

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

2022

№ 13

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 музееологии, 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 В. Клименко.

Подписано в печать 30.06.2022 г. Формат 60×84¹/₁₆. Печ. л. 10. Усл.-печ. л. 9,3. Тираж 50 экз. Заказ № 5057

Дата выхода в свет 08.07.2022 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 Museology, Cultural and Natural Heritage, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation

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

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

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

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

EDITORIAL COUNCIL

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

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

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	8
VERBUM DE MUSICA	
Екатерина Лепп. ВОПЛОЩЕНИЕ СКАЗКИ В МУЗЫКЕ	10
Елизавета Виллерт. ОЧЕРК О РОССИЙСКО-НЕМЕЦКОМ НАУЧНОМ ОНЛАЙН ДИАЛОГ-ФОРУМЕ ДЛЯ СТУДЕНТОВ И АСПИРАНТОВ «ПАМЯТЬ АКУСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ. ЗВУК, МУЗЫКА И ПРОЦЕССЫ ПОЗНАНИЯ В КОНТЕКСТЕ АВАНГАРДА В РОССИИ И ГЕРМАНИИ В “ДЛИННОМ” XX в.», 4–5 НОЯБРЯ 2021 г. (по итогам международного симпозиума)	31
Екатерина Малиновская. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ МОТИВАЦИЯ КАК ОСНОВА ПОСТРОЕНИЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗА ПЕВЦОМ (по итогам международного симпозиума)	35
Никита Мирошников. ВЛИЯНИЕ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ НА РАЗВИТИЕ ПРИЁМОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ И СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ (по итогам международного симпозиума)	39
Екатерина Приходовская. СОЧЕТАНИЕ ВЕРБАЛЬНОГО И НЕВЕРБАЛЬНОГО В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ (по итогам международного симпозиума)	49
Анна Окишева. КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К ИСПОЛНЕНИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИАНИСТА (по итогам международного симпозиума)	51
Вероника Кривопалова. МУЗЫКА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА К РАДИОСПЕКТАКЛЯМ (по итогам международного симпозиума)	54
Jakob Uhlig. ОПЕРЕЖАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ? РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ХРОМАТИКИ И ФОРМЫ В «ТРИО» (1925) ЕФИМА ГОЛЫШЕВА (по итогам международного симпозиума)	59

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

Вячеслав Клименко. АЭРОДИНАМИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЗВУКА В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ	65
Анна Окишева. ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ РЯД ПРОИЗВЕДЕНИЯ	70
Никита Мирошников. ПОДБОР РЕПЕРТУАРА НА РАЗЛИЧНЫХ ЭТАПАХ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕВЦА	94

ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Екатерина Степанова. ХОРОВАЯ МУЗЫКА КАК ОДИН ИЗ ВАРИАНТОВ РЕАЛИЗАЦИИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РЕЗОНАНСА	116
Елена Пляскина. ДРЕВНИЕ РАСПЕВЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ХРАМОВ БАРНАУЛЬСКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЕПАРХИИ	124

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Вероника Кривопалова, Мария Филюшина. ВАЛЕРИЙ КАЛИСТРАТОВ «ПЛАЧ НЕВЕСТЫ-СИРОТЫ НА МОГИЛЕ РОДИТЕЛЕЙ» ИЗ ЦИКЛА «ПЯТЬ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН» ДЛЯ ЖЕНСКОГО ХОРА	146
--	-----

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

Нота Капри. ПО НАШЕЙ ЗЕМЛЕ	154
----------------------------------	-----

Сведения об авторах	159
---------------------------	-----

CONTENTS

From the chief editor	9
------------------------------------	---

VERBUM DE MUSICA

Ekaterina Lepp. IMPLEMENTATION OF A FAIRY TALE IN MUSIC	10
Elizaveta Villeert. AN ESSAY ON THE RUSSIAN-GERMAN SCIENTIFIC ONLINE DIALOGUE FORUM FOR STUDENTS AND POSTGRADUATES "MEMORY OF ACOUSTIC CULTURE". SOUND, MUSIC AND COGNITION PROCESSES IN THE CONTEXT OF THE AVANT-GARDE IN RUSSIA AND GERMANY IN THE "LONG" 20TH CENTURY, NOVEMBER 4–5, 2021 (Following the International Symposium)	31
Ekaterina Malinovskaya. PSYCHOLOGICAL MOTIVATION AS THE BASIS FOR CONSTRUCTING AN OPERATIC IMAGE BY A SINGER (Following the International Symposium)	35
Nikita Miroshnikov. THE INFLUENCE OF SURREALIST MUSIC ON THE COMMON DEVELOPMENT OF SOUND PRODUCTION AND COMPOSING (Following the International Symposium)	39
Ekaterina Prikhodovskaya. COMBINATION OF VERBAL AND NON-VERBAL IN VOCAL MUSIC (Following the International Symposium)	49
Anna Okisheva. AN INTEGRATED APPROACH TO THE PERFORMANCE OF THE WORKIN THE PROCESS OF THE PIANIST'S CREATIVE ACTIVITY (Following the International Symposium)	51
Veronika Krivopalova. MUSIC BY EDISON DENISOV FOR RADIO PERFORMANCES (Following the International Symposium)	54
Jacob Uhlig. AHEAD OF CONTEMPORARIES? REFLECTIONS ON THE ORGANIZATION OF CHROMATIC AND FORM IN THE TRIO (1925) BY EFIM GOLYSHEV (Following the International Symposium)	59

MASTERY TECHNOLOGY

Vyacheslav Klimenko. AERODYNAMIC REGULARITIES OF SOUND FUNCTIONING IN VOCAL MUSIC	65
Anna Okisheva. THE IMAGERY AND EMOTIONAL	

SERIES OF A WORK	70
Nikita Miroshnikov SELECTION OF THE REPERTOIRE AT DIFFERENT STAGES OF THE SINGER'S CREATIVE ACTIVITY	94

RULES OF MUSIC GENRE

Ekaterina Stepanova. CHORAL MUSIC AS ONE OF THE OPTIONS FOR REALIZING EMOTIONAL RESONANCE	116
Elena Plyaskina. ANCIENT CHANTS IN THE MODERN CHURCH AND SINGING PRACTICE OF THE CHURCHES OF THE BARNAUL ORTHODOX DIOCESE.....	124

WORKS AND CHARACTERS

Veronica Krivopalova, Maria Filyushina. VALERY KALISTRATOV «CRYING OF THE BRIDE – ORPHANS AT THE GRAVE OF PARENTS» FROM THE CYCLE «FIVE WEDDING SONGS» FOR WOMEN'S CHOIR	146
---	-----

CONCERT LIFE OF THE CITY

Capri note. IN OUR LAND	154
-------------------------------	-----

Information about the Authors	160
--	-----

doi: 10.17223/26188929/13/1

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:

Добрый день, уважаемые читатели!

По счастью, в этом выпуске нет первой рубрики, которая, как казалось, будет теперь постоянной.

Начинается журнал с рубрики «Verbum de musica» – со статьей Екатерины Лепп по истории русской народной сказки, а также с рядом тезисов по материалам прошедшего международного симпозиума. Затем следует рубрика «Технология мастерства», содержащая статьи Вячеслава Клименко о связях вокального искусства и аэродинамики, Анны Окишевой о необходимости образно-эмоционального ряда как содержания фортепианного произведения, Никиты Мирошникова о специфике выбора репертуара вокалистом. Рубрика «Законы музыкальных жанров» включает две статьи: Екатерины Степановой о хоровой музыке и её соотношении с феноменом эмоционального резонанса и Елены Пляскиной о церковной хоровой музыке. Далее следует рубрика «Произведения и персонажи», представленная работой Вероники Кривопаловой и Марии Филюшиной.

Рубрика «Концертная жизнь города» посвящена рассмотрению авторского концерта главного редактора.

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

Е.А. Приходовская,
главный редактор

From the editor

Good afternoon, dear readers!

Fortunately, this issue does not contain the first column, which, as it seemed, would now be permanent.

The Journal begins with the heading "Verbum de musica" (articles by Ekaterina Lepp about the history in the art of Russian folk tales, as well as information about the past international symposium, a number of abstracts of which are presented in the magazine). This is followed by the "Mastery technology" section, which contains articles by Vyacheslav Klimenko on the connections between vocal art and aerodynamics, Anna Okisheva on the need for a figurative and emotional series as the content of a piano piece, and Nikita Miroshnikov on the specifics of choosing a repertoire by a vocalist. The next section is «Rules of music genre», which contains two articles: an article by Ekaterina Stepanova about choral music and its relationship with the phenomenon of emotional resonance and an article by Elena Plyaskina about church choral music. This is followed by the section "Works and Characters", presented by the work of Veronika Krivopalova and Maria Filyushina.

The section "Concert life of the city" is devoted to the consideration of the author's concert of the editor-in-chief.

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

E.A. Prikhodovskaya,
chief editor

VERBUM DE MUSICA

УДК 929

doi: 10.17223/26188929/13/3

Екатерина Лепн

ВОПЛОЩЕНИЕ СКАЗКИ В МУЗЫКЕ

В статье рассматривается воплощение русской народной сказки в музыкальных – инструментальных, прежде всего в фортепианных – произведениях. Изучается предыстория воплощения сказки в музыке в различных музыкальных жанрах, в том числе музыкально-сценических. Традиции воплощения сказочных образов существовали в русской культуре с давних времен. Сказка, существующая в сознании у человека с детства, требовала воплощения в различных формах. Одной из важнейших форм воплощения сказки в рамках национальной культуры представляется воплощение сказки в музыкальной сфере. Музыка обращена прежде всего к эмоциональному миру личности; этот факт известен психологам и искусствоведам достаточно давно. Именно в эмоциональном мире личности и существует сказка.

Ключевые слова: народная сказка, музыкальное воплощение, различные жанры – инструментальные, опера

Сказка сопровождает человека на протяжении всей жизни. С раннего детства мы знакомы с рассказами о Царевне-лягушке, Колобке, Емели на печи. Сказочные истории, яркие волшебные образы активно воплощаются в музыкальных шедеврах. Сказки, используемые как тематическая основа в музыкальной сфере, различны по характеристикам, функциям, жанрам.

Фольклористика – наука о фольклоре. Фольклор – основа коллективного народного творчества. По словам Н. Кравцова: «Народное устно-поэтическое творчество – творчество трудовых масс народа. Для его обозначения в науке употребляются чаще всего два термина: русский термин “народное устно-поэтическое творчество” (или “народно поэтическое творчество”) и английский – “фольклор”, введенный Вильямом Томсом в 1846 г. Термин “фольклор” состоит из двух слов: фольк (folk) “народ” и лор (lore) “знание”,

“мудрость”; в переводе на русский язык он обозначает “народное знание”, “народную мудрость»» [1, с. 5]. Термину «фольклор» придают разнообразное международное значение. Например, в Англии и Соединенных Штатах Америки термином обозначают все виды народного искусства – танец, музыка, живопись, поэзия. К фольклору относятся верования и обычаи. Под советским фольклором понимают устно-поэтическое, словесное творчество. Для музыкального народного искусства употребляют термин «музыкальный фольклор». Такие термины, как «народная поэзия», «народная словесность», «устная поэзия народа», существовали в дореволюционной русской науке. Вскоре они стали ограничены в своем употреблении из-за неточности. «Поэзия» указывает нам на стихотворные произведения, а термин «словесность» включает в себя и письменность.

Представители искусства как прошлого, так и настоящего времени делали акцент на значимости фольклора. «Создаем не мы, создает народ; мы только записываем и аранжируем», – говорил М.И. Глинка. А.С. Пушкин связывал превосходство знания русского языка с изучением старинных сказок и песен: «Читайте просто-народные сказки, молодые писатели, чтобы видеть свойства русского языка». Поэты, художники, композиторы в своих работах обращаются к народному творчеству, к его истокам. Например, в повести «Ночь перед Рождеством» Н.В. Гоголь образами героев передает внутреннюю духовность народа. Все творчество В.М. Васнецова, картина «Илья Муромец» («Богатырь») М.А. Врубеля проникнуты образами народной культуры. Обращается в своих сочинениях к фольклорному тематизму и С.В. Рахманинов. Например, в пьесе № 6 «Слава» из «Шести пьес для фортепиано в четыре руки» композитор обратился к теме подблюдной песни:



Тема подблюдной песни «Слава» у С. В. Рахманинова

К известной торжественной песне обращался и Н.А. Римский-Корсаков в опере «Царская невеста»:

Т. 40

Хор Б.

Сла - ва на не - бе солн - цы - со - ко - му,

На зем - ле го - су - да - ря, сла - ва!

ff

Тема подблюдной песни «Слава» в опере «Царская невеста»

Фольклор включает в себя множество жанров. В. Аникин в сборник «Русский фольклор» включил песни, загадки, сценки, пословицы, гадания, былины, сказки, прибаутки, игры, причитания, присловья (подробнее см.: [2]). В сборник Н. Кравцова «Славянский фольклор» включены, например, потешки, былички, прибаутки, песни, небылицы, считалки, заклички, приговоры, скороговорки, загадки, былины, сказки, поговорки и пословицы. Фольклорные жанры также включают в себя исторические предания и легенды. Исторические предания – повествовательный жанр народного творчества, который содержит достоверные исторические факты, интерпретируемые народом. Согласно мифологическому словарю М. Ладыгина, легенда основана на устном рассказе. Легенда – мифологизированное сказание о каком-либо историческом лице, событии [3].

Мы не можем говорить о равнозначности всех фольклорных жанров. Главными здесь оказываются такие научные дисциплины, как паремиялогия и сказковедение (подробнее см.: [1]).

В контексте данной работы акцентируем внимание на сказковедении – науке о сказках. На разных языках понятие «сказка» обозначается разнообразно. Например, «мифом» сказку называли древние греки. Словом «conte», что переводится как рассказ (raconteur – рассказывать), сказка называется во Франции. В русском и немецком языках сформировались определенные термины для обозначения. Термином «Marchen» («маленький интересный рассказ») сказка закрепилась на немецком языке (подробнее см.: [4]).

До XVII в. у русского народа сказка называлась «баснь», «байка». Исследователь сказок А.И. Никифоров дал определение современной сказке. Сказки – устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением [5, с. 20]. В словаре литературоведческих терминов сказка обозначается как один из основных жанров народного устно-поэтического творчества. Сказка – преимущественно прозаический художественный устный рассказ фантастического, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел [6].

Сказки выполняют определенный ряд функций. Формирование и сохранение традиций, воспитательная функция выражается в том, что сказки помогают передать духовный опыт старших молодому, подрастающему поколению, они устанавливают ценности и направляют на верный выбор.

Созидательная функция выявляется в развитии творческих способностей личности, мышления.

Терапевтическая и развивающая функция сказки выражается в предостережении увлечения вредными привычками, а также в воспитании здорового образа жизни.

Среди прочего, можем выделить культурно-этническую функцию. Сказки, выполняющие такую функцию, посвящают в историю различных культур и народов, их традиции, жизнь, язык.

Лексико-образная функция создает языковую культуру личности. В сказках представлено полное богатство человеческой речи. Сказка формирует образное восприятие (подробнее см.: [7]).

Прием сказкотерапии, актуальный в наше время, погружает в особенности, смысл и источники сказочных жанров, активно при-

меняется в педагогике, психологии, воспитании, проработке внутренних сложностей у взрослых и детей (подробнее см.: [8]).

Историю возникновения сказок можно проследить со Средневековья. Испанец Петрус Альфонский предположительно в 1100 г. собрал 34 рассказа в сборник, в который вошли и сказки о животных [9]. Время оставляет свой отпечаток в развитии сказок. Исторические этапы в жизни русского народа неизбежно вносят изменения и в сказку. Обращения к сказкам начинаются с XII в. В поучении «Слово о богатом и убогом» прослеживаем одно из первых упоминаний о русской народной сказке. Среди слуг, забавляющих состоятельного человека, с крайним недовольством упоминаются те, которые при отходе ко сну его «бають и кощунять», т.е. рассказывают сказки. В Средневековье акцент делается на забаве. В первом упоминании и на протяжении многих веков прослеживаем двойственное и противоречивое отношение к сказкам у русского народа. В одном случае сказка доступна всем слоям общества, её любят как забаву, развлечение. В другом – сказку очерняют, преследуют как некое демоническое, непозволительное, которое разрушает устои древнерусской жизни.

В Древней Руси сказка отделилась от легенды, предания, мифов как отдельный жанр. Жанровые особенности – установка на вымысел и развлекательная функция – осмысливаются уже в равной степени. В Древней Руси сказки получили название «сказки небылые» и продолжали так жить в дальнейшие века (подробнее см.: [10]).

В исторической и мемуарной литературе XVI–XVII вв. можно найти ряд упоминаний о сказке, которые доказывают, что в эти века сказка была распространена среди различных слоёв населения. Царь Иван Грозный не мог заснуть без рассказов бахаря. По словарию Даля бахарь происходит от слова бахорить – болтать, разговаривать. Бахарем в Древней Руси называли рассказчика сказок. «В опочивальне его обычно ожидали три слепых старца, которые поочередно рассказывали ему сказки и небылицы... Иностранные путешественники (Олеарий, Самуил Маскевич) с изумлением говорят о сказках, которыми, по их наблюдениям, в XVII в. русские забавлялись во время пиров» [10, с. 28].

Только в XVII в. русские сказки возникли в печатном формате. Авторы первых сборников видели смысл сказки лишь в развлечении. С этой позиции были выбраны сказки для сборников с соот-

ветствующими заголовками: «Весёлая старушка, забавница детей, рассказывающая старинные были и небыли» (1790) П. Тимофеева, «Пересмешник, или Словенские сказки» (1766–1768) М. Чулкова, «Собрание простонародных русских сказок, служащих увеселением и забавою любителям простого слова» (1790–1796). Пётр Тимофеев, составитель первого упомянутого сборника, выразил свои взгляды в письме: «Любезный читатель! Причина, побудившая меня собрать сии сказки, есть следующая: известно, что много находится таких людей, которые, ложась спать, любят заниматься слушанием или читаемых каких-либо важных сочинений, или рассказывания былей и небылиц, а без сего никак не могут уснуть. Почему я, желая услужить охотникам до вымышленных вздоров, постарался собрать столько, сколько мог упомянуть, и сказать оные в свет» [11, с. 4].

В XIX веке прослеживается рост заинтересованности сказкой. А.С. Пушкин способствовал жанровому подъёму сказок. Из биографических данных А.С. Пушкина известным фактом является то, что он узнал 7 сказок от няни Арины Родионовны и использовал некоторые из них в своих творениях. В.И. Даль записал сказки, вошедшие в дальнейшем в сборник А.Н. Афанасьева. Так же в XIX в., благодаря сказкам П.П. Ершова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, С.Т. Аксакова, Л.Н. Толстого, авторитет их продолжал расти. В 1855–1863 гг. Александр Николаевич Афанасьев (1826–1871), известный собиратель сказок, выпустил восемь сборников русских сказок. Сборники А.Н. Афанасьева, «Великорусские сказки» в двух томах 1860–1862 Ивана Александровича Худякова, «Сказки и предания Самарского края» 1884 г. Дмитрия Николаевича Садовникова явились крепким фундаментом русского сказочного фонда [12].

В первой половине XX в. количество собранных русских сказок заметно увеличилось. К этому были причастны такие деятели, как А.И. Никифоров, М.К. Азадовский, Н.Е. Ончуков, Д.К. Зеленин, И.В. Карнаухова, Н.И. Рождественская, братья Б.М. и Ю.М. Соколовы, В.И. Сидельников, В.Ю. Крупинская, Т.М. Акимова, Н.И. Савушкина.

Русские народные сказки жанрово разнообразны. Стартовая площадка для их исследования создана А.Н. Афанасьевым. Он разбивает сказки по жанровым группам: о животных, волшебные, о растениях, предметах, исторические сказания, народные анекдоты,

докучные, прибаутки, былички (о мертвецах, ведьмах, леших), новеллистические (или бытовые), былинные. Мы не можем говорить о конкретной классификации сказок, так как в XX в. В.Я. Пропп уменьшает количество сказочных жанров. Он выделяет четыре жанровые группы: сказки о животных, новеллистические, волшебные, кумулятивные (подробнее см.: [4]).

О четырех сказочных жанрах упоминает и Э.В. Померанцева: «Поскольку мы не имеем полностью удовлетворяющей нас классификации, то, оставляя в стороне докучные сказки и небылицы, являющиеся пародией на традиционную сказку и стоящие несколько особняком в фольклорной прозе, можно выделить четыре основные группы сказок: сказки о животных, волшебные сказки, авантурные и бытовые. В каждый из этих видов входит довольно разнокачественный материал. К волшебным сказкам, например, при такой системе классификации должны быть отнесены легендарные и богатырские сказки, к авантурным – так называемые исторические и часть новеллистических сказок, к бытовым – сатирические сказки и анекдоты и т.д. Предложенная нами классификация, конечно, не исчерпывает всех видов сказки и не претендует на то, чтобы считаться окончательной» [10, с. 24].

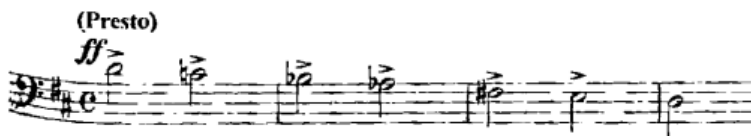
В.П. Аникин разделил сказки на сказки о животных, волшебные и бытовые новеллистические (подробнее см.: [2]). В.И. Чичерин делил жанры сказок на две группы. Сказки волшебные, о животных, легенды – относятся к первой группе, в которой образы и повествование по большей части фантастические. Сказки бытовые, авантурно-новеллистические, сатирические, анекдоты – вторая жанровая группа, в которой волшебные образы играют второстепенную роль или совсем отсутствуют (подробнее см.: [13]).

Развитие различных сказочных жанров происходило одновременно. В результате элементы одного сказочного жанра проявляли себя в другом, объединялись в переходные жанровые группы. Несмотря на это, главные жанры сказок были отдельными самостоятельными категориями с характерной формой и содержанием.

Мы можем говорить и о том, что все жанры сказок объединены и воплощаются в одно целое. Под одним целым мы понимаем многостороннее сказочное народное творчество, выразившее в баснословных историях точку зрения на человеческую жизнь, оценку её действительности.

Музыкальный фольклор как одна из разновидностей фольклора насыщен влиянием сказки на балетное, оперное искусство, музыкально-драматическую область и симфоническую музыку. Сказки разных народов, в том числе и русского, содержат свои характерные сюжеты, неповторимых сказочных героев. Тематику сказочно-фантастических образов использовали в своём творчестве композиторы-классики. За счет различных музыкально-выразительных средств, характерных художественных приемов композиторы очень чутко и точно обрисовывают настроение и индивидуальность сказочных персонажей в своих произведениях.

Обратимся к оперному творчеству М.И. Глинки. В его творчестве прослеживаются жанровые основы русской оперы. Например, опера «Иван Сусанин» относится к жанру народно-исторической оперы, а «Руслан и Людмила» – сказочной опере. В народной сказочно-эпической опере «Руслан и Людмила» (1842) М.И. Глинка обратился к одноименной поэме А.С. Пушкина. Не вся поэма легла в основу написания оперы, М.И. Глинка внес изменения в её замысел, обратив большее внимание на народно-героическое начало, изменил количество действующих героев. В опере прослеживаются две основные сюжетные линии: богатырская, героическая и противоположная ей – лирическая. Драматургия конфликта связана с сопоставлением положительных героев мира Древней Руси и фантастических, отрицательных героев. Для раскрытия взаимосвязей между героями, изображения характеров персонажей М.И. Глинка обращается к классическому сказочному сюжету с элементами фантастики, волшебством и подвигами. Например, для характеристики такого загадочного героя, как Черномор, композитор использует целотонную гамму.



Целотоновый лад

Гамма, соответствующая характеристике Черномора, впервые встречается в увертюре и сопровождает его на протяжении всей

оперы. У Черномора в опере нет вокальной партии, «Марш Черномора» дает его портретную характеристику.



Марш Черномора

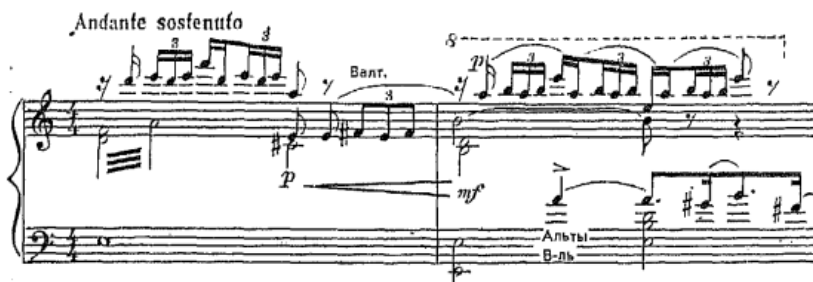
Для показа волшебного облика композитор применяет увеличенные трезвучия, связанные с целотонной гаммой, колокольчики для разнообразия оркестровых красок (подробнее см.: [14]).

Большинство опер в творчестве Н.А. Римского-Корсакова написано на сказочные сюжеты. Среди них такие оперы, как «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Снегурочка», «Кашей Бессмертный», «Золотой петушок», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Сказка о царе Салтане», «Майская ночь».

Хрестоматийным примером сказочного оперного стиля можем считать оперу «Снегурочка» (1882) Н.А. Римского-Корсакова. Пьеса-сказка А.Н. Островского «Снегурочка» заинтересовала Н.А. Римского-Корсакова, сюжет созвучен его пониманию народности и художественным предпочтениям. «Появлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле – Солнцу» – писал впоследствии Римский-Корсаков [15, с. 35].

На протяжении всей оперы композитор посредством музыкальных характеристик изображает сказочных героев. Например, во вступлении оперы звучит экспозиция трех сказочных персонажей: Деда Мороза, Лешего и Весны-Красны. В теме образа Весны-Красны автор оперы использует такие музыкально-

изобразительные средства, как лад мажорного наклонения, нежную благозвучную окраску оркестрового тембра создает сопоставление певучей мелодии у струнных и коротких мотивов у валторн. Сопровождение звучанием флейты-пикколо, мягким звоном тарелок символизирует изумительный фантастический образ.



Тема Весны-Красны из оперы «Снегурочка»

«Снегурочка» представлена как опера-сказка благодаря соединению реализма и романтизации изображения человеческих характеров, природных пейзажей и обрядовых народных сцен. Образы Царя Берендея, Бермят, Бобыля и Бобылихи, Купавы, Снегурочки, Леля и Мизгиря в музыкальной характеристике благодаря пейзажному мастерству Римского-Корсакова соединяются с частью окружающего мира и сказки.

Опера «Садко» (1898) восхищает соединением музыкальной иллюстрации морской стихии, былинного повествования и сказочным подводным миром. Например, оркестровое вступление ко второй картине заставляет окунуться в мир сказки. Игра регистров, звучание струнных по звукам уменьшенного септаккорда, удивительная гармоническая основа, не закрепленная тональность и лад – такие находки композитора вызывают ощущение таинства и волшебства (подробнее см.: [15]).



Вступление ко второй картине оперы «Садко»

Сатирическая Опера «Золотой петушок» (1907) написана на сюжет одноименной сказки А.С. Пушкина. В опере представлены три сказочных героя: Петушок, Шемаханская царица и Звездочет. Н.А. Римский-Корсаков обращается к богатству оркестрового колорита и выразительных средств для изображения дивных образов. Петушка характеризует фанфарным мотивом, звучащим у засурдиненной трубы. Тема Шемаханской царицы звучит сползающими хроматизмами, олицетворяющими таинство после сигнала труб. Звездочет представлен седым стариком в накидке со звездами. Его характеризует лейттема колокольчиков и обращение Звездочета к известному афоризму А.С. Пушкина «Сказка – ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок» (подробнее см.: [14]).

Помимо прочего, в творчестве А.С. Даргомыжского «Русалка» (1856), написанная по одноименной незаконченной драме А.С. Пушкина, является воплощением сказочной тематики в опере. Основываясь на сюжет драмы, А.С. Даргомыжский применяет фантастические сцены в третьем и четвертом акте. Например, в третьем действии композитор представляет хор русалок. Их сказочный мир показан в жанрово-бытовом плане. Первый хор «Свободною толпою» музыкально представлен таким вокальным жанром, как баркарола. Второй хор «Любо нам ночной порою», благодаря передаче фактуры, оркестровых красок, представляет музыкальную характеристику таинственных фантастических созданий [16].

Наряду с операми, рассмотрим примеры воплощения сказки в симфоническом творчестве русской инструментальной музыки.

Воодушевленный сборником восточных сказок «Тысяча и одна ночь» в 1888 г. Н.А. Римский-Корсаков написал симфоническую сюиту «Шехеразада». В образах Востока, народного быта, картин природы композитор воплотил четыре музыкальные сказки. Программа сюиты написана по общему сюжету и мотивам арабских сказок: Султан Шахриар, слушая на протяжении 1001 ночи рассказы и сказки Шехеразады, отказался от казни султанши. Сказочный колорит проявляется в разнообразии оркестрового звучания, развитии сюжетных линий. Интересный прием ввел Римский-Корсаков во второй части «Рассказ царевича Календера». Линия повествования переходит от главной героини Шехеразады к царевичу Календеру, так рождается сказка в сказке.

Впечатления сказочной самобытности в маршеобразном эпизоде второй части подчеркивают контрасты регистров, тембров, динамики *forte*, *piano*, сопоставления тональностей. В приведенных примерах раскрывается уникальный и красочный сказочно-восточный оттенок [15].

В 1862 г. появилась симфоническая пьеса А.С. Даргомыжского «Баба-яга» сочетающая стилевую картинность и сказочную фантастику: образ и полет Бабы-яги.

Среди сказочных оркестровых произведений ярко выделяется А.К. Лядов с его «Кикиморой» (1909), «Волшебным озером» (1908) и «Бабой-ягой» (1904). «Волшебное озеро» раскрывает музыкально-фантазийный пейзаж. Сам А.К. Лядов назвал произведение «Сказочной картинкой». Эта оркестровая пьеса является высоким результатом мастерства композитора. Для фантазийной изобразительности композитор сочетает фоновое звучание струнных с сурдинами, теплые тембры арфы, челесты, светлую игру с оттенком холода деревянно-духовых инструментов, в частности флейт.

Содержание симфонических произведений в «Бабе-яге» и «Кикиморе» раскрывает портретное изображение сказочного героя. Образы Бабы-яги и Кикиморы представлены в злом облике. Благодаря таким музыкальным характеристикам в сочинениях навеян сумрачный колорит красок. Сказочно яркий образ Кикиморы представлен разнообразными музыкально-выразительными средствами: внезапные *sforzando*, холодные и колкие тембры оркестра, увели-

ченные трезвучия, staccato. Используемые форшлагги в темпе Presto, скачки изображают прыжки Кикиморы (подробнее см.: [17]).



Тема Кикиморы

К сказочной тематике в балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» обратился и П.И. Чайковский. Девушка, обращенная в лебедя – такой сказочный сюжет лег в основу возвышенной повести о прекрасных чувствах человека – любви, борьбе светлых сторон над злыми, которые воплотились композитором в «Лебедином озере» (1876).

В балетах П.И. Чайковского ведущей музыкальной характеристикой героев и места действия служит танец. Например, в прологе балета «Спящая красавица» (1889) есть сцена с танцами, где раскрываются образы волшебных фей. А также вариации фей, каждая из которой служит портретной характеристикой. В ритмах танца тарантеллы изображен облик активной, бойкой феи Цветущих колосьев.



Тема феи Цветущих колосьев

Нежным и лирическим вальсом П.И. Чайковский охарактеризовал фею Сирени.



Тема феи Сирени

Такой танец, как галоп, посвящен магической фее Пылких сильных страстей (подробнее см.: [18]).



Тема феи Пылких сильных страстей

П.И. Чайковский в сказочном балете «Щелкунчик», написанном на основе сказки «Щелкунчик и Мышиный король» Э.Т.А. Гофмана, для создания таинственной, волшебной рождественской атмосферы на протяжении всего балета включает множество танцев. Например, под звуки марша у елки детям вручаются подарки, полонез дополняет образы родителей на маскараде, заводные куклы танцуют мазурку. Образ главного героя Щелкунчика представлен полькой.



Тему сказочного героя Принца Оршада олицетворяет танец в ритме тарантеллы. Тема волшебной феи Драже представлена не только в мелодическом и гармоническом развитии: композитор возлагает исполнение основной темы на клавишный инструмент – челесту, дебют звучания которого был на премьере балета-феерии «Щелкунчик» в России.



Музыкальная сказка П.И. Чайковского воплощает красочный спектр волшебства, загадочности, сюжет народных сказок – победы добра над злом (подробнее см.: [14]).

Фантастический балет «Жар-птица» (1910) И.Ф. Стравинского написан по мотивам народных сказок. Различные фантастические герои из сказок уже в то время были использованы множеством композиторов, но образ Жар-птицы не был настолько популярен. Выбор бесспорно пал на изображение невероятной красоты создание, образ Жар-птицы хорошо реализуется для танца. В балете И.Ф. Стравинского используются сюжеты нескольких русских народных сказок. Композитор сюжетно подчеркнул в балете сказку из сборника А.Н. Афанасьева, использовал сказки об «Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке», «Кошей Бессмертный», «Ночные пляски».

«Пляс Жар-птицы» характеризует причудливый, наполненный колоритной оркестровкой образ. Впечатление полета, порхание крыльев птицы возникает за счет звучания коротких мотивов клар-

нета, флейты, гобоя, тремоло струнных. Использование таких инструментов, как челеста, в дальнейшем развитии образа арфы, ксилофона, подчеркивает уникальность воплощения волшебной птицы в балете.

Заметный интерес к сказочному сюжету в музыке прослеживается в послевоенные годы. В это время в России растет вовлеченность к культуре страны. Желание создать сказку наяву в послевоенные годы порождает актуальность обращения к жанру сказочной сюиты. Авторы того времени обращаются к известным сюжетам. Например, обратимся к оркестровой инструментальной музыке русских народных инструментов.

Четыре концертные пьесы на темы русских народных сказок (1967) были написаны Д.Ф. Салиманом-Владимировым. Такие сказки, как «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Морозко», «Лисица и журавель», «Сивка-бурка», послужили основой написания пьес. Народные сказки «Колобок», «Аленушка», «Петушок – золотой гребешок» использованы в сюите «Герои русских сказок» (1970) А.А. Тимошенко. Ф.Ф. Смехнов написал три сюиты-сказки по мотивам картин В.М. Васнецова (1970–1978) для оркестра русских народных инструментов.

Сказочные герои, фантастические образы проявляются в сюитном цикле П.Н. Триодина «Картины из русских сказок» (1946). Название, данное композитором, настраивает слушателей на звукоизобразительный эффект. Сюита включает в себя 7 номеров: № 1 «Интродукция», № 2 «Аленушка у озера», № 3 «Скатерть-самобранка», № 4 «Бел-горюч камень: (На распутье)», № 5 «Дубинка-драчун», № 6 «Леший играет», № 7 «Праздничное шествие». Картина В. Васнецова «Аленушка» впечатлила Петра Триодина. На её основе была написана вторая часть сюиты «Аленушка у озера». Для воплощения сказочного портрета Аленушки композитор использует характерную гармонию, например диссонирующие созвучия.

В драматургии цикла российского музыканта и композитора А. Соколова «Сказки севера» (2005) лежит основа сказочного повествования. Цикл обращен к традициям, связанных с олицетворением образа русской сказки. К логической цепочке сюжетного сказочного повествования обратился и И.М. Красильников в сюите для оркестра русских народных оркестров «Сказочные образы»

(2001). Части цикла по содержанию соответствует логике повествования сказок: «Песня странствующего рыцаря», «В степи», «Заколдованный лес», «Марш чародея», «Поединок», «Домой в тридевятое царство».

Особое внимание на образы сказочных персонажей обратил С.А. Плеханов в своем сочинении «Кощей Бессмертный» (2008). В каждой части сюиты композитор сосредоточился на характеристике определенного образа и сказочной атмосферы. Об этом нам говорит название частей: «Кощей», «Марья-царевна», «Пляска нежити», «Иван-царевич», «Смерть Кощея» (подробнее см.: [19]).

В основу сюиты «Конек-горбунок» (1967) В.Т. Бояшова для русского народного оркестра легли музыкальные картинки к сказке П.П. Ершова «Конек-горбунок». Сюита включает в себя шесть частей: «Иван-дурак», «Шествие царя», «Жар-птица», «Краса девица», «Рыба-кит», «Пир на весь мир», которые олицетворяют персонажей и события сказки. В сюите композитор вводит лейттему главного героя Ивана-дурака, которая связывает все части между собой.

Сказка Петра Ершова легла в основу многих творений авторов. Например, французский композитор Чезаре Пуньи создал балет «Конек-Горбунок, или Царь-девица» (1864). Сказочный сюжет послужил фундаментом для балета (1925) хорватского композитора Антуна Добронича.

Выражением в музыки сказки Петра Ершова служит и балет Родиона Щедрина (1960). Для воплощения характеристик сказочных героев Щедрин ввел ряд лейттем. Например, на протяжении балета встречается лейттема Ивана. Портрет Ивана в теме наделен мечтательным, сентиментальным характером в исполнении первых скрипок.



Тема Ивана из балета «Конек-горбунок»

Для характеристики легкого и быстрого в передвижениях Конька-горбунка Родион Щедрин, удачно подобрав оркестровые краски, делает акцент на мелких длительностях и более высоких инструментах – флейта-пикколо, флейта (подробнее см.: [20]).



Тема Конька-Горбунка из балета «Конек-Горбунок»

К воплощению образа сказочной Бабы-яги в фортепианной музыке обратился М.П. Мусоргский. В пьесе «Избушка на курьих ножках» из цикла «Картинки с выставки» (1874) он изображает яркую, разъяренную героиню, картину зачарованного леса.

Тему, олицетворяющую сказочную Бабу-ягу, использовал и П.И. Чайковский в «Детском альбоме» (1878). Волнообразной динамикой, набирающей громкости звучания к кульминационной точке и затихающей к завершению, П.И. Чайковский изобразил полет Бабы-яги.

Примером воплощения сказки в фортепианной музыке служит творчество С.С. Прокофьева. Композитор обращался к сказочной тематике от первого до последнего опусов в своем творчестве. В основе его произведений лежат сказки таких авторов, как Г.Х. Андерсен, П. Бажов, Ш. Пьеро, К. Гоцци. Хочется отметить, что С.С. Прокофьев использовал сказки не только в фортепианной музыке, но и в балетах «Золушка», «Каменный цветок», в опере «Любовь к трем апельсинам», в сочинениях для симфонического оркестра «Петя и Волк» и голоса «Гадкий утенок».

Волшебная изобразительность проявилась в цикле «Сказки старой бабушки», написанном композитором в 1918 г. Цикл состоит из четырех пьес для фортепиано, четырех сказок. В каждой сказке, благодаря интонационной структуре, фактуре, гармоническому языку, С.С. Прокофьев очень тонко и чутко передал оттенок волшебства, загадочности рассказов старой бабушки. В сказках промелькивают детские воспоминания, тоска по Родине (цикл был написан в США), а также герои народных сказок.



Сказка № 3 из цикла «Сказки старой бабушки»

Ярким представителем создателя жанра сказки и её воплощения в фортепианной музыке является Н.К. Метнер, к фигуре которого мы обратимся в последующих разделах.

Подведя итог вышесказанному, мы делаем вывод о том, что сказочная тематика всегда была актуальна и востребована. Композиторы воплощали сказку в различных направлениях музыкальной культуры. Примерами воплощения богато оперное, симфоническое, инструментальное творчество, в том числе фортепианное. Особым примером служит воплощение русской народной сказки в фортепианном творчестве начала XX в., к которому подробнее обратимся в последующих разделах. Образы, сюжеты народных сказок являлись и являются по сей день несомненным богатством для реализации творчества русских композиторов.

Использованные источники

1. Кравцов Н.И. Славянский фольклор. М., 1976.
2. Аникин В.П. Русский фольклор. М., 1986.
3. Ладыгин М.Б., Ладыгина О.М. Краткий мифологический словарь. М. : Изд-во НОУ «Полярная звезда», 2003.
4. Пропп В.Я. Русская сказка. М. : Лабиринт, 2000.
5. Никифоров А.И. Сказка и сказочник / сост. Е.А. Костюхин. М. : ОГИ, 2008.
6. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. М. : Просвещение, 1974.
7. Тютюева И.А. Генезис создания сказочных импровизаций детьми дошкольного возраста // Концепт. 2015. Спецвыпуск № 12.
8. Наговицын А.Е., Пономарева В.И. Типология сказки. М. : Генезис, 2011.
9. Голованова И.С. История мировой литературы: Литература средневековья. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/literatura-srednevekovya.htm>
10. Померанцева Э.В. Русская народная сказка. М., 1963.

11. Тимофеев П. Русские сказки: Предуведомление к читателю. М., 1787.
12. Даниленко В.П. Картина мира в сказках русского народа. URL: <https://culture.wikireading.ru/93250>
13. Чичеров В.И. Русское народное творчество. М., 1959.
14. Привалов С.Б. Русская музыкальная литература. Музыка XI – начала XX века: учебник для средних классов детских музыкальных школ, колледжей и лицеев. СПб. : Композитор, 2010.
15. Кандинский А.И. Русская музыкальная литература : учебное пособие для музыкальных училищ. Вып. III / под ред. Э.Л. Фрида. 7-е изд. Л. : Музыка, 1986.
16. Аверьянова О.И. Русская музыкальная литература : учебное пособие для музыкальных училищ. Вып. I / под ред. Е. Г. Царевой. М. : Музыка, 2010.
17. Михайлов М.К. Русская музыкальная литература : учебное пособие для музыкальных училищ. Вып. IV / общ. ред. М.К Михайлова, Э.Л. Фрида. 6-е изд. Л. : Музыка, 1985.
18. Орлова Е.М. Русская музыкальная литература : учебное пособие для музыкальных училищ. Вып. III / общ. ред. Э.Л. Фрида. 7-е изд. Л. : Музыка, 1986.
19. Ромашиков А.А. Особенности жанровой стилистики народно-оркестровых сюит сказочной тематики // Вестник Череповецкого государственного университета. 2001. № 1.
20. Прохорова И.А. Родион Щедрин. Начало пути. М. : Сов. композитор, 1989.

Ekaterina Lepp

THE IMPLEMENTATION OF A FAIRY TALE IN MUSIC

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 10–30. doi: 10.17223/26188929/13/3

The article deals with the embodiment of the Russian folk tale in musical – instrumental, primarily in piano – works. The prehistory of the fairy tale incarnation in music in various musical genres, including stage music, is studied. The traditions of the embodiment of fairy-tale images have existed in Russian culture since ancient times. The fairy tale, which has existed in the mind of a person since childhood, required embodiment in various forms. One of the most important forms of the embodiment of a fairy tale within the framework of national culture is the embodiment of a fairy tale in the musical sphere. Music is addressed, first of all, to the emotional world of the individual; This fact has been known to psychologists and art historians for a long time. It is in the emotional world of the individual that the fairy tale exists.

Key words: Folk tale, musical embodiment, various genres, instrumental, opera

The used sources

1. Kravtsov N.I. Slavic folklore. M.: 1976.
2. Anikin V.P. Russian folklore. M.: 1986.

3. *Ladygin M.B.* Brief mythological dictionary / M.B. Ladygin, O.M. Ladygina. M.: Publishing house of the NOU "Polar Star", 2003.
4. *Propp V.Ya.* Russian fairy tale. M.: Labyrinth, 2000.
5. *Nikiforov A.I.* Tale and storyteller / A.I. Nikiforov; comp. E.A. Kostyukhin. M.: OGI, 2008.
6. *Timofeev L.I.* Dictionary of literary terms / L.I. Timofeev, S.V. Turaev. M.: Enlightenment, 1974.
7. *Tyutyueva I.A.* The genesis of the creation of fairy-tale improvisations by children of preschool age // Concept. 2015. Special issue No. 12.
8. *Nagovitsyn A.E.* Typology of a fairy tale / A.E. Nagovitsyn, V.I. Ponomareva. M.: Genesis, 2011.
9. *Golovanova I.S.* History of World Literature: Literature of the Middle Ages. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/literatura-srednevekovya.htm>
10. *Pomerantseva E.V.* Russian folktale. M.: 1963.
11. *Timofeev P.* Russian fairy tales: Pre-notification to the reader. M.: 1787.
12. *Danilenko V.P.* Picture of the world in the fairy tales of the Russian people. URL: <https://culture.wikireading.ru/93250>
13. *Chicherov V.I.* Russian folk art. M.: 1959.
14. *Privalov S.B.* Russian musical literature. Music of the 19th-early 20th century: a textbook for the middle classes of children's music schools, colleges and lyceums. St. Petersburg: Composer, 2010.
15. *Kandinsky A.I.* Russian musical literature: a textbook for music schools, issue III / A. I. Kandinsky; ed. E. L. Frida. 7th ed. Leningrad: Music, 1986.
16. *Averyanova O.I.* Russian musical literature: textbook for music schools, issue I / O.I. Averyanova; ed. E.G. Tsareva. M.: Music, 2010.
17. *Mikhailov M.K.* Russian musical literature: textbook for music schools, issue IV / general. ed. M.K. Mikhailova and E. L. Frida. 6th ed. Leningrad: Music, 1985.
18. *Orlova E.M.* Russian musical literature: textbook for music schools, issue III / E. M. Orlova; total ed. E.L. Frida. 7th ed. Leningrad: Music, 1986.
19. *Romashkov A.A.* Peculiarities of genre stylistics of folk-orchestral suites of fairy-tale themes // Bulletin of the Cherepovets State University. 2001. No. 1.
20. *Prokhorova I.A.* Rodion Shchedrin. The beginning of the way. M.: Sov. Composer, 1989.

УДК 929

doi: 10.17223/26188929/13/4

Елизавета Виллерт

**ОЧЕРК О РОССИЙСКО-НЕМЕЦКОМ НАУЧНОМ
ОНЛАЙН ДИАЛОГ-ФОРУМЕ ДЛЯ СТУДЕНТОВ
И АСПИРАНТОВ «ПАМЯТЬ АКУСТИЧЕСКОЙ
КУЛЬТУРЫ. ЗВУК, МУЗЫКА И ПРОЦЕССЫ ПОЗНАНИЯ
В КОНТЕКСТЕ АВАНГАРДА В РОССИИ И ГЕРМАНИИ
В “ДЛИННОМ” XX в.», 4–5 НОЯБРЯ 2021 г.
(по итогам международного симпозиума)**

Обмен научным опытом, знаниями и методами является одной из важнейших составляющих процесса познания и науки в целом. Основной мотивацией организаторов научного форума «Память акустической культуры. Звук, музыка и процессы познания в контексте авангарда в России и Германии в “длинном” XX веке» в 2021 г. являлась идея создания платформы обмена накопленным опытом исследований на международном уровне для студентов и молодых учёных. Диалог-форум выбран не случайно и отсылает к вышеуказанной цели. Знакомство с различными исследованиями проходило в течение двух дней, которые закончились большим круглым столом. Мероприятие проведено и подготовлено студентами: они занимались составлением программы (отбор докладов, приглашение учёных с пленарным докладом) и были модераторами заседаний секций.

Темой диалог-форума стали междисциплинарные исследования музыки и искусства в целом на рубеже веков. В ходе докладов были затронуты такие области, как систематическое музыковедение (музыкальная психология и музыкальная терапия), sound studies, история науки и музыкальных архивов, исследования перформанса. Звук, его производство и восприятие, а также художественные свойства и возможности становились «лабораторией» для многих композиторов, музыкантов-художников, театральных деятелей, радиорежиссёров и режиссёров кино, учёных. Таким образом, звук

был предметом внимания и культурных и социальных исследований в России и Германии в начале XX столетия. В это время образовывались новые формы познания мира путём соединения различных видов искусств, увеличился интерес к психофизиологическому аспекту процесса данного синтеза. С появлением новых ресурсов для записи, хранения и передачи звуковых волн на обширные территории (радио, раньше – граммофон) человек вновь обратился к особому органу познания – к слуху. Многие композиторы были заинтересованы в соединении психофизиологических процессов восприятия музыки и экспериментировали в своих теориях и музыкальных композициях. Так, на диалог-форуме студентов и молодых учёных были поставлены вопросы: каким образом в начале XX столетия происходил перелом художественного мышления, благодаря которому появились новые методы познания и творчества; каково значение авангарда как акустического наследия для современности.

Открыл диалог-форум доклад «Советский авангард на американской почве. Преподавательская карьера Иосифа Шиллингера в Нью-Йорке», в котором Никита Брагинский (Университет им. Гумбольдта, Берлин) рассказал об эстетике музыкального творчества представителя раннесоветского авангардистского композитора и его популярности в США в начале XX в. Авангардистские течения во французской музыке того же периода на примере творчества Эрика Сати и влияние брюттизма в начале XX столетия на музыку поздних композиторов, например Джона Кейджа, описал Никита Мирошников (НИ Томский государственный университет) в своём докладе «Влияние сюрреалистической музыки на развитие приёмов звукоизвлечения и сочинения музыки». Светлана Подрезова и Юрий Марченко (Фонограммархив Пушкинского Дома РАН, Санкт-Петербург) рассказали об одном из крупнейших этномузыковедческих собраний страны и его истории в презентации «Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский Дом РАН). Ханна Эслер (Свободный университет, Берлин) и Джим Игорь Калленберг (Университет Йоханнеса Гуттенберга, Майнц) сфокусировали своё внимание на революционной эстетике «Симфонии сирен» Арсения Аврамова в докладе «О необходимости 'Симфонии сирен'. Революционное наследие мифологических и технических сирен». Елизавета Виллерт (Университет Падерборн /

Консерватория Детмольда, Падерборн) в докладе «Звук новой реальности. Документально-драматическое радиовещание в СССР в 30-е гг.» описала проблему восприятия радиозвука в начале 1930-х гг. на примере драматических радиопьес «Повесть о сфагнуме» и «Стекло». Первый день форума закончился докладом Екатерины Малиновской (НИ Томский государственный университет) «Психологическая мотивация как основа построение оперного образа певца». В докладе Екатерина Малиновская – вокалистка с теорией звукообраза в операх Рихарда Вагнера – сумела отразить свой практический опыт.

Второй день диалога-форума открыл доклад Патрика Бекера-Найдёнова (Университет г. Лейпцига) «Этос, аффект, интонация: регулирование телесности через звук в академическом музыкознании начала XX в. и его последствиях», в котором изложены научные изыскания Хермана Кречмара и Бориса Асафьева о взаимосвязях музыки с исследованиями в физиологии и психологии. Якоб Улих (Университет г. Марбург) выступил с докладом «Ефим Голышев и его роль в дебатах о додекафонии в Германии и Австрии» о личности украинского композитора. Лейла Циграф (Университет г. Базель) в своём докладе «Создание новых форм: хореодрама Игоря Стравинского 'Весна священная' в контексте театральной реформы около 1900-х» представила знаковую личность XX в., исследования перформанса. О следующем жанре на стыке искусств на примере монооперы рассказала Екатерина Приходовская (НИ Томский Государственный Университет) в докладе «Сочетание вербального и невербального в вокальной музыке». О малоизученной музыке к радиоспектаклям томского композитора Эдисона Денисова (например, «Малыш и Карлсон», «Волшебная лампа Алладина» и др.) рассказала Вероника Кривопалова (НИ Томский Государственный Университет) в докладе «Музыка Эдисона Денисова к радиоспектаклям».

Два последних доклада форума были посвящены исследованиям фильма и звука в целом. Татьяна Майборода (свободная исследовательница, Киев) в докладе «Визуальные и звуковые эффекты в индустриальной городской симфонии Дзиги Вертова и музыка к немому фильму Юлия Мейтуса» рассмотрела фильм советского кинорежиссера и сценариста как произведения на стыке звукового и художественного творчества. Евгения Татаринцева (композитор,

Санкт-Петербург) рассказала о своём творческо-научном проекте Post scriptum, а именно об исследованиях звуков повседневности в докладе «Музыкальные коллажи “Постскриптум” – проект для записи звуков повседневной жизни».

В рамках российско-немецкого диалог-форума получилось не только выявить характерные для авангарда исторические особенности отношения к звуку, но и проследить, как звуковое наследие прошлого влияет на современную музыку, а также на современное развитие музыковедения.

Elizaveta Villeert

AN ESSAY ON THE RUSSIAN-GERMAN SCIENTIFIC ONLINE DIALOGUE FORUM FOR STUDENTS AND POSTGRADUATES "MEMORY OF ACOUSTIC CULTURE". SOUND, MUSIC AND COGNITION PROCESSES IN THE CONTEXT OF THE AVANT-GARDE IN RUSSIA AND GERMANY IN THE "LONG" 20TH CENTURY, NOVEMBER 4-5, 2021

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 31–34. doi: 10.17223/26188929/13/4

УДК 929

doi: 10.17223/26188929/13/5

Екатерина Малиновская

**ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ МОТИВАЦИЯ КАК ОСНОВА
ПОСТРОЕНИЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗА ПЕВЦОМ
(по итогам международного симпозиума)**

Существует аналогия, если не полное равенство *певец* = *персонаж*. Для адресата образ и актер существуют в принципе неразрывно, а каждый профессиональный актер старается как можно глубже проникнуть, «вжиться» в характер и действия своего персонажа. Таким образом, певец на все события, как и на время, протекающее в художественной реальности оперы, смотрит «глазами персонажа». И создает своего героя путем сложения его чувств и своих похожих эмоций, взглядов, переживаний и действий.

Персонаж, как можно увидеть, воспринимается различными сознаниями:

- автором литературного текста;
- композитором;
- режиссером;
- дирижером;
- исполнителем;
- зрителем.

Из вышеприведенного списка можно увидеть, что самое ответственное за воплощение сценического образа в контексте его восприятия адресатом лицо – это исполнитель. Именно певец непосредственно вступает в психологический контакт с множеством воспринимающих сознаний, являясь *мультимодальным синтетическим аудиовизуальным воплощением* образа персонажа. Мультимодальность понимается в данном контексте как единство характеристик образа во всех пяти чувственных каналах, прежде всего аудиальном и визуальном. Именно мультимодальность аудиовизу-

ального воплощения персонажа певцом обеспечивает целостность и «многоканальность» восприятия.

На *каждом* этапе освоения певцом воплощаемого образа сквозным элементом является внутренняя **психологическая мотивация** персонажа. Психологическая мотивация персонажа – это решения, которые принимает для себя этот персонаж, и действия, соответствующие данным решениям. То есть «внутри» у героя постоянно, как и в действительной жизни, идут размышления и свои психологические процессы, в результате он совершает поступки, развивающие общий сюжет. И данные этапы помогают исполнителю найти и понять мотивацию своего героя.

Таким образом, каждая трактовка получается уникальной за счет того, что каждый певец видит разные психологические мотивации в исполняемом персонаже. Без этой индивидуальной составляющей невозможна интерпретация, без нее все сценические образы были бы почти идентичными.

Продумывая образ своего персонажа, каждый певец может предположить несколько возможных трактовок, основанных на различных вариантах психологической мотивации персонажа, из которых должен выбрать одну, наиболее подходящую и вызывающую более яркий эмоциональный отклик у самого певца.

Возьмем для примера образ Эльзы из оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин». Всем хорошо известна легенда о рыцаре святого Грааля Лоэнгрине, который был послан на землю, чтобы восстановить справедливость в Брабанте и защитить девушку Эльзу от обвинений в убийстве своего брата. Но его условиями защиты были женитьба на Эльзе и обещание от нее никогда не спрашивать его имени и откуда он прибыл. Эльза дала свое согласие и обещание, но перед венчанием персонажи Тельрамунда и Ортруды загрохотали ей в сознание сомнение в своем избраннике. И после свадебного торжества измученная неизвестностью Эльза задает запретный вопрос.

В ходе этого действия можно проследить психологическую мотивацию героини. С разных сторон мы находим разные причины – что же заставило поступить ее так? Какие внутренние причины вынудили задать вопрос?

1. Эльза – любящая. Она полна благодарности и любви к своему спасителю, она полностью доверяет Лознгрину, но хочет знать про него все. Хочет, чтобы он тоже ей доверял, без этого их союз будет не полноценным для нее. Она не может не знать про своего любимого все детали.

2. Эльза – ревнивая. Незнание – кто ее муж и откуда он – вселяет в Эльзу неуверенность и страх потерять любимого. Она ревнует его к его прошлому. И все время задается вопросами. Что было в жизни Лознгирна до встречи с ней? Может, он захочет вернуться, если она окажется недостаточно хороша для него? Сомнения и назойливые вопросы доводят Эльзу до иступления, и она уже не слышит уверений в любви своего рыцаря, а хочет лишь знать правду.

3. Эльза – ребенок. Судя по тому, что ее брат еще маленький мальчик, можно сделать вывод, что и сама Эльза еще совсем юная. А детям присуща черта любопытства. И чем запретнее становится то, что они хотят, тем сильнее им хочется это заполучить. И когда Эльзе несколько раз напоминают, что она чего-то не знает и не может узнать, это становится «идеей фикс». Она должна узнать правду, она пробует разные способы, и намеками, и ласками, и упреками, но каждый раз натывается на сопротивление, и в конце концов теряет самообладание.

Примеры данных психологических мотиваций приводились исходя и из личных взглядов автора на образ Эльзы. Другая исполнительница сможет найти другие пути развития образа, как и другие мотивы для действий персонажа. Применяя то или иное видение образа, певец создает определенный образ для восприятия. Следуя вышеприведенным примерам, в первом случае зритель будет видеть нежный, любящий образ женщины, во втором случае – образ неуверенной в себе девушки, страстно желающей, чтобы ее любили, и в третьем случае – совсем юную девушку, которая еще не научилась управлять своими страстями.

Исходя из вышесказанного, можем сделать вывод, что выбор певцом внутренней психологической мотивации меняет образ в целом, и он становится разным для аудиовизуального восприятия.

Таким образом, певец при освоении оперного образа проходит ряд стадий «срастания» с персонажем, что приводит в итоге

к равенству, существующему для зрителя, – «певец = персонаж». Рассмотрев примеры психологической мотивации для образа Эльзы, мы приходим к выводу, что это явление прежде всего внутреннее, а не внешне наблюдаемое построение образа.

Ekaterina Malinovskaya

**PSYCHOLOGICAL MOTIVATION AS THE BASIS FOR CONSTRUCTING
AN OPERATIC IMAGE BY A SINGER**

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 35–38. doi:
10.17223/26188929/13/5

УДК 929

doi: 10.17223/26188929/13/6

Никита Мирошников

**ВЛИЯНИЕ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ
НА РАЗВИТИЕ ПРИЁМОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ
И СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ
(по итогам международного симпозиума)**

В 1917 г. в Париже в театре Шатле состоялась премьера скандального балета Леонида Мясина по сценарию Жана Кокто «Парад» на музыку Эрика Сати, созданного по заказу Сергея Дягилева для его антрепризы. Художником по костюмам и декорациям выступил Пабло Пикассо. Для Пикассо это был первый опыт работы с Сати, а также первая совместная работа не только с Дягилевым, но и с балетным спектаклем вообще. Костюмы художника были выполнены таким образом, что значительно ограничивали движения танцовщиков, делая их пластику вычурной и нарочито угловатой (рис. 1).

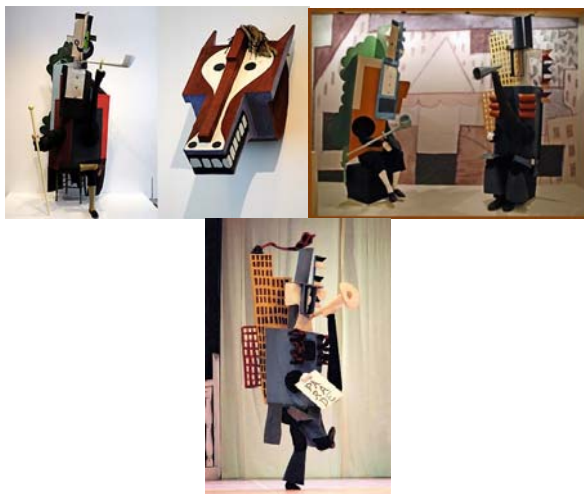


Рис. 1. Костюмы Пикассо

Конечно, для французов это было неприемлемо. Спектакль был встречен возгласами, свистом и едва не был сорван. Масло в огонь добавляло ещё и то, что против воли Сати Кокто добавляет в партитуру звуки совершенно немusыкальной природы. На фоне событий 1917 г. подобного рода подход к созданию и представлению балета был обречён на очередной после «Весны священной» скандал. Однако произведение положило начало одному из важнейших авангардистских течений – сюрреализму. Автором этого термина стал Гийом Аполлинер, французский поэт, литературный и художественный критик, журналист, один из наиболее влиятельных деятелей европейского авангарда начала XX в. После спектакля он пишет следующее: «Это сценическая поэма, которую новатор музыкант Эрик Сати переложил в изумительно экспрессивную музыку, такую отчётливую и простую, что в ней нельзя не узнать чудесно прозрачного духа самой Франции. Художник-кубист Пикассо и самый смелый из хореографов, Леонид Мясин, выявили его, в первый раз осуществив этот союз живописи и танца, пластики и мимики». Именно премьеры «Парады» рождает у Аполлинера рассуждения о сюрреализме, которые чуть больше чем через месяц он изложит в своеобразном манифесте, своей сюрреалистической, как он её обозначит, драме «Грудь Терезия». Само слово сюрреализм с французского можно перевести как сверхреализм или надреализм. Практически сразу Аполлинер собирает кружок поэтов-сюрреалистов. Как мы знаем, это направление найдёт своих последователей не только в литературе, но и в изобразительном искусстве, и в музыке.

Для сюрреалистической музыки характерно парадоксальное соединение стилей и форм, в сочетании с насыщенностью аллюзиями приводящее к коллажности. Как характерные черты сюрреализма в музыке также принято выделять свободную импровизацию и психический автоматизм. Сюрреализм стремится к обострённому ощущению реальности, порой настолько, что уводит произведение за грань этой самой реальности. Теодор Адорно, немецкий философ, социолог, композитор, музыковед, представитель Франкфуртской критической школы, обозначает сюрреализм как «совмещение исторически девальвированных музыкальных фрагментов посред-

ством такого их монтажа, который позволяет придать им смыслы в рамках нового эстетического единства.

Однако «Парад» дал жизнь не только новому направлению, но и насытил авангардную музыку целым арсеналом новых приёмов. К примеру, родоначальником, пропагандистом и теоретиком конкретной музыки принято считать звукорежиссера и диктора Французского радио Пьера Шеффера (рис. 2).



Рис. 2. Пьер Шеффер за работой

Однако мы помним, что немusыкальные по своей природе звуки (звон молочных бутылок, брeнчание пишущей машинки и т.д.) были включены в партитуру ещё в «Параде». Очевидно, что деятельность Шеффера была вдохновлена новаторскими решениями скандального балета. В 1942 г. он создает студию Studio d'Essay при Французском радио «Radiodiffusion Francaise», где уже в 1948 г. записывает три материальных этюда: «Этюд с турникетом» (Etude aux Tourniquets) для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин, «Этюд с кастрюлями» (Etude aux Casseroles), а также «Этюд с железными дорогами» (Etude aux Chemins de Per), где использовались звуки идущего локомотива, перестука колес, воя сирен, толчков вагонов и т.п., записанные на парижских вокзалах, обрабатывавшиеся в ритмическом контрапункте с обильным использованием *accelerando* и *crescendo*, *solo* локомотивов и *tutti* вагонов.

Первое исполнение этюдов состоялось на парижском радио 5 октября 1948 г. под общим названием «Концерт шумов» (*Concert de bruits*). Конкретную музыку стали расценивать как иллюстрацию, как копию шума окружающего нас мира без собственно музыкальных правил. Однако Шеффер вовсе не хотел этого. Чтобы усилить музыкально-звуковую сторону конкретной музыки, он обратил особое внимание на использование музыкальных инструментов. Им были созданы два фортепианных этюда: Этюд для фортепиано (*Etude pour piano*) и Патетический этюд (*Etude pathétique*); немного позднее – *Variations sur une flute Mexicaine* и другие сочинения.

Франсуа Бейль, французский композитор, один из пионеров в области конкретной и акустической музыки, говорит следующее: «Конкретная музыка вовсе не была музыкой шумов. Все было в точности наоборот. В этой музыке использовались все доступные нам ресурсы, музыка в которой использовались все звуки нашей жизни. Звуки конкретной музыки подобно фотографиям и фильмам несут в себе смысл и значение. Они показывают жизнь в соответствии с нашим опытом проживания в повседневном мире». Данное высказывание как нельзя лучше коррелирует с термином «сюрреализм».

Важным требованием конкретной музыки является то, что материалом композиции служит записанный звук, отделенный тем самым от своего источника и естественного контекста. Фиксированные звуки – название, предложенное взамен выражению «записанные звуки», подчеркивавшему существование «звучащей реальности» еще до записи. Пьер Шеффер, представляя новое направление, говорил: «Способ композиции с помощью материала, взятого из коллекции экспериментальных звуков, я называю *Musique Concrete*, чтобы подчеркнуть, что отныне мы более не зависим от предвзятых звуковых абстракций, но используем фрагменты звуков, существующих в своей конкретности, рассматриваемых нами как звуковые объекты». Таким образом, первоначальное противопоставление конкретной музыки и сериализма, господствующего в то время в электронной музыке, было лишено смысла. Результатом сочинения конкретной музыки является, как правило, фонограмма. Исполнение, соответственно, сводится к публичному проигрыванию этой фонограммы.

Однако нужда сюрреалистов в импровизации, а также поиск новых техник, которые позволили бы соединить в себе разные стили, дают зарождение такому понятию, как музыкальная алеаторика – метод построения музыкальной ткани, вводящий долю случайности и неопределённости между ее элементами. Как метод композиции алеаторика развилась в противовес строгому варианту сериальной музыки, в технике которой элементы во всех параметрах музыкальной композиции (гармония, ритм, форма, штрихи, динамика, тембр и т.д.) были строго детерминированы теми или иными прекомпозиционными алгоритмами (формулами, моделями). Основоположителем алеаторического подхода в музыке принято считать Карлхайнца Штокхаузена – немецкого композитора, дирижёра и музыкального теоретика. В 1957 г. он создаёт свою «Пьесу для фортепиано XI», партитура к которой записана на большом нотном плакате (53×93 см). На нём отпечатано 19 независимых друг от друга нотных групп различной продолжительности, которые композитор сопровождает комментариями для исполнителей. Музыкант должен выбрать любую из этих групп по желанию и исполнять её в любом темпе, в любой динамике и артикуляции, затем следуют другие группы, также выбираемые произвольно. Комментарии Штокхаузена являются настолько сложными и даже изощренными, что требуют от исполнителей долгого и напряжённого изучения (рис. 3).

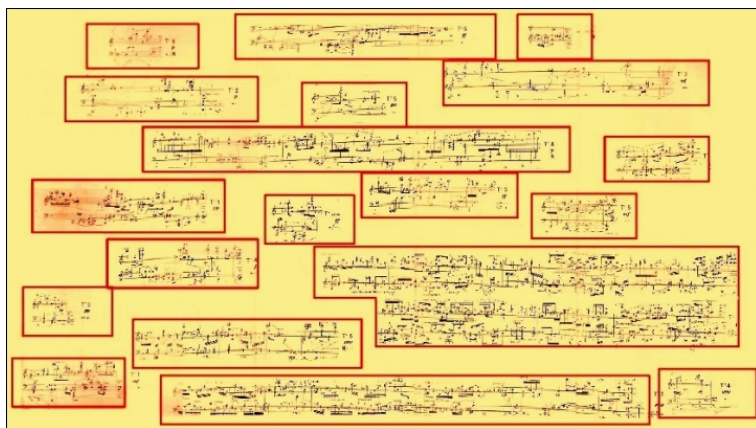


Рис. 3. Партитура «Пьесы для фортепиано XI»

В том же 1957 г., но несколькими месяцами позже французский композитор Пьер Булез, используя алеаторический метод композиции, создал Третью фортепианную сонату и написал, как принято считать, важнейшую для теоретического обоснования алеаторики статью, зачитывая её затем на курсах композиции в Кранихштайне. В том же году эта статья была издана под названием «Алеа» в журнале «Новое французское обозрение» («Alea», «Nouvelle Revue Française»), а в следующем году – в «Дармштадтском вестнике новой музыки» («Darmstadter Beitrage zur Neuen Musik»).

Примечательно, что Джон Кейдж ещё за пять лет до этих событий (1952), в погоне за элементом случайности использует бумагу низкого качества, переводя пятна на ней в нотные знаки. Эти и другие элементы случайности и вариабельности он использует при создании своей «Музыки перемен» (Music of Changes) (рис. 4).



Рис. 4. Титульный лист «Музыки перемен»

На этой волне Кейдж также создаёт своё знаменитое «подготовленное фортепиано». Присутствие на струнах инструмента посторонних объектов приводит к тому, что извлекаемые звуки приобретают синтетическую природу (в обертоновую ткань вплетается перкуссия). Также это вводит элемент импровизации, так как предсказать с высокой степенью вероятности звучание инструмента практически невозможно. Произведение как бы начинает жить своей жизнью, каждый раз звуча по-новому (рис. 5, 6).

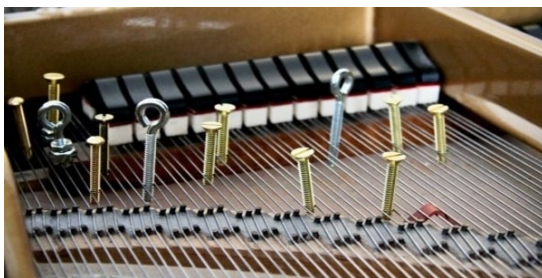


Рис. 5. Пример подготовленного фортепиано



Рис. 6. Кейдж за подготовкой фортепиано

Интересно, что Сати ещё в 1913 г. исполняет свои «шесть крошечных танцев» на подготовленном фортепиано, однако введение данного термина, а также закрепление самого приёма принадлежит Кейджу, который, впрочем, указывает Сати как учителя, говоря о своём изобретении.

Отдельно стоит сказать о брютитизме, также обязанному своим появлением сюрреализму. Брютитизм (фр. *bruit* – шум) – техника, заключающаяся в использовании в музыкальной ткани непостоянных по высоте, времени и интенсивности звуков (рис. 7). Для сочинения и воспроизведения «шумовой» музыки используются специальные электронные инструменты (рис. 8), динамо-машины (генераторы постоянного тока), а также объекты из повседневной жизни (к примеру, вышеупомянутая пишущая машинка или даже изделия из кожи, керамики, металла и т.д.). Это позволяет добиться довольно широкой палитры извлекаемых звуков (рёв, бормотание, скрип, визг, крик и т.д.)

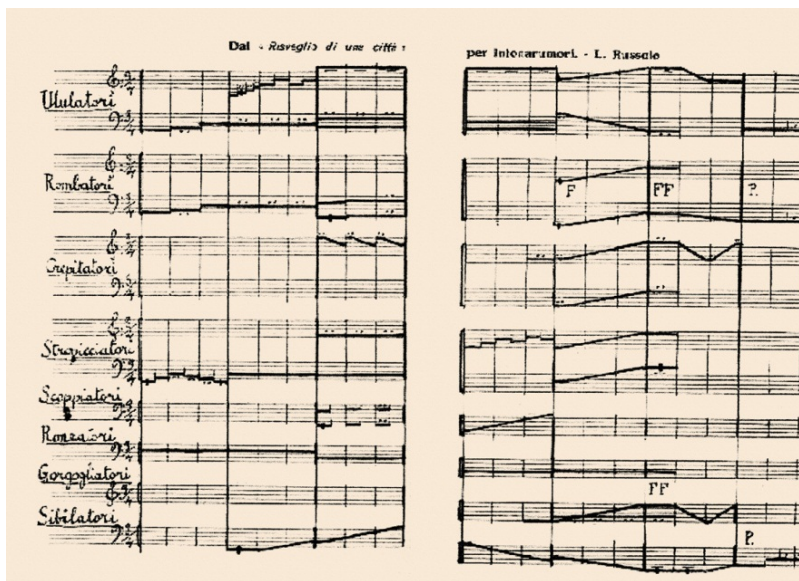


Рис. 7. Партитура для записи музыки брютитизма

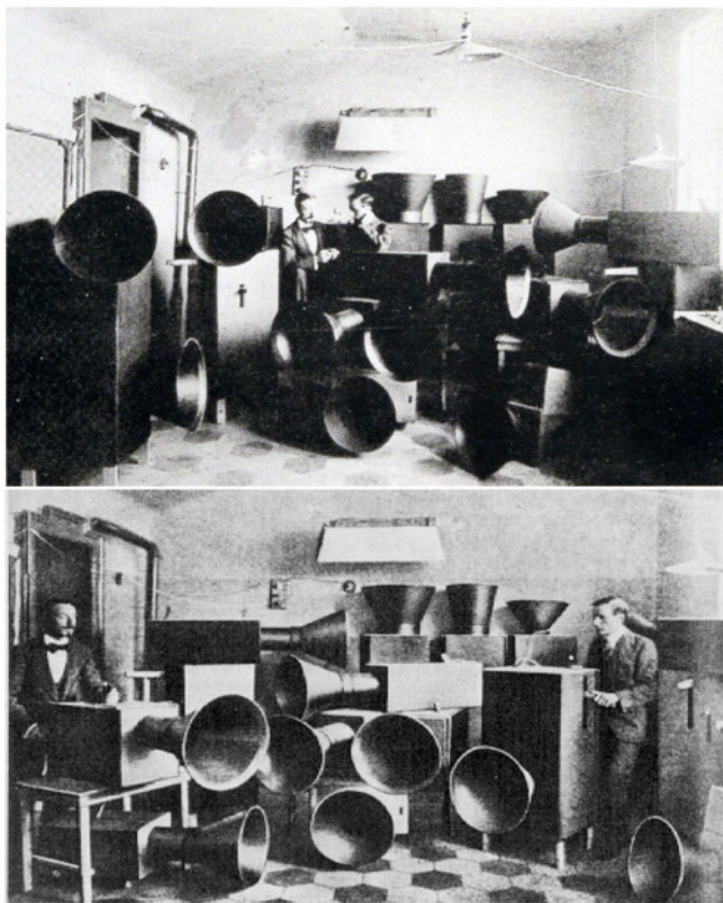


Рис. 8. Студия Руссоло для записи музыки брютизма

На сегодняшний день мы имеем бесчисленное множество техник сочинения музыки. Сейчас, когда к процессу написания и исполнения музыкальных произведений может быть привлечён искусственный интеллект, возможности композитора стали фактически безграничны. Такому прогрессу мы, конечно, обязаны авангардистским течениям, так как, пытаясь расширить палитру своих техник, творцы обращались за помощью к учёным, искали новые

возможности в совершенно неожиданных источниках, заставляли старые и привычные вещи работать по-иному.



Рене Магритт – Личные ценности (1952)

Но сюрреализм среди всех течений авангарда выделяется именно тем, что изначально был нацелен на расширение возможностей человека за счёт работы с его подвижным подсознанием и случайностью, а не только за счёт введения принципиально новых, но статичных по своей сути техник. Композитор в сюрреализме – уже не единственный автор своего произведения. Он скорее посредник между бессознательным, случайным и зрителем.

Nikita Miroshnikov

THE INFLUENCE OF SURREALIST MUSIC ON THE COMMON DEVELOPMENT OF SOUND PRODUCTION AND COMPOSING

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 39–48. doi: 10.17223/26188929/13/6

УДК 782.1
DOI: 10.17223/26188929/13/7

Екатерина Приходовская

**СОЧЕТАНИЕ ВЕРБАЛЬНОГО И НЕВЕРБАЛЬНОГО
В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ**
(по итогам международного симпозиума)

Оппозиция вербального и невербального стала уже «притчей во языцех» и в науке, и в искусстве; однако общего и точного определения ни того, ни другого нет.

В вокальной музыке есть и то и другое. Она в принципе сосредоточена на воплощении внутреннего мира личности. Во внутреннем мире личности присутствуют и вербальные конструкции, и вербально не формулируемые мыслеобразы. В этом и содержится сочетание вербального и невербального при воплощении внутреннего мира.

При соприкосновении с художественным миром мы не можем увидеть полностью внутренний мир персонажа. Нам доступны только «окна» в него. Недаром существует известное разделение на сферы речитатива и арии в операх. Считается, что в речитативе содержится действие, а в ариях — чувство (психологические реакции) персонажей. Поэтому и говорится, что речитатив — это действие, а сольное высказывание персонажа — это остановка действия. Если в операх классического периода эти границы достаточно определены, более того, «окна» достаточно компактны по размеру, то дальнейшее развитие оперы связано с постоянным расширением «окон». В оперном театре романтизма и веризма уже наблюдается размывание граней между речитативом и арией, движение к сквозной сцене: «окна» во внутренний мир персонажа постепенно расширяются. Кульминация этого расширения — жанр монооперы; она недаром появилась в начале XX в. («Ожидание» Шёнберга 1909 г.). Моноопера — ровесница киноискусства и теории монтажа, которая позволяет в произвольное время приближать лица людей. И то, и другое — выражение общей тенденции психологизации, более де-

тального постижения внутреннего мира человека, той тенденции, которая постепенно набирает обороты с конца XIX в.

В вокальной музыке видим и такие функциональные части, как смысловые конструкции и фонетический фон. И то и другое присутствует как в партии солиста, так и в инструментальных проигрышах. На первый взгляд кажется, что смысловая нагрузка принадлежит именно партии солиста, так как в ней есть слова; фоновую же функцию выполняют прежде всего инструментальные эпизоды.

Но часто случается, что обе функции есть в партии солиста, и также обе – в партии инструментального сопровождения. Иногда случается, что партия инструментального сопровождения несёт больше смысловой нагрузки, чем партия солиста. Так происходит, например, в арии Любаши из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста»: кульминационный эпизод там полностью отдан оркестру. И такие примеры, в принципе, встречаются в оперной литературе не так уж редко.

Итак, подводя итоги, нужно сказать: в вокальном произведении именно композитор при написании нотного текста должен определить, какие эпизоды несут функцию смысловую, какие – фоновую.

Ekaterina Prikhodovskaya

COMBINATION OF VERBAL AND NON-VERBAL IN VOCAL MUSIC

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 49–50. doi: 10.17223/26188929/13/7

УДК 782.1
DOI: 10.17223/26188929/13/8

Анна Окишева

**КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К ИСПОЛНЕНИЮ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ТВОРЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИАНИСТА
(по итогам международного симпозиума)**

Любое произведение искусства представляет собой совокупность *материального* и *идеального*, будь то картина или стихотворение. Материальной основой в данном случае будут являться холст и бумага, идеальной же – художественный образ. «Произведение искусства всегда воплощается в материальном объекте, доступном восприятию органами чувств. “Закодированная” в этом объекте художественная информация расшифровывается, вновь принимая идеальную форму, в сознании воспринимающего – зрителя, слушателя» [1, с. 7].

Под материальной основой музыки следует понимать ее *звучание при исполнении*, которое может существовать лишь в отдельно взятых исполнительских актах. Из этого следует, что того оригинала в музыкальном искусстве, который существует в искусстве изобразительном, нет.

В этом случае, необходимо выделить три формы существования музыкального произведения: *потенциальную, актуальную и виртуальную*.

Под **запланированной** формой понимается музыкальное произведение, записанное на бумаге, но еще не исполненное.

Во **временной** форме произведение существует здесь и сейчас (как известно, музыка относится к временному искусству) – в определенном исполнительском акте.

Подсознательная форма складывается из накопившегося опыта в сознании слушателя благодаря различным интерпретациям данного произведения.

Из этого следует, что исполнитель имеет не меньшее значение, чем композитор. «Композитор – отец творения, исполнитель – его мать», – пишет В. Гаврилин.

Композитор в первую очередь зашифровывает свои мысли, эмоции, переживания в нотный текст, соблюдая два основных условия (В.И. Петрушин):

1. Композитор, словно актер, способен перевоплощаться в персонажей своего сочинения, слышать, видеть, чувствовать как они.

2. С другой стороны, композитору следует иногда выходить из образа, абстрагироваться от своего героя и со стороны оценивать происходящее.

Существует триада «композитор – сочинение – исполнитель» (В.И. Петрушин). На основе этого различают три подхода в создании и исполнении произведения:

- индивидуальный подход – выражение композитором и исполнителем своих личных мыслей;

- при межличностном подходе композитор и исполнитель отходят «на задний план», чтобы продемонстрировать исключительно объективную картину происходящего;

- синтез индивидуального и межличностного.

«Чем глубже и проникновеннее прочтен замысел композитора в нотном тексте, тем исполнение богаче и содержательнее. Значительность музыкальных идей, которые в своей игре передает исполнитель, зависит от тщательности прочтения и внимания к нотному тексту» [2, с. 49].

Как известно, в одном музыкальном произведении мы сталкиваемся с различными эмоциями и их оттенками. Для композитора и исполнителя важно подобрать подходящий оттенок для точности выражения данной эмоции. В данном случае следует упомянуть о словаре «Эстетических признаков эмоций» В.Г. Ражникова. Словарь состоит из двадцати семи модальностей, которая, в свою очередь, включает в себя от двадцати до сорока признаков.

«Возможность музыканта выразить в музыкальном произведении большое разнообразие эмоциональных переживаний зависит напрямую от его внутренней способности генерировать в своем собственном психическом аппарате эти переживания» [3, с. 282].

В своем творчестве музыкант выражает не только свои индивидуальные чувства и переживания, но и события, эмоции, мировос-

приятие людей того времени, в котором сам живет. Например, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Р. Вагнер, Д. Верди и многие другие композиторы по-разному отзывались на различные знаменательные события в своих странах, что стало причиной для создания их произведений. Слушая произведения «Революционный этюд» Ф. Шопена, «Ракоци-Марш» Ф. Листа, «Славянский марш» П.И. Чайковского, мы будто сами переносимся в то время, принимаем участие в тех или иных событиях, вносим свой личный вклад путем выражения своих чувств и эмоций.

Мы слышим музыку в чистом виде, порой, не задумываясь, что на самом деле это индивидуальная «расшифровка» конкретным исполнителем. И чем больше существует интерпретаций, тем разнообразней наши представления о произведении. Каждое новое исполнение вносит свой эмоциональный и чувственный оттенок в понимание общей «картины» произведения.

Использованные источники

1. *Корыхалова Н.П.* За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. 552 с.
2. *Фейнберг С.Е.* Пианизм как искусство. М. : Классика-XXI, 2001. 340 с.
3. *Петрушин В.И.* Музыкальная психология : учебное пособие для вузов. 2-е изд. М. : Академический Проект; Трикста, 2008. 400 с.

Anna Okisheva

AN INTEGRATED APPROACH TO THE PERFORMANCE OF THE WORKIN THE PROCESS OF THE PIANIST'S CREATIVE ACTIVITY

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 51–53. doi: 10.17223/26188929/13/8

The used sources

1. *Korykhalova N.P.* At the second piano. Work on a piece of music in a piano class. St. Petersburg: Composer St. Petersburg, 2006. 552 p.
2. *Feinberg S.E.* Pianism as art. M.: Classics-XXI, 2001. 340 p.
3. *Petrushin V.I.* Musical psychology: a textbook for universities. 2nd ed. M.: Academic Project; Trixta, 2008. 400 p.

УДК 782.1
DOI: 10.17223/26188929/13/9

Вероника Кривопалова

**МУЗЫКА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА
К РАДИОСПЕКТАКЛЯМ
(по итогам международного симпозиума)**

Имя Эдисона Васильевича Денисова стоит в ряду самых выдающихся композиторов второй половины XX в. Он – крупнейший российский композитор, педагог, музыкальный общественный деятель, лидер отечественного «музыкального авангарда». Он утвердил новую российскую музыку в мировом музыкальном пространстве, т.е. стал первым отечественным композитором, которому удалось утвердить современную российскую музыку в мире как масштабное и значительное явление.

В 1990 г. под его руководством была воссоздана Ассоциация современной музыки, повлиявшая на политику многих российских культурных институтов, на программы московских фестивалей, музыкальную жизнь России в целом, а также способствовавшая созданию новых исполнительских коллективов.

Творческое наследие Эдисона Денисова представлено большим жанровым многообразием: оперы, балет, симфонии, концерты, камерно-инструментальные и камерно-вокальные произведения, музыка для хора, для солирующих инструментов и многое другое.

Музыка Эдисона Денисова сложна для восприятия и требует дополнительной подготовки, глубокого погружения, вслушивания. Музыкальный язык композитора насыщен современными композиторскими техниками: элементами хроматической тональности, двенадцатитоновости, сонорики, микрохроматики. За годы творчества ему удалось создать собственный, легкоузнаваемый композиторский стиль.

Но в творческом наследии Денисова есть отдельная область творчества, понятная и доступная широкой аудитории слушателей: прикладная музыка для кино, театра и радио. Сам композитор

принципиально отделял эту часть творчества, нередко называя её «халтурой». Это было связано с тем, что в условиях вынужденного молчания, когда произведения композитора-авангардиста не исполнялись, написание прикладной музыки было традиционным способом зарабатывания денег.

В «Записных книжках» композитора встречаются пренебрежительные высказывания, например, о киномузыке, типа: «Не дай Бог, если кто-то начнёт «изучать» мою киномузыку».

Вместе с тем вдова композитора Екатерина Купровская-Денисова в своей книге «Мой муж Эдисон Денисов» вспоминает: «Эдисон был страстным любителем кино, настоящим фанатом. Он даже считал, что мог бы стать кинорежиссёром, поскольку умел чувствовать кино. В моём дневнике записана такая его фраза (октябрь 1988 года): “Во мне умер кинорежиссёр – гораздо больший, чем я есть композитор”. И далее: “Нет никакого сомнения в том, что многочисленные работы в кино и театре повлияли на Денисова-драматурга: благодаря им он приобрёл чувство драматического развития, овладел искусством размещать во времени кульминационные точки. Его крупные сочинения – оперы, балет, симфонии – служат прекрасной иллюстрацией результатов этого счастливого сотрудничества».

Несмотря на жёсткое разделение основного творчества от прикладной музыки, большой композитор и большой профессионал относился к этим жанрам очень серьёзно и нередко получал настоящее удовольствие от работы в театре и кино.

Среди фильмов (их более 60) наиболее удачными Денисов называл «Безымянную звезду» (1975, режиссёр Михаил Козаков), «Идеального мужа» (1980, режиссёр Виктор Георгиев), «Аленький цветочек» (1977, режиссёр Ирина Поволоцкая), «Бумажные глаза Пришвина» (1989, режиссёр Валерий Огородников) и др. Среди музыки к драматическим спектаклям особенно выделяются совместные работы с режиссёром Юрием Любимовым в Театре на Таганке – «Мастер и Маргарита», «Медея».

Самой небольшой, но заметной областью творчества является музыка к радиоспектаклям. Их всего четыре, в настоящее время в доступе есть записи трёх замечательных спектаклей: «Малыш и Карлсон» по книге А. Линдгрен (1958), «Гаргантюа и Пантагрю-

эль» по книге Франсуа Рабле (1981) и «Волшебная лампа Аладдина» на основе арабских сказок (1984).

Вышедшие изначально как радиоспектакли, позднее они были выпущены как виниловые пластинки, а затем цифровые диски фирмой «Мелодия» и все входят в её золотой фонд.

В беседах с Дмитрием Шульгиным композитор не оставил без внимания эту часть творчества и вспоминал: «Я сделал всего четыре детских радиоспектакля, и мне не стыдно за эту музыку. Я даже скажу, что она до сих пор мне симпатична... Музыка, конечно, наивная, но вполне театральная и достаточно хорошего уровня».

С большой теплотой Денисов отзывался об актерах, с которыми ему пришлось работать. Это Николай Литвинов в «Малыше и Карлсоне», Александр Калягин в «Гаргантюа и Пантагрюэле», Ростислав Пдяйт и Армен Джигарханян в «Волшебной лампе Аладдина».

О принципах работы с прикладной музыкой можно судить по анкете, которую Денисов заполнял для энциклопедии композиторов киномузыки (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975):

1. Музыка в кино должна быть высокого качества. Э. Денисов считал, что «Несмотря на то, что музыка в кино чаще играет коммерческую роль и ориентирована на самый низкий вкус публики, необходимо стремиться на уровень фильмов, в которых музыка находится достаточно высоко (например, киномузыклы «Шербурские зонтики» с музыкой Мишеля Леграна и «Кабаре» с музыкой Джона Кандера).

2. Возможность свободно выражать свои новые идеи. Киностудии и режиссёры не вмешивались в стилистику музыки, а у композитора была возможность, работая с оркестром кинематографии, использовать новые композиционные техники (сонорику, алеаторику, электронную музыку и др.).

3. Необходимость чувствовать функцию музыки в кино и быть настоящим профессионалом и вносить в фильм свою индивидуальность.

Так, практически во всех произведениях киномузыки и музыки для театра можно услышать так называемую хроматическую вязь, отличающую моностиль композитора. Она берёт своё начало из монограммы – подписи композитора EDS (ноты).

В музыке к радиоспектаклю «Волшебная лампа Аладдина» с первых звуков мы входим в музыкальный мир Эдисона Денисова.

Индивидуальность композитора проявляется и в выборе «генерализирующей» музыкальной интонации, характеризующей произведение в целом. Например, в музыке к «Малышу и Карлсону» Денисов усилил лирическое начало, чувство одиночества и детской горечи от несбывшихся желаний. Таков лейтмотив Малыша с типичными интонациями *lament* – жалобы (пример).

4. Стиль киномузыки зависит от стилистики картины. Композитор должен входить в общий ансамбль, обогащать его, а не разрушать. Ограничений для стилистики работы в кино для композитора не должно быть. «В ряде фильмов я писал красивую и мелодичную музыку, в других – использовал различные приёмы современного джаза, в некоторых – использовал современную композиторскую технику (серийность, алеаторику) и электронику. Всё зависит от режиссуры, выбора актёров, манеры игры и съёмки (не говоря уже о содержании и жанре фильма)».

В музыке к радиоспектаклям представлены разные стили: в «Малыше и Карлсоне» чувствительный неоромантизм, для спектакля «Гаргантюа и Пантагрюэль» композитор написал баллады в стилистике светских песен эпохи Ренессанса, а в «Волшебной лампе Аладдина» – чарующие элементы восточной музыки.

Денисов в полной мере проявляет здесь свой особый дар – умение передать эмоции и чувства, которые лишь обозначены в репликах героев. При этом композитор не стремится сочинять «детскую» музыку: он создаёт симфоническую сюиту, обладающую собственной драматургией, в которой главные герои наделены лейтмотивами и даже лейттебрами. Таким образом, маленьким слушателям предлагается не просто сказка, а уникальное музыкально-драматическое произведение, благодаря которому они получают и свои первые представления о серьёзной музыке.

Прикладная музыка Эдисона Денисова – неисследованная, но важная часть творчества композитора, которая не теряет своей актуальности. Неслучайно его детские радиоспектакли сначала обрели новую жизнь в виниловых пластинках, а в последние десятилетия в филармонических проектах «Сказки с оркестром». Известна запись «Малыша и Карлсона» в Московской филармонии в испол-

нении актёра Михаила Пореченкова. Не один раз эта сказка звучала в БКЗ города Томска.

У радиоспектакля «Малыш и Карлсон» счастливая судьба. Запись 1958 г. (музыка и либретто к радиоспектаклю по одноименной повести Астрид Линдгрен). С небольшими сокращениями радиоспектакль был записан на три пластинки фирмы «Мелодия». В настоящее время обе версии переизданы – полный вариант на МР3 (аудиокнига), «пластиночная» версия – на CD фирмы «Мелодия».

Таким образом, музыка Э. Денисова к радиоспектаклям является закономерным элементом его творчества и целостного стиля.

Veronika Krivopalova

MUSIC BY EDISON DENISOV FOR RADIO PERFORMANCES

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 54–58. doi: 10.17223/26188929/13/9

УДК 782.1

DOI: 10.17223/26188929/13/10

Jakob Uhlig

**ОПЕРЕЖАЯ СОВРЕМЕННИКОВ? РАЗМЫШЛЕНИЯ
ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ХРОМАТИКИ И ФОРМЫ
В «ТРИО» (1925) ЕФИМА ГОЛЫШЕВА¹
(по итогам международного симпозиума)**

Русский авангард начала XX в. играет весомую роль в европейском дискурсе о приоритетах двенадцатитоновой музыке. В то время как Арнольд Шёнберг и Йозеф Матиас Хауер начиная с 1920-х гг. всеми силами «добиваются внимания общественности и прав первооткрывателей» додекафонного метода композиции в своих произведениях, представители русского направления додекафонии остаются полностью «в тени». София Лисса анализирует в 1935 г. параллели между техникой двенадцатитонного ряда Шёнберга и звуковой системы Александра Скрябина. Выводы её анализа сводятся к тому, что о полном равенстве между этими двумя техниками композиции не может быть и речи, о чём Лисса говорит уже в названии своей статьи («История предпосылок двенадцатитоновой техники»). Впервые в исследованиях Детлефа Гойови обозначается следующий этап анализа поколения композиторов после Скрябина. Гойови обозначил имена таких композиторов, как Николай Рославцев, Артур Лурье и Николай Обухов, продвигающих в своём творчестве двенадцатитоновую технику. В своих исследованиях Гойови выделяет тенденцию к большему сопоставлению техник Шёнберга и Скрябина, по сравнению с анализом Софии Лиссы, и предлагает рассматривать систему представленной композиторами хроматики как варианты одного и того же принципа.

В России дискуссии о двенадцатитонной технике развиваются в русскоязычном музыковедении в тот период, когда в Германии этот вопрос уже давно «вышел из моды». В отличие от Хауэра и

¹ В переводе с немецкого Елизаветы Виллерт.

Шёнберга, ученика Берга-Фрица Хайнриха Клайна или музыкального теоретика и публициста Герберта Аймерта ничего неизвестно о том, что Рославцев, Обухов и Лурье активно принимали участие в теоретических дискуссиях. В этом свете особенно интересен тот факт, что урождённый украинский композитор Ефим Голышев сыграл таким образом особенную роль, представив восточно-европейское музыкальное пространство в Западной Европе. Его композиции были известны уже в 20-х гг. в круге Арнольда Шёнбега. Голышев в молодости эмигрирует в Берлин и начинает своё обучение в консерватории Штерна. Там он знакомится с Феруччио Бузони, а затем погружается в музыкальную жизнь Вены, которая, как известно, являлась центром развития двенадцатитоновой техники. Своему аутентичному стилю додекафонной композиции обязан Херберт Аймерт своему наставнику Голышеву. Аймерт наряду с Хауером известен благодаря конфликту за звание «первооткрывателя» двенадцатитоновой техники с Шёнбергом.

Аймерт экспериментирует с двенадцатитоновой техникой, и как результат своих теоретических поисков в додекафонной композиции публикует книгу «Теория атональной музыки» («Atonale Musiklehre»), которая считается первой книгой о двенадцатитоновой технике. В своей книге Аймерт уточняет, что в своей теории он опирается не на творчество Шёнберга, а на композиции Хауэра и Голышева. Влияние последнего особенно проявляется в системе нотации, используемой Голышевым. Именно Аймерт называет год первых додекафонных экспериментов Голышева, а именно 1914. Перекрещенные ноты используются Голышевым для обозначения хроматики и для того, чтобы избежать использования тональных бемольных и диэзных обозначений. Так Фритц Хайнрих Клайн комментирует эту сенсационную новость Аймерта в сентябре 1924 г. в письме к своему учителю Альбану Бергу:

Место, занятое Голышевым в истории развитии додекафонии, до сих остаётся весьма скромным. До сих известна всего лишь одна композиция Голышева, дошедшая до наших дней: Скрипичное трио, вышедшее в 1925 г. в издательстве Роберта Линау, озаглавленное как «Zwölftondauer-Musik» («Музыка двенадцатитоновой длительности»). Пятичастное произведение можно охарактеризовать как комбинацию из различных двенадцати произведений, которые Голышев скорее всего сочинял в течение нескольких лет. На

данную особенность произведения указывает заметка в конце четвёртой части «из композиций 1925 года», что скорее всего свидетельствует о том, что только последняя часть была написана в год издания трио. В литературе об этой композиции частично говорится о том, что первая часть композиции была написана уже в 1914 г., что подтверждает в своих высказываниях вдова Гольшера. В своей книге Аймерт приводит пример другой композиции Гольшера, а именно скрипичный квартет, сочинённый в 1914 г., как первые сочинения Гольшера в направлении двенадцатитоновой техники.

Наряду с проблемой датирования произведений композитора, следующим аспектом дискуссии о его творчестве и додекафонной технике является проблема выстраивания исторических взаимосвязей между композицией Гольшера и его современников. В ранее описанной особенности нотной записи композитора многие авторы находят сходство с композитором Николаем Обуховым, использовавшим такой же принцип записи. Поиски новых методов записи нот, проявляющимся в композициях Гольшера, является весьма закономерным. Так же как и Шёнберг, Бузони находится в поиске новой нотационной системы и графического представления микрохроматики. Готтфрид Еберле также отмечает, что Скрябин в своей Прелюдии опус 74 № 3 использует в основном кресты и обозначает тем самым новое прочтение «старого» символа. Таким образом, поиски Гольшера можно охарактеризовать вполне закономерными и отвечающими духу времени.

Кроме аспекта использования хроматического языка, скрипичное трио Гольшера рассматривается как ранний пример использования серийной музыки. Очевидной причиной такого мнения является название произведения «Музыка двенадцатитоновой длительности», из которого следуют не только особенности системы мелодии, но и ритма. Принцип композиции, выбранный Гольшевым в трио, схож с принципом, описываемым Аймертом позже в своей книге как «гармонический принцип двенадцатитоновой музыки». Композитор работает в вертикально расположенной додекафонии. В отличие от Шёнберга, использовавшим заранее определённую двенадцатитоновую гамму, Гольшев располагает двенадцать тонов свободного между тремя голосами как своеобразные звуковые «ансамбли». Все данные системы соединены одной закономерностью, а именно тем, что звук в отдельном звуковом «ансамбле» не может

повторяться дважды. Звуки могут быть при этом повторены – либо в одном голосе или в некоторых партиях одновременно – при условии, что между повторами нет паузы. Композиторы транспонируют октавы и использует удвоение тона в нескольких голосах. Форшлагги завершают у Голышева хроматику, но встречаются только при повторях. Додекафоническая система Голышева напоминает таким образом ранние произведения Веберна и схожа с композиционными структурами российских композиторов, таких как Скрябин, так же использовавшим много вертикали в звуковых системах.

В то время как хроматика в композиции Голышева и её систематика достаточно ясны, организация ритма достаточно загадочна. Предположение Аймерта о том, что Голышев параллельно с двенадцатитоновой системой тонов, использует двенадцать различных длительностей, неверно. Аймерт опирается в «Основы музыкальной техники додекафонии» (*«Grundlagen der musikalischen Reihentechnik»*) на один единственный пример в первой части, в которой действительно используются двенадцать разных длительностей. Во второй и третьей частях трио Голышев уже не использует данный приём.

В данном случае более целесообразным является размышление о том, что для Голышева важно не столько количество длительностей в звуковом кластере, сколько упорядоченность длительностей. Применив систему додекафонии к длительностям, выстроенную Голышевым, можно увидеть в композиции закономерность применения данного принципа. В большинстве звуковых «ансамблей» встречаются длительности иногда больше одного раза, но при этом, либо только как удвоенные длительности в параллельных голосах или как повтор без паузы. Таким образом, организация ритма подчинена у Голышева тому же правилу, что и организация звука. В этом случае форшлагги приобретают особенную функциональную роль, на что указывает их использование в одиннадцатом комплексе первой части – длительности звучат без паузы друг за другом по вертикали.

Четвёртая часть трио занимает особое место в общей форме произведения. В противовес к другим частям произведения, *pp* в начале произведения звучит благодаря множественному повтору, что образует совершенно новое звучание в произведении. Первые двенадцать звуковых кластеров выдержаны по ранее показанному

принципу. Последний звуковой «ансамбль» выбивается из закономерности и потому заслуживает особенного внимания. Пассаж в этом кластере начинается у скрипки с мелодической фигуры из пяти различных по высоте звуков, которые повторяются внутри данного комплекса. Данная мелодическая фигура «нарушает» додекафонную хроматику формы. В свою очередь, ритмическая организация части также выстроена в противовес другим частям не по схеме.

Данное «отступление» от ранее выстроенной структуры, как в звуке, так и в ритме, воспринимается как осознанное художественное средство выразительности. Так, например, в другом пассаже второй части композитор использует в течение продолжительного времени только шестнадцатые длительности и ставит акцент более на додекафоничности, чем на ритме. В шестнадцатом кластере этой части звучит в первом из трёх тактов четвертоновый мотив в партии скрипки, в то время как другие два голоса остаются на месте. В следующем такте, в противовес выраженному додекафоническому принципу Голышева, данный мотив повторяется в партии альты, который вновь подхватывается скрипкой, но уже на четверть тона выше. В третьем такте вступает виолончель, подхватывая тем самым своеобразный канон.

Таким образом, хотя Голищев придерживается последовательного подхода к формированию хроматической тотальности в струнном трио на протяжении длительных отрезков и при этом в целом действует гораздо строже, чем в организации длительностей, на обоих уровнях можно обнаружить как отражение его собственного подхода, так и намеренный разрыв с этими параметрами. Вариации хроматических и ритмических идей лучше описать как стилистическое решение, а не как последовательно соблюдаемый набор правил, что больше бы напоминало «строгость» сериалистов.

Дальнейшее размышление об идейном источнике работы Голышева с таким стилем напрашивается само собой, но оказывается непростой задачей из-за отсутствия сохранившихся высказываний самого композитора. Комментарии о художественных взглядах Голышева почти исключительно связаны с его работой с берлинскими дадаистами, когда он был известен больше архаичным хаосом своих работ и, например, использовал кухонную утварь вместо инструментов в своей «Антисимфонии». Но эту характеристику вряд

ли можно отнести к трио. Можно было бы обсудить, говорит ли постоянное возвращение двенадцати нот и практически полное отсутствие динамики о дадаистских мотивах, пропагандируемых Голышевым, например, в его памфлете «Aism». Трио было написано до дадаистского периода, но отмечено тенденциями, характерными для того времени.

Jacob Uhlig

AHEAD OF CONTEMPORARIES? REFLECTIONS ON THE ORGANIZATION OF CHROMATIC AND FORM IN THE TRIO (1925) by EFIM GOLYSHEV

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 59–64. doi: 10.17223/26188929/13/10

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

УДК 784

doi: 0.17223/26188929/13/11

Вячеслав Клименко

АЭРОДИНАМИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЗВУКА В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

В статье представляется взгляд на процесс пения вокалиста с точки зрения связи этого процесса с закономерностями аэродинамики. Приводятся некоторые понятия из сферы физики – аэродинамики, рассматривается ряд особенностей пения. Данный подход является необычным для традиционно педагогически-гуманитарного подхода большинства авторов. Также очень важно, что процесс пения описан сразу с различных подходов.

Ключевые слова: пение, звуковые волны, воздушный поток, аэродинамика, интенсивность

В русле такой современной научной парадигмы, как синергетика, востребованными и актуальными оказываются связи предельно отдалённых друг от друга сфер человеческой деятельности. Образцами таких сфер, к примеру, можно считать аэродинамику и искусствознание.

«Аэродинамика – это наука об общих законах движения газа (преимущественно воздуха), а также о взаимодействии газа с движущимися в нем телами» [1]. Законы движения воздуха наблюдаем не только в сфере авиации, но и, например, в вокальной музыке. Если для практики самолётостроения закономерности вокальной музыки не имеют значения, то в сфере вокальной музыки, неизбежно связанной с движением воздуха, закономерности аэродинамики могут являться ценными наблюдениями не только в ассоциативно-метафорическом ключе. По-другому, достаточно пространённому определению, «аэродинамика (от др.-греч. ἀήρ – воздух и δύναμις – сила) – раздел механики сплошных сред, в котором целью исследований является изучение закономерностей дви-

жения воздушных потоков и их взаимодействия с препятствиями и движущимися телами». Подобные поиски связаны с пониманием пения как функционирования звуковых волн в пространстве и с вопросами физиологии певца, которые подробно изучаются, например, в нейроронаксической теории Р. Юссона [5].

Здесь возникает необходимость экстраполяции терминологии из сферы аэродинамики в сферу вокальной музыки (см.: [2]). Основные термины и понятия заимствуются достаточно легко: понятия *воздушного потока* и *воздушного столба* даже не требуют специальных определений. Тем не менее, сферы применения терминов не пересекаются, хоть и основаны на одном природном свойстве – свойстве динамики движения воздуха. Движение в воздухе летательного аппарата принципиально тождественно движению в воздухе звуковых волн – процессу, наблюдаемому в вокальной музыке. Принципиально совпадают и два т.н. вектора движения воздуха:

- 1) вертикальное движение – в аэродинамике воздушный столб, в вокальной музыке – дыхание певца;
- 2) горизонтальное движение – в аэродинамике воздушный поток, в вокальной музыке – колебания звуковых волн.

Проведение подобных аналогий требует специального исследования.

Принципиальное отличие видим в нацеленности и результате данных действий: в обоих случаях действия являются сознательными. В первом случае (аэродинамика) предполагаемым результатом является движение в воздухе летательного аппарата – искусственно сконструированной машины; во втором случае (вокальная музыка) предполагаемым результатом является художественное воздействие на воспринимающее сознание посредством искусственно организованного комплекса средств выразительности. В обоих случаях видим осмысленные действия продуцирующего сознания.

Итак, функционирование звука в вокальной музыке, хоть и содержит ряд сходств с аэродинамическими процессами, специфично именно нацеленностью на *эстетический* результат. В целом же, видим общность исходных условий (природа движения воздуха) и самих процессов движения обтекаемых тел – летательных аппаратов и звуковых волн.

Фактор движения, необходимый в сфере вокальной музыки – фактор *эмоционального* воздействия. Именно этот фактор, рассчитанный на воспринимающее сознание, делает аэродинамические процессы, присутствующие в вокальной музыке, функционально иными, нацеленными на эстетическое действие.

Принципиально значимой является такая величина, как *интенсивность воздушного потока*. В нашем контексте, интенсивность воздушного потока идентична по смыслу интенсивности певческого дыхания. Если интенсивность воздушного потока в сфере авиации влияет на параметры высоты летательного аппарата, интенсивность певческого дыхания влияет на эмоциональную сторону вокального высказывания. Например, в арии Риголетто из оперы Дж. Верди «Риголетто» («*Cortigiani vil razza dannata*») наблюдается последовательная смена таких эмоциональных состояний:

- 1) гнев, ярость («*Cortigiani...*»);
- 2) мольба («*Marullo... Signore...*»);
- 3) «уголаживание» – попытка «примирения» («*Miei signori...*»).

Соответственно, наблюдается последовательная смена типов дыхания:

- 1) импульсивное, частое, глубокое (сильное) дыхание (отвечающее задаче «разорванности» реплик);
- 2) неравномерное, более лёгкое и рассчитанное на *diminuendo* дыхание (нисходящие интонации *lamento*);
- 3) неглубокое, но длинное и ровное дыхание («по типу» кантилены *bel canto*) [4, с. 134]².

Интенсивность певческого дыхания не является величиной ни постоянной, ни постоянно контролируемой. В принципе, имеет смысл говорить не о степени интенсивности певческого звука, а о процессах интенсификации или де-интенсификации звука. В вокальной музыке эти процессы зависят от процессов эмоциональной нагруженности содержания произведения. Можно сказать, что интенсивность певческого дыхания – величина переменная, более того – принципиально динамическая, так как она выступает отражением содержательного эмоционального процесса, который и является в вокальном произведении основным.

² Подробнее см.: [4, с. 145].

Например, процесс интенсификации – чаще встречающийся – наблюдаем в арии Демона из оперы Н.Г. Рубинштейна «Демон»³, в балладе Томского из оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама», в ряде камерно-вокальных произведений. Речь идёт о данных процессах, так как контрастное сопоставление встречается намного реже, чем процесс непрерывного перехода из одного в другое состояние.

Итак, основанием для подобного сравнения является сама природа вокального звука: «дыхание близко колебательно-волновому строению вещества» [3, с. 63].

Использование закономерностей из сферы аэродинамики способствует более системному подходу к различным сторонам вокальной музыки. Поэтому, как представляется, подобная синергетическая связь различных сфер человеческой деятельности необходима и востребована.

Использованные источники

1. *Ефимов В.В.* Основы авиации. Ч. I. Основы аэродинамики и динамики полета летательных аппаратов : учебное пособие. М. : МГТУ ГА, 2003. 64 с.
2. *Морозов В.П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М. : Искусство и наука, 2002. 496 с.
3. *Коляденко Н.П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
4. *Приходовская Е.А.* Смысловой и выразительный потенциал монооперы: монография. Томск : Издательский Дом Томского государственного университета, 2017. 422 с.
5. *Юссон Р.* Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М. : Музыка, 1974. 263 с.

Klimenko Vyacheslav

AERODYNAMIC PATTERNS OF SOUND FUNCTIONING IN VOCAL MUSIC

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 65–69. doi: 10.17223/26188929/13/11

³ Эта ария недавно исполнялась автором статьи в органном зале Томской филармонии в концерте «Ангелы и демоны».

The article presents a view of the singing process of a vocalist from the point of view of the connection of this process with the laws of aerodynamics. Some concepts from the sphere of physics - aerodynamics are given, a number of singing features are considered. This approach is unusual for the traditionally pedagogical and humanitarian approach of most authors. It is also very important that the singing process is described at once from different approaches.

Key words: singing, sound waves, air flow, aerodynamics, intensity

The used sources

1. *Efimov V.V.* Aviation fundamentals. Part I. Fundamentals of aerodynamics and aircraft flight dynamics: Textbook. M.: MGTU GA, 2003. 64 p.
2. *Morozov V.P.* The art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology.: Publishing house "Moscow", 2002. 496 p.
3. *Kolyadenko N.P.* Synaestheticity of musical and artistic consciousness: On the material of the art of the twentieth century / N.P. Kolyadenko. Novosibirsk: Novosib. state Conservatory, 2005. 392 p.
4. *Prikhodovskaya E.A.* Semantic and expressive potential of the mono-opera: monograph. – Tomsk: Publishing House of Tomsk State University, 2017. 422 p.
5. *Yusson R.* Singing voice. Study of the main physiological and acoustic phenomena of the singing voice.: Publishing house "Music", Moscow 1974. 263 p.

УДК 78.06

doi: 10.17223/26188929/13/12

Анна Окишева

ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ РЯД ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В данной работе внимание уделяется не столько техническим способам воплощения произведения, сколько поиску его содержания. Пианисту доступен, как правило, только нотный текст – зашифрованное музыкальными средствами выразительности сообщение, передаваемое композитором адресату – слушателю через большие пространственные или временные дистанции. «Расшифровка» этого сообщения и превращение его в некоторую звуковую последовательность – как раз и есть главная задача пианиста-исполнителя, посредника между сознаниями композитора и адресата (слушателя).

Ключевые слова: образно-эмоциональный ряд, экзистенция, компози-тор, исполнитель, эмоциональное потрясение

Как известно, музыка существует в различных ипостасях (например, устное народное творчество, вспомогательный элемент синтеза или др.), в том числе и в виде ряда локальных произведений. Ряд локальных произведений представляет собой закодированные средствами музыкальной выразительности сообщения. Именно такая «кодировка» сообщения позволяет передать его через века другим поколениям, в другие исторические контексты. С помощью данной кодировки сообщения мы способны получить его в любой временной промежуток, нам оказываются доступны эмоции, пережитые людьми прошлых столетий (как известно, свойства человеческой психики неизменны). Исходя из сказанного, можем квалифицировать музыку как вневременной вид искусства, так как именно музыка является средством сообщения между поколениями (как и между разными нациями, учитывая внациональность музыкального языка). «Музыка – прежде всего форма общения между людьми и поколениями, наконец, особый способ понимания других и выражения себя другим. Музыка представляет собой особую культуру общения, особый его язык» [4, с. 147]. В му-

зыке на первый план выступает интонация (Б. Асафьев), являющаяся изначально одной из довербальных форм выражения смысла.

Можем предположить, что и предпочтения относительно характера, а также темпа и других особенностей музыки зависят от гендерной принадлежности человека. Например, мальчикам больше понравится волевая, строгая, маршеобразная музыка, а девочкам – нежная, трепетная и прозрачная. Хотя и здесь, пожалуй, бывают исключения. «В связи с этим и вопрос о возрасте, с которого надо начинать обучение детей музыке, необходимо связывать с удовлетворительными предпосылками волевых качеств, свойств характера, организованности ребенка и меньше – с физическим и умственным развитием» [7, с. 22].

Музыка по-разному может влиять на слушателя. Она может вызывать плач или улыбку, волнение или умиротворение. Музыка способна оказывать на человека как позитивное, так и негативное воздействие. Например, при прослушивании «Порыва» Шумана, «Basso ostinato» Щедрина, а также 3-й части симфонии № 8 Шостаковича у слушателя могут возникнуть чувства переживания и тревоги. А такие произведения, как «Маленькая ночная серенада» Моцарта, «Вечное движение» Вебера, «Итальянское каприччио» Чайковского, наоборот, оказывают положительное влияние на слушателя. На этом свойстве музыкального искусства основаны целые области человеческой деятельности, например, такое направление, как музыкотерапия.

Многие, наверное, согласятся с высказыванием великого композитора Иоганна Себастьяна Баха: «Цель музыки – трогать сердца». При помощи рассматриваемого виртуального контакта между поколениями мы можем услышать в произведениях композиторов прошлых столетий некоторые особенности того времени: используемые жанры, символические (например, тема креста у И.С. Баха), национальные интонации (в музыке Ф. Шопена, например).

За счет такой – виртуальной – возможности «перемещения по векам» происходит расширение человеческой экзистенции⁴ Опре-

⁴ В философии есть, как известно, такое направление, как экзистенциализм. Экзистенциализм происходит от латинского *exsistentia* – существовать. Ключевое место здесь принадлежит человеку и особенностям его бытия. Это послужило тем самым возможностью создания иного мировоззрения. Понятие

делим *образно-эмоциональный ряд музыкального произведения как последовательность эмоциональных потрясений, заложенную в нотном тексте и передаваемую слушателю посредством действий исполнителя*. Исполнитель, таким образом, реализует через воздействие на слуховые нервные центры слушателя то эмоциональное сообщение, которое содержится в музыкальном тексте (текст, благодаря его зашифрованности, доступен только исполнителю – профессиональному музыканту, переводящему письменно зафиксированный текст в аудиоформат).

Всякий воспринимаемый человеком факт внемузыкальной жизни претворяется в некий музыкальный текст, нацеленный на выражение того или иного эмоционального потрясения как события внутреннего психологического мира индивида. Именно поэтому, согласно высказыванию немецкого дирижера Бруно Вальтера, «только музыкант – это всего лишь полумузыкант». Это и формирует возможность контакта между поколениями, о котором говорилось ранее, – общность человеческих эмоций обеспечивает и общность существования музыки во все времена.

Требуют внимания и биографические детали жизни композитора – автора исполняемого произведения. Требуют внимания не потому, что в них можно увидеть предпосылки написанного – увидеть их там, скорее всего, нельзя; в любом случае, на этой основе часто делаются далеко идущие выводы, преимущественно неверные (определить их достоверность невозможно). Благодаря знакомству с биографическими деталями можно создать психологический портрет композитора, способный «пролить свет» на его эмоциональный мир.

Неоднократно и в биографиях известных творческих деятелей можно увидеть факты их обращения к смежным искусствам.

Так, например, И. Айвазовский с ранних лет увлекался игрой на скрипке, часто выступал перед гостями. Скрипка была его неким талисманом, который он всегда возил с собой. Сохранился до наших дней его автопортрет (рис. 1). Здесь художник держит скрипку непривычным образом, тем самым имея возможность петь и играть. Однажды М. Глинка, услышав в исполнении Айвазовско-

экзистенциализма нашло свое отражение в трудах Шпенглера, Фрейда, Ницше и, конечно, Шопенгауэра.

го восточные напевы, решил включить некоторые из них в свою оперу «Руслан и Людмила».



Рис. 1. И. Айвазовский. Автопортрет

Известный немецкий композитор, дирижер и пианист Феликс Мендельсон в свободное время увлекался живописью и создал большое количество пейзажей, например «Вид на Рейнский водопад в Шаффхаузене вблизи отеля “Вебер”» (рис. 2).



Рис. 2. Ф. Мендельсон. Вид на Рейнский водопад в Шаффхаузене вблизи отеля «Вебер»

Русский поэт М. Лермонтов был еще и художником. Его неповторимые портреты и пейзажи, написанные во время его пребывания на Кавказе, стали шедеврами, которые хранятся в известных музеях и библиотеках России (рис. 3).



Рис. 3. М. Лермонтов. Вид Пятигорска

Ни для кого не секрет, что А. Пушкин, помимо огромного литературного наследия, создал множество иллюстраций, изображений животных, портретов персонажей. Необычен автопортрет Пушкина с вымышленным персонажем Онегиным (рис. 4).



Рис. 4. А. Пушкин. Автопортрет с Онегиным на набережной Невы

Приведем несколько строк к этой иллюстрации:

*С душою, полной сожалений,
И опериися на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя поэт.*

Как видим, проявления музыкального искусства выходят далеко за пределы данной сферы. Музыка выступает лишь частным способом выражения событий внутреннего эмоционального мира человека. «Бесконечное богатство и разнообразие образов, эмоций, мыслей, событий и ситуаций, воплощенных в произведениях других искусств – литературе, драматургии, живописи, скульптуре, занимают чрезвычайно широкую область во внутреннем мире всего культурного человечества» [8, с. 81].

Несмотря на то, что фортепиано – инструмент монотембровый, подход к художественному образу остается междисциплинарным, актуализирующим природные синестетические свойства творческого сознания (притом что «каждое искусство располагает своими силами»).

Исполнительский процесс является творческим процессом восприятия произведения музыкального материала. Исполнитель не только

«расшифровывает» заложенный композитором смысл произведения, но и создает новые образы в реальном времени.

Запись нотного текста, как известно, достаточно схематична. Поэтому, как можно заметить, одно произведение в исполнении различных пианистов будет звучать по-разному. Каждый исполнитель по-своему преобразует данное произведение. Но в то же время следует придерживаться определенного стиля, характера произведения, которые были заданы композитором. Для того чтобы понять замысел композитора, пианисту-исполнителю следует обратиться к произведениям живописи, литературы и т.д. Выявим специальное действие, входящее в формирование исполнителем-пианистом междисциплинарного подхода к тексту – поиск междисциплинарных аналогий, восходящих к синестетическим свойствам сознания (например, «искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения, нынешнее применение повторности красочного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и т.д.») [1, с. 81].

Проследим ряд аналогий, позволяющих *музыкальному языку средств выразительности* существовать в *междисциплинарном комплексе в сознании пианиста*. Первое место среди смежных видов искусства, создающих ряд междисциплинарных аналогов, по праву отдаем литературе: в литературе, как и вообще в речи (разговорную речь в данном случае рассматриваем как материал, «сырье» литературы), одним из ведущих выразительных элементов является *интонация*.

Для слушателя – непосредственного адресата художественного высказывания музыкальное произведение и его исполнение являются одним целым⁵.

⁵ Говоря об исполнителе-пианисте, необходимо уделить внимание инструменту. Фортепиано, по сравнению со своими предшественниками, значительно отличается разнообразием динамики и расширением звукового диапазона. Выразительное исполнение, как основной принцип, формировалось в разные периоды развития инструментальной культуры. Поэтому искусство игры *cantabile* становится главным принципом исполнительства и педагогики. Оно предполагало содержательное, выразительное исполнение на инструменте. Современная музыка требует переосмысления исполнительских средств на слух слушателя.

Благодаря синтезу музыки, литературы, живописи происходит усвоение исполнителем художественного образа, что позволяет объединить разрозненно зафиксированные средства выразительности в единый эмоциональный посыл. Именно целостный эмоциональный посыл является предметом передачи художественного сообщения от адресанта – автора музыки – адресату (слушателю). Поэтому со стороны пианиста, призванного передать это сообщение, имеет большое значение внимание к компонентам этого посыла, среди которых наиболее значима музыкальная мелодия, так же как и в человеческом языке, состоящая из фраз и предложений. Она, как правило, представляет собой законченную музыкальную мысль, которая выражена односторонне. Важным элементом музыкального языка является **гармония**. Это понятие достаточно многогранно. Под словом «гармония» мы понимаем также состояние души, соразмерность природных явлений. Гармония в буквальном смысле и означает соразмерность и стройность. Наряду с живописью, литературой музыка тоже не может существовать без гармонической основы.

Она придает разнообразие и красочность, отвечает за смысловую и эмоциональную нагрузку всего произведения. «Одной из важнейших забот исполнителя является необходимость выявить для себя гармоническую канву произведения. Слышание гармонического развития сочинения в целом цементирует исполнение, придавая ему стройность, устремленность «сквозного действия»» [6, с. 108].

Ориентируясь на высказывание Маркетто Падуанского («Ухо – лучший судья»), видим в подобном потенциале гармонических последовательностей безграничный потенциал красок, сопровождающих мелодические построения.

Раньше всегда что-то происходящее вокруг вызывало рефлексию.

Гармония в музыкальном произведении зачастую функционирует как сопровождающий, подчиненный 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 разветвленная система. Гармония неоднократно изучалась как завершенная, стройная, функционально организо-

ванная 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» [11, с. 144].

Важное значение имеет **ритм**, который обозначает соотношение длительностей и звуков между собой. Без ритма невозможно существование музыкального произведения. В подвижных пьесах – маршах, танцах – ритм упорядочивает движение, влияет на характер произведения. Например, главенствующая роль ритма представлена в оркестровой пьесе М. Равеля «Болеро». Здесь мы можем наблюдать ритмическую точность, которая выдержана от начала и до конца произведения.

«Ритм – явление чрезвычайно широкого толкования. Мы говорим о стихотворном ритме и о ритме пространственных соотношений в изобразительном искусстве, размышляем о ритме спектакля и отдельного сценического образа. Мы используем этот термин в значении смены времен года, дня и ночи...» [3, с. 91].

Безусловно, для лучшего понимания смысла музыкального произведения необходим опыт исполнения. Как известно, чувство ритма двигательного-моторно. Этому способствуют такие двигательные реакции, как отбивание ритма ногой, движение головой и корпусом.

В фортепианной литературе без труда можно встретить произведения, различные в стилевом отношении. Произведения венских классиков позволят исполнителю добиться четкости и ровности метроритмической пульсации. Произведения эпохи романтизма обогащают фортепианное исполнение посредством мелодической напевности, синкопированности, грациозности. Музыкальные произведения композиторов-импрессионистов весьма разнообразят красочными возможностями метроритма. Ритм встречается в литературе в виде соразмерности строк. Каждая строка имеет свой ритм. Произведение литературы, как и музыкальное произведение, можно прочитать по-разному.

Невозможно представить музыкальное произведение без **темпа**, название которого происходит от латинского *tempus* – «время». Темпом называют скорость движения. Темп влияет на характер произведения. Если темп искажает характер музыки, то происходит

несоответствие музыкального образа. Так, очень подвижная игра оставит после себя впечатление недосказанности, невнятности. То же самое происходит, когда исполнение чересчур медленное. В этом случае нарушается единство всего произведения. Исходя из этого, следует сказать о словесных обозначениях темпа. Они стали присутствовать в нотном тексте в XVI–XVII вв. В то время скорость движения музыки определялась словесными указаниями темпов, которые обозначались в начале пьесы композитором с учетом тактового размера, длительностей. Встречаются и составные обозначения темпа, благодаря которым исполнитель способен более подробно передать то настроение, которое было задано композитором. Например, *Andante sostenuto*, *Allegro vivace*, или одно указание темпа корректируется другим – *Allegretto moderato e pesante*.

Темп в речи может быть различный. Он зависит от содержания высказывания. В речи, как и в музыке, существуют паузы. Можно заметить, что в речи невозможно выразить свою мысль в одном темпе (как и в музыке), иначе теряется смысл.

Важную роль в музыке играет **динамика** – сила звучания. С ее помощью строится форма сочинения. Например, возьмем известную пьесу «Баба-Яга» П.И. Чайковского. Здесь мы слышим динамическое нарастание, которое происходит на протяжении всего произведения. Исходя из этого, можно сказать, что динамика может разделять произведение на структурные части, а также способствовать развитию тематического материала. «Способность рояля к тончайшим градациям силы позволяет выразительно интонировать музыку – осуществлять мелкую волнообразную нюансировку или длительные динамические эволюции – подъемы и спады большой протяженности, чередовать контрастные динамические пласты...» [5, с. 163].

Безусловно, использование динамических оттенков зависит от индивидуальности исполнителя. Например, *forte* Шопена звучало как *mezzo forte*. На характер исполнения динамики влияет и особенность восприятия. Например, минорное трезвучие звучит громче, чем мажорное, а консонанс – тише, чем диссонанс. Динамичность сюжета встречается и в произведениях литературы, где происходит постоянная смена обстановки и состояний героев.

Итак, в творчестве пианиста объединяются все элементы музыкального языка. Мелодия, гармония, ритм, темп, динамика допол-

няют друг друга и являются частью одного музыкального произведения, единого воплощаемого образа.

Следует заметить особую роль междисциплинарных аналогий: музыка не существует сама по себе, аналогии многих явлений музыкальной речи можно увидеть как в разговорной речи, так и в её литературном преломлении. Присутствие таких аналогов существенно расширяет «поле» творческой деятельности пианиста от монотембрового искусства к комплексному междисциплинарному подходу.

В качестве важного для исполнителя метода «погружения» в произведение можно назвать метод эмпатийно-ассоциативной идентификации с личностью композитора.

Любое произведение искусства представляет собой совокупность *материального и идеального*, будь то картина или стихотворение. Материальной основой в данном случае будут являться, соответственно, холст и бумага, идеальной же – художественный образ. «Произведение искусства всегда воплощается в материальном объекте, доступном восприятию органами чувств. “Закодированная” в этом объекте художественная информация расшифровывается, вновь принимая идеальную форму, в сознании воспринимающего – зрителя, слушателя» [5, с. 7].

Под материальной основой музыки следует понимать ее *звучание при исполнении*, которое может существовать лишь в отдельно взятых исполнительских актах. Из этого следует, что того оригинала в музыкальном искусстве, который существует в искусстве изобразительном, нет.

В этом случае необходимо выделить три формы существования музыкального произведения: *запланированную, временную и подсознательную*.

Под *запланированной* формой понимается музыкальное произведение, записанное на бумаге, но еще не исполненное.

Во *временной* форме произведение существует здесь и сейчас (как известно, музыка относится к временному искусству) – в определенном исполнительском акте.

Подсознательная форма складывается из накопившегося опыта в сознании слушателя благодаря различным интерпретациям данного произведения.

Из этого следует, что исполнитель имеет не меньшее значение, чем композитор. «Композитор – отец творения, исполнитель – его мать», – пишет В. Гаврилин.

Композитор прежде всего зашифровывает свои мысли, эмоции, переживания в нотный текст, соблюдая два основных условия (В.И. Петрушин):

3. Композитор, словно актер, способен перевоплощаться в персонажей своего сочинения, слышать, видеть, чувствовать как они.

4. С другой стороны, композитору следует иногда выходить из образа, абстрагироваться от своего героя и со стороны оценивать происходящее.

Существует триада «композитор – сочинение – исполнитель» (В.И. Петрушин). На основе этого различают три подхода в создании и исполнении произведения:

– Индивидуальный подход – выражение композитором и исполнителем своих личных мыслей.

– При межличностном подходе композитор и исполнитель отходят «на задний план», чтобы продемонстрировать исключительно объективную картину происходящего.

– Синтез индивидуального и межличностного.

«Чем глубже и проникновеннее прочтен замысел композитора в нотном тексте, тем исполнение богаче и содержательнее. Значительность музыкальных идей, которые в своей игре передает исполнитель, зависит от тщательности прочтения и внимания к нотному тексту» [12, с. 49].

Комплекс композиторского и исполнительского творчества, комплекс запланированной, временной и подсознательной форм функционирования музыкального произведения во многом простимулированы переменами в художественном сознании, вызванными НТР начала XX в. Ключевым моментом здесь выступает изобретение кино, повлекшее за собой появление теории монтажа. Это многое изменило и в процессах музыкального творчества, включая факты деятельности как продуцирующего, так и воспринимающего сознаний.

Как известно, в одном музыкальном произведении мы сталкиваемся с различными эмоциями и их оттенками. (Для композитора и исполнителя важно подобрать подходящий оттенок для точности выражения данной эмоции. В данном случае следует упомянуть о

словаре «Эстетических признаков эмоций» В.Г. Ражникова. Словарь состоит из двадцати семи модальностей, которые, в свою очередь, включают в себя от двадцати до сорока признаков.) «Возможность музыканта выражать в музыкальном произведении большое разнообразие эмоциональных переживаний зависит напрямую от его внутренней способности генерировать в своем собственном психическом аппарате эти переживания» [11, с. 282].

В своем творчестве музыкант выражает не только свои индивидуальные чувства и переживания, а события, эмоции и мировосприятие людей того времени, в котором сам живет. Например, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Р. Вагнер, Д. Верди и многие другие композиторы по-разному отзывались на различные знаменательные события в своих странах, что стало причиной для создания их произведений. Слушая произведения «Революционный этюд» Ф. Шопена, «Ракоци-Марш» Ф. Листа, «Славянский марш» П.И. Чайковского, мы будто сами переносимся в то время, принимаем участие в тех или иных событиях, вносим свой личный вклад путем выражения своих чувств и эмоций.

Мы слышим музыку в чистом виде, порой не задумываясь, что на самом деле это индивидуальная «расшифровка» конкретным исполнителем. И чем больше существует интерпретаций, тем разнообразней наши представления о произведении. Каждое новое исполнение вносит свой эмоциональный и чувственный оттенок в понимание общей «картины» произведения.

Творческая работа в любой сфере искусства издревле считалась и поныне считается великой тайной человеческого сознания. Автор стремится прикоснуться к некоторым вопросам этого комплекса неизвестных, предлагая один из возможных вариантов модели творческого процесса.

Методов творческой работы пианиста – практически неисчислимое количество на различных этапах обучения и концертной деятельности. Одно остаётся неизменным и неоспоримым: пианист работает с чужим текстом, так или иначе он имеет дело с произведением, «выстраданным» другим человеком. Именно это обстоятельство накладывает определённые свойства на процесс и результат пианистической – именно *исполнительской* работы.

Нередко на первый план выступают технические задачи, нотный текст подлежит вдумчивой «расшифровке» и зачастую утрачивает

не только необходимые иногда непосредственность и импровизационность, но и более глубокие слои смысла и непосредственно содержания произведения.

Именно в данном контексте возникает необходимость такого метода творческой работы пианиста, как моделирование композиторского подхода к произведению. Этот метод представляется актуальным на позднейших, предконцертных стадиях освоения произведения, когда технические исполнительские приёмы стали уже почти автоматическими, когда произведение уже «в руках». Предлагаемый метод основан на психологической «настройке» пианиста – способности представить, находясь на сцене, другую ситуацию. В представляемой ситуации не пианист-исполнитель выступает на сцене, а композитор – автор произведения осуществляет «композиторский показ» своего нового сочинения, скорее всего, в кругу друзей. Такой подход кардинально меняет отношение к тексту: композитор не будет стараться «соблюдать фактуру», его больше будет интересовать передача содержания. Кроме того, снимается страх «забыть ноты»: ноты сочинены самим композитором, их ещё никто не знает – это ведь не всем известный шедевр мировой классики, а новое сочинение! «Художественная деятельность, как известно, включает в себя художественное производство и художественное потребление. При этом художественное производство состоит из создания произведений искусства и их воссоздания, а художественное потребление по своему существу представляет собой не что иное, как их восприятие» [2, с. 247].

При таком подходе пианисту требуются детальные знания событий, происходивших в жизни композитора в период создания этого произведения. Данные события не обязательно служат причиной появления произведения, не являются его содержанием, но имеют на него косвенное влияние, будучи хронологически и психологически сопутствующими. Кроме этого, требуется представление о личности и характере композитора в целом – представление, создающее основу для необходимого при таком подходе процесса эмпатии.

Эмпатия – способность человека к сопереживанию, сочувствию. Эмпатийность в музыке – это некая передача эмоциональных переживаний, представлений от композитора к исполнителю, а от исполнителя – к слушателю. Как писал П.И. Чайковский, «Я всеми

силами души хотел бы, чтобы моя музыка служила людям подпорой и утешением». Иными словами, эмпатия – это эмоциональная отзывчивость на музыку. Для каждого из нас отзывчивость на музыку не одинакова. Но неизменной основой для всех нас служат ладовое и музыкально-ритмическое чувства, с помощью которых мы способны откликаться на изменения в музыке. При этом задействованы наши ощущения, фантазия, память, интуиция.

Попробуем рассмотреть с позиций предлагаемого метода некоторые произведения.

Иоганн Себастьян Бах. Хорошо темперированный клавир, прелюдия и fuga E-dur (II том)

Музыка Иоганна Себастьяна Баха наполнена скорбью и ликованием, спокойствием и взволнованностью, бурным потоком эмоций и созерцанием. Его музыка обращена к Богу, полна размышлений о значении существования человека, о морали и нравственности. Мы можем наблюдать символику в музыке Баха. Наиболее часто встречаются следующие музыкально-риторические фигуры: *circulatio* – вращение; *catabasis* – нисхождение; *anabasis* – восхождение; *exclamatio* – восклицание; *tirata* – стрела. В его характере, исходя из этого (проверить истинность нашего предположения невозможно), подчёркиваем *мудрость* и *молитвенность*.

Поскольку прелюдия и fuga E-dur являются частью догматического цикла, то по своему ассоциативному образу относятся к названию «Лестница», что означает «лестницу» к постижению Бога» [10, с. 65].

Прелюдия несет в себе светлый, спокойный характер с равномерной поступью восьмых и прозрачными переливами шестнадцатых. «Исполнять прелюдию следует естественно, плавно, без всякой сентиментальности: все должно быть проникнуто целомудренной простотой» [9, с. 290].

PRAELUDIUM IX.



И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, прелюдия E-dur (II том)

Четырехголосная **фуга**, которая начинается и заканчивается тоникой, является характерным продолжением прелюдии. Так, движение длинными нотами передает ощущение величия и некой нескончаемой, равномерной поступи. На протяжении всей фуги тема подвергается преобразованию, варьированию, уменьшению. Исполнять фугу следует точно, величественно. За единицу движения рекомендуем считать половинную ноту.

48

Fuga IX



И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, фуга E-dur (II том)

В соответствии с характером композитора, вернее – нашим представлением о его характере, данные произведения – прелюдия и фуга E-dur – могут являться «концентратом» отношения ко Времени. В данном случае оно оказывается спокойным, неторопливым, лишённым стремительных мечтаний и горьких воспоминаний. Главным «содержанием» здесь оказывается мысль о том, что «всё неизбежное – к лучшему», всё свершится тогда, когда нужно – не раньше и не позже. Такая мысль вполне соответствует свойствам мудрости и молитвенности, о которых говорилось выше.

Йозеф Гайдн

Рассматривая творческий путь композитора, мы должны представить, что он мог знать о себе сам, а не что знают о нём наши современники. Это теперь мы можем сказать, что Йозеф Гайдн – представитель «венской классической школы», что он «создатель симфонии и квартета». Тогда же ничего этого ещё не было, было только то, что мог знать капельмейстер дворца Эстергази в XVIII в.

Соната Гайдна ми минор была написана в 1778 г.

Первая часть – Presto – написана по традиции в сонатной форме. Характер темы главной партии – лирический, небольшое дыхание между фразами соединяется живым диалогом. Ходы в басу свидетельствуют о наличии драматизма.

Вторая часть – *Adagio* – *G-dur* несет умиротворенный характер. Трехдольный размер и призывный ход в начале – все это создает образ спокойствия, рассудительности. Присутствие пассажей создает ощущение мимолетности и филигранности. Вторая часть завершается *attacca subito*, что является спонтанным переходом к заключительной части.

Третья часть – *Molto vivace* содержит в себе признаки вариаций и рондо. Рефрен (основная тема) предстает перед нами в виде беззаботной, невесомой мелодии. Использование альбертиевых басов, подвижный темп, звучание в высоком регистре – все это вносит беззаботный, легкий характер.

Каждое музыкальное произведение формирует у человека определенные представления и художественные образы. Безусловно, у каждого из нас представления сугубо индивидуальны. В этом случае велика роль интерпретации. Некоторые музыканты считают, что интерпретация должна точно передавать замысел композитора, другие рассматривают интерпретацию как некое содружество композитора и исполнителя, их взаимодействие. «Приходится постоянно удивляться тому, – замечает К. Мартинсен, – как крепко засело во всеобщем сознании представление, будто для каждого художественного произведения существует объективно значимый способ исполнения» [5, с. 15]. Кроме того, не менее «крепко засевшим» видится представление, что исполнитель должен «передать замысел композитора». При глубоком уважении к обоим, нельзя отрицать тот факт, что жили они, скорее всего, в разное время и людьми были совершенно разными. Это первое; второе – и не менее важное – что четких, тем более фиксируемых критериев «замысла» нет, и откуда исполнитель может знать, точно ли он передает то, что ему *a priori* неизвестно? Тем не менее «миф» о «замысле композитора» устойчиво бытует в исполнительских кругах, тогда как объективно доступным исполнителю является только нотный текст, прошедший через века.

Не всегда профессия музыканта подразделялась на композиторов и исполнителей. Можно вспомнить средневековых трубадуров, французских клавесинистов XVIII в., мастеров XIX в. в их неподражаемом искусстве импровизации, и многих, многих других. Можем ли мы и сейчас четко и однозначно разграничить творческие сферы сочинения и исполнительства? Текст произведения суще-

ствуется для слушателя только «в руках» исполнителя, современный это композитор или житель далеких веков.

В музыкальной психологии существует некое разделение исполнителей на три типа:

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

Эмоциональный тип исполнителя подразумевает эмоциональные переживания. Представителем этой категории является Антон Рубинштейн.

Интеллектуальный тип исполнителя предполагает наличие четких понятий о форме, содержании произведения. Ярким представителем интеллектуального типа является Ганс фон Бюлов. Антона Рубинштейна и Ганса фон Бюлова противопоставляли друг другу современники, а позже, следуя мнениям последних, – исследователи фортепианного искусства.

Синтетический тип сочетает в себе два вышеперечисленных типа, по крайней мере сознательно стремится сочетать. К числу музыкантов синтетического типа можно отнести, согласно существующему ряду мнений, Эмиля Гилельса, Мстислава Ростроповича, Давида Ойстраха.

Такое разделение, в принципе, можно смело отнести к историческим фактам: в настоящее время воспитание молодых исполнителей концентрируется на развитии синтетического типа. В данном случае, эта классификация важна, так как она демонстрирует сферы человеческого сознания, участвующие в осмыслении произведения, – эмоциональную и интеллектуальную⁶.

Каждое новое столетие вносит свои коррективы в музыкальные сочинения. Техника игры на современных инструментах намного отличается от той, какой она была в эпоху И.С. Баха или В.А. Моцарта. Появление звукозаписи позволило сохранить собрание композиторских исполнений и дало возможность прослушивать их. Здесь и кроется вопрос: является ли авторское исполнение произведения эталоном для исполнителя? Если да, то произведению отказано в собственной жизни, все трактовки приравняются к одной. Но ведь время не стоит на месте... Этот факт обязывает исполнителя быть в той или

⁶ Можно предположить, что эмоциональное переживание – это «сжатый» логический ход мысли.

иной мере композитором: только исполнитель может обеспечить «доставку» сообщения – произведения – его прямому адресату – слушателю. В этом видим действие закона прямой и обратной связи: как композиторы часто бывают исполнителями (прежде всего на тех инструментах, для которых пишут), так и исполнители должны понимать законы музыкального смыслообразования и музыкальной логики. Это требует хотя бы минимального владения композиторскими навыками. Жизнь произведения – это ряд его трактовок; пусть не каждый исполнитель создает свою трактовку – он вполне может выбрать для себя образец из уже существующих.

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

1. Подготовительный период. Происходит зарождение замысла, его осмысление.

2. Сознательный выбор жанра, тематического материала. Определяются структура и форма.

3. Синтез. Сочинение представляет собой целостную, законченную мысль композитора.

4. Нотная запись. Корректировка нюансов.

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

1. Подготовительный период. Анализ: 1) биографических и исторических предпосылок появления текста; 2) структурных и языковых особенностей текста.

2. Формирование «эскиза» произведения – его целостной, но еще «сырой» (импровизационной) канвы.

3. Детальная и тщательная техническая проработка текста.

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

При традиционном пристальном внимании к первому и третьему периодам не менее традиционно второй и соответственно четвертый периоды остаются «за кадром». Затем наступает решающий этап – концертное исполнение произведения, донесение его содержания непосредственно адресату. «При публичном исполнении музыкальных произведений существует вполне определенное взаимодействие между исполнителем и слушателями, выражающееся, с одной сторо-

ны, в воздействии исполнителя на аудиторию, с другой – в обратном токе, идущем от слушателей к исполнителю» [8, с. 48].

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

Фридерик Шопен (1810–1849)

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

Не знаю, о чем я тоскую.
Покоя душе моей нет.

Забыть ни на миг не могу я
Преданье далеких лет.

Ференц Лист (1811–1886)

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

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

Ярким примером синтеза искусств является второй том цикла. Поэтому за основу пьесы «Обручение» композитор взял картину Рафаэля Санти «Обручение Девы Марии», репродукция которой, по желанию

Листа, была помещена на титульной странице оригинального издания (рис. 5).



Рис. 5. Рафаэль Санти. «Обручение Девы Марии»

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

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

Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943)

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

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

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

Большое разнообразие композитор внес в исполнение инструментальной пьесы, а именно этюда. Исполняя этюд, музыкант проявлял свой темперамент, эмоциональность, виртуозность игры. Ис-

ключительно в этюде ясно сопоставляются силы ритма и тенденции метра. «Форма этюда оказалась одной из наиболее удобных для выражения романтической фантастики и создания взволнованных, повышено эмоциональных образов» [12, с. 260].

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

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

В заключение хотелось бы отметить, что «понимание высокого назначения своего исполнительского искусства делает из исполнителя большого художника, деятельность которого благодаря этому получает большую социально-культурную значимость» [8, с. 82]. Собственно, именно исполнитель и вступает в контакт со слушателями, от него зависит, будет ли эмоциональное сообщение композитора – быть может, давно ушедшего из жизни – услышано и понято.

Использованные источники

1. *Воробьев И.С.* Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи. СПб. : Композитор, 2008. 256 с.
2. *Гуренко Е.Г.* Эстетика : учебный курс : в 2 ч. Ч. 2. 2-е изд., перераб. и доп. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2009. 472 с.

3. Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. 368 с.
4. Курнарская Д.К., Киященко Н.И., Тарасова К.В. Психология музыкальной деятельности : теория и практика. М. : Академия, 2003. 368 с.
5. Корыхалова Н.П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. 552 с.
6. Кремеништейн Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 132 с.
7. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. Ростов н/Д : Феникс, 2002. 288 с.
8. Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика. Челябинск : МРІ, 2006. 224 с.
9. Мильштейн Я.И. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. М. : Музыка, 1967. 391 с.
10. Носина В.Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. 102 с.
11. Петрушин В.И. Музыкальная психология : учебное пособие для вузов. 2-е изд. М. : Академический Проект; Трикста, 2008. 400 с. (Gaudeamus).
12. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М. : Классика-XXI, 2001. 340 с.

Anna Okisheva

IMAGINATIONAL AND EMOTIONAL SERIES OF A WORK AS ONE OF THE MOST IMPORTANT TASKS OF A PIANIST'S CREATIVE ACTIVITY

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 70–93. doi: 10.17223/26188929/13/12

In this work, attention is paid not so much to the technical ways of translating the work, but to the search for its content. The pianist, as a rule, has access only to the musical text – a message encrypted by musical means of expressiveness, transmitted by the composer to the addressee – the listener – through large spatial or temporal distances. “Deciphering” this message and turning it into a certain sound sequence is precisely the main task of the pianist-performer, the mediator between the minds of the composer and the addressee – the listener.

Key words: figurative-emotional series, existence, composer, performer, emotional shock

The used sources

1. Vorobyov I.S. Russian avant-garde. Manifestos, declarations, program articles. SPb.: Composer, 2008. 256 p.

2. *Gurenko E.G.* Aesthetics: textbook. course: at 2 pm Part 2 / E.G. Gurenko. 2nd ed., revised. and additional. Novosibirsk: Novosib. state Conservatory (Academy) M. I. Glinka, 2009. 472 p.
3. *Kauzova A.G.* Theory and methods of teaching piano playing / A.G. Kauzova, A. I. Nikolaeva. M.: Humanit. ed. center VLADOS, 2001. 368 p.
4. *Kirnarskaya D.K.* Psychology of musical activity: Theory and practice / D.K. Kirnarskaya, N.I. Kiyashchenko, K.V. Tarasova M.: Academy, 2003. 368 p.
5. *Korykhalova N.P.* At the second piano. Work on a piece of music in the piano class. SPb.: Composer St. Petersburg, 2006. 552 p.
6. *Kremenshtein B.L.* Education of student independence in the special piano class. M.: Publishing house "Classics-XXI", 2009. 132 p.
7. *Kryukova V.V.* Musical pedagogy. Rostov n / a : Phoenix, 2002. 288 p.
8. *Maykapar S.M.* Musical performance and pedagogy. Chelyabinsk: MPI, 2006. 224 p.
9. *Milshtein Ya.I.* Well-Tempered Clavier I.S. Bach and features of his performance. M.: Muzyka, 1967. 391 p.
10. *Nosina V.B.* The symbolism of the music of J. S. Bach. Tambov, 1993. 102 p.
11. *Petrushin V.I.* Musical psychology: textbook. allowance for universities. 2nd ed. Moscow: Academic Project; Triksa, 2008. 400 p. (Gaudeamus).
12. *Feinberg S.E.* Pianism as an art. M.: Klassika-XXI, 2001. 340 p.

УДК 784
doi: 10.17223/26188929/13/13

Никита Мирошников

ПОДБОР РЕПЕРТУАРА НА РАЗЛИЧНЫХ ЭТАПАХ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕВЦА

Статья является публикацией тезисов и результатов исследования уровня сложности различных музыкальных аспектов в исполнительской практике певца на различных этапах его творческой деятельности. Всего было оценено 179 аспектов в трёх сформированных сообразно этапам группах. Основными научными методами в работе были измерение (двойной слепой метод) и последующая классификация по признаку сложности применения в исполнительской практике. По результатам работы была сформирована итоговая оценочная таблица.

Ключевые слова: певец, творческий путь, этапы обучения

Трудно не согласиться с тем, что для вокалиста крайне важен правильный подбор репертуара. Поэтому молодому педагогу необходимо как можно скорее научиться быстро и эффективно просматривать большой объём произведений для выбора того, что будет взято в работу. Ситуация усложняется тем, что педагог должен выбирать не столько то, что ложится на голос ученика, сколько то, что будет отвечать конкретным задачам учебного процесса. Это тонкая работа, поскольку, взяв слишком простое или точно подходящее обучающемуся по его навыкам произведение, преподаватель не даст возможностей для развития голосу своего подопечного. В то же время поручение чего-то излишне сложного в лучшем случае не приведёт ни к чему, а в худшем – может оказать плохое влияние на нетренированный голосовой аппарат. Единственным правильным решением будет подбор такого произведения, которое дало бы студенту простор для развития, не требуя от него того, что для его текущего уровня будет трудновыполнимым. И если педагоги со стажем решают проблему составления правильного репертуара преимущественно за счёт своего опыта, то молодые специалисты лишены подобной привилегии. Им, как правило, приходится полагаться на ещё плохо развитую интуицию и, что ещё хуже, идти ме-

тодом проб и ошибок, поскольку, к сожалению, вопрос методологии подбора вокального репертуара для вокалистов не предполагает наличия широкого инструментария для своего решения.

Безусловно, имеются всевозможные хрестоматии и сборники, составленные по принципу уровня сложности, – их полезность отрицать трудно. Однако приходит момент, когда молодому преподавателю начинает не хватать уже имеющихся собраний. Тогда перед ним ложатся составленные по иным принципам издания – хронология, авторство и прочее. Здесь уже нет той однородности в уровне сложности. Преподаватель начинает искать инструменты, которые помогли бы ему быстро и эффективно анализировать большое количество произведений, поскольку пробовать каждое со студентом – довольно проблематичное занятие. Обращаться к проставляемому обычно диапазону – довольно бессмысленно, поскольку он не покажет тесситурных и прочих трудностей. Смотреть на общий объём – также не лучшая затея, ведь порой произведение в несколько листов прекрасно учится и легко исполняется, а тяжёлая в разучивании и исполнении музыка зачастую изящно маскируется под миниатюру на одну страницу. Именно большое количество опубликованных работ по методологии подбора репертуара для вокалистов вкупе с множеством пособий и сборников для обучающихся, а также, собственно говоря, насущность обсуждаемых в данном исследовании проблем обуславливают его актуальность.

Разумным решением, казалось бы, является использование вышеуказанных пособий. Однако здесь есть парадокс – опыт в вокальной педагогической практике эмпиричен. А экстраполяция индивидуального опыта не всегда даёт хорошие результаты. Методология подбора репертуара строится на индуктивных умозаключениях, что, безусловно, не даёт полной картины. Тому подтверждением служат всевозможные расхождения в рекомендациях по подбору репертуара. При этом каждый рекомендующий специалист подкрепляет свои тезисы примерами из личной практики и даже довольно убедительно их аргументирует. Итак, индуктивный метод в исследовании методологии подбора репертуара для вокалиста даёт низкую валидность.

Проблема применения индивидуального опыта в качестве универсального решения задачи актуальна не только для данного вопроса. Опыт индивида субъективен, тогда как для вывода общих

рекомендаций следует обращаться к объективности. Верным путём исследования здесь представляется классификация данных, полученных в результате проведения множества независимых друг от друга измерений. Целью работы следует обозначить классификацию различных параметров по уровню сложности в исполнительской практике для певца. Гипотеза состоит в том, что имеется возможность создания такого пособия, которое обобщённо включало бы уровень сложности тех или иных аспектов вокала на практике.

О поиске аспектов в работе

Аспекты, которые были подвергнуты измерению, не были взяты в готовом виде из какого-либо источника (попросту потому, что такого источника не существует). Изначально с опорой на научную литературу высокой валидности были извлечены пять первичных аспектных элементов, способных влиять на сложность в вокале. Среди них были элементы дикции, динамики, интонации, времени и орнаментально-артикуляционные аспекты. Лишь после этого путём исключения частично дублирующих друг друга аспектов, выборки и группировки были сформированы итоговые 179 аспектов, которые впоследствии подвергались измерениям.

О формировании этапов творческой деятельности певца

Вопрос конкретизации этапов становления певца как профессионала для вокальной педагогики имеет ключевое значение, поскольку сама методика преподавания любой дисциплины строится на неких опорных пунктах. Отсюда мы имеем и контрольные точки, позволяющие оценить освоение того или иного материала учеником и, следовательно, возможность дальнейшего усложнения программы обучения. Попросту говоря, не имеет смысла погружать ученика в вокализы для продвинутых, когда он ещё не освоил даже вокализы для закрепления навыка точного и чистого интонирования.

Однако проблема разделения творческого пути вокалиста на этапы всё же вызывает немало споров как среди практикующих педагогов, так и среди музыкантов в целом. И если в очевидных утверждениях, как в предыдущем примере с вокализами, мы можем заявлять о некоем консенсусе, то моменты, предполагающие в сво-

ей основе более тонкую дифференциацию, продолжают являться объектом бесконечных споров.

Очевидным примером данного тезиса может служить проблема классификации голоса ещё на этапе активного обучения певца. Некоторые говорят о возможности данного подхода, свободно применяя метод классификации голосов ещё на ранних этапах обучения [1]. Другие же заявляют о неприемлемости такого хода образовательного процесса в вокальной педагогике. В их числе и Уильям Веннард, который говорит об этом следующее: «Я никогда не испытываю никакой срочности в том, чтобы классифицировать начинающего студента. Так много преждевременных заключений оказались ошибочными, и это может быть вредно для ученика и конфузно для учителя продолжать стремиться к неправильно выбранной цели. Лучше всего начинать со средней части голоса и работать вверх и вниз, пока голос не классифицирует себя сам» [2].

Но это лишь один момент, который создаёт преграды к созданию некой единой методики деления творческого пути вокалиста на этапы. Подобного рода споры и неразрешённые вопросы можно встретить во многих источниках. Здесь и спор о нужде раннего введения интерпретации как составляющей исполнительского процесса и даже о нужде в выделении этой самой составляющей как самостоятельного физиологического аспекта [3]; и многие другие вопросы, на которые на данный момент в научной литературе не имеется единой точки зрения.

Всё вышесказанное приводит нас к тому, что для выделения этапов творческой деятельности певца, с опорой на которые и будет проводиться дальнейшая оценка, требуется предварительная выработка чётких критериев деления вокалистов на некие группы. Безусловно, как и прежде, поиск и выделение данных критериев мыслится невозможным без обращения к научной литературе. Однако, как было сказано выше, её применение в данном случае может привести к тому, что результаты будут противоречить сами себе. В связи с этим этапы формировались на основе вопросов, консенсус по которым в научной среде фактически достигнут. В итоге основой для формирования этапов творческой деятельности певца стали пять научных работ [4–8].

При их изучении было принято решение не углубляться в конкретику, а, напротив, взять нечто общее. Так, говоря о чистоте интониро-

вания звуков, кто-то указывает на нужду сразу давать ученику хроматические гаммы, а кто-то говорит о нужде воздержаться от этого. Обе точки зрения сделать основой для формирования этапов невозможно, но и исключить их нельзя, так как на интонации строится мелодия. А ведь академическая музыка в подавляющем большинстве своем основывается на мелодии, которая состоит в том числе из точной последовательности звуков разной конкретной высоты [9, р. 203; 10, р. 517–519; 11, р. 29–30]. Однако все авторы, говоря о той или иной составляющей вокалиста, сходятся на том, что всё начинается с теории и продолжается практикой. Таким образом, мы будем иметь три этапа становления творческой деятельности певца: начинающие, продолжающие и продвинутые. Несмотря на свою внешнюю простоту, данное разделение позволит чётко и без особых споров (что крайне важно для научного труда) делить исполнителей на группы сообразно их нынешнему этапу.

К начинающим свой творческий путь певцам будут относиться вокалисты, не имеющие базовых закреплённых понятий о теории музыки, а также о вокальной технологии. Под теоретическими знаниями здесь подразумевается всё, без чего правильная фонация какого бы то ни было музыкального фрагмента невозможна. Здесь и знания об интонации, дыхании, музыкальном размере, темпе, ритме и прочие базовые знания.

К продолжающим свой путь вокалистам будут относиться исполнители, которые имеют базовые закреплённые понятия о теории музыки и о вокальной технологии, но не могут их с уверенностью применять на практике. Здесь речь идёт о том, что продолжающий вокалист есть тот вокалист, который знает, как это должно звучать, но не всегда может это воспроизвести. Разумеется, это не касается единичных ошибок, которые свойственны даже большим профессионалам. Здесь говорится о ещё не сформированной мышечной вокальной памяти.

К продвинутым вокалистам относятся те исполнители, для которых не составляет труда применять на практике полученные знания. Певец, находящийся на этапе продвинутого исполнителя, не может из раза в раз совершать ошибки, показывающие отсутствие прочно закреплённой вокальной технологии. Встречающиеся трудности продвинутый вокалист решает на базе имеющихся знаний и сформированных умений.

Ниже представлен алгоритм, наглядно демонстрирующий процесс отнесения исполнителя к вокалисту, находящемуся на том или ином этапе творческого пути (рис. 1).

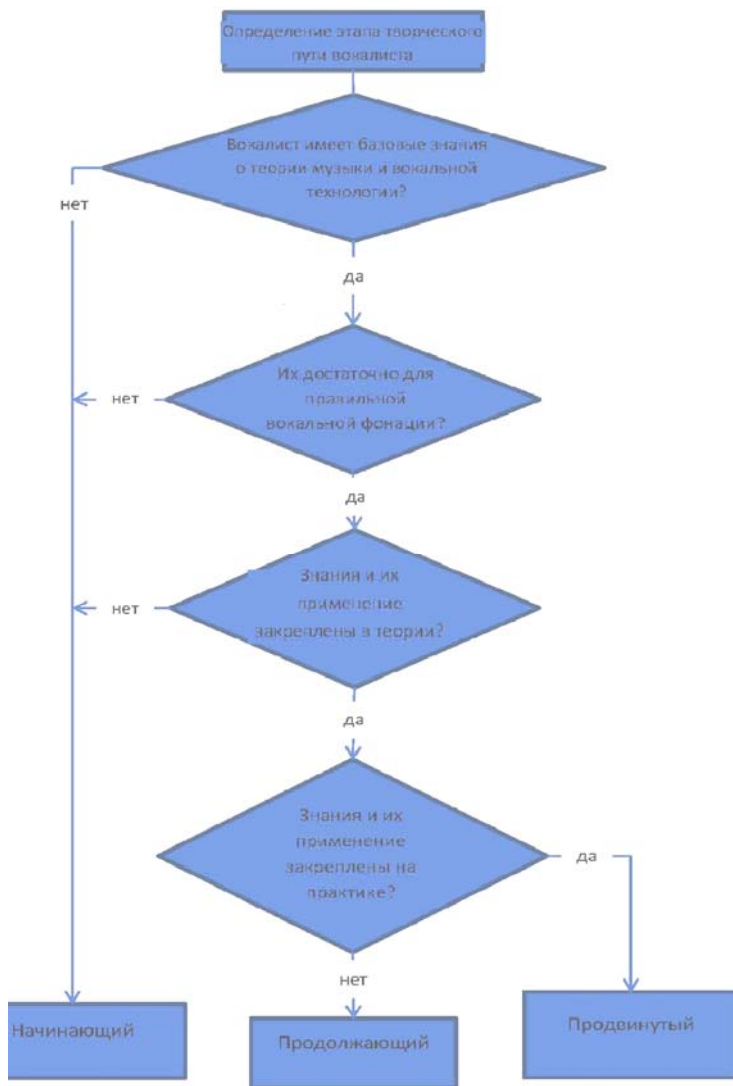


Рис. 1. Определение этапа творческого пути вокалиста

О поиске методологии в работе

В процессе написания работы особое внимание уделялось обоснованию выбора методологии, так как это напрямую связано с объективностью. Здесь же лишь будут представлены данные, получаемые при измерении результатов. В исследовании по этому вопросу перечислим научные методы, которые рассматривались в качестве потенциально возможных, но ввиду ряда причин отсеяны (обоснования к их исключению можно прочесть в самой работе):

1. Анализ.
2. Метод изучения и обобщения сведений.
3. Сравнение.
4. Научное абстрагирование.
5. Синтез.
6. Индукция и дедукция.
7. Метод аналогии.
8. Моделирование.
9. Наблюдение.
10. Анкетирование и интервьюирование.

Порядок измерительного процесса

Как уже неоднократно говорилось, одним из основных качеств научной работы является ее объективность. Без этого аспекта также немислимо и проведение измерений, поэтому для изъятия элемента субъективности было решено измерительный процесс строить с применением двойного слепого метода. В данном случае он заключается в том, что измеряемые аспекты по отдельности помещены в непроницаемые идентичные конверты, которые будут вскрываться непосредственно перед самим процессом измерения в присутствии испытателя, испытуемого и двух наблюдателей, предварительно каждый раз перемешивающих случайным образом все конверты. Таким образом, все участники процесса до последнего момента не будут знать, какой именно аспект предстоит оценивать в процессе данного конкретного измерения.

Было сформировано 3 группы испытуемых (сообразно каждому этапу): начинающие, продолжающие и продвинутые. В группе начинающих – 6 испытуемых, группе продолжающих – 5, продвинутых – 4. Для каждой группы было создано три урны, в которые были помещены по три непроницаемых идентично выглядящих

конверта с каждым аспектом (итого по 537 конвертов в каждой из трёх урн соответственно). Перед процессом измерения один из двух наблюдателей в присутствии второго наблюдателя, испытуемая и испытуемого случайным образом доставал конверт из соответствующей группы испытуемого урны, предварительно перемешав все конверты в ней. Затем конверт вскрывался так, чтобы все участники процесса измерения это видели.

Таким образом, все четыре участника узнавали аспект, по которому предстояло проводить измерения, лишь непосредственно перед самим процессом. Далее испытуемый проводил измерение и последующее оценивание. Таким образом, один аспект не мог попасться в одной группе более чем три раза, однако при этом сохранялся элемент полной случайности. Для сохранения качества между измерениями делались перерывы в 15 минут, а также не проводилось более пяти измерений с одним человеком за один день.

Результаты исследования

Результатами исследования явились таблицы с оценкой каждого аспекта по шкале от 1 до 10 в трёх группах, где 1 – аспект представляет наименьшую возможную сложность, а 10 – наибольшую.

Согл. звуки	Группа начинающих	X ¹	Группа продолжающих	X	Группа продвинутых	X
[d]	2; 4; 2	2,7	1; 1; 3	1,7	1; 1; 2	1,3
[l]	3; 2; 5	3,3	3; 2; 2	2,3	2; 1; 1	1,3
[j]	6; 5; 7	6	4; 5; 6	5	3; 4; 3	3,3
[u]	3; 6; 3	4	3; 2; 3	2,7	2; 2; 1	1,7
[A]	7; 5; 8	6,7	4; 5; 6	5	3; 2; 4	3,3
[L]	8; 8; 6	8	5; 6; 4	5	3; 3; 2	2,7
[I]	10; 8; 9	9	7; 7; 8	7,3	6; 9; 8	7,7
[k]	10; 10; 8	9,3	8; 7; 10	8,3	8; 7; 6	7
[r]	8; 7; 9	8	9; 6; 5	6,6	5; 6; 3	4,7
[r]	3; 2; 4	3	2; 1; 1	1,3	3; 2; 3	2,7
[r]	6; 5; 8	6,3	6; 6; 6	6	5; 4; 7	5,3
[R]	4; 3; 5	4	2; 4; 6	4	5; 2; 3	3,3
[R]	3; 2; 5	3,3	3; 4; 6	4,3	2; 3; 4	3

¹ Средний результат в соответствующей группе

[f]	3; 6; 2	3,7	5; 4; 5	4,7	4; 4; 6	4,7
[r]	2; 3; 2	2,3	2; 1; 1	1,3	1; 1; 1	1
[č]	10; 10; 10	10	8; 9; 7	8	5; 8; 10	7,7
[β]	4; 5; 4	4,3	4; 5; 4	4,3	5; 4; 4	4,3
[v]	5; 6; 5	5,3	7; 3; 4	4,7	5; 4; 8	5,7
[ð]	10; 9; 10	9,7	4; 8; 9	7	5; 6; 5	5,3
[ɹ]	5; 6; 4	5	3; 5; 4	4	5; 5; 6	5,3
[ɹ]	2; 3; 2	2,3	2; 2; 7	3,7	4; 5; 4	4,3
[j]	4; 5; 4	4,3	3; 4; 7	4,7	4; 3; 1	2,7
[ʉ]	7; 6; 7	6,7	5; 6; 4	5	3; 7; 5	5
[ʁ]	4; 7; 8	6,3	5; 6; 5	5,3	7; 5; 5	5,7
[φ]	5; 6; 8	6,3	5; 5; 4	4,7	6; 4; 7	5,7
[β]	4; 5; 6	4,7	6; 3; 3	4	3; 5; 5	4,3
[f]	3; 4; 3	3,3	2; 2; 1	1,7	1; 1; 2	1,3
[v]	3; 3; 4	3,3	2; 2; 1	1,7	1; 1; 1	1
[θ]	5; 6; 4	5	4; 4; 5	4,3	4; 3; 3	3,3
[ð]	3; 4; 8	5	2; 2; 4	2,7	3; 3; 7	4,3
[θ]	7; 8; 5	6,7	5; 6; 6	5,7	7; 4; 5	5,3
[ð]	3; 4; 5	4	5; 4; 3	4	3; 3; 2	2,7
[ç]	5; 4; 5	4,7	3; 6; 2	3,7	2; 2; 6	3,3
[j]	3; 2; 4	3	2; 2; 3	2,3	1; 1; 2	1,3
[x]	5; 4; 5	4,7	3; 3; 4	3,3	3; 3; 2	2,7
[ʏ]	5; 5; 3	4,3	2; 4; 3	3	2; 2; 4	2,7
[χ]	6; 5; 4	5	3; 4; 5	4	4; 2; 6	4
[ʁ]	7; 9; 6	7,3	5; 6; 8	6,3	4; 5; 9	6
[h]	9; 9; 8	8,7	7; 10; 8	8,3	6; 5; 7	6
[ʃ]	10; 10; 9	9,7	9; 9; 7	8,3	7; 7; 10	8
[h]	7; 7; 10	8	8; 8; 9	8,3	4; 5; 7	5,3
[ɦ]	10; 10; 7	9	10; 6; 9	8,3	7; 7; 9	7,7
[s]	4; 2; 3	3	2; 2; 3	2,3	1; 2; 1	1,3
[z]	2; 3; 2	2,3	4; 1; 1	2	1; 1; 1	1
[ʃ]	3; 5; 4	4	4; 2; 2	2,7	2; 1; 1	1,3
[z]	6; 5; 7	6	4; 4; 6	4,7	4; 4; 3	3,7
[s]	3; 4; 2	2,7	2; 2; 3	2,3	1; 1; 3	1,7
[z]	4; 2; 2	2,7	2; 2; 3	2,3	2; 1; 1	1,3
[e]	3; 4; 4	3,7	2; 4; 2	2,7	2; 1; 1	1,3
[z]	6; 7; 5	6	5; 5; 4	4,7	4; 6; 7	5,7
[pf]	10; 6; 8	8	7; 7; 4	6	6; 6; 7	6,3
[ɸv]	8; 9; 9	8,7	7; 5; 5	5,7	5; 4; 4	4,3
[cç]	6; 4; 5	5	4; 4; 3	3,7	3; 2; 6	3,7
[ʃj]	7; 8; 9	8	9; 4; 7	6,7	7; 7; 6	6,7

[ts]	3; 2; 4	3	2; 3; 2	2,3	2; 2; 1	1,7
[dz]	4; 5; 5	4,7	5; 2; 3	3,3	3; 2; 1	2
[tʃ]	5; 3; 3	3,7	4; 2; 2	2,7	3; 2; 2	2,3
[dʒ]	7; 8; 5	6,7	6; 6; 5	5,7	5; 4; 4	4,3
[tʂ]	8; 7; 9	8	8; 7; 5	6,7	7; 9; 5	7
[dʒ]	6; 7; 7	6,7	5; 6; 4	5	4; 5; 5	4,7
[te]	5; 3; 6	4,7	5; 4; 5	4,7	3; 4; 4	3,7
[dz]	5; 7; 7	6,3	5; 6; 6	5,7	5; 4; 5	4,7
[p]	4; 3; 2	3	2; 2; 3	2,3	1; 2; 2	1,7
[b]	3; 6; 6	5	3; 4; 3	3,3	2; 1; 2	1,7
[p̃]	5; 6; 6	5,7	5; 5; 4	4,7	4; 4; 3	3,7
[b]	6; 7; 4	5,7	5; 4; 4	4,3	4; 3; 3	3,3
[t]	5; 6; 5	5,3	5; 4; 4	4,3	4; 3; 3	3,3
[d]	6; 6; 7	6,3	5; 4; 5	4,7	3; 2; 4	3
[t]	2; 5; 5	4	3; 3; 2	2,7	1; 2; 3	2
[d]	3; 2; 1	2	1; 3; 1	1,7	1; 1; 1	1
[t]	6; 8; 9	7,7	5; 5; 4	4,7	3; 5; 6	4,7
[d]	6; 7; 7	6,7	7; 5; 5	5,7	4; 5; 3	4
[c]	4; 7; 7	6	5; 6; 8	6,3	5; 3; 6	4,7
[j]	7; 3; 3	4,3	4; 3; 5	4	3; 2; 2	2,3
[k]	3; 3; 4	3,3	2; 2; 1	1,7	1; 1; 2	1,3
[g]	4; 5; 2	3,7	2; 2; 3	2,3	2; 2; 1	1,7
[q]	7; 10; 9	8,7	6; 7; 3	5,3	5; 6; 6	5,7
[g]	7; 8; 7	7,3	6; 5; 5	5,3	4; 5; 5	4,7
[ʔ]	10; 10; 9	9,7	10; 10; 7	9	8; 9; 10	9
[m̃]	5; 3; 3	3,7	2; 4; 3	3	3; 3; 2	2,7
[m]	2; 2; 1	1,7	1; 1; 1	1	1; 1; 1	1
[p̃]	5; 6; 7	6	5; 5; 4	4,7	3; 3; 6	4
[n]	3; 2; 2	2,3	2; 2; 3	2,3	2; 1; 2	1,7
[p̃]	5; 3; 4	4	4; 3; 3	3,3	3; 4; 4	3,7
[p]	4; 3; 3	3,3	2; 1; 2	1,7	1; 1; 2	1,3
[p̃]	10; 10; 9	9,7	7; 8; 8	7,7	8; 9; 9	8,7
[p̃]	7; 8; 6	7	6; 5; 5	5,3	5; 4; 4	4,3
[m̃]	2; 3; 1	2	1; 1; 2	1,3	1; 1; 1	1
[n]	6; 6; 8	6,7	7; 5; 5	5,7	3; 4; 6	4,3
[w]	3; 7; 2	4	2; 1; 1	1,3	1; 3; 1	1,7
[y]	10; 10; 10	10	9; 6; 7	7,3	7; 6; 7	6,7
[t]	3; 4; 4	3,7	3; 2; 2	2,3	1; 2; 2	1,7

Результаты измерений уровня сложности гласных звуков (по МФА) разместим в группах с выведенным средним арифметическим для каждой группы.

Гл. звуки	Группа начинающих	X	Группа продолжающих	X	Группа продвинутых	X
[a]	2; 2; 1	1,7	1; 1; 2	1,3	1; 1; 1	1
[ä]	3; 5; 4	4	4; 3; 2	3	2; 2; 3	2,3
[ɑ]	4; 5; 3	4	2; 1; 1	1,3	1; 1; 2	1,3
[ɒ]	5; 7; 6	6	4; 3; 3	3,3	2; 2; 3	2,3
[æ]	4; 5; 3	4	3; 3; 3	3	3; 2; 2	2,3
[ɐ]	2; 2; 4	2,7	2; 1; 1	1,3	1; 1; 2	1,3
[ɛ]	2; 2; 3	2,3	2; 1; 1	1,3	1; 1; 1	1
[œ]	7; 7; 8	7,3	5; 6; 4	5	3; 2; 2	2,3
[ɜ]	6; 8; 8	7,3	6; 4; 4	4,7	4; 3; 2	3
[e]	4; 6; 7	5,7	6; 3; 4	4,3	2; 3; 3	2,7
[ʌ]	3; 2; 2	2,3	2; 1; 1	1,3	1; 1; 2	1,3
[ɔ]	5; 6; 5	5,3	3; 2; 2	2,3	2; 2; 3	2,3
[ɐ]	3; 2; 1	2	1; 1; 2	1,3	2; 1; 1	1,3
[ø]	7; 8; 5	6,7	4; 3; 3	3,3	2; 1; 3	2
[ɔ]	6; 7; 6	6,3	4; 5; 5	4,7	3; 3; 2	2,7
[ɻ]	5; 6; 4;	5	4; 4; 3	3,7	3; 3; 5	3,7
[ɒ]	2; 3; 1	2	1; 1; 2	1,3	1; 1; 2	1,3
[o]	3; 2; 3	2,7	2; 2; 1	1,7	2; 2; 1	1,7
[e]	4; 3; 2	3	3; 2; 2	2,3	2; 3; 1	2
[ø]	6; 8; 8	7,3	7; 5; 4	5,3	4; 3; 4	3,7
[ə]	5; 7; 5	4	6; 4; 4	4,7	3; 3; 5	3,7
[ø]	5; 8; 7	6,7	5; 3; 3	3,7	2; 4; 5	3,7
[ɻ]	6; 7; 7	6,7	4; 6; 5	5	3; 4; 2	3
[o]	5; 3; 2	3,3	3; 2; 2	2,3	2; 2; 1	1,7
[ɪ]	5; 4; 4	4,3	3; 2; 2	2,3	1; 2; 2	1,7
[ɻ]	4; 3; 4	3,7	3; 2; 4	3	3; 2; 2	2,3
[ɪ]	6; 5; 5	5,3	4; 3; 2	3	3; 4; 2	3
[ö]	4; 5; 4	4,3	3; 3; 3	3	2; 3; 2	2,3
[i]	2; 2; 1	1,7	1; 1; 1	1	1; 2; 1	1,3
[ɻ]	6; 8; 7	7	4; 5; 5	4,7	6; 3; 3	4
[i]	3; 2; 3	2,7	2; 3; 2	2,3	3; 2; 2	2,3
[u]	6; 8; 5	6,3	4; 3; 3	3,3	3; 2; 2	2,3
[u]	6; 7; 8	7	5; 4; 6	5	6; 2; 2	3,3
[u]	3; 3; 2	2,7	2; 1; 1	1,3	1; 1; 1	1

Результаты измерений уровня сложности динамических аспектов разместим в группах с выведенным средним арифметическим для каждой группы.

Аспекты	Группа начинающих	X	Группа продолжающих	X	Группа продвинутых	X
Пение в крайне сдержанной динамике	8; 9; 9	8,7	7; 6; 8	7	5; 3; 4	4
Пение в сдержанной динамике	7; 6; 6	6,3	5; 4; 6	5	4; 2; 3	3
Пение в умеренной динамике	3; 2; 3	2,7	1; 2; 2	1,7	1; 1; 1	1
Пение в яркой динамике	5; 4; 3	4	2; 4; 4	3,3	2; 2; 1	1,7
Пение в крайне яркой динамике	10; 7; 10	9	8; 6; 7	7	5; 6; 3	4,7
Динамический акцент	7; 10; 8	8,3	5; 3; 4	4	2; 1; 2	1,7
Плавная смена динамического оттенка	10; 10; 9	9,7	4; 5; 2	3,7	1; 1; 2	1,3

Результаты измерений уровня сложности интонационных аспектов разместим в группах с выведенным средним арифметическим для каждой группы.

Аспекты	Группа начинающих	X	Группа продолжающих	X	Группа продвинутых	X
Движение в мажоре	3; 2; 2	2,7	2; 1; 1	1,3	1; 1; 1	1
Движение в миноре	5; 6; 5	5,3	2; 1; 1	1,3	1; 1; 1	1
Движение хроматизмами	10; 10; 9	9,7	4; 3; 3	3,3	1; 1; 2	1,3
Исполнение терции	6; 5; 3	4,7	2; 2; 1	1,7	1; 1; 2	1,3
Исполнение кварты	7; 5; 3	5	3; 2; 2	2,3	2; 1; 1	1,3
Исполнение квинты	8; 9; 9	8,7	2; 4; 3	3	2; 2; 1	1,7
Исполнение сексты	4; 6; 7	5,7	2; 1; 2	1,7	1; 1; 1	1
Исполнение септимы	9; 9; 8	8,7	3; 3; 2	2,7	2; 2; 1	1,7

Исполнение октавы	7; 7; 8	7,3	2; 1; 1	1,3	1; 1; 2	1,3
Исполнение тес. недиа- тон. интервала	10; 8; 9	9	4; 6; 7	5,7	3; 2; 3	2,7
Исполнение шир. недиа- тон. интервала	10; 10; 10	10	7; 8; 9	8	4; 3; 3	3,3

Результаты измерений уровня сложности орнаментальных и артикуляционных аспектов проследим в группах с выведенным средним арифметическим для каждой группы.

Аспекты	Группа начинающих	X	Группа продолжающих	X	Группа продвинутых	X
Исполнение группетто	8; 7; 8	7,7	5; 3; 3	3,7	3; 2; 3	2,7
Исполнение обратного группетто	9; 7; 6	7,3	5; 7; 4	5,3	2; 4; 4	3,3
Исполнение мордента верхнего одинарного	6; 5; 4	5	3; 2; 2	2,3	2; 2; 2	2
Исполнение мордента верхнего двойного	8; 6; 7	7	4; 3; 2	3	2; 3; 4	3
Исполнение мордента нижнего одинарного	7; 8; 6	7	5; 4; 3	4	3; 2; 2	2,3
Исполнение мордента нижнего двойного	9; 8; 6	7,7	4; 5; 4	4,3	3; 2; 3	2,7
Исполнение длинного форшлага	5; 6; 3	4,7	3; 2; 2	2,3	2; 1; 1	1,3
Исполнение короткого форшлага	4; 3; 3	3,3	2; 3; 2	2,3	1; 1; 1	1
Исполнение трели	8; 7; 9	8	6; 6; 5	5,7	4; 3; 3	3,3
Исполнение легато	4; 3; 2	3	2; 2; 3	2,3	1; 1; 1	1
Исполнение легатиссимо	8; 6; 9	7,7	5; 3; 4	4	3; 1; 1	1,7
Исполнение нон легато	7; 5; 6	6	4; 3; 3	3,3	2; 2; 3	2,3
Исполнение портато	8; 9; 9	8,7	5; 6; 4	5	4; 3; 3	3,3
Исполнение маркато	7; 5; 5	5,7	5; 4; 4	4,3	3; 2; 2	2,3
Исполнение стаккато	5; 4; 3	4	3; 2; 2	2,3	2; 2; 1	1,7
Исполнение стаккатиссимо	8; 7; 9	8	6; 5; 4	5	3; 2; 3	2,7
Исполнение портаменто	8; 7; 8	7,7	4; 5; 4	4,3	3; 3; 4	3,3
Исполнение глиссандо	7; 5; 5	5,7	3; 4; 4	3,7	2; 3; 2	2,3
Исполнение ферматы	2; 1; 4	2,3	1; 1; 1	1	1; 1; 1	1
Исполнение тенуто	4; 5; 6	5	3; 4; 1	2,7	1; 2; 4	2,3

Результаты измерений уровня сложности временных аспектов в группах с выведенным средним арифметическим видим в каждой группе.

Аспекты	Группа начинающих	X	Группа продолжающих	X	Группа продвинутых	X
Пение в крайне сдержанном темпе	8; 10; 7	8,3	5; 4; 5	4,7	3; 4; 2	3
Пение в сдержанном темпе	6; 7; 5	6	5; 4; 3	4	3; 2; 2	2,3
Пение в умеренном темпе	4; 3; 2	3	2; 1; 2	1,7	1; 1; 2	1,3
Пение в скором темпе	5; 6; 4	5	4; 3; 3	3,3	2; 2; 3	2,3
Пение в крайне скором темпе	8; 10; 9	9	6; 5; 6	5,7	5; 4; 5	4,7
Исполнение синкопированного ритма	10; 10; 8	9,3	7; 7; 8	7,3	5; 3; 2	3,3
Исполнение пунктирного ритма	8; 7; 6	7	5; 4; 4	4,3	3; 2; 2	2,3
Исполнение диминуирующегося ритма	7; 7; 6	6,7	4; 3; 2	3	2; 2; 1	1,7
Исполнение крещендирующегося ритма	7; 8; 7	7,3	5; 4; 3	4	2; 3; 2	2,3
Исполнение мультиольного ритма	9; 8; 8	8,3	7; 6; 7	6,7	3; 2; 2	2,3
Пение в размере с дольностью, кратной 2	3; 5; 4	4	2; 2; 1	1,7	1; 1; 2	1,3
Пение в размере с дольностью, кратной 3	6; 5; 4	5	3; 4; 2	3	2; 2; 1	1,7
Пение в переменном размере	8; 9; 10	9	5; 5; 6	5,3	3; 3; 2	2,7
Пение при метрическом несовпадении с сопровождением	10; 10; 10	10	7; 6; 8	7	4; 5; 3	4
Пение при метрическом совпадении с сопровождением	3; 5; 4	4	1; 2; 1	1,3	1; 1; 1	1

Сводная классифицирующая таблица уровня сложности аспектов в вокальной практике реализуется в трёх группах (средние значения).

Аспект	A ¹	B ²	C ³	Аспект	A	B	C
Фонация согл. звука [Д]	2,7	1,7	1,3	Фонация согл. звука [ц]	10	7,3	6,7
Фонация согл. звука [И]	3,3	2,3	1,3	Фонация согл. звука [т]	3,7	2,3	1,7
Фонация согл. звука [Л]	6	5	3,3	Фонация гл. звука [а]	1,7	1,3	1
Фонация согл. звука [Л]	4	2,7	1,7	Фонация гл. звука [ä]	4	3	2,3
Фонация согл. звука [Л]	6,7	5	3,3	Фонация гл. звука [а]	4	1,3	1,3
Фонация согл. звука [Л]	8	5	2,7	Фонация гл. звука [р]	6	3,3	2,3
Фонация согл. звука [Л]	9	7,3	7,7	Фонация гл. звука [æ]	4	3	2,3
Фонация согл. звука [Л]	9,3	8,3	7	Фонация гл. звука [е]	2,7	1,3	1,3
Фонация согл. звука [Л]	8	6,6	4,7	Фонация гл. звука [е]	2,3	1,3	1
Фонация согл. звука [Л]	3	1,3	2,7	Фонация гл. звука [œ]	7,3	5	2,3
Фонация согл. звука [Л]	6,3	6	5,3	Фонация гл. звука [э]	7,3	4,7	3
Фонация согл. звука [Л]	4	4	3,3	Фонация гл. звука [е]	5,7	4,3	2,7
Фонация согл. звука [Л]	3,3	4,3	3	Фонация гл. звука [а]	2,3	1,3	1,3
Фонация согл. звука [Л]	3,7	4,7	4,7	Фонация гл. звука [о]	5,3	2,3	2,3
Фонация согл. звука [Л]	2,3	1,3	1	Фонация гл. звука [е]	2	1,3	1,3
Фонация согл. звука [Л]	10	8	7,7	Фонация гл. звука [ø]	6,7	3,3	2
Фонация согл. звука [Л]	4,3	4,3	4,3	Фонация гл. звука [э]	6,3	4,7	2,7

¹ Группа начинающих.

² Группа продолжающих.

³ Группа продвинутых.

Фонация согл. звука [v]	5,3 4,7 5,7	Фонация гл. звука [ʏ]	5 3,7 3,7
Фонация согл. звука [ð]	9,7 7 5,3	Фонация гл. звука [ɤ]	2 1,3 1,3
Фонация согл. звука [ɪ]	5 4 5,3	Фонация гл. звука [ʊ]	2,7 1,7 1,7
Фонация согл. звука [ɹ]	2,3 3,7 4,3	Фонация гл. звука [e]	3 2,3 2
Фонация согл. звука [j]	4,3 4,7 2,7	Фонация гл. звука [ø]	7,3 5,3 3,7
Фонация согл. звука [ɰ]	6,7 5 5	Фонация гл. звука [ə]	4 4,7 3,7
Фонация согл. звука [ɤ]	6,3 5,3 5,7	Фонация гл. звука [ə]	6,7 3,7 3,7
Фонация согл. звука [ɸ]	6,3 4,7 5,7	Фонация гл. звука [ɤ]	6,7 5 3
Фонация согл. звука [β]	4,7 4 4,3	Фонация гл. звука [o]	3,3 2,3 1,7
Фонация согл. звука [f]	3,3 1,7 1,3	Фонация гл. звука [ɪ]	4,3 2,3 1,7
Фонация согл. звука [v]	3,3 1,7 1	Фонация гл. звука [ʏ]	3,7 3 2,3
Фонация согл. звука [θ]	5 4,3 3,3	Фонация гл. звука [ɪ]	5,3 3 3
Фонация согл. звука [ð]	5 2,7 4,3	Фонация гл. звука [ö]	4,3 3 2,3
Фонация согл. звука [θ]	6,7 5,7 5,3	Фонация гл. звука [i]	1,7 1 1,3
Фонация согл. звука [ð]	4 4 2,7	Фонация гл. звука [y]	7 4,7 4
Фонация согл. звука [ç]	4,7 3,7 3,3	Фонация гл. звука [i]	2,7 2,3 2,3
Фонация согл. звука [j]	3 2,3 1,3	Фонация гл. звука [ɰ]	6,3 3,3 2,3
Фонация согл. звука [x]	4,7 3,3 2,7	Фонация гл. звука [ɰ]	7 5 3,3
Фонация согл. звука [ʏ]	4,3 3 2,7	Фонация гл. звука [ɰ]	2,7 1,3 1
Фонация согл. звука [χ]	5 4 4	Пение <i>ppp</i>	8,7 7 4
Фонация согл. звука [ʋ]	7,3 6,3 6	Пение <i>pp – p</i>	6,3 5 3
Фонация согл. звука [h]	8,7 8,3 6	Пение <i>mp – mf</i>	2,7 1,7 1

Фонация согл. звука [ʃ]	9,7	8,3	8	Пение <i>f – ff</i>	4	3,3	1,7
Фонация согл. звука [h]	8	8,3	5,3	Пение <i>fff</i>	9	7	4,7
Фонация согл. звука [ɦ]	9	8,3	7,7	Исполнение дин. акцента	8,3	4	1,7
Фонация согл. звука [s]	3	2,3	1,3	Плавная смена динамики	9,7	3,7	1,3
Фонация согл. звука [z]	2,3	2	1	Движение маж. гаммой	2,7	1,3	1
Фонация согл. звука [ʃ]	4	2,7	1,3	Движение мин. гаммой	5,3	1,3	1
Фонация согл. звука [ʒ]	6	4,7	3,7	Движение хроматизмами	9,7	3,3	1,3
Фонация согл. звука [ʂ]	2,7	2,3	1,7	Пение терции	4,7	1,7	1,3
Фонация согл. звука [ʐ]	2,7	2,3	1,3	Пение кварты	5	2,3	1,3
Фонация согл. звука [ɕ]	3,7	2,7	1,3	Пение квинты	8,7	3	1,7
Фонация согл. звука [ʑ]	6	4,7	5,7	Пение сексты	5,7	1,7	1
Фонация согл. звука [pʰ]	8	6	6,3	Пение септимы	8,7	2,7	1,7
Фонация согл. звука [bʱ]	8,7	5,7	4,3	Пение октавы	7,3	1,3	1,3
Фонация согл. звука [cɕ]	5	3,7	3,7	Пение тесного недиагон. интервала	9	5,7	2,7
Фонация согл. звука [ɟɟ]	8	6,7	6,7	Пение широк. недиагон. интервала	10	8	3,3
Фонация согл. звука [ts]	3	2,3	1,7	Исполнение группетто	7,7	3,7	2,7
Фонация согл. звука [dz]	4,7	3,3	2	Исполнение обратного группетто	7,3	5,3	3,3
Фонация согл. звука [tʃ]	3,7	2,7	2,3	Исполнение мордента верхнего одинарного	5	2,3	2
Фонация согл. звука [dʒ]	6,7	5,7	4,3	Исполнение мордента верхнего двойного	7	3	3
Фонация согл. звука [tʂ]	8	6,7	7	Исполнение мордента нижнего одинарного	7	4	2,3
Фонация согл. звука [dʒ]	6,7	5	4,7	Исполнение мордента нижнего двойного	7,7	4,3	2,7
Фонация согл. звука [tɕ]	4,7	4,7	3,7	Исполнение длинного форшлага	4,7	2,3	1,3

Фонация согл. звука [dz]	6,3	5,7	4,7	Исполнение короткого форшлага	3,3	2,3	1
Фонация согл. звука [p]	3	2,3	1,7	Исполнение трели	8	5,7	3,3
Фонация согл. звука [b]	5	3,3	1,7	Пение легато	3	2,3	1
Фонация согл. звука [p̃]	5,7	4,7	3,7	Пение легатиссимо	7,7	4	1,7
Фонация согл. звука [b̃]	5,7	4,3	3,3	Пение нон легато	6	3,3	2,3
Фонация согл. звука [t]	5,3	4,3	3,3	Пение портато	8,7	5	3,3
Фонация согл. звука [d]	6,3	4,7	3	Пение маркато	5,7	4,3	2,3
Фонация согл. звука [t]	4	2,7	2	Пение стаккато	4	2,3	1,7
Фонация согл. звука [d]	2	1,7	1	Исполнение стаккатиссимо	8	5	2,7
Фонация согл. звука [t]	7,7	4,7	4,7	Исполнение портаменто	7,7	4,3	3,3
Фонация согл. звука [d]	6,7	5,7	4	Исполнение глиссандо	5,7	3,7	2,3
Фонация согл. звука [c]	6	6,3	4,7	Исполнение ферматы	2,3	1	1
Фонация согл. звука [j]	4,3	4	2,3	Исполнение тенуто	5	2,7	2,3
Фонация согл. звука [k]	3,3	1,7	1,3	Пение в крайне сдержанном темпе	8,3	4,7	3
Фонация согл. звука [g]	3,7	2,3	1,7	Пение в сдержанном темпе	6	4	2,3
Фонация согл. звука [q]	8,7	5,3	5,7	Пение в умеренном темпе	3	1,7	1,3
Фонация согл. звука [g]	7,3	5,3	4,7	Пение в скором темпе	5	3,3	2,3
Фонация согл. звука [ʔ]	9,7	9	9	Пение в крайне скором темпе	9	5,7	4,7
Фонация согл. звука [m̃]	3,7	3	2,7	Исполнение синкопиро- ванного ритм. рисунка	9,3	7,3	3,3
Фонация согл. звука [m]	1,7	1	1	Исполнение пунктирного ритм. рисунка	7	4,3	2,3
Фонация согл. звука [ñ]	6	4,7	4	Исполнение диминуирую- щегося ритм. рисунка	6,7	3	1,7
Фонация согл. звука [n]	2,3	2,3	1,7	Исполнение крещендиру- ющегося ритм. рисунка	7,3	4	2,3

Фонация согл. звука [ɲ]	4	3,3	3,7	Исполнение мультиольного ритма	8,3	6,7	2,3
Фонация согл. звука [ɹ]	3,3	1,7	1,3	Исполнение размера с долностью, кратной двум	4	1,7	1,3
Фонация согл. звука [ɳ]	9,7	7,7	8,7	Исполнение размера с долностью, кратной трём	5	3	1,7
Фонация согл. звука [ɲ]	7	5,3	4,3	Исполнение переменного размера	9	5,3	2,7
Фонация согл. звука [ɲ]	2	1,3	1	Пение при метрическом несовпадении с сопровождением	10	7	4
Фонация согл. звука [ɲ]	6,7	5,7	4,3	Пение при метрическом совпадении с сопровождением	4	1,3	1
Фонация согл. звука [w]	4	1,3	1,7				

Практическая польза таблицы

Для демонстрации практической пользы предлагаемых измерений вашему вниманию предлагаются три диаграммы (рис. 2–4).

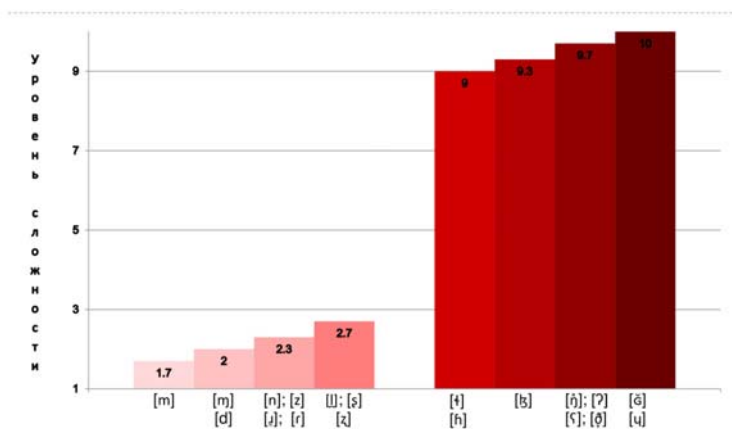


Рис. 2. Согласные звуки, вызвавшие наименьшую и наибольшую трудность в группе начинающих

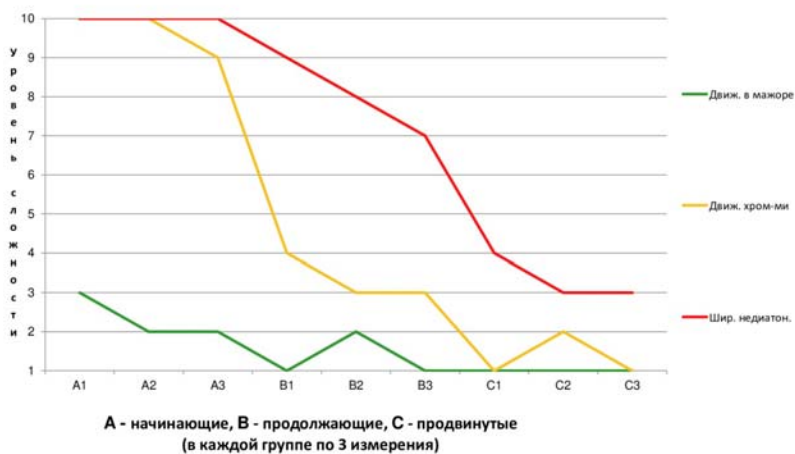


Рис. 3. Графическое сравнение измерений трёх интонационных аспектов в динамике

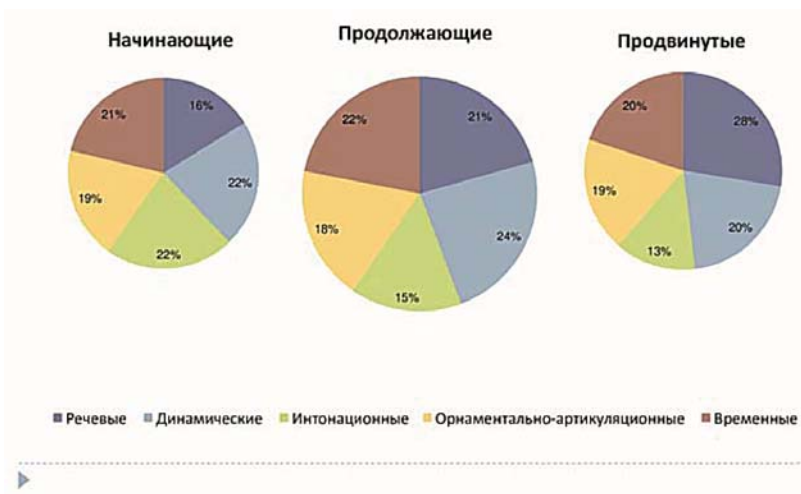


Рис. 4. Диаграммы относительного распределения сложности по типам аспектов в группах

Использованные источники

1. *Shewan R.* Voice classification: An examination of methodology // *The NUTS Bulletin*. 1979. Vol. 35. P. 17–27.
2. *Vennard W.* *Singing: the Mechanism and the Technic*. New York : Carl Fischer Music, 1967. 275 p.
3. *McKinney J.C.* The diagnosis & correction of vocal faults: a manual for teachers of singing and for choir directors. Nashville : Genevox Music Group, 1994. 213 p.
4. *Sundberg J.* Breathing Behavior During Singing // *The NATS Journal*. 1993. Vol. 49. P. 49–51.
5. *Titze I.R.* *Principles of voice production*. Englewood Cliffs; N.J. : Prentice Hall, 1994. 354 p.
6. *Smith B.* *Choral Pedagogy*. San Diego : Plural Publishing, Inc., 2005. 256 p.
7. *Large J.* Towards an integrated physiologic-acoustic theory of vocal registers // *The NATS Journal*. 1972. Vol. 28. P. 30–35.
8. *Sadie S.* *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers Limited, 1980. 20 volumes
9. *Forte A.* *Tonal Harmony in Concept and Practice*. Boston : Holt, Rinehart and Winston, 1979. 564 p.
10. *Apel W.* *Harvard Dictionary of Music*, 2nd Revised and Enlarged Edition. Cambridge : Belknap Press : An Imprint of Harvard University Press, 1969. 935 p.
11. *Edwards A.C.* *The ART of MELODY*. New York : Philosophical Library, 1956. 296 p.

Nikita Miroshnikov

CHOOSING A REPERTOIRE AT DIFFERENT STAGES OF THE SINGER'S ARTISTIC ACTIVITY

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 94–115.

doi: 10.17223/26188929/13/13

This article is a publication of theses and results of a study of the level of difficulty of different musical aspects in the singer's performing practice at various phases of his creative activity. A total of 179 aspects were evaluated in three groups formed according to the phases. The main scientific methods in the work were measurement (blinded experiment) and subsequent classification based on the complexity of application in performance practice. Based on the results of the work, a final evaluation table was formed.

Key words: Singer, creative path, stages of education

The used sources

1. *Shewan R.* Voice classification: An examination of methodology // *The NUTS Bulletin*. 1979. Vol. 35. P. 17–27.

2. *Vennard W.* Singing: the Mechanism and the Technic. New York: Carl Fischer Music, 1967. 275 p.
3. *McKinney J.C.* The diagnosis & correction of vocal faults: a manual for teachers of singing and for choir directors. Nashville: Genevox Music Group, 1994. 213 p.
4. *Sundberg J.* Breathing Behavior During Singing // The NATS Journal. 1993. Vol. 49. P. 49–51.
5. *Titze I.R.* Principles of voice production. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1994. 354 p.
6. *Smith B.* Choral Pedagogy. San Diego: Plural Publishing, Inc., 2005. 256 p.
7. *Large J.* Towards an integrated physiologic-acoustic theory of vocal registers // The NATS Journal. 1972. Vol. 28. P. 30–35.
8. *Sadie S.* The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. 20 volumes
9. *Forte A.* Tonal Harmony in Concept and Practice. Boston: Holt, Rinehart and Winston, 1979. 564 p.
10. *Apel W.* Harvard Dictionary of Music, 2nd Revised and Enlarged Edition. Cambridge: Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press, 1969. 935 p.
11. *Edwards A.C.* The ART of MELODY. New York: Philosophical Library, 1956. 296 p.

ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

УДК 783.8

doi: 10.17223/26188929/13/14

Екатерина Степанова

ХОРОВАЯ МУЗЫКА КАК ОДИН ИЗ ВАРИАНТОВ РЕАЛИЗАЦИИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РЕЗОНАНСА

Предлагается определение эмоционального резонанса хорового коллектива. Подчёркивается, что хоровая партитура содержит потенциал эмоционального резонанса. Хоровой коллектив, исполняющий данное произведение, призван реализовать данный потенциал.

Ключевые слова: эмоциональный резонанс, потенциал, нотный текст, музыкальное произведение

Хоровая музыка в русле русской национальной музыкальной культуры является не просто одним из жанровых направлений, а выражает ключевую «национальную идею» – *коллективность*. Коллективность представляет собой характерное свойство русского национального мировосприятия. Оно свойственно русскому национальному мировосприятию изначально, в любые времена, в любых контекстах. Именно коллективность актуальна при первостепенном значении в России тех или иных религиозных конфессий. В период язычества видим первые шаги коллективности, затем – при переходе России в христианство – данное свойство национального мировосприятия проявляется как соборность, присущая православному мировоззрению. В дальнейшем, при различных деформациях соотношения церкви и государства, коллективность оставалась свойством национального сознания, даже не будучи частью религиозного мировоззрения страны. Иногда – в различных, часто ненаучных источниках – коллективность именуют «национальной идеей», о чём говорилось выше.

Солидаризируясь с рядом мнений, можем утверждать, что «это мировоззрение сохранялось и в другие времена, проявлялось во всех сферах жизни. Да, не случайно на Руси был так любим хор,

когда родные голоса сливаются в единую гармонию, звучавшую часто под открытым небом. У нас всегда пели хором. Хор просто сопровождал жизнь...» [2, с. 1]. Именно в связи с такой постановкой вопроса мы обращаемся к хоровой музыке. В данном контексте хоровая музыка, как можно утверждать, представляет собой воплощение коллективности в музыке.

Такое проявление коллективности заслуживает отдельного внимания музыковедов.

Хоровое произведение содержит несколько этапов функционирования. На первом этапе оно создается либо индивидуальным сознанием композитора, либо в коллективном творчестве народной массы. Второй этап – хоровая музыка становится частым явлением народной музыки дохристианского периода истории.

Следующий этап существования хорового произведения – его сохранение либо в письменном виде, либо в народной памяти. Именно подобное сохранение текстов позволяет говорить о передаче народных традиций в будущее. Это и есть донесение эмоционального сообщения «через века».

После этого периода, чаще всего наиболее длительного хронологически, наступает этап исполнения произведения. Исполняются, как правило, письменно зафиксированные произведения. Традиции народного музицирования остаются специфической отраслью культуры, доступной не всегда и не всем.

«Художественная деятельность, как известно, включает в себя художественное производство и художественное потребление. При этом художественное производство состоит из создания произведения искусства и его воссоздания... Исполнительство относится к сфере воссоздания произведений искусства...» [3, с. 247–248].

Процесс воссоздания хорового произведения (согласно классификации Е. Гуренко) является процессом коллективного творчества. Коллективное творчество основано здесь на таком явлении, как *эмоциональный резонанс*. Резонанс традиционно определяется как «частотно-избирательный отклик колебательной системы на периодическое внешнее воздействие, который проявляется в резком увеличении амплитуды стационарных колебаний при совпадении частоты внешнего воздействия с определёнными значениями, характерными для данной системы» [1, с. 308]. Однако в сфере коллективного художественного творчества это понятие следует

трактовать иначе. Резонанс здесь предстаёт «переключкой» эмоциональных процессов, происходящих в индивидуальном сознании каждого из участников творческого (хорового) коллектива.

Сформулируем определение эмоционального резонанса.

Эмоциональный резонанс – это взаимодействие индивидуальных эмоциональных посылов, вызванных исполняемым музыкальным произведением в сознаниях⁴ участников хорового коллектива.

Такое определение позволяет понять различия трактовок хоро-вых произведений не только в зависимости от точки зрения дири-жёра, но и в зависимости от эмоциональной реакции коллектива.

Поскольку эмоциональный резонанс появляется на стадии исполнения произведения коллективом, в музыкознании ставим проблему анализа предпосылок, нацеленных на его создание. Описание таких предпосылок характеризует будущую специфику исполнения произведения. Предпосылки можно классифицировать, под-разделяя их на два вида:

- 1) предпосылки, заложенные в самом произведении;
- 2) предпосылки, заложенные в трактовке дирижёра.

Сумму таких предпосылок обозначим как *потенциал* эмоцио-нального резонанса.

Ошибочным, хоть и распространённым мнением является при-ведение к полной идентичности трактовки дирижёра и исполнения коллектива. Хоровой коллектив – это не пассивный инструмент, а множество самостоятельных творческих сознаний, задействован-ных в репетиционном процессе. Именно в этом и состоит отличие точки зрения дирижёра на произведение от его концертного испол-нения хоровым коллективом. Здесь и включаются названный эмо-циональный резонанс.

Проследим различия дирижёрских трактовок, например, на ма-териале исполнения кантаты С.И. Танеева «Иоанн Дамаскин».

Исполнение кантаты Н.С. Головановым пришлось на самый драматичный период в истории СССР – военные и послевоенные годы. Это явственно сказалось не только на выборе самого произ-

⁴ Эмоциональный резонанс функционирует на том уровне творческих со-знаний участников коллектива, где «происходит зарождение, развитие и со-зревание плодов деятельности разума и воображения» [4, с. 31].

ведения, но и на интерпретации кантаты (включая и замену части текста на менее «религиозный»). Оппоненты Н.С. Голованова, справедливо критиковавшие его за излишне активное вмешательство в авторский текст, тем не менее, признавали его исключительный профессионализм и масштаб творческой личности, позволивший ему многие годы быть главным дирижером Большого театра.

Что сразу обращает на себя внимание – это явное маркирование как в оркестровом вступлении в теме «со святыми ...», так и далее в голосах главной партии I части. С 5-го такта вступления дирижер начинает ускорять, а к 1 цифре – уже значительное *accelerando*. Вступление перетекает в *L'istesso tempo* (Плетнев здесь делает паузу).

В главной партии со вступлением каждого голоса уже через ~ 2 такта голоса начинают *crescendo*. В некоторых местах динамический уровень на одну градацию выше, как, например, в цифре 13 хор ближе к *mf* (против *p* у автора).

В связующей оркестровой партии (цифра 8) заметно ускорен темп (~ 70–73), далее при проведении побочной партии темп возвращается к первоначальному. Заканчивая раздел побочной партии (97т), Голованов делает *ritenuto*, чего нет в авторских ремарках, и нет в рассматриваемых исполнениях других дирижеров. В репризе также, как и в экспозиции: в связке (цифры 19, 21) заметно ускорен темп.

Во II части в звуковедении также отмечается некоторый нажим в долю в хоровых голосах. Звуковедение более призывное, нежели молитвенное. Хору *a capella* помогает группа деревянных духовых (хотя, вполне возможно, это несовершенство звукозаписи тех лет).

В III части маркирование хора приобретает характер маршеобразности.

Подводя итоги, можно отметить следующее: хорошо выстроен баланс «хор – оркестр». Дирижер в полной мере использует как игру темпо-ритма в определении темпа каждой части в целом (I ч. = 45–65; II ч. = 45–78; III ч. = 160), так и широкие изменения внутри.

Интерпретация Н. С. Голованова несет в себе отпечаток советской послевоенной эпохи: в лирико-философскую тематику привнесен дух трагизма войны, беззаветной самоотдачи советских людей перед угрозой полного уничтожения.

Исполнение кантаты М. Плетневым характеризуется ясным видением цели, уверенностью. Эти характеристики реализуются камерным хором п/у Минина, Русским национальным оркестром (детищем самого Плетнева). Плетнев, будучи музыкантом-исполнителем с колоссальным багажом произведений самого разного «калибра», не только как инструменталист, но и дирижер, он имеет возможности многомерного видения художественного полотна, что позволяет ему скупыми и точными мазками проявить важные, с его точки зрения, мысли.

Плетнев четко устанавливает динамические градации, оркестр не заглушает, но поддерживает хор в моменты нарастания экспрессии и кульминаций. В I части в разработке (цифра 16, двойная fuga) мимикой и жестом контролирует динамический баланс.

Ярко и недвусмысленно выделяет из контекста «тему судьбы» (I часть, 159–160 тт), заставляя вспомнить Симфонию № 5 Л. Бетховена.

В отличие от других исполнителей Плетнев явно отделяет II часть – перед вступлением отсчитывает 2 доли, только затем дает ауфтакт двумя руками. Характерен вертикальный жест при показе ауфтактов хору и проведения тем в оркестре. «И ею братья...» – жест спокойный, не маркированный, не торопливый и не суетливый.

В III части оркестр и хор выдерживают динамический баланс: оркестр – аккомпаниатор выходит на первый план только в моменты своих «соло» (цифры 12 и 14). В момент вступления каждой последующей партии, предыдущая уходит на второй план, создавая зону повышенного внимания для начала проведения каждой темы. Плетнев, как Голованов и Колобов, придерживается более быстрого темпа ≈ 160 .

С цифры 8 по 9 хор, уходя на *tr*, не теряет активного характера. С 9-й цифры вступление партии баса на *ff* возвращает изначальный характер. С цифры 8 Плетнев «подключает» обе руки на сетку, жестко выдерживая темпо-ритмическую меру. Нет ощущения суеты, неоправданных изменений темпа. В цифре 14 в оркестровом проведении активным жестом требует от оркестра большей выразительности.

Хочется отметить бережное отношение к звуку. Звучание сбалансированное, ясное, инструментальное. Жесты не перегружены

информацией, дают свободу выражения музыкантам и певцам в рамках коридора возможностей взаимопонятной трактовки исполнения, они лишь указывают общее направление мысли дирижера. Этот стиль дирижирования, конечно, приемлем исключительно для высокопрофессиональных коллективов, характеризующихся необходимым и достаточным уровнем взаимопонимания и вчувствования в круг идей и образов произведения.

К этому времени уже набрался внушительный объем различных трактовок, и интерпретация Михаила Плетнёва заняла достойное место в этом ряду.

Однако сравнение хоровых трактовок могло бы представлять интерес более для психологии, чем для музыковедения. Поэтому обращаемся к анализу потенциала эмоционального резонанса, заложенного в тексте хоровой партитуры. Именно реализация данного потенциала и является реализацией эмоционального резонанса.

Например, в партитуре С.И. Танеева («Иоанн Дамаскин») изначально заложен принцип хоровой музыки как реализации коллективности: происходит очевидная замена единственного числа множественным. Если в стихах А. Толстого используется глагол первого лица единственного числа, в музыке С.И. Танеева это фраза исполняется хором. Таким образом происходит перенос значения от единственности к множественности: это «читается» сразу, с первых тактов кантаты, со слов «Иду в неведомый мне путь». Недаром хоровая фактура здесь полифоническая, что демонстрирует строгость и последовательность мелодических линий, поручаемых различным группам хора.

Вторая часть кантаты «Но вечным сном пока я сплю» написана в хоральной фактуре, в мажоре, на динамике *p*. Развития материала здесь практически нет, есть статичное состояние.

Третья часть «В тот день, когда труба» представляет собой сочетание двух тематических образований: активной фуги и псалмодии «Со святыми упокой».

Таким образом, целостная динамика кантаты в отношении потенциала эмоционального резонанса состоит в следующем:

- 1) равномерное полифоническое движение;
- 2) эпизод состояния тишины;
- 3) активное «вторжение».

Такая целостная динамика произведения, заложенная композитором в партитуре, реализуется хоровым коллективом посредством

эмоционального резонанса. Конечно, конкретные характеристики эмоционального резонанса в каждом конкретном хоровом коллективе подлежат только разностороннему интервьюированию; нашему исследованию, как можно заметить, подлежит только панорама потенциала эмоционального резонанса.

В другом примере («Три русские песни») С. Рахманинова видим принципиально другую психологическую динамику.

В первой песне «Через речку, речку быстро» слышим чёткий динамический график: от *p* к резкому «выбросу» и затем «затухание». Вторая песня строится так же. В третьей песне слышим принципиальное пересечение контрастных сфер, основанное на едином ритмическом рисунке.

Таким образом, получаем следующие ассоциации:

- 1) «акварельная» зарисовка;
- 2) «акварельная» зарисовка;
- 3) графический рисунок.

Итак, исполнитель может проанализировать различные предпосылки, формирующие потенциал эмоционального резонанса хорового коллектива. Именно здесь содержится перспектива формирования будущего эмоционального резонанса при исполнении конкретного хорового произведения. Лучше, конечно, если рассматривать потенциал эмоционального резонанса будет руководитель конкретного хорового коллектива, зная его состав, его «сильные» и «слабые» стороны. Руководитель хорового коллектива имеет возможность корректировать эмоциональный резонанс – в любом случае данный процесс не является неподконтрольным. Он нацелен на создание определённого художественного результата.

Список использованных источников

1. Физическая энциклопедия / гл. ред. А.М. Прохоров. М. : Большая российская энциклопедия, 1994 (с. 308).
2. Вигилянская Т. Общинное сознание как основа русской жизни (беседа с искусствоведом Светланой Вереш). URL: pravoslavie.ru
3. Гуренко Е.Г. Эстетика: учебный курс : в 2 ч. 2-е изд., перераб. и доп. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2009. Ч. 2. 472 с.
4. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.

Stepanova Ekaterina

CHORAL MUSIC AS ONE OF THE OPTIONS FOR THE REALIZATION OF EMOTIONAL RESONANCE

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 116–123.

doi: 10.17223/26188929/13/14

The article proposes a definition of the emotional resonance of a choir. It is emphasized that the choral score contains the potential for emotional resonance. The choir performing this work is called upon to realize this potential.

Key words: emotional resonance, potential, musical score, piece of music

The used sources

1. Physical Encyclopedia / Ch. ed. A.M. Prokhorov. Moscow: Great Russian Encyclopedia, 4. S. 308. 704 p.

2. *Vigilyanskaya T.* Community consciousness as the basis of Russian life (conversation with art historian Svetlana Veresh). URL: pravoslavie. en

3. *Gurenko E.G.* Aesthetics: textbook. Course: at 2 pm Part 2 / E.G. Gurenko. 2nd ed., revised. And extra. Novosibirsk: Novosib. state Conservatory (Academy) M.I. Glinka, 2009. 472 p.

4. *Kolyadenko N.P.* Synaestheticity of musical and artistic consciousness: On the material of the art of the twentieth century / N.P. Kolyadenko. Novosibirsk: Novosib. state Conservatory, 2005. 392 p.

УДК 283.2
doi: 0.17223/26188929/13/15

Елена Пляскина

ДРЕВНИЕ РАСПЕВЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ХРАМОВ БАРНАУЛЬСКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЕПАРХИИ

Древнерусское певческое искусство, сохранившееся в знаменном, путевом, демественном, киевском, греческом, болгарском распевах, как в аутентичной, так и в новой многоголосной форме является важнейшей частью русской музыкальной культуры. Эта часть национального певческого наследия сохраняется большинством современных церковных клиросов в своей повседневной молитвенной практике и занимает значительное место в репертуаре церковных хоров Барнаульской епархии Русской православной церкви, сберегая вековые певческие традиции.

Ключевые слова: Барнаульская православная епархия Алтайской митрополии, Покровский собор, Свято-Никольская церковь, Богоявленская церковь, храм Святого Димитрия Ростовского, древние распевы, знаменный распев, киевский распев, греческий распев, болгарский распев, местные напевы, Петербургская школа церковного пения, Московская школа церковного пения, Придворная певческая капелла, Московское синодальное училище церковного пения, обиход, традиция, Д.С. Бортнянский, А.Ф. Львов, П.И. Турчанинов, Г.Ф. Львовский, М.Н. Потулов, Е.С. Азеев, А.А. Архангельский, А.Д. Кастальский, П.Г. Чесноков, Н.Н. Кедров, Н.С. Голованов, М.Е. Ковалевский

Со дня основания Барнаула крупным промышленником XVIII в. Акинфием Демидовым в городе строились и освящались церкви. В настоящее время в Барнаульской православной епархии Алтайской митрополии насчитывается шестнадцать храмов: Покровский кафедральный собор, Свято-Никольская церковь, Богоявленская церковь, храм Святого Димитрия Ростовского, Иоанно-Богословская церковь, храм Святых Петра и Павла, Знаменская церковь и др.

В нескольких храмах Барнаульской епархии молитвенные песнопения поют профессиональные хоры певчих. Богослужебный

репертуар первоначально в большинстве приходов строился на традициях, сформировавшихся в Покровском кафедральном соборе, единственном городском действующем православном приходе советского времени. В настоящее время репертуар той или иной церкви обусловлен вкусовыми привычками регента, настоятеля храма или митрополита. Основу репертуара составляют многоголосные православные сочинения русских композиторов разных стилистических эпох, сочинения сугубо церковных авторов петербургской или московской традиции, различные монастырские напевы, церковный обиход (изменяемые песнопения, входящие в систему гласов) из синодальных источников. Связь отдаленных эпох с современностью обеспечивается включением в репертуар хоровых коллективов молитвенных песнопений средневековой певческой культуры – древних распевов (знаменного, демественного, киевского, греческого, болгарского).

Древнее русское слово «распев» или по старой орфографической норме – «рѡспев» означает соединение палеовизантийских канонических одноголосных христианских мелодий с новыми, переведенными с греческого славянскими молитвенными текстами. В Византийской церкви этого термина не существовало, так как там мелодия создавалась одновременно с текстом песнопений. Богослужебные тексты при переводе с греческого языка на церковнославянский утратили метр и рифму оригинала, что способствовало значительному изменению ритмики и мелодики византийских песнопений.

Начиная с XII в. русское певческое искусство постепенно стало освобождаться от византийского музыкального влияния, формируя свои особые национальные черты. К XVI в. знаменный распев преобразился из речитативного в мелодический, кантиленный, отличающийся большим интонационным богатством и художественной выразительностью. «Знаменный распев к концу своего развития отлился в несколько десятков музыкальных фраз, мелодических оборотов, или, как их принято называть, певческих строк. Эти певческие строки представляют собой напевные гласовые типы, совершенно установившиеся, не подлежащие изменению, расширяемые и украшаемые только посредством речитативных частей, в зависимости от текста и частей предложений... В знаменном распеве чередование строк подчинено высшему художественному закону творче-

ства... Такая музыкальная фразировка имеет за собой все признаки высокого художественного творчества... Знаменный распев представляет вполне доступное усвоению и изучению, редкое по древности и неопределимое по художественным красотам музыкально-певческое достояние Русской Церкви, равного которому нет ни в западных, ни в восточных христианских обществах» [4, с. 22].

Постепенно мелодии в песнопениях стали более продолжительными, во внутрислоговых распевах богослужебного текста увеличилось количество звуков. Эти качества меняли строгий, суровый характер знаменного распева и придавали ему узорчатость, красочность, мелодическое богатство и разнообразие. Новая эстетика в русском церковном пении способствовала рождению трех новых распевов: путевого, демественного и большого знаменного. Эти распевы отличались от классического знаменного увеличением объема песнопений и диапазонов мелодий, неповторимостью интонаций, красочностью колорита и мелодической индивидуализацией тщательно выписанных декоративных деталей.

Новые распевы сформировали особый чин распевов – праздничный калофонический мелодический чин. Мелодике обычного знаменного распева были свойственны величавость и уравновешенность чувств, а путевому, демественному и большому знаменному распевам – нарядность, праздничность, эмоциональная яркость и взволнованность.

«Самобытный стиль древнерусской профессиональной музыки повлиял на формирование хорового исполнительства и творчества. Это сказалось на рождении и развитии русской кантилены, на особом внимании к тембровым особенностям хоровой звучности, на ясном и осознанном произношении слова в отечественной вокально-хоровой музыке. Интонационный язык церковных композиций постоянно пополнялся и обогащался за счет использования элементов народно-песенного музыкального творчества. Это процесс был особенно интенсивен в XV, XVI и первой половине XVII столетий, когда деятельность русских распевщиков была наиболее плодотворной. Имена выдающихся русских распевщиков остались в истории благодаря их замечательным творениям. Это Маркелл Безбородый, братья Савва и Василий Роговы, Иван Нос, Стефан Гольш, Федор Христианин, Фадей Субботин, Иван Лукошко» [5, с. 119].

В середине XVII века в Москве стали популярными греческий, болгарский и киевский распевы. Самым распространенным среди последних распевов является греческий распев. Мелодии этого распева отличаются самобытностью, светлым колоритом, радостным и торжественным настроением. Особенностью греческого распева является плагальность, постоянное подчеркивание четвертой ступени лада. Отдельные звенья мелодии песнопений постоянно повторяются в разных вариантах. Болгарский распев становится таким же популярным, как церковный распев юго-западных православных народов. Мелодии болгарского распева спокойны по характеру благодаря ровности ритма и плавности голосоведения. Они развиваются широко и свободно, их ритмика имеет тенденцию к симметрии и квадратности. Киевский распев зародился в юго-западной части Руси и вошел в церковную практику после объединения восточных земель Украины с Русским царством. Киевские певчие вместе с новым распевом привезли в Московию новую нотацию – квадратную линейную нотацию (киевское знамя). Мелодии киевского распева порой включают в себя мажорное трезвучие, а его ритм симметричен. Он включает в себя интонационно-ритмические структуры, близкие к песенно-танцевальной периодичности. Это свидетельствует о влиянии украинской народной песни на мелодику и ритмический облик киевского распева.

Можно смело говорить о родственности греческого, болгарского и киевского распевов. Все они возникли при смене музыкальных формаций, при переходе от модальной музыки Средневековья к тональной, мажоро-минорной эпохе Барокко. Последние распевы имеют определенную мажоро-минорную ладовую основу, периодичную квадратность ритмической организации, строфичность мелодической структуры. Здесь уже попевочная структура полностью заменяется песенной строфичностью с периодическим повторением варьированных строф.

Начало XIX в. ознаменовано освобождением русского православного певческого искусства от западноевропейских влияний и возрождением национальных основ музыки. Д.С. Бортнянский, желая вернуть в церковно-певческую практику древнее отечественное певческое искусство, в 1810 г. принял решение гармонизовать для четырехголосного хора значительное число знаменных, греческих, болгарских, киевских древних канонических мелодий. Это были

первые попытки возвращения к национальным корням русского православного пения. Композитор переложил несколько песнопений по законам классической гармонии, но с наличием ладовой переменности и некоторой метроритмической свободой (Великий канон Андрея Критского «Помощник и покровитель», «Ныне силы небесные», «Вкусите и видите», «Приидите, ублажим Иосифа», «Дева днесь», «Ангел вопияше»).

А.Ф. Львов, П.И. Турчанинов, Н.И. Бахметев в области обработки древних распевов продолжают линию Д.С. Бортнянского, не учитывая модальных ладовых особенностей средневековых церковных мелодий и зачастую искажая интонации распевов, приспосабливая их к нормам классической гармонии. Но все же А.Ф. Львов указывает на правомерность несимметричного ритма в старинных православных мелодиях. Композитор первым смог обосновать такую ритмику церковных мелодий для гармонизации древних песнопений, что помогло расположить на первом плане священный текст и подчинило развитие музыкального ритма просодии молитв.

М.И. Глинка изучал старинные лады у известного музыкального теоретика Германии, знатока полифонии строгого стиля, педагога З.В. Дэна. Композитора вдохновила идея гармонизации древнерусских напевов в контрапунктическом стиле западноевропейских мастеров эпохи Возрождения. Этот путь оказался ошибочным.

Н.М. Потулов сохраняет старинные мелодии неизменными, непременно в верхнем голосе. Диатоника распевов обязательно сохраняется. Переложения большого знатока хорового письма – А.А. Архангельского в какой-то степени похожи на работы Н.М. Потулова, но отличаются гармоническими красками, которые плохо сочетаются с архаичностью средневековых мелодий.

«В XIX в., а особенно в начале XX в. появилось немало художественных хоровых обработок уставных гласовых напевов, как для смешанного, так и для однородного хора, причем уставные мелодии сохранены полностью и только окружены сопровождающими голосами. И хотя уставная мелодия появляется в многоголосной хоровой одежде, мы все же склонны признать такое пение (при условии сохранения в чистоте самой мелодии и ее характера) каноническим, так как один из главных признаков уставности – принад-

лежность к тому или иному гласу, к системе и принципу осмогласия – остаются в силе» [1, с. 120].

П.И. Чайковский в конце XIX – начале XX в. создал «Всенощное бдение», представляющее собой обработку русских средневековых распевов, где ярко проявился его индивидуальный композиторский стиль. Своим творчеством в области обработки распевов композитор повлиял на формирование в конце XIX в. «Нового направления», связанного с деятельностью Московского синодального училища церковного пения и Синодального хора. Композиторы «нового направления» сумели создать непревзойденные образцы художественного единства средневековой монодии и многоголосной хоровой фактуры. «...Московская школа представляла собой композиторское направление, являющееся результатом вековой богослужебно-певческой традиции, хотя и отклонявшейся иногда в сторону иноземных нецерковных влияний, но все же в последней четверти XIX в. вставшей на прочный путь восстановления этой древнерусской традиции при содействии ученых медиевистов и палеографов...» [3, с. 188]. Самыми известными композиторами «нового направления» в церковно-певческом искусстве были С.В. Смоленский, А.Д. Кастальский, П.Г. Чесноков, А.В. Никольский, А.Т. Гречанинов, М.М. Ипполитов-Иванов, Вик.С. Калинин, К.Н. Шведов, С.В. Рахманинов.

Таким образом, к концу XIX в. древние распевы вернулись в композиторскую и церковную практику, зачастую утратив свою модальность, иногда и ритмику, подчиняясь современной музыкальной стилистике во всем разнообразии, обусловленном влиянием петербургской и московской певческих и композиторской школ.

В современной практике церковных хоров Барнаульской епархии звучат знаменный киевский, греческий и болгарский распевы в четырехголосном изложении; разнообразные напевы, являющиеся местным или монастырским вариантом классических распевов (московский, ярославский, владимирский, лаврский, валаамский и др.).

На богослужениях в Покровском кафедральном соборе можно услышать музыку разных эпох, средневековые распевы и напевы занимают значительное место в его репертуаре. В соборе исполняются знаменные распевы в обработке П.И. Турчанинова, П.Г. Чеснокова; киевские распевы Н.Н. Кедрова, архимандрита Матфея

(Мормыля), А.С. Фатеева, С.З. Трубачева; греческие распевы А.Ф. Львова, Г.Ф. Львовского, П.Г. Чеснокова, И.Г. Ельцова, болгарские распевы монахини Иулиании Денисовой.

В церковном хоре звучат так называемые напевы, представляющие собой местные варианты распевов, допускающие свободное отношение к каноническим распевам, их видоизменение в соответствии с исполнительскими традициями собора или обители. Напев в церковном пении занял такое же место, как и диалект в языке народа. Среди напевов в хоре Покровского собора поются «Блажен муж» Зосимовой пустыни, «Во царствии Твоем» Оптиной пустыни, «Хвалите имя Господне» и «Свете тихий» Валаамского напева, «Достойно есть» Византийского напева, «Свете тихий» Лаврское.

Тропарь воскресный по великом славословии

Знаменный распев

П. И. Турчанинов

The musical score is for a four-part setting of a Sunday troparion. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: "Днес спа - се - ни - я ми - ру быт' по - ем Вос - крес - те - му". The notation uses a soprano line (S), an alto line (A), a tenor line (T), and a bass line (B). The melody is characterized by its free, non-metric structure, typical of znamennyi raspevy.

П.И. Турчанинов (1779–1856) стремился уложить знаменную мелодию в определенный метр, тем самым он несколько искажал ее принцип свободной, несимметричной метроритмической организации. Композитор был блестящим знатоком вокала, мастером сочетания тембров хоровых голосов в разных регистрах. Он допускал в некоторых случаях перекрещивание голосов. В переложениях древних мелодий П.И. Турчанинова чувствуется влияние Б. Галуппи и А. Веделя, но он был первым русским композитором, использовавшим в гармонизациях средневековых распевов довольно смелые для того времени приемы выразительности содержания текстов церковных песнопений. При всей значимости и величавости канонических мелодий музыка переложений композитора еще далека от простой первозданности распевов. Но протоиерей П.И. Турчанинов стал предшественником «нового направления» русской церковной

музыки последней половины XIX и начала XX в. П.И. Турчанинов показал современному музыкальному миру красоту и величие знаменных мелодий. Он перевел знаменные мелодии на язык современной ему музыки, сделал эти мелодии доступными для музыкального слуха, воспитанного в гармоническом европейском пении. Из переложений автора в настоящее время в церковнопевческой практике наиболее распространены догматики, застойники, ирмосы Великого Четвертка, Пятка и Субботы, «Тебе одевающегося», «Да молчит».

Тропари по непорочных

Малый знаменный распев

П. Г. Чесноков

The musical score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It consists of two systems of music. The first system contains the lyrics 'Бла-го-сло-вен е-си, Гос-по-ди,' and the second system contains 'на-у-чи-мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.' The notation uses a treble clef for the Soprano and Alto parts and a bass clef for the Tenor and Bass parts. The music is written in a style characteristic of the 'Small Sign Melodist' (Малый знаменный распев), featuring a mix of whole, half, and quarter notes with some rests.

Для П.Г. Чеснокова (1877–1944) как одного из наиболее известных представителей «нового направления» в русской духовной музыке типично блестящее знание древних распевов, эмоциональная открытость и чувственность, близость к городской романсовой лирике. Его хоры отличаются широтой диапазона, фактурным разнообразием, использованием октавистов, применением комплементарного ритма. Фактура старинных песнопений П.Г. Чеснокова прозрачна, и она имеет много внутренних контрастов, композитор широко использует возможности тембрового противопоставления групп хора. В тропарях по непорочных использована сложность полифонической подголосочности фактуры, красочность звучностей септаккордов хоровой оркестровки. Обращаясь к разным распевам, композитор по-разному использует и средства обработки. П.Г. Чесноков создал в своем музыкальном творчестве весь комплекс новых выразительных средств, который отвечает музыкальным свойствам знаменного пения, воплощает его на новом духовном, эмоциональном и музыкальном уровне. На такой музыкальной

основе стали создавать свои произведения А.В. Никольский, К.Н. Шведов, Н.С. Голованов, С.В. Панченко, Вик. С. Калинин и др. Но обработки древних песнопений этих авторов все же отличаются индивидуальным композиторским стилем.

Ныне отпускаеши

Киевский распев

Н. Н. Кедров

S
A

Ны - не от - пу - ща - е - ши ра - ба Тво - е - го, Вла - ды - ко,

T
B

Значительная часть композиторского наследия Н.Н. Кедрова-сына (1906–1981) состоит из русской церковной музыки, построенной на средневековых одноголосных распевах. Его обработки отличаются большое внимание к мелодизму, к гармонической окраске распевов. Источником для многоголосных версий стали одноголосные молитвенные песнопения из второй части «Обихода нотного пения употребительных церковных распевов» московской Синодальной типографии 1909 г. Н. Кедров-младший вместе с А.П. Жаворонковым, М.Е. Ковалевским, А.А. Филатьевым составили и отредактировали «Нотный сборник православного русского церковного пения». Стиль его гармонизаций отличался модальностью и эмоциональной сдержанностью. На творчество Н. Кедрова-сына оказали значительное влияние духовные сочинения представителей петербургской школы.

Херувимская песнь

Греческий распев

Г. Ф. Львовский

Протяжно и спокойно

И - - - - - же Хе - ру - ви - - - - -

мы тай - - - - - но о - бра - зу - ю - ще,

Г.Ф. Львовский (1830–1894) сохранял старинные мелодии в первозданном виде и располагал их в верхнем голосе партитуры. Композитор стремился сохранять ладовую основу распевов, а сопровождающие голоса связывал с мелодией распева. Молитвенные тексты церковных песнопений автора отличались рельефностью и выразительностью. Г.Ф. Львовский перекладывал распевы из синодальных певческих книг. Он считал, что русские канонические церковные песнопения построены на древнегреческих ладах и менять их мелодическую основу недопустимо, придерживался строго диатонической ладовой гармонии. Г.Ф. Львовский, сохранил древние мелодии и их ладовую структуру в сочетании с имитационными принципами развития. Композитор свободно применял задержания и модуляции в параллельные тональности.

Предначинательный псалом

ор. 27, № 1

П. Г. Чесноков

Греческий распев

Это сочинение из цикла «Десять духовных сочинений», ор. 27. Весь духовный цикл состоит из молитвенных песнопений, представляющих переложения знаменного, киевского, греческого, болгарского распевов Русской православной церкви. Здесь также есть и Софрониевский распев («Херувимская песнь»), и авторские сочинения П.Г. Чеснокова («Вечери Твоя тайныя», «Да молчит всякая плоть»). П.Г. Чесноков гармонизовал предначинательный псалом, опираясь на синодальные издания. Музыку композитора характеризует строфичность структуры, метрическая свобода, плагальность, редкая красота гармонических красок и мелодическое богатство. В его духовных сочинениях и переложениях проявляется принцип концертирования, построенного на максимально выявленных исполнительских возможностях различных хоровых групп и партий. «Предначинательный псалом» мастера хорового письма воплощает в себе мелетиевскую церковно-певческую традицию второй половины XVII в.

Милость мира

Болгарский распев

И. Денисова

«Милость мира» Болгарского распева, гармонизация в европейских традициях монахиней Иулианией Денисовой. Здесь мы видим классическую четырехголосную гомофонно-гармоническую фактуру, где мелодия находится в верхнем голосе.

Болгарский распев был зафиксирован в конце XVI–XVIII вв. в украинско-белорусских рукописных певческих книгах киевской «квадратной» нотацией («топориками»). Болгарский распев распространился в певческих книгах Московской Руси в первой половине XVII в., со второй половины XVII в. он стал распространяться в форме многоголосных хоровых обработок в партесном стиле, а затем появился в хоровом творчестве русских композиторов XVIII–XX вв. В Болгарии распев стал известным в конце XIX – начале XX в. по русскому церковному пению, вошедшему в церковно-певческую практику Болгарской церкви. Впервые на болгарский распев обратил внимание и поднял вопрос о собрании круга болгарских песнопений известный деятель музыкальной культуры, директор Московского синодального училища церковного пения С.В. Смоленский. Важным принципом композиции для песнопений болгарского распева является принцип варьированного повтора.

В Богоявленской церкви собора Александра Невского звучит музыка православных авторов эпохи Классицизма, музыка композиторов Московской и Петербургской певческих школ конца XIX – начала XX в., церковные обиходные гласовые песнопения, а также и огромный корпус обработок средневековых распевов и напевов. На службах в Богоявленской церкви звучит знаменный распев в обработке архимандрита Матфея (Мормыля), П.Г. Чеснокова, С.З. Трубачева; песнопения киевского распева в обработке Д.Н. Соловьева А.А. Архангельского, А.Д. Кастальского, М.М. Осоргина, П.Г. Чеснокова, Н.С. Голованова, В.И. Зинченко, В.Н. Зиновьева, архиепископа Ионафана; греческий распев в обработке П.И. Турчанинова, Г.Ф. Львовского, Е.С. Азеева, С.З. Трубачева, И. Денисовой, архимандрита Ионафана, Г.Н. Лапаева; обработки болгарского распева И.Н. Гончарова; старинные напевы А.А. Архангельского, византийский напев М.Р. Гоголина.

Херувимская песнь

Киевский распев

А. А. Архангельский

Не скоро

S
A
T
B

И - же хе - ру - ви - мы,

А.А. Архангельский (1846–1924) был ярким представителем Петербургской школы церковного пения и в своих обработках древних распевов опирался на «Обиход» А.Ф. Львова, где русские распевы были гармонизованы в стиле немецкого протестантского хорала. В обработках А.А. Архангельского присутствует постоянное четырехголосие с мелодией в верхнем голосе. В гармонии преобладает автентичность с частым использованием доминант-септаккорда и уменьшенного септаккорда с обращениями. В хоровой партитуре чувствуется органность звучания. Композитором написана «Всенощная», полностью построенная на переложениях греческого, киевского и знаменного распевов. Его переложения древних распевов опираются на традиции, сформированные Д.С. Бортнянским и П.И. Турчаниновым, А.Ф. Львовым, Г.Я. Ломакиным, Г.Ф. Львовским.

Трисвятое

Киевский распев

Н. С. Голованов

S
A
T
B

Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя -

5
тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

Выпускник Московского синодального училища церковного пения Н.С. Голованов (1891–1953) был помощником дирижера хора Н.М. Данилина. В своих переложениях распевов Н.С. Голованов очень близок по стилю А.Т. Гречанинову. Его обработки очень колоритны, они отличаются гармоническим богатством и большим количеством органных пунктов. Композитор активно использует хроматизмы и различные неаккордовые звуки, особенно задержания в трезвучиях и септаккордах. В обработках Н.С. Голованов с большим мастерством пользуется полифоническими приемами.

Милость мира

Греческий распев

Е. С. Азеев

Музыкальный фрагмент, представляющий греческий распев «Милость мира» в обработке Е. С. Азеева. Фрагмент включает ноты для сопрано (S), альты (A), тенора (T) и баса (B). Текст песни: Ми - лость ми-ра, жерт - ву хва - ле-ни я. И со ду - хом тво-им. И - ма - мы ю Го-с - по - ду.

Творчество Е.С. Азеева (1851–1918) всегда было связано с Петербургской придворной певческой капеллой. Композитор переложил множество знаменных, греческих и киевских распевов. В его творческом багаже – пятнадцать Херувимских: две из них – киевского распева, одна – софрониевского напева, две – болгарского распева, одна – из синодального обихода. Гармонизуя церковные мелодии, Е.С. Азеев оставался верным эстетическим взглядам Капеллы, но привносил в свои переложения фактурные приемы русского народного многоголосия. Композитор под руководством Н.А. Римского-Корсакова участвовал в создании сборника «Пение при всенощном бдении древних распевов».

В Свято-Никольской церкви Барнаульской епархии звучит самая разнообразная музыка православных авторов различных певческих школ и творческих направлений, большое число изменяемых гласовых песнопений, подчиняющихся церковному календарю. В то же время на службах исполняются обработки средневековых распевов и местных напевов. В Никольской церкви звучат знаменные распевы А.Д. Кастальского, П.Г. Чеснокова, М.Е. Ковалевского, архимандрита

Матфея (Мормыля), И. Денисовой; киевские распевы Н.М. Потулова, П.Г. Чеснокова; греческие распевы А.Ф. Львова, Д.В. Аллеманова.

Хвалите

(ор. 11, № 5)

П. Г. Чесноков

Знаменный распев

Бодро

Сочинение № 11 П.Г. Чеснокова включает пять партитур из песнопений Всенощного бдения, представляющих собой переложения греческого и знаменного распевов: «Благослови, душе моя», «Блажен муж», «Свете тихий», «Ныне отпускаеши», «Хвалите имя Господне». Последнее сочинение (ор. 11, № 5) – тожественное и одновременно молитвенное по своему характеру песнопение.

В полиелее «Хвалите» композитор вносит фактурные изменения в каждый стих, который начинается с архаичного октавного унисона в средней тесситуре и развивается в многоголосную ткань. Таким образом, музыка вначале имеет строгий молитвенный колорит, а затем становится более эмоциональной, красочной и открытой. П.Г. Чесноков, сохраняя в сочинении архаичность знаменного распева, художественно обогащает его современными гармоническими красками.

Милость мира

Знаменный распев

М. Е. Ковалевский

Духовный композитор и музыковед, эмигрировавший после революции в Париж, М.Е. Ковалевский (1903–1988) под влиянием Н.Н. Кедрова вынашивал идеи использования модальности и натуральных гармоний в обработках средневековых православных распевов. М.Е. Ковалевский принял участие в разработке первого тома «Нотного сборника православного русского церковного пения» за рубежом. Это издание финансировали Англиканская церковь и Русская православная церковь Московского патриархата. В нем были впервые опубликованы многие духовно-музыкальные сочинения М.Е. Ковалевского для литургии св. Иоанна Златоуста.

В своих обработках старинных распевов М.Е. Ковалевский был близок к «новому направлению» церковной музыки. Композитор тяготел к монастырскому репертуару с запевом головщика в начале молитвы. Наряду с И.А. Гарднером, М.Е. Ковалевский был одним из наиболее компетентных на Западе знатоков русской церковной музыки.

Препоблагословенна еси, Богородице Дево

Киевский распев

Н. М. Потулов

Музыкальный фрагмент, представляющий киевский распев. Он состоит из двух систем нот. Верхняя система — для сопрано (S) и альты (A), нижняя — для тенора (T) и баса (B). Мелодия начинается на ноте G4 (сопрано) и B3 (бас), сопровождаясь ритмическим рисунком. Под нотами вставлены русские слова: «Пре-бла-го-сло-вен - на е-си, Бо-го-ро-ди-це Де-во, Вопло-тним бо ся из Те-бе ад-плени - ся». В басовой части ноты сопровождаются цифрами (фигурный бас).

Н.М. Потулов (1810–1873) известен как петербургский автор обработок старинных распевов XIX в. Композитор составил «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной российской церкви». В «Руководстве» Н.М. Потулов поставил вопрос о применении западного строгого стиля к обработке православных обиходных мелодий. В составленном композитором «Сборнике церковных песнопений, исследование божественной литургии Св. И. Златоустого, распев древне-киевский» представлен почти полный круг церковного пения. Н.М. Потулов, точно сохраняя мелодию подлинника, гармонизовал

ее трезвучиями, избегал хроматизмов, обедняя мелодизм сопровождающих голосов. Гармонизации древних мелодий Н.М. Потулова были малоинтересными и монотонными, но они не заслоняли собой канонические мелодии.

Благослови

Греческий распев

А. Львов

А.Ф. Львовым (1798–1870) была сделана попытка реформирования церковного пения, в результате которой опубликовано издание полного круга богослужебных песнопений в четырехголосном изложении. Переложения были выполнены по единому принципу европейской гармонизации традиционных распевов с применением гармонического минора и септаккордов в аккордовой фактуре с мелодией, расположенной в верхнем голосе. Первые книги имели названия «Обиход нотного церковного пения» и «Сокращенный Ирмологий знаменного напева». Внимание к молитвенному слову и гармонической вертикали, преобладание хоральной фактуры отличают авторские переложения А.Ф. Львова. В трактате «О свободном или несимметричном ритме» композитор изложил свой новаторский взгляд на метрическую свободу древнерусских мелодий, на структуру песнопений, которую нельзя нарушать тактовыми разграничениями.

В церкви Святого Дмитрия Ростовского Барнаульской епархии звучит и музыка, представляющая собой обработки средневековых распевов и местных напевов. На клиросе церкви Св. Дмитрия Ростовского исполняются обработки знаменного распева А.А. Архангельского, А.Д. Кастальского, Д.Н. Соловьева, М.Е. Ковалевского, иеромонаха Нафанаила; обработки киевского распева А.Ф. Львова, Н.М. Потулова, Д.В. Аллеманова, С.В. Смоленского, В.А. Бирюко-

ва, В.Н. Зиновьева, архимандрита Матфея (Мормыля), Ф.П. Степанова, А.С. Фатеева; обработки греческого распева А.Ф. Львова, А.А. Архангельского, П.Г. Чеснокова, И.С. Дворецкого, А.В. Кас-торского, Ф.Е. Степанова, С.З. Трубачева, В.К. Ковальджи, Г.Н. Лапаева; обработки болгарского распева архиепископа Иона-фана.

Тропарь Рождества Христова

Знаменный распев

А. Д. Кастальский

S
A
T
B

Рождество Твое, Христе Боже наш,

Основой творчества А.Д. Кастальского (1856–1926) являются старинные распевы с применением композиторской техники русской подголосочной полифонии. Фактура музыки мастера русской полифонии складывается из горизонтального движения, связанного с певческим дыханием. А.Д. Кастальский создал новый литургический полифонический стиль, близкий к народной вокализации, где ярко проявили себя вокальные тембры разных голосов хоровой партитуры. Голоса хоровой партитуры А.Д. Кастальского отличаются мелодической подвижностью и гибкостью, где даже басовая партия отличается этим качеством. А.Д. Кастальский использует регистровое противопоставление хоровых групп, хоровые педали, возвращая нас к греческим «исонам». В православных опусах А.Д. Кастальский стремился установить прочную связь между церковной музыкой и крестьянским песенным фольклором. Он сохранял в своих переложениях мелодическую и ритмическую перво-зданность древней мелодии, но предлагал изменить общепринятые гармонизацию и фактуру гласовых мелодий.

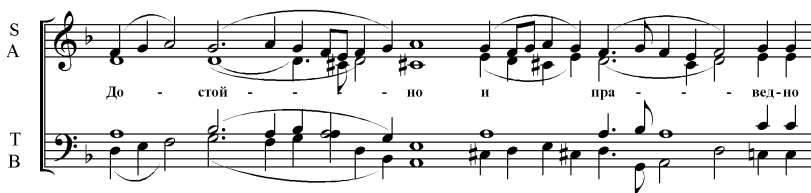
«В своих обработках культовых мелодий Кастальский, сперва инстинктивно, а потом, глубоко осознав сущность народного песенного и культового «распевного» искусства, стремился к тому,

чтобы полифоническая ткань образовывалась из мелодического (горизонтального) поступательного и дыханием обусловленного движения. Живое звучание, а не механическая подстановка средних голосов в пространстве между верхним и нижним голосом организуют его музыку. Функции мелодические, а не гармонические представляют все голосоведение. Вокальная динамика управляет звучностью и приемами формирования» [2, с. 62].

Милость мира

Киевский распев

Д. В. Аллеманов



Д.В. Аллеманов (1867–1928) занимался изучением знаменных, киевских, греческих манускриптов, подготовил план реставрации древнерусского церковного пения. Композитор не был согласен с попевочной теорией осмогласия, он считал, что древнерусские мастера пения не соблюдали закономерности греческих ладов. Д.В. Аллеманов полагал, что древнерусская теория музыки строится на обиходном звукоряде. Обработки старинных распевов Д.В. Аллеманова опираются на классическое четырёхголосие с применением диссонансов, хроматизмов.

Итак, на богослужениях церквах Барнаульской православной епархии звучит довольно значительное число средневековых распевов, но уже в современной, привычной для слуха прихожан партесной форме. Первые партесные композиции древних распевов появились в середине XVII в. вместе с введением линейной нотации, западноевропейской гармонии, квинтового круга, привезенных в Московию Николаем Дилецким и сформулированных в его «Муסיкийской грамматике». В последующие века древние распевы были забыты и возврат к ним произошел в начале XIX в. после

публикации статьи митрополита Евгения Болховитинова «Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении, и особенно о пении Российской Церкви». В этой статье митрополит подчеркнул необходимость освобождения русского православного певческого искусства от западноевропейских влияний и обратил внимание на важность изучения истории русского церковного пения. Д.С. Бортнянский первым начал реставрацию древних песнопений, этот процесс был продолжен следующими поколениями композиторов, воплотившими средневековые традиции в современной художественной форме.

Использованные источники

1. *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Православный Свято-Тихоновский богословский институт. М., 2004. Т. 1. 496 с.
2. *Зверева С.А.* Кастальский. Идеи. Творчество. Судьба. М. : Вузовская книга, 1999. 239 с.
3. *Мартынов В.И.* История богослужбного пения : учебное пособие. М. : РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.
4. *Николаев Б.* (протоиерей). Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М. : Научная книга, 1995. 300 с.
5. *Пляскина Е.В.* История древнерусской певческой культуры : учебное пособие. Барнаул : АГАКИ, 2014. 155 с.

Elena Plyaskina

ANCIENT CHANTS IN MODERN CHURCH PRACTICE CHURCHES OF THE BARNAUL ORTHODOX DIOCESE

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 124–145.

doi: 0.17223/26188929/13/15

Old Russian singing art, preserved in the znamenny chant, track singing, demestvenny, Kiev, Greek, Bulgarian chants, both in authentic and in a new polyphonic form, is the most important part of Russian musical culture. This part of the national singing heritage is preserved by most modern church clerics in their daily prayer practice and occupies a significant place in the repertoire of church choirs of the Barnaul Diocese of the Russian Orthodox Church, preserving centuries-old singing traditions.

Key words: Barnaul Orthodox Diocese of the Altai Metropolis, Pokrovsky Cathedral, St. Nicholas Church, Church of the Epiphany, Church of St. Demetrius of Rostov, medieval chants, znamenny chant, Kiev chant, Greek chant, Bulgarian chant, local singing, St. Petersburg School of Church Singing, Moscow School of Church

Singing, Petersburg Singing Chapel, Moscow Synodal School of Church Singing, obihod, tradition, D. S. Bortnyansky, A. F. Lvov, P. I. Turchaninov, G. F. Lvovsky, M. N. Potulov, E. S. Azeev, A. A. Arkhangelsky, A. D. Kastalsky, P. G. Chesnokov, N. N. Kedrov, N. S. Golovanov, M. E. Kovalevsky

The used sources

1. *Gardner I.A.* Liturgical singing of the Russian Orthodox Church / I. A. Gardner. T. 1, Orthodox St. Tikhon Theological Institute. Moscow, 2004. 496 p.
2. *Zvereva S.A.* Kastalsky. Ideas. Creation. Fate. Moscow: "Vuzovskaya kniga", 1999. 239 p.
3. *Martynov V.I.* History of liturgical singing: Textbook / V.I. Martynov. RIO of the Federal Archives; Russian lights. Moscow, 240 p.
4. *Nikolaev B.* (archpriest). Znamenny chant and hook notation as the basis of Russian Orthodox church singing / B. Nikolaev. Moscow: Nauchnaya kniga, 1995. 300 p.
5. *Plyaskina E.V.* History of Old Russian singing culture: textbook / E.V. Plyaskina. Barnaul: AGAKI publishing house, 2014. 155 p.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 784.2

doi: 0.17223/26188929/13/16

Вероника Кривопалова, Мария Филюшина

ВАЛЕРИЙ КАЛИСТРАТОВ «ПЛАЧ НЕВЕСТЫ-СИРОТЫ НА МОГИЛЕ РОДИТЕЛЕЙ» ИЗ ЦИКЛА «ПЯТЬ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН» ДЛЯ ЖЕНСКОГО ХОРА

В истории русской музыки выделяются периоды особого интереса к фольклору. Это вторая половина XIX в. – период национального самосознания и деятельности композиторов «Могучей кучки», вторая половина XX в. и «новая фольклорная волна». Если творчество Валерия Калистратова (1942–2020) и не является общеизвестным, то выступает показательным для художественного мира своей эпохи. Поэтому интересно уделить внимание его хоровому творчеству.

Ключевые слова: народная музыка, Валерий Калистратов, свадебная песня, хоровой цикл, анализ

Цикл написан в 1977 г. Работа над ним проходила одновременно с Русским концертом для хора без сопровождения. Цикл «Пять свадебных песен» также близок к жанру хорового концерта. Некоторые номера его заимствованы из ранее написанных сочинений в авторской обработке для женского хора.

Премьера произведения состоялась осенью 1993 г. в г. Толоса (Испания), на XXV Международном конкурсе хоров, в котором принимал участие Московский хор молодёжи и студентов.

Цикл представляет собой обработки подлинных народных песен, то есть это вариант авторской реконструкции. В предисловии к партитуре композитор предположил использование сценического действия во время исполнения на основе элементов народной хореографии.

Он основан на сюитном принципе композиции. Пять частей композиции представляют собой обрядовые картины свадьбы разных регионов России.

«Плач невесты-сироты...» – это вторая часть цикла. В этой части свадебный обряд совершается на кладбище, где невеста-сирота просит благословения своих умерших родителей. Это самая трагическая часть цикла. Часть представляет собой плач (соло сопрано) при участии и поддержке хора. Мелодия плача соединяет три типа плачей Архангельской области.

Опираясь на фольклорные традиции, композитор избирает для плача куплетно-вариантную форму и переменную ладотональность. Часть состоит из четырех куплетов. Она начинается в тональности фа-диез минор натуральный. Во втором куплете политонально соединяются фа-диез минор и до-диез минор, в третьем куплете основу составляет до-диез минор (не случайно появление звука ре-диез), а в четвертом куплете вновь полиладовость и политональность с переменностью на до-диез фригийский и фа-диез дорийский. Фригийская краска усиливает трагедийное начало, а дорийская – вносит эффект просветления в конце части.

Фактура части подголосочная, что тоже соответствует фольклорной традиции. Принципы подголосочности проявляются в одноголосном запеве (в 1, 3, 4-м куплетах), хоровом подхвате с включением равноправных вариантов напева в разных голосах и унисонами (в том числе октавными) в каденциях.

При всей предельной эмоциональности жанра плача, опора композитора на северный вариант сообщает данному плачу суровость и сдержанность. Это же подчеркивает и не очень широкий диапазон каждой партии, да и общий диапазон хора. А также преимущественно силлабический тип пения с отсутствием широких эмоциональных распевов.

Начинает 1-й куплет соло сопрано из хора (в большинстве исполнений соло невесты-сироты). Её одноголосный запев основан на мягких терцовых и квартовых интонациях с постоянным нисходящим возвращением к устою. Вступление хора *tutti* постепенно расширяет диапазон, но также основано на преимущественно поступенных ходах. Вертикаль в 1-м куплете тоже основана на чистых и несовершенных (терции и сексты) консонансах. На протяжении всего куплета динамика пиано *P*. Структура куплета представляет период из трёх предложений: а (2+2) в (4 такта) и в 1 (4 такта).

1 (12) Andante

Soprano (S) and Alto (A) parts. Lyrics: Ой, хо-ди-ла, ой, Ка-тиш-ка по го-ре кру-то-й(е). да у-ви-да-ла се-ле-зе-нюш-ку на во-де ти-хой. Solo p A... unis. да у-ви-да-ла се-ле-зе-нюш-ку на во-де ти-хой.

В каждом из предложений постепенно увеличивается количество голосов в хоре: в первом предложении – один-два, во втором – два-три, в третьем – три-четыре.

В третьем предложении 1-го куплета на фоне хора звучит вокализ – плач солистки. Он звучит высоко во второй октаве, на долгих выдержанных звуках и воспринимается как глубокий вздох. Это начало плача невесты-сироты.

Во втором куплете тема в целом сохраняется структурно, интонационно, в партии вторых альтов появляются длинные выдержанные звуки, которые выполняют функцию педали, создают объем. Мелодия партии вторых альтов движется вниз по фа-диез фригийскому, её диапазон в пределах увеличенной кварты. Тритон, низкая II ступень – всё подчеркивает трагический характер части.

2 (14)

Да пла-ви. пла-ви. се-ле-зе-нош-ка. ти-хо по во-де. о-й(е).

Да.

Sopr. solo

f molto rub.

Ой, да рас-

при-бу-ть(и). при-бу-то род-ной ба-тюш-ка. ко мне. си-ро-те. о-й(е).

А...

-сту-пи-те-ся. ах. лю-ди до-бры-е. да про-пу-сти-те вы не-жи ой, да к ро-ди-те-лям!

при-бу-то. при-бу-то. род-ной ба-тюш-ка. ко мне. си-ро-те.

div a₃

fp

div a₃

mp

В конце второго предложения и в третьем звучит плач. Он начинается с «вершины источника», содержит нисходящие движения в пределах пентатонического трихорда. Всего в плаче второго куплета 4 фразы, в третьей и четвертой фразах диапазон расширяется до квинты. Каждая фраза завершается нисходящим глиссандированием и ферматами. Все приемы свойственны жанру плача.

Завершает второй куплет секундовый кластер, который звучит *divisi* у хора. Он воспринимается как поддержка подруг невесты. Он интересно решен динамически – резким переходом от *sf* к *p*, что создает звуковой эффект возгласа.

В третьем куплете тема хора звучит в тональности до-диез минор, то есть квартой ниже, что придает теме глубокое матовое звучание, её одnogолосно начинают альты в унисон. Альтовый тембр связан с содержанием песни, где повествование ведется от имени отца невесты-сироты. Сам плач начинается уже в первом предложении куплета и звучит как диалог – реакция на условные реплики

отца, его благословение. Он звучит дольше, включает семь фраз, их частый повтор воспринимается как стелания, как глубокое и сильное переживание. Как и в предыдущем куплете, перед плачем стоит ремарка *molto rubato*, то есть солистка может позволить себе некоторую ритмическую свободу.

3 (14)

mp при - бу - ти к те -

mp Ой, рад бы я, дн - тя но - ё.

f Ой, род-ный ба - тюш - ка, ой, род-на - я на - туш - ка.

div. -бе, о - й(е), на - см - па - ли да см - рой зем - ли

да бла-го-сло - ви - те вы не - ня да во чу жи - е лю - ди, да во чу жой

f на гру-ди но - и. *p* на - см - па - ли да см - рой зем - ли

до - ннк, да во чу - жу сто-рон - ку Да бла-го-сло - ви - те вы не-ня...

(Солистка уходит за кулисы)

Последние фразы плача в третьем куплете звучат на фоне устойчивого пустого кварто-квинтового созвучия хора. В последнем такте остаётся лишь звук соль-диез (квинтовый тон тональности) у вторых сопрано. Остальные голоса паузируют и паузы подчеркнуты фермой. В это время солистка уходит за кулисы.

Четвертый куплет подводит итог всему развитию части. С одной стороны, начинаясь на оставшемся от третьего куплета звуке соль-диез, создается эффект сквозного развития. С другой – солистка, ушедшая за кулисы, пространственно отдаляется. Партия хора тоже динамически звучит пианиссимо, тоже словно удаляясь. Драматургически сохраняются два плана – хор и солистка. У хора основная тема звучит с текстом первого куплета, создавая эффект репризного завершения. Реплика Темпо I также свидетельствует о репризности. Тема звучит политонально (до-диез минор и фа-диез минор), структурно она сокращается до двух предложений, затем все голоса постепенно переходят в протянутые звуки, собранные в кластер, охватывающий октаву.

Tempo I
4 (¹²)

pp

по го-де ку-то - а(а).

unis.

Ой, хо-ди-ла, ой, Ка-ти-ка

f

(а-а-хуас)

pp

Ка-гу-ля-ла-ла се-де-де-ни-ку на во-де-ти-

div.

div. s.

(из-за кулис)

Ой, да рас-сту-пи-те-ся. Ой, ле-ди до-бы-е. Ой, да

про-пу-сти-те вы на-м. Ой, да кро-де-те-ся...

Плач невесты возобновляется из-за кулис сначала с протянутого звука, а затем на фоне выдержанного кластера с текстом звучат четыре фразы плача, постепенно замирая.

Veronika Krivopalova, Maria Filyushina

VALERY KALISTRATOV «THE CRY OF THE BRIDE – ORPHANS AT THE GRAVE OF PARENTS» FROM THE CYCLE "FIVE WEDDING SONGS" FOR WOMEN'S CHOIR.

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 146–153.

doi: 10.17223/26188929/13/16

There are periods of special interest in folklore in the history of Russian music. This is the second half of the 19th century - the period of national self-consciousness and the activity of the composers of the Mighty Handful. And the second half of the twentieth century and the "New Folk Wave". If the work of Valery Kalistratov (1942–2020) is not well known, then it is indicative of the artistic world of his era. Therefore, it is interesting to pay attention to his choral work.

Key words: folk music, Valery Kalistratov, wedding song, choral cycle, analysis.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

УДК 782

doi: 0.17223/26188929/13/17

ПО НАШЕЙ ЗЕМЛЕ...

18 мая 2022 г. в Актовом зале Томского государственного университета состоялся авторский концерт Екатерины Приходовской.

Основные постулаты озвучил сам композитор. Приведём их.

«Всё, что прозвучит в этом концерте, – написано специально для тех, кто будет на сцене. Если бы композитор не знал этих людей, эти сочинения бы просто не появились. Концерт для гитары появился, потому что Анна Денисова – гитаристка. Концерт для фортепиано – потому что Анна Окишева пианистка и Светлана Николаевна Чудакова – её преподаватель – взяла концерт в её программу для госэкзамена и дала композитору некоторые указания по написанию концерта. Вокальные сочинения, конечно, написаны персонально для каждого солиста. Юлия Шинкевич сама подбирала стихи для своего вокального цикла, из творчества любимого поэта Александра Блока. Роль воеводы даже именная – воевода Вячеслав. Каждому из солистов сочинение посвящено. Композитор, когда писал эти сочинения, – видел и слышал их именно голосом и обликом этих людей. Стоит ли говорить, что всё это звучит впервые, можно сказать, на правах мировой премьеры».

Приведём далее целостную программу концерта с комментариями автора.

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА

«СОЛНЕЧНОЙ ТРОПОЙ» 18 мая 2022 г. в Актовом зале ТГУ

1. «Будем как солнце». Вокальная миниатюра для сопрано и фортепиано. Стихи Константина Бальмонта. Поёт Юлия Шинкевич

2. Второй концерт для фортепиано с оркестром. Играют Анна Окишева и Светлана Чудакова



С. Чудакова и А. Окишева

3. Рассказ Воеводы из оперы «Огонь над Днепром». Поёт Вячеслав Клименко

4. «Вещая птица». Вокальный цикл на стихи Александра Блока. Поёт Юлия Шинкевич

5. Сцена из оперы «Огонь над Днепром». Либретто композитора. Поют: воевода Вячеслав – Вячеслав Клименко, Настасья – Екатерина Клеменс, Лада – Юлия Шинкевич



Лада и Настасья



Воевода и Настасья

6. Моноопера «Письмо ангела-хранителя». По одноимённому рассказу Марка Твена. Поёт Евгений Штейнмиллер

7. Сцена из оперы «Ледяное сердце». по сказке Вильгельма Гауфа. Либретто композитора

Опера «Ледяное сердце» по сказке Вильгельма Гауфа – можно сказать, завещание. В десять часов вечера 1 июня мне позвонил Константин Михайлович Лакин, известный томский композитор. Он сказал: «Катя, я нашёл для тебя сюжет! Ты должна написать оперу по сказке Гауфа “Ледяное сердце”...». На следующий день Константина Михайловича не стало. Но творческое завещание осталось – и будет выполнено!

Поют: Лизбет – Юлия Шинкевич, Стекланный человечек – Екатерина Клеменс, Петер – Вячеслав Клименко.



Стеклянный человечек и Петер

8. Концерт для гитары с оркестром. Играют Анна Денисова и Дмитрий Котылев



Д. Котылев и А. Денисова

9. «Неудержимо, неповторимо...»

Вокальный цикл на стихи Сергея Есенина.

Поёт Вячеслав Клименко

10. «К морю Солнца». Вокальная миниатюра для сопрано и фортепиано. Слова композитора. Поёт Виктория Никульникова

Спасибо огромное тем, кто пел и играл в этом концерте!

Спасибо тем, кто пришёл!

Нота Капри

Nota Kapri

IN OUR LAND

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

Виллерт Елизавета Евгеньевна – магистр искусств, ассистент Научной библиотеки кафедры музыковедения Института музыковедения и медиевистики Университета им. Гумбольдта

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

Кривопалова Вероника Алексеевна – доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета, преподаватель Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова

Лепп Екатерина Александровна – выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, пианистка

Малиновская Екатерина Евгеньевна – певица, преподаватель вокала в ДШИ № 4 г. Томска, выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета

Мирошников Никита Николаевич – выпускник Института искусств и культуры Томского государственного университета, певец (тенор)

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

Пляскина Елена Валерьевна – профессор, музыковед, член Союза композиторов России, заслуженный работник культуры Российской Федерации

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

Степанова Екатерина Игоревна – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета

Филюшина Мария Борисовна – выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, хоровое дирижирование

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Villert Elizaveta – Master of Arts, Assistant at the Scientific Library of the Department of Musicology at the Institute of Musicology and Medieval Studies of the University named after Humboldt

Klimenko Vyacheslav – alumnus of the Tomsk State University Institute of Arts and Culture, singer (bariton)

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

Lepp Ekaterina – alumnus of the TSU Institute of Arts and Culture, singer (pianist)

Malinovskaya Ekaterina – singer, vocal teacher at Children's Art School No. 4 in Tomsk, alumnus of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

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

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

Plyaskina Elena – Member of the Union of Composers of Russia, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Professor

Prikhodovskaya Ekaterina – 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)

Stepanova Ekaterina – Associate Professor, Department of Choral Conducting and Vocal Art, Institute of Arts and Culture, Tomsk State University

Filyushina Maria – alumnus of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, choral conducting

Файл: Музыкальный альманах_13_финал
Каталог: \\192.168.1.166\Public\2022 год\Журналы\МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМА-
НАХ № 13
Шаблон: C:\Users\1\AppData\Roaming\Microsoft\Шаблоны\Normal.dotm
Заголовок:
Содержание:
Автор: Котятa
Ключевые слова:
Заметки:
Дата создания: 05.07.2022 13:51:00
Число сохранений: 2
Дата сохранения: 05.07.2022 13:51:00
Сохранил: 1
Полное время правки: 0 мин.
Дата печати: 05.07.2022 13:52:00
При последней печати
 страниц: 160
 слов: 37 453 (прибл.)
 знаков: 213 484 (прибл.)