

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

2021

№ 12

Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского Союза писателей, профессор 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.А. Цыганкова, дизайн обложки Л.Д. Кривцовой, переводчик Н. Мирошников

Подписано в печать 29.12.2021 г. Формат 60×84¹/₁₆. Печ. л. 7,2. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № 4920

Дата выхода в свет 24.02.2022 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, 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 Musicology, 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

Мария Блажевич. АНТОН ШАРОЕВ: воспоминания о маэстро Шароеве	8
Нота Капри. МИХАИЛ КАРПЫЧЕВ	14

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Вероника Кривопалова, Анна Кириенко. ОПЕРА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА «ИВАН-СОЛДАТ»	19
Никита Мирошников, Юй Ян. «ПИКОВАЯ ДАМА» ПУШКИНА В ОПЕРЕ, ОПЕРЕТТЕ И АНИМАЦИИ	60
Галина Схаплок. О СОЗДАНИИ «NOANOA» И «PRES» – ДВУХ ПЬЕС ДЛЯ СОЛИРУЮЩИХ ИНСТРУМЕНТОВ И РАБОЧЕЙ СТАНЦИИ ОБРАБОТКИ СИГНАЛОВ (IRCAM) (Ксавье Шабо, Кайя Саариахо, Жан-Батист Баррьер)	73
Екатерина Приходовская, Анна Окишева. ГАРМОНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ – ОТКРЫТАЯ СИСТЕМА С НЕИСЧЕРПАЕМЫМ ПОТЕНЦИАЛОМ	83
Анна Бурцева, Вячеслав Клименко. ДИНАМИКА ВОЗДУШНЫХ ПОТОКОВ КАК ПРОЦЕСС МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ	87

ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Полина Бородихина. ИСТОРИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА	93
Дмитрий Котылев. «ДУХ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ» В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	113

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

CONTENTS

From the chief editor.....	7
-----------------------------------	----------

VITA BREVIS, ARS LONGA

Maria Blazhevich. ANTON SHAROEV: memories about Maestro Sharoev	8
Nota Capri. MIKHAIL KARPYPHEV	14

WORKS AND CHARACTERS

Veronika Krivopalova, Anna Kirienko. EDISON DENISOV OPERA «IVAN-SOLDIER»	19
Nikita Miroshnikov, Yu Yan. QUEEN OF SPADES BY PUSHKIN IN THE OPERA, OPERETTE AND ANIMATIONS	60
Galina Shaplok. ON THE REALIZATION OF <i>NOANO</i> AND <i>PRES</i> , TWO PIECES FOR SOLO INSTRUMENTS AND IRCAM SIGNAL PROCESSING WORKSTATION	73

VERBUM DE MUSICA

Ekaterina Prikhodovskaya, Anna Okisheva. HARMONY IN A MUSICAL WORK – OPEN SYSTEM WITH LIMITLESS POTENTIAL	83
Vyacheslav Klimenko, Anna Burtseva. AIR FLOW DYNAMICS AS A PROCESS OF MUSICAL SOUND-EXTRACTION	87

RULES OF MUSIC GENRE

Polina Borodikhina. HISTORY AND EVOLUTION OF THE MUSICAL GENRE OF THE PIANO CONCERT	93
Dmitry Kotylev. «SPIRIT OF THE RUSSIAN CULTURE» IN THE CONTEMPORARY MUSICAL ARTS	113

Information about the Authors	125
--	------------

doi: 10.17223/26188929/12/1

От редактора

Рубрика «Vita brevis. Ars longa» стала уже постоянной, к сожалению. Никуда не уйти от обстоятельств окружающего мира, частью которого мы и сами являемся. Прекрасно и очень давно сказал В. Жуковский:

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

В этом выпуске вспомним таких деятелей искусства, как Антон Георгиевич Шароев и Михаил Георгиевич Карпычев.

Рубрика «Произведения и персонажи» обращена к творчеству трёх композиторов: Эдисона Васильевича Денисова (статья В. Кривопаловой и А. Кириенко), Петра Ильича Чайковского (статья Н. Мирошникова и Юй Яна), современного зарубежного автора Кайи Саариахо (статья Г. Схаплок).

Дальнейшие страницы альманаха посвящены таким вопросам музыкального искусства, как гармония (статья Е. Приходовской и А. Окишевой) и звуковая краска (работа В. Клименко и А. Бурцевой).

В рубрике «Законы музыкальных жанров» встречаем историю жанра инструментального (конкретнее, фортепианного) концерта (статья П. Бородихиной) и вопрос о национальной принадлежности русскому «духу культуры» современной российской композиторской школы (статья Д. Котылева).

Особую благодарность главный редактор выражает Вячеславу Клименко и Никите Мирошникову, оказавшим главному редактору в период тяжёлой болезни (Covid-19) бесценную помощь в подготовке выпуска.

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

Е.А. Приходовская,
главный редактор

From the editor

Unfortunately, rubric "Vita brevis. Ars longa" has already become permanent. We cannot avoid the circumstances of the surrounding world, because we are a part of it. In this release we will say a word about such performers as Anton Sharoev and Mikhail Karpychev.

Rubric "Works and characters" is directed to the works of three composers: Edison Denisov (article by V. Krivopalova and A. Kiriyyenko), Pyotr Tchaikovsky (article by N. Miroshnikov and Yu Yan), contemporary foreign author Kaya Saariaho (article by G. Schaplok).

Further pages of the almanac are devoted to such problems of musical art as harmony (article E. Prikhodovskaya and A. Okisheva) and sound ornament (the work of V. Klimenko and A. Burtseva).

In the heading "Rules of musical genres" we meet the history of the genre of instrumental (more specifically, piano) concert (article by P. Borodikhina) and the question of nationality to the Russian "spirit of culture" of the modern Russian school of composition (article by D. Kotylev).

The chief editor expresses special gratitude to Vyacheslav Klymenko and Nikita Miroshnikov, who provides invaluable assistance to the chief editor with preparing the release during a serious illness (Covid-19).

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: 10.17223/26188929/12/3

АНТОН ШАРОЕВ

Воспоминания о маэстро Шароеве



1929–2021

Антон Шароев (7 мая 1929, Баку – 6 октября 2021, Тюмень) – советский и российский дирижёр и скрипач. Основатель и руководитель Киевского камерного оркестра (1963–1969, 1976–1987). Художественный руководитель и главный дирижёр оркестра «Камерата Сибири» (1998–2021). Заслуженный деятель искусств УССР (1986), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2005).

Сын пианиста Георгия Шароева и деятеля советского телевидения Валентины Шароевой, брат режиссёра Иоакима Шароева. По утверждению самого Шароева, его отец был внебрачным сыном певца Иоакима Тартакова, а тот, в свою очередь, – внебрачным сыном Антона Рубинштейна.

Отец хотел сделать из Антона пианиста, однако в девять лет он самовольно перешёл на скрипку. Окончил Центральную музыкальную школу в Москве, затем Московскую консерваторию, где учился по классу скрипки у А.И. Ямпольского, занимался также дирижированием у Николая Аносова. В 1948–1956 гг. играл вторую скрипку в Квартете имени Чайковского вместе с Юлианом Ситковецким, Рудольфом Баршаем

и Яковом Слободкиным. В 1963–1969 гг. и затем вновь в 1976–1987 гг. возглавлял Киевский камерный оркестр.

В 1998 г. стал первым руководителем созданного в Тюмени камерного оркестра «Камерата Сибири». Широкий резонанс получили осуществлённые Шароевым концертные исполнения забытой оперы Дмитрия Бортнянского «Алкид» (1984, Киев) и духовной оперы Антона Рубинштейна «Христос» (2001, Тюмень), партитуру которой ему удалось разыскать в Германии.

Скончался 6 октября 2021 года на 93-м году жизни в Тюмени. Похоронен в Москве на Востряковском кладбище.

6 октября 2021 г.



...Когда дочка была совсем маленькой, она говорила: «У мамы – два принца: папа и Шароев». И сегодня главный принц моей жизни маэстро Шароев умер.

Больше 20 лет мы были вместе с Антоном Георгиевичем: сколько музыки сыграли, в стольких странах побывали...

Было много всяких трудностей, конечно: может и слез, и обид, но он всегда говорил: «Маша, мы с тобой одной крови. Между нами есть связь, мы чувствуем друг друга в музыке». И, действительно, связь была и есть, мистическая, необыкновенная. Сказать просто, что я любила Маэстро, значит, ничего не сказать. Часто на меня

люди ругались: «Что ты говоришь только о Шароеве, давай о ком-нибудь другом».

Но я не могла о другом...

Антон Георгиевич был слишком уникален. Он продолжал не только дирижировать, но и играть на скрипке в 92 года (!), ещё в апреле был наш последний концерт, играли с ним в том числе и сонату Франка. Он здорово, искрометно шутил и всегда знал, что кому сказать, может быть, иногда и цинично. Он преданно любил музыку. Он любил жизнь.

Трудно поверить, что ещё две недели назад мы сидели с ним на 8-часовой оркестровой репетиции в Тюменской филармонии и готовились к концерту в Мариинке.

А сейчас я вот плачу и не могу остановиться.

В мае Антон Георгиевич почувствовал себя нехорошо, на репетицию вызвали скорую, и он сказал мне: «Маша, ты не плачь! Мы с тобой обязательно ещё сыграем на небесах!».

Верю, что сыграем, Маэстро! Верю.

6 апреля 2021 г.

«Немножко о печальном...» – сказал Антон Георгиевич, обернулся ко мне и говорит: сыграем «Аве Марию». Получилось так, что «Аве Мария» Шуберта – последнее, что Маэстро сыграл на скрипке в своей жизни. Ровно за полгода до смерти. Последний бис. И последние аплодисменты Маэстро как Великому Скрипачу. А дальше, в мае, было уже два оркестровых концерта, где скрипку в руки он больше не брал.

31 мая 2021 г.

Финальная «Аллилуйя» земной жизни Маэстро. «Аллилуйя» Генделя из оратории «Мессия» стала финалом последнего концерта Антона Шароева. Он повторил ее два раза. А потом сказал последние слова публике: «Мы вернулись к Аллилуйе Генделя. Каждый год по несколько раз мы вместе давали “Аллилуйю” для вас. Заглохла Аллилуйя, но она не могла заглохнуть. Это великая музыка всех народов, всех времен, тысячелетий и десятков тысячелетий. Она, как и русская духовная музыка, останется навсегда, будет с “человечеством. Генделевская “Аллилуйя” – на всё, и на всех, счастливо вам!».

7 октября 2021 г.

Мне кажется, вот сейчас он снова пошутит: «Что-то я на этой фотографии слишком старым получился».

На самом деле, я не знала более молодого человека, чем Антон Шароев. Жизни, силы в нем было до самого конца больше, чем в любом 20-летнем парне.

Помню, как в 80 лет он легко сбирался по горам в Ницце, а мы еле-еле за ним успевали.

Как прохожие удивлённо оглядывались, когда он легко танцевал, кружился и подпрыгивал, идя по парижским улицам. А ему тогда было больше 80 лет.

Как он, наконец в Тюмени, на перекрестке около филармонии – вот только совсем недавно, в мае, – специально ждал, когда загорится красный цвет, и бежал наперерез машинам, играя с жизнью, играя со смертью.

Немного архивных фото с интернета, где Вы, Антон Георгиевич, – совсем молодой! Хотя Вы были и остаетесь молодым всегда.

8 октября 2021 г.

В конце прошлого сезона Маэстро Шароев сказал: «в следующем [сезоне] на каждом концерте обязательно будет звучать Бах». Столько мы ещё планировали с ним...

Завтрашний концерт в Тобольске «Код Баха» я посвящаю Антону Георгиевичу. Да, и теперь, наверное, любой мой Бах будет для него.

Спасибо Вам, Маэстро, что вложили в меня столько много бесценного, то, чего нельзя передать никакими словами.

Год назад мы ещё играли с Вами здесь, в Тобольском католическом храме. С балкона, где находится орган, вниз ведёт очень крутая лестница, которой больше 100 лет, с нее непросто спуститься даже молодому человеку. Антон Георгиевич тогда сказал: «Я, наверное, уже не смогу быстро спуститься на поклон, вы спускайтесь с Юлей, а я буду кланяться сверху». И произошло чудо – после успешного концерта люди бурно приветствовали его, и вдруг Маэстро невероятно быстро спускается вниз и, счастливый, победно идет к алтарю. Я помню, у меня в этот момент из глаз брызнули слезы: «Как же у него все-таки получилось так ловко и быстро это сделать?», а настоятель храма отец Дариуш тогда встал перед Маэстро на колени и запел: «200 lat»!

14 октября 2020. Рубрика «Учитель музыки» в группе VKontakte «Томская филармония»

Я расскажу про человека, который прошел через всю мою сознательную творческую жизнь. Он, как никто другой, повлиял на мое ощущение музыки, на понимание *rubato* (это свобода течения музыкальной мысли) и восприятие тончайших тембровых красок... Я говорю про Антона Георгиевича Шароева – выдающегося скрипача, создателя Киевского камерного оркестра, создателя и бессменного руководителя Тюменского камерного оркестра «Камерата Сибири».

С Антоном Георгиевичем мы познакомились, когда он пришел в Тюменский колледж искусств на прослушивание вокалистов. Я тогда была на третьем курсе, аккомпанировала на этом прослушивании. После чего он пригласил меня сначала в свой оркестр «Камерата Сибири», а потом, уже намного позже, в ансамбль старинной музыки «Барокко». Все эти долгие годы нас связывали профессиональные и просто теплые человеческие отношения.



Такими людьми, как Антон Георгиевич Шароев, невозможно не восхищаться. И я искренне восхищаюсь:

– Его неумной жизненной энергией. Антону Георгиевичу 91 год. Несмотря на почтенный возраст, он по-прежнему в строю. По-прежнему бодр, полон творческих идей и сил. До сих пор активно выступает как скрипач, играет сложнейшие камерные сонаты. Это достойно как минимум книги рекордов Гиннесса!

– Его бешеной работоспособностью. Вахтеры разных филармоний все время удивлялись, что я репетирую по восемь часов в день. А для меня это было нормой. Потому что ровно такое же отношение к творческому процессу и к профессии я наблюдала у Антона Георгиевича.

– Масштабом его личности. Антон Георгиевич из поколения великих деятелей музыкального искусства – Шостаковича, Рихтера, Ойстраха, Гилельса, Горностаевой... С ними, и со многими другими мастер играл в ансамбле, общался, дружил. Он – хранитель множества уникальных историй, связанных с этими выдающимися людьми. Кстати, умение интересно, сочно, живописно рассказывать истории – еще один талант Антона Георгиевича.

– Его отношением к музыке. Мастер всегда говорил своим ученикам и молодым коллегам: «Не бывает одной заданной интерпретации произведения. На каждом новом концерте исполняйте произведение так, как будто исполняете его впервые. Никогда не повторяйтесь». Эти слова я запомнила навсегда. Спонтанность в музыке иногда тоже хороша. В таком случае музыка становится живой, она «дышит».

– Наконец, я обожаю его чувство юмора и оптимизм. Наверное, именно эти качества позволили Антону Георгиевичу оставаться таким, каким мы все его знаем, любим, ценим. Благодаря сотрудничеству и общению с замечательным Антоном Георгиевичем, я поняла одну важную вещь: главное в жизни – чувство юмора и позитивный настрой.

Люблю Вас, Маэстро!

Мария Блажевич¹

¹ Мария Блажевич (21 апреля 1981, Тюмень) – российская органистка, пианистка, клавесинистка. С отличием окончила Казанскую государственную консерваторию им. Н.Г. Жиганова по двум специальностям: «Фортепиано» (класс профессора Э.К. Ахметовой) и «Орган» (класс профессора Р.К. Абдуллина), а также магистратуру Санкт-Петербургского государственного университета, кафедра старинной музыки (класс профессора А.А. Панова). Прошла стажировку на кафедре органа и клавесина Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (класс А.М. Шмитова). В 2012 г. завершила обучение в аспирантуре Казанской консерватории и в том же году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Числовая символика в музыкальной теории и практике XVII в. (на материале немецкой органно-клавирной музыки)». Автор ряда научных публикаций по истории старинной музыки. Лауреат и дипломант международных конкурсов органистов. Лауреат премии «Органист года - 2021». С 2012 г. – органистка Томской государственной филармонии. С 2003 г. Мария Блажевич работает артисткой оркестра «Камерата Сибири» и ансамбля старинной музыки «Вагоссо» Тюменской филармонии под управлением Антона Шароева.

УДК 929

doi: 10.17223/26188929/12/4

МИХАИЛ КАРПЫЧЕВ

Всё – не пройдёт: и останутся книги...
Концерты в Рубцовске, чертёж содержания,
Мелодия «Сказки», стихи, фотолики,
А главное – память, легенды, преданья...

Михаил Карпычев. Песни протеста. – Новосибирск, 2014

Михаил Георгиевич Карпычев родился в 1952 г. в Баку. С 1990 г. работал в Новосибирске в Государственной консерватории имени Глинки. Автор 15 книг, из них 7 – по специальным вопросам музыковедения и игры на фортепиано, 8 – поэтических сборников, в том числе «Курортный романс» (2009), «Один» (2010), «104 страницы про жизнь и смерть» (2016).

Михаил Карпычев прошёл школу выдающегося педагога Я.И. Мильштейна (Московская консерватория). Исполнительскому почерку Михаила Карпычева присущи романтическая свобода интерпретаций, оригинальность трактовок, звуковое мастерство и техническая безупречность. Как отмечали многие рецензенты, логическая продуманность сочеталась в игре пианиста со страстной непосредственностью.

Доктор искусствоведения (1996); профессор (2001); член диссертационного совета Д 210.011.01 при Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.



1952–2021



Окончил Азербайджанскую государственную консерваторию в 1975 г. В Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки работал с 1990 г. В то время заведовал кафедрой общего фортепиано.

Концертирующий пианист, композитор, поэт и прозаик (член Союза писателей России), научный работник, исследователь методики фортепианной игры.

Человек потрясающего ума и юмора. С ним было всегда интересно и весело. Сказанное им всегда было точно и неоспоримо. Именно поэтому Михаил Георгиевич пользовался большим уважением и заслуженным авторитетом у студентов и соискателей диссертационного совета при Новосибирской консерватории.

Главному редактору альманаха довелось с ним сотрудничать при обеих защитах (кандидатской и докторской).

Так получилось, что последний его концерт был 22 марта 2019 г. в органном зале Томской филармонии.

Об этом событии была статья в Музыкальном альманахе (выпуск 7).

Приводим полностью интервью, данное Михаилом Георгиевичем Карпычевым в филармонии.

Михаил КАРПЫЧЕВ: «Настоящий педагог – это артист!»

Томские зрители очень тепло приняли новосибирского гостя, концерт был необычным: музыкант каждое произведение предварял своими стихами – о смысле жизни и о творчестве, о любви и о погоде, о... И все музыкальные произведения написаны профессором, он выступил и как интересно работающий композитор.

Назовём некоторые из прозвучавших на концерте произведений: элегия «Посвящение Мендельсону», «Парижский этюд», «Наваждение (воспоминание о первой любви)», «Музыка для кино о любви», «Подражание Зилоти».

В пространстве современной музыкальной культуры нашей страны этот удивительный музыкант занимает особое место. Композитор, концертирующий пианист, профессор консерватории, кроме того, автор 16 книг, из них семь – по специальным вопросам музыковедения и игры на фортепиано и восемь поэтических сборников (в том числе две поэмы). Маэстро Карпычев ещё и доктор искусствоведения, член Союза писателей России.

И стихи, и фортепианные произведения в исполнении автора впервые прозвучали на томской сцене. После концерта музыкант дал небольшое интервью нашему изданию.

– Михаил Георгиевич, такое разнообразие способностей... Что из ипостасей: музыка, поэзия, искусствоведение, преподавание – для Вас главное?

– Не задумывался... Когда что-то приходит в голову – музыка или стихи, происходит то, о чём замечательно сказал Пушкин:

*И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.*

Всё органически происходит в моём творчестве, а самое главное увлечение – моя замечательная жена. (Улыбается, кивает на супругу.)

– И спутница жизни, и Муза?

– Да.

– Не могу не спросить Вас о студентах консерватории – какие они? Порой кажется, что они – очень увлечённые люди, готовые к служению музыке. Музыкальная школа, музыкальный колледж или училище, затем учёба в консерватории – столько лет отдаётся музыке, а перспективы туманные: распределения нет, мест на всех в оркестрах не хватит. Поэтому наиболее реальная перспектива – преподавать музыку детям. Хлопотно, не всем нравится, да и зарплаты преподавателей совсем небольшие...

– Студенты очень разные: кто-то очень хочет учиться, увлечён, а кто-то приходит только за дипломом. Да-да, если бы диплом давали сразу после поступления, то некоторые сразу бы ушли. Таким студентам не нужны ни музыка, ни творчество... Не открою большого секрета, со мной согласятся и преподаватели других вузов: к сожалению, часть современной молодёжи – прагматики, прожжённые прагматики, ничего не хотят знать, поэтому и кругозор невелик. Порой невежественные – до анекдотов, не знают самых простых вещей из истории искусств и культуры, а без этих знаний современного специалиста не будет! Вот сидят, уткнувшись в свои смартфоны, хотя учатся в третьей по рейтингу консерватории России. Такие студенты хоть что-то воспримут за годы учёбы – и то хорошо.

К счастью, есть и увлечённые студенты, с ними интересно работать. Их меньше, чем прагматиков, но они увлечены, они фанатики, а без фанатизма в музыке нельзя... И если любит молодой человек или девушка то, чем занимаются, то всё у них получается. А любят потому, что умеют. И к радости преподавателей, среди студентов не исчезают люди, которые хотят учиться музыке, а не диплому.

Хочу заметить, что музыкальный бум в нашей стране закончился в 1960–1970 годы, много причин, это тема отдельного разговора. Тогда все мамочки стремились отдать детей в музыкальные школы, во многих квартирах стояли инструменты фабрик «Красный Октябрь», «Лирика»... Утренники в музыкальных школах становились событием...

– Среди Ваших выпускников много состоявшихся профессионалов?

– К счастью, да. Это и преподаватели, и артисты, хотя разделить эти сферы сложно, да и не нужно. В своей книге я написал, что настоящий педагог, преподаватель – это артист! И в консерваторской аудитории, и в школьном классе урок, лекция – это театр одного актёра.

Да, у выпускников по-разному складываются судьбы, и всё же целеустремлённые, увлечённые люди всегда находят свой путь в искусстве, не теряются в жизни.

– Ваши студенты участвуют в конкурсах?

– Да. Но с конкурсами ситуация сложная. Их много, и они, к сожалению, теряют долю своей значимости. Вот в 1928 году Оборин победил на конкурсе в Варшаве – это было событие эпохального значения для всей страны, и для него самого, конечно же, для его преподавателей. А сейчас даже конкурс Чайковского – это не то, что было в 1960-е годы, когда победителем стал 18-летний пианист Вэн Клайберн из США. И всё же студенты, другие молодые музыканты должны участвовать в конкурсах!

– Что Вы посоветуете молодым людям, занимающимся музыкой в школе, колледже?

– Если есть желание и любовь к музыке, то заниматься нужно! Однако нужно помнить и то, что жизнь музыканта не будет простой. И потому есть и такой вариант: окончить музыкальную школу – и пойти учиться на юриста, финансиста, экономиста. Гарантирую: жизнь будет проще, обеспеченней. А вот не будет ли ночами снится музыка – кто знает...

Интервью Татьяны Бирюковой

Михаил Георгиевич Карпычев и жил, и ушёл из жизни «на посту» – до конца был учёным и сотрудником диссовета Новосибирской консерватории. Он ушёл из жизни во время защиты кандидатской диссертации – на этой защите он присутствовал онлайн. Окружающие и присутствующие на защите не сразу поняли, что произошло. Так, видимо, и надо жить и уходить – ни на секунду не оставляя своё дело, для которого (среди прочего) и пришёл на Землю.

Нота Карпу

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 782.1

DOI: 10.17223/26188929/12/5

Вероника Кривопалова, Анна Кириенко

ОПЕРА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА «ИВАН-СОЛДАТ»

В статье даётся полный анализ ранней оперы Эдисона Денисова «Иван-солдат». Рассматриваются некоторые признаки «новой фольклорной волны», а также ранние проявления будущего стиля композитора. В 1950–1960-е гг. XX в. для многих молодых отечественных композиторов обращение к фольклору было единственной возможностью для самовыражения и обновления музыкального языка. Во второй половине XX в. остро встаёт проблема сохранения национального в творчестве.

Опера «Иван-солдат», премьера которой в Томске состоялась спустя более полвека после написания, до сих пор привлекает внимание своей «незаигранностью». Отдельно стоит отметить, что в профессиональной литературе отсутствует подробный разбор «Ивана-солдата», хотя опера неожиданно открывает нам «другого» Денисова: более «легкого» для восприятия, наполненного фольклорными элементами.

Ключевые слова: Эдисон Денисов, ранняя опера, «Иван-солдат», «новая фольклорная волна»

Опера «Иван-солдат» относится к периоду обучения Денисова в Московской консерватории. Работа над ней заняла около четырех лет, и первая картина, сочиненная в 1956 г., игралась на выпускном экзамене. В клавире опера была закончена к весне 1959 г. – моменту окончания аспирантуры. В партитуре написана первая картина, а также Ариозо Царевны и Колыбельная из четвертой картины.

Целиком опера «Иван-солдат» не была исполнена ни разу – ни в России, ни за рубежом. Специально для IV Международного фестиваля современной музыки имени Эдисона Денисова (проходившем в 2016 г.) была сделана оркестровка клавира всей оперы учеником Э. Денисова Юрием Сергеевичем Каспаровым, заслуженным деятелем искусств России, руководителем Российской ассоциации современной музыки, профессором Московской государственной

консерватории им. П.И. Чайковского. Впервые опера была поставлена 15 декабря 2016 г. благодаря совместной работе Томского музыкального колледжа им. Э. Денисова, вокального факультета ТГУ и Новосибирской консерватории.

Ю. Каспаров говорит: «Мысль оркестровать оперу появилась довольно давно. Меня еще Лера Ценова (Ценова В.С. – *Г.Г.*) просила об этом. Но прежде чем знакомиться с клавиром и что-то начинать, мне было необходимо заручиться поддержкой какого-нибудь оперного театра, который согласился бы эту оперу поставить. От театра, или, точнее, от оркестровой ямы, зависел состав оркестра – и это главная причина, которая тормозила работу. Пресс-релиз оперы предлагался самым разным театрам в Москве и в целом ряде регионов, но многих отпугивали масштаб оперы, необходимость ярких декораций, наличие огромного хора, большая часть которого должна быть костюмирована, да и состав солистов тоже, а некоторые просто пугались имени Денисова! И вдруг неожиданно в начале прошлого года мне поступило предложение из Томского музыкального училища имени Денисова. Выяснилось, что Томский колледж вместе с Новосибирской консерваторией могут и хотят поставить оперу, дать премьерные спектакли в Томске и Новосибирске и даже организовать турне по сибирским городам в 2018 году. Конечно, я, обсудив пресловутую проблему оркестровой ямы, сразу начал работу».

Мировая премьера Оперы состоялась 15 декабря 2016 г. в Центре культуры Томского государственного университета, а затем, в июне 2017 г. в концертном зале Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки. В год 90-летия композитора состоялось ещё одно исполнение оперы в БКЗ Томской областной филармонии.

Денисов так оценивал свой первый оперный опыт: «<...> вспоминая сейчас консерваторские сочинения, я, говоря откровенно, думаю, что самое лучшее из сочинений тех лет был, все-таки, наверное, первый акт оперы “Иван-солдат”. Я написал его в конце первого курса, а второй и третий акт позднее уже – в аспирантуре <...>. Это сочинение из тех, которые могут иметь всегда большой успех: оно очень театральное и очень русское». Вспоминал он и такой факт: «Играл Дмитрию Дмитриевичу (Шостаковичу. – *Г.Г.*) свою оперу. Он очень расхваливал. Сказал: “Пописывали, пописывали, да и стали настоящим композитором”» [1, с. 19; 4, с. 53].

По стилю «Иван-солдат» напоминает произведения Стравинского русского периода («Мавра», «Байка»). Эдисон Денисов говорил о своей опере так: «Я купил у букиниста старое и большое издание сказок Афанасьева, которыми зачитывался. На одну из этих сказок я и написал оперу. Либретто я делал сам. Это было трудно, так как сказка Афанасьева занимает всего три страницы. Приходилось дописывать много текста. Кое-где я даже писал стихи. Использовал некоторые тексты из фольклорных записей. Ни одной цитаты в опере нет, но зато много текстов из народных песен. Текст нескольких больших фрагментах – арий и хоров – я сам написал в стихах. <...> Опера получилась очень русской и по сюжету, и по персонажам, и вообще по языку. Формы здесь большей частью простые: много куплетных, куплетно-вариационных, обычных трёхчастных. Опера в целом выстроена довольно просто – это что-то вроде огромного рондо, как одна из картин «Петрушки» Стравинского. То есть народная тема здесь – как рефрен, а все остальные участники – как эпизоды в этом рондо [13, с. 9].

Содержание оперы:

Иван-солдат полюбил дочь царя – Анну. Царь поставил условие: если Ивану удастся за месяц добиться любви Анны, будет она его женой. Иван-солдат подкупает прибывших торговать заморских купцов, и в больших часах, которые купцы дарят царевне, попадает в ее комнату. Опера заканчивается свадьбой Анны-царевны и Ивана-солдата [15].

Драматургия оперы основана на сквозном действии: сольные номера (арии, ариозо) плавно переходят в ансамблевые и хоровые сцены, плясовые эпизоды органично вписываются в ход сюжета. Уже в этом раннем произведении Денисов демонстрирует свободное владение вокальными формами вариантно-куплетного строения, контрастными переключениями в ходе событий, развитой лейтмотивной техникой [4, с. 55].

В опере пять картин:

Первая картина («Царский дворец») – экспозиция оперы. Включает сцену суда и хор «Слава».

Вторая картина («Кабак») – камерная по количеству участников.

Третья картина («Площадь») – массовая, центральная.

Четвертая картина («Спальня царевны») – камерная, включает только троих участников.

Пятая картина («Царский дворец») – развязка. Сцена несостоявшейся казни; «Здравица молодым».

В музыке много образных, сценических и музыкальных переключек. Основная арка, скрепляющая целое, перекидывается от первой картины к пятой. Это одно место действия (царский дворец), сцена суда: в первой картине – суд над солдатом, осмелившимся полюбить царскую дочь, в пятой картине – несостоявшаяся казнь Ивана (введен образ палача, разыскивающего свою жертву), а также сходное завершение картин: первая заканчивается «Славой» царю, последняя – «Здравицей» молодым. Центральная картина оперы – третья. Она самая развернутая и сложная по строению. Это сцена на торговой площади, включающая большое число участников (её рефрен – тема народа).

Тематический материал оперы неразрывно связан с фольклорной основой. В целом опера «Иван-солдат» традиционна по гармоническому языку, средствам выразительности, музыкальной драматургии. Однако она написана умелой композиторской рукой.

«Двойственность» стилистики постоянно ощущается в музыке оперы. При ясной диатонической основе и опоре на разнообразные ладовые структуры постоянно используются приемы «остранения», «освежающие», по выражению Л. Христиансен, гармонизацию мелодий фольклорного типа.

Сюжет сказки типичен для этого жанра и развивается «по нарастающей» – от спокойной завязки к кульминации в сценах буйного загула Ивана, далее – к счастливой развязке в «репризной» ситуации начала сюжета.

От русской оперы, от кучкистов тянутся все сюжетные линии оперы – здесь и славение Царя, и сцены загула в кабаке – аллюзия на сцену в корчме с ее хозяйкой у Мусоргского; эпизод прихода заморских кораблей напоминает сцену из «Садко» и т.д. Сфера жанровых аллюзий в опере достаточно широка: это и темы в духе плясовых наигрышей, и хоры славения Царя, и «балалаечные мотивы» в плясках «счастливой развязки». Сценическое решение оперы оказалось созвучным ее музыке: скромные постановочные средства не помешали созданию красочного спектакля, решенного в стиле яркого лубка, точно воплощающего сказочно-фольклорную стилистику.

В этой ранней, фактически «студенческой» опере Денисов смело выступил как либреттист; он вспоминал, что с этим испытывал трудности: «<...> сказка Афанасьева занимает всего две страницы, <...> пять картин оперы на этом не выстроишь» (цит. по: [4, с. 52]). В опере «<...> огромный монтаж материалов, взятых из русской поэзии, <...> много текста я взял из народных песен, <...> да еще досочинил сам в ариях и хорах» [4, с. 52, 54].

Увертюра

Оперу открывает барабанная дробь и фанфара, которая в дальнейшем будет связана с характеристикой Царя. Г.В. Григорьева так и называет ее «темой царской власти». Лейтмотив власти появляется всюду, где речь идет о Царе или его страже, органично вплетаясь в хоровую ткань, в реплики персонажей. Э. Денисов подчеркивал, что в опере нет ни одной музыкальной цитаты, однако в ней много подлинных текстов из народных песен. Аллюзия адресована русской опере – как не вспомнить вступительную фанфару из «Золотого петушка», возвещающую о царской власти, или настораживающий трезвучный мотив из «Сказки о царе Салтане»? Диатоническая основа мелодии «остранена» наслоениями секунд, пока еще робкими, но в сопоставлении двух проведений придающими ей оттенок гротеска и вызывающими в памяти заключительную фанфару «Петрушки» [4].

Также налицо связь с нетемперированными духовыми инструментами. Фанфара звучит в исполнении двух труб, содержит движение по звукам аккордов, призывные квантовые ходы. Интересно ладотональное оформление фанфары: проявляется переменность *e-moll* и *C-dur* и интонационная опора на звуки трезвучия с добавочным тоном (в мелодии – на секундовые и терцовые соотношения звуков). Бесполутоновое строение фанфары также связано с опорой на пентатонику. Фанфара проводится дважды, второй раз с эффектом «эхо», что подчеркнуто динамическим контрастом (*f* – *pp*) и сменой тональности (*A* – *dis*) в тритоновом соотношении; опора на хроматическую тональность.

Описанный гармонический прием, безусловно, отсылающий к эстетике «новой фольклорной волны», находит претворение и в дальнейшем. Созвучия с побочными тонами становятся в опере едва ли

не главным средством гармонизации мелодий фольклорного типа, почти цитатных.

Они особенно характерны для эпизодов, связанных с фигурой Царя, с «негативной» сферой власти.



Основная часть увертюры по образному содержанию имеет сквозное развитие: от лирического, печального повествования (с оboe solo) к торжественной декламации и победе счастья, любви. Увертюра имеет куплетно-вариационную форму (тема и 4 «глинkinские» вариации на *soprano ostinato*) с чертами полифонизации в развитии музыкального материала – добавлении относительно самостоятельных мелоритмических и фактурных пластов и перегармонизации мелодии в вариациях.

Тема вариаций имеет признаки жанра хороводной песни раннего периода, а именно: ограниченность диапазона и звукоряда, комбинаторный, попевочный характер мелодии, малую распевность слогов, скромность средств многоголосия (бурдон или гетерофония) [14, с. 122]; метрически же – цензурированность при общей силлабике пропеваемого текста. Основными интонациями данной темы являются секундовые и терцовые попевки. В формообразовании также велика роль квадратности, что не характерно для русской традиции, но создаёт пропорциональность и четкость структуры.



Тембровое решение соответствует лирическому настроению мелодии: вариации исполняются струнными и деревянными духовыми в верхнем и среднем регистрах.

В третьей вариации у низких струнных появляется мотив, похожий на тиканье часов (имеющее прямое отношение к сюжету оперы),



а в четвертой, торжественной, проявляется звукоизобразительная колокольность, созданная с помощью уплотнения аккордовой фактуры; также к струнным добавляются медные духовые, а мелодия проводится у «мягких» валторн. Колокольность и обращение к русским напевам в качестве основной темы увертюры выявляют тесную связь с национальной идеей оперы.

Ритмически основная часть увертюры довольно статична, ритмо-группа побуждает к действию, но в общем контексте звучит скорее как начало повествования, сказочный зачин.

В целом увертюра предвосхищает собой дальнейшие события оперы, представляя основные музыкальные образы и героев-участников действия.

Первая картина

Выходная ария Ивана-солдата

Выходная ария Ивана-солдата – музыкальный портрет главного

героя оперы. В нескольких разделах арии показан собирательный образ «доброго молодца» с такими чертами характера, как удаль, храбрость, смекалка.

Тучи грозны, ночи темны
По поднебесью идут
Наши славны Забалканцы
На ученице идут.

Запала мне в душу краса Анны – царевны, дочери царя нашего....
Только раз её увидел и положила навеки она сердце солдатское

Первый раздел, до минор, написан в куплетно-вариационной форме со вступлением. Песенная мелодия выполнена в гетерофонной фактуре с постоянно меняющимся количеством голосов. Тему сначала проводят струнные, затем она звучит одностольно в партии Ивана. Четырехтактовая мелодия темы отличается широтой мелодических фраз, большим диапазоном (децима) и ладовой переменностью. После сольного запева подхват оркестра максимально легок по звучанию и плотности фактуры. По жанру тема близка солдатской лирической песне со сплавом лирики и маршевости, что показывает Ивана как персонажа из народа и подтверждает идею массовости, соборности и народности в целом. Варианты текста из либретто являлись довольно популярными в песнях на военную тематику и изначально были приурочены к взятию турецкой крепости Измаил:

5 Andante tranquillo = 72

Piano

p

ван-
дат

p (поет)

Ту - чи - гроз - ны, но - чи тем ны по под-не - бесь.

pp

По настроению песня задумчива. Во втором куплете тема звучит в оркестровой партии, а у Ивана вместо эпических возникают лирические интонации, то есть практически сразу он предстает как герой и мыслящий, и чувствующий. Переживания его выражены через речевые и декламационные интонации, чередующиеся из-за смешанных чувств героя (контраст тоски и восхищения передан через секундовые нисходящие интонации и резкие скачки).

Второй раздел, h-moll, повествователен по содержанию и также написан в стиле солдатской песни, но уже более подвижной:

Жил И-ван - сол - дат ити - ши - не, да —

вни - ре, на чу-жих хар - чак и ка - зен - ной квар -

Оркестр оказывает скупую ритмическую и гармоническую поддержку в виде тонического органного пункта и аккордов. В конце раздела — тонально неустойчивый переход к лирическим мыслям. Легкие восходящие хроматические мотивы связаны с мыслями об Анне-царевне и встречаются в третьем, тематически сходном разделе арии. В партии оркестра из этих мотивов формируется подголосок.

Третий раздел, E-dur, построен на измененной теме первого раздела, но уже имеет мечтательный характер. Вокальная партия дублируется аккордами в оркестре, а также сопровождается подголоском из перехода.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия (басовый регистр) и фортепианное сопровождение (верхний и нижний регистры) начинаются с crescendo, достигая forte (f). Затем следует decrescendo до mezzo-forte (mf) и изменение темпа на «Poco più animato», обозначенное цифрой 9 в квадрате. Текст песни: «дни, и но - чи. А - лый цвет по с - ли - цу рас-сти».

Ладовая переменность (As-C) создает ощущение сказочности и того, что все это – фантазии Ивана. Возвратные скачки на сексту и «покачивающие» терции тоже помогают в воплощении идеи фантазии, мечты.

Перечисления красоты царевны отражены в секвенционном развитии, которое внезапно замедляется и приводит к четвертому разделу – сокращенной репризе.

Так в драматургии оперы создается контраст со стилистикой лирических героев, прежде всего Ивана-солдата. Его темы подчеркнута диатоничны, пронизаны оборотами фольклорного характера; тематизм такого рода явно ориентирован на «клише» русского оперного жанра, здесь более всего проявляется «традиционная» составляющая стилистического облика оперы. В откровенно песенных темах оперы композитор «не стесняется» кантилены [4, с. 56].

Сцена Ивана с Акулиной

Смены темпа (Allegro), движения (остинатные фигуры шестнадцатых длительностей) и интонаций в партии главного героя свидетельствуют о начале новой сцены. Она выполняет двойную функцию в драматургии первой картины и оперы в целом. С одной стороны – это дальнейшее развитие сюжета, появление помощницы в лице няньки Акулины с экспозицией ее образа; с другой – это промежуточная сцена, выполняющая роль связки перед более важной сценой Ивана и Царя.

В партии Ивана мягкие лирические интонации арии сменяются размашистыми речевыми интонациями (восходящие кварты, сексты

с активным пунктирным ритмом). В сопровождении звучат гармонические фигурации квартовых созвучий.

Всю сцену объединяет ритм плясовой. Мелодия плясовой появляется в оркестровой партии вместе с появлением Акулины и становится её лейтмотивом. Первая фраза Ивана основана на терцовых попевках, а вторая фраза содержит утвердительные, поучительные, назидательные интонации, основанные на нисходящих квартлах.

Начальные фразы Акулины речевые, а вот в партии Ивана звучит тема плясовой и это неслучайно, ведь Иван рассчитывает на сочувствие и соучастие. Появление в начале диалога лейтмотива царской власти в оркестровой партии предвосхищает будущий конфликт.

Небольшое соло Акулины рисует характер сильной, дерзкой и вместе с тем осторожной няньки. В ответ на её гневные реплики в партии Ивана появляются романсовые интонации, которые звучат на фоне плясовой, затем они переходят в настойчивую просьбу. Такая полижанровость рисует многомерность персонажей: они и умны, и душевны.

Появление мелодии плясовой в вокальной партии Акулины – свидетельство согласия между персонажами и желания няньки помочь Ивану, и теперь кварты звучат утвердительно.

Очень интересно Эдисон Денисов строит дуэт Ивана и Акулины. У каждого героя самостоятельная мелодия, различен и текст, но вместе с тем можно заметить постоянные имитации – вторы.

Акулина *p*
Ведь па-рев-на - кра са от всех лю-дей за семь-ю две-ря - ми уп -

Иван-солдат *mf* *p*
Ес-либ крыль - я мне - Пти-цей под е - ё ок - но под-ле-тел,

18

p *p*

В тональном оформлении сцены использованы *соль дорийский*, *ми фригийский*, *соль мажор*, *ми мажор*, и всё вместе это звучит как сложная хроматическая тональность с разными ладовыми сегментами.

Акулина *p* Ведь па-рев-на - кра са от всех лю-дей за семь-ю две-ря - ми уп -

Иван-солдат *mf* Ес-либ крыль - я мне - *p* Пти-цей под е - ё ок - но под-ле-тел,

18

p *p*

Небольшое ариозо Ивана, полное горечи и одновременно решимости бороться за своё счастье, – сочетание собственных волевых интонаций в вокальной партии и плясового ритма из лейтмотива Акулины в сопровождении.

В финальной части сцены, по принципу контраста, появляются два второстепенных персонажа – царские приближенные Ефан и Епифан. Они представляют линию контрдействия. Реплики этих героев строятся на ритмоинтонациях лейтмотива царской власти, так как они подслушивают и подсматривают с целью доложить царю о крамольных речах и «сговоре» Ивана и Акулины. Типаж этих героев рождает ассоциации с такими персонажами русских опер, как Скула и Ерошка (персонажи оперы А.П. Бородина «Князь Игорь»), Варлаам и Мисаил (персонажи оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов»).

В конце сцены звучит квартет с двумя планами действия: на первом – сговор Ивана и Акулины, на втором – перешептывание царских слуг. У каждого персонажа самостоятельные интонации – решительные у Ивана, интонации соучастия и поддержки у Акулины, грозные, непреклонные интонации Ефана (бас), трусливые у Епифана (тенор). Восходящие гаммообразные фразы изображают смену декораций, подводят к заключительной сцене первой картины.

Сцена Ивана с Царем

Сцену открывает лейтмотив царской власти, который в сравнении с увертюрой начинается на полтона ниже и приводит к тональности ля минор. Инструментальное вступление к сцене начинается *PP*, постепенно динамика усиливается, создавая эффект приближения, оно завершается яркими (*ff*) выпуклыми мажорными трезвучиями с тиратами, впервые появившимися в увертюре. Выход Царя народ встречает хором «Слава» в тональности *до мажор*. Мелодия хора имеет все характерные признаки жанра славильных песен: попевочную природу, небольшой мелодический диапазон в пределах кварты с терцовой раскачкой и постоянным возвращением к устою *до*. Фактура гетерофонная с чертами бурдонирования (выдержанные квинты) у басов, ладовая переменность (одноименный *до мажор* – натуральный *до минор*). Хор звучит на фоне оstinатного движения восьмьюми длительностями с опорой на тоническую квинту с сопряжённой секундой.

Тенора

Басы

24

sp cresc.

Контрастом к хоровой партии звучат реплики Ивана-солдата. Его речитативные восклицательные интонации тоже опираются на квинту, но с устоем *соль*, что создаёт диссонантность звучания. Постепенно в его партии восходящая чистая квинта сменяется нисходящей уменьшенной («дай то Бог хоть ноги живым унести»). Обращает на себя внимание грозная, устрашающая тема басов («Царь-государь идёт суд вершить, за измену хочет Царь солдата казнить»), которая звучит на основе фригийского трихорда в унисон; она повторяется трижды и может быть названа темой суда.

Дополнительную остроту этой теме придают хроматические ходы в оркестровой партии.



Первая реплика Царя речитативна, строится на ум. 5 и ч. 5, затем звучит его небольшое комическое ариозо, которое вызывает ассоциацию с арией Додона из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Царь *p* Го - во - рит, И - лан - сол - дат, ты пред на - ми ви - но - ват! Мо - и слу - ги

Царь *mf* до - ло - жи - ли, что вы смам - кой го - во - ри - ли не - по - доб - ны ре - чи здесь...

Ариозо содержит до примитивного простые интонации как в вокальной партии (скачок на ч. 5, постепенное движение, секвенция на терцовых интонациях), так и в оркестровом сопровождении (параллельные квинты, обилие остродиссонирующих секунд). Куплетная форма с нарочито точным повтором подчеркивает примитивность. Грозные реплики гротескно противопоставлены музыкальному воплощению с опорой на жанр плясовой и скерцо. Скерцо также станет одной из главных характеристик его дочери, Анны-царевны.

Ответные фразы Ивана звучат на фоне темы «Славы», содержат те же интонации, но с подчеркнутыми просительными нисходящими секундами. Развитие диалога с Царем как раздела сцены строится на троекратном повторении основных тем: «просительной» темы

Ивана (И), требовательной темы суда у басов (С) и непреклонная тема Царя как справедливого правителя (Ц). Таким образом, этот раздел имеет черты рондальности (И ЦС И ЦС И).

Краткий переход к следующему разделу тонально неустойчив: он строится на чередовании аккордов тональностей тритонового соотношения в нисходящем движении (Des-dur – a-moll, d-moll – As-dur) и неустойчивых остинатных интонаций малых секунд, интонационно образуя связь предыдущего раздела со следующим. Звук *gis* (энгармонически *as*) становится новым устоем.

Хор мамок-нянек – типичный плач-причитание; из его признаков у Денисова можно выделить общее настроение жалобы, обилие малосекундовых интонаций и повторение небольших по диапазону коротких мотивов. Мелодия развивается по типу респонсорного пения «запев-подхват», в фактуре – контрастная и подголосочная полифония. Драматургическое развитие хора – по принципу крещендирующего конуса за счет увеличения состава участников, усиления динамики и уплотнения оркестровой фактуры. Форма хора строфическая (3 строфы), мелодически первые две строфы практически не отличаются друг от друга. Третья же строфа построена на секундовых интонациях и терцовых попевах, причем поются они все на слог «А».

Спор Ивана-солдата с Царем выполнен в виде двух развернутых сольных реплик обоих персонажей. Реплика Ивана отличается свободой за счет нерегулярной ритмики.

Сопрано

Хор мамок-нянек
за сценой

Альты

Andante $\text{♩} = 80$

p *f*

Ох, го-до-вух-ки на-шине-счаст-ны-е, Ох, го-до-вух-ки

По диапазону реплика его небольшая и не содержит больших скачков, за исключением того, когда он поет о любви и казни (скачки на м. 6, второй – на более высоком уровне, как кульминация всей речи), что объясняется эмоциональным подъемом. В партии оркестра растет напряжение: к сольному запеву Ивана добавляется тревожное секундовое остинато и мелодические элементы темы из второго раздела арии Ивана-солдата (связанного с Анной-царевной).

Реплика Царя также сначала одногласна, далее встречается тема оркестра из его комического ариозо и появляется тема явно народного происхождения. Позже появляются терцовые ходы из Увертюры.

Завершает картину общая массовая сцена с хором «Слава», плачем мамок-нянек и в конце – интонации третьей вариации и заключения Увертюры как тематическая арка.

Вторая картина

Драматургическая функция картины двойственная: с одной стороны, это отступление, обрисовка быта определенных групп народа и отдельных персонажей (подвыпившие мужики, Кабатчица, парни); с другой – поиск и нахождение Иваном-солдатом способа достижения цели. Главный герой показан отчаявшимся от невозможности выполнения условий договора с Царём.

Картина распадается на две сцены: в первой хор голи кабацкой, монолог и песня Ивана-солдата; во второй сцене диалог Кабатчицы и парней, а также хор, приветствующий торговые корабли.

Сцена в кабаке

Эта сцена рождает ассоциацию со сценой в корчме из оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» (схожи место действия, ситуация с комическими эпизодами, персонажи, драматургическая функция, опора на народные музыкальные жанры).

Открывает картину небольшое оркестровое вступление, экспонирующее место действия. В октавный унисон звучит неустойчивая, вязкая, хроматизированная мелодия в размере 5/4, рисующая и мрачные раздумья Ивана, и его окружение.

Метрически тема связана с народной традицией (пятидольник), но гармонически более современна: используется хроматическая ладотональность с остродиссонирующими интервалами (ув. 4, ум. 5, ум. 6 и др.). В оркестровой партии используются приемы, характерные для хоровой фактуры: «запев-подхват», респонсорные переключки хора и солистов.



Полиладовость, или сцепление микроладовых ячеек, – прием, типичный для неофольклористики тех лет, широко применяется автором в темах ярко фольклорного характера. «Мерцания» разных ладовых устоев слышны и здесь, их гибкая смена говорит о достаточно уверенной руке начинающего композитора [4, с. 56].

Сцену открывает хор голи кабацкой в жанре застольной песни. Мелодия застольной вырастает из интонаций оркестрового вступления.

В ней сохраняются равномерное движение четвертными длительностями, октавный унисон, дублированный оркестровой партией, размашистые интонационные скачки. Однако её отличает диатоничность (*Фа лидийский* и *Фа натуральный*) и использование переменного метра. Каждый раздел формы завершается характерными для застольных восклицаниями «Эй! Лей, наливай!», которые гармонизованы секундовыми созвучиями с опорой на доминантовый тон.

Форма хора – трёхчастная репризная с развивающей серединой и вариантно изменённой репризой, в которой дана косвенная характеристика Ивана.

Монолог Ивана-солдата строится на речевых интонациях небольшого мелодического диапазона, в оркестровой партии контрапунктом звучит лейтмотив царской власти. Повествование Ивана звучит хмуро, угрюмо и поддерживается в партии оркестра мало-секундовыми остинатными интонациями в качестве тревожного фона и как мелодические «стонущие» жалобные попевки. Рассказ Ивана о неудачной попытке проникнуть во дворец воплощён многомерно: комическое содержание одновременно контрастирует с драматическими интонациями. Комический итог – кульминация его истории – сопровождается появлением в партии оркестра ритм-группы плясовой.

Песня Ивана отделена от монолога лишь репликой Кабатчицы и кратким двухтактовым переходом со сменой устоя.

Иван-олдат

56 Andante $\text{♩}=72$

p

Та - тар - ки, та -

56 Andante $\text{♩}=72$

pp

p — pp

Иван-олдат

тар - ки язъ - ли по пал - ке, у - да - ри - ли...

По жанру его песня может быть соотнесена с жанрами небылицы и потешки: в сопровождении – короткие повторяющиеся попевки с акцентом на первую и третью доли, однако начало с затакта усили-

вает их жалобный характер. Вокальная партия изменчива, первоначальные интонации песни варьируются ритмически и мелодически, что характерно для аутентичного народного исполнения. Устоем этого эпизода становится Es (на протяжении песни он несколько раз изменяется: Es-E-Es), а лад имеет минорное наклонение. Некоторые мотивы попевок дублируются в оркестре как подголосок – ответ мелодии в партии Ивана. Сама песня является законченным номером, но вписана в основное развитие сюжета (одновременно с песней звучат реплики голи кабацкой и Кабатчицы). Завершается песня фразой, характерной для эпических запевов: мелодический диапазон становится гораздо более широким, чем в мелодии песни; акцент заметнее смещается на третью долю и появляются широкие интервальные ходы-возгласы. Они связаны и с застольными тостами-призывами.

Также в тексте используется пословица «Ой, Москва! – она бьет с носка. Бей в доску, поминай Москву!», которая может отсылать либо к конкретному городу, либо к Царю – олицетворению Москвы и Руси; кроме того, о договоре с Царем напоминают тритоновые ходы, встречающиеся в обеих сценах.

Сцена встречи кораблей

Сцена связана с первой с помощью приема резкого сопоставления различных образов или событий – монтажности. Стук в дверь показан звукоизобразительно с помощью остинатной репетиции октавным унисоном в партии оркестра. Троекратное его повторение выступает как традиционный элемент сказочного повествования. Молчание, удивление и смятение всех в кабаке выражено гибкой мелодией на основе звукоряда натурального *до минора* с чертами фригийского (используется натуральная и пониженная II ступень). Появление парней еще до их реплик предваряется ритмогруппой плясовой с короткими секундowymi попевками. До минор приобретает функцию доминанты к тональности всей второй сцены – расширенной тональности *Фа мажор-минор*.

В целом во второй сцене представлен лишь один законченный номер – хор «Пришли корабли из заморской земли...» для смешанного состава как массовый финал картины. Интонации хора предвосхищаются и постепенно формируются в репликах всех участников действия, находящихся на сцене: голи кабацкой, вошедших парней и девушек. Мелодия хора строится на тех же интонациях, что хор голи

кабацкой (движение звуков по тоническому трезвучию с захватом шестой ступени).

Сопрано *mf* При - шли ко - раб - ли из за - мор - ской из зем - ли, при - вез ли по -

Альты *mf* При - шли ко - раб - ли из за - мор - ской из зем - ли, при - вез ли по -

Тенора *mf* При - шли ко - раб - ли из за - мор - ской из зем - ли, при - вез ли по -

Басы *mf* При - шли ко - раб - ли из за - мор - ской из зем - ли, при - вез ли по -

Сам хор имеет куплетную форму с чертами трехчастности: два проведения основной его темы в *Фа мажоре*-миноре звучат в самом хоре; в середине – эпизод с плясовой темой парней на текст скороговорки «Поп на копне, колпак на попе...» и ответной реплики хора, основанной на тритоновом нисходящем ходе и хроматизированном нисходящем движении. Третье проведение темы в партии оркестра в тональности *Ре мажор-минор* – канон как в оркестре, так и в хоре. Мелодия в оркестре изложена имитационно с эффектом эха, в партии хора – две мелодических линии, разделенные по парам верхних и нижних голосов. Обе линии довольно просты в ритмическом и мелодическом плане: мелодия строится на звуках аккордов, звучащих в оркестре. Интонации размашистые (от сексты уменьшаются до кварты и терции). Нижняя мелодическая линия является контрапунктом к верхней. Параллельно звучит и небольшой речитативный эпизод Кабатчицы. Четвертое проведение темы завершает картину постепенным конусообразным *diminuendo*, создавая эффект ожидания дальнейшего развития событий: все участники финала по очереди уходят со сцены.

Третья картина

Третья картина является также народной, но более массовой. Роль картины в общей драматургии – развитие сюжета, перелом в действии. На уровне либретто и музыки здесь гораздо больше отсылок

к народной музыкальной культуре. Как и вторая картина, третья условно делится на два больших раздела. Первый раздел – массовая сцена на пристани, музыкально и образно замкнутая. Второй – сцена Ивана-солдата с народом и тремя купцами, завершающаяся покупкой часов.

Хоровая сцена «В гости к нам пришли корабли...»

Образно и содержательно является продолжением финального хора предыдущей картины, но общее звучание хора более приподнятое, радостное. В основе – ритмогруппа плясовой в партии оркестра, в *Е миксолидийском*.

При прослушивании отмечается также и четкая метрика, характерная для шествий. Интонации хора (квартовые и секундовые ходы) также появляются в партии оркестра. Форма хора – куплетная, и проведение его как бы «прослаивает» весь первый раздел картины. Таким образом, раздел приобретает черты рондальности, где хор выполняет роль рефрена. В начале картины проводится 2 его куплета.

The musical score is for a chorus scene titled '(Народ на площади)'. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a piano accompaniment. The vocal parts enter with a forte (*f*) dynamic, singing the lyrics 'Вгос - ти кнам при - шли ко-раб - ли'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is written in 8/8 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Первый эпизод – нищие просят подаяния. Текст, вероятнее всего, написан самим Денисовым. Интонационно используются простые попевки на основе *соль эолийского*: нисходящее движение со скачками на ч. 4 и ч. 5, которые исполняются мужским хором сначала

в октавный унисон, затем в квинту. Два мелодических пласта, изложенных полифонически, органично сочетаются между собой. Оркестр поддерживает пение тоническим органным пунктом. Просительные интонации как в хоре, так и в оркестре типичны – нисходящая малая секунда.

Тенора

Рефрен проводится в измененном виде, а его интонации совмещаются с интонациями первого эпизода (в партии теноров).

Второй эпизод с парнями представляет собой диалог двух групп народа и небольшой шуточный напев-потешку. Из особенностей данного раздела можно выделить единый ритмический ансамбль оркестра и хора в ритме плясовой как признак жанра потешки с многократно повторяемыми короткими простыми мотивами в небольшом диапазоне.

Парни *mf*

Шли три по-па, три Про - ко-пи-я по-па. Три Про - ко-пи-я по-па. Три Про-копъ - е-ви- ча...

70 *p*

Действующие лица (народ и парни) отличаются друг от друга характерными для каждой группы интонациями, представленными в предыдущих сценах (интонации парней были представлены еще во второй картине). Четырехтактовый запев потешки построен на мелодии, звучавшей в оркестре одновременно с репликой хора, в *си бемоль лидийском*. Тема аккордового склада звучит у хора и оркестра. Далее можно услышать момент, похожий на начало второй картины, связанный с кабаком. Рефрен проходит без изменений.

Третий эпизод с царской стражей связан с темами царской власти и самого Царя. Реплики речевые, первые – в пределах тритона. Далее

на теме ариозо Царя из первой картины звучит соло басов (затем теноров в мелодическом контрапункте с басами). Оркестр тем временем «изображает» размеренный, четкий шаг квартовыми возвратными ходами. Фактура также полифонизируется временным добавлением контрастной мелодической линии, основанной на коротких речевых попевках (репетиция на одном звуке и нисходящая секундовая интонация).

Царская стража (тенора)

Царская стража (басы)

Буд - то раз он по - хва - лил - ся, что люб - ви бы он до - бил - ся

Четвертый эпизод с появлением одного из купцов и матросов выстроен по принципу крещендирующего конуса с постепенным включением в действие всех персонажей, находящихся на сцене. Оркестр проводит секундовую интонацию остинато с включением инструментальных интонаций из рефрена.

Рефрен проводится без изменений.

Сцена Ивана с народом

Второй раздел картины связан с появлением Ивана и начинается со смены фактуры и ладотональности (*ми-бемоль дорийский*), в оркестре появляется тема, похожая на начальную интонацию хора «Пришли корабли» из финала второй картины, но с варьированием начального мотива; она неустойчиво завершается тритоном, словно напоминая о договоре с Царём. Эта тема неоднократно появляется в следующих картинах, и ее можно назвать темой солдатской удали.

Соло Ивана начинается с солдатской темы из первой картины, затем появляются речевые интонации, а в оркестре звучит тема любви, но в конце этого соло Иван отчаивается и бросает в толпу деньги.

Иван-солдат

Альты

poco rit. Как у го-ду-бя у си - зо - ва зо-ло

ко е-му те- перь...

75 Andante $\text{♩} = 72$

poco rit. *pp*

Далее следует развёрнутый эпизод пляски парней, основанный на жанровых признаках частушки (силлабический ритм, приём скороговорки, равномерное движение восьмыми в быстром темпе, остинатные фигуры в аккомпанементе). Партия хора основана на движении параллельными квинтами с последующим соединением в унисон. Форма эпизода – куплетная с элементами вариантного развития.

Пляску парней завершают разудалые реплики Ивана «Пей! Гуляй!», звучащие на фоне уменьшенных квинт, – снова и отсылка и к теме Царя, и подчеркивание упаднического состояния Ивана-солдата.

Перелом в действии наступает в момент, когда с корабля сгружают часы: в оркестре появляется оstinатная фигура, имитирующая ход часов в тональности *си-бемоль минор*; ремарка в клавире «Часы начинают играть» сопровождается боем часов (арпеджиато скрипок, кварто-квинтовое пустотное созвучие *ми-си-ми* диссонирует с трезвучием *си-бемоль минора*).

Парни

76 Allegro $\text{♩} = 100$ (Пюют, приплясывая) *p*

Меж го - ра - ми, меж до - ла - ми си-дит

76 Allegro $\text{♩} = 100$ *p*

Именно в этот момент к Ивану приходит идея проникнуть во дворец, подкупить купцов и спрятаться в часах.



Сцена договора Ивана с купцами

В целом звучит на теме кораблей с ладовым, тональным, интонационным варьированием, но при этом попевки остаются узнаваемыми. Отмечается постепенное «омажоривание» реплик. В сцене заметную роль играют полифонические приемы (мини-канон в сцене договора с купцами, соединение контрастных мелодических линий героев).

Финал третьей картины

Его начинает женский хор, в основе мелодическая цитата («Ой, вставала я ранешенько») и текстовая цитата «Ой, ты, купчик, бел голубчик». В хоре куплетная форма, во втором куплете в партии оркестра звучит лейтмотив царской власти сначала за сценой в *Ля мажоре*, затем на сцене в *До мажоре* и глашатаи от имени Царя благодарят заморских купцов за подарки.

Moderato ♩=80

Сопрано

Альты

Ох ты, куп-чик, бел го-луб-чик, ми-лый мой, за-ве-ден-на-я лю-

Ох ты, куп-чик, бел го-луб-чик, ми-лый мой, за-ве-ден-на-я лю-

90 Moderato ♩=80

pp

В оркестровой постлюдии звучит мотив кораблей. Картина тонально очень цельная, начавшись в *Ми мажоре*, она завершается в *Ля мажоре* празднично, светло. Как самая массовая, третья картина показывает разные группы народа: парни, женщины, купцы, царские глашатаи.

Четвертая картина

Картина является лирическим центром оперы, в ней окончательно определяется судьба главных героев. Драматургически в картине дана экспозиция образа Анны-царевны, первая встреча с Иваном-солдатом, кульминация и разрешение основного конфликта.



Картину открывает небольшое оркестровое вступление, которое создаёт атмосферу спокойствия, добра (темп *Andantino*, динамика *PP*, мажорный лад – *До лидийский*, мягкие поступенные интонации в мелодии).

В основе вступления – лейтмотив Акулины, но в ином жанровом воплощении: вместо оживленной плясовой звучит спокойная колыбельная.

Интересно фактурное и гармоническое оформление темы. Вдохновлённый неофольклоризмом Стравинского и Бартока, Денисов использует различные ладовые модели в сочетании с противоположным движением двух мелодических линий, изложенных параллельными секстаккордами и квинтами.

Сцена Анны-царевны с мамкой-нянькой

Сцена начинается с колыбельной, создающей атмосферу камерности, уединённости, при этом через данный жанр показан народный быт. Форма колыбельной – куплетная, причем каждый из четы-

рѣх куплетов интонационно варьируется, однако сохраняет мелодическую основу и форму. Мелодически колыбельная трактована довольно традиционно: рисунок мелодии плавный, а сама мелодия состоит из коротких повторяющихся попевок с опорой на диатонику, звуки трезвучий и сектаккордов с прилегающими к ним секундами. Мелодия колыбельной ладово переменна (*ля минор – Ля мажор*), также в конце припева устой сменяется *до* на *фа-диез*.



Гомофонно-гармоническая фактура с сопровождением, основанном на «покачивающих» интонациях, дополняется подголоском, интонационно дублирующим мелодию, а с каждым следующим куплетом композитор всё больше полифонизирует сопровождение, добавляя также мотив часов. Второй куплет имеет интонационные сходства с финальным хором из второй картины, а в третьем мелодия колыбельной переходит в партию оркестра и становится более плотной по звучанию.

Далее действие развивается по принципу троичности – троекратном повторении реплик и действий, этот прием был также представлен в первой и третьей картинах. Соединена колыбельная с самой сценой с помощью приёма монтажа – резкого образного контраста.

Образ царевны представлен уже в этой связке: непосредственный, лёгкий, весёлый, что выражено через жанр (общая танцевальность с признаками скерцо) и лёгкую, прозрачную фактуру. Мелодика имеет черты импровизационности с использованием общих форм движения.

The image shows a musical score for a piece titled "98 Allegro" with a tempo marking of ♩=80. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system includes a piano introduction marked *ppp* and *p leggiero*, with triplets in both hands. The second system shows the vocal entry with the lyrics "Ма-мун-ка, а ма-мун-ка? Ска" and a piano accompaniment featuring triplets and a *fp* (fortissimo piano) dynamic.

Реплики как мамки-няньки, так и Анны-царевны речевые, причем мелодия явно следует за текстом, причудливо изменяя ладовые устои; практически в каждом такте устой новый. Реплики мамки-няньки сопровождаются лейтмотивом плясовой Акулины, а с первой и третьей репликой вставляется колыбельная в различном объеме (от предложения до куплета). Троекратные повторения, начинающиеся раз за разом на тон выше, разделены пассажами, характеризовавшими царевну ранее. Использование лейтмотива Акулины наталкивает на мысль, что мамка-нянька также участвовала в сговоре, однако она была предана Царю. Подобные противоречия возникли при просмотре двух постановок оперы, где роль Акулины и мамки-няньки исполняла одна певица.

Песня Анны-царевны

Сольный номер Анны-царевны не совсем типичен для лирических героинь русских опер: опора на жанр скерцо в крайних разделах песни-ариозо характеризует ее как легкую по характеру, озорную молодую девушку. Мелодия, интонации которой основаны на

общих формах движения (ходы по звукам трезвучий и мелизматически распетые поступенные нисходящие ходы), объединяют героиню со своим отцом – Царем и являются также проявлением сферы царской власти. Пятидольник (5/4) связывает скерцо и с русской музыкальной традицией. Куплетная форма крайних разделов и мелодика вокальной партии связаны с жанром песни.

Музыкальный фрагмент из оперы Эдисона Денисова «Иван-Солдат». Фрагмент начинается с ноты «102» и темпа *Andante scherzando* (♩=80). Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепиано. Динамические обозначения: *f*, *mf*, *p*, *pp*. Текст песни:

Ми-лый у - ли-цей не хо-дит,
на серд-це тос-ку на - во-дит,
на о - кош - ко не гля - дит,
на ме

В среднем разделе песни находится лирическая кульминация всего номера, основанная на теме любви Ивана-солдата в одноименном *До мажоре*, подчеркнутая тоническим органным пунктом.

В целом весь раздел характеризуется сменой интонаций с преимущественно скерцозных на лирические при сохранении повторности в структуре.

поступенные ходы. Кульминация сцены основана на теме любви в ее первоначальной тональности *Ми мажор*.

Царевна: И что-же мы сто-бой сей-час де-лать бу-дем?

Иван-солдат: рев-на, тво-им бу-ду! Це-ло-

Царевна: Це-ло-вать-ся, це-ло-вать - ся!.. Це-ло-

Иван-солдат: вать - ся!.. Це-ло-вать - ся!..

Реплики каждого героя, сначала обособленные, постепенно сближаются как по времени (становясь частью полифонической фактуры вместе с оркестром), так и интонационно, образуя уже не диалог, а дуэт. В целом ансамбль как бы прославляется речитативными репликами и некоторыми фрагментами из песни-ариозо Анны-царевны вместе с мотивом ударов часов, оставаясь при этом на едином эмоциональном уровне.

Завершается картина плавным уходом, будто растворяясь. Подобное восходящее движение уже встречалось в увертюре, однако здесь – лирическая его трактовка как коды-истаивания. Вообще во всей опере тихое завершение картин встречается только во второй и четвертой картинах, будто подводя к рефрену – массовым первой, третьей и пятой картинам.

Пятая картина

Пятая, финальная, картина драматургически является общей развязкой конфликта между Иваном-солдатом и Царём, а также образной и тематической аркой к первой картине. По структуре она сквозная и состоит из нескольких разомкнутых эпизодов.

Первый эпизод до появления Ивана является хоровым с сольными репликами отдельных персонажей и содержит в себе все темы, связанные с образной сферой Царя.

Сцена ожидания Ивана-солдата

Открывается сцена лейтмотивом царской власти в его первоначальном звучании. На сцене, в соответствии с сюжетом, находится Царь в окружении слуг, стражников; рядом стоит Палач и все готово к проведению царского суда. Реплики стражников содержат ораторские, призывные интонации в сочетании с речевыми, декламационными. Соло и ансамбль в целом не отличаются друг от друга, так как партии написаны в октавно-унисонном удвоении. Темы Царя из его ариозо в первой картине и тема солдатской удали, связанная с Иваном-солдатом, как бы косвенно изображают участников основного конфликта оперы.

Из приемов работы с хоровой фактурой можно отметить широкое использование полифонии как имитационной в виде канонів, так и контрастной.

Музыкальный фрагмент, представляющий хор из четырех голосов (Сопрано, Альта, Тенора, Басы). Музыка записана в 8/8 такта. Лирика на русском языке. В начале фрагмента используются динамические обозначения *p* (пиано) и *f* (форте). Музыкальная фактура характеризуется полифоническими элементами, включая канон и контрастные сочетания.

В центре первого эпизода звучит песня Палача. Партия поручена басу, звучит устрашающе и вместе с тем комично. Этот эффект достигается путём гиперболизации интонаций: обилие скачков, тираты в партии оркестра, октавные унисоны в низком регистре, преобладание ми-

нора в рамках сложного хроматического однотерцового мажоро-минора (*соль минор – Соль-бемоль мажор*), жанровые признаки марша и медные духовые инструменты в оркестровом сопровождении. Многие средства выразительности в контексте сказки воспринимаются как штампы, клише; в сочетании с куплетной формой, столкновение серьезного и простого также усиливает комический эффект.

Первый эпизод завершается диалогом Царя с царской стражей. Реплики Царя опираются на интонационный комплекс, сложившийся в первой картине: уменьшенные квинты в сочетании с утвердительными нисходящими чистыми квинтами.

Палач

rit. . 125 A tempo (♩=48) f

Дан-

rit. . 125 A tempo (♩=48) p

mf

не-ко па-ла-чу ра-бо-ты не бы-ло! Зас-то-я-лась кро-вун-ка-мо

Хоровая партия царской стражи заимствована из реплик Царя, но жанрово трансформирована в плясовую. Кроме того, используется ритмодекламация. Сразу после гневного приказа Царя «Стражников казнить!» (ремарка «Палач заносит топор») за сценой появляется главный герой Иван-солдат. С его появлением начинается второй эпизод пятой картины.

Сцена суда

В партии главного героя за сценой звучит тема солдатской удали.

Иван-солдат (за сценой) Грe - на - де - ры

(Палач заносит тонор)

131

Иван-солдат мо - люд - ы, Ста - нем, брат - ы,

Иван-солдат вкру - го - ву - ю, гря - нем, пес - ню у - да - лу - ю, гря - нем пес - ню

Она содержит жанровые признаки марша (четырёхдольный размер, крупный пунктир, размашистые интонации в мелодии – нисходящее движение по звукам трезвучия и восходящая секста). Эта тема впервые появилась в третьей картине и связана с солдатской смекалкой.

В первый раз она звучит в *ми-бемоль дорийском*, затем в *си, ре, ля дорийском*, но постепенно гармонизируется мажорными трезвучиями. В конце третьей картины меняется восходящий скачок с сексты на септиму (как малую, так и уменьшенную). В пятой картине тема впервые звучит в натуральном *Ми мажоре* светло и победно.

133 Allegro ♩=120

Хор живо реагирует на реплики Ивана возгласами-переключками, в оркестре контрапунктом звучит лейтмотив царской власти. Можно заметить удивительное сплетение интонаций Ивана, Царя, народа. После реплики героя «Иван-солдат прибыл на суд царский» в оркестровой партии появляется «мотив дубинки», на поминающий

тему приставов в прологе оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов», а в партии хора – нисходящие интонации плача.

Сопрано
Альты
Тенора
Басы

Го - во - ри сме - ло: от - че - го спи - на за-свер-бе - ла? Кру -

Реплики Царя («Ты у меня кровью своей умоешься!») жесткие, построены на интонации уменьшенной квинты. В ответ звучат уверенные победные реплики Ивана о готовности к свадьбе на теме ответа Ивана из первой картины (цифра 41). Следующий важный этап картины – появление Анны-царевны, которая подтверждает готовность выйти замуж за Ивана. Неслучайно звучат темы из предыдущих картин: скерцозный лейтмотив из четвертой картины звучит в оркестровой партии, а в вокальной – мягкие нисходящие интонации также из четвертой картины. Наконец, звучит тема любви в первоначальном варианте в *Ми мажоре* и любовный дуэт Ивана и Анны – царевны. Смена темпа, тематизма (цифра 140), тональности (гармонический *Ля мажор*) свидетельствуют о начале заключительного эпизода пятой картины.

Финал 5 картины

Заключительный эпизод представляет собой последовательность песнопений как общего торжественного характера, так и относящихся к свадебным ритуалам.

Первый номер – квартет с хором «Скоро свадьбу справим», построенный на оstinатной архаической попевке в партии оркестра. Она основана на пентатонических ходах и является замкнутой. Также постоянная смена метра подчеркивает связь с обрядовостью. Все участники квартета сохраняют собственные характерные интонации, причем у Ивана-солдата и Анны-царевны они объединяются. Общая партия проводится имитационно и в интервал, в обоих случаях на расстоянии квинты, что подчеркивает архаику. Партия хора – речитативная и мелодически не развитая, за исключением попевки из финального хора второй картины «Пришли корабли». Завершается эпизод имитационным проведением попевки с нисходящим гаммообразным движением у участников квартета (кроме Царя) и хора вместе со сменой тона-устоя.

Резким контрастом-сопоставлением вводится новый номер – свадебная песня-диалог, опять же построенный на оstinатной гармонической последовательности в сопровождении – подражании игре народных инструментов (у Денисова – дудки и балалайки).

Сопрано *pp*
 Алты *pp*
 Тенора *pp*
 Басы *pp*

Не а - ла-я лен-точ - ка кстен - ке льнёт, И - ва нуш-ка Ан - нуш-ку

pp

В «проигрышах» звучат пассажи, изображающие наигрыши. Также этот номер более четкий и определенный по форме. Куплетная форма характерна для народных песен, как и количество куплетов – три, что отсылает к сказочной троичности.

Контрастность куплетов и припева выражена сменой лада (используется *соль дорийский*) и фактуры: в куплетах участвуют только Иван и Анна, реплики которых чередуются согласно вопросно-ответной структуре. В мелодическом решении реплик преобладает использование диатоники и гаммообразного движения со своеобразными попевками при приближении к тонике. Также у Ивана прослеживается интонация, встречающаяся в хорах второй и третьей картины, – восходящая секста, причем не в классической элегическо-романсовой трактовке, а «удалая» – как восклицание. В хоровых припевах также используется диатоника, акцент на квартовых интонациях (которые заданы остинатным сопровождением оркестра). Также интересно то, что при использовании смешанного хора Денисов дублирует партии, и в целом звучит только две мелодических линии (в терцию), но в октавном удвоении. Поэтому фактуру можно считать относительно прозрачной.

Праздничный клич-тост на секундовых интонациях является связкой к своеобразной коде.

Кода основана на интонациях увертюры, что создает образную арку ко всей опере, утверждая праздничный, торжественный образ и благополучное разрешение конфликта. Заключительные пустотные аккорды, связанные с часами как основной деталью сюжетного поворота, создают сюжетную арку. Арочным тематизмом Денисов подводит и образный, и сюжетный итог оперы.

Опера «Иван-солдат» занимает особое место в творчестве Эдисона Денисова. Обращение к фольклору стало результатом студенческих фольклорных экспедиций, а опера – первым опытом работы с таким материалом в поиске собственных путей. Несмотря на то что неофольклоризм не стал основным направлением в творчестве композитора, Денисов до конца дней положительно отзывался об этом опыте. Опера стала одним из первых примеров произведений «новой фольклорной волны», в ней нашли претворение многие характерные признаки этого направления.

Во-первых, сама тематика произведения – сказочная и народная, причём сказка воспринимается лишь как импульс для использования в нем различных фольклорных текстов (песни, поговорки). С этой стороны Денисов, как автор либретто, проявил себя очень изобретательно, используя текстовые цитаты (но не музыкальные). Такой

опыт необходим для молодого композитора, так как помогает вникнуть в особенности работы с первоисточником и раскрыть литературный талант, как и произошло с Денисовым.

Во-вторых, композитор показал многообразие как старинных, так и современных фольклорных жанров. Среди них солдатская песня (выходная ария Ивана из 1-й картины, его появление в теме оркестра в 3-й картине), лирическая песня (средний раздел арии Ивана из 1-й картины, дуэт Ивана и Анны в 4-й картине на той же теме), колыбельная (Мамки-няньки из 4-й картины), застольная (песня мужского хора во 2-й картине, ее элементы в финале 5-й картины), славильная (хор народа в 1-й картине, частично в 5-й картине); плясовая (тема Акулины в 1 и 4-й картинах, эпизод парней в 3-й картине), частушка (прибаутка парней в 3-й картине из сборника Афанасьева), хороводная (песня девушек в 3-й картине), приветственная песня (хор «Корабли» в финале 2-й картины и «В гости к нам пришли корабли» из 3-й), свадебная (в финале 5-й картины).

Мелодии Денисова в своей основе попевочные, но встречаются и мелодии широкого диапазона, с распевами, – этот выбор зависит от конкретного персонажа, сценической ситуации и выбранного жанра. Такова, например, ария Ивана-солдата в различных ее разделах. Также композитор пользуется приемами развития, характерными для фольклорного творчества, – использует варьирование, вариантное развитие, комбинаторику и различные виды полифонии (имитационную – хор «Корабли», контрастную – в ансамблях, например, квартет в 1-й картине, подголосочную – в сцене суда 1-й картины).

Вследствие такого выбора приемов развития форма мелодии встречается преимущественно куплетная, куплетно-вариационная и куплетно-вариантная. В построении этих форм господствует квадратность, не характерная для русской музыки, но так характерная для Денисова. Его рационализм, математическая точность, ясность довольно классичны.

Важную роль в музыке «Ивана-солдата» играет ладовая основа с опорой на различную диатонику. Помимо натурального мажора и минора характерно использование особых диатонических ладов: лидийского (в ариозо Царя в первой картине), дорийского и др. (например, в финале пятой картины происходит частая ладовая смена темы солдатской удали). Кроме ладовой переменности и со-

четания разных вариантов ступеней лада, композитор совмещает диатонику и элементы хроматической тональности. Таким образом, Денисов использует полиладовость.

В метроритмическом оформлении автор пытается следовать народной традиции и использует смешанные и переменные размеры, русский пятидольник (как вступление и хор голи кабацкой в начале 2-й картины).

Основными композиционными техниками в опере стали неомодальность и хроматическая тональность, в этот период Денисов лишь начинает освоение современных техник.

Несмотря на то что по музыкальному языку опера достаточно традиционна, она повлияла на дальнейшее формирование стиля композитора, стала толчком к освоению новых композиционных техник. Буквально через семь лет Денисов ещё раз обращается к фольклору в цикле «Плачи», написанном на народные тексты, с более смелым, радикальным соединением фольклорных традиций и новых техник (додекафония, сонорика). Не прошла даром работа над композицией и оперной драматургией. Спустя десятилетия в операх «Пена дней» и «Четыре девушки» вновь проявит себя Денисов как либреттист и драматург.

Написав типично сказочную оперу с эпическим типом драматургии, композитор сочетает в ней и элементы сквозного развития, и основополагающие принципы эпичности: арочность, рондообразность.

Драматургия оперы:

Первая картина – экспозиция главных действующих лиц – Ивана-солдата, Царя, косвенная характеристика Анны-царевны; завязка действия.

Вторая картина – интермеццо. Первый этап развития, разносторонняя характеристика народа.

Третья картина – коренной поворот в развитии.

Четвертая картина – лирический центр, экспозиция и развитие образа Анны-царевны.

Пятая картина – счастливая развязка и финал.

Композитор также прибегнул к использованию ярких лейтмотивов у главных персонажей оперы, основанных на связи их характера и соответствующего жанра. Эти лейтмотивы выполняют роль характеристики героев, иногда выступают в качестве смыслового подтекста, звуча в оркестре (как мотив Акулины в сцене Ивана с ней из первой картины и в четвертой картине; лейтмотив часов).

Персонажи оперы Денисова не являются героями, они – распространенные сказочные типажи, которые в целом не развиваются. Однако это характерно для жанра сказки, выбранного композитором и весьма удачно претворенного.

Использованные источники

1. *В высоте небес*. О музыке Эдисона Денисова : к 85-летию со дня рождения (1929–1996) : материалы научно-практической конференции. М., 2015.
2. *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учебное пособие. М., 2011. 440 с.
3. *Григорьева Г.* Мои тридцать лет с Эдисоном Денисовым. Воспоминания. Документы. Статьи. М., 2017.
4. *Григорьева Г.В.* Неизвестная опера Денисова // Журнал Общества теории музыки. 2018. Вып. 4 (24). С. 53–59.
5. *Денисов Э.* Иван-солдат. Опера в 5 картинах. Клавиш / версия клавира Юрия Каспарова. 2015.
6. *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
7. *Купровская Е.* Мой муж Эдисон Денисов. М., 2014.
8. *Неизвестный Денисов*: Из записных книжек (1980/81–1986, 1995). М. : Композитор, 1997.
9. *Пространство Эдисона Денисова* : к 70-летию со дня рождения (1929–1996) : материалы научной конференции. М. : Московская государственная консерватория, 1999.
10. *Свет.* Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1999.
11. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М. : Композитор, 1993.
12. *Христиансен Л.* Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. Вып. 1 / редкол.: Г.А. Орлов и др. М. : Советский композитор, 1972. С. 198–218.
13. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. М. : Композитор, 1998.
14. *Шуров В.* Жанры русского музыкального фольклора. М., 2007. Кн. 1. 401 с.
15. *Купровская Е.* Иван-солдат (1959), первая опера Эдисона Денисова [Электронный ресурс].

Veronika Krivopalova, Anna Kirienko

EDISON DENISOV OPERA "IVAN THE SOLDIER"

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 12, pp. 19–59.

doi: 10.17223/26188929/12/5

The article gives a complete analysis of Edison Denisov's early opera "Ivan the Soldier". Some signs of the "new folklore wave" and early manifestations of the composer's future style are considered. In the 50s – 60s of the twentieth century, for many

young Russian composers, turning to folklore was the only opportunity for self-expression and renewal of the musical language. In the second half of the twentieth century, the problem of saving the national in creativity is topical. The opera "Ivan the Soldier" attracts attention with its "non-performed" after its premiere in Tomsk more than half a century after its writing. Separately, it should be noted that there is no detailed analysis of "Ivan the Soldier" in professional literature, although this work unexpectedly shows us "another" Denisov: more "easy" to perceive, filled with folklore elements.

Key words: Edison Denisov, early opera, "Ivan the Soldier", "New Folk Wave".

Bibliography

The used sources

1. In the height of heaven. About the music of Edison Denisov. To the 85th birthday anniversary. Materials of the scientific and practical conference. M., 2015.
2. Vysotskaya M.S., Grigorieva G.V. Music of the XX century: from avant-garde to postmodernity: Textbook – Moscow, 2011. 440 p.
3. Grigorieva G. My Thirty Years with Edison Denisov. Memories. The documents. Articles. M., 2017.
4. Grigorieva G. Denisov's unknown opera // Journal of the Society of Music Theory: issue 2018/4 (24), pp. 53–59.
5. Denisov E. Ivan the soldier. Opera in 5 Scenes Clavier / Clavier version by Yuri Kasparov. 2015.
6. Denisov E. Contemporary music and problems of evolution of composer technique. M., 1986.
7. Kuprovskaya E. My husband Edison Denisov. M., 2014.
8. Unknown Denisov: From notebooks (1980 / 81–1986, 1995). M.: Composer, 1997.
9. Space of Edison Denisov. On the occasion of the 70th birthday (1929-1996). Materials of the scientific conference / Scientific works of the Moscow state conservatory. M., 1999.
10. Light. Good. Eternity. In memory of Edison Denisov. Articles. Memories. Materials. M., 1999
11. Kholopov Y., Tsenova V. Edison Denisov. M., 1993.
12. Christiansen L. Observations on the work of composers of the "new wave of folklore" // Problems of Musical Science: Sat. Art. Issue 1 / Editorial board.: G.A. Orlov et al. M.: Soviet composer, 1972. S. 198–218.
13. Shulgin D. Confession of Edison Denisov. M.: "Composer", 1998.
14. Shchurov V. Genres of Russian musical folklore Book 1. M.: Muzyka, 2007. 401 p.
15. Kuprovskaya E. Ivan soldier (1959), the first opera by Edison Denisov [Electronic resource].

УДК 78.08
doi: 0.17223/26188929/12/6

Никита Мирошников, Юй Ян

«ПИКОВАЯ ДАМА» ПУШКИНА В ОПЕРЕ, ОПЕРЕТТЕ И АНИМАЦИИ

В статье представлены три произведения по «Пиковой Даме» А.С. Пушкина – опера Ф. Галеви, оперетта Ф. Зуппе и анимационный фильм Д. Наумова и М. Лисового, которые рассматриваются на фоне оперы П.И. Чайковского. Проводится анализ сюжетных линий и музыкальных партитур. В статье не содержится сравнения данных трёх текстов, однако каждый из них исследуется достаточно подробно. В целом предлагаемая статья является ещё не проводившимся сопоставлением текстов, имеющих прямое отношение к произведению А.С. Пушкина. Предложенное исследование может быть интересно как музыковедам, так литературоведам и культурологам.

Ключевые слова: Пушкин, «Пиковая Дама», опера, оперетта, Чайковский, Галеви, Зуппе. Д. Наумов и М. Лисовой

«Пиковая дама» А.С. Пушкина

«Пиковая Дама» А.С. Пушкина – не совсем обычное для духа романтизма произведение. В его основе, как представляется, прежде всего, глубокий психологизм, нежели рок, фатум. Безусловно, судьба играет в повести далеко не последнюю роль. Но она – лишь условие, которое благоприятствует развитию событий, в то время как герои сами решают свою участь. К примеру, рассказ Томского, который потом станет роковым для Германа², никто, включая главного героя, изначально всерьёз не воспринял. И лишь потом в про-

² Существует довольно обширное множество тех, кто разделяет мнение о мистическом разнотении имени главного героя в повести Пушкина (Герман и Германн). Имя Германа, по нашему мнению, должно быть именем, которое пишется с одной буквой «н» (в работе, соответственно, мы будем придерживаться этого написания).

цессе трансформации Германа мы видим, как меняется и его отношение к этой шутке (как заявит Графиня перед смертью). Аналогичным образом и слова вышеупомянутого графа Томского, которые оказали глубочайшее воздействие на Лизу (о трёх злодействах Германа, его профиле Наполеона), сам автор характеризует так: «не что иное, как мазурочная болтовня». Но именно слова эти «глубоко заронились в душу молодой мечтательницы; портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло её воображение». Таким образом, Лиза поверила в то, во что её распалённая романами душа хотела верить.

Томский, на наш взгляд, занимает важное место в развитии сюжета повести. Он словно видит больше, нежели остальные. Такой простак, который мыслит клишировано, но при этом не ошибается. «Герман немец, он расчетлив, вот и всё» – в этих словах есть что-то резонёрское. Конечно же, резонёром в полной мере его назвать трудно. Всё же его участие в сюжете очевидно. Вероятно, он, как и судьба, выполняет в повествовании функции некоего «пускового механизма», позволяющего героям раскрывать себя.

В пользу нашего видения «Пиковой дамы» также работает и тот факт, что напрямую в повести нигде не присутствуют мистические элементы. В частности, появление мёртвой графини Герману автор называет видением, а прочая мистика вообще легко объясняется психическим восприятием ситуации персонажем (вспомним хотя бы, что герой наш в итоге оказывается в психиатрической больнице). Вдобавок, после происшествия с Германом «Чекалинский снова ставил карты: игра пошла своим чередом», а все герои, кроме несчастного игрока, в заключении продолжают свою жизнь мирно и спокойно. Вся мистика, по сути, заканчивается на бедном Германе, который оказался попросту психически нездоровым человеком (а мы знаем, что эта тема была далеко не безразлична Пушкину). На наш взгляд, всё вышеизложенное даёт основание говорить о «Пиковой даме» как о повести, строящейся на глубоком психологизме, а мистические элементы здесь – яркий атрибут романтизма. Но вернёмся к музыке.

«Пиковая дама» Ф. Галеви

Как известно, на сюжет «Пиковой дамы» помимо произведения Чайковского были написаны ещё опера Фромантала Галеви (1850) и оперетта Франца Зуппе (1864). Александр Майкапар, правда, считает это «курьезными обстоятельствами, узнать о которых можно лишь из музыкальных энциклопедий». Также российский музыковед справедливо утверждает, что никакой художественной ценности эти произведения не несут. Безусловно, популярность оперы Чайковского они не превзошли, но не стоит забывать, что оперу Галеви хвалил сам Берлиоз, а отрывки из произведения Зуппе исполняются до сих пор. С этой точки зрения представляется крайне увлекательным посмотреть, каким образом воплотили в своих творениях бессмертный пушкинский шедевр композиторы, разделенные разными культурами.

Начать предлагаем с хронологически первой оперы на данный сюжет – речь идет о «Пиковой даме» (фр. «La Dame de Pique») Галеви – комедийной опере в 3-х актах. Надо сказать, что во Франции опера имела довольно большой успех. Премьера состоялась в Париже 28 декабря 1850 г. в театре «Комическая опера», однако русское сообщество приняло данную интерпретацию весьма негативно ввиду расхождений в сюжете с первоисточником. Берлиоз же, рецензировавший оперу после её премьеры, напротив, заявил, что предложенная Галеви интерпретация сюжета идет только на пользу музыке.

Важно подчеркнуть, что принимавший участие в создании «Пиковой дамы» знаменитый драматург и либреттист Эжен Скриб во время написания либретто опирался не на оригинал текста, а на перевод Проспера Мериме, сделанный писателем в 1849 г. Несмотря на то, что само по себе произведение Мериме написано хорошим слогом, как заявлял потом Булгарин, перевод был выполнен с фактическими ошибками. Это положило начало искажению сюжетной линии. Когда же за либретто взялся Скриб, ситуация усугубилась в силу того, что театральные реалии (особенно оперные) требуют своеобразного подхода к тексту и сюжету.

В результате таких преобразований, например, старуха стала польской княгиней Дарьей Долгорукой. Имена других персонажей также были изменены. В общем-то, открыв партитуру, знакомых имён (кроме Лизы, ставшей Лизанькой) не увидим. Герман отныне –

князь Жижайвов, русский полковник. Нелепость имён здесь напоминает нам печальную оперу Умберто Джордано «Федора», где Борис Иванов благодаря отсутствию тщательного перевода стал Лорисом Ипановым, а Федора Романова стала Ромазовой.

Согласно указаниям в либретто, события оперы разворачиваются в 1762 г., в конце правления Петра III. В первом акте местом действия избирается польский замок в русской деревне, находящейся на границе с Польшей. Во втором действии Скриб переносит нас в некие польские рудники или прииски (фр. *les mines*). Полагаем, здесь имеется в виду именно местность, где эти самые рудники расположены, поскольку конкретно рудник или шахту французы обычно обозначают формой в единственном числе – *une/la mine*. Помимо этого, на топоним указывает и определённый артикль *les* перед *mines*, что характерно для французского языка. В третьем действии сцена представляет зрителю чешский курортный город Карлсбад (Карловы Вары), что на западе Богемии.

Говорить об оригинальности и примечательности музыкальной составляющей синтетического художественного целого в опере Галеви, конечно, не приходится. Партитура изобилует оркестровым фоном, в основном выраженными незамысловатыми фигурациями, тремоло и выдержанными аккордами. Нет в ней и особенных приёмов выразительности. При этом несколько раз Галеви прибегает к попытке цитирования национальных русских мотивов, однако этот опыт остается крайне неудачными в музыке «Пиковой дамы», создавая прецедент конфуза, который, как правило, возникал тогда, когда зарубежные композиторы стремились создать произведение, отмеченное стилем *a la russe*³. Специально оговорим, что слабость так называемой русской темы в опере в свое время отмечали многие современники Галеви, в том числе и русские музыканты.

Несмотря на то, что с точки зрения музыкального материала опера «Пиковая дама» Галеви не стала открытием для меломанов и почитателей гения Пушкина, она, тем не менее, оказалась весьма удобной для исполнения в театре. Такого рода фактурный склад, как правило, легко читается с листа и довольно скоро разучивается оркестрантами. Однако с появлением «Пиковой дамы» Чайковского

³ Подробнее по данному вопросу см.: [1].

этот спектакль ушел в небывшие и до настоящего времени не заинтересовал ни одного крупного музыканта.

Непроработанная сюжетная линия, нелепые имена действующих лиц, музыка, словно наскоро написанная с одной целью – лишь бы быстрее добиться результата, а также неважно выполненные ремарки дают основание полагать, что опера ставилась, скорее всего, как коммерческое предприятие, цель которого – получение материальной выгоды. Потому, собственно, от первоисточника в опере Галеви в большей степени сохранилась лишь «карточная фабула», интересная для обывателя сама по себе.

«Пиковая дама» Ф. фон Зуппе

В свою очередь, оперетта «Пиковая дама» (нем. «Pique Dame») Франца фон Зуппе, одного из основоположников жанра венской оперетты, увидела свет в 1864 г., будучи представлена на суд публике 24 июня этого же года в Граце. Однако спектакль этот является не чем иным, как переделанной версией оперетты «Гадалка» (нем. «Die Kartenschlägerin»), написанной автором двумя годами ранее и поставленной 26 апреля 1862 г. в Вене. Либреттистом первой версии выступил Треуман, спектакль был одноактным. Но «Гадалка» успеха своему автору не принесла. Тогда, воспользовавшись услугами ныне не известного либреттиста (относительно имени которого есть только предположения), композитор вносит корректировки в свой спектакль. Теперь оперетта имеет двухактную структуру, а сюжет её очень отдалённо передаёт события повести Пушкина.

Справедливости ради стоит сказать, что в своё время оперетта имела неплохой коммерческий успех, однако ныне она исполняется редко. Чаще всего интересующиеся этим произведением меломаны могут слышать музыку увертюры, которая представляет наибольший интерес с музыкальной точки зрения. Оперетта написана на немецком языке. Место действия, имена и персонажи не имеют ничего общего с повестью Пушкина. При этом сам сюжет довольно типичен для жанра оперетты.

Молодой офицер и композитор Эмиль, обедневший в результате неспособности оплатить свои кредиты, влюблен в Хедвиг, дочь мадам Дюплеси, богатой вдовы. Джудит, гадалка, открывает Эмилю тайну – он приёмный сын, ему положено наследство от его недавно

умершего кровного родственника. Эмиль сообщает Джудит о своих чувствах к Хедвиг, в которую также влюблён её отчим Фабиан Мукер (и в её деньги). Таким образом, союз Эмиля и Хедвиг ему не выгоден. Джудит пугает Мукера своими гаданиями с дамой пик и злыми пророчествами. Так, она заманивает его на костюмированный бал, где Джудит раскрывает главный секрет: Эмиль – племянник Мукера, а также рассказывает о грядущем богатстве юноши. Хедвиг и Эмиль играют свадьбу.

Как видим, сюжет Пушкина здесь присутствует лишь номинально. Пожалуй, всё, что осталось, – название и сама карта дама пик (хотя роль её здесь сведена к минимуму). Причем в полном соответствии с жанром оперетты отмечена комическим характером, а счастливый финал явно противоречит пушкинскому первоисточнику. В общем, рассматривать оперетту в качестве произведения, созданного на основе сюжета «Пиковой дамы», довольно сложно. Выявить общие моменты между повестью Пушкина и опереттой Франца фон Зуппе не позволяют и одинаковые названия обоих произведений, и средства выразительности, используемые композитором довольно условно и в малом количестве. Более того, все заимствования имеют характер крайне наносной и формальный. В отличие от оперы Галеви, ни о какой «русскости» в данном случае не может быть и речи.

Если же говорить о музыкальной составляющей оперетты, то её художественная ценность, как представляется, явно выше музыки Галеви. Зуппе ведёт свой оркестр сообразно традиционным канонам оперетты. Это и неудивительно для одного из отцов этого жанра. Уже в увертюре слышна эта яркая опереточная работа с темами, оркестровыми тембрами; слышны традиционные приёмы звукоизвлечения, мелизматика (пиццикато, трели и т.д.). Мелодия передаётся из одной оркестровой группы в другую по всем правилам классического оркестрового театрального звуковедения. В целом музыка Зуппе бесконечно блестящая, жизнеутверждающая и крайне театральная во всех своих проявлениях, не имеет никакого отношения ни к трагедийности, ни к глубокому психологизму повести Пушкина¹.

¹ Нельзя не признать, что найденные фон Зуппе приемы, в том числе наполненность музыки драматическими порывами, обеспечивающими контраст хору

«Пиковая дама» П.И. Чайковского

Как известно, Чайковский желал к январю 1890 г. «сбежать за границу» (как он говорил сам), для того чтобы спокойно поработать. Для этого Пётр Ильич искал подходящий материал. Однако его не сильно занимали мысли о «Пиковой даме», на сюжет которой за три года до этого его брат Модест написал либретто для некоего Кленовского, отказавшегося впоследствии от мысли об опере. Ситуация была несколько схожа с «Евгением Онегиным» – этот роман Чайковский считал святым и долго не хотел браться за написание оперы на его сюжет. Но Всеволожский, тогдашний директор императорских театров, обращается к Петру Ильичу с просьбой написать оперу к следующему сезону. Тогда композитор решается взяться за сочинение музыкальной драмы на уже готовое либретто брата. 19 января 1890 г. Чайковский уезжает во Флоренцию. Начинается работа над клавиром оперы.

Композитор решает добавить в произведение стихи Державина, Жуковского, Батюшкова. Также добавляются собственные стихи Петра Чайковского. В клавирном изложении опера была сочинена довольно скоро, всего за 44 дня (вспоминается «Жизель», музыку к которой Адан написал всего за две недели). Ещё во Флоренции была начата работа над оркестровкой. Премьера спектакля состоялась 19 декабря 1890 г. в Мариинском театре.

В сравнении с первоисточником время действия было перенесено в эпоху правления Екатерины II (у Пушкина, как мы помним, действие разворачивается при Николае I). Сделано это было по настоянию Всеволожского, что и неудивительно, поскольку в России в то время правил Александр III, дурное авторитарное влияние которого на театры (особенно императорские) очевидно. Здесь ему удалось «переплюнуть» даже вышеупомянутого Николая I, который своим неистовым желанием контролировать любое вольнодумие ставил себя в крайне скабрёзные ситуации. Известно, что именно с царской подачи опера Глинки «Иван Сусанин» переименовывалась несколько раз, в конце концов, став «Жизнью за царя». Александр III, как и любой далёкий от искусства авторитарный правитель, крайне

с традиционным «la la la!», впоследствии отзовутся в творчестве Оффенбаха и других великих мастеров оперетты.

любил, когда музыкальность заменяется солдафонской фанфарностью и широтой. Потому перенос времени действия в эпоху жёсткого правления Екатерины Великой полностью понятен.

Но на этом введении, обусловленные чисто политическими мотивами, не заканчиваются. Скорее всего, именно по настоянию Всеволожского вводится сцена появления императрицы Екатерины II, которую Чайковский поставил рядом со вставной пасторалью «Искренность пастушки» (думаем, это сделано было автором не случайно). На наш взгляд, музыка и действие здесь настолько нарочито прославляют царизм и самодержавие, что только ленивый или желающий быть глухим не услышит издёвки. Само появление императрицы выполнено очень сдержанно, пёстро, быстро. Пастораль идёт по времени примерно в 10 раз дольше. Драматически этот визит Екатерины Великой на бал вообще никак не обусловлен, что опять-таки наводит на мысль о том, что Чайковскому просто настоятельно рекомендовали вставить данную сцену.

Здесь же обращает на себя внимание тот факт, что свою оперу Пётр Ильич начинает с детского хора, написанного в милитаристском стиле. Музыка здесь изобилует характерными для военного марша приёмами. Слова, исполняемые играющими «в войну» мальчиками («отечество спасти нам выпало на долю»), заставляют внимательного слушателя задуматься над тем, насколько допустима в данном контексте подмена понятий «отечество» и «царизм». Чтобы получить верное представление, достаточно разобраться, какое количество тем преобладает в синтетическом художественном целом – исполненных русской народной песенной культуры или отмеченных официозом.

Еще один важный, на наш взгляд, момент. Имя Германа в либретто написано с одной буквой «н», а Лиза из воспитанницы графини превращается в её внучку. Тем самым автор увеличивает классовое неравенство между ней и Германом. Вообще, немец (хотя об этом в либретто напрямую нигде не сказано) предстаёт не просто прагматичным злодеем без сердца. Герман Чайковского – крайне мятущаяся личность, что видится, скорее, развитием пушкинского замысла, нежели нововведением. Здесь мы расходимся во мнении с большинством критиков. Слова про три злодеяния автор сохраняет, отдав их Сурину. Отдельного внимания заслуживают слова о Гер-

мане, который предстает «как демон ада мрачен», звучащие в момент его появления. Герман в версии Чайковского сам сознаётся Томскому в своей любви к Лизе. Ариозо «Я имени её не знаю...» – великолепный образец композиторского гения. Герман говорит, что он болен, описывая свои чувства к Лизе.

В оперной версии образ Лизы расширен. Появляется также князь Елецкий, её будущий предполагаемый супруг, который безумно любит свою невесту. Это сделано для обострения конфликтов – традиционный оперный приём. Шутку о трёх картах в спектакле также рассказывает Томский, только карты для простоты исполнения в театре ставятся подряд, а Графине некий призрак предсказывает смерть от третьего, кто попытается узнать тайну трёх карт (до этого её она уже раскрыла мужу и юному красавцу). Но здесь Герман реагирует несколько иначе (*про себя*): «Что мне в этих картах, если Лиза не может быть моей?» Уже в конце картины в момент разразившихся ливня и грозы он клянётся, что будет со своей возлюбленной или погибнет.

Своему грядущему замужеству юная Лиза не рада. «Мои девичьи грёзы, вы изменили мне». В её спальню врывается Герман, умоляя дать ему налюбоваться ею перед смертью. Он признаётся, что влюблён в неё. «Красавица, богиня, ангел». Лиза испугана, но герой вызывает к её жалости, и она позволяет ему взять её руку. Лиза влюбляется в Германа. Несколько раз за всю оперу в качестве издёвок Томский и Сурин поют Герману о трёх картах. Герою кажется, что он сходит с ума и слышит голоса. Немца начинают одолевать мысли о возможностях, которые могут открыться пред ним. «Три карты – и я богат, и вместе с ней могу бежать прочь от людей». Герман судорожно повторяет мотив «от третьего, кто, пылко страстно любя...» и задаётся вопросом: «А что, я не люблю?»

На балу, где мы впоследствии увидим пастораль «Искренность пастушки» и явление Екатерины II, Лиза зовёт Германа к себе в спальню, в чём он видит знак Судьбы. Здесь его идея становится наваждением, одержимостью. Вспоминаются слова Томского о нём: «Он не дурак... [но] из тех, кто раз задумав, должен всё свершить». Герман пробирается в спальню старухи. Долго он колеблется. «А что, если тайны нет? И это всё лишь бред моей больной души?» (здесь композитор близок к пушкинской мысли). Но в итоге герой

решается. «Мне ль от тебя? Тебе ль от меня? Но чувствую, что одному из нас погибнуть от другого». В момент излияний Германа Графиня молчит. Пушкинский текст дан без особых изменений. После её смерти герой говорит о том, что пророчество сбылось, но тайна трёх карт остаётся нераскрытой. Лиза, узнав обо всём, не в силах быть с Германом.

Позже, на фоне церковного хора, Герману является призрак Графини, который вынужден ему открыть тайну трёх карт. Графиня приказывает Герману: «Женись на Лизе, спаси её. И тогда три карты выйдут сряду. Запомни, тройка семёрка, туз». Герман встречается чуть за полночь с Лизой у набережной канавки (текст к этой сцене писался полностью самим композитором). Героиня сама позвала его туда через записку, простив его и не веря, что он виновен. Они счастливы видеть друг друга. Однако Герман сошёл с ума. В бреду он не узнаёт Лизы, когда она пытается вразумить его. «Тебя не знаю я!» – произносит он и бежит в игорный дом, где его «ждут горы золота». Лиза бросается с моста со словами «он погиб, а вместе с ним и я».

В игорный дом, где обычно, наблюдая за игрой, сидит Герман, является Елецкий в надежде отомстить и вызвать на дуэль того, кто увёл у него Лизу из-под венца. За ним же влетает Герман, увидев которого, Томский вопрошает: «Ты где был? Не в аду ли?» – настолько плохо выглядит герой. Опера вообще наполнена inferнальными отсылками. Герман ставит две карты, которые выигрывают. Затем звучит его знаменитое «Что наша жизнь? Игра!», после которого герой порывается поставить третий раз, но Чекалинский отказывается (разночтение с первоисточником) со словами «нет, получи; сам чёрт с тобой играет заодно». «Кому угодно? Вот это всё на карту!» – восклицает Герман, на что князь Елецкий отвечает: «Мне!». Присутствующие пытаются его отговорить, сопровождая это доводами о том, что Герман сам не свой, что он обезумел. Но Елецкий отвечает, что у него счёты с Германом. Далее, одёрнувшись, Герман видит призрак Пиковой дамы, которая тут же уходит, как только он закалывается ножом (в исполнительской практике обычно это заменяется выстрелом, так как это более выгодно выглядит со сцены). Умиравший Герман просит прощения у князя, ему видится Лиза. Опера заканчивается зауспокойным хором «Господь! Прости его и упокой его грешную и намученную (сейчас чаще измученную) душу!»

Выскажем предположение, что в действительности опера Чайковского является более детальной проработкой идей Пушкина с незначительными изменениями и введением в сюжетную канву любовной линии. Психологизм композитор сохраняет, его герой, подобно пушкинскому, постепенно меняется, сходя с ума. Это неоднократно подчёркивается словами самого Германа и его окружением. Лизу же изменения затронули больше. Её образ несколько углублён. Теперь она не просто девица, которая читалась романов. Лиза ставит себя, свою репутацию под удар, отказывая князю перед самой свадьбой, а бросает она его ради нищего (как о нём говорят) Германа. Жертвует собой ради возлюбленного, идёт на самоубийство, получив от него отказ. Роль Томского сохранена. Простая мудрость сочетается у него с лёгким отношением к жизни и юмором. Если говорить в целом, то, безусловно, произведение Чайковского можно назвать единственным, приближенным к замыслу Пушкина. Композитор достойно понял мысль творца и развил её драматически и музыкально.

«Пиковая дама» Д. Наумова и М. Лисового

Анимация Д. Наумова и М. Лисового – первый фильм из анимационного цикла «Россия в музыке», задуманного с целью популяризации русской классики, который вышел на экраны в 2006 г. На наш взгляд, именно в данной версии «Пиковой дамы» усилен мистический элемент. Подтверждением представленной точки зрения служит тот факт, что все три участвующих в анимации персонажа – графиня, Герман и Лиза – мало отличаются друг от друга за исключением цветовой гаммы их одеяний¹. У графини это белый цвет, у Германа – зеленый, что, возможно, отсылает зрителя к роду его службы, у Лизы – розовый (символ девичества). Своим обликом каждый из героев скорее напоминает призрака, чем реального человека. Столь же призрачен и Петербург, словно созданный из осколков ледяных и каменных глыб, в очертаниях которых угадывается и храм, и адмиралтейство, и частные домовладения.

¹ Памятуя о том, что «глаза – зеркало души», подчеркнем, что при сходстве внешних обликов всех трёх героев только у графини левый глаз отмечен бельмом, что говорит, на наш взгляд, о ее принадлежности как миру живых, так и миру мёртвых.

Даже авторская музыка П.И. Чайковского кажется ирреальной в силу компьютерной обработки и совмещения манер оперного и эстрадного пения, как это происходит в случае с Германом, либо намеренно механистичной, лишенной подлинного чувства, как манеры Лизы, которая исполняет свою партию буквально по слогам («Ах, ис-то-ми-лась, ус-та-ла я...»)². Интересно, что после слов Германа «Красавица, богиня, ангел», произнесенных в момент парения над городом, Лиза, словно марионетка, безжизненно опускает руки и склоняет голову.

Знаменательно, что в момент мелодекламации, которую имитирует каменное строение, чей контур напоминает очертания треугольника – имеется в виду история графини, заплатившей определенную цену за тайну трех карт, зритель погружается в водную стихию. Подобный опыт согласуется со словами графини, адресованными в начале фильма Герману: «Все равно ты будешь мой». Имеется в виду символизируемое водой женское иррациональное начало, поглощающее главного героя, который знаменует собой начало рациональное³. Более того, в момент последней игры, которую ведет овладевший тайной трёх карт Герман, именно Лиза вырывает из своей груди сердце, становящееся меткой на карте, погубившей главного героя. В итоге, именно последняя экранизация оперы П.И. Чайковского заставляет зрителя вновь прочитать Пушкина и послушать Чайковского – что, безусловно, станет бесценным подарком в наше суетное время. К этому призываем и мы.

Использованные источники

1. Казанцева Л.П., Волкова П.С. «Русское» в музыке зарубежных композиторов «на русскую тему» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 154–166. doi: 10.33779/2587-6341.2021.3.154-166
2. Юй Ян. «Пиковая дама» Пушкина – Чайковского в пространстве визуальной культуры: интерпретация и реинтерпретация // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 185–195. doi: 10.24411/2308-1031-2020-10057
3. Юй Ян. «Дама пик» Павла Лунгина как интертекст // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2019. № 8. С. 75–81.

² Партию графини исполняет А. Дорджиева, Германа – Л. Газиханов, Лизы – Т. Дорджиева.

³ Подробнее по данному вопросу см.: [2, 3].

Nikita Miroshnikov. Yu Yan

THE QUEEN OF SPADES BY PUSHKIN IN OPERA, OPERETTA AND ANIMATION

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 12, pp. 60–72.

doi: 10.17223/26188929/12/6

The article tells about three works based on the "Queen of Spades" by A. Pushkin – opera by F. Halevi, operetta by F. Zuppe and an animated film by D. Naumov and M. Lisovoy, which are viewed on the background of the opera by P. Tchaikovsky. The analysis of plot and musical scores were made. The article does not contain a comparison of these three texts, but each of them is studied in sufficient detail. In general, the following article is not yet a comparison of texts that are directly related to the work of A. Pushkin. The research may be of interesting to musicologists, literary critics and cultural scientists.

Keywords: Pushkin, "The Queen of Spades", opera, operetta, Tchaikovsky, Halevi, Zuppe, D. Naumov and M. Lisovoy. Key words: Pushkin, The Queen of Spades, opera, operetta, Tchaikovsky, Halevy, Suppe

The used sources

1. Kazantseva L.P., Volkova P.S. "Russian" in the music of foreign composers "on a Russian theme" // *Problems of Musical Science / Music Scholarship*. 2021. No. 3. P. 154–166. doi: 10.33779 / 2587-6341.2021.3.154-166
2. Yu Yang. "The Queen of Spades" by Pushkin – Tchaikovsky in the space of visual culture: interpretation and reinterpretation // *Bulletin of Musical Science*. T. 8. No. 3. 2020. pp. 185–195. doi: 10.24411 / 2308-1031-2020-10057
3. Yu Yang. "Queen of Spades" by Pavel Lungin as an intertext // *Musical Almanac of Tomsk State University*. 2019. No. 8. P. 75–81.

УДК 785.7
doi: 10.17223/26188929/12/7

Галина Схаплок

**О СОЗДАНИИ «NOANOА» И «PRES» – ДВУХ ПЬЕС
ДЛЯ СОЛИРУЮЩИХ ИНСТРУМЕНТОВ И РАБОЧЕЙ
СТАНЦИИ ОБРАБОТКИ СИГНАЛОВ (IRCAM)
(Ксавье Шабо, Кайя Саариахо, Жан-Батист Баррьер)**

Данная статья является переводом музыковедческой работы, написанной финским композитором Кайей Саариахо совместно со звукоинженерами парижской студии Ircam Ксавье Шабо и Жан-Батистом Баррьером. В исследовании рассказывается о двух сочинениях Кайи Саариахо – «NoaNoa» для флейты и «Près» для виолончели, созданных в 1992 г. в Ircam с помощью программы для обработки сигналов (ISPW, основанной на персональном компьютере компании NeXT) совместно с Ксавье Шабо, работающим на тот момент в отделе педагогики в Ircam. Пьесы написаны с целью ознакомления с возможностями программы Max на ISPW и, в частности, ее связи с программой Patchwork, используемой для подготовки данных и патчей. В этих композициях электронные компоненты усиливают и развивают звуковую структуру солирующего инструмента, к примеру, тесную связь между звуковым материалом и музыкальной структурой, а также моделируют в режиме реального времени стратегии управления различными процессами синтеза и алгоритмами обработки сигналов.

Ключевые слова: ISPW, интерполяция, семпл, референтная модель, тембр, флейта, виолончель

**Введение: тембр и гармония.
От анализа к представлению**

Кайю Саариахо интересует тембр как способ расширения возможностей акустических инструментов и как средство глобализации звукового феномена. Следовательно, она заинтересована идеей тембрового пространства, в котором можно охарактеризовать определенные изменения и процессы интерполяции, а в конечном счете – соотношение между тембром и гармонией, позволяющее ей объединить инструментальное и синтезированное написание музыки.

Эти идеи присутствуют почти во всех ее пьесах с синтезированным звучанием. К. Саариахо обычно использует два типа моделей для управления синтезом: референтные модели, основанные на необработанных аналитических данных инструментального звука, и абстрактные модели, созданные после отбора аналитических данных тех же инструментальных звуков уже с позиции композиционного и психоакустического восприятия [1].

Референтные модели, например модели резонанса, используются для синтеза и обработки звука. Для каждого произведения создается определенный набор таких моделей, чтобы установить тембровое пространство, в котором были бы возможны тембровые интерполяции, контролируемые композиционными процессами. Синтезированные или референтные модели позволяют оттолкнуться от обычной сущности инструментальных звуков: например, от звучания гонга с глиссандирующими частичными тонами или тембровыми и гармоническими преобразованиями, которые опять же находятся под контролем в процессе сочинения.

Абстрактные модели могут быть интерполированы с референтными моделями и использованы главным образом для выстраивания темброво-гармонического соотношения. Их можно рассматривать как аккорды, которые в зависимости от их строения сливаются в один тембр или как отдельные более или менее негармонические аккорды. Программа Patchwork используется на всех этапах процесса разработки: в производстве аналитических команд, получении, отображении и обработке анализируемых данных или, например, в создании синтезированных данных и подконтрольных структур.

Пьесы «NoaNoa» и «Près» («Вблизи»), как правило, воссоздают континуум из весьма контрастного музыкального материала. Несколько уровней различных процессов (высота, ритм, способ преобразования) складываются и развиваются как независимо, так и в определенном соотношении; это приводит к богатой и сложной фактуре, несмотря на то что исходной базой являются сольные инструменты, такие как виолончель и флейта. Каждый из этих процессов интерполяции подразумевает движение; один из них создает направленность, которая хорошо ощущается и придает смысл сочинению, благодаря акцентам на полярности и контрастах между моделями. Таким образом, синтез становится интегрированным ресурсом

сом в музыкальной композиции. В «NoaNoa» и «Près» данные аналитические и интерполяционные процессы используются не только в инструментальном письме или для производства синтезированных моделей готовых звучаний, но и в режиме реального времени с применением различных стратегий реализации в зависимости от музыкального и технического контекста. Для двух пьес инструментальная партитура была полностью завершена прежде, чем началась разработка «живой» электронной партии. Синтезированные звуки и преобразования не предназначались для устройства нового оборудования, по факту они независимы от конкретной машины. Электронная партия призвана усиливать, подчеркивать, развивать музыкальные процессы, инструментальные жесты и звуковой материал; она задумывалась как результат взаимодействия с музыкальной композицией и перформансом.

Эти два сочинения взаимосвязаны с другими пьесами Кайи Саари-ахо для тех же самых инструментов: «Laconisme de l'aile» (Лаконизм крыла, 1982) для флейты соло, «Petals» (Лепестки, 1988) для виолончели и электроники, «À la Fumée» (К дыму, 1991) для солирующих виолончели и флейты с оркестром, «Amers» (Береговые ориентиры, 1992) для виолончели, ансамбля и живой электроники.

«NoaNoa»

«NoaNoa» – пьеса для флейты и компьютерной программы по обработке сигналов (ISPW), разработанной в студии Ircam. Основным материалом произведения включает способы игры различной сложности и паттерны⁴, контролируемые несколькими слоями интерполяционных процессов. Так, категория «трелей» содержит: мордент, трель, микротональную трель, вибрато, флаттерный язык⁵, мультифоники; «шумовые» приемы игры включают: хриплые ноты, пере-

⁴ От англ. pattern – шаблон, узор, образец. Паттерн – набор заранее запрограммированных, последовательно (зациклено) звучащих разных партий инструментов. В отличие от семпла, паттерн является сложной частью музыкального трека и может состоять из множества семплов; его длительность не ограничена.

⁵ Метод игры на духовом инструменте, при котором исполнитель вибрирует языком, чтобы получить характерный звук: воркующий или похожий на рычание. Аналог этого приема – итальянское «frullato».

ход на частотные призвуки, говорение на флейте, произношение фонем, мультифонии, флаттерный язык; к группе «паттернов» относятся: шкала, микротональная шкала, глиссандо, повторяющиеся паттерны и т.д.

В партии электроники в режиме реального времени реализуются следующие модули: подготовленные флейтовые семплы, находящиеся в состоянии непрерывной интерполяции между обычным флейтовым звучанием, хриплым звучанием и звучанием флейты в сочетании с произносимыми фонемами; растяженные по времени модули, используемые для воспроизведения записанной речи на различных скоростях и для управления включением луперов¹; бесконечная реверберация, объединенная с глиссандо, тремоло и особенным вибрато; свёрточный модуль², способный семплировать спектры «на лету» и соединять их с инструментальным звучанием; модели резонансных модулей (банк фильтров, параметры которых являются производными от конкретных методов анализа, разработанных в Igsam (Ж-Б. Баррьер, 1985; И. Потар, 1986; П-Ф. Бэснэ, 1986)) и наиболее часто используемые модули, среди которых – гармонизаторы, дилей³, устройство реверберации.

Структура управления построена вокруг звуковысотного трека⁴ и партитуры, получаемой в процессе; структура контролирует при помощи триггеров⁵ включение и выключение модулей, устанавливает модульные соединения и запускает загрузку данных.

¹ От англ. looper – петлевое устройство. Лупер – способ добиться экспериментального звучания на основе сведения нескольких звуковых дорожек, которые накладываются одна на другую прямо во время игры.

² Ревербератор, основанный на цифровой свертке обрабатываемого звукового сигнала с импульсной характеристикой концертного зала (или моделируемого реального звукотехнического прибора).

³ От англ. delay – эхо. Звуковой эффект или соответствующее устройство, имитирующее чёткие затухающие повторы (эхо) исходного сигнала. Эффект реализуется добавлением к исходному сигналу его копии или нескольких копий, задержанных по времени.

⁴ От англ. track – дорожка. Трекер – это интерфейс или же специальный музыкальный редактор (секвенсор), который позволяет пользователю расставлять звуковые семплы последовательно во времени на нескольких монофонических каналах.

⁵ Система из миди-станции и набора датчиков, передающая сигнал от вибраций удара (например, по мембране барабана) на звуковой модуль.

Пьеса в своей последней версии весьма интерактивна, и почти каждый модуль отслеживается в режиме реального времени в зависимости от партии флейты, содержащей звуковысотные изломы, большую амплитуду, быстрые трели, спектральный компонент, выдержанные ноты и активную артикуляцию. Данные управления, предварительно вычисленные в программе Patchwork, состоят из звуковысот и ритмических последовательностей, траекторий тембровой интерполяции, считываемых траекторий семплированных разговорных фраз и моделей резонансных данных, подготовленных и укомплектованных для Max с помощью программы для сочинения Patchwork.

Пример использования сверточного модуля в режиме реального времени с программой Max-ISPW. Остановимся подробнее на работе сверточного модуля. Умноженный¹ спектр – это звучащий инструмент, в то время как множимый спектр статичен и хранится в таблице, но может обновляться в режиме реального времени. FFT-module (Fast-Fourier-Transformation)² в программе Max-ISPW задействует поток семплов или «сигнал» на свой вход и выводит два «сигнала»: реальные и сложные части преобразования, плюс один вывод, посылающий триггерное сообщение с каждым новым оконным преобразованием Фурье (FFT window). Свертка здесь выполняется путем умножения каждого семпла, как реального, так и сложного, полученного посредством преобразования Фурье соответствующим семплом с той же читаемой частотой из таблицы множимого спектра. Таким образом, таблица множимого спектра должна читаться синхронно с выводом семплов, претерпевших преобразование (БПФ). Это становится возможным с помощью внешних объектов программы Max, созданных З. Сеттелом, которые принимают сообщение от БПФ-модуля и выдают образцы один за другим. Таблица множимого спектра обновляется так часто, как это необходимо: либо полностью, либо сбрасывается и записывается на выбранных частотах. Свертка используется в следующих случаях. Во-первых,

¹ Мультипликативная операция (умножение) – это отображение, в котором аргумент умножается.

² БПФ-модуль (Быстрое преобразование Фурье) – алгоритм вычисления дискретного преобразования Фурье.

при простой фильтрации, где спектральная таблица настроена в паре частота/амплитуда, полученной из программы Iana (разработана Ж. Ассаягом в 1985 г. на основе Алгоритма Терхардта) и обработанной в программе Patchwork. Такая фильтрация является статической, но последовательность кадров может быть воспроизведена также как при аддитивном синтезе. В результате звучание напоминает эффективное воплощение банка полосовых фильтров с фиксированной полосой пропускания. Во-вторых, при перекрестном синтезе между двумя спектрами, где множимый спектр пишется по ходу, во время представления другим БПФ-модулем, соединенным с входом на «живом» инструменте. Несколько спектральных таблиц могут быть семплированы и смешаны, а затем записаны в одну таблицу множимого спектра.

Это использовано в перекрестном синтезе инструментального звучания с такой характерной спектральной формой, как гласная. В «NoaNoa», к примеру, спектры пропетых флейтистом гласных во время игры или хриплый низкий звук С запоминаются и свертываются позже с флейтовым звучанием.

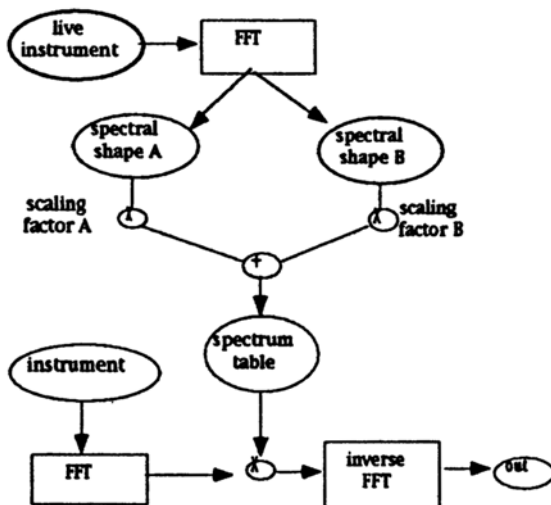


Рис. 1

Название пьесы отсылает к гравюре Поля Гогена «NoaNoa», а также связано с путевым дневником под одноименным названием,

написанным Гогеном во время визита на Таити в 1891–1893 гг. Фрагменты фраз, выбранные для «голосовой» части произведения, почерпнуты из этой книги. «NoaNoa» является в определенной мере коллективным сочинением. Многие детали во флейтовой партии разработаны при участии флейтистки Камиллы Хоитенга, которой посвящена пьеса. Еще один вариант произведения для компьютеров Macintosh осуществлен Александром Михаликом; здесь исполнитель передает триггеры на Mac, контролируя, таким образом, режим *direct-to-disk*¹, в котором выполнены все преобразования и цифровую реверберацию, параметры которой зависят от амплитуды флейты.

«Près»

Пьеса «Près» для виолончели, рабочей станции обработки сигналов (ISPW) с использованием технологии записи *direct-to-disk* была создана в то же время, что и сочинение «Amers» для виолончели, ансамбля и электроники. Оригинальная идея и основной материал сольной партии виолончели похожи в этих двух сочинениях, но форма, структура, звуковое пространство и общая атмосфера очень разнятся. На виолончель установлен специальный микрофон, первоначально разработанный для «Amers»; микрофон оборудован четырьмя звукозаписывающими, которые позволяют обособить аудиосигнал каждой из четырех струн. Таким образом, единичный удар смычка становится пространственным жестом. Первый из трех разделов сочинения сконцентрирован вокруг анализа последовательных временных отрезков, развивающейся виолончельной трели, которая помещена в самом начале сочинений «Amers» и «Près». Проанализированная трель представляет собой чередование обычного звука и естественного гармонического призвука и эволюционирует от обычной игры в позиции *sul tasto* до игры с наибольшим давлением смычка в позиции *sul ponticello*. Из каждого анализа выводится по два звуковых спектра: полный спектр со всеми частотными компонентами и усеченный спектр, содержащий только те компоненты, которые остаются значи-

¹ Прямая аналоговая запись на мастер-диск, не предполагающая обработки и редактирования живого звука.

мыми для восприятия после частотной маскировки. Первый проанализированный набор высот, полученный из трели в начале своего звучания, является как бы гармоническим, в то время как другой набор, произведенный из трели на конечной стадии звучания, когда в звуке появляется больше шума, обогащен частичными тонами. Для каждого набора высот обобщение данных полного спектра позволяет получить уникальный тембр, в то время как синтезирование усеченного спектра генерирует набор высот, воспринимаемых как гармонически стройных и устойчивых. Для создания материала композиций «Amers» и «Près» были проанализированы и многие другие звуки, но анализ этой первой трели занимает центральное место в определении движения между гармоническим послаблением и напряжением, а также в плане взаимосвязанности между инструментальными и синтезированными звуками.

Еще больше преобразовательных процессов запускается одновременно с тандемом тембр–гармония. Во-первых, преобразования различных способов игры (которые вызывают изменение тембра), к примеру, естественного звучания в позициях *sul tasto* и *sul ponticello*, а также трелей, тремоло, глиссандо, микротонов, обертонов, обычного звучания и звучания с естественными гармоническими частотами, игры с нормальным и чрезмерным давлением смычка (последнее производит шумный «царапающий» звук) и, главным образом, преобразования звука в шум, представленного «колющим» звучанием виолончели и его аналогом: звуковым фрагментом океанских волн. Во-вторых, ритмические процессы. В-третьих, оппозиция между статичными и динамичными элементами. Каждый из этих процессов в партии виолончели имеет свой эквивалент в электронной партии.

Второй раздел посвящен пространственной локализации четырех струн. Виолончельная партия состоит из псевдорегулярных и повторяющихся моделей, которые в пространстве распространяются на четыре струны и частично совпадают с преобразованиями приемов игры, как в первом разделе. Электронная партия основана на семплированной виолончели, подготовленной к интерполяции между звуками более или менее гармоническими, причем семплированная виолончель контролируется независимыми процессами для ритмических и тембровых изменений и создает с «живой» виолончелью

плотную полиритмическую фактуру. Контраст чистого и шумового звучания вводится снова в партию виолончели, но на этот раз все происходит внезапно, а не постепенно и усиливается в электронике посредством воспроизведения «кластерного» звука и активизации модуля растяжения времени в режиме реального звучания.

Третий раздел обобщает идеи первых двух разделов. Исследования для «Amers» и «Près» были проведены Кайей Саариахо совместно с виолончелистом Ансси Карттуненом, который также участвовал в создании электронной составляющей этих пьес вместе с Рамоном Гонсалесом-Арройо и Ксавье Шабо.

Компьютерная обработка в режиме реального времени позволяет создавать различные фактуры, проистекающие от виолончельного звука и развивающиеся между шумовыми и «прозрачными» характеристиками, подражая буре и тишине на море.

Название *Près* (Вблизи), вернее «Вблизи моря», отсылает в первую очередь к пьесе-близнецу. Оно также относится к поэзии Сен-Жон Перса, в частности его сочинению «Amers»: «Море транса и нарушения», инициирующее все переживания, которые позволяют человеку пересечь обычные границы»². В «Amers» виолончель выступает в роли навигатора; она направляет саму себя к различным целям между волнами, создаваемыми другими инструментами и синтезированными звуками. Сочинение «Près» в большей степени сконцентрировано на внутреннем навигаторе, на мыслях и реакциях, когда, глядя на море, возникает «разнообразие в основе и равенство бытия».

Заключение: сочинение тембра

«Près» и «NoaNoa» преодолевают пределы сольного произведения. В поисках путей расширения Кайя Саариахо использует электронные установки, что позволяет ей усиливать, преумножать звуковые структуры ее письма для виолончели и флейты. Пьесы созданы в экспериментальном духе в отношении тембра и его взаимодействия с синтезом. Взаимосвязь между музыкальным инструментом и компьютером основывается не только на цифровой обработке сигналов и программируемых модулях с функцией распознавания,

² *Sacotte M. Saint-John Perse. Paris : Belfond, 1991.*

но также зависит от слаженности основополагающих композиционных понятий.

Использованные источники

1. Barrière J.B., Chabot X., Saariaho K. On the Realization of «NoaNoa» and «Près», Two Pieces for Solo Instruments and Ircam Signal Processing Workstation // Proceedings of the 1993 International Computer Music Conference. Tokyo : ICMC, 1993. P. 210–213.

Galina Skhaplok

ON THE REALIZATION OF *NOANO* AND *PRES*, TWO PIECES FOR SOLO INSTRUMENTS AND IRCAM SIGNAL PROCESSING WORKSTATION (*Xavier Chabot, Kaija Saariaho, Jean-Baptiste Barrière*)

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 12, pp. 73–82.

doi: 10.17223/26188929/12/7

This article is a translation of a musicological work written by the Finnish composer Kaija Saariaho with sound engineers Xavier Chabot and Jean-Baptiste Barrière from the Ircam. The study describes two solo pieces – «NoaNoa» and «Près» – one for flute, the other for cello, realized during 1992 by Kaija Saariaho with the Ircam Signal Processing Workstation (ISPW, based on the Next computer) and with Xavier Chabot from the Ircam Pedagogy department. These works are created in the pedagogical perspective to explore the potentialities of Max on the ISPW, and specially its connexion with Patchwork used to prepare data and patches. In the two pieces, the electronic parts amplify and develop the sonic structure of the solo instrument, exemplify the close relationship between sound material and musical structure, and explore real-time strategies for control over various synthesis and signal processing algorithms.

Keywords: ISPW, interpolation, sample, reference model, timbre, flute, cello

The used sources

1. Barrière J.B., Chabot X., Saariaho K. On the Realization of «NoaNoa» and «Près», Two Pieces for Solo Instruments and Ircam Signal Processing Workstation / J.B. Barrière, X. Chabot, K. Saariaho // Proceedings of the International Computer Music Conference, ICMC, 1993. P. 210–213.

VERBUM DE MUSICA

УДК 781.41

doi: 10.17223/26188929/12/8

Екатерина Приходовская, Анна Окишева

ГАРМОНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ – ОТКРЫТАЯ СИСТЕМА С НЕИСЧЕРПАЕМЫМ ПОТЕНЦИАЛОМ

Время – это гора, изрытая ходами...

Маг Эусебиос

(«Пришельцы. Коридоры времени» – художественный фильм)

В статье рассматриваются возможности построения гармонического ряда музыкального произведения. Эти возможности оказываются практически неисчерпаемыми. Ориентируясь на высказывание Маркетто Падуанского («Ухо – лучший судья»), видим в подобном потенциале гармонических последовательностей безграничный потенциал красок, сопровождающих мелодические построения. В разработке композитором в конкретном тексте разнообразной панорамы гармонических переходов задействуются: 1) энгармонизм, 2) мажоро-минорная система, 3) система тональных связей *параллельные – одноимённые – однотерцовые* тональности.

Ключевые слова: гармония, энгармонизм, мелодия, гармонизация звука

Раньше всегда что-то происходящее вокруг вызывало рефлексию.

Гармония в музыкальном произведении зачастую функционирует как сопровождающий, подчинённый элемент целого. В этом случае она подчинена мелодии, имеющей, как сложилось исторически, ведущую, определяющую функцию.

Гармония изучалась подробно и разнообразно, как исторический факт и как разветвлённая система. Однако, как можно заметить, здесь присутствует аналог оппозиции «язык – речь», что является вполне закономерной частью исследования вербального языка.

Предлагаем подойти к гармонии именно как к живой речи, в противовес систематизации набора характерных знаков, имеющей место быть в различных исследованиях. «Глубокую связь речевых и музыкальных категорий нельзя рассматривать как чисто внешнее сходство или только как аналогию. В одном из наиболее естественных, созданных непосредственным вдохновением народного творчества жанров, а именно в песне, слово и музыка неотделимы. Текст народной песни, взятый отдельно, вне музыки, хотя и представляет собою бесспорную поэтическую ценность, но все же при простой декламации, без пения воспринимается только как выделенная часть органического целого» [3, с. 307].

Гармония неоднократно изучалась как завершённая, стройная, функционально организованная система. «Гармонический слух развивается на основе ладового слуха, точного различения на основе особенностей ощущений, возникающих первоначально при слышании функций, тонических, доминантовых и субдоминантовых созвучий – трезвучий, септаккордов и их обращений» [2, с. 144]. Попробуем взглянуть на гармонию иначе – как на «сырьё» в руках композитора при создании музыкального произведения.

В таком ракурсе видим подчинение мелодии или мелодическим сегментам, присутствующим в тексте. На первое место выходят три механизма гармонии:

- 1) энгармонизм;
- 2) мажоро-минорная система;
- 3) система тональных связей *параллельные – одноимённые – дотерцовые* тональности.

Кроме этого, следует помнить, что каждый звук может быть первой, третьей или пятой ступенью трезвучия, лежащего в основе той или иной тональности. Важное значение при таком подходе имеет тот факт, что любое гармоническое созвучие предстаёт как гармонизация мелодии, а не самостоятельно существующая последовательность. Именно мелодические звуки оказываются здесь на первом месте. «Логика модуляций, чередование тональностей, сжатые гармонические формулы позволяют лучше ощутить сцепление гармоний (Л. Оборин)» [1, с. 84].

Например, рассмотрим звук *cis* – допустим, именно этот звук длится большое количество времени в группе сопрано в хоре или первых скрипок в оркестре. Тогда на фоне продолжающейся ноты

могут неоднократно меняться гармонии в других, как правило, средних голосах. Перечислим тональности, трезвучия которых могут здесь присутствовать: Cis-dur, A-dur, Fis-dur (если трактовать исходный звук как приму, терцию или квинту трезвучия), а также все их параллельные, одноимённые и однотерцовые тональности: fis-moll, dis-moll; cis-moll (тональности, появляющиеся повторно или имеющие недопустимо большое количество знаков, исключаем). Не следует забывать, что для хора или певца-солиста, например, гармоническая поддержка необходима и незаменима, тогда как в оркестре – да и в любой инструментальной музыке – гармония не так значима.

Мажоро-минорная система приобретает очевидную актуальность при смене гармонии. Рядом оказываются произвольные созвучия, между которыми может и не быть родственных связей. Интересное для композитора практическое решение – обращение к распространённому упражнению, носящему название «одиннадцать арпеджио». В этом упражнении, хорошо известном любому пианисту, «от одной ноты» играется ряд различных созвучий; именно этот фактор связывает названное упражнение с предлагаемым подходом к гармонии.

Если подключить ещё механизм энгармонической замены звука, круг доступных тональностей существенно расширится. Если cis трактуется как des, востребованными оказываются такие тональности, как Des-dur и Ges-dur, а также все связанные с ними параллельные, однотерцовые и одноимённые тональности. Обобщим сказанное и подведём итоги.

Звук cis: Cis-dur, A-dur, Fis-dur, fis-moll, dis-moll. cis-moll = звук des: Des-dur, Ges-dur, b-moll, f-moll, des-moll.

Все трезвучия, присутствующие в звукорядах данных тональностей, востребованы и с помощью механизма энгармонической замены легко могут перейти в сферу диезных тональностей.

Таким образом, в конкретном произведении можем видеть практически неисчерпаемое множество тональных переходов.

Использованные источники

1. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. Ростов н/Д : Феникс, 2002. 288 с.
2. Петрушин В.И. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов. 2-е изд. М. : Академический Проект; Трикта, 2008. 400 с. (Gaudeamus).
3. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М. : Классика - XXI, 2001. 340 с.

Ekaterina Prikhodovskaya, Anna Okisheva

Harmony in a piece of music – open system with endless potential

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 12, pp. 83–86.

doi: 10.17223/26188929/12/8

The article discusses the possibilities of constructing a harmonic series of a musical composition. These opportunities turn out to be almost inexhaustible. Oriented on the statement of Marchetto of Padua ("The ear is the best judge"), we see in such a potential of harmonic sequences the limitless potential of colors accompanying melodic constructions. In the development of a composer in a particular text of a different panorama of harmonic transitions are involved, first of all: 1) enharmonic, 2) major-minor system, 3) a system of tonal connections parallel – eponymous – one-tone tonalities.

Keywords: harmony, enharmonic, melody, sound harmonization

The used sources

1. Kryukova V.V. Musical pedagogy. Rostov n/D : Phoenix, 2002. 288 p.
2. Petrushin V.I. Musical psychology: Textbook for universities. 2nd ed. M.: Academic Project; Tricksta, 2008. 400 p. (Gaudeamus).
3. Feinberg S.E. Pianism as an art. M.: Classic-XXI, 2001. 340 p.

УДК 78.01
doi: 0.17223/26188929/12/9

Анна Бурцева, Вячеслав Клименко

ДИНАМИКА ВОЗДУШНЫХ ПОТОКОВ КАК ПРОЦЕСС МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ

В статье рассматривается функционирование музыкального звука как комплекса воздушных волн. Формулируется определение музыкального звука, подчёркивается, что музыкальный звук, в отличие от многих звуков, существующих в природе, принадлежит человеческому сознанию и является эстетическим фактом. Вводится понятие звуковой краски, представляющей одним из важнейших качеств музыкального звука. Приводимые иллюстрации черпаются из сфер вокальной, симфонической и фортепианной музыки.

Ключевые слова: воздушный поток, музыкальный звук, эстетический факт, звуковая краска, фортепианное туше

От природы звук как физическое явление представляется многофункциональным, включенным во множество разнохарактерных процессов. Звук является свойством, зачастую вынужденным: процесс в данном случае не нацелен на образование звука. Например, работа мотора в машине нацелена на образование движения, а звук, в данном случае представляет собой сопутствующее явление.

В отличие от данных звуков, музыкальный звук формируется сознательно и изначально как эстетический факт. Именно эта нацеленность и отличает, как представляется, музыкальный звук от прочих, встречающихся в природе. Сформулируем определение музыкального звука.

Музыкальный звук – это специально организованный человеческим сознанием воздушный поток от источника звука к звуковым мембранам адресата.

Подчеркнем, что в создании музыкального звука задействуется человеческое сознание, так как звуков, не связанных с человеком, в природе тоже достаточно. Самый простой и сразу возникающий вопрос: почему не является музыкальным, к примеру, пение птиц?

Именно в нацеленной организации звука видим отличие человеческого сознания от других, организующих звуки.

То, что звук является воздушным потоком, общеизвестно. Именно так мы и будем его рассматривать. В данном случае действует явление – перцепции – как осознание и осмысление поступающих сигналов. Звук является только тем физическим сигналом, который пробуждает данные механизмы сознания.

Таким образом, в сознании образуется звук – как эстетический факт, как функциональная часть музыкальной ткани. Вернемся к нашему определению. Если слуховые мембраны адресата и есть тот канал, по которому проходит сигнал к сознанию слушателя, то источником звука в данном случае могут быть различные музыкальные системы. В частности, такими системами могут быть человеческий голос, симфонический оркестр или фортепиано (например, среди прочего).

В человеческом голосе (вокальной музыке) как источнике звука, можем фиксировать такое явление, как *звуковая краска*. Звуковая краска способствует различным эмоциональным впечатлениям воспринимающего сознания. Именно такие впечатления и являются показателем музыкального звука как эстетического факта.

В вокальной музыке эти впечатления связаны не только со звуковой краской, формируемой солистом, но и с вербальным текстом, заложенным в партитуре. В идеале, конечно, звуковая краска является некоторой альтернативой вербального текста: даже воспринимая вокальную музыку на иностранном языке, слушатель по сменам звуковой краски в голосе может примерно понять содержание данного фрагмента: по крайней мере, отличить крупные тематические блоки.

В качестве примера музыкальной краски мы можем назвать вокальное искусство. Человеческий голос в принципе очень сильно отличается у разных людей, так как его звучание непосредственно зависит от уникальной анатомии, которая разная у каждого человека. Таким образом, одно вокальное произведение может очень по-разному звучать у разных людей. Различия могут быть связанными как с дыханием, дикцией, артикуляцией, так и тембром. Описывать все многообразие комбинаций этих уникальных вокальных характеристик в данной статье не представляется возможным в связи с требуемым объемом статьи.

Тем не менее упомянем каватину Григория Грязного из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Смена звуковой краски здесь слышна явно при отсутствии смены тесситуры, но при смене двух разделов: «Куда ты, удаль прежняя, девалась» и «Бывало, мы...». Смена звуковой краски здесь синхронизирована с рядом смен, таких как тональность, темп, манера пения (кантилена – речитативность) и др. В этом эпизоде следует подчеркнуть *формообразующую* роль динамики звуковой краски: с помощью контраста звуковой краски подчёркивается смена разделов формы.

Оркестр (за счет различных видов инструментовки) также обладает потенциалом формирования звуковой краски. Отдельным средством выразительности выступают здесь штрихи, прописываемые композитором в партитуре.

Переинструментовка может быть даже сознательным выбором композитора в целях формообразования произведения: очень ясно это прослеживается в симфонических произведениях, основанных на принципе монотематизма, таких как «Болеро» М. Равеля, Симфония № 5 Л.В. Бетховена и Симфония № 7 (Ленинградская) Д.Д. Шостаковича.

Ярким примером «работы» звуковой краски в формировании эстетически-эмоциональных образов является произведение для оркестра «Болеро». Так как произведение написано в жанре традиционного испанского танца с таким же названием, то его структура основывается на непрерывном звучании ударных инструментов, играющих одну и ту же ритмическую структуру, которая является неотъемлемой частью испанского народного танца болеро, подчеркивающих неизменность ритма на протяжении всего произведения. Более того, у болеро нет формы в собственном смысле этого слова, нет развития, нет или почти нет модуляций [2]. Развитие эмоционального образа основано на многократном повторении двух тем разными инструментами, инструментальными группами, разным по характеру звуком. Таким образом, проявление музыкальной краски проходит через музыкальный материал произведения в следующем порядке: в начале произведения играют только скрипичная группа альтов и виолончелей, подчеркивающих размер трехдольность (скрипичная группа – это единственная группа помимо малого барабана, которая звучит непрерывно на протяжении всего произведения, как бы сшивая музыку в единое музыкальное полотно), прежде звучит флейта –

звучит очень тихо, распевно, её характер очень нежный, ненавязчивый, легкий – пасторальный.

Дальше звучание темы перехватывают инструменты духовой группы, поочередно развивая «одну» тему в характере, придавая новые музыкальные краски фактически одинаковому звуковысотному материалу. При этом характер становится более лиричным (особенно во время звучания Английского рожка).

Далее, с наступлением звучания группы медных духовых инструментов тема приобретает краски какой-то военно-уверенной и немногочисленной по звучанию музыкальной мысли.

А в коде произведения звучание достигает апогея развития – tutti всех инструментов на форте окрашивает музыкальное полотно в тона победы и торжества. При этом громкость, так же как и ранее, при смене звучащих групп в предыдущих частях, увеличивается. В звучании темы появляется некоторая акцентированность и синкопированность. Как апогей развития образа-краски торжества появляются вариации основной и единственной темы произведения.

В целом на протяжении звучания всего произведения при неизменном темпе 65–66 ударов происходит постепенное гипнотически-завораживающее драматургическое развитие образа, и он развивается поочередно, переходя из пасторальности в трагизм, из трагизма в победу и торжество.

Стоит также отметить роль влияния акустики помещения и расположения зрителя в пространстве на восприятие музыки. Любая акустика помещения зависит от формы, размера, материалов, из которых состоят все поверхности помещения, а также от всех объектов, находящихся в помещении (даже слушателей). Эта акустика уникальна и неповторима, как нельзя повторить и все факторы, о которых было сказано в предыдущем предложении, одновременно. Но для звучания музыки интересно, как все эти факторы повлияют на восприятие звука [1].

Аналогом инструментовки на фортепиано может выступать тип прикосновения пианиста к клавиатуре, то есть то, что называется «туше». Разные виды туше могут способствовать разному эмоциональному восприятию даже идентичных по звуковысотной структуре фрагментов. Именно туше выступает способом образования звуковой краски в монотембровой, как известно, звуковой палитре фортепиано.

Сравним исполнение главной темы Третьего фортепианного концерта Рахманинова известных пианистов Вана Клиберна и Владимира Горовица. У Клиберна тема звучит очень напевно, на тихом нюансе, нигде не прибавляя динамики legato, как бы боясь разрушить душевное спокойствие и равновесие. Характер и смысл темы в таком исполнении приобретает душевность, проникновенность и даже молитвенность. Эту мелодию можно сравнить с церковным песнопением в данном случае. Или с признанием в любви своей прекрасной Родине, с её необъятными просторами и величием Души. Совсем другое прикосновение и туше слышится у Горовица. Многочисленные акценты можно трактовать как препятствия, преодоления, сопротивление. Можно говорить об этой теме как о некотором символе России, которая переживала социальное напряжение и революционные движения в начале XX в.

Итак, рассмотрены разные виды звукообразования, восходящие к единым основам природы звука. Эмоциональное воздействие музыки на слушателя, как видим, формируется множеством различных источников звука. Отдельным свойством музыкального звука как эстетического факта можем назвать специфику звуковой краски, формируемой в каждом конкретном случае по-разному.

Использованные источники

1. *Алдошина И.А., Притис Р.* Музыкальная акустика : учебник для высших учебных заведений. СПб. : Композитор, 2009.

2. *Ninj.* Comment est né le «Bolero» de Ravel // *Revue musicale*. Numero special. 1938. Decembre.

Anna Burtseva, Vyacheslav Klimenko

AIR FLOW DYNAMICS AS A PROCESS OF MUSICAL SOUND PRODUCTION

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 12, pp. 87–92.

doi: 10.17223/26188929/12/9

The article discusses the functioning of musical sound as a complex of air waves. The definition of musical sound is formulated, it is emphasized that musical sound, unlike many sounds existing in nature, belongs to human consciousness and is an aesthetic fact. The concept of sound paint is introduced, which appears to be one of the most important qualities of musical sound. The illustrations given are drawn from the spheres of vocal, symphonic and piano music.

Keywords: air flow, musical sound, aesthetic fact, sound paint, piano touch

The used sources

1. Aldoshina I.A., Pritz R. Musical acoustics. Textbook for higher educational institutions. Publishing house: Composer, SP., 2009.
2. N i n J. Comment est ne le "Bolero" de Ravel // Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre.

ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

УДК 786.2

doi: 0.17223/26188929/12/10

Полина Бородихина

ИСТОРИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА

В статье приведен обзор истории фортепианного концерта. Автор останавливается на каждом периоде развития жанра от XVII до XXI в. Рассматривается каждый этап исторического преобразования жанра концерта – от исторического периода, когда фортепиано как инструмента ещё не существовало, до современной музыки. После рассмотрения каждого периода подводятся итоги, тезисно формулируются основные изменения жанра в этот исторический период.

Ключевые слова: фортепиано, концерт, жанр, исторический период, творчество композитора-пианиста

Концерт, как музыкальный жанр в современном значении – «одночастное или многочастное музыкальное произведение для одного или нескольких солирующих инструментов и оркестра», появился не сразу [14]. Становление этого жанра, связанное с историческими музыкально-стилевыми этапами, проходило постепенно. Первое музыкальное упоминание слова концерта (concerto) было в эпоху Возрождения, и датируется оно 1519 г. В XVI в. концертами называли хоровые духовные сочинения с инструментальным сопровождением или вокальные, инструментальные или смешанные ансамбли, в которых инструменты не разделялись по группам, а дублировали партии голосов. Также совместно с concerto подобные произведения назывались *sinfonia* (лат. *simphonia*, греч. – созвучие, стройное звучание, стройность). В конце XVI в. стало проявляться тяготение к разделению функций инструментов в произведениях [12, с. 111–112].

В конце XVI – начале XVII в. появился жанр *concertato*, в котором группы инструментов или голосов исполняли мелодию и *basso continuo*. *Basso continuo* (итал. непрерывный бас) – басовый голос с цифрами, обозначающими созвучия в верхних голосах [18]. Партию *basso continuo* часто исполнял клавесин, который выступал в роли руководителя ансамбля, дирижера. В жанре *concertato* писали музыку такие композиторы эпохи позднего Возрождения, как Дж. Габриели (1554–1612), Л. Виадана (1560–1627), Г. Шютц (1585–1672) и др.

Жанр мадригала с *basso continuo* стал одним из проявлений концертов того времени. Он был наиболее распространенной формой концерта в светской музыке 1610–1650-х гг. [12, с. 119]. Мадригал (лат. *mater* – мать) – песня на родном языке, светский музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения. Одной из главных особенностей концертов эпохи Возрождения была свободная трактовка исполнительского состава. Такая свобода выражалась в том, что партии инструментов могли быть не выписаны, их участие указывалось пометкой в заголовке или на страницах произведения. Также партии инструментов могли быть выписаны, но исполнялись они по желанию [12, с. 121–122].

«Перерождение практики концертирования в концертный стиль произошло тогда, когда инструментальные партии стали обязательным элементом композиции. Первый этап эволюции концертной композиции связан с фиксацией в нотах партии *basso continuo*, приблизительно с 1602 г.; на втором этапе стали печататься партии мелодических инструментов (около 1608 года). Таким образом, инструментовка концерта, бывшая до сих пор уделом капельмейстера или руководителя ансамблей (*maestro dei concerti*), перешла в ведомство композитора» [12, с. 123]. Данный концертный стиль проявился в творчестве К. Монтеверди (1567–1643), С. Бернарди (1577–1647) и других композиторов [12, с. 124].

В произведениях концертного стиля партии музыкальных инструментов и голосов выписывались друг за другом. Такие инструменты звучали не одновременно с голосами, а поочередно, исполняя отдельные завершенные разделы, обозначаемые как ритурнель (*Ritornello*), симфония (*Sinfonia*) или соната (*Sonata*). Инструментальные разделы *sinfonia* выполняли роль связки между вокальными номерами [12, с. 126]. В разделах *ritornello* встречались обозначения

старинных танцев: куранта, гальярда, чакона, которые в то время были составляющими танцевальной сюиты [12, с. 127].

В других случаях в концертных произведениях вокальная и инструментальная партии размещались на левом и правом разворотах листа. Ноговицына К.А. в своей диссертации обращает внимание на зависимость расположения инструментальных партий в произведениях от их функциональности: если «инструментальная партия выписывалась на отдельном листе, инструменты наделены самостоятельным музыкальным материалом и концертируют с голосами на всем протяжении композиции», считает она. «Если инструмент участвует *ad libitum*, то часто он не имеет своей самостоятельной выписанной партии и дублирует вокальную. А значит, роль инструментов в таких мадригалах колористическая (дублирование инструментами голосов создает особый, смешанный, тембр), но никак не формообразующая. Если участие инструментов ограничивается ригурнелями, они, как правило, тематически не связаны с вокальными разделами, и композиция складывается как простое чередование вокальных куплетов и инструментальных ригурнелей. Инструменты оттеняют голоса, служат тембровому обновлению. Чистые вокальные и инструментальные краски не смешиваются, но сопоставляются, и в этом – принципиальное отличие такого типа от концерта с “*ripieni*”. Ригурнели, как правило, записаны отдельно, перед вокальной партией или после нее. Внутри композиции композитор помечает вступление инструментов ремаркой *Ritornello*» [12, с. 130].

Итак, в эпоху Возрождения:

- стал постепенно зарождаться жанр инструментального концерта;
- появились первые упоминания таких музыкальных понятий, как *concerto*, *concertato*;
- начал формироваться концертный стиль.

В эпоху барокко появляется новая жанровая разновидность концерта: *concerto grosso* (итал. большой концерт). В *Concerto Grosso* небольшая группа солирующих инструментов, *concertino* (две скрипки и виолончель), противопоставлялась ансамблю – *ripieno* (первые и вторые скрипки, альты, басы). Такое контрастное противопоставление инструментов демонстрировало идею о пространстве и времени в эпоху барокко. На первый план в новом жанре выходила

тематическая и тембровая индивидуализация и дифференциация голосов, самостоятельная партия каждого исполнителя в группе *concertino*, унисонные объединения в партиях групп *gruppo*. Важным принципом нового жанра был контраст: динамический, тембровый, регистровый, темповый. Первые *Concerto Grosso* были написаны для струнно-смычкового ансамбля. В процессе эволюции жанра в инструментальный состав вводились духовые инструменты – флейта, гобой, труба, валторна. Такой расширенный состав стал прототипом классического симфонического оркестра [1, с. 142].

Большую роль в становлении жанра концерта сыграли великие композиторы эпохи барокко: А. Корелли, А. Вивальди, И.С. Бах и Г.Ф. Гендель.

Аркаджелио Корелли (1653–1713) – итальянский композитор и скрипач. Он написал 12 *Concerto Grosso*. *Concerto Grosso* были написаны для струнного состава оркестра. Концерты А. Корелли состояли из 4–7 частей. Между частями концерта были разделы *Adagio*, которые выполняли функцию связки между быстрыми частями. Единой для всех частей концерта была тональность.

Отличительные особенности жанра концерта, такие как трехчастная структура, свободное виртуозное и импровизационное изложение эпизодов сольных партий, чередование *solo* и *tutti*, рондальность, инструментальный концерт приобрел благодаря итальянскому композитору, скрипачу-виртуозу Антонио Вивальди (1678–1741). В концертах А. Вивальди возросли масштабы оркестровых ригурнелей. А. Вивальди написал 465 инструментальных концертов. Самым известным инструментальным концертом А. Вивальди является цикл «Времена года».

Великий немецкий полифонист И.С. Бах (1685–1750) стал автором первых образцов клавирного концерта. В концертах И.С. Бах трактовал клавир как «концертно-виртуозный инструмент» и развивал сонатную форму. И.С. Бах долго работал над жанром концерта. Он изучал скрипичные концерты итальянских композиторов, делал их переложения для клавира (преимущественно концерты А. Вивальди). Затем композитор писал собственные концерты для скрипки и делал их переложения. Позже И.С. Бах перешел к написанию собственных клавирных концертов.

И.С. Бах написал 15 клавирных концертов с сопровождением: 7 – для одного клавира, 3 – для двух клавиров, 2 – для трех, 1 – для

четырёх и 2 тройных для клавира, флейты и скрипки. Некоторые концерты являются переложением произведений других авторов. Также И.С. Бах написал «Итальянский концерт» для клавира solo. Динамические контрасты в этом концерте передавались поочередным использованием разных клавиатур клавесина. И.С. Бах также является автором «Бранденбургских концертов», написанных для различных инструментальных составов. [2, с. 61].

Новое прочтение жанра нашло воплощение в творчестве современника И.С. Баха – Г.Ф. Генделя (1685–1759). Г.Ф. Гендель написал 20 органно-клавирных концертов. М.И. Глинка в своем письме другу писал: «Для концертной музыки – Гендель, Гендель и Гендель» [11]. Вершиной инструментального концертного творчества Г.Ф. Генделя являются Concerto Grosso. По мнению Н.А. Прищепы «данные сочинения отличает классическая строгость и сдержанность письма. Говоря о праздничности этого жанра у Г.Ф. Генделя, можно было бы определить его стиль как «генделевское барокко» и охарактеризовать его как энергичный, оживленный, блестящий с яркими контрастами и избытком ярких ритмов. Концерты Г.Ф. Генделя строги по мелодике и фактуре, более лаконичны в композиционном строении. По складу музыки Concerto Grosso, преимущественно, гомофонны. Строение каждого цикла разнообразно (от двух до шести частей); каждому концерту свойственны особые жанровые связи, определенный образно-поэтический облик» [14].

Таким образом, в эпоху барокко:

- появилась новая разновидность жанра концерта – concerto grosso;

- сложились основные черты концертного жанра:

- 1) трехчастная структура,
- 2) принцип диалога и состязания, контрастности и виртуозной игры,
- 3) чередование tutti и solo.

Во второй половине XVIII в., в эпоху классицизма, утвердился сонатно-симфонический цикл инструментального концерта: сонатное allegro, медленная часть, быстрый финал. Первая часть классического концерта содержала две экспозиции: экспозицию основного тематического материала в партии оркестра, который вступал перед солистом, и экспозицию, которая звучала в партии солирующего инструмента [9, с. 242].

Концерты данного музыкального стиля были проникнуты симфоническим развитием, которое проявлялось в разработочных разделах сонатной формы, где использовались различные приемы развития тематизма – изменение тональности, гармонизации, ритма, элементов мелодии. Активно использовался принцип мотивного вычленения. На развитие концертного жанра повлияло также становление классического парного состава симфонического оркестра. Ведущую роль в оркестре играли струнные инструменты (первые скрипки), которые представляли основной музыкально-тематический материал. Виолончели и контрабасы исполняли одну и ту же партию, только контрабасы – на одну октаву ниже. Деревянно-духовая группа (2 флейты, 2 гобоя) могла исполнять основной тематический материал либо гармоническое заполнение, подчеркивая ритм оркестровой фактуры. К медно-духовой группе (2 валторны, 1–2 трубы) прибегали для подчеркивания гармонии и ритма либо в кульминационных моментах при звучании *tutti* [9, с. 128]. Композиторы-классики переставали использовать партию *basso continuo* в инструментальных жанрах, вследствие чего клавишные инструменты ушли из основного состава оркестра. Солирующий инструмент стал равноправным участником концертного жанра. Солист и оркестр сблизились по своим исполнительским приемам, создавая условия для более тесного взаимодействия.

Также новым в концертном жанре стало отношение к каденции. В эпоху классицизма их стали прописывать в нотах. В фортепианном концерте эпохи классицизма были распространены виртуозные и эффектные каденции. В правилах из «Фортепианной школы» Д.Г. Тюрка указано, что «Каденция, не только должна поддерживать впечатление, произведенное музыкальной пьесой, но, насколько это возможно, усилить его. Наиболее верный путь достичь этого – изложить в каденции чрезвычайно сжато важнейшие основные мысли или напомнить о них с помощью оборотов. Поэтому каденция должна быть теснейшим образом связана с исполняемой пьесой и более того, из нее, главным образом, черпать свой материал. Каденция, как и всякое свободное орнаментирование, должна состоять не из намеренно привнесенных трудностей, а скорее из таких мыслей, которые соответствуют основному характеру пьесы» [14]. Виртуозность, как одна из основных черт концерта, в эпоху классицизма была подчинена образному содержанию произведения.

Инструментальный концерт, наряду с симфонией, сонатой и камерным ансамблем, был одним из основных музыкальных жанров творчества венских классиков [11]: Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. Бетховена.

Йозеф Гайдн (1732–1809) обращался к жанру концерта на протяжении сорока лет. Первый свой концерт в 24 года он написал в Вене для органа (клавира) с оркестром C dur (Hob XVIII: 1), а в 64 года последний – Концерт для трубы с оркестром Es-dur (Hob VIIe: 1) [1, с. 140]. Й. Гайдн написал около 50 концертов для разных музыкальных инструментов с оркестром. Однако ноты многих концертов были утеряны, или их авторство подвергается сомнению исследователей его творчества. Концерты Й. Гайдна зрелого периода творчества не уступают его симфониям по оркестровому звучанию, по приемам развития тематического материала [9, с. 129].

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) – автор большого количества инструментальных концертов (27 фортепианных, 5 скрипичных, 4 для валторны, 2 для флейты, а также концертов для гобоя, кларнета, фагота и других инструментов). Особенность концертов В.А. Моцарта заключается в контрастной драматургии трех частей: драматическое или лирико-драматическое сонатное *allegro* в первой части, медленная лирическая вторая часть и быстрый финал в форме рондо. Также тематический контраст наблюдался внутри частей концерта: между главной и побочной партией в первой части, между рефреном и эпизодами в финале. Такая образная контрастность между темами сильно отличает классический концерт от барочного с его одноаффектностью. Наиболее известные концерты В.А. Моцарта: фортепианные (d moll, A dur, c moll, C dur, Es dur), скрипичные (D dur, A dur) [9, с. 242]. По словам В.А. Моцарта (в письме к отцу 1782 г.), «концерты дают нечто среднее между слишком трудным и слишком легким; они блестящи, приятны для слуха, но, разумеется, не впадают в пустоту: то тут, то там знаток получит подлинное удовлетворение, но и незнатки останутся довольны, сами не ведая почему...» [5].

Людвиг ван Бетховен (1770–1827) написал 7 инструментальных концертов (5 фортепианных, 1 скрипичный и 1 «тройной концерт» для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром). Концерты Л. Бетховена еще больше, чем у Й. Гайдна и В.А. Моцарта, сближа-

ются с симфониями по глубине идей, тематической разработке. Первые части концертов у Л. Бетховена преимущественно героического и драматического характера. Вторые части часто философского и возвышенного содержания. Финальные части обычно утверждают народно-праздничный характер музыки [7, с. 112–113], см. [3].

Таким образом, в эпоху классицизма:

- Инструментальный концерт приобретает форму трехчастного сонатно-симфонического цикла.

- Концерт как жанр сближается с симфонией – по способу тематического развития и образного содержания, контрастности тем, и с театральными жанрами по использованию тематизма в стиле итальянского оперного пения *bel canto*.

- Солист и оркестр становятся равноправными участниками концертного действия.

В XIX веке, в господствовавшем тогда в музыке романтическом стиле наблюдался повышенный интерес композиторов к внутреннему миру человека, к индивидуальному эмоциональному восприятию окружающей действительности. На первый план в творчестве композиторов вышли миниатюрные инструментальные жанры, которые могли передать всю гамму оттенков чувств и настроений. Большое влияние на концертный жанр оказала именно инструментальная миниатюра. Во-первых, инструментальная миниатюра повлияла на исполнительскую практику концертного жанра. Композиторы-романтики, такие как Д. Фильд, Ф. Шопен, А.Ф. Серве, часто включали в свою программу выступления не весь концерт целиком, а только одну его часть.

Джон Фильд (1782–1837), ирландский композитор, пианист и педагог, в концертном жанре по-новому интерпретировал задачи солиста и оркестра. Солист и симфонический оркестр в концертах Д. Фильда уже не находились в равных позициях, как это было традиционным для классического концертного жанра. Партия солиста выходила на первый план, представляя и развивая тематический материал произведения. Оркестр же, в свою очередь, выполнял роль сопровождения. Только первая часть концерта у Д. Фильда соответствовала жанровым канонам, которые проявлялись в сонатной форме с двойной экспозицией. Медленные вторые и финальные третьи части обычно утрачивали концертный принцип состязательности и диалога между солистом и оркестром. В этих частях Д. Фильд

использовал возможности только струнного квартета, присоединяя к ним иногда духовые инструменты, что создавало легкую и прозрачную фактуру. Часто такие части превращались в сольные инструментальные обособленные миниатюры. Последний седьмой фортепианный концерт Д. Фильда имеет следующие пометки: Концерт для фортепиано с сопровождением оркестра или квартета или фортепианного соло. В данном случае показ разнообразных сиюминутных чувств и настроений, виртуозная составляющая сольной партии являлись наиболее приоритетными, нежели жанровые особенности концерта. О влиянии миниатюры также говорят соответствующие подзаголовки, которые дал композитор частям концерта. Так, например, вторая часть Первого фортепианного концерта Д. Фильда называется «Шотландская песня». Также известны ноктюрны Д. Фильда, ранее исполняемые как части концертов или их разделов.

Польский композитор-романтик Фридерик Шопен (1810–1849) писал концерты по такому же принципу, что и Д. Фильд. Шопен – автор двух фортепианных концертов: *f moll* (1829) и *e moll* (1830). Так же как и у Д. Фильда, виртуозность солиста в концертах выходит на первый план. Симфонический оркестр не развивает тематический материал концерта, а только выполняет функцию гармонического фона и редко вступает в диалог с солистом. Средние части – ноктюрны. В финальных частях в форме рондо Ф. Шопен использует народные танцевальные элементы мазурок [7, с. 446–447].

Во-вторых, благодаря инструментальным транскрипциям, части концертов или концерты целиком, будь то одночастное произведение, в то время исполнялись как самостоятельные миниатюры. Так, К. Рейнеке и М.А. Балакирев делали переложения второй части Первого фортепианного концерта Ф. Шопена для фортепиано соло, а Ф. Лист написал сольную фортепианную транскрипцию «Концерт-штюка» К.М. Вебера.

Жанр инструментальной миниатюры в зависимости от национальной принадлежности композитора и индивидуальных предпочтений являлся источником тематического и образного содержания концертов романтического стиля. В концерты Ф. Мендельсона проникали характерные элементы его «Песен без слов», в концерты Ф. Шопена – элементы ноктюрнов и мазурок, в концерте Э. Грига –

халлинга из «Лирических пьес», в виолончельный концерт Р. Шумана – элементы романса. Немецкий композитор М. Брух сам указал связь миниатюры и концерта, дав первой части своего Скрипичного концерта №1 название – прелюдия [13].

Влияние инструментальной миниатюры проявилось в создании нового типа концерта – концертштюк. Слово «концертштюк» с немецкого языка переводится как концертная пьеса. Под концертштюком имеют в виду одностатный концерт для солиста и оркестра, написанный в свободной форме.

Первым значительным образцом романтического концерта является «Концертштюк» f moll (1821) немецкого композитора-романтика Карла Марии фон Вебера (1786–1826). В основе «Концертштюка» лежит программный замысел. Сначала композитор хотел создать трехчастный цикл, но впоследствии содержание произведения изменилось, и цикл сократился до одной части. В «Концертштюке» К.М. Вебер проявил себя как новатор, отказавшись от двух экспозиций: вместо первой, оркестровой, сначала звучит фортепианное вступление в темпе *Larghetto*. Первый раздел «Концертштюка» написан в свободном романтическом сонатном *allegro*, так как разработка заменена небольшим связующим построением, а в репризе отсутствует побочная партия. К.М. Вебер написал немало произведений в концертном жанре для разных инструментов, в том числе три для фортепиано с оркестром.

Инструментальный концерт также встречается в творчестве других великих западноевропейских композиторов эпохи романтизма, таких как Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Н. Паганини, Ф. Лист, И. Брамс, Э. Григ, о которых пойдет далее речь.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) написал 8 концертов: 2 – для скрипки с оркестром, 3 – для фортепиано с оркестром, 2 – для двух фортепиано с оркестром, 1 – для скрипки и фортепиано с оркестром. Из них наиболее известный – Концерт для скрипки e moll (1844). В данном концерте проявляются, с одной стороны, основные черты творчества Ф. Мендельсона: «песенная лирика, романтическое чувство природы, искрящаяся скерцозность» (В. Конен), а с другой – новая трактовка сонатной формы и сонатно-симфонического цикла. В первой части концерта на первый план вместо главной партии выходит побочная партия. Все три части концерта

имеют сквозное развитие, что сближает данное произведение с жанром романтического стиля – симфонической поэмой.

Роберт Шуман (1810–1856), немецкий композитор и педагог, также оставил след в концертном жанре XIX в. Р. Шуман – автор трех концертов для разных инструментов, а также пьес в концертном стиле. Наиболее значительное произведение в этом жанре – Фортепианный концерт а moll (1841–1845). Р. Шуман писал его «как нечто среднее между симфонией, фантазией и концертом». Интересной особенностью данного произведения стало вариационное развитие, которое было привнесено в сонатную форму первой части, чтобы по-разному осветить главную тему концерта. Концерт Р. Шумана также выделяется «сосредоточенно-личным типом высказывания» (В. Хавров), благодаря которому виртуозность подчинена содержанию. Поэтому сольная каденция в первой части не обладает лишней эффектностью. Р. Шумана как композитора всегда интересовало взаимодействие между солистом и оркестром. Так, он размышлял: «Мы должны терпеливо дожидаться гения, который в новой блестящей манере укажет, каким образом должно связывать партии фортепиано и оркестра, дабы пианист мог полностью раскрыть богатство инструмента и своего мастерства, в то время как оркестр не оставался бы только зрителем, но наоборот, разнообразием своего колорита способствовал еще большему обогащению их совместной игры».

Итальянский скрипач-виртуоз, композитор Никколо Паганини (1782–1840) обогатил концертный жанр новыми исполнительскими приемами. Большую роль в его концертах играло импровизационное начало, которое проявлялось в сольных драматических или лирических высказываниях-монологах. Основные темы концертов Н. Паганини очень яркие и театральные. Побочная партия в сонатном allegro нередко затмевала главную партию, как, например, в первой части Концерта № 1 D dur. Виртуозность концертов демонстрировалась с помощью орнаментики в виде мелизматических украшений и пассажей, которые выразительно дополняли основную мелодию. Всего Н. Паганини написал 6 скрипичных концертов и 1 – для гитары с оркестром.

Ференц Лист (1811–1886), венгерский композитор и пианист, написал 2 знаменитых фортепианных концерта, в которых «музыкальные образы данных произведений ярки, они рельефно сопостав-

лены: конфликты броско очерчены, развитие стремительно, увлекает своей порывистостью, форма ясна, выписана “крупным штрихом”. Партии солиста и оркестра предельно виртуозны и красочны – они выступают на равных основаниях, словно соревнуясь, оспаривая друг у друга проведение музыкальной мысли. Контрастная смена эпизодов подчеркивает драматический замысел произведения» (М. Друскин). Признаки нового жанра, который появился в эпоху романтизма, – симфонической поэмы, автором которой был сам Ф. Лист, проявились и в концертах: принцип монотематизма, одночастность с наличием контрастных разделов, соответствующих четырем частям симфонического цикла.

«Классик среди романтиков», немецкий композитор Иоганнес Брамс (1833–1897) в концертных жанрах уравнивал партии солиста и оркестра. Оба участника концерта в одинаковом количестве проводят и развивают тематический материал произведения. И. Брамс написал два концерта для фортепиано с оркестром и по одному концерту – для скрипки и для скрипки с виолончелью.

Яркий пример фортепианного концерта можно найти в творчестве норвежского композитора Эдварда Грига (1843–1907). Э. Григ в романтический концерт привнес национальные колоритные черты через жанровые признаки норвежского танца халлинга, интонации (нисходящий ход от I ступени к V через вводный тон), ритмические группы (пунктирный и синкопированный ритм), ладовую окраску (переменный лад).

Шедевры в концертном жанре в русской романтической музыке создал Пётр Ильич Чайковский (1840–1893) – автор скрипичного концерта и трёх фортепианных, «Вариаций на тему рококо для виолончели с оркестром» [10]. В концертах П.И. Чайковского солист и оркестр выступают на равных правах, имея индивидуальные особенности. Оркестр, как правило, в произведениях развивает обобщенные бытовые образы или образы, связанные с природой. Солисту, в свою очередь, поручается проведение лирической линии. П.И. Чайковский заимствовал у Ф. Листа импровизированные монологи, которые он также использует в своих концертах. Виртуозная техника в концертах подчинена музыкальной драматургии, она не является самоцелью. Национальную особенность концертам придают народные цитаты: украинские напевы и тема украинской

народной песни-веснянки «Вийді, вийді, Іванку» в Первом фортепианном концерте [15, с. 80–81].

Итак, концертный жанр в эпоху романтизма [8] приобрел новые особенности:

– большую роль в эволюции концертного жанра сыграли жанры романтической музыки. Инструментальная миниатюра привнесла:

1) изменение исполнительской практики концертного произведения (исполнение одной части вместо целого концертного цикла),

2) новую трактовку частей и разделов концерта как инструментальной миниатюры,

3) появление нового типа концертного жанра: концертштюк.

Симфоническая поэма повлияла на появление в концертном жанре:

1) программности,

2) принципа монотематизма,

3) сквозного развития,

4) одночастной структуры.

– В эпоху романтизма появились концерты с неравноправными партиями солиста и оркестра. На первом плане располагалась партия солиста, партия оркестра выполняла лишь функцию аккомпанемента (Д. Фильд, Ф. Шопен).

– Композиторы стали свободно трактовать форму сонатного аллегро. Побочная партия часто затмевала главную (Ф. Мендельсон, Н. Паганини). Происходит отказ от двух экспозиций. Вместо оркестровой экспозиции – фортепианное вступление (К.М. Вебер).

– В концертах стали проявляться национальные особенности композиторов: халлинг – у Э. Грига, мазурка – у Ф. Шопена, украинские напевы – у П.И. Чайковского.

– Virtuозность в концертах подчинена драматургии и музыкальному содержанию произведения.

В XX в. интерес к концертному жанру увеличился еще сильнее. С появлением новых композиторских техник и стилей жанр концерта был переосмыслен. Например, направление неоклассицизма («обращение композиторов XX в. к стилизованным моделям прошлого») дало возможность по-новому взглянуть на концертные типы ушедших столетий [6, с. 15].

Немецкий композитор Пауль Хиндемит (1895–1963) помимо концертов (для фортепиано, скрипки, виолончели, кларнета, валторны,

органа с оркестром, для трубы, фагота и струнных) написал «Концертную музыку» для фортепиано, медных и арфы, Траурную музыку для альта и струнных, «Der Schwanendreher» (Концерт на темы старинных народных песен для альта с оркестром), «Четыре темперамента» (цикл для фортепиано и камерного оркестра). В своих концертах П. Хиндемит обращался к жанру эпохи барокко *Concerto grosso*, а также к стилевым особенностям джазовой музыки [6, с. 82]. Неоклассическая тенденция проявилась и в его программной трехчастной симфонии «Художник Матис» с полифоническим складом, которая напоминает барочные концерты.

«Универсальный» композитор XX в. Игорь Фёдорович Стравинский (1882–1971) часто обращался в своем многогранном творчестве к концертному жанру. Он писал произведения для солирующих инструментов с оркестром и для камерного состава, среди которых: Концерт для фортепиано, духовых инструментов, контрабасов и ударных (1924), Каприччио для фортепиано с оркестром (1929), Концерт для скрипки с оркестром (1931), Движения для фортепиано с оркестром (1959), Концерт для двух фортепиано (1935), концерт для камерного оркестра «Дамбартон окс» (1938), *Ebony concerto* (1945), Концерт для струнного оркестра in D (1946).

В концертах для солирующего инструмента и камерного состава партия солиста не противопоставляется остальным инструментам. Она только является частью общего ансамбля, выделяясь виртуозными разделами. В фортепианных концертах сольный инструмент зачастую трактуется как ударный. Известный балет И.Ф. Стравинского «Петрушка» первоначально был задуман как концертная пьеса – концертштюк – для фортепиано с оркестром. «...Мне захотелось, – писал Стравинский в своей «Хронике», – развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль. <...> был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджий выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами». В этой идее – противопоставление партий фортепиано и оркестра – заключается концертный принцип диалога.

Нововенцы (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн) трактовали жанр концерта через призму экспрессионизма (см. [4]). Неоклассическая тенденция XX в. коснулась австрийского композитора-авангардиста

Арнольда Шёнберга (1874–1951). Помимо фортепианного и скрипичного концертов, которые были написаны в додекафонной технике, он сочинил Концерт для виолончели с оркестром по концерту для чамбало D dur Георга Матиаса Монна и Концерт для струнного квартета и оркестра по Кончерто гротто ор. 6 № 7 Г.Ф. Генделя в свободной обработке.

Ученик А. Шёнберга Альбан Берг (1885–1935) в своем последнем крупном инструментальном произведении – двухчастном Скрипичном концерте – новаторски интерпретировал жанр концерта. Данный концерт воспринимается как инструментальный реквием, так как был посвящен памяти Манон Гропиус, рано умершей дочери Альмы Малер, вдовы австрийского композитора Густава Малера. Новой особенностью жанра была совместная каденция солиста и оркестра в первом разделе второй части концерта. В целом Скрипичный концерт был написан в серийной технике.

Антон Веберн (1883–1945) свой единственный Концерт для девяти инструментов посвятил своему педагогу А. Шёнбергу. А. Веберн в этом Концерте сформировал собственный подход к тональной организации сочинения. «Двенадцатитоновая техника, усвоенная им от Шёнберга, становится здесь лишь одним из средств этого подхода, да и то не самым важным. Форма этого произведения впервые в полном смысле этого слова вытекает из его структуры», – пишет польский композитор Богуслав Шеффер. «Композитор делит серию на четыре сегмента, при одинаковой динамике разнящихся во всех остальных планах – мотивном, тембровом, ритмическом, артикуляционном. Эти краткие, лаконичные формулы не становятся в дальнейшем “собственностью” какого-то из инструментов или их групп, как предполагалось бы в случае развития традиционного принципа концертирования. Они развиваются по другим, внутренним законам, выходящим здесь только из свойств самого материала. Поэтому данный Концерт – это не столько концерт инструментов в привычном понимании этого жанра, сколько “концерт идей”, подчиненных пытливому уму художника и ученого» (Ф. Софронов).

Венгерский композитор Бела Барток (1881–1945) в концертном жанре написал «Дивертисмент» для струнного оркестра. Б. Барток по поводу этого произведения писал так: «Между прочим, я представляю себе нечто вроде Concerto grosso, местами переходящего в концертино». Это подтверждается тем, что в «Дивертисменте»

группе концертино, которая состоит из пяти инструментов, противопоставлен большой струнный оркестр. Также жанру *Concerto grosso* соответствует трехчастная композиция с оживлёнными крайними частями и с медленной средней. Фольклорная направленность творчества Б. Бартока проявилась в его Втором скрипичном и в трех фортепианных концертах. Одно из последних его произведений – пятичастный «Концерт для оркестра» – это пример симфонизированного концертного стиля. Б. Барток в аннотации к премьере концерта писал: «Название этого оркестрового произведения типа симфонии объясняется концертным или сольным способом исполнения на отдельных инструментах или их группах» [12].

Отечественные композиторы XX в., такие как С.В. Рахманинов, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Р.К. Щедрин, Э.В. Денисов, А.Г. Шнитке, не прошли мимо концертного жанра, привнеся в него свои индивидуальные особенности.

Композитор и пианист Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943) написал четыре фортепианных концерта с оркестром и Рапсодию на тему Паганини в концертном жанре. На творчество С.В. Рахманинова повлияли инструментальные концерты Л. Бетховена, Ф. Листа, П.И. Чайковского. Особенностью музыки С.В. Рахманинова был колокольный звон, который наиболее ярко проявился во Втором фортепианном концерте: в фортепианном вступлении в первой части и в праздничных перезвонах – в финале.

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) вошел в историю музыкальной культуры как новатор в области гармонии, ритмики, мелодики. Это отразилось в его концертных произведениях: 5 концертов для фортепиано с оркестром, 2 концерта для скрипки с оркестром, 1 концерт для виолончели с оркестром и Симфония-концерт для виолончели с оркестром.

Для композитора-симфониста Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975) инструментальный концерт был жанром, в котором он мог воплотить свои основные идеи творчества – противопоставление добра и зла. Д.Д. Шостакович написал шесть инструментальных концертов: два фортепианных, два скрипичных и два виолончельных.

Композитор-авангардист Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996) – автор тринадцати концертов для разных солирующих ин-

струментов: виолончели, фортепиано, скрипки, альты, гобоя, кларнета, флейты, саксофона, гитары. Э.В. Денисов обратился к жанру концерта в 1970-е гг., когда его творческий стиль практически сформировался. В своих концертах композитор использовал приемы сонорики (Виолончельный концерт), джазовой музыки и алеаторики (Фортепианный концерт), серийной техники и микрохроматики (Флейтовый концерт), цитирования (Скрипичный, Альтовый концерты), пуантилизма (Альтовый концерт).

Альфред Гарриевич Шнитке (1934–1998), как и другие композиторы XX в., обращался к жанру *Concerto grosso*. Он написал 6 произведений в этом жанре. Данному жанру соответствует состав исполнителей – преобладание струнно-смычковых инструментов и использование в первом, третьем и четвертом *Concerto Grosso* клавирина. Также выбор жанров для частей *Concerto Grosso* соответствует музыкальному стилю барокко: прелюдия, токката. Одной из основных музыкальных техник при написании концертов для А.Г. Шнитке была полистилистика.

Помимо Концертов для солирующих инструментов с оркестром современный композитор Родион Константинович Щедрин (род. 1932) написал 5 программных концертов для оркестра: «Озорные частушки», «Звоны», «Старинная музыка российских провинциальных цирков», «Хороводы», «Четыре русских песни». В этих одночастных концертах для оркестра проявился национальный русский стиль композитора. В составе расширенного симфонического оркестра можно встретить разновидности духовых инструментов: блокфлейта, кларнет-пикколо, труба-пикколо, а среди ударных – русские деревянные ложки и набор бубенцов русской тройки. Инструменты симфонического оркестра часто имитируют звучание русского народного оркестра. Концертный принцип состязательности проявляется не в традиционном соотношении солиста и оркестра, а в соревновании музыкальных инструментов оркестра между собой, как это происходит, например, в концерте «Озорные частушки», где инструменты наперебой исполняют частушечные мотивы и интонации.

В XXI веке композиторы продолжают поиски новых возможностей концертного жанра. Так, в творчестве современного композитора Карманова Павла Викторовича (род. 1970) есть «Дважды двойной концерт для двух гобоев, двух флейт и двухкамерных оркестров

в двух разных строях» (2009). Авангардное произведение предполагает исполнение тематического материала оркестрами по очереди. Только в конце произведения они объединяются в единый большой инструментальный состав по звучанию.

Авангардный композитор-акционист Георгий Валерьевич Дорохов (1984–2013) в своем *Concertino* для альты или скрипки соло, радио и пяти исполнителей (2010) использовал разные стилевые модели и техники: алеаторику (свободный состав из пяти исполнителей; выбор у исполнителя, прописанный в партитуре, в каком порядке играть секцию: можно начать играть как слева направо, так и справа налево или с третьего такта), конкретную музыку (звуки дрели), электронную музыку (радио), а также признаки жанра барочной концертной музыки *Concerto Grosso: concertino* (группа инструментов, которая предполагала тематическую и тембровую индивидуализацию и дифференциацию голосов, самостоятельную партию каждого исполнителя). Это является проявлением неоклассических тенденций. Г.В. Дорохов назвал свое произведение *concertino*, так как в партитуре каждая партия довольно подробно выписана с уточняющими деталями.

Подводя итоги, можно сказать, что

– Благодаря появлению новых техник (сонорика, пуантилизм, серийная техника, алеаторика, микрохроматика, электронная и конкретная музыка) и стилей (авангард, экспрессионизм, джаз, неоклассицизм, неофольклоризм) концертный жанр в XX в. обогатился новыми содержательными и техническими средствами.

– Под произведениями концертного типа могли также скрываться сочинения для солирующих инструментов, в названиях которых не упоминался жанр концерта.

– Появились новые типы концертов: Концерты для оркестра.

– У композиторов XX в. обострился интерес к жанру *Concerto grosso*.

– В XXI в. продолжают творческие эксперименты в области концертного жанра.

Использованные источники

1. Акшенцева В.М. Инструментальные концерты Й. Гайдна в контексте межжанровых взаимодействий // Манускрипт. 2019. Т. 12, № 7.

2. Алексеев А.Д. «История фортепианного искусства». М. : Музыка, 1988. Ч. 1, 2.
3. Друскин М.С. Фортепианные концерты Бетховена. Бетховен и традиция венского концерта. М. : Советский композитор, 1973.
4. Ильичёва А.В., Иофис Б.Р. Европейская музыка XX века. М. : Росмэн, 2004.
5. Конен. В. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1981. Вып. 3.
6. Левик Б. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1980. Вып. 2.
7. Ноговицына К.А. Светский вокально-инструментальный концерт в творчестве Бьяджо Марини и его североитальянских современников : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015.
8. Пичугина Ю.Г. Концерт и миниатюра: пути взаимодействия инструментальных жанров в эпоху романтизма // Вестник Ставропольского государственного университета. 2009. № 64.
9. Прищепа Н.А. Фортепианный концерт: история, теория вопроса // Фило-софско-культурологические исследования. 2017. № 1.
10. Розанова Ю.А. История русской музыки. Т. II. Вторая половина XIX века. Кн. 3. П.И. Чайковский. М. : Музыка, 1981.
11. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки: до середины 18 века. 3-е изд., испр. и доп. М. : Музыка, 1973. Вып. 1.
12. Тараканов М.Е. Инструментальный концерт. М., 1986.
13. Холопов Ю.Н. Генерал-бас // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1.
14. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.
15. Ямпольский И.Я. Concerto grosso, концерто гротто // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. М. : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2.

Polina Borodikhina

THE HISTORY AND EVOLUTION OF THE MUSICAL GENRE OF THE PIANO CONCERT

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 12, pp. 93–112.

doi: 10.17223/26188929/12/10

The article provides an overview of the history of the piano concert. The author dwells on each period in the development of the genre from the 17th to the 21st centuries. Each stage of the historical transformation of the concert genre is considered – from the historical period, when the piano as an instrument did not yet exist, to modern music. After considering each period, the results are summed up, the main changes in the genre in this historical period are formulated in thesis. Key words: piano, concert, genre, historical period, works of the composer-pianist.

The used sources

1. Akshentseva V.M. "Instrumental concerts of J. Haydn in the context of inter-genre interactions." Manuscript. Tambov: Certificate, 2019. Vol. 12, Is. 7.
2. Alekseev A.D. "History of Piano Art". Parts 1.2. Moscow: Music, 1988.
3. Druskin M.S. Beethoven's Piano Concertos. Beethoven and the Vienna Concert Tradition. M.: Soviet composer, 1973.
4. Ilyicheva A.V., Iofis B.R. "European music of the XX century". M.: Rosman, 2004.
5. Konen. B. History of foreign music. Third edition. Moscow: Music, 1981.
6. Levik B. History of foreign music. Second edition. Moscow: Music, 1980.
7. Nogovitsyna K.A. Dissertation "Secular vocal and instrumental concert in the works of Biagio Marini and his Northern Italian contemporaries." M., 2015.
8. Pichugina Yu.G. "Concert and miniature: ways of interaction of instrumental genres in the era of romanticism." Bulletin of Stavropol State University, 2009.
9. Prischepa N.A. Piano Concerto: History, Theory of the Question. Philosophical and cultural studies. Aesthetics. 2017.
10. Rozanova Yu.A. History of Russian music. II volume. Second half of the 19th century. Book three. P.I. Tchaikovsky. Moscow: Music, 1981.
11. Rosenschild KK History of foreign music: until the middle of the 18th century / KK Rosenschild. Ed. 3rd, rev. and add. Is. 1. M.: Music, 1973.
12. Tarakanov M.E. "Instrumental Concert". M., 1986.
13. Kholopov Yu.N. General bass. Musical encyclopedia edited by Yu.V. Keldysh (vol. 1), M.: Soviet encyclopedia, 1973.
14. Kholopov Y., Tsenova V. Edison Denisov. M., 1993.
15. Yampolsky I.Ya. Concerto grosso, concert grosso. Musical encyclopedia edited by Yu.V. Keldysh (vol. 2). M.: Soviet encyclopedia, 1974.

УДК 78.08
doi: 0.17223/26188929/12/11

Дмитрий Котылев

«ДУХ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ» В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

*...Все тревоги пройдут, и грома отгремят,
А Россия Россией останется...*

(В. Суслов)

В статье рассматривается процесс, наблюдаемый в русской национальной культуре, связанный с претворением русских национальных образов и характерных черт русского мироощущения в современном музыкальном пространстве. Русская музыкальная культура, ранее практически во всём соблюдавшая черты национальной принадлежности, в настоящее время более склоняется к космополитической точке зрения. Если в европейских районах России эта тенденция прослеживается более явно, то в музыкальной культуре Сибири следует обратить на это внимание. Остановимся на творчестве одного из современных молодых сибирских композиторов, творческая деятельность которого подтверждает перспективность «русского духа» в современном культурном пространстве.

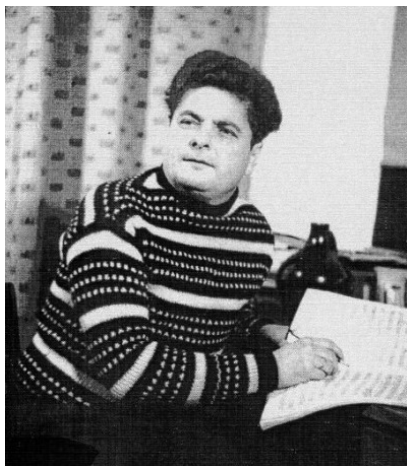
Ключевые слова: русский, музыка, национальное мировоззрение, современный композитор

«Здесь русский дух...» [1]. Эти всем известные слова Бабы Яги – великого персонажа многих русских народных сказок – понятны, как можно полагать, большинству людей, особенно русских. Понятие «загадочной русской души» [2] существует и в художественной, и в научной литературе. Никем не определённое, но распространённое понятие присутствует на правах метафоры, бытующей практически как фразеологизм.

Интерес как к древнерусской, так и к традиционно славянской – православной культуре активно был востребован в композиторском творчестве XIX в. Излишне и напоминать о традициях, заложенных М. Глинкой, актуальных для мастеров «Могучей кучки», П. Чайковского и позднее – для представителей русского

Серебряного века. Неслучайным представляется также конфликт «западников» и «славянофилов», известный как исторический факт, неоднократно и разнообразно изучавшийся. Пережитые Россией в дальнейшем социальные катаклизмы несколько нивелировали эту тему в отечественной культуре. Особенно «запретной» стала тема русского православия в контексте доминирующей позиции атеизма.

В настоящее время наблюдается «преклонение» перед западными культурными стандартами в европейской части России. Тенденция обращения к культуре Древней Руси более востребована в зауральских, прежде всего сибирских регионах.



Среди мастеров музыкального искусства, уже покинувших наш мир, назовём Юрия Ивановича Шибанова [3], Георгия Николаевича Иванова [4]. В их творчестве слышим преобладание русской темы. Для примера: «Ода» (*кантата, на стихи А.П. Сумарокова, 1967*), «Бражная литургия» (*MISSA POTOTORIBIS, 1976*), «Элегия» (*симфоническая поэма по стихотворению А.С. Пушкина, 1986*), «Бесы» (*симфоническая поэма по стихотворению А.С. Пушкина, 1989*) Ю.И. Шибанова, «Алкина песня» (*опера, 1965*), оперетты Г.Н. Иванова и др.



В творчестве их современника, Константина Михайловича Лакина [5], видим концентрацию на теме Сибири: чего стоят произведения Симфоническая поэма «Песня о Сибири» 1984, «Сибирская рапсодия» 2015 и др. Композитор жил в Томске и горячо любил Сибирь, осо-

бенно город, где жил и работал он сам, где жили и работали дорогие ему люди. Следует отметить превалирование в творчестве сибирских композиторов нашего поколения русской духовной тематики.



Например, Владимир Валентинович Пономарёв [6] – председатель Красноярского отделения Союза композиторов России, человек с большой буквы (как говорилось в одном из выпусков альманаха) – регент Свято-Троицкого собора г. Красноярска.

В его творчестве видим ряд хоровых духовных полотен, а также множество произведений для вокального квартета, в котором сам композитор состоит и которым руководит. Кроме этого, русские интонации составляют мелодическую основу музыки В. Пономарёва.

При разговоре о современной сибирской музыке представляется вполне адекватным и интересным провести обзор творчества молодого сибирского композитора. Этот композитор и является автором данной статьи – в связи с этим можно вспомнить такие термины, как



«самоанализ» и «рефлексия». Эти понятия актуальны и востребованы в настоящее время, и зачастую жаль, что именно в настоящее. Сведения о содержании и образах в произведениях композиторов прошлого исследователи собирают по крупным...

Котылев Дмитрий Евгеньевич – 7 ноября 1985 года рождения (родители: Котылевы Евгений Константинович и Марина Николаевна; сестра – Татьяна Евгеньевна).

Место рождения: Иркутская область, Нижнеилимский район, посёлок Рудногорск.

В 1990-е гг. крещён в православную веру (г. Новосибирск).

В 2001 г. окончил ДШИ села Соколово Алтайского края (педагоги: фортепиано – Долина О.С., теоретические дисциплины – Татарникова Н.Г., хор – Бурмистрова В.В.).

В 2005 г. окончил Бийское государственное музыкальное училище (пианист. Преподаватель – Безденежных Н.И.).

За «бийский» период творчества (2001–2006) написано 6 сочинений (Соч. 1–6).

Выпускник Новосибирской государственной консерватории (Академии) им. М.И. Глинки 2011 г. (композитор. Профессора: Шибанов Ю.И., Тосин С.Г.).

В годы учёбы в консерватории (2006–2011) играл в рок-группе «Колокол» (художественный руководитель – Олерский Д.Н.). Регулярно участвовал в концертной деятельности творческого объединения «Viva, Classica!» как пианист и концертмейстер (аккомпаниатор), исполняя, в том числе, и собственные сочинения. Неоднократно выступал на отчётных концертах кафедры композиции и кафедры общего фортепиано консерватории (обучаясь в классе Зениной Л.Л.). Также выступал с сольными концертами: в краеведческом музее, в Малом зале консерватории.

В 2008 г. в качестве солиста исполнил на сцене Большого зала консерватории первый фортепианный концерт Екатерины Приходовской – будущей супруги композитора (с 21.02.2009 г.), тогда – аспирантки кафедры композиции.

Сейчас Екатерина Приходовская – профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета (ТГУ), доктор искусствоведения, профессор Российской академии естествознания, заслуженный работник науки и образования, член Союза композиторов России, член Российского союза писателей и т.д. (см. персональный сайт в сети Интернет).

В 2009 г. был приглашён в составе группы артистов к участию в концерте «Сюита будущих лет», посвящённом 80-летию Э.В. Денисова, в Томской филармонии. Участвовал во Всероссийском открытом конкурсе фортепианных дуэтов «За роялем вдвоём» им. А.Г. Бахчиева в Вологде (2009).

С 2010 г. началось активное участие в музыкальной жизни г. Красноярска (концерты, мастер-классы, конференции; концерты авторской музыки в Доме искусств и т.д.).

В последний год обучения в консерватории занимается академическим пением.

За «новосибирский» период творчества (2006–2011) написано 16 сочинений (Соч. 7–22).

В настоящее время (с 2011 г.) – сотрудник ТГУ (Томск), артист Хоровой капеллы и Камерного оркестра ТГУ (художественные руководители: Сотников В.В., Максимов В.В.). Регулярно участвует в концертной деятельности коллектива; выступает с сольными концертами как пианист и композитор; участвует в студенческих спектаклях Института искусств и культуры ТГУ как певец.

Дипломант международного конкурса композиторов «Роман Сладкопевец» (2014).

С 2014 по 2016 г. – актёр театра драмы и комедии при ТГУ «В университетской роже» (художественный руководитель и режиссёр – Кошелькова Н.К.).

С 2015 по 2021 г. – концертмейстер (аккомпаниатор) известного хора мальчиков и юношей «Глория» (художественный руководитель – Варенцова Э.Д.).

С 2016 г. состоит в Союзе композиторов России (СКР) и региональном отделении СКР г. Красноярска (председатель – Пономарёв В.В.).

За «томский» период творчества (2011–) написано пока 28 сочинений (Соч. 23–50).

«Перу» композитора Дмитрия Котылева на 2021 г. принадлежат 50 музыкальных сочинений. Многие из этих сочинений (да, наверное, практически все) имеют русскую (русский – человек, «воплотивший в себе дух русской культуры») [7] сказочную, философскую, религиозно-духовную направленность.

Дмитрий Котылев начал свой композиторский путь ещё в 2003 г. в г. Бийске, написав «...Там, на неведомых дорожках...» (Соч. 1, вариации на тему Н. Паганини, для фортепиано), где уже прослеживалась русская сказочная тематика. Вслед за этим композитор пишет сочинение «Свет мира» (Соч. 2, прелюдия ми-мажор, для фортепиано), где уже само название отражает творческие, духовные искания Дмит-

рия Котылева. Далее композитор пишет сочинения с такими названиями, как «Восхождение» (Соч. 3, этюд, для фортепиано), «В лучах Солнца» (Соч. 5, вариации, для фортепиано), «Дикий ветер» (Соч. 6, вокальный цикл, для (бас)баритона и фортепиано). Так заканчивается его совсем ранний, доконсерваторский, «бийский» период творчества.

В 2006 г. Дмитрий поступает в Новосибирскую государственную консерваторию (им. М.И. Глинки) на теоретико-композиторский факультет и активно начинает осваивать вокальный, хоровой и симфонический музыкальные жанры. Такие сочинения, как «Трисвятое» (Соч. 9, миниатюра, для хора *a cappella*), «Песнь Любви» (Соч. 10, духовная песня, для баритона, хора, арфы и органа), «Судный День» (Соч. 11, вариации, для большого симфонического оркестра), «Входите тесными вратами» (Соч. 16, вокальный цикл, для (бас)баритона и фортепиано), «Благовест» (Соч. 18, поэма, для сопрано, баритона и фортепиано), «Солнечная Русь» (Соч. 19, квартет, для флейты, гобоя, кларнета и фагота), «На деревне» (Соч. 20, цикл миниатюр, для смешанного хора *a cappella*), «Моей Любимой» (Соч. 22, миниатюра, для голоса и фортепиано), открывают нам удивительный мир звуков и образов композитора.

Вера, Стойкость, Народное единение, Радость, Солнце, Свет, Любовь, Семья, Веселье, реж: Расплата за грехи, Грусть – все эти категории становятся в центре мироздания музыки Дмитрия Котылева. Особенно тема Солнца, Света станет ключевой в сознании композитора. И далее мы это увидим, переходя к новому этапу, периоду творчества Дмитрия Котылева.

В 2011 г. Дмитрий переезжает в город Томск («Сибирские Афины» – так нарекли город путешественник князь Вяземский (конец XIX века) и нарком Луначарский (май 1923)), где и живёт по сегодняшний день. Поступает на службу в ТГУ и продолжает творить.

Кульминацией периода 2010-х гг. становятся два крупных симфонических сочинения: «Поэма о Солнце» (Соч. 25, поэма, для большого симфонического оркестра, 2012–2016), «Путешествие Безымянного Менестреля, или Рапсодия на темы Виолетты Сваровской» (Соч. 44, рапсодия, для фортепиано и большого симфонического оркестра, 2019) и несколько вокальных и вокально-хоровых сочинений: выше упомянутое «Моей Любимой» (Соч. 22, миниатюра, для голоса и фортепиано, 2011), «До свиданья, друг мой, до свиданья»

(Соч. 32, романс, для сопрано (тенора) и фортепиано, 2017), «Благослови» (Соч. 35, свадебная песня, для баритона, смешанного хора и фортепиано, 2017), «Светлый Ангел» (Соч. 37, песня (миниа-тюра), для баритона, смешанного хора и фортепиано, 2017), «Последняя Любовь» (Соч. 39, песня, для баритона, смешанного хора и фортепиано, 2017), «Улыбнись» (Соч. 41, песня (реквием), для баритона, смешанного хора и фортепиано, 2018), «Мария» (Соч. 42, песня, для тенора, смешанного хора и фортепиано, 2018). В наших небольших «зарисовках» процитируем композиторский самоанализ двух вышеназванных симфонических сочинений. Из письма к дирижёру от 04.02.2020:

1. «Поэма о Солнце»

Написана и оркестрована в 2012–2016.

Главная идея Поэмы: это Пантеизм, растворение Человека в Природе, Любовь и Гармония всего Мироздания!

Но к этому мы приходим через единство и борьбу противоположностей! Тёмное, негативное начало имеет подчинённую роль к Светлому началу! Все двигательные (кинетические) моменты Поэмы вначале имеют негативную природу и, в дальнейшем (во 2-й части (половине) поэмы) трансформируются в позитивную, направленную в нужное русло, энергию.

Так, очень кратко, неполно, конечно, описываю содержание Поэмы...

Вот как пишет о поэме музыковед Л.В. Архангельская: «В завораживающих и порой пугающих звучаниях «Поэмы о солнце», томич Дмитрий Котылев показал движение через сомнения и разочарования в поисках светлого начала» [8].

2. «Путешествие Безымянного Менестреля, или Рhapsодия на темы Виолетты Сваровской»

Написана и оркестрована 2018–2019! Посвящена Виолетте Сваровской! И написана специально для неё!

Рhapsодия одночастная, с каденцией солиста, как полагается! Основана на 3-х темах В.С.!

Основная идея: Менестрель, который путешествует, оставляет на Родине свою Любимую Девушку, Родных и т.д. На пути его ждут различные соблазны, искушения (женищинами и вином :) , но

он проходит их и возвращается на Родину к своей Любимой, Родным... Всё заканчивается хорошо: венчание, свадьба, колокольный перезвон! И молодые весело убегают :)

Думаю, что есть некая общность с Пер-Гюнтом Грига! Только Менестрель не так долго путешествует, конечно!

Конечно, ещё бы хотелось отметить сочинения композитора, в которых тем или иным образом находит отражение тема России, Руси: «... Там, на неведомых дорожках...» (*вариации на тему Н. Паганини*), в которых уже очень ярко прослеживается русская сказочная тематика и интонационность; «Дикий ветер» (*7 стихотворений Александра Блока, вокальный цикл*); «Трисвятое» (*хоровая миниатюра*), где показана сила духа русского человека, христианина в первую очередь; «Судный день» (*симфонические вариации*), очень интересное и яркое сочинение, в котором показаны хаос и деградация современной цивилизации, где Россия в итоге выходит «краше из огня, как птица Феникс...»; «В небе Сталинграда» (*военная песня*), рассказ о подвигах советских лётчиков; «Две фуги» (*c-moll, d-moll*), где очень ярко прослеживается русская интонационная песенность и богатырская мощь (*d-moll*); «Благовест» (*вокальная поэма*), где отражены тема Любви и Верности, мотивы истории о Петре и Февронии; это «Солнечная Русь» (*духовой квартет*), где названия частей («*Молитва на Руси*», «*Веселье на Руси*», «*Солнце на Руси*») говорят сами за себя; это «На деревне» (*цикл хоровых миниатюр*), где показаны эпизоды из жизни русской деревни, с её искромётным юмором и озорством; а также многие другие сочинения композитора, в которых так или иначе отображена тема России, Руси (*в идейном, тематическом, интонационном плане*).

В заключение нашего небольшого обзора отметим, что композитор Дмитрий Котылев поднимает русскую духовную тему в своём композиторском творчестве, которая, к сожалению, не так часто встречается в современной академической музыке.

Практически вся современная академическая музыка, кроме редких «экземпляров» русского творчества (*музыки, основанной на русском мелодизме, русских приёмах развития музыкального материала, русских темах музыкальных произведений*) склоняется к космополитизму (*от др.-греч. κοσμοπολίτης (kosmopolites) – космополит, человек мира*) – идеология мирового гражданства, ставящая интересы всего человечества в целом выше интересов отдельной нации

или государства и рассматривающая человека как свободного индивида в рамках Земли. Согласно Дж.Р. Солу, космополитизм – это мировоззрение и культурная установка, направленные на осмысление единства мира, универсализма) [9]. В свою очередь, это не очень позитивно отражается на русском музыкальном искусстве, на русской культуре в целом, так как утрачивается связь времён и поколений, общинность сознания, растёт культ индивидуализма.

Учитель, педагог Дмитрия Котылева, Юрий Иванович Шибанов говорил в 2006–2009 гг. на уроках композиции в Новосибирской консерватории: «Дима, ты должен писать русскую музыку...». Думается, что эти пророческие слова и напутствие молодому композитору повлияли на его жизнь в целом и дальнейшую творческую деятельность.

«Мы – русские! С нами Бог!» Это слова А.В. Суворова, произнесённые им ещё в 1799 г. Хочется, чтобы слова эти были девизом всей русской культуры, и в частности – музыкального творчества. Именно в этом, может быть, и заключаются бесконечные перспективы и бессмертие русской национальной культуры.

Использованные источники

1. Руслан и Людмила. Поэма Александра Пушкина. 2-е изд., испр. и умноженное. СПб. : Тип. Департамента народного просвещения, 1828. XVI+160 с. Песнь первая. С. 8.
2. Долматовский Е.А. // Советская поэзия. Антология. М., 1977. Т. 1.
3. Пономарёва Г.В. Многомерный мир Юрия Шибанова // Композиторы Новосибирска: сборник / сост. А.М. Лесовиченко. Новосибирск : Трина, 1996. Вып. 1. С. 44–50.
4. Сибирская композиторская организация // Музыкальная культура Сибири. 1997. Т. 3, кн. 2. С. 243–290.
5. Ширяева Н.И. Дело всей его жизни / Томский колледж им. Э.В. Денисова. Томск : Изд-во Томского ЦНТИ, 2013. 39 с.
6. Одереева С.В. Хоровые сочинения В. Пономарёва (2002–2012 гг.) // Культура и искусство сибирского города: традиции и современность : материалы Всероссийской научной конференции 4–5 октября 2012 г. Красноярск, 2012. С. 113–118.
7. Корольков А.А. Русскость культуры, русскость философии // Вестник РХГА. 2010. Т. 11, вып. 3.
8. Архангельская Л.В. Академическая музыки Сибири (ACM). URL: http://sibmus.info/texts/lina_arhang/plenum_tomsk_17.htm 2017
9. Сол Дж.Р. Ублюдки Вольтера. Диктатура разума на Западе. М., 2007.

Dmitry Kotylev

"THE SPIRIT OF RUSSIAN CULTURE" IN CONTEMPORARY MUSICAL ART

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 12, pp. 113–122.

doi: 0.17223/26188929/12/11

The article examines the process observed in Russian national culture associated with the implementation of Russian national images and characteristic features of the Russian worldview in the modern musical space. Russian musical culture, which previously followed the features of national identity in almost everything, is now more inclined towards a cosmopolitan point of view. If in the European regions of Russia this tendency can be traced more clearly, let us turn our attention to the musical culture of Siberia, which, as you know, "the wealth of Russia will grow". Let us dwell on the work of one of the modern young Siberian composers, whose work confirms the promising nature of the "Russian spirit" in the modern cultural space.

Key words: Russian, music, national worldview, contemporary composer

The used sources

1. Ruslan and Lyudmila. Poem by Alexander Pushkin. Second edition, revised and multiplied. St. Petersburg, at the printing house of the Department of Public Education. 1828. XVI + 160 pp. Song One. P. eight.
2. Dolmatovsky EA Soviet poetry. Anthology. 1977.
3. Ponomareva GV The multidimensional world of Yuri Shibanov // Composers of Novosibirsk; Sat. Issue 1 / comp. A. M. Lesovichenko. Novosibirsk: Publishing house "Trina", 1996. P. 44–50.
4. Siberian composer organization // Musical culture of Siberia. T. 3. Book 2. S. 243–290. 1997.
5. Shiryayeva, NI The work of his whole life [Text]: [monograph] / NI Shiryayeva; OGOAU SPO "Tomsk College named after E. V. Denisov". – Tomsk: Publishing house of the Tomsk STTI, 2013. 39 p.
6. Odereeva S.V. Choral works by V. Ponomarev (2002–2012) in the collection: "Culture and art of the Siberian city: traditions and modernity" / Materials of the All-Russian scientific conference on October 4–5. 2012. Krasnoyarsk, 2012. S. 113–118.
7. Korolkov A.A. Russianness of culture, Russianness of philosophy // Bulletin of the RHGA, Volume 11, Issue 3, 2010.
8. Arkhangelskaya L.V. Academic Music of Siberia (ASM), http://sibmus.info/texts/lina_arhang/plenum_tomsk_17.htm 2017.
9. Saul J.R. Voltaire's Bastards. The dictatorship of reason in the West. M., 2007.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Мария Николаевна Блажевич — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры

Полина Александровна Бородихина — выпускница Института искусств и культуры г. Томска (пианистка), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин детской школы искусств № 3 г. Томска

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

Кайя 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 Ферниху и Клауса Хубера. С 1982 г. стажировалась в институте Весёлый часовой 125 IRCAM (Франция, Париж). С 1982 г. живет и работает преимущественно в Париже

Анна Дмитриевна Кириенко — студентка консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, факультет музыковедения

Вячеслав Валерьевич Клименко — солист Томской государственной филармонии, выпускник Томского политехнического университета и Института искусств и культуры Томского государственного университета

Вероника Алексеевна Кривопалова — доцент Института искусств и культуры ТГУ, преподаватель Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова

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

Нота Капри — псевдоним автора статьи

Анна Александровна Окишева — студентка кафедры инструментального исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета

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

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

Юй Ян – аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Maria Nikolaevna Blazhevich – candidate of art history, senior lecturer at the Tyumen State Institute of Culture.

Polina Borodikhina – a graduate of the Institute of Arts and Culture in Tomsk (pianist), teacher of musical and theoretical disciplines at 3 schools of arts in Tomsk

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

Kaija Saariaho (Kaija Anneli Saariaho) – Finnish composer. Studied at the Sibelius Academy in Helsinki (1972–1976) in composition (Paavo Heininen) and the Academy of Fine Arts (painting, graphics, drawing). In 1980-1982. studied at the Graduate School of Music in Freiburg with Brian Fernecho and Klaus Huber. Since 1982 she has been an intern at the Institute of Merry Watch 125 IRCAM (France, Paris). Since 1982 he lives and works mainly in Paris

Anna Kirienko – student of the conservatory named after I. ON THE. Rimsky-Korsakov, Faculty of Musicology

Vyacheslav Valerievich Klimenko – soloist of the Tomsk State Philharmonic Society, a graduate of the Tomsk Polytechnic University and the Institute of Arts and Culture of the Tomsk State University

Veronika Alekseevna Krivopalova – Associate Professor of the IIK TSU, teacher of the Tomsk College of Music named after E.V. Denisova

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

Nota Capri – the pseudonym of the author of the article

Anna Aleksandrovna Okisheva – student of the Department of Instrumental Performance of the Institute of Arts and Culture, Tomsk State University

Ekaterina Anatolyevna Prikhodovskaya – Doctor of Art History, member of the Union of Composers of Russia, member of the Russian Union of Writers, Professor of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University (IIK TSU)

Galina Andreevna Shaplok – Candidate of Arts, Associate Professor of the Federal State Military Educational Institution of Higher Education "Military University" of the Ministry of Defense of the Russian Federation (Moscow)

Yu Yan – graduate student at the Institute of Music, Theater and Choreography of the Russian State Pedagogical University. A.I. Herzen, St. Petersburg