M. Sovety po peniyu: Uchebnoe posobie [Singing Tips: Textbook] / perevod N.A. Aleksandrovoj. – Spb.: Planeta muzyki, 2014. – 104 p.

4. Glinka M.I. Zapiski. [Notes]– L.: Muzgiz, 1953. – 284 p.

5. Gontorenko N.B. Sol'noe penie: sekrety vokal'nogo masterstva [Solo singing: the secrets of vocal skill] / N.B. Gontarenko. Izd. 4-e. – Rostov n/D: Feniks, 2008. – 183 s.

6. Gordeeva T.YU. K istokam pevcheskih shkol. Variant klassifikacii. [To the origins of singing schools. Classification option.] Vestnik KemGUKI 23/2013. – s. 176 - 182

7. Denisova G.M. Osnovnye postulaty rossijskoj vokal'noj shkoly na sovremenom etape razvitiya muzykal'nogo iskusstva (pevcheskij golos i metodika ego postanovki) [The main postulates of the Russian vocal school at the present stage of development of musical art (singing voice and the method of its staging)] // Vestnik kul'tury i iskusstv 2006. – p. 1 - 19

8. Dmitriev L.B. Osnovy vokal'noj metodiki. [Basics of vocal technique.] – M.: Muzyka, 1968. – 338 p.

9. Evseev F.E. SHkola peniya. Teoriya i praktika dlya vsekh golosov: Uchebnoe posobie. [Singing school. Theory and Practice for All Voices: A Study Guide.] – 2 – e izd., ster. SPb.: Izdatel'stvo «Lan»; Izdatel'stvo «Planeta muzyki», 2015. – 80 p.

10. Zdanovich A.P. Nekotorye voprosy vokal'noj metodiki. [Some questions of vocal technique.] – M.: Muzyka, 1965. – 148 p.

11. Ivanova E.K. Puti formirovaniya i sohraneniya professional'nyh kachestv golosa [Ways of forming and preserving the professional qualities of the voice] // Vestnik kul'tury i iskusstv 2015. – p. 134 -139

⁸ Перевод аннотации – Т.Ф. Шестакова

12. Kotova R.V. Ispolnitel'skaya kul'tura i formirovanie molodogo pevca – artista. [Performing culture and the formation of a young singer - artist.] – M.: Gotika, 2006. 188 p.

13. Kotkina I. A. Atlantov v bol'shom teatre: Sud'ba pevca i dvizhenie opernogo stilya. [Atlantov in the Bolshoi Theater: The Fate of a Singer and the Movement of the Opera Style.] – M.: «Agraf», Bol'shoj teatr, 2002. – 336 p.

14. Krouest F. Dzh. Sovety pevcam [Tips for singers] / Per. s angl. E.Sergeevoy: Uchebnoe posobie. – SPb.: Izdatel'stvo «Lan»; Izdatel'stvo «Planeta muzyki», 2017. – 80 p.

15. Lamperti F. Iskustvo peniya po klassicheskim predaniyam. Tekhnicheskie pravila i sovety uchenikam i artistam: Uchebnoe posobie. 2 – e izd., ispr. [The Art of Singing According to Classical Legends. Technical Rules and Tips for Students and Artists: A Study Guide. 2nd ed., Rev.] – SPb.: Izdatel'stvo «Lan»; Izdatel'stvo «Planeta muzyki», 2009. – 192 p.

16. Lyush D. V. «Razvitie i sohranenie pevcheskogo golosa». ["Development and preservation of the singing voice."] Kiev: Muz. Ukrajina, 1988. 138 p.

17. Morozov Iskustvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoj teorii i tekhniki. [The art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology] IP RAN, MGK im. P.I. CHajkovskogo, Centr «Iskustvo i nauka». M., 2002. 496 p.

18. Morozov Tajny vokal'noj rechi. [Secrets of vocal speech.] – L.: Izdatel'stvo «Nauka», 1967. 208 p.

19. Nikolaev D. V. Fenomen opernogo golosa [Phenomenon of the operatic voice] // Izvestiya gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gerce-na 2007. – p. 245 - 247

20. Silant'eva I. G. Put' k intonacii: Psihologiya vokal'no – scenicheskogo perevoploshcheniya. [The way to intonation: Psychology of vocal - stage transformation.] – M: KMK, 2009. – 644 p.

21. Stulova G.P. Faktory pedagogicheskogo vozdejstviya na tembr pevcheskogo golosa [Factors of pedagogical influence on the timbre of the singing voice] // Vestnik kafedry YUNESKO «Muzykal'noe iskustvo i obrazovanie», 2014, p. 90 - 104

22. Teplov B.M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Psychology of musical abilities] / B.M. Teplov. – Moskva – Leningrad: APN RSFSR, 1947. – 336 p.

23. CHishko O.S. Pevcheskij golos i ego svojstva. [Singing voice and its properties.] – L.: Muzyka, 1966. – 50 s.

24. YUsson R. Pevcheskij golos. [Singing voice.] – M.: Muzyka, 1974. – 132 p.

25. Ferril Kyle The Fach System origin, function, and the dangers of perception [Singing voice.] [Elektronnyj resurs] // URL: <https://www.academia.edu/>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Жанна Вениаминовна Рыбакова – заслуженный работник культуры РФ, руководитель ансамбля скрипачей Томского государственного университета, руководитель инструментального Трио Центра культуры ТГУ, доцент кафедры метеорологии и климатологии ТГУ

Александр Константинович Лакин – артист Томского академического симфонического оркестра, заведующий учебной лабораторией Института искусств и культуры «Симфонический оркестр», выпускник ИИК Томского государственного университета и кафедры дирижирования Новосибирской государственной консерватории

Юлия Леонидовна Архипова – преподаватель кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ, выпускница Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, певица (сопрано)

Ксения Анатольевна Шалькова – выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, преподаватель фортепиано ДШИ им. Морозова (г. Санкт-Петербург)

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

Анна Ивановна Бурцева – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ, концертмейстер, артистка оркестра ТГУ

Светлана Николаевна Черепова – доцент ИИК ТГУ, зав. вокальным отделением кафедры хорового дирижирования и вокального искусства, певица (меццо-сопрано)

Ольга Борисовна Иванова – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ, художественный руководитель женского академического хора ТГУ, солистка Хоровой капеллы

Людмила Викторовна Булгакова – кандидат искусствоведения, зав. кафедрой инструментального исполнительства ИИК ТГУ, Почетный работник высшего профессионального образования

Екатерина Николаевна Гейль – артистка симфонического оркестра Томской государственной филармонии, выпускница ИИК ТГУ

Дмитрий Евгеньевич Котылев – артист оркестра ТГУ, выпускник Новосибирской государственной консерватории (композитор), член Союза композиторов России

Светлана Фёдоровна Горцева – заслуженный работник культуры России. Солистка Хоровой капеллы. Преподаватель Института искусств и культуры Томского государственного университета

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

Дмитрий Владимирович Дробышевский – директор творческого коллектива муниципального фольклорного театра «Разноцветье», выпускник РФФ Томского государственного университета

Ярослав Владимирович Ткаленко – дирижер Центра Оперного пения им. Г. Вишневской (Москва). В 2000–2006 гг. музыкальный руководитель и дирижер камерного оркестра старинной музыки «Королевский двор». Сотрудничал с Мариинским театром, Московским театром «Геликон – Опера», Воронежским театром оперы и балета

Ольга Павловна Мазепина – преподаватель и концертмейстер высшей категории томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова, член общественной организации «Союз томских композиторов»

Георгий Александрович Шахтарин – артист Хоровой капеллы Томского государственного университета (52 года), старший администратор Актового зала ТГУ

Вероника Алексеевна Кривопалова – доцент ИИК ТГУ, преподаватель Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова

Ольга Владимировна Харламова – студентка Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова

Казанцев Михаил Вячеславович – в 2014–2019 годах хормейстер Хоровой капеллы ТГУ, с декабря 2020 г. и.о. зав. кафедрой хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ, президент ГОО «Камерный хор ТГУ»

Галина Андреевна Схаплок – кандидат искусствоведения, доцент Федерального государственного казенного военного образовательного учреждения высшего образования «Военный университет» Министерства обороны Российской Федерации (Москва)

Кайя Аннели Саариахо (Kaija Anneli Saariaho) – финский композитор. Училась в Академии имени Сибелиуса в Хельсинки (1972–1976) по классу композиции (Пааво Хейнинен) и Академии изящных искусств (живопись, графика, рисунок). В 1980–1982 гг. занималась в Высшей школе музыки во Фрайбурге у Брайана Фернихоу и Клауса Хубера. С 1982 г. стажировалась в институте

IRCAM (Франция, Париж). С 1982 г. живет и работает преимущественно в Париже

Никита Николаевич Мирошников – студент Института искусств и культуры ТГУ, певец (тенор)

Софья Олеговна Федотова – преподаватель ряда музыкальных школ г. Новосибирска, выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, певица (сопрано)

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Zhanna Rybakova – Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Head of the Violin Ensemble of Tomsk State University, Head of the Instrumental Trio of the TSU Cultural Center, Associate Professor of the Department of Meteorology and Climatology of TSU

Alexander Lakin – artist of the Tomsk Academic Symphony Orchestra, Head of the Educational Laboratory of the Institute of Arts and Culture "Symphony Orchestra", graduate of the IAC Tomsk State University and the Department of Conducting of the Novosibirsk State Conservatory

Yulia Arkhipova – Lecturer at the Department of Choral Conducting and Vocal Art at the TSU, a graduate of the Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, singer (soprano)

Ksenia Shalkova – graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, piano teacher of the Morozov Children's Art School (St. Petersburg)

Catherine Prihodovsky – Advanced Doctor in Art Criticism, member of the Union of composers of Russia, member of the Union of Russian writers, associate Professor of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University - chief editor, president of editorial Board

Anna Burtseva - Associate Professor of the Department of Choral Conducting and Vocal Art of the TSU, accompanist, artist of the TSU Orchestra

Svetlana Cherepova – Associate Professor of the IAC TSU, Head of the vocal department of the department of choral conducting and vocal art, singer (mezzo-soprano)

Olga Ivanova – Associate Professor of the Department of Choral Conducting and Vocal Art of the TSU, artistic director of the Women's Academic Choir of TSU, soloist of the Choir Chapel

Lyudmila Bulgakova – Ph. D of Art Criticism, head of the Department of Instrumental Performing, Honorary Worker of Higher Professional Education

Ekaterina Geil - artist of the symphony orchestra of the Tomsk State Philharmonic Society, graduate of the TSU

Dmitry Kotylev – artist of the TSU orchestra, graduate of the Novosibirsk State Conservatory (composer), member of the Union of Composers of Russia

Svetlana Gortseva – Honored Worker of Culture of Russia. Soloist of the Choir Chapel. Lecturer at the Institute of Arts and Culture, Tomsk State University

Olga Mazepina – teacher and accompanist of the highest category of the Tomsk College of Music named after E.V. Denisov, member of the public organization "Union of Tomsk Composers"

Georgy Shakhtarin - artist of the Choir Capella of Tomsk State University (52 years old), senior administrator of the TSU Assembly Hall

Veronika Krivopalova – Associate Professor of the TSU, senior lecturer of the Tomsk Music College named after E.V. Denisov

Olga Kharlamova – student of the Tomsk College of Music named after E.V. Denisov

Mikhail Kazantsev - 2014-2019 choirmaster of the TSU Choir, since December 2020, Acting Head of the Department of Choral Conducting and Vocal Art, President of the TSU Chamber Choir

Galina Schaplock – Ph. D of Art Criticism, Associate Professor of the Federal State Military Educational Institution of Higher Education "Military University" of the Ministry of Defense of the Russian Federation (Moscow)

Kaija Anneli Saariaho is a Finnish composer. She studied composition (Paavo Heininen) and the Academy of Fine Arts (painting, drawing, drawing) at the Sibelius Academy in Helsinki (1972-76). In 1980-1982 she studied at the High School of Music in Freiburg with Brian Fernihough and Klaus Huber. Since 1982 she trained at the IRCAM Institute (France, Paris). Since 1982 he lives and works mainly in France, in Paris.

Nikita Miroshnikov – student of the Institute of Arts and Culture TSU, singer (tenor)

Sofia Fedotova - teacher of the school "Virtuosos" (Novosibirsk), graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, singer (soprano)

Stanislav Vavilov – Ph. D of Technical Sciences, Associate Professor, National Research Tomsk Polytechnic University

Dmitry Drobyshevsky - director of the creative team of the municipal folklore theater "Multicolor", a graduate of the Tomsk State University

Yaroslav Tkalenko - Conductor of the Center for Opera Singing G. Vishnevskaya (Moscow). 2000 - 2006 - Musical Director and Conductor of the Early Music Chamber Orchestra "Royal Court". Collaborated with the Mariinsky Theater, the Moscow Helikon-Opera Theater, the Voronezh Opera and Ballet Theater