

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

№ 14

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 музеологии, 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 30.12.2022 г. Формат 60×84¹/₁₆. Печ. л. 7,2. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № ...

Дата выхода в свет 30.12.2022 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
--------------------	---

VITA BREVIS, ARS LONGA

Михаил Казанцев, Сергей Ревушкин, Ольга Ткаченко, Екатерина Степанова, Ольга Иванова. ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА	12
---	----

РАЗУМНОЕ, ДОБРОЕ, ВЕЧНОЕ

Елена Старикова. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ КОМФОРТ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА	19
---	----

VERBUM DE MUSICA

Екатерина Малиновская. ЗАМЫСЕЛ АВТОРА В ТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	26
Анна Окишева. МЕЖВРЕМЕННОЙ СМЫСЛОВОЙ МАЯТНИК: ПУТЬ СУЩЕСТВОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	29
Екатерина Приходовская. ТАНДЕМ ЭМОТИВНОСТИ И УСЛОВНОСТИ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ СМЫСЛОВОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	33
Вячеслав Клименко. ПОНЯТИЕ ВНУТРЕННЕЙ QUASI-МОНООПЕРЫ	39

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Вера Андреева, Ольга Кошечая. ЖАН-ФИЛИПП РАМО ОПЕРА «ДАРДАН»	55
Анна Окишева. ЗВУКОИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНО-ЖАНРОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ	71
Ольга Челнинцева, Светлана Яшнева. ЖЕРМЕН ТАЙФЕР И ЕЁ ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ЦВЕТ ФРАНЦИИ»	83
Вероника Кривопалова, Анна Данченко ВАЛЕРИЙ КАЛИСТРАТОВ «ПО УЛИЦЕ, УЛИЦЕ» ИЗ ЦИКЛА «ПЯТЬ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН» ДЛЯ ЖЕНСКОГО ХОРА (ИНТОНАЦИОННЫЙ АНАЛИЗ И АНАЛИЗ СТРОЯ)	96

ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Сергей Меркулов. САУНДТРЕК КАК МУЗЫКАЛЬНОЕ ДОПОЛНЕНИЕ, КОТОРОЕ МОЖЕТ СТАНОВИТЬСЯ САМОСТОЯТЕЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ (НА ПРИМЕРАХ ИЗ ФИЛЬМОВ И КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР)	102
--	-----

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

МОЛОДЫЕ ГОЛОСА (ОБЗОР РОМАНСИАДЫ 2022 ГОДА)	111
«ПЯТЬ ДНЕЙ МИРА И МУЗЫКИ»	113
МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ АЛТАЙСКОГО КРАЯ ЖИВЕТ!	121
Сведения об авторах	132

CONTENTS

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

VITA BREVIS, ARS LONGA

Mikhail Kazantsev, Sergei Revushkin, Olga Tkachenko, Ekaterina Stepanova, Olga Ivanova. IN MEMORY OF THE GREAT MASTER	12
---	----

REASONABLE, GOOD, ETERNAL

Elena Starikova. PSYCHOLOGICAL COMFORT IN THE LESSONS OF THE MUSICAL AND THEORETICAL CYCLE	19
---	----

VERBUM DE MUSICA

Ekaterina Malinovskaya. THE INTENTION OF THE AUTHOR IN THE TEXT OF THE WORK	26
Anna Okisheva. INTERTIME SENSITIVE PENDULUM: THE WAY OF EXISTENCE OF A MUSICAL WORK	29
Ekaterina Prikhodovskaya. TANDEM OF EMOTIVITY AND CONDITIONALITY IN FORMING THE MEANING INTEGRITY OF A VOCAL WORK	33
Vyacheslav Klimenko. THE CONCEPT OF INTERNAL QUASI-MONO-OPERA	39

ARTICLES AND CHARACTERS

Vera Andreeva, Olga Koshevaya. Jean-Philippe Rameau. OPERA DARDAN	55
Anna Okisheva. SOUND REPRESENTATION AND REFLECTION OF FOLK-GENRE ELEMENTS IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS	71
Olga Chelnintseva, Svetlana Yashneva. GERMAINE TAIFER AND HER PIANO CYCLE "COLOR OF FRANCE"	83
Veronika Krivopalova, Anna Danchenko. VALERY KALISTRATOV "ON THE STREET, STREET" FROM THE CYCLE "FIVE WEDDING SONGS" FOR WOMEN'S CHOIR (INTONATION ANALYSIS AND STRATE ANALYSIS)	96

LAWS OF MUSIC GENRES

<i>Sergey Merkulov</i> , SOUNDTRACK AS A MUSICAL SUPPLEMENT THAT CAN BECOMES AN INDEPENDENT WORK (BY EXAMPLES FROM FILMS AND COMPUTER GAMES)	102
--	-----

CONCERT LIFE OF THE CITY

YOUNG VOICES (ROMANCIADA 2022 REVIEW)	111
"FIVE DAYS OF PEACE AND MUSIC"	113
THE MUSIC OF COMPOSERS OF THE ALTAI TERRITORY LIVES!	121
Information about the Authors	132

doi: 10.17223/26188929/14/1

От редактора

Добрый день, уважаемые читатели!

В этом выпуске все статьи имеют, можно сказать, единую жанровую центрацию: все они строятся на идее взаимосвязи композитора и исполнителя. Большинство из них посвящены опере как специфическому историческому образованию. В основном авторы стремятся к выяснению вопросов взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. С одной стороны, берутся «в оборот» произведения вокальные, чаще – вокально-сценические, с другой – касаются фортепианной культуры.

По традиции начинаем журнал с самой «печальной» рубрики – «*Vita brevis, ars longa*» (Жизнь коротка, искусство вечно). По счастью, в этой рубрике нет новых трагических сообщений, есть информация о том, как сохраняется и «продолжает своё дело» память о нашем Маэстро (сообщение о нём было в 10-м выпуске журнала). Дальше, опять же по традиции, следует рубрика «Разумное, доброе, вечное», где в статье Е. Стариковой изучается достижение психологического комфорта на уроках теории музыки. Рубрика «*Verbum de musica*» посвящена новой научной гипотезе о функционировании эмотивности в музыке, разработанной по гипотезе В.И. Шаховского и адаптированной к музыкальному искусству (статьи Е. Малиновской; А. Окишевой, Е. Приходовской, В. Клименко). Рубрика «Произведения и персонажи» посвящена анализу нескольких произведений: опера Ж.-Ф. Рамо «Дардан» (статья В. Андреевой и О. Кошевой), оперы М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова (статья А. Окишевой), фортепианный цикл Ж. Тейфер «Цветы франции» (статья О. Челнинцевой и С. Яшневой), произведение В. Калистратова «Пять свадебных песен» для женского хора (статья В. Кривопаловой и А. Данченко). Рубрика «Законы музыкальных жанров» представлена статьёй С. Меркулова «Саундтрек как музыкальное дополнение, которое может становиться самостоятельным произведением (на примерах из фильмов и компьютерных игр)», повествующей о распространённом сейчас феномене саундтрека.

Рубрика «Концертная жизнь города» содержит статьи о концертной практике в городе Томске. Подробный разбор событий концертной жизни города и проходивших недавно конкурсов (фортепианный и вокальный) демонстрируют активную музыкальную жизнь г. Томска.

Итак, доброго пути по страницам Музыкального альманаха!

Е.А. Приходовская,
главный редактор

From the chief editor

Good afternoon, dear readers!

In this issue, all the articles, one might say, have a single genre centering: they are all based on the idea of the relationship between the composer and the performer. Most of them are devoted to opera as a specific historical formation. Basically, the authors seek to clarify the issues of interaction between composing and performing arts. On the one hand, vocal works are taken into circulation, more often vocal and stage works, on the other hand, they relate to piano culture.

By tradition, we start the magazine with the “saddest” heading – “Vita brevis, ars longa” (life is short, art is eternal). Fortunately, there are no new tragic messages in this column, there is information about how the memory of our Maestro is preserved and “continues its work” (the message about him was in the 10th issue of the magazine). Further, again according to tradition, follows the heading “Reasonable, kind, eternal”, where the article by E. Starikova studies the achievement of psychological comfort in the lessons of music theory. Further, the section “Verbum de musica” is devoted to a new scientific hypothesis about the functioning of emotiveness in music, developed in Tomsk according to the hypothesis of V.I. Shakhovskiy and adapted to the art of music (articles by E. Malinovskaya; A. Okisheva, E. Prikhodovskaya, V. Klimenko). The section “Works and Characters” is devoted to the analysis of several works: the opera by Zh-F. Rameau “Dardan” (article by V. Andreeva and O. Kosheva), operas by M. Musorgsky and N. Rimsky-Korsakov (article by A. Okisheva), piano cycle by J. Teifer “Flowers of France” (article by O. Chelnintseva and S. Yashneva), a work by V. Kalistratov “Five wedding songs” for women's choir (article by V. Krivopalova and A. Danchenko). The heading “Laws of musical genres” is presented by S. Merkulov's article “sound-track as a musical supplement that can become an independent work

(by examples from films and computer games)", which tells about the now widespread phenomenon of the soundtrack.

The section "Concert life of the city" contains articles about concert practice in the city of Tomsk. A detailed analysis of the events of the concert life of the city and recent competitions (piano and vocal) demonstrates the active musical life of Tomsk.

So, have a good trip through the pages of the Musical Almanac!

E. Prihodovskaya,
chief editor

VITA BREVIS, ARS LONGA

УДК 929

doi: 10.17223/26188929/14/3

*Михаил Казанцев, Сергей Ревушкин, Ольга Ткаченко,
Екатерина Степанова, Ольга Иванова*

ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА

Статья повествует о прошедшем в октябре 2022 года в Томске первом Межрегиональном молодежном фестивале академического хорового пения с международным участием «Томское многоголосие», об основных мероприятиях фестиваля, его участниках. Фестиваль был посвящен памяти выдающегося музыканта, педагога, художественного руководителя Хоровой капеллы ТГУ на протяжении более пятидесяти лет Виталия Вячеславовича Сотникова. В статье подробно описывается вечер памяти Маэстро и выставка, приуроченная к этому мероприятию.

Ключевые слова: хор, музыкальный фестиваль, музыкальная жизнь Томска, хоровая школа, Виталий Сотников

С 21 по 23 октября 2022 года в Томске прошел первый Межрегиональный молодежный фестиваль академического хорового пения с международным участием «Томское многоголосие». Организаторы фестиваля – общероссийская общественно-государственная организация «Российский фонд культуры», некоммерческое партнерство по содействию в защите прав и национальных интересов «Ассамблея народов Томской области», ОГАУК Дворец народного творчества «Авангард» поставили перед собой цель пропаганды русской и национальных хоровых школ, развития и укрепления хорового искусства, популяризации классической и современной хоровой музыки и укрепления творческих связей не только сибирского региона, но и ближнего зарубежья. Фестиваль был посвящен памяти художественного руководителя и дирижера Хоровой капеллы Томского государственного университета, заслуженного деятеля искусств России, заслуженного профессора, основателя высшего музыкального образования в городе Томске В.В. Сотникова.

Требование организаторов к участникам фестиваля заключалось в исполнении программы из трех произведений: народной песни в современной обработке, классического репертуара и сочинения по выбору музыканта. Важным условием явилось то, что программа выступлений исполнялась коллективами наизусть. Фестиваль проходил в очном и заочном формате. В нем приняли участие такие коллективы: Калининградский любительский хор «Соль»; женский академический хор Института искусств и культуры ТГУ (художественный руководитель и дирижер – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ТГУ О.Б. Иванова); ансамбль и хор духовной музыки храма Святителя Феодосия Черниговского; креативный театр исполнительского искусства «Ноль плюс» (Сеул, Корея); академический хор СиБГМУ (Томск); академический хор Кемеровского государственного университета; учебный хор Алтайского государственного музыкального колледжа специальности «Хоровое дирижирование»; сводный хор Красноярского педагогического колледжа № 1 им. М. Горького; хор студентов Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (Ереван, Армения); камерный хор Донецкой государственной музыкальной академии им. С. Прокофьева.

Программа фестиваля включала шесть мероприятий: торжественное открытие фестиваля «Томское многоголосие» (зал ДНТ «Авангард»); вечер творческого общения и презентаций делегаций (зал ДНТ «Авангард»); фестивальное прослушивание коллективов (зал ДНТ «Авангард»); вечер-портрет «Памяти маэстро», посвященный В.В. Сотникову (областной драматический театр); семинар-тренинг для руководителей и участников коллективов «Певческая культура как часть образовательного пространства в воспитании духовной культуры личности» (зал ДНТ «Авангард»); гала-концерт фестиваля «Томское многоголосие» (зал ДНТ «Авангард»). Основные мероприятия фестиваля транслировались в режиме онлайн, что значительно расширило аудиторию слушателей.

В состав экспертного жюри входили: профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, руководитель Академического хора Московского государственного института музыки им. Шнитке, почетный работник высшего образования Д.А. Онегин; заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, профессор

Российской академии музыки им. Гнесиных Т.А. Малышева; председатель цикловой комиссии «Хоровое дирижирование» Алтайского музыкального колледжа, руководитель образцового коллектива РФ «Барнаульский детский хор», почетный член ассоциации хоровых дирижеров в Италии И.В. Грицай. Экспертным жюри был высоко оценен исполнительский уровень участников, отмечены бережное отношение к традициям хорового исполнительства и огромный интерес к современной музыке. В заключительной части межрегионального фестиваля «Томское многоголосие» участникам вручили дипломы фестиваля, для руководителей и экспертов был проведен круглый стол, созданы видеofilмы («Томское многоголосие 2022» и «Музыка-жизнь памяти маэстро»).

Вечер памяти Виталия Вячеславович Сотникова состоялся 22 октября 2022 года в зале Томского областного театра драмы. На концерте в честь памяти маэстро приняли участие коллективы Томского государственного университета – Хоровая капелла ТГУ и женский академический хор Института искус-



ств и культуры ТГУ, руководителем которых на протяжении многих лет был Виталий Вячеславович.

Виталий Вячеславович Сотников – выдающийся хоровой дирижер современности, чье имя знают не только в России, но и далеко за её пределами. Для своих учеников Виталий Вячеславович – Мастер и Учитель с большой буквы. Долгие

годы своей жизни В.В. Сотников посвятил воспитанию молодых, талантливых дирижёров, передал им свой опыт, знания и мастерство.

Виталий Вячеславович Сотников основал в Томске дирижерско-хоровую школу. Его ученики продолжают работать в одном направлении и стиле. Так, в вечере «Памяти маэстро» за дирижерском пультом были его ученики. Под их руководством прозвучали любимые хоровые произведения Виталия Вячеславовича. Хоровой капеллой Томского государственного университета были исполнены: «Зимнее утро» из хорового концерта «Пушкинский венок» Г.В. Свиридова, «Совет девушкам» из «Книги канцон» Ю. Фалика, «Достойно есть» из «Литургии Иоанна Златоуста» П.И. Чайковского, русская народная песня «Грушица» в обработке А. Свешникова и др. Руководителем и дирижером коллектива в настоящее время является выпускник В.В. Сотникова по классу дирижирования Михаил Давыдов.

В исполнении женского академического хора Института искусств и культуры ТГУ прозвучали два произведения: русская народная песня «Сронила колечко» в обработке И. Бляхера и «Роща моя золотая» томского композитора С. Королева. Концертные номера чередовались с видеорядом (автор Валерия Корлякова) и воспоминаниями коллег, капелланов и друзей.

Для многих Виталий Вячеславович был не только руководителем, но и наставником, и учителем, и другом. Зал, в котором проходил вечер памяти маэстро, с трудом вместил всех желающих. Почтить память выдающегося музыканта пришли томичи, которым на протяжении полувека В.В. Сотников дарил свое искусство.

В этот памятный вечер в холле второго этажа также состоялась презентация экспозиции, посвященной Виталию Вячеславовичу Сотникову. Для демонстрации было выбрано пространство от центральной лестницы до центрального входа в зал. Целью выставки было разносторонне осветить творческий, биографический и профессиональный путь В.В. Сотникова, раскрыть его глубокую привязанность к Хоровой капелле ТГУ, руководителем которой он был более полувека.

Экспозицию можно разделить на три ярко выраженные предметные композиции, условно обозначенные как личная жизнь, профессиональные достижения, творческая деятельность. При подготовке экспозиции были использованы предметы из коллекции коллектива

кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры ТГУ, архива Хоровой капеллы ТГУ, а также личного архива Е.Г. Сотниковой.

В композиции, посвященной личной жизни, присутствовали предметы, подарки и фотографии, отражающие основные черты характера В.В. Сотникова: стильные предметы одежды, парфюмерия, фотографии семьи и личных увлечений, а также предметы, к которым Виталий Вячеславович испытывал особую привязанность. Так, к примеру, на общем



обозрение была выставлена его вельветовая узкополая шляпа со значком глухаря, ставшая визитной карточкой Виталия Вячеславовича. Также есть несколько личных предметов из области профессиональной деятельности – механический метроном и электронный камертон.

Профессиональная сфера отражена в выставке с двух сторон, образуя единый смысловой ансамбль – деятельность Виталий Вячеславович Сотникова как профессора, заведующего кафедрой хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ и как руководителя и дирижера Хоровой капеллы ТГУ. Тут представлены наградные документы, медали и ордена, фотографии с награждений, коллективная фотография музыкальной кафедры и многое другое. Большинство из этих предметов тесно связаны с его творческой профессиональной деятельностью. Данный раздел показывает В.В. Сотникова как общественного деятеля, посвятившего большую часть своей жизни служению делу просвещения в музыкальной сфере в Томской области, что подтверждает высшая награда Томской области – медаль «Томская слава». Представлены фотографии с просветительских поездок Хоровой капеллы ТГУ по районам Томской области.

Также отдельно указана связь В.В. Сотникова с томской православной общественностью – выставлены личная подарочная икона,

орден, врученный патриархом Всея Руси Алексием II, и коллективная фотография выпускников и преподавателей Томской духовной семинарии конца 90-х годов, к числу которых относился В.В. Сотников. О его заслугах в образовании свидетельствует медаль «За заслуги в сфере образования». Доброе отношение коллектива ТГУ выражают два подарочных предмета от коллег по работе – самодельная кукла «Шеф» и чайный набор. Заглавным предметом выставки выбрана дирижерская палочка В.В. Сотникова, изготовленная им же.



Творческая сфера деятельности – наиболее разнообразная, ею пронизано всё, она – основная в жизни В.В. Сотникова и связана с Хоровой капеллой ТГУ. В этом разделе выставки представлена гастрольная, концертная и конкурсная жизнь коллектива, выраженная в наградах с конкурсов и фестивалей, фотографиях Хоровой капеллы ТГУ, подарках других музыкальных коллективов, обложках аудиодисков, афишах и программках концертных выступлений. Отдельно стоит отметить композицию из нескольких предметов, посвященных постановке оперы «Царская невеста», одного из самых значимых проектов В.В. Сотникова последних лет – два сценических костюма, афиша и программка оперы. Также на выставке представлены несколько рукописных партитур и блокнот с заметками В.В. Сотникова, сделанными в процессе репетиционной работы.

Выставку, посвященную В.В. Сотникову, оформили и подготовили к показу сотрудники кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ старшие преподаватели Е.И. Степанова и С.А. Ревушкин. Работа над выставкой продолжается. В дальнейшем возможно расширение экспозиции и демонстрация в более детально проработанном качестве.

**Mikhail Kazantsev, Sergei Revushkin, Olga Tkachenko,
Ekaterina Stepanova, Olga Ivanova**

IN MEMORY OF THE GREAT MASTER

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 12–18. doi: 10.17223/26188929/14/3

The article talks about the first Interregional youth festival of academic choral singing with international participation "Tomsk polyphony" held in October 2022 in Tomsk, about the main events of the festival, its participants. The festival was dedicated to the memory of the outstanding musician, teacher, Artistic Director of the Choir Chapel of TSU for over 50 years Vitaly Vyacheslavovich Sotnikov. The article describes in detail the evening in memory of the Maestro and the exhibition dedicated to this event.

Keywords: choir, music festival, musical life of Tomsk, choir school, Vitaly Sotnikov

РАЗУМНОЕ, ДОБРОЕ, ВЕЧНОЕ

УДК 372.878

doi: 10.17223/26188929/14/4

Елена Старикова

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ КОМФОРТ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА

Актуальное и распространенное явление комфорта заставляет современную педагогику корректировать подходы к обучению детей, в том числе и в структуре дополнительного образования.

В данной статье рассматривается вопрос создания психологического комфорта для учеников музыкальной школы на музыкально-теоретических предметах. Обозначаются виды комфорта и конкретные способы их создания.

Ключевые слова: психологический комфорт, виды комфорта, музыка, занятия

В XXI веке с активизацией ценностей массовой культуры и идеалов общества потребления возрос интерес к явлению комфорта. Данное понятие прочно вошло в жизнь современного человека. И подразумевает, прежде всего, удобство и приятные условия проживания. То есть связано с бытом и повседневной жизнью людей (в том числе и в нашей стране).

Однако данное слово появилось в русских словарях и обиходе уже в конце XIX – начале XX веков. Скорее всего, оно пришло из англоязычных стран. С английского языка *comfort* переводится как «удобство», «удобный». В словаре В.И. Даля XIX века (1863–1866 годов) можно прочесть следующее определение: «Комфорт – удобство, уютство, у(при)ют, холя, приволье, домашний покой, удобства и избыток» [2]. У С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведова в «Толковом словаре» комфорт трактуется как «условия жизни, пребывания, обстановка, обеспечивающая удобство, спокойствие и уют» [7]. Можно сделать вывод, что значение слова со временем практически не поменялось.

В психолого-педагогической литературе долгое время рассматривались вопросы, связанные с явлениями не комфорта, а дискомфорта, дисгармонии, внутреннего конфликта. Однако уже в работе Льва Мечникова «Душевная гигиена» [5] прослеживаются связи между эмоциональным состоянием человека и продуктивностью, успешностью его деятельности, обусловленной физическим состоянием. Подобные наблюдения есть у ряда выдающихся ученых-психологов: З. Фрейда, Э. Фромма, С.Л. Рубинштейна, К. Изарда, К. Роджерса, А. Маслоу.

Работы, посвященные непосредственно психологическому комфорту, стали активно появляться в XXI веке в связи с актуализацией вопроса. Относительно процесса обучения психологический комфорт рассматривается в статьях Е.В. Борониной, А.Е. Лепешенко, Е.В. Сычева, О.А. Воробьевой, Н.Н. Ниязбаевой. Согласно указанным статьям, «психологический комфорт – качественная сторона межличностных отношений, совокупность психологических условий, способствующих или препятствующих продуктивной совместной деятельности и всестороннему развитию личности» (цит. по: [1, с. 79]). Н. Ниязбаева выделяет 3 вида комфорта, касающиеся нахождения ученика в школе: психологический, интеллектуальный и физический [6]. Физический комфорт подразумевает «позитивное восприятие предметно-пространственной среды школы (визуальное, аудиальное восприятие)» [6, С. 13]. Интеллектуальный комфорт – удовлетворение ученика процессом интеллектуально-образовательной деятельности и ее результатами. Под «психологическим комфортом» Н. Ниязбаева подразумевает состояние удовольствия, счастья, переживаемое школьником в стенах школы. Данное состояние прежде всего связано с межличностными коммуникациями, бесконфликтным, доброжелательным взаимодействием как учеников друг с другом, так и учителя с учеником. Однако необходимо отметить, что физический и интеллектуальный виды комфорта напрямую влияют на комфорт психологический, являясь косвенно его составляющими. Поскольку без удовлетворения от физической и интеллектуальной работы сложно получить позитивное отношение учеников внутри коллектива.

В музыкальной школе специфика обучения детей определяется самим предметом изучения – музыкой. Музыка, как писал великий

композитор Л. Ван Бетховен, «посредница между жизнью ума и жизнью чувств», она «должна высекать огонь из души человеческой». Действительно, влияние музыки на эмоциональное и интеллектуальное развитие ребенка несомненно¹. С одной стороны, обучение музыкальному искусству (будь то игра на инструменте, вокальное/хоровое исполнительство, музыкальная грамота, музыкальная литература) требует эмоциональной отзывчивости, артистизма, включенности в процесс обучения. С другой стороны, ребенок должен проявить настойчивость, усидчивость, внимательность, трудолюбие.

Перед педагогом музыкальной школы всегда ставятся сложные задачи: не только приобщить детей к великому искусству, сформировать верные исполнительские и слуховые навыки, но и быть всегда вдохновляющим примером, добрым проводником в мире музыки, наполняющим ребенка красотой музыкального искусства. Особо остро эта проблема стоит перед педагогом, преподающим музыкально-теоретические предметы: сольфеджио, слушание музыки, музыкальную литературу, элементарную теорию музыки. Существуют причины, обуславливающие данную проблему:

- 1) все перечисленные предметы не индивидуальные, а групповые;
- 2) продолжительность одного урока составляет от 45 до 70 минут (так, во втором классе по пятилетней программе, соответствующей ФГТ, урок сольфеджио длится 70 минут);
- 3) уроки проводятся всего 1 раз в неделю;
- 4) каждый из предметов теоретического цикла предполагает не только применение учениками музыкальных способностей, но и общеинтеллектуальных (запоминание дат, терминов, фамилий, понимание логики музыкальных явлений);
- 5) как и на любом другом уроке, на музыкально-теоретических занятиях ученикам зачастую нужно последовательно отрабатывать полученные навыки на уроке и дома.

Вследствие большой трудоемкости, сложности теоретические дисциплины не всегда вызывают положительное отношение. Поэтому создание психологического комфорта, подкрепленного интеллектуальным и физическим комфортом, на уроках теоретического цикла очень важно.

¹ См. работы Д.К. Кирнарской, Т.С. Черниговской.

Особенно необходимо создание комфортного состояния у ребят младшего школьного возраста, только приступивших к обучению в школе. Ведь именно в начале процесса обучения закладываются основы успешного и результативного освоения образовательных программ теоретического и исполнительского циклов в более старших классах.

Каждый из видов комфорта оказывает большое влияние на общее эмоциональное и психологическое состояние детей. Так, физический комфорт обучающихся в музыкальной школе детей обусловлен сенсорными компонентами и связан с визуальным, аудиальным, тактильным окружением ребенка. Например, в классе, где проходят занятия, возможно создание стенда с различными работами детей (рисунками, сообщениями), объявлениями об успехах. С точки зрения сенсорного восприятия это создаст комфортную и эстетически приятную среду. Также возможно проектировать и создавать интересные, тематически актуальные выставки, вывешивать портреты композиторов, фотографии инструментов и т.д. Конечно, физический комфорт в любой школе, не только в музыкальной, подразумевает удобное рабочее место, безопасные условия работы. Так, в подготовительных классах возможна работа ребят на ковре, без парт.

Интеллектуальный комфорт предполагает соответствие интеллектуальных задач возрасту и возможностям ребенка и, как следствие, индивидуальный подход к детям. Также в создании интеллектуального комфорта важно подобрать оптимальный для данной группы темп урока (часто – высокий), использовать сочетание различных видов и методов работы (словесный, наглядно-иллюстративный, беседа; группой, парами, индивидуальный и т.д.). Необходимо привлекать формы работы, повышающие творческую активность детей, такие как эвристическая беседа, проблемный поиск, исследование, ученики в роли учителя, ролевая игра, дискуссия, «сказочные реалии», театрализации, ритмические игры («эхо», «зеркало»), совместное музицирование². Игровые элементы в различных заданиях повышают интерес и мотивацию ребенка. Поддержание интереса очень важно, поскольку это «наиболее часто испытываемая положительная эмоция. Он является исключительно важным видом мотивации в развитии навыков, знаний, интеллекта. Интерес – это

² Форма и вид работы зависят от преподаваемого предмета.

единственная мотивация, которая может поддерживать повседневную работу нормальным образом. Он необходим для творчества» [3].

Психологический комфорт подразумевает наличие вышеперечисленных составляющих его компонентов. Но в первую очередь связан с коммуникациями и взаимодействиями внутри класса в системах «ученик–ученик» и «учитель–ученик». На комфортное и доброжелательное общение детей дошкольного (подразумеваются подготовительные классы музыкальной школы) и младшего школьного возраста значительное, если не определяющее, воздействие оказывает педагог. Отсутствие сравнения интеллектуальных и музыкальных способностей детей, доброжелательное отношение к каждому ученику служат примером детям для межличностного общения. Здоровая психологическая атмосфера в классе способствует спокойствию каждого ребенка и позитивному отношению к изучаемому предмету (даже сложному).

В системе «учитель–ученик» все точки взаимодействия выстраиваются учителем: доброжелательное отношение, доверие, поддержка, эмпатия к каждому ребенку создают психологически комфортную обстановку в группе в целом. Ощущение успешности у отдельно взятого ученика формируется из правильно расставленных педагогом акцентов в решении учебной задачи. Например, при сольфеджировании номера на уроке сольфеджио хорошо владеющий инструментом ученик может сыграть этот номер, основная часть группы поет вместе с ним, тактируя/дирижируя при этом, а один-два ребенка, имеющие неточную интонацию, могут поддержать звучащий ансамбль инструментальным сопровождением, которое будет дублировать метр/ритмический рисунок номера³.

Важную роль играет искреннее эмоциональное поощрение успехов конкретного ребенка (стал лучше писать диктанты, полнее рассказывать биографию композитора, играть темы, интонировать и т.д.). Дополнительный интерес на уроках теоретического цикла может создавать управляемая экспрессивность педагога: артистизм,

³ Данный пример очень приблизительный, но раскрывает суть индивидуального подхода для создания ситуации успешности. Несомненно, роли учеников в разных заданиях будут меняться в зависимости от целей урока.

умение «заразить» ученика любовью к музыке, заинтриговать. Создавая обстановку психологического комфорта, педагог облегчает, оптимизирует процесс обучения. Дети с радостью и готовностью идут на самые сложные в освоении предметы.

Однако в процессе создания комфортной психологической обстановки на уроке необходимо обозначить для детей четкие, ясные, определенные границы поведения, игры и взаимодействия. В момент решения творческой или интеллектуальной задачи в обстановке полного психологического комфорта возможно «выпадение в креативный хаос» [4]. Это, в свою очередь, может способствовать нарушению дисциплины и изменению (в худшем случае, разрушению) структуры урока, а также утомлению детей. Поэтому представляются необходимыми четко очерченные границы и ясно обозначенные педагогом правила. Как отмечал еще Л.С. Выготский, ребенок, идеально приспособленный и адаптированный к среде, развиваться не будет. Для развития детей необходимы возможные преодолимые трудности и проблемы. Кроме того, правила помогают создавать на уроках психологический комфорт, обеспечивая гармоничное сосуществование всей группы. Следствием создания психологического комфорта на уроках предметов теоретического цикла будет стремление и желание детей не только продолжать свое музыкальное образование на начальных этапах (переходя из класса в класс), но и профессионально совершенствоваться и заниматься музыкой в дальнейшем.

Использованные источники

1. *Боронина Е.В., Лепеценко А.Е., Сычева Е.В.* Психологический комфорт на уроке как условие всестороннего развития личности ребенка // Проблемы современной науки и образования. 2018. № 11 (131). С. 78–80.
2. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля / [под общ. ред. Н.В. Шахматовой]. СПб.: Весь, 2004. 735 с.
3. *Изард К.Э.* Психология эмоций. СПб., 1999. С. 183–184.
4. *Коляденко Н.П.* Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств: учеб. пособие / Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2003. 258 с.
5. *Мечников Л.И.* Цивилизация и великие исторические реки: статьи. М., 1995.

6. Ниязбаева Н.Н. Психологическое обоснование обеспечения комфорта младших школьников в образовательной деятельности // Психологическая наука и образование: электронный журнал. 2009. № 3. С. 1–18.

7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю., Толковый словарь русского языка. М.: Аз, 1996. 928 с.

Elena Starikova

PSYCHOLOGICAL COMFORT IN THE LESSONS OF THE MUSIC-THEORETICAL CYCLE

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 19–25.

doi: 10.17223/26188929/14/4

The comfort is actual and widespread phenomenon in our time. It forces modern pedagogy to adjust approaches to teaching children. In addition, in the structure of additional education too.

This article is devoted to the problem of creating psychological comfort for music school students in music-theoretical subjects. Moreover, the types of comfort and specific ways of creating them are being studied.

Keywords: psychological comfort, types of comfort, music, lessons

The used sources

1. Boronina E.V., Lepeshchenko A.E., Sycheva E.V. Psychological comfort in the classroom as a condition for the comprehensive development of a child's personality // Problems of modern science and education. - No.11 (131). - Ed.: Olymp LLC, 2018. – pp. 78–80.

2. Dal V.I. Explanatory Dictionary of the living Great Russian language V.I.Dal / [under the general editorship of N.V. Shakhmatova]. – St. Petersburg.: All, 2004 (GPP Pech. Dvor). – 735 p.

3. Izard K.E. Psychology of emotions. – St. Petersburg, 1999. - pp.183-184.

4. Kolyadenko N.P. Musical and aesthetic education: synesthesia and the complex impact of the arts: Studies.stipend/ Novosibirsk State Conservatory (Academy) named after M.I.Glinka. – Novosibirsk, 2003. - 258 p

5. Mechnikov L.I. Civilization and the great historical rivers; Articles. M., 1995.

6. Niyazbaeva N.N. Psychological justification for ensuring the comfort of younger schoolchildren in educational activities // Electronic journal "Psychological Science and Education", 2009, No. 3. – pp.1–18.

7. Ozhegov S.I., Shvedova N.Yu., Explanatory Dictionary of the Russian language. – M.: Az, 1996. – 928 p.

VERBUM DE MUSICA

УДК 781.1

doi: 10.17223/26188929/14/5

Екатерина Малиновская

ЗАМЫСЕЛ АВТОРА В ТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье рассматривается феномен «дешифровки» текста, производимой певцом при исполнении вокального произведения. Утверждается, что все встречаемые в тексте знаки средств выразительности складываются в некоторый «общий знаменатель», выражающий эмотивный процесс (понятие, введённое в научный обиход в статье Е. Приходовской–В. Клименко). Такой обусловленностью средств выразительности обусловлен психологический процесс исполнителя, выступающий непосредственным «отражением» содержания произведения.

Ключевые слова: певец, исполнитель, произведение, текст, эмотивный процесс, средства выразительности

Как известно, основной задачей исполнителя всегда называется воплощение замысла композитора. Но даже если композитор был бы другом исполнителя, живущим в том же городе или том же доме (что является большой редкостью, так как известные и признанные композиторы жили, скорее всего, два-три века назад) – известен ли ему его собственный замысел? Попробуйте спросить об этом хоть одного знакомого композитора – будете удивлены. Что же оказывается доступным исполнителю? Только *текст*, зафиксированный на бумаге и зашифрованный множеством специальных нотных символов.

Следовательно, для исполнителя актуальны две тенденции: 1) «дешифровка текста» и 2) адаптация смысла к внутреннему миру исполнителя. Именно в первом содержится всё множество знаков, свидетельствующих о замысле композитора. Здесь мы видим и знаки динамики, и знаки штрихов и др. Призываем исполнителя не ориентироваться только на эти знаки, потому что не следует играть «громче» или «быстрее»: всё это должно иметь обоснование во внутреннем мире героя, а следовательно – и певца. На достижение этой идентичности героя и певца нацелены все действия, о которых

можно сказать в научных трудах исследователей актёрского и певческого мастерства.

Итак, видим синхронизацию этих двух процессов: *расшифровка знаков текста и приведение к «общему знаменателю» и адаптация текста к своему внутреннему миру* – для убедительного воплощения исполняемого текста. Детали, зафиксированные в тексте – те или иные средства выразительности – знаки эмотивного процесса, которые исполнитель «разгадывает» в тексте. Именно это «разгадывание» знаков, доступных исполнителю при фиксации текста, и является процессом дешифровки текста. Эти внешне наблюдаемые знаки требуются для восприятия при исполнении «скрытого» внутреннего психологического процесса. *Все средства выразительности, которые можно увидеть в тексте, – только внешние знаки внутреннего процесса*, который только и может нести смысловую нагрузку: сами эти знаки смысловой нагрузки не имеют. Поэтому внешне фиксируемые в тексте знаки и требуют вдумчивой внутренней работы певца, где и формируется психологическая мотивация, «отвечающая» внутренним причинам наблюдаемых действий.

Прежде чем спеть партию Серпины, певица должна знать её внутреннюю мотивацию – хотя бы отношение к Уберто, например. Влюблена она в него или просто хочет «повышения» статуса – исполнительница партии Серпины должна знать заранее, ещё до «дешифровки» текста.

Здесь следует задуматься, возможен ли диалог между автором и адресатом? Так называемый диалог возможен только между исполнителем и адресатом, так как автора как минимум не видим (он либо в другом городе, либо уже в другом мире). Значит, исполнителю остаётся ориентироваться только на знаки, которые автор оставил в тексте. Только этот текст выступает «первичным звеном» между адресантом и адресатом, т.е. между композитором и слушателем. Именно между композитором и слушателем расположена позиция исполнителя. Все трактовки и интерпретации, существующие и возможные, обусловлены непосредственной необходимостью: слушатель не может «прочитать» нотный текст, может услышать только аудиоверсию этого текста «в прочтении» исполнителя.

Таким образом, наблюдаем воплощение «замысла автора» в тексте, проходящим в непосредственное взаимодействие с исполнителем.

Ekaterina Malinovskaya

AUTHOR'S INTENT IN THE TEXT OF THE WORK

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 26–28.

doi: 10.17223/26188929/14/5

The article deals with the phenomenon of "deciphering" the text produced by the singer when performing a vocal work. It is argued that all the signs of expressiveness found in the text add up to a certain "common denominator" expressing the emotive process (the concept introduced into scientific use in the article by E. Prikhodovskaya – V. Klimenko). Such conditionality of the means of expression determines the psychological process of the performer, which acts as a direct "reflection" of the content of the work.

Keywords: singer, performer, work, text, emotive process, means of expression

УДК 781.1
doi: 10.17223/26188929/14/6

Анна Окишева

МЕЖВРЕМЕННОЙ СМЫСЛОВОЙ МАЯТНИК: ПУТЬ СУЩЕСТВОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В качестве гипотезы формы существования произведения в статье рассматривается модель межвременного смыслового маятника. Подразумевая движение, а точнее «качание маятника» следует понимать нотнo-вербальную фиксацию текста и исполнение произведения. В качестве примера предлагается рассмотреть модель межвременного смыслового маятника при появлении такого произведения, как Сонеты Петрарки Ф. Листа.

Ключевые слова: межвременной смысловой маятник, эмоциональный «заряд», создание, воссоздание, фиксация текста

Музыкальное произведение существует в ряде аспектов между художественным и нехудожественным мирами, между музыкальными образами и немusикальными прообразами.

В жизни музыкального произведения существует множество этапов, отнюдь не всегда однородных. Даже опуская проблематику текста и интертекста, интерпретации и реинтерпретации – и то, и другое присутствует и в художественной, и в научной сфере – предлагаем *модель межвременного смыслового маятника* как гипотезу формы существования произведения.

Маятник предполагает постоянное движение, постоянное «качание» между относительно стабильными пунктами фиксации, которые рассматриваем как фиксацию текста в графических символах музыкального текста.

«Качание маятника» происходит постоянно между сознаниями продуцирующим и воспринимающим. Как продуцирующее сознание, согласно терминологии Е. Гуренко⁴, функционирует творческое сознание, «отвечающее» и за создание текста, и за его воссоздание. Первое, завершающееся нотной или нотнo-вербальной фиксацией текста, является творческим процессом композитора, второе, завершающееся появлением такого звукового факта, как исполнение произведения, является творческим процессом музыканта-исполнителя (пианиста, дирижёра, скрипача, певца, флейтиста и т.д.). В первом случае видим процесс зашифровки, во втором – дешифровки текста. В первом случае «получаем» нотный или нотнo-вербальный, а может и просто вербальный текст, зашифрованный соответствующим языком и понятный зачастую только музыканту-исполнителю, но недоступный для публики. А публика и является непосредственным адресатом содержания текста. Во втором случае «получаем» некоторый аудиовариант текста, доступный в первую очередь непосредственному адресату – публике (множеству воспринимающих сознаний).

Таким образом возникает «качение маятника», зачастую «через века», если композитор – создатель текста – жил веке в XVII, а исполнитель – воссоздатель текста – веке в XX. Точным и бесспорным фактом является то, что исполнитель и публика – современники, композитор и публика, так же как композитор и исполнитель – как правило, представители разных эпох. Именно поэтому, как представляется, правомерно назвать маятник межвременным.

На стадии формирования текста и на стадии его освоения исполнителем выявляются сугубо внутритекстовые закономерности: например, эмоциональный «заряд» становится эмотивной составляющей текста (по определению В. Клименко, «Эмотивность – текстовая категория, соответствующая внетекстовому феномену эмоциональности»). Этим и можно объяснить мысль о межвременном «качании» нашего маятника: маятник движется от эмоционального «заряда» автора – через эмотивные компоненты текста – к эмоциональному «заряду» адресата (воспринимающего сознания). Затем снова –

⁴ Будем опираться именно на эту, предложенную Е.Г. Гуренко, терминологию, хотя принципиальным её аналогом выступает пара «данное – созданное», предложенная М. Бахтиным.

к эмотивным компонентам текста – в прочтении исполнителем. Затем снова – уже, скорее всего, в другом поколении.

В качестве примера предлагается наглядно рассмотреть «качание маятника»: Сонет Петрарки № 104 Ф. Листа («Годы странствий») 2-й том.

Интерес Листа к творчеству Петрарки – в частности, трём избранным Листом сонетам – находит воплощение в вокальном триптихе «Sonetti di Petrarca» для голоса и фортепиано. И этот вариант ничем не уступает фортепианному, – тем более, когда за него берутся такие замечательные артисты, как тенор Николай Гедда. Другая запись – поёт Роквелл Блэйк. Это требует дальнейшего рассмотрения, в специальном исследовании.

«С каждым днем, – писал Лист Берлиозу, – во мне все больше и больше укреплялось убеждение, что все гениальные произведения родственны между собой, но родство это скрыто. Рафаэль и Микеланджело помогли мне понять Моцарта и Бетховена; Иоанн из Пизы, Фра Беато, Франча разъяснили мне Аллегри, Марчелло и Палестрину; Тициан и Россини – это звезды, светящие нам одним и тем же светом. Колизей и Кампо-Санто совсем не так чужды героической симфонии и реквиему, как это обыкновенно думают. Данте нашел себе художественный отголосок в живописи – у Орканья и Микеланджело; со временем, быть может, он найдет его и в музыке, в каком-нибудь Бетховене будущего» [1, с. 143–144].

Итак, видим неоднократное «качание маятника» между пространствами текстовым и внетекстовым, между сознаниями продуцирующим и воспринимающим:

1. Сонеты Ф. Петрарки – сами стихи, созданные Ф. Петраркой – текст.

2. Их читатели – восприятие текста.

3. Произведения Ф. Листа (первая редакция, вокальная) – текст.

4. Ряд исполнений различными певцами.

5. Восприятия этих исполнений.

6. Произведения Ф. Листа (вторая редакция, фортепианная) – текст.

7. Ряд исполнений различными пианистами.

8. Восприятия этих исполнений.

9. Ряд переложений для различных инструментов.

10. Восприятия этих переложений.

Как можно заметить, «маятник» качается постоянно (названы только моменты его «остановок»), крайних противоположных положений.

За счёт такого «качания маятника» образуются связи внутритекстового и внетекстового пространств, между эмоциональным «зарядом» автора (адресанта) и эмоциональным «зарядом» слушателя (адресата). Формирование этих связей коррелирует напрямую с переходами от эмоциональности к эмотивности как составляющей текста – и наоборот.

Использованные источники

1. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1956. Т. 1. 531 с.

Anna Okisheva

INTERTIME SENSITIVE PENDULUM: THE WAY OF EXISTENCE OF A MUSICAL WORK

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 29–32.

doi: 10.17223/26188929/14/6

As a hypothesis of the form of existence of the work, the article considers the model of intertemporal semantic pendulum. By implying movement, or rather "swinging of the pendulum", one should understand the musical-verbal fixation of the text and the performance of the work. As an example, it is proposed to consider the model of an intertemporal semantic pendulum when such a work as Petrarch's Sonnets by F. Liszt appears.

Keywords: intertemporal semantic pendulum, emotional "charge", creation, reconstruction, text fixation

The used sources

1. Milshtein Ya.I. F. List. T. 1. M.: State Musical Publishing House, 1956. 531 p.

УДК 781.1

doi: 10.17223/26188929/14/7

Екатерина Приходовская

ТАНДЕМ ЭМОТИВНОСТИ И УСЛОВНОСТИ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ СМЫСЛОВОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье предлагается такая модель соотношения эмотивности и условности в художественном тексте, как равноправный тандем. Подробно рассматривается понятие эмотивности, заимствованное из сферы лингвистики (определение В. Шаховского), это понятие адаптируется к вокальной музыке. Тандем эмотивности и условности выполняет функцию формирования смысловой целостности произведения.

Ключевые слова: условность, эмотивность, смысловая целостность, вокальное произведение, творчество

Значение условности в художественном тексте обсуждалось как проблема искусствознания довольно давно. Как равновеликая, но отнюдь не противоречащая текстовая категория предстаёт **эмотивность**. Приведём определение эмотивности, сформулированное В. Шаховским в сфере лингвистики: «имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики» [4, с. 24]. При адаптации понятия «эмотивность» к языку особого рода – синтетическому языку вокальной музыки – возникает ряд новых составляющих данного понятия. Распространяясь по сферам близлежащих видов искусства, эмотивность становится глобальной искусствоведческой, межжанровой категорией. Соответственно, можем отнести к этому понятию одно из новейших, уже распространяющихся на все виды искусства, определений: «Эмотивность – текстовая категория, соответствующая внетекстовому феномену эмоциональности» (В. Клименко).

В исследованиях позднего советского времени, с которыми автору статьи довелось ознакомиться, культура подразделяется на «социалистический реализм» и «буржуазное искусство». В контексте этих исследований противопоставляется «правда жизни» и «условность искусства». Неоднократно, в качестве аргумента, приводится известное высказывание К.С. Станиславского «не верю». Однако, как можно предположить, «правда жизни» заключается как во внутреннем (психологическом) мире личности, так и во внешних его проявлениях. Первостепенное значение эмотивности переносит внимание исключительно на внутренний (психологический) мир личности. Только в этом, по мнению автора, и заключается так называемая «правда жизни». «Не верить» можно только внешним проявлениям внутреннего мира, точнее – не очень адекватному её воплощению. Именно к адекватности воплощения интенций внутреннего мира стремится искусство в контексте комплекса средств выразительности.

Таким образом, художественную условность можно приравнять к техническим средствам выразительности, соотнося её с формой произведения. Тогда эмотивную составляющую произведения можно приравнять к его содержанию. В соотношении эмотивности и условности можно увидеть аналогию с соотношением содержания и формы художественного произведения.

Как можно заметить, в проблеме противостояния условности и эмотивности видим просто «подмену», несоответствие темы обсуждения. «Условностью» называется несоответствие внешней видимости внутреннему процессу. Но это нормально! Разве они могут друг другу соответствовать? Могут, но в редких случаях. Здесь кроется и проблема конфликта театра переживания и театра представления.

Нужно ответить на вопрос: говоря о публике, мы подразумеваем *индивидуальное* воспринимающее сознание или *ряд* неоднородных сознаний? Это вопрос, во-первых, философский, во-вторых – ответа не имеющий. Конечно, под словом «публика» подразумевается отнюдь не один человек, но ведь – и это неизбежно! – воспринимающее сознание всегда индивидуально, сознание всегда одно у каждого человека. В этом и скрыт «корень» противоречия между эмотивностью и условностью, между театром переживания и театром

представления. Первый ориентирован, как кажется верным, на отражение процессов внутреннего мира, второй – на отражение и воплощение своими средствами мира внешне воспринимаемого.

Итак, перед нами индивидуальное воспринимающее сознание, видящее всех присутствующих на сцене как свои собственные объекты. Даже если (как правило) на сцене множество солистов, каждый из них обладает индивидуальным сознанием. Таким образом, множество воспринимающих сознаний реагирует на множество сознаний продуцирующих⁵.

Важным представляется также вопрос *диалога* автора и слушателя. Термин такой часто присутствует в различных исследованиях, но диалог между автором и слушателем, по сути, невозможен. Возможна только реакция слушателя на произведение; обратной реакции автора, особенно если он уже два-три века не в этом мире, не существует. Таким образом, мы можем говорить не о процессе диалога, а о процессе восприятия произведения слушателем. В непосредственный «диалог» слушатель вступает только с артистом, исполняющим это произведение. Опуская подробности, связанные с психологическим погружением артиста в образ, видим «мост» от образа к слушателю через артиста. Поэтому психологическая «правда» представляется гораздо более значимой, чем «правда» внешне воспринимаемых событий. В рамках психологического мира, вступающего в ассоциативную связь с психологическим миром слушателя, не существует понятия «не верю». Такое понятие может быть востребовано при несоответствии внешних проявлений процессов психологического мира, что театр представления часто нивелирует с помощью визуализации внутренних интенций сознания персонажа (в качестве примера можно привести эпизод с Царевичем из фильма А. Тарковского «Борис Годунов»). Таким образом, эмотивность оказывается и здесь на центральном месте: если она не выражается в музыке и в словах, выражается в видеоряде как подтекстовый слой.

⁵ Солистов рассматриваем как продуцирующие сознания, так как именно при пересоздании произведения солистами происходит контакт с публикой; публика, как правило, не дифференцирует понятия «автор» и «солист». Поэтому именно в контакте солистов и публики видим взаимодействие продуцирующих и воспринимающих сознаний.

Взаимодействие в вокальной музыке таких явлений, как *условность* и *эмотивность*, сложно обозначить как оппозицию – скорее, как некоторое единство. Даже от диалектического единства это соотношение далеко. Понятие условности фигурирует как общее, объективно наблюдаемое, понятие эмотивности – как личное, отражающее процессы, протекающие во внутреннем психологическом мире личности, в данном случае персонажа. *Условность (весь комплекс явлений, с ней связанный) в вокальной музыке соответствует внешне наблюдаемому, общему; эмотивность – единичному, скрытому, индивидуальному.*

Следует отметить, что философия субъективного идеализма, упоминающаяся порой в подобном контексте, имеет к изучаемой проблеме в нашем случае достаточно опосредованное, точнее – терминологическое отношение.

В целом, как можно предположить, между условностью и эмотивностью нет оппозиции, как нет и диалектического единства: между ними нет в художественном мире противоречий.

Скорее всего, можно говорить о единстве общего и единичного как некоторого природного тандема. На уровне общего можно фиксировать понятие условности, на уровне единичного, индивидуального мы фиксируем эмотивность. Прежде всего, это связано с тем, что эмотивность в художественном тексте восходит к эмоциональности как части психики, а психологический мир – внутренний, индивидуальный.

Итак, ***в соотношении условности и эмотивности в искусстве можно видеть тандем условного и эмотивного***, как в любом живом существе – тандем общего: плоти и духа.

Определение художественной условности (правда, в литературе, а не в музыке) сформулировал В. Хализев: «Специфика изобразительного (предметного) начала в литературе во многом предопределена тем, что слово является конвенциональным (условным) знаком, что оно не похоже на предмет, им обозначаемый» [3]. Также с этим понятием (условность) связаны исследования А.А. Михайловой, Ф. Мартынова, Е. Ковтун, Е. Доценко. Условность характеризуется «видимым отступлением от внешнего правдоподобия» [2]. Однако функционально жизнеподобие представляется тождественным внутреннему психологическому миру. Значением психологического

мира в вокальной музыке усиливается значимость невербальной составляющей, что связано с первостепенностью в вокальной музыке музыкально-тематической драматургии.

В самом процессе восприятия видим тандем общего и единичного: воспринимающее сознание единично, но таких сознаний в публике много. И у каждого солиста сознание единично, а таких сознаний в большой опере, как правило, много. Для сознания каждого певца весь художественный мир, в котором он существует, все персонажи, с которыми взаимодействует, – объекты его единичного внутреннего мира⁶.

Повторим главное: *в соотношении условности и эмотивности в искусстве можно видеть ТАНДЕМ УСЛОВНОГО И ЭМОТИВНОГО.*

Использованные источники

1. Грушевская В.Ю. Художественная условность в русском романе 1970–1980-х годов: дис. ... канд. филол. наук / Уральский государственный педагогический университет. Екатеринбург, 2007.

2. Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность. М.: Сов. писатель, 1974. С. 19.

3. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.

4. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 208 с.

Ekaterina Prikhodovskaya

TANDEM OF EMOTIVITY AND CONDITIONS IN FORMING THE SEMANTIC INTEGRITY OF A VOCAL WORK

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 33–38.

doi: 10.17223/26188929/14/7

⁶ Таким образом, для каждого солиста весь разворачивающийся сюжет – quasi-моноопера. Как в моноопере, он единственный персонаж, его внутренний мир – объект внимания. У него единственное время – субъективное, единственные мысли и чувства – его собственные, но в опере он не один, не единственный персонаж. Для публики – да и для любого воспринимающего сознания – персонажей в опере много, и у каждого – свой внутренний мир, своё время, своё окружающее пространство. И для зрителя всё воспринимаемое – объекты его сознания. Подробнее об этом сказано в статье В. Клименко в этом же выпуске.

The article proposes such a model of the correlation of emotiveness and conventionality in a literary text as an equal tandem. The concept of emotiveness, borrowed from the sphere of linguistics (V. Shakhovsky's definition), is considered in detail, this concept is adapted to vocal music. The tandem of emotiveness and conventionality performs the function of forming the semantic integrity of the work.

Keywords: conventionality, emotiveness, semantic integrity, vocal work, creativity

The used sources

1. *Grushevskaya V.Yu.* Artistic conventionality in the Russian novel of the 1970-1980s: dis. ... k. philol. Sciences. Ural State Pedagogical University. Yekaterinburg, 2007.
2. *Dmitriev V.A.* Realism and artistic convention. Moscow: Soviet writer. 1974. S. 19.
3. *Khalizev, V.E.* Theory of Literature. Textbook - 4th ed., corrected. and additional - M.: Higher. school, 2004. 405 p.
4. *Shakhovsky, V.I.* Categorization of emotions in the lexico-semantic system of the language / V.I. Shakhovsky. - M.: Publishing house LKI, 2008. - 208 p.

УДК 781.1

doi: 10.17223/26188929/14/8

Вячеслав Клименко

ПОНЯТИЕ ВНУТРЕННЕЙ QUASI-МОНООПЕРЫ

Я, я, я! Что за дикое слово!
Неужели вон тот – это я?
В. Ходасевич

В статье предлагается к рассмотрению понятие внутренней quasi-монооперы. Это понятие основано на том, что каждый человек располагает своим, уникальным внутренним психологическим миром: это относится и к солистам, и к слушателям. Поэтому партия каждого солиста в опере рассматривается как внутренняя quasi-моноопера. Приводится множество аргументов, связанных с индивидуальным психологическим временем.

Ключевые слова: солист, моноопера, психологический мир, психологическое время, вокальная партия

Солист для персонажа – один (в опере), для лирического героя – один (в камерно-вокальном произведении). Остальные персонажи – как реально визуализируемые в опере, так и виртуально присутствующие в камерно-вокальном произведении – функционируют как *объекты внутреннего мира солиста*⁷. Поэтому напрашивается сравнение с монооперой. Для каждого персонажа оперы такое сравнение представляется вполне законным: присутствует если не совпадение, то некоторая корреляция оперной партии и монооперы.

События внутреннего мира персонажа в моноопере – первичный, можно сказать, единственный сюжет: поскольку первичен внутренний мир персонажа – все внешне наблюдаемые события видим

⁷ Напрашивается аналогия с гелиоцентрической системой строения Солнечной системы. Конечно, с этической точки зрения солист вряд ли согласится считать себя центром притяжения системы, но функционально – в силу ряда психологических причин – он таким центром и является.

«с точки зрения» этого персонажа. В большой опере синхронизируются события внутренних миров целого ряда персонажей – синхронизируются прежде всего хронологически. Этим обстоятельством обусловлена, скорее всего, специфика оперного хронотопа. Одному внешнему ряду событий – сюжету – подчинён ряд внутренних миров персонажей.

К слову «моноопера» здесь добавляется «quasi», так как функционально партия одного из солистов оперы выступает только подчинённым элементом главной сюжетной линии; иерархии подобных элементов на данный момент не существует. Хотя представляется очевидным, кто из персонажей – главные герои, а кто – второстепенные. Для каждого солиста большой многоперсонажной оперы одинаково могут существовать quasi-монооперы «Григорий Грязной», «Любаша» или «Марфа». Если о них в опере сказано довольно много, то можно только фантазировать о внутреннем мире таких персонажей, как, например, Бомелий, Иван Лыков, Домна Сабурова или Малюта Скуратов. Какими путями они пришли к рассматриваемой ситуации? У каждого, как можно предположить, было немало обстоятельств как внешнего, так и внутреннего мира, которые в опере не рассматриваются. «Додумать» эти обстоятельства может только солист – исполнитель этой партии. Нужно отметить, что солист только в лучшем случае – отнюдь не самым частым – будет интересоваться биографическими данными персонажа – если таковые имеются, а преимущественно сработает логика «предлагаемых обстоятельств» по принципу «я бы поступил так». К примеру, мы ничего не знаем о молодости мамы Марфы, или об их знакомстве с Собакиным, или о германской части жизни Бомелия, хотя, конечно, всё это в жизни существовало.

Упомянем неизбежно присутствующую стадию знакомства певца с партией – стадию *идентификации* солиста и персонажа. Именно на стадии идентификации солиста и персонажа возникает quasi-моноопера. На этой стадии персонаж из категории «он/она» переходит в сознании солиста в категорию «я».

Термин «хронотоп», впервые введённый А.А. Ухтомским [29] в биологии, активно использовался только в сфере естественно-научных исследований – до появления работы М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1937–1938), в которой была произ-

ведена экстраполяция данного термина в область литературоведения. Именно здесь М.М. Бахтин определяет хронотоп как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе». Адаптация категории хронотопа к сфере оперного искусства почти полностью нивелирует пространственную составляющую данного понятия. В отличие от пространства в литературном произведении (так же как, например, в живописи), оперное пространство допускает множество вариантов сценического воплощения. Значение же временной составляющей увеличивается в силу процессуальности синтетического жанра оперы.

Следует обозначить специфику хронотопа в оперном целом. Она действует именно в оперном целом, а ни в каком другом жанре, так как:

1) только опере, в силу вокальной природы характеристик персонажей, присуще такое явление, как *психологическое время*, и принципиальная центрация внутреннего психологического мира персонажа;

2) только в опере, даже помимо вокальной природы, первична *интонационность* как необходимое свойство тематической драматургии [30];

3) центрация внимания на собственном внутреннем мире, свойственная любому человеку, превращает всех персонажей в объекты этого внутреннего мира. Интонационная – музыкальная – природа оперы подчёркивает невербальные интенции сознания, так называемые мыслеобразы;

4) опера как «содружество моноопер» обладает исчерпывающим потенциалом целого, на правах полифонического взаимодействия (согласно концепции полифонического романа М.М. Бахтина) самостоятельных сознаний.

Подчеркнём, что в многоперсонажной опере, как в моноопере, первичен именно *художественный мир*, осознаваемый персонажем как единственно реальный.

Специфика хронотопа оперы обусловлена прежде всего тем, что большую (многоперсонажную) оперу, как было сказано, можем рассматривать как соединение нескольких моноопер: **каждый персонаж = quasi-моноопера**. Актуален такой подход для солиста в

первую очередь, так как именно ему предстоит быть единственным носителем внутреннего мира персонажа.

То, о чём пойдёт речь, кажется настолько очевидным и бесспорным, даже можно сказать – естественным, что, как следствие, в аргументах не нуждается. Тем не менее, по некоторому необъяснимому недоразумению, в научном искусствоведческом обиходе этот факт в настоящее время отсутствует.

Любой фрагмент⁸ из жизни *любого* человека может быть воплощён средствами искусства как моноопера, вне зависимости от гендерной принадлежности, возраста, социального положения, профессии и др. Ключевой характеристикой монооперы здесь выступает такое её природное свойство, как *единство вербального и невербального*: не все свои представления и ощущения человек хочет – да и не все может – сформулировать вербально. В его внутреннем психологическом мире всегда имеют место те или иные эмоциональные позывы, хотя бы на уровне нравится – не нравится. Во-первых, и здесь могут быть разные оттенки; во-вторых, многое зависит и от того, кто испытывает это чувство – пятилетняя девочка в XXI веке или престарелый епископ в XV, чиновник, называвшийся «маленьким человеком» или современный бомж на помойке... Кроме того, имеет смысл, каким искусством это воплощено. Хотя выбор, как можно заметить, не так уж велик: в балете и в живописи нет вербального языка, в литературе и драматургии – невербального, по крайней мере системно участвующего. Современные технологии, бесспорно, позволяют сочетать вербальное и невербальное начала – но технологии эти, как правило, скорее всего, весьма дорогостоящие. К моноопере обратиться проще – технология её создания и воплощения давно уже известна и достаточно проста.

Если перейти в сферу монооперы как искусства из сферы её образов, находящихся вне этой сферы, то увидим ряд закономерностей, на которые следует обратить внимание.

Естественно, при обращении к сфере монооперы возникают замечания, существующие «на грани» этого жанра – в сфере оперы и вокальной музыки вообще. Почему эти сферы оказываются актуальными? По-

⁸ Фрагмент – в связи с хронологической ограниченностью любого существующего произведения искусства.

тому что именно *вокальная музыка осуществляет единство вербального и невербального – того, что изначально сосуществует во внутреннем психологическом мире любого человека*. Почему на первом плане оказывается жанр монооперы? Потому что именно здесь *психологический мир – один*: человек всегда, по большому счёту, один. Согласно известному высказыванию, каждый рождается один и умирает один – более того, он и живёт всегда один, все, кого он видит и знает, – объекты его сознания, доступные ему образы, не более того⁹.

Людей неинтересных в мире нет.

Их судьбы – как истории планет.

*У каждой все особое, свое,
и нет планет, похожих на нее.*

*А если кто-то незаметно жил
и с этой незаметностью дружил,
он интересен был среди людей
самой неинтересностью своей.*

*У каждого – свой тайный личный мир.
Есть в мире этом самый лучший миг.
Есть в мире этом самый страшный час,
но это все неведомо для нас...*

*Что знаем мы про братьев, про друзей,
что знаем о единственной своей?
И про отца родного своего
мы, зная все, не знаем ничего¹⁰...*

Какие аналоги можно увидеть в искусстве?

Как уже было сказано, солист для персонажа – один (в опере), для лирического героя – один (в камерно-вокальном произведении). Остальные персонажи – как реально визуализируемые в опере, так и виртуально присутствующие в камерно-вокальном произведении –

⁹ Конечно, различным является хронологический срок действия – и функция – каждого объекта: кого-то человек встречает на час, кого-то – на всю жизнь; кого-то – как продавца из соседнего ларька, кого-то – как жену/мужа. Но и в том, и в другом случае – до этой встречи была другая, достаточно обширная жизнь. Она, скорее всего, осталась неизменной во внутреннем психологическом мире личности.

¹⁰ Е. Евтушенко, 1961.

функционируют как *объекты внутреннего мира* персонажа¹¹. Как можно заметить, жанр монооперы часто недооценивается: его считают «одним из ответвлений» оперы, не учитывая его ***глобального и, можно сказать, уникального значения – отражения в искусстве неделимого и неповторимого внутреннего мира человека.***

Можно утверждать, что моноопера – воплощение внутреннего мира только на стадии сценической работы, когда есть солист и внутренний мир персонажа. Ранее в творческом процессе композитора единственность персонажа отсутствует, для композитора нет ни единственного внутреннего мира солиста, ни процесса идентификации солиста и персонажа, все персонажи оперы для композитора – объекты его сознания. Для композитора, как и в дальнейшем для слушателя, персонажей в опере много, все они являются объектами сознания композитора или слушателя, единственного для него самого. Именно поэтому можно утверждать, как уже говорилось, что опера – комплекс моноопер. Каждый солист – его персонаж – представляет собой отдельную монооперу.

Именно в сознании солиста персонаж из категории «он/она» переходит в категорию «я».

На первом плане, в контексте первостепенности внутреннего мира персонажа, оказывается субъективное время, востребованное в первую очередь в квази-моноопере, которую, как уже было сказано, представляет собой каждый персонаж оперы. Но если в моноопере субъективное время – единственное, в опере оно неизбежно вовлекается в процесс синхронизации со временем объективным: объективное (равномерное, делимое) объединяет в опере ряд внутренних миров и психологических процессов множества различных персонажей. В принципе, такое же время – объективное, равномерно делимое – представляется естественным и для воспринимающего сознания, сформировавшегося и существующего в реальности, где такое время востребовано в рамках общественного договора.

Время понималось как одна из основ мира ещё в Древней Греции: Кронос (Время) – сын Урана и Геи (Неба и Земли) и отец шестерых

¹¹ Напрашивается аналогия с гелиоцентрической системой строения Солнечной системы. Конечно, с этической точки зрения солист вряд ли согласится считать себя центром притяжения системы, но функционально – в силу ряда психологических причин – он таким центром и является.

правлящих богов; Кронос пожирает всех своих детей (Время уничтожает свои создания). В дальнейшем образ Времени начинает существовать как философское понятие ([4, 13, 23]), но и в такой форме не теряет понимания его как чего-то единого («Время есть проявление – созидание творческого мирового процесса» [8, с. 235]). Термин «динамическая природа времени» введён А. Бергсоном под названием *durée* (длительность или дление) [24, 25]; здесь впервые постулируется разница «физического времени» и «времени сознания». Именно это по-другому решает проблему времени: возникает свойство двойственности времени. С.А. Аскольдовым выделяется три категории времени: онтологическое, психологическое и физическое [2]. Конечно, время как объективный параметр делится на равные сегменты («Начиная с Аристотеля, одним из наиболее важных и фундаментальных свойств времени считалась и по сей день считается равномерность» [21, с. 121]). Немаловажным фактором здесь выступает фактор *синхронизации* множества существующих в опере процессов и сознаний: именно множественность сознаний отличает оперу *для слушателя* от оперы *для солиста*. Для слушателя, как говорилось, в опере много персонажей, для солиста – один. Идентичные процессы можно констатировать и в творчестве оперного композитора: для него солистов всегда много. В этой связи и актуализируется понятие *durée*, так как можем отмечать двойственность времени – субъективного для солиста и объективного для слушателя (и для автора).

Кроме того, отметим условность, благодаря которой время делится на равновеликие фрагменты: именно равные участки позволяют координировать в обществе различные действия. Тем не менее «особый характер приобретает... время психических процессов, время в восприятии, переживании и сознании человека, которое получило название субъективного, или психологического» [10, с. 8].

Психологическое время персонажа в его внутреннем мире обладает объединяющей функцией. Это объяснимо тем, что «вся событийность психической жизни характеризуется длительностью, последовательно-

стью и ритмической структурой» [22, с. 19]. Такие наблюдения присутствуют в исследованиях современных психологов¹². Об этом ещё будет сказано далее при рассмотрении песни А. Бабаджаняна «Воспоминовения»: «У большинства опрошенных события их настоящего хронологически следовали не друг за другом, а чередовались с событиями “ненастоящего”. Гипотетические “кванты” оказывались как бы “пористыми” – между событиями настоящего нередко находилось несколько событий, к настоящему не принадлежащих» [10]. Человеческой психике присущи данные характеристики: «физиологи говорили о возможности обеспечения мозгом не одного, а многих различных масштабов времени» [10]. Кроме природных свойств, отметим, что здесь первичным выступает внутренний мир персонажа, воплощаемого солистом. Солист на языковом уровне акцентирует ряд важных для него явлений («Интервал длительности существует только для нас и вследствие взаимного проникновения наших состояний сознания» [24]), а также то, о чём вспоминает или мечтает («Знание каждого человека в основном зависит от его собственного индивидуального опыта» [19]).

Прежде всего, на первом месте оказываются такие свойства сознания, как *воображение* и *память*: «Человек – существо, обладающее памятью, и поэтому он не находится во власти действующей в данный момент силы или сиюминутного импульса» [15, с. 63]. В сознании человека – персонажа – прошлое обладает особым статусом: «прошлое переживает себя в двух различных формах: во-первых, в виде двигательных механизмов, во-вторых, в виде независимых воспоминаний» [25]. Воспоминаниям в любом сознании уделяется довольно значительное место, о чём неоднократно говорилось и в источниках культуры:

Воспоминания глядят в глаза,
Воспоминаний обмануть нельзя.
Они по самой сути –
Мои друзья и судьи,
И мои наставники¹³.

¹² В работе недаром приводилось классификация Ганнушкина: видим нерасторжимое единство, в данном случае психологических закономерностей персонажа и солиста, что актуализирует сферу психологии.

¹³ Из песни А. Бабаджаняна (стихи Р. Рождественского) «Пока я помню». Концерт «Стиляги» 6 июля 2022 года в Томской государственной филармонии. Солисты: В. Ивашковский, П. Шинкевич, А. Пиоттух, Е. Штейнмиллер, В. Клименко, ведущая – В. Сыпченко.

В сознании человека всегда присутствуют воспоминания, которые мешают прямым последовательностям в его внутреннем мире, что инициирует первостепенность субъективного настоящего, которое существует исключительно в индивидуальном внутреннем мире.

Первостепенность субъективного настоящего определяет и специфику хронотопа произведения, о чём пойдёт речь далее.

Как говорят, именно искусство предпочитает воплощать такое время. Только здесь мы можем видеть «драматургическую технику, состоящую во включении в настоящее действие рассказа о событиях, происшедших до начала действия» [16, с. 15]. О том, что субъективное настоящее и индивидуальное время всегда актуальны для внутреннего мира человека, говорилось неоднократно, в контексте ряда психологических наблюдений: «Учёные предпочитают временную протяжённость психического оставить искусству, которое, впрочем, неплохо справляется с нею» [11]. «За искусством остаётся и навсегда останется целостное и всестороннее непосредственное изображение эмоциональной жизни человека» [7, с. 57]. «Время в сознании людей “летит” или “тянется”, может быть “обретённым” или “потерянным”, “сжатым” или “растянутым”, “счастливым” или “недобрым”, “организованным” или “хаотичным”, “застывшим” или даже “текущим вспять”. Такого рода характеристики времени широко представлены в художественных произведениях...» [10, с. 10]. Чаще всего такие характеристики времени содержатся, например, в литературе [14, 17 и др.]. Кроме литературы, такую природу времени мы можем наблюдать и в музыке: здесь мы можем «слышать время» [20]. В музыке время можно наблюдать в качестве таких явлений, как «время-энергия» [1, с. 4], «экспрессивный континуум» [5]. Здесь следует подчеркнуть: всё, что наблюдалось в психологии относительно личности, в контексте данной работы адаптируется к сознанию персонажа оперы. Подчеркнём, что речь идёт не о психологическом времени солиста, но о психологическом времени персонажа. Психологическое время персонажа доступно слушателю в той мере, в которой оно продумано и пережито солистом.

События внутреннего мира персонажа определяют, как можно заметить, хронотоп quasi-монооперы солиста: «Субъективным критерием такой жизни является её эмоциональная насыщенность» [12, с. 36].

Эмоциональное состояние внутреннего мира персонажа и его влияние на время, воспринимаемое персонажем, – уже достаточно известный факт¹⁴.

В художественном мире время становится хронотопом (так же как эмоциональность становится эмотивностью).

Хорошая иллюстрация – анализ рассказа И. Бунина «Лёгкое дыхание», проведённый Л. Выготским [9]. В этом анализе содержатся замечания о разнице диспозиции рассказа и его *композиции* («в каком порядке эти события даны в рассказе» [9]). Композиция в данном случае оказывается второстепенной – именно диспозиция определяется субъективным временем персонажа. В какой момент что вспомнится, в какой момент что представится – логически предугадать невозможно. Это подчёркивает, во-первых, первостепенность внутреннего мира персонажа. Во-вторых, значение для изучения этого параметра блестящего анализа Л. Выготского, утверждающего, что «события в рассказе развиваются не по прямой линии, а разворачиваются скачками. Рассказ прыгает то назад, то вперед, соединяя и сопоставляя самые отдаленные точки повествования, переходя часто от одной точки к другой, совершенно неожиданно [9, с. 57–58]». Видим, что внутренний мир персонажа доминирует, оказываясь намного важнее внешне наблюдаемых событий. Важные события в дальнейшем фигурируют как воспоминания, во внутреннем мире персонажа намного более важные, чем происходящее в реальности. Это показывает, какой мы

¹⁴ Важными в доказательстве выступили эксперименты Дж. Маршалла Маклюэна [18] и Э. Лофтуса [26]. У Дж. Маршалла установлена такая закономерность психологического восприятия времени, как зависимость восприятия продолжительности временного отрезка от его эмоциональной наполненности: «...[Дж. Маршалл] просил испытуемых просмотреть фильм (длительностью 42 с.), в котором человек трясёт коляску и убегает, когда женщина приближается к нему. Спустя неделю испытуемые в среднем оценивали продолжительность эпизода в 90 с. В аналогичной работе испытуемым демонстрировали видеофильм с инсценировкой нападения хулиганов на университетский кампус (длительностью в 34 с.). Субъективная оценка составила в среднем 81 с., т.е. переоценка длительности была в 2,5 раза» [18]. Э. Лофтус своим испытуемым в своём эксперименте предлагал посмотреть 30-секундное видео грабежа банка; при просмотре этого видео спустя двое суток выяснилось, что испытуемые переоценивали длительность записи в 4–5 раз. Это, как выяснилось, было связано с эмоциональным стрессом, испытываемым испытуемыми; более стрессогенная версия видеоролика вызывала более сильную переоценку длительности в сторону увеличения.

видим сюжет в художественном мире оперы. Сюжет, присутствующий во внутреннем мире персонажа. Именно поэтому на первый план выходит субъективное время, в отличие от объективного, равномерно делимого. Таким образом, опера предстаёт как «содружество моно-опер»: время, действующее в художественном мире оперы, предстаёт как единство «времён» всех персонажей оперы. В этом, как можно заметить, хронотоп оперы объединяется по ряду признаков с хронотопом «полифонического романа» Ф.М. Достоевского, подробно изученного М. Бахтиным [3]. Это – природное и одно из важнейших основ искусства оперы.

Хронотоп, строящийся «по законам» внутреннего мира персонажа, да и вообще первостепенность субъективного времени в истории рассматриваются как негативные свойства оперы. Как негативное свойство указывается, прежде всего, *условность* оперы: «Правдоподобно ли, что человек, испытывающий гнев, горе, отчаяние, начинает петь... Если это невероятно в жизни, как же это будет выглядеть на сцене? Если мы считаем театр чем-то серьёзным, то как мы отнесёмся к артистам, изображающим значительных лиц, которые говорят о государственных делах, составляют планы измены, нападений, войны, идут на смерть, оплакивают горе и в то же время сладостно распевают, выделяют рулады и спокойно – трель? Всё это означает, что поступки действующих лиц противоречат смыслу их слов...» [27, с. 370]. Похожее наблюдение высказывает Брехт: «Умиравший человек реален. Но когда он, умирая, поёт, вся сцена приобретает условный характер» [6, с. 154]. Такие высказывания необычайно популярны, распространены в массовом сознании как свидетельства «смерти оперы» когда об этом идёт речь. Тем не менее оперный жанр представляется нам перспективным: он задействует в первую очередь субъективное время, присутствующее во внутреннем мире персонажа оперы (лирического героя камерно-вокального произведения). Эти факты вполне отвечают общей тенденции психологизации современного искусства.

Во многих исследованиях возникает проблема *правды* как некоторого воспринимаемого зрителем (слушателем) факта. Многие актёрские навыки нацелены на достижение правды, хотя её критериев нигде не было и нет. Правда может быть внешняя, а может быть внутренняя, психологическая. Именно к различию правды – внеш-

ней и внутренней – относятся знаменитые слова К.С. Станиславского «Не верю». «Не верить» можно в адекватность внешнего выражения внутреннего процесса, о чём достаточно убедительно сказано в статье Е.А. Приходовской несколькими страницами ранее.

В опере обычно присутствуют пограничные, крайние ситуации (вспомним, например, сюжеты опер «Царская невеста», «Кармен», «Тоска», «Иван Сусанин», «Турандот», «Мадам Баттерфляй» и др.). Поэтому на первом плане оказывается внутренний, невидимый эмоциональный мир личности, которую в художественном тексте воплощает эмотивность – текстовая категория, соответствующая внешнему феномену эмоциональности.

В рассматриваемых ситуациях человек, как правило, молчит. Именно благодаря музыкально-тематической работе можем проследить события, происходящие во внутреннем мире. Внутренним миром обусловлены и многие высказывания персонажа. Приведём, например, наблюдение, высказанное Е. Приходовской. Примечательно, что исследователь обращает внимание на сцену Скарпия и Тоски, длящуюся около четырех минут в условиях ускоряющегося действия, где такая «остановка» и любое промедление совершенно невозможны. При этом такая «остановка» востребована и логична. Приводятся подходы с позиций: «затишье перед бурей» – некоторый «трамплин» перед финалом; субъективное время – подчёркивание функциональной разницы между внутренним миром Тоски и внешним (объектным) миром, к которому принадлежит Скарпия.

Здесь как раз видим такой факт, как «растяжение или полная остановка времени (развёрнутая ария, равная мгновению чувства)» [28, с. 46].

Итак, художественное воплощение внутреннего мира человека посредством монооперы представляется наиболее адекватным тем процессам, которые мы можем наблюдать во внутреннем мире человека. Исходя из этого, жанр монооперы считаем вправе назвать наиболее «правдиво» воплощающим внутренний мир человека – на основании сочетания в нём вербального и невербального начал, что и составляет динамику внутреннего психологического мира человека. В соответствии с этим утверждаем первостепенность жанра монооперы как элемента «содружества моноопер» в большой опере для отражения внутреннего психологического мира человека (персонажа большой оперы).

Использованные источники

1. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. 456 с.
2. Алексеева А.А. К изучению музыки XX века: в 2 ч. М.: Рос. ун-т театрального искусства ГИТИС, 2014. Ч. II. 222 с.
3. Алексеева М.В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010. 27 с.
4. Андреева В.А. Эстетический анализ темпоральной сущности музыки: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2013. 19 с.
5. Андреева Г.М., Богомолова Н.Н., Петровская Л.А. Зарубежная социальная психология XX столетия: Теоретические подходы: учеб. пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 2002. 287 с.
6. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. 454 с.
7. Анненский И.Ф. История античной драмы: курс лекций / изд. подг. В.Е. Гитин, В.В. Зельченко. СПб.: Гиперион, 2003. 414 с.
8. Аппалонова И.В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2009. 224 с.
9. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
10. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука-классика, 2008. 352 с.
11. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). М.: Библос, 1993. 86 с.
12. Аришинов В.И., Свирский Я.Н. Философия самоорганизации. Новые горизонты // Общественные науки и современность. 1993. № 3.
13. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л.: Музгиз, 1963. 379 с.
14. Асафьев Б.В. Об опере (избранные статьи). Л.: Музыка, 1976. 336 с.
15. Аскольдов С.А. «Время и его преодоление» // Мысль. 1922. № 3. С. 80–83.
16. Асмолов А.Г. Психология личности: учебник. М.: Изд-во МГУ, 1990. 367 с.
17. Барсова И.А. Музыка. Слово. Безмолвие // Барсова И.А. Контурсы столетия. Из истории русской музыки XX века (сб. ст.). СПб.: Композитор, 2007. 240 с.
18. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963. 362 с.
19. Беркли Дж. Трактат о принципах человеческого знания // Беркли Дж. Сочинения. М.: Наука, 1978. С. 152–247.
20. Бехтерева Н.П. Нейрофизиологические аспекты психической деятельности человека. Изд. 2-е, перераб. и доп. Л.: Медицина, Ленинградское отделение, 1974. 151 с.
21. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 332 с.

22. Богин Г.И. Нормативы рефлексивной работы в коммуникативных ситуациях // Человек – коммуникация – текст. Вып. 3 / под ред. А.А. Чувакина. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1999. 287 с. С. 13–23.

23. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление (Опыт системного исследования музыкального искусства). М.: Композитор, 1991. 648 с.

24. Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.

25. Бородавкин С.А. Ансамблевое мышление в музыкальной теории и практике // Израиль-XXI. 2015. № 49.

26. Бородавкин С.А. Драматургические функции оперного оркестра // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 160–163.

27. Бородавкин С.А. Оркестровая фактура как средство музыкальной выразительности (на примере оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама») // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Одеса: Друкарський дім, 2008. Вип. 9. С. 60–71.

28. Корн И.Ю. Проблемы театральности: дис. ... д-ра искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. М., 1985. 175 с.

29. Ухтомский А.А. Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939. СПб.: Питер, 2002. 448 с.

30. Чигарёва Е.И. О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон-Жуан» // Вопросы оперной драматургии. М., 1975. С. 55–68.

Vyacheslav Klimenko

THE CONCEPT OF INTERNAL QUASI-MONO-OPERA

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 39–54.

doi: 10.17223/26188929/14/8

The article proposes for consideration the concept of internal quasi-mono-opera. This concept is based on the fact that each person has his own, unique inner psychological world: this applies to both soloists and listeners. Therefore, the part of each soloist in the opera is considered as an internal quasi-mono-opera. There are many arguments related to individual psychological time.

Keywords: soloist, mono-opera, psychological world, psychological time, vocal part

The used sources

1. Akulov, E.A. Opera music and stage action / E.A. Akulov. - М.: All-Russian Theater Society, 1978. - 456 p.

2. Alekseeva, A.A. To the study of music of the XX century: in 2 parts. – Part II / A.A. Alekseev. - М.: Russian University of Theater Arts - GITIS, 2014. - 222 p.

3. Alekseeva, M.V. Music and word: the problem of synthesis in aesthetic theory and artistic practice / Abstract of the thesis. dis. ... cand. philosophy Sciences. - М., 2010. - 27 p.

4. *Andreeva, V.A.* Aesthetic analysis of the temporal essence of music / Abstract of the thesis. dis. ... cand. philosophy Sciences. - M., 2013. - 19 p.

5. *Andreeva, G.M., Bogomolova, N.N., Petrovskaya, L.A.* Foreign social psychology of the twentieth century: Theoretical approaches: Proc. allowance for universities / G.M. Andreeva. - M.: Aspect Press, 2002. - 287 p.

6. *Anikst, A.A.* Drama Theory from Aristotle to Lessing / A.A. Anixt. - M.: Nauka, 1967. - 454 p.

7. *Annensky, I.F.* History of ancient drama: a course of lectures / I.F. Annensky. - Edition prepared. V.E. Gitin, V.V. Zelchenko. - St. Petersburg: Hyperion, 2003. - 414 p.

8. *Appalonova, I.V.* Genre canon of a symphonic poem and its refraction in instrumental music of the 19th – early 20th century / Dis. ... cand. claim. - Ufa, 2009. - 224 p.

9. *Aranovsky, M.G.* Musical text: structure and properties / M.G. Aranovsky. - M.: "Composer", 1998. - 343 p.

10. *Aristotle.* Poetics. Rhetoric / Aristotle. - St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2008. - 352 p.

11. *Arkadiev, M.A.* Temporal structures of modern European music (an experience of phenomenological research) / M.A. Arkadiev. - M.: "Byblos", 1993. - 86 p.

12. *Arshinov, V.I., Svirsky, Ya.N.* Philosophy of self-organization. New horizons // Social sciences and modernity. 1993. - No. 3.

13. *Asafiev, B.V.* Musical form as a process. Book 1 and 2 / B.V. Asafiev. - L.: Muzgiz, 1963. - 379 p.

14. *Asafiev, B.V.* About the opera (Selected articles) / B.V. Asafiev. - L.: Music, 1976. - 336 p.

15. *Askoldov, S.A.* "Time and its overcoming" // Thought, 1922. No. 3. P. 80-83.

16. *Asmolov, A.G.* Psychology of Personality: Textbook / A.G. Asmolov. - M.: Publishing House of Moscow State University, 1990. - 367 p.

17. *Barsova, I.A.* Music. Word. Silence // I.A. Barsova Contours of the century. From the history of Russian music of the 20th century (Sat. Art.). - St. Petersburg: Composer, 2007. - 240 p.

18. *Bakhtin, M.M.* Problems of Dostoevsky's Poetics / M.M. Bakhtin. - M.: Sov. writer, 1963. - 362 p.

19. *Berkeley, J.* Treatise on the principles of human knowledge // in the book: J. Berkeley. Works. - M.: Nauka, 1978. - S. 152-247.

20. *Bekhtereva, N.P.* Neurophysiological aspects of human mental activity. Ed. 2nd, revised and supplemented / N.P. Bekhterev. - L.: "Medicine", Leningrad branch, 1974. - 151 p.

21. *Bobrovsky, V.P.* Functional foundations of musical form / V.P. Bobrovsky. - M.: Music, 1977. - 332 p.

22. *Bogin, G.I.* Standards of reflective work in communicative situations // Person - communication - text. Issue. 3. / Ed. A.A. Dude. - Barnaul: Alt. un-ta, 1999. 287 p. - P. 13-23.

23. *Bonfeld, M.Sh.* Music: Language. Speech. Thinking (Experience of a systematic study of musical art) / M.Sh. Bonfeld. - M.: Composer, 1991. - 648 p.

24. *Borev, Yu.B.* Aesthetics / Yu.B. Borev. - M.: Higher School, 2002. - 511 p.

25. *Borodavkin, S.A.* Ensemble thinking in musical theory and practice // Israel-XXI, 2015, No. 49.

26. *Borodavkin, S.A.* Dramatic functions of the opera orchestra // Academy of Music, 2013, No. 4. - P. 160-163.

27. *Borodavkin, S.A.* Orchestral texture as a means of musical expression (on the example of P. I. Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades") // Musical Art and Culture. Scientific Bulletin. - Odessa: Drukarskiy dim, 2008. - Vip. 9. - S. 60-71.

28. *Korn, I.Yu.* Problems of theatricality / Dis. doc. lawsuit - 17.00.02 - Musical art - Moscow, 1985. 175 p.

29. *Ukhtomsky, A.A.* Dominant. Articles of different years. 1887-1939 / A.A. Ukhtomsky. - St. Petersburg: Peter, 2002. - 448 p.

30. *Chigareva, E.I.* On thematic dramaturgy in Mozart's opera "Don Giovanni" // Issues of operatic dramaturgy. - M., 1975. S. 55-68.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 78.03

doi: 10.17223/26188929/14/9

Вера Андреева, Ольга Кошечая

ЖАН-ФИЛИПП РАМО. ОПЕРА «ДАРДАН»

Опера «Дардан» является третьей оперой великого французского композитора Жана-Филиппа Рамо. В ней прослеживается влияние его предшественника, Жана Батиста Люлли, которого по праву считают основоположником французской оперы. Жанр оперы «Дардан» (по определению композитора – трагедия), структура из пяти актов, двухчастное строение увертюры, наличие протяжённых балетных сцен указывают на традиции лирических трагедий Люлли. В то же время попытки преодолеть статичность действия путем создания сцен с непрерывным развитием, использование современных средств выразительности в гармонии и оркестровке, речевая выразительность вокальной партии раскрывают сильные стороны дарования Рамо как оперного композитора.

Ключевые слова: опера «Дардан», французская опера, лирический герой, композитор Рамо, вокал

Французский музыкальный театр сложился во второй половине XVII века и получил блестящее развитие при Людовике XIV. В эту эпоху абсолютизма французскую оперу возглавил Жан Батист Люлли (1632–1687), который на несколько десятилетий вперёд определил особенности её развития.

Формирование французского музыкального театра, как отмечают исследователи, произошло на основе балетного жанра. Если в Италии опера зарождалась как *dramma per musica*, музыкальная драма на основе античной трагедии, то во Франции – как балет с вокальными вставками, которые и были первым шагом на пути создания будущей французской оперы.

На основе драматического балета, *ballet de cour*, Люлли во второй половине столетия создал французскую оперу, которую по жанру определяют как лирическую трагедию.

Сюжеты опер Люлли выделяются накалом страстей и трагическими конфликтами. В них воспеваются этические идеалы и добродетели. Личное счастье героев переплетается с велениями долга, который определяет их выбор и судьбу. Это соответствовало духу французского драматического театра того времени.

Лирическая трагедия представляла собой строгую, распланированную, уравновешенную композицию из пяти актов с прологом. Драматическая кульминация приходилась на третий акт (точку «золотого сечения»). Обязательным для оперы был мифологический сюжет. Начало оперы знаменовалось увертюрой. И, конечно, главным признаком французской оперы были обязательные балетные номера (дивертисмент).

На французскую оперу оказал большое влияние французский драматический театр. Это касается, прежде всего, декламационного речитатива, родственного возвышенной, патетически приподнятой речи драматических актёров. Гораздо менее гибкий и мелодичный, чем в итальянской опере, он выходит на первый план в операх. Люлли досконально изучил мелодику и ритм языка, слушая великих трагиков, чьё произношение стало для него образцом в речитативах.

Ария, игравшая в итальянской опере господствующую роль, заняла более скромное место, служа небольшим завершением речитативного монолога. В основе арии или *air* – короткие вокальные танцы строгой формы, перемежаемые чрезвычайно точно ритмизированными речитативами. Происхождение *air* и её употребление отличается от современного представления об арии как о развёрнутом, виртуозном сольном вокальном оперном номере.

Трактовка *air* во французской опере основательно отличалась от итальянской практики. Если в Италии певцы обрели возможность продемонстрировать своё мастерство в пении *bel canto* или в бравурной арии, то во Франции ария была полностью подчинена замыслу произведения и его драматургии, а также мало отличалась от речитатива. На французской сцене не закрепились практика исполнения оперных партий певцами-кастратами, столь популярными в Италии, и никогда не было диктата певцов.

В операх Люлли утвердился тип французской увертюры. Обычно она состояла из двух частей: медленно-величавого марша и быст-

рого, энергичного фугато, в отличие от итальянской увертюры, которая чаще всего строилась на контрасте трёх частей по принципу быстро–медленно–быстро.

Комедийные сценки, столь популярные в Италии, не допускались во французскую лирическую трагедию. Развлекательная сторона заключалась в обилии балетных номеров, так как любовь к балету являлась национальной чертой французской оперы. Показательно, что пятый акт опер вообще представлял собой череду танцев, в которых по традиции принимал участие сам король и его знать.

Опера Люлли, при всех её достоинствах и заслугах, не могла достигнуть кульминационной вершины в трудных условиях. Чрезмерная схематичность форм, дидактичность содержания, слащавость в выражении чувств, из-за которой героика уходила на второй план, а на первый выдвигался манерность – всё это нуждалось в преобразовании оперы в начале XVIII века. Именно в это время Жан-Филипп Рамо (1683–1764) вступил на путь музыкального театра.

До 50 лет Рамо был церковным органистом, сочинявшим литургическую и клавирную музыку. Больше всего он был известен не своей музыкой, а своей «Гармонией 1722 года».

Некоторые моменты приоритетов и вкусов Рамо разъясняет письмо к Удару де Ла Мотту, французскому поэту, драматургу и либреттисту, к которому композитор обратился в поисках либреттиста для будущей своей оперы. В своих рассуждениях о том, какая должна быть опера, Рамо отдает предпочтение прежде всего выражению чувств и темперамента. В своём письме к Мотту Рамо пишет: «следовательно, стоило бы пожелать, чтобы нашелся для театра музыкант, который изучил бы натуру прежде, чем её изображать, и чтобы он благодаря своим знаниям сумел выбрать краски и нюансы, а разум и вкус позволил бы ему соотнести таковые с необходимой экспрессией» [3, с. 17]. Ла Мотт оставил письмо без ответа.

В творчестве Рамо представлены разные жанры оперы и балета: лирическая трагедия «Ипполит и Арисия» (1733), «Кастор и Поллукс» (1737), «Зороастр» (1749–1756), героическая пастораль «Дафнис и Эгле» (1753), ориентальная опера-балет «Галантная Индия» (1735–1736), лирико-комическая опера-балет «Платея, или Ревнивая Юнона» (1745).

Среди опер Рамо опера «Дардан» занимает скромное место: она появилась в тот промежуток времени, когда были созданы известные его оперы «Ипполит», «Кастор», «Галантная Индия». Тем не менее опера «Дардан», так же как и другие оперы Рамо, внесла свою лепту в развитие и укрепление позиций французского музыкального театра, когда так остро стоял вопрос в 30–40-е годы XVIII века о дальнейшем его существовании.

По определению самого композитора жанр оперы «Дардан» – музыкальная трагедия в пяти действиях с прологом.

Первая постановка прошла в Париже на сцене Королевской академии музыки 19 ноября 1739 года и во второй редакции там же, 23 апреля 1744 года.

История, написанная талантливым, но неопытным либреттистом Ш.-А. Ле Клерком де ла Брюером, 23-летним аристократом, сосредоточена на неясной фигуре в классической мифологии Дардане, сыне Юпитера. Пройдя через различные испытания, он добивается руки дочери царя Фригии в разгар войны и нападений морских монстров. Сюжет оперы, особенно появление морского монстра, в то время широко высмеивался. Рамо полностью пересмотрел оперу в 1744 году, добавив больше инструментальной музыки к партитуре.

В сюжете оперы представлены две группы действующих лиц: люди из реального мира – Тевкр, его дочь Ифиза, Антенор, народ и воины Фригии, и персонажи божественного происхождения – Венера, Амур и их свита. Связующее звено между ними Дардан, сын Юпитера, и маг Исменор.

Увертюра к опере «Дардан» написана в традициях французской увертюры с характерной для неё двухчастностью: медленная первая и подвижная (*vivo*) вторая части.

Открывает увертюру торжественная и величественная тема первой части в основной тональности A-dur в жанре торжественного марша.



Форма второй части увертюры с чертами старинной сонатной формы отличается стройностью. Два раздела одинаковой протяжённостью в тридцать тактов соотносятся как экспозиция (первый раздел) и разработка-реприза (второй раздел).

Главную тему второй части увертюры Рамо излагает полифонически, проводя её имитационно по голосам.



Идея **пролога** заключена в противопоставлении добра и зла, которые олицетворены в образах Амура и Ревности. Их окружение представлено добродетелями у Амура и пороками у Ревности: Амура окружают Plaisirs (Удовольствия), Ревность – Troubles (Подозрения) и Soupçons (Сомнения). В их противопоставлении декларируется не эстетическая, а этическая категория. Все превратности судьбы и козни Ревности можно преодолеть, если следовать за своими добродетелями и любовью. Центральный образ пролога – Венера, которая данной ей божественной силой властвует над всеми, разрушает чары сна Ревности и пробуждает Амура и Plaisirs.

Пролог к опере «Дардан» отличается масштабностью и включает в себя две сцены.

Первая сцена насыщена событиями, которые образуют два контрастных раздела. Первый раздел представляет Венеру и её приближенного помощника Амура. Начинается с ариетты Венеры и продолжается до танцев. В ариетте Венеры, air Амура и их совместном дуэте мир, окружающий Венеру, характеризуется как идеальное царство любви и удовольствия. Все перечисленные номера объединяются этой одной общей идеей. Удовольствие и наслаждение, как превосходная степень, ощущается и в музыке. В этом разделе прослеживаются черты трехчастности.

С air Венеры «Ломайте свою предсмертную тоску и жестокость. Бегите! Венера вас зовёт» начинается контрастный драматический

раздел пролога, который продлится до речитатива Амура, который выполняет функцию связи ко второй сцене пролога.

Во второй раздел первой сцены пролога входят хор, восхваляющий Ревность, антипода Амура, и центральная большая ария Венеры «Когда Северный ветер вырывается из своих цепей» бурного характера. Показывая свою силу, Венера пробуждает от сна не только Амура, но и влияет на судьбы людей, защищая их. Её миссия заключается в проявлении любви как добродетели. Ария Венеры, как один из развёрнутых номеров оперы, близка по характеру к итальянской *aria di bravura*, в которой представлялась возможность продемонстрировать блестящую вокальную технику.



Вторая сцена пролога имеет трехчастное строение. Её открывает торжественный марш и хор в тональности A-dur, прославляющий Амура, который затем повторяется как реприза в завершении пролога. Размещённые в среднем разделе танцы – медленный *aig*, менуэт и тамбурин – образуют маленькую сюиту, построенную по принципу темпового нарастания от танца к танцу.

По отношению к первому разделу первой сцены пролога вторую сцену можно трактовать как репризу. Следовательно, строение всего пролога укладывается в рамки трёхчастной репризной формы. Доминирование тональности A-dur в крайних разделах подчёркивает симметричность формы.

Драматургия оперы построена по канонам драмы со счастливым концом.

Первый акт – завязка лирической драмы. Конфликт между народом Фригии и войском Дардана обозначен условно и разрешён ещё до начала действия победой фригийцев. На первый план выходит личная драма Ифизы, дочери царя Фригии, тайно влюбленной в предводителя вражеских войск Дардана. Экспозиция образа Ифизы в первой сцене сосредоточена на её страданиях и выдержана в этом

эмоциональном ключе на протяжении всего акта. Лирической линии противопоставлена линия контрдействия, непреодолимого объективного препятствия для Ифизы. Этой линии, сосредоточенной на экспозиции Тевкра, отца Ифизы, и Антенора, влюблённого в дочь царя, соответствует торжественная и величаявая характеристика в их речитативах, нескольких *Air* и общем дуэте. Обстановка происходящего подчеркнута хорами и танцами, которые прославляют победителей и дополняют характеристику Тевкра и Антенора.

Рамо выстраивает оперу из законченных номеров: танцев, *air*, дуэтов и хоров. Основу построения актов оперы образуют сцены. Сцены могут включать разное количество номеров и отличаться масштабами.

В первом акте четыре сцены. Первая сцена монологичная, сосредоточена на образе Ифизы и посвящена только ей.



Вторая сцена – диалог Тевкра и Ифизы. Первая и вторая сцены предваряют центральную сцену первого акта.

Третья сцена самая масштабная и включает в себя сольные номера, дуэт Антенора и Тевкра, хоровые разделы и танцы. В первом доминирует образ Антенора, которого чествуют как победителя. Второй подраздел посвящен прославлению воинов и их победе. Однако для развития сюжета третья сцена первого акта не столь важна. Действие приостанавливается ради праздничного дивертисмента с хором в духе опер Люлли.

Четвёртая сцена образует репризу, заканчиваясь речитативом Ифизы в тональности первой сцены *g-moll*. Таким тональным завершением Рамо соблюдает уравновешенность в построении первого акта.

Развитие во **втором акте** сосредоточено на лирической линии. Начиная с экспозиции Дардана в первой сцене, складывается типичный любовный треугольник: Дардан и Ифиза, которые влюблены друг в друга, и Антенор, соперник Дардана и претендент на руку Ифизы. Важным посредником выступает Исменор, экспозиции которого композитор уделяет большое внимание. Его образ и мистические силы, окружающие его, образуют дополнительную линию в опере – волшебства и таинственности.

Первая сцена посвящена диалогам Дардана и Исменора. В двух аи́г Дардана – «Возлюбленная спешит сказать тебе» и «Ах, как чудесно знать, что ты любим» – представлена лирическая характеристика главного героя.



Украшенная мелизмами, вокальная партия насыщена интонациями вздоха и трогательными выразительными мелодическими движениями для передачи всей глубины переживаемого чувства. Галантность и утонченность музыки соответствует традициям эпохи барокко.

Во второй сцене Рамо употребил экстравагантные для того времени средства, чтобы создать яркую феерическую картину волшебства мага. Вся сцена сосредоточена на образе Исменора. Восклицательные повелительные интонации в вокальной партии, тритоновые ходы в мелодии, использование ум. VII₇, ум. VII₆ в гармонии, избирательная трактовка хора, в котором привлечены только низкие голоса (контральто, тенора и басы), а также резкие переходы от строгой аккордовой фактуры сопровождения к тремоло с неожиданными *sff* и

гаммообразными пассажами — все перечисленные средства музыкальной выразительности должны были произвести неизгладимое впечатление на публику того времени. В качестве примера приведём речитатив Именора «Наш крик проникает до мрачных глубин. Для нас лучше повиноваться».

Piano

Et fre - mir de servir L'Amour,

Piano

ym7

4

Pno.

Et fre - mir de ser - vir - L'A mour.

Pno.

DD77

Последующие третья, четвёртая и пятая сцены объединены непрерывным сквозным развитием. События сменяют друг друга в динамической последовательности. Основная характеристика трёх главных героев, Дардана, Антенора и Ифизы, сосредоточена в речитативах. Исключение составляют небольшое сольное отступление (по типу ариозо) в партии Антенора в третьей сцене и аиэ Ифизы в четвёртой сцене. В сравнении с первым актом в образе Антенора раскрываются лирические черты. Он влюблён, но его терзают сомнения, что Ифиза влюблена в другого.

Второй акт заканчивается на драматической ноте: раскрывшийся перед Ифизой Дардан пленён Антенором.

В **третьем акте** получает своё дальнейшее развитие любовно-лирическая линия оперы. Первые две сцены сосредоточены на образах Антенора и Ифизы. Все перипетии их отношений раскрываются через диалог, а главным средством для характеристик персонажей становится речитатив. Противоположность испытываемых чувств Антенором и Ифизой делает первую и вторую сцену динамичной, несмотря на отсутствие внешнего действия. Сосредоточенность на

внутренних переживаниях героев демонстрирует тонкое композиторское чутьё Рамо. Аг Антенора «Такой день соответствует моему большому счастью» раскрывает истинные искренние чувства к Ифизе.

Modere

Piano

Quel jour conviendrait mieux pour chan - ter - mon bon -

Piano

4

Pno.

heur Et le tri - om - phe de - vos char mes ?

Pno.

Реплики Ифизы продолжают её характеристику, данную в первом акте, и полны скорби и отчаяния. Пример – начальное ариозо «Ужасный день».

Piano

O jour af - freux! Le ciel met le comble a mes,

Piano

4

Pno.

maux Darda - nus est cap - tif Dieux!

Pno.

Следующие сцены не связаны с основной линией оперы. Всё внимание переключается на дивертисмент, в который включены аг в форме рондо, менуэт и тамбурин. Танцы чередуются с хоровыми разделами, дуэтом фригийки и фригийца, соло фригийки. Все номера объединяет общее просветлённое, идиллическое настроение.

Четвёртая сцена возвращает к основному действию. Весть Тевкра о страшном морском чудовище подталкивает Антенора к решительным действиям. Он вызывается сразиться с монстром. Народ (хор) поддерживает его. Героическим пафосом завершение третьего акта напоминает финал первого акта.

Четвёртый акт оперы самый насыщенный по событиям и динамичный в развитии. Однако Рамо делает уступку традициям, предваряя сцены схватки с монстром (со второй по пятую) развёрнутой первой сценой, которую можно трактовать как прелюдию к основным событиям. Как и в прологе, главным действующим лицом является Венера и её окружение. Образуется композиция в форме рондо, в которой сольные разделы – *air* Венеры, 1-го Сна, 2-го Сна, их совместный дуэт – чередуются с разнохарактерными танцами. Общий фон создают хоровые разделы, включающие *tutti* и *petit* хора или трио солистов.

Активное развитие начинается с пробуждения Дардана. В битве с морским чудовищем каждый персонаж, и Антенор, и Дардан, демонстрируют не только свою храбрость, но и благородство. Непрерывное развитие объединяет речитативы, сольные разделы и оркестровые эпизоды в единое целое. Ярким драматическим моментом является сцена бури, появление чудовища и полные ужаса реплики Антенора.

The musical score is for a scene from the opera 'Dardanus'. It is written in 2/2 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'Quel bruit!' and 'Quel-le tem-pete hor-ri-ble!'. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic pattern of chords.

Большое значение имеет оркестровая партия, создающая возможными средствами для той эпохи атмосферу стихийного бедствия,

вызванного появлением монстра. Гаммообразные пассажи в партии струнных, синкопированная пульсация носят звукоизобразительный характер, создающий картину завывание ветра и бушующих морских волн.

Спасение Антенора Дарданом, который убивает морского монстра в конце третьей сцены, ставит соперников перед выбором: Антенор в качестве благодарности предлагает Дардану своё оружие, Дардан отказывается ради свободы и любви принцессы. Речитативный диалог двух героев в четвёртой сцене открывает в образе Антенора новые черты, которые в пятой сцене, в его заключительном речитативе «День слёз» обретают драматический характер.



Именно в четвёртом акте образ Антенора раскрывается многогранно. Тем самым Рамо достигает высокой степени реалистичности, во многом опережая своё время, и приближается к психологической трактовке персонажа.

В **пятом акте** происходит развязка оперы. Перед дворцом Тевкра появляется Антенор, которого приветствуют как победителя монстра. Но он, увидев Дардана, благородно сообщает истину, обращаясь к Тевкру, чтобы тот отдал Ифизу настоящему победителю. Тевкр соглашается соединить влюбленных, по этому поводу исполняется праздничный дивертисмент.

Начало пятого акта открывается быстрым ригурнелем в D-dur, перетекающим в хоровой номер, прославляющим победителя. Следом звучит сцена речитативов Антенора, Тевкра и Ифизы. Во второй сцене появляется Дардан. Объяснение Дардана, Антенора, Ифизы и Тевкра, в котором раскрывается правда о победе над монстром, Рамо излагает в виде диалогов, основой которых является речитатив.

Третья сцена пятого акта начинается с монолога Тевкра, в этот момент Антенор покидает зал. С появлением Венеры и её окружения

наступает общий финал, который вместе с прологом обрамляет всю оперу.

В построении заключительной третьей сцены пятого акта прослеживаются черты рондо из девяти частей. Как рефрен можно рассматривать танцевальные номера.

Завершение всей оперы чаконей в исполнении всех участников действия является данью композитора традиции французской оперы. В XVII веке чакону ввёл в придворный балет Люлли (подробнее см.: [4–7]). В его трактовке танец приобрёл сдержанный темп и обязательный церемонный характер, так как им завершались оперные финалы.

Опера «Дардан» была создана и поставлена в сложный период для французского музыкального оперного театра. Для Рамо это была третья попытка в этом жанре. Конечно, опера «Дардан» несёт в себе положительные характеристики стиля композитора, но в то же время демонстрирует недостатки, которые он не смог преодолеть.

К началу 30-х годов XVIII века традиции Люлли стали тормозить развитие оперного жанра. Строгая регламентированность, перевес в сторону балетов, дивертисментов, статичность действия, а также искусственное отчуждение, противостояние с итальянской оперой – всё это препятствовало развитию национальной французской оперы.

В то время, когда Рамо приступил к созданию музыкальных произведений для театра, опера была на пороге кризиса. Он не стал реформатором в полном объёме, но он многое сделал для обновления оперного жанра изнутри. К основным достижениям Рамо можно отнести гибкое использование речитатива. В его операх речитатив выступал не как декламация, а как очень выразительное ариозное пение, которое позволяло ему выражать конкретную и яркую интонацию речи. Если проследить характеристику основных героев в опере «Дардан», то самые действенные моменты раскрываются именно в речитативах (например, сцена Антенора и Ифизы из третьего акта).

Сильной стороной Рамо как оперного драматурга является умение выстроить целое из отдельных сцен (например, пролог, первый и второй акты оперы). Несмотря на то что Рамо опирался на номерную структуру, он, тем не менее, сумел преодолеть её в некоторых сценах оперы сквозным развитием, которое придало действию динамичность. Таким примером могут быть 4, 5 и 6-я сцены из второго акта, выступающие как один большой раздел со сквозным развитием.

В своей опере Рамо уделяет мало внимания развёрнутым сольным характеристикам, не использует возможности арий. Их заменяют *air* как небольшие вокальные номера, которые, скорее, сопоставимы с ариозо. Также скромное место занимают ансамбли (дуэты, трио). Следуя традициям Люлли, Рамо вводит пышное заключение актов, где хор и дивертисмент должны создавать помпезную атмосферу. В то же время есть сцены, где хор выполняет другую функцию, являясь участником разворачивающегося действия (второй акт, 2-я сцена Исменора). Стоит отметить, что пятиактная структура оперы растянутая, громоздкая и мешает целостности произведения.

В опере «Дардан» каждый главный персонаж воплощает определённую идею: страдающая из-за любви Ифиза, влюблённый Дардан, Тевкр – величественный повелитель. Исменора и Антенора представляют зрителю более активные и интригующие образы. Поступки Антенора воплощают этическую идею: он держит слово, данное Дардану, выполняет свой моральный долг, при этом разрушая собственное счастье. Условно показаны мифические персонажи: Венера, Амур, *Plaisirs*, которые являются декоративным украшением оперы, наблюдателями за происходящим действием.

Можно отметить определённую закономерность в тональной логике построения оперы. Например, значение тональности *g-moll* в характеристики Ифизы в первом акте, тональностей *A-dur* и *D-dur* в сценах с Венерой в прологе и пятом акте.

Спорным вопросом является жанровое определение оперы. Сам композитор в клавире указал жанр трагедии. Такому определению соответствует сюжетная интрига вокруг взаимоотношений трёх главных героев – Ифизы, Дардана и Антенора. Несмотря на оптимистичный финал, который не соответствует заявленному жанру, на протяжении всей оперы Рамо уделяет большое внимание судьбам героев, вызывает у зрителя сострадание к их внутренним переживаниям. Особенно это относится к образам Ифизы и Антенора.

Также в содержании оперы можно отметить отсылки на сказочный, волшебный сюжет. Особенно ярко это выражено во втором акте в образе Исменора и его окружения, в сцене превращения, вызова тёмных духов.

Для оперы характерны признаки эпического жанра: много отступлений от прямого действия, о которых зритель узнаёт от третьих лиц. На эпические черты указывают большие развёрнутые хоровые

сцены с народом (в первом, в третьем, в четвёртом актах), принцип арочности между прологом и заключительной сценой пятого акта.

Рамо сумел создать свой неповторимый оперный стиль, который во многом предвосхитил дальнейшее развитие этого жанра в странах Европы. Как бы ни недооценивали и критиковали оперное творчество Рамо его современники, тем не менее, вклад композитора в оперное искусство весьма примечателен, а его произведения стали одной из ярких страниц в истории французского оперного театра.

Список литературы

1. Арнонкур Н. Музыка барокко. Путь к новому пониманию. М.; СПб., 2019. 250 с.
2. Брянцева В.Н. Жан Филипп Рамо и французский театр. М.: Музыка, 1981. 300 с.
3. Булычева А.В. Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения. СПб., 1999. 212 с.
4. Иванов-Борецкий М.В. Материалы и документы по истории музыки XVIII века. М., 2019. 654 с.
5. Малиньон Ж.Ж. Ф. Рамо. Л.: Музыка, 1983. 124 с.
6. Розеншильд К.К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. М., 1979. 162 с.
7. Маркус С.А. История музыкальной эстетики. М., 1968. 688 с.

Andreeva V.D., teacher, Koshevaya O.S., teacher TMK named after E.V. Denisov"

ARTICLES AND CHARACTERS

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 55–70.

doi: 10.17223/26188929/14/9

Opera "Dardanus" is the third opera of the great French composer Jean-Philippe Rameau. In that opera we can trace the influence of his predecessor, Jean Baptiste Lully, who is rightfully considered as the founder of French opera. The "Dardanus" genre, which is defined as tragedy (according to the Rameau's definition), the five acts structure of the opera, the two-part structure of the overture, the extended ballet scenes, all point to the traditions of Lully's lyrical tragedies (*tragédie lyrique*). At the same time, Rameau's attempts to overcome the static nature of scenes by creating scenes with continuous development, his use of modern means of expression in harmony and orchestration, and the verbal expressiveness of the vocal part reveal the strengths of his talent as an opera composer.

Keywords: Opera "Dardan", French opera, lyrical hero, composer Rameau, vocals

The used sources

1. Arnoncourt N. Baroque Music. Path to new understanding. – M./S.-P., 2019. – P. 250.
2. Bryantseva V. N. Jean Philippe Rameau and the French theater. - M., "Music", 1981. - P.300.
3. Bulychева A. V. Style and genre of operas by Jean-Baptiste Lully. Dissertation abstract. - S.-P., 1999. - P. 212.
4. Ivanov-Boretsky M. V. Materials and documents on the history of music of the XVIII century. - M., 2019. - P.654.
5. Malignon J. J. F. Rameau. - L., "Music", 1983. - S..124.
6. Rosenshild K. K. Music in France in the 17th and early 18th centuries. – M., 1979. – P.162.
7. Markus S. A. History of musical aesthetics. - M, 1968. - S.688.

УДК 78.08

doi: 10.17223/26188929/14/10

Анна Окишева

ЗВУКОИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНО-ЖАНРОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

«...И теперь, и вчера, и недели тому назад,
и завтра всё дума – одна дума выйти победителем
и сказать людям новое слово дружбы и любви,
прямое и во всю ширь русских полей,
правдой звучащее слово скромного музыканта,
но бойца за правую мысль искусства»

(из письма М.П. Мусоргского к В.В. Стасову).

В статье рассматриваются народно-жанровые элементы и звукоизобразительная характеристика отдельных персонажей и явлений в операх М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Приведены сопоставления фрагментов оригинального текста драмы А.С. Пушкина «Борис Годунов» и либретто оперы Мусоргского на предмет выявления сходства и различия смысловой характеристики. Делается акцент на присутствии в операх русских композиторов народных мелодий, разнообразных по своей структуре.

Ключевые слова: звукоизобразительность, народно-жанровые элементы, оперы, образно-эмоциональная характеристика, народные мелодии

Тема народности часто прослеживалась в творчестве русских композиторов, которые стремились передать многогранность и богатство, широту русской души, стойкости духа и искренних чувств. Музыкальная звукоизобразительность показана здесь как возможность проиллюстрировать с помощью музыкально-выразительных средств содержание текста. С этой целью автором были выбраны оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» (1869, 2-я ред. – 1872) и

Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» (1904). В «Борисе Годунове» присутствует упоминание русских народных песен Римского-Корсакова. В «Сказании» «слышны отголоски» народных сцен и образной характеристики некоторых персонажей Мусоргского.

Народная музыкальная драма «Борис Годунов» стала великим мировым наследием в творчестве русского композитора М.П. Мусоргского, которое повлияло на дальнейшее развитие оперного искусства. Тяжелая судьба народа прослеживается на протяжении всей оперы. Поэтому не представляется возможным выделить главного героя в этом масштабном произведении. На первый план выступает судьба всего народа – как олицетворение единства, сплоченности. Но, с другой стороны, композитор также не обделяет вниманием и отдельных персонажей. Либретто оперы написано самим Мусоргским. Опираясь на одноименную драму (1825) А.С. Пушкина, композитор по-своему интерпретировал текст, исключил из него несколько сцен и персонажей. Изменяя текст оригинала, Мусоргский стремился внести новую индивидуальную черту в изображение героя, не меняя общего замысла. Например, сравним текст оригинала и текст либретто из I Действия 1-й картины «Келья в Чудовом монастыре»:

Еще одно, последнее сказанье –

И летопись окончена моя,

Исполнен долг, завещанный от Бога

Мне, грешному. Недаром многих лет

Свидетелем господь меня поставил

И книжному искусству вразумил;

Когда-нибудь монах трудолюбивый

Найдет мой труд усердный, безымянный,

Засветит он, как я, свою лампаду –

И, пыль веков от хартий отряхнув,

(текст А.С. Пушкина)

Еще одно последнее сказанье, –

И летопись окончена моя.

Окончен труд, завещанный от Бога

Мне, грешному. Недаром многих лет

Свидетелем господь меня поставил.

Когда-нибудь монах трудолюбивый
 Найдет мой труд усердный, безымянный,
 Засветит он, как я, свою лампаду
 И, пыль веков от хартий отряхнув,
 (либретто М.П. Мусоргского)

На данном примере отчетливо видно, что даже незначительные изменения слов влекут за собой изменения смысла сказанного. Композитор создавал музыкальный текст в соответствии с вербальным, возможно поэтому смысл некоторых фраз подвергся изменению.

В операх русских композиторов нередко встречаются мотивы народных песен. Так, с целью передать правдивость и единство русского народа и разнообразить его эмоциональную характеристику Мусоргский использует народные мелодии.

Открывает оперу спокойная, величественная тема. В ней запечатлены образы смирения, стойкости, ощущение внутренней скорби.



Рис. 1. М.П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Пролог. Картина первая
 Fig. 1. M.P. Mussorgsky. Opera «Boris Godunov». Prologue. The first picture

В музыкальном материале оперы присутствует множество характерных тем, которые так или иначе передают образное описание героев. Так, появление Пристава сопровождается ритмичной «темой принуждения». В основе музыкального сопровождения при появлении данного персонажа – связь конкретного образа с бытовым явлением: «в старину идущий по городу пристав обычно постукивал палкой по мостовой. Элементы прямой звукоизобразительности привели в опере к созданию обобщенного образа, как бы символизирующего тупую силу закона и царской власти» [2, с. 39].



Рис. 2. М.П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Пролог. Картина первая
Fig. 2. M.P. Mussorgsky. Opera «Boris Godunov». Prologue. The first picture

Прием звукоизобразительности обычно используется композиторами для передачи смысловой характеристики отдельных персонажей, их действий, изображения природы и т.д. Так, в спокойно-рассудительном вступлении первого действия, музыкальный материал которого изложен равномерными шестнадцатыми, передаётся образ пишущего Пимена, мудрого монаха-летописца.



Рис. 3. М.П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Действие I. Картина первая
Fig. 3. M.P. Mussorgsky. Opera «Boris Godunov». Act I. The first picture

Возвращаясь к теме народно-жанровых элементов, необходимо вспомнить о присутствии народных мелодий во второй картине действия I. Например, сцена в корчме разнообразна, наполнена народными песнями. Песня шинкарки «Поймала я сиза селезня» (рис. 4), а также напев песни «Как едет ён» (рис. 5) соответствуют песне «Звонили звоны» (рис. 6) из сборника Н.А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» (1875–1876), соч. 24.





Рис. 4. М.П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Действие I. Картина вторая

Fig. 4. M.P. Mussorgsky. Opera «Boris Godunov». Act I. The second picture



Рис. 5. М.П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов». Действие I. Картина вторая

Fig. 5. M.P. Mussorgsky. Opera «Boris Godunov». Act I. The second picture



Рис. 6. Н.А. Римский-Корсаков. № 71 «Звонили звоны в Новгороде» из сборника «Сто русских народных песен» (1875–1876), соч. 24

Fig. 6. N.A. Rimsky-Korsakov. No. 71 «Bells rang in Novgorod» from the collection «One Hundred Russian folk songs» (1875–1876) Op. 24

Продолжая тему отражения народно-жанровых элементов, обратимся к творчеству Н.А. Римского-Корсакова. В основу сюжета оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1903–1907) положены легенды о князе Петре и Февронии Муромской в измененном виде¹⁵.

Либретто было составлено композитором совместно с В.И. Бельским. Создание оперы проходило одновременно с работой в 1903 году над оперой «Пан воевода», посвященной Ф. Шопену.

¹⁵ Пётр и Феврония (в иночестве Давид и Евфросиния) – русские православные святые. Единственный и уникальный источник о русских святых – памятник древнерусской агиографической литературы «Повесть о Петре и Февронии Муромских». Это произведение, созданное в конце 1540-х годов Ермолаем-Еразмом, не соответствует канонам агиографии по причине использования в нем сказочных сюжетов и фольклора.

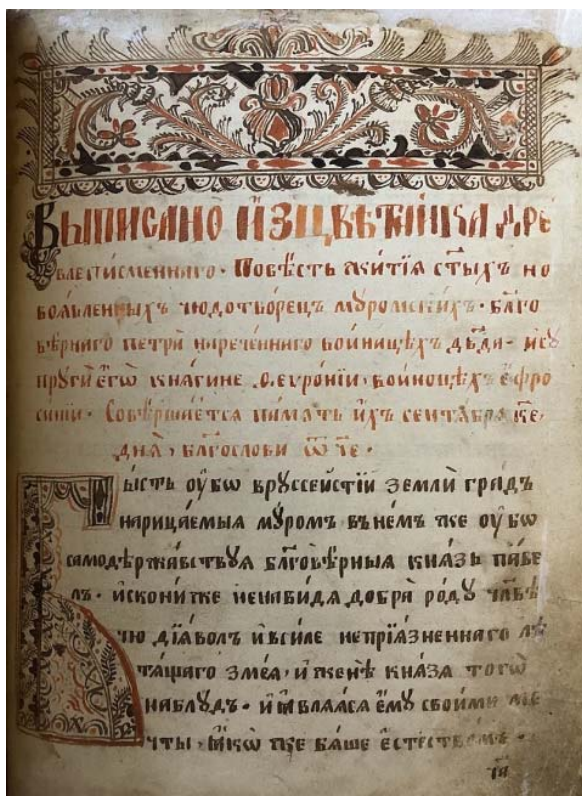


Рис. 7. Повесть о Петре и Февронии Муромских
 (старообрядческая рукопись, 1850-е годы)

Fig. 7. The Tale of Peter and Fevronia of Murom
 (Old Believer manuscript, 1850s)

«Сказание о граде Китеже» естественно сопоставить с двумя операми Римского-Корсакова: с «Псковитячкой» – «оперой-летописью», по определению Асафьева, и с «Садко» – оперой-былиной, по определению самого Римского-Корсакова» [3, с. 302].

Неверным будет отнесение оперы «Сказание...» к опере исторической, так как в содержании присутствуют также и фантастические события. В данном случае опера действительно схожа с оперой

«Садко», в которой запечатлены волшебные сцены. Но в «Сказании...» делается акцент на правдивой передаче событий в жизни русского народа. В связи с этим возникает новый жанр, не похожий на других, – опера-легенда. Лексика либретто Бельского во многом заимствована из памятников древней русской литературы, сказаний и песен. Большое влияние на сюжет оперы оказал роман П. Мельникова-Печерского «В лесах», который вместе с романом «На горах» (1881 год) представляет собой энциклопедию жизни старообрядцев.

Безусловно, каждая опера Римского-Корсакова по-своему индивидуальна и несет в себе особый смысл. Так и «Сказание» не является повторением ни одной из опер. Композитор тщательно продумал каждую деталь буквально до мелочей. Так, в предисловии под названием «Замечания к тексту» В. Бельским отмечается, что «план и текст настоящей оперы... во всех стадиях своей долгой обработки подвергались совместному с композитором обсуждению. Композитор поэтому во всех мелочах продумал и прочувствовал вместе с автором текста не только основную идею, но и все подробности сюжета, и, следовательно, в тексте не может быть ни одного намерения, которое не было бы одобрено композитором».

«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» – произведение реалистическое, произведение высокого идейного замысла, хотя и не свободное от идейных противоречий; это патриотическая опера, основное содержание которой – повествование о борьбе русского народа против захватчиков» [3, с. 303]. Соответственно, следует охарактеризовать наиболее значимых персонажей.

Центральный действующий образ принадлежит Февронии. Она является изображением спокойствия, мудрости и справедливости. Воспевает красоту леса.





Рис. 8. Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Действие I

Fig. 8. N.A. Rimsky-Korsakov. Opera «The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin Fevronia». Action I

Развивая тему взаимосвязи образных ассоциаций в музыке, поэзии и живописи (Приходовская Е.А., Окишева А.А. Музыка в ее возможностях формирования человеческой экзистенции // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 184–189), следует отметить тот факт, что Римский-Корсаков не раз обращался к творческим исканиям художника М. Нестерова. Поэтому образ Февронии, окруженной обитателями леса, нередко сравнивают с картиной Нестерова «Юность преподобного Сергия».



Рис. 9. М.В. Нестеров. Юность преподобного Сергия (1892–1897)

Fig. 9. M.V. Nesterov. The youth of St. Sergius (1892–1897)

Симфоническое вступление к опере под названием «Похвала пустыне» содержит в себе мысль о единстве, гармонии человека с природой. Вступление наделено созерцательными, сказочными образами. Партия флейты передает легкое и умиротворенное щебетание птиц. В широкой мелодии запечатлено все богатство, спокойствие, широта человеческой души, которая гармонично сочетается с природой.

The musical score is presented in three systems. The first system features a flute (Fl.) part with a melodic line and a piano (p) accompaniment with arpeggiated chords. The second system shows the oboe (ob.) part with a melodic line and the piano accompaniment. The third system includes the violin (Vle) part, the flute (Fl. Cl.) part, and the piano accompaniment. Dynamics include p, dim., and pp.

Рис. 10. Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Вступление «Похвала пустыне»

Fig. 10. N.A. Rimsky-Korsakov. Opera «The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin Fevronia». Introduction «Praise to the Desert»

Возвращаясь к образным характеристикам героев, определим антипод образу Февронии. Яркая противоположность Февронии – Гришка – предатель и трус. Характер этого персонажа, по мнению многих исследователей, находит отголоски в описании героев опер Мусоргского. Но все же образ Гришки не собирательный, а вполне самостоятельный. Например, характеристика героя ярко показана во втором действии в виде заливчатой веселой песни, напоминающей плясовую: «Нам-то что? Мы ведь люди гулящие...». Текст передает примитивность, скверный характер героя, не способного на благородные поступки. Об этом свидетельствует и весьма простое, без изысков, музыкальное сопровождение.

89 Рого meno шовво ♩ = 100
Кутерьма (лучшим людям)

Нам-то что? Мы ведь лю-ди гу-ля-щи-е, ни-ке-се-лу мы не

Кут. ты-нем, ни-ко-ро-ду. Ни-ко-му не слу-

250

Рис. 11. Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Действие II

Fig. 11. N.A. Rimsky-Korsakov. Opera «The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin Fevronia». Action II

Говоря об отдельных персонажах, следует остановиться и на массовых сценах. В опере преобладают народные сцены (например, действие II – сцена с медведем, его поводырем и гусяром), которые поддерживаются пением хора. По наблюдениям можно сделать некоторые выводы.

Знаменитая сцена «Сеча при Керженце» (действие III) – богата по своему оркестровому разнообразию. С самого начала данного эпизода музыка окутывает нас ощущениями настороженности, предчувствиями опасности и тревоги. «В гениальной симфонической картине «Сеча при Керженце» композитор рисует столкновение русских воинов и татарских захватчиков, трагическую гибель китежан. Композитор стремился идти от народных преданий. Отсюда эпический, повествовательный тон произведения, связанного с традициями «Руслана и Людмилы» и «Князя Игоря» [1, с. 231–232].



Рис. 12. Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Действие III

Fig. 12. N.A. Rimsky-Korsakov. Opera «The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin Fevronia». Action III

В заключительной картине оперы нет ощущения страха и беспокойства, в ней царит чувство умиротворения и сдержанная радость. Итак, мы видим, что прием звукоизобразительности часто используется русскими авторами при изображении русской жизни, что в принципе восходит к общемировым традициям. Так, оперы «Борис

Годунов» и «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» сопоставимы по сходству и различию друг с другом, а также с другими операми («Садко», «Князь Игорь», Царская невеста», «Снегурочка» и т.д.). Объединяют между собой эти произведения такие важнейшие и значимые особенности, как подлинное изображение русской души, национальные черты – стойкость русского характера, связь человека с природой.

Использованные источники

1. *Гозенпуд А.А.* Краткий оперный словарь. Киев, 1986. 296 с.
2. *Запорожец Н.В.* Оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». М.: Музыка, 1966. 145 с.
3. *Соловцов А.А.* Н.А. Римский-Корсаков: монография. М.: Музыка, 1984. 400 с.

Anna Okisheva

SOUND REPRESENTATION AND REFLECTION OF FOLK-GENRE ELEMENTS IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 71–82.

doi: 10.17223/26188929/14/10

The article deals with the folk-genre elements and the sound-depictive characteristics of individual characters and phenomena in the operas by M. P. Mussorgsky "Boris Godunov" and N. A. Rimsky-Korsakov's "The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia". Comparisons of fragments of the original text (A. S. Pushkin's drama "Boris Godunov") and the libretto of Mussorgsky's opera are given in order to identify similarities and differences in semantic characteristics. Emphasis is placed on the presence in the operas of Russian composers of folk melodies, diverse in their structure.

Keywords: sound representation, folk-genre elements, operas, figurative-emotional characteristics, folk melodies

The used sources

1. *Gozenpud A.A.* Brief Opera Dictionary. Kyiv, 1986. - 296 p.
2. *Zaporozhets N.V.* Mussorgsky's operas "Boris Godunov" and "Khovanshchina". M.: Music, 1966. - 145 p.
3. *Solovitsov A.A.* ON THE. Rimsky-Korsakov: Monograph. - M.: Music, 1984. - 400 p.

УДК 786.2

doi: 10.17223/26188929/14/11

Ольга Челнинцева, Светлана Яшнева

ЖЕРМЕН ТАЙФЕР И ЕЁ ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ЦВЕТЫ ФРАНЦИИ»

Статья посвящена творчеству Жермен Тайфер – женщины-композитора, входившей в 20-е годы XX века в творческую группу молодых композиторов «Шесть». На примере фортепианного цикла «Цветы Франции» рассматриваются некоторые эстетические принципы представителей французской «Шестёрки», их стремление находить радость в каждом мгновении жизни, опора на традиции французской музыки, такие как программная изобразительность, танцевальность и др.

Ключевые слова: Французская «Шестёрка», Жермен Тайфер, фортепианный цикл, программность, танцевальные жанры

Фиолетовой лавандовой волной
Колыхало лето трепетную нежность,
И держало в рамках свой палящий
зной,
Охраняя нерастраченную свежесть.
Не отмеривая срок моей любви,
Полыхали дымно-розовым закаты,
И в прозрачной фиолетовой пыли
Двух сердец звучало нежное стаккато.
В колыбели из душистых лепестков
Просыпалось и вставало наше чувство,
Фиолетовым цвела моя любовь,
Будоража, как хорошее искусство.

Владимир Набоков

Роль цветов в жизни человека очень важна. Они радуют глаз, дарят море положительных эмоций, гармонию и радость. Цветы окружают нас повсюду: на подоконниках, на улицах, в садах, в оформлении помещений и залов. Издавна с цветами связывают понятия

любви, добра, ощущения счастья. Их изображают на картинах, украшают их рисунками посуду, мебель, одежду, поэты часто используют этот образ в своих стихах. Цветам посвящено немало музыкальных произведений, особенно в жанрах песни и романса. Всеми любимы «Сирень», «Отцвели уж давно хризантемы в саду», «Полевые цветы», «Городские цветы» и многие другие.

Одним из поэтических воплощений цветов в музыке является фортепианный цикл Жермен Тайфер «Цветы Франции» («Fleurs de France»), написанный в 1930 году.

Жермен Тайфер (1892–1983) – известная во Франции и далеко за её пределами женщина-композитор, участница знаменитой французской «Шестёрки». В музыкальном искусстве Франции 20-х годов XX века эта группа молодых музыкантов занимала лидерские позиции. В состав группы кроме Тайфер входили: Франсис Пуленк, Артур Онеггер, Дариус Мийо, Луи Дюрей, Жорж Орик. Идейным вдохновителем группы был драматург, ре-



жиссер, художник Жан Кокто. Участники группы «Шесть» стремились к ясности жанра, формы, простоте музыкального языка и опоре на фольклорные и классические традиции французской музыки. В этом содружестве Жермен Тайфер называли «принцессой Шестёрки». В монографии о Мийо Пьер Коллар писал, что её отличали «светлый, гармоничный облик, женственность, изящество и шарм». Эти же черты есть в её творчестве и в цикле.

Цикл «Цветы Франции» («Fleurs de France») состоит из восьми частей:

1. Jasmin de Provence – Жасмин Прованса.
2. Coquelicot de Guyenne – Мак Гийены.
3. Rose d'Anjou – Роза Анжу.
4. Tournesol du Languedoc – Подсолнух Лангедока.

5. Anthémise du Roussillon – Ромашка Русильона.
6. Lavandin de Haute-Provence – Лаванда Верхнего Прованса.
7. Volubilis du Béarn – Вьюнок Беарна.
8. Bleuet de Picardie – Васильки Пикардии.

Цикл объединен единой темой и названием. Кроме того, все пьесы цикла удивительно пластичны и тесно связаны с традициями французской танцевальной музыки XVI–XVIII веков.

1. *Jasmin de Provence* – Жасмин Прованса



*Огюст Ренуар. Розы и жасмин
в делфтской вазе*

Открывает цикл полная очарования пьеса «Жасмин Прованса».

Жасмин – это цветок, который в разные времена и в разных странах символизирует женственность, сладость, грацию и привлекательность. В странах Востока жасмин считается символом страстной любви, в Индии его называли лунным светом любви, а на Филиппинах жасмин является символом чистоты.

Для образа жасмина композитор выбирает жанр сицилианы, обозначив связь с этим танцем в темповой ремарке

(*Andantino alla Siciliana*). Неспешный характер сицилианы, размер 6/8, динамика *P* и *PP* как нельзя лучше соответствуют образу.



Пьеса написана в тональности соль минор. Минорный лад вносит «нотки» печали. Мелодия пьесы плавная, простая, с нешироким диапазоном (в пределах квинты), она опирается на традиции народных лирических песен. Её мягкие поступенные ходы, опевания и преимущественно нисходящее движение также направлены на раскрытие основного образа.

Интересно фактурное изложение пьесы. Мелодия звучит на фоне мягких мелодических секундовых «вздохов» (d-es, d-e), разделённых паузами. Они основаны на своеобразном мерцании VI натуральной и VI дорийской ступеней.

Пьеса соединяет черты простой трёхчастной репризной формы с элементами рондальности. Первый раздел – период из двух предложений повторного строения, квадратный (4+4). Средний раздел метроритмически основан на первом, но мелодически (движение по звукам трезвучия Фа мажора) и гармонически (политональность и полиладовость) она представляет развитие материала. По форме вторая часть – также период из двух предложений повторного строения, но гармонически незамкнутый, переходящий в связку перед возвращением основной темы.

Мелодически она звучит неизменно, но она перегармонизована и звучит словно на доминанте к параллельному Си-бемоль мажору. И лишь после шести тактов связки с интересными «ползущими» гармониями (явно влияние джаза) звучит настоящая реприза. Благодаря этой развернутой связке возникает quasi – рондообразность.

Схема формы пьесы:

А В св А1 св А
4+4 4+3 4 4+3 6 4+4(+2 такта каденция)

Пьеса заканчивается трезвучием одноименного Соль мажора, что вместе с дорийской «краской» высветляет общий колорит пьесы.

2. *Coquelicot du Guyenne – Мак Гийены*

Символика мака очень многообразна. Мак издавна считается символом сна и смерти. А цветущие маки, с их яркой красотой, сравнивают с беззаботной молодостью и завораживающей красотой женщины. В английском Йоркшире мак называют «слепающим ударом» – красота цветка и головная боль от густого запаха дурмящих цветов. В Провансе мак – цветок ангелов. Красными маками украшают церкви в день Сошествия Святого Духа. А в России церковные купола издавна называли «золотыми маковками».



Клод Моне. Маки

Мак – цветок прекрасный и магический. Неудивительно, что художники так любят писать эти цветы: яркие и нежные.

Пьеса «Мак Гийены» резко контрастна первой части цикла. Контраст ладотональный (Ре мажор), темповый

(Allegro brillante), динамический (преобладает *f*), ритмический (острые пунктирные ритмы), гармонический (жесткие секундовые созвучия на сильных долях). Весь комплекс средств работает на создание образа яркого, энергичного. Неслучайно в основе пьесы быстрый двухдольный танец буре.



Форма пьесы сочетает трёхчастность с сюитностью и опирается на квадратность построений.

Многие элементы вновь указывают на связь с народной музыкой: дублирование мелодии в терцию, имитация звучания народных инструментов, вариантность в развитии.

Общая схема формы:

А В С А К

Тема А изложена в терцию, звучит на доминантовом органном пункте.

Тема В основана на проведении мелодии в басу и на перестановке функций рук.

Тема С – аккордово – гармоническая, основана на секундовом соединении параллельных квинт (фольклорные традиции).

Репризное проведение темы А отличается от экспозиционной большей устойчивости, звучит на тоническом органном пункте. Квинтовые басы имитируют звучание народных инструментов, а резкие секунды словно иронично имитируют их не очень хорошую настройку.

3. *Rose d' Anjou – Роза Анжу*



Огюст Ренуар. Розы

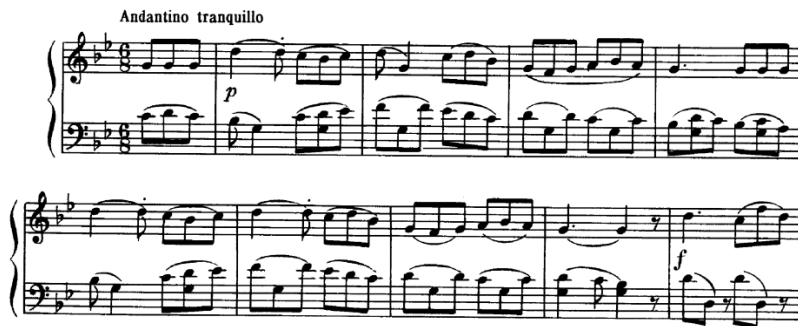
Роза – один из самых символических цветов. Это символ вечно меняющегося и открывающегося новыми гранями мира. С этим цветком ассоциируется идея мистического центра (Роза мира), Рая, сада Эроса, сердца, милосердия, всепрощения, божественной любви, мученичества и победы. Не случайно, например, Николай Рерих выбрал в качестве символа лучших построений духа образ розы.

Христианству принадлежит понимание розы как символа мученичества, в противопоставление лилии, которая является символом

невинности и чистоты. В Средние века роза стала символом крови страдающего Христа.

Вряд ли пьеса цикла вмещает всё многообразие смыслов, но ней есть и красота, и печаль, и свет и многое другое.

Пьеса «Роза Анжу» имеет много общего с № 1 цикла: та же тональность соль минор, тот же размер 6/8, те же мягкие секундовые интонации в мелодии, тот же спокойный темп *Andantino*, подчеркнутый ремаркой *tranquillo*, так же пьеса завершается трезвучием одноименного мажора.



Совершенство розы в музыке подчеркнуто идеальной формой – простая трёхчастная репризная с развивающей серединой.

Вновь интересно фактурное оформление темы. По сути, это полифоническое двухголосие подголосочного типа. При исполнении пьесы необходимо выразительно интонировать оба голоса. Фактура, при её прозрачности, требует внимательного вслушивания в каждый из голосов.

4. *Tournesol du Languedoc* – Подсолнух Лангедока

На языке растений подсолнух символизирует стойкость, жизнелюбие, оптимизм, веру в будущее, позитивный настрой, достаток, удачу и благополучие. Также значение цветка можно рассматривать как проявление платонической любви, без романтического подтекста. По одной из древних легенд боги подарили людям подсолнух для того, чтобы их никогда не покидало солнце. Ведь цветы подсолнечника всегда обращены к солнцу, при любой погоде, даже в самый туманный и дождливый день.

Неслучайно подсолнух стал символом солнца, радости и оптимизма, а также – верности и достоинства.

Эта пьеса цикла одна из самых светлых, солнечных и радостных. Не случайно для неё выбрана тональность До мажор и ритм и темп контрданса. В коде пьесы используется имитационная полифония.

5. *Anthemis du Roussillon – Ромашка Руссильона*

Ромашка священна и во многих странах является символом любви и брака. Во многих культурах ромашка также означает самоуважение, возвращает нас к истинному «Я». В Средневековье ромашка была бесспорным символом любви, самым искренним и чистым, даже выше королевы цветов – розы.

Если рассматривать вопросы символизма, необходимо отметить, что ромашка – именно тот цветок, который более всего указывает на связь человека с природой. Он поддерживает жизненные силы, в какой-то мере восстанавливает связь человека с природой, способствует восстановлению и выздоровлению. Неудивительно, что аптечная ромашка считается одним из самых сильных целебных растений.

В пьесе представлен очень светлый образ, выбор тональности Соль мажор соответствует ему. Интересна игра ладовых ступеней – натуральной IV и лидийской (#IV), одноименного мажоро-минора (в среднем разделе).

В основе пьесы спокойный благородный гавот, с соответствующим ему размером 4/4, затактом, повторностью предложений, в которых намеренно нарушена квадратность (6+6).



Форма пьесы также простая трёхчастная репризная с развивающей серединой и сокращенной репризой.

Мелодия пьесы очень проста и близка народным песням.

Средняя часть опирается на одноименный соль минор и уводит в более далекую бемольную сферу.

6. *Lavandin de Haute-Provence* – Лаванда Верхнего Прованса

Живописные лавандовые поля Прованса неоднократно служили источником вдохновения для многих художников прошлого и современности.



Пабло Пикассо. Лаванда Прованса

Лаванда в живописи представлена как обширными цветочными пейзажами, от которых веет духом свободы, так и скромными букетиками на отдельных натюрмортах. Но в любом случае от буйства ярких синесиреневых красок

просто невозможно оторвать взора – настолько притягательна красота лавандовых полей на картинах.



Пьеса «Лаванда Верхнего Прованса» полна очарования, в ней есть черты пасторали. Она написана в тональности ми минор. Мелодия в духе народных песен, небольшого диапазона в пределах квинты.

Нижний аккомпанирующий голос содержит черты скрытого двухголосия. А мягкое нисходящее движение на тоническом органном пункте – d-cis-c – по полутонам подчеркивает ещё и дорийскую ладовую краску (#VI).

Форма пьесы максимально приближена к народной песенной традиции – это куплет с запевом (А) и припевом (В), повторяющийся дважды. Куплеты соединены небольшим отыгрышем – связкой (4 такта).

Очень интересно звучание заключительной тоники с дорийской секстой в качестве добавочного тона: мягкодиссонантно, в джазовой традиции.

Невозможно удержаться, чтобы рядом с живописными и музыкальными опытами не обратиться к фрагменту удивительного поэтического опуса неизвестного автора, в котором используется акростих и слово ЛАВАНДА складывается и в начале, и в конце строк:

Лаванды запах щекотал
Агония любви благоухала
Вселенная цветочных снов
Астральный выдох поглощала
Небес хрустальный перезвон
Дарил полночный небосвод
Агония стасей стонала...

7. *Volubis du Bearn* – Вьюнок Беарна

Пьеса «Вьюнок Беарна» дополняет танцевальную сюиту самым важным жанром – менуэтом. Его гибкость, пластичность музыкально передает мягкие переплетения вьюнка. Музыка спокойная, певучая, в тональности Фа мажор. Темп *Andante cantabile* с жанровыми признаками менуэта (размер $\frac{3}{4}$, контрастная полифония в двухголосии).



8. *Bleuet de Picardie* – Пикардийский василек

Василек – один из самых очаровательных полевых цветов. Для



Огюст Ренуар. Цветы в вазе

бельгийцев василек является символом свободы. А вот французы считают цветок символом антисемитизма. В древнегреческой мифологии кентавр Хирон спас раненого во время битвы с гидрой Геракла, сделав лечебное средство из василька. Поэтому для многих людей василек является символом борьбы со многими недугами. Символом верности, доверия и веселья считается цветок василёк. В такой чудесной стране, как Япония, василёк имеет символическое значение, олицетворяя правду жизни, простоту и красоту одновременно.

В фортепианном цикле «Цветы Франции» Жермен Тайфер опиралась на традиции французской музыки:

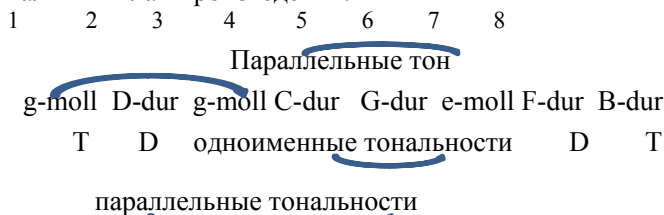
- программность (эти традиции начинаются с программных пьес французских клавесинистов, продолжают в ненавязчивой живописности импрессионистов и проходят вплоть до XX века);
- танцевальные жанры (ведь именно Франция является родиной балета);
- тесная связь с фольклором различных областей Франции;
- классические традиции (ясность формы и квадратность структуры, простота мелодики и др.).

Жермен Тайфер воплотила творческие принципы группы «Шесть», используя:

- особые диатонические лады, свойственные фольклорной традиции;
- политональность (например, в пьесе № 1 такты 20–26 – в верхнем голосе соль минор, а в нижнем – Си-бемоль мажор – си-бемоль минор);
- гармоническую свежесть, оригинальность.

В цикле, кроме единства содержания, названия, опоры на танцы прошлого, есть тематические и тональные связи.

Общий тональный план произведения:



Фортепианный цикл нечасто исполняется в концертных программах и редко используется в педагогической практике, между тем в нем много света, добра и тепла, так необходимых современному человеку.

Chelnintseva Olga Dmitrievna, Yashneva Svetlana Vladimirovna
GERMAINE TAILFER AND HER PIANO CYCLE "FLOWERS OF FRANCE"

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 83–95.

doi: 10.17223/26188929/14/11

The article is devoted to the work of Germaine Tayfer, a female composer who was a member of the creative group of young composers "Six" in the 1920s. On the example of the piano cycle "Flowers of France", some aesthetic principles of the representatives of the French "Six" are considered, their desire to find joy in every moment of life; reliance on the traditions of French music, such as: program imagery, dance, etc.

Keywords: French «Six», Germaine Taiffer, piano cycle, programming, dance genres

УДК 784.5

doi: 10.17223/26188929/14/12

Вероника Кривопалова, Анна Данченко

**ВАЛЕРИЙ КАЛИСТРАТОВ «ПО УЛИЦЕ, УЛИЦЕ»
ИЗ ЦИКЛА «ПЯТЬ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН»
ДЛЯ ЖЕНСКОГО ХОРА (ИНТОНАЦИОННЫЙ
АНАЛИЗ И АНАЛИЗ СТРОЯ)**

В истории русской музыки выделяются периоды особого интереса к фольклору. Это вторая половина XIX века – период национального самосознания и деятельности композиторов «Могучей кучки», вторая половина XX века 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

Хор «По улице, улице» входит в цикл «Пять свадебных песен», который написан в 1977 году. Цикл близок жанру хорового концерта. Некоторые номера его заимствованы из ранее написанных сочинений в авторской обработке для женского хора.

Премьера произведения состоялась осенью 1993 года 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. В предисловии к партитуре композитор предположил использование сценического действия во время исполнения на основе элементов народной хореографии.

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

Первая часть цикла «По улице, улице» включает в себя два контрастных по сюжету материала в одновременном звучании: иронически игровая картина «свадебного поезда» и сурово-трагедийное повествование, связанное с образом невесты-сироты.

Двум образным и сюжетным планам соответствуют разные тексты:

«Свадебный поезд» (хор)

Повествование о невесте – сироте (соло)

По улице, улице,
По широкой улице,
Тута ездил разъезжал
Степан-сударь на коне.
Подъезжал он, подъезжал
Ко тестиному двору,
Ко тестиному двору,
Ко тётчиной горнице,
Ко тётчиной горнице,
К невестиной комнате.
Он кричит, он ворчит:
Свет Катюшка, отвори –
Я бы рада отворила,
Буйный ветер в лицо бьёт.
Буйный ветер в лицо бьёт,
С головы платок он рвёт,
С головы платок он рвёт.
Красота с лица спадёт,
Красота с лица спадёт,
Никто сватать не придёт.

Как у дуба, у дуба старого
Да много листу, много полисту,

Много листику зелёного,
Да у Катерины да Ивановны

Много роду, много племени,
Да только нет родного батюшки.

Собрать, снарядить есть кому,
А благословить-то горьку некому.

Часть написана в куплетно-вариантной форме. Двум сюжетным планам соответствует различный музыкальный материал. Они контрастны жанрово, ладово, тонально, метроритмически. Первый образ (А) – свадебного поезда – опирается на жанровые признаки игровой хороводной песни. Она начинается в мажоре, размер 2/4 сохраняется почти до конца песни (только один раз в такте 82 меняется размер на $\frac{3}{4}$). Второй образ (В) с жанровыми признаками лирической песни-плача звучит в до-диез миноре. Эта тема метрически более сложная в переменном размере. То есть можно говорить об использовании принципа параллельной драматургии.

Обе темы развиваются куплетно-вариантно, но границы куплетов не совпадают. В первой теме десять куплетов, а во второй – четыре.

Первая тема (А) состоит из куплетов разной величины: 1-й куплет – 8 тактов; 2-й куплет – 8 тактов; 3-й куплет – 8 тактов; 4-й куплет – 12 тактов; 5-й куплет – 9 тактов; 6-й куплет – 9 тактов; 7-й куплет – 8 тактов; 8-й куплет – 8 тактов; 9-й куплет – 13 тактов; 10-й куплет – 12 тактов.

Основная тональность первой темы – Си мажор с переменностью на одноименный си минор. Заканчивается песня в си-миноре, т.е. печальный образ в конце песни доминирует.

Мелодия первой темы (А) простая, неширокого диапазона, с минимумом распевов, преимущественно с синтактическим типом пения, ритмически однородная, с мелкой счетной долей (восьмыми). Форма первого куплета – период из двух предложений (4 + 4) с варьируемой повторностью. Мелодия начинается в «вершины источника» и постепенно ниспадает. Каждое предложение завершается нисходящим скачком на V ступень лада, которая ощущается вторым устоем. Во втором предложении появляется минорная терция, которая подготавливает вступление второй лирической темы и одновременно является самым высоким звуком мелодии. Общий диапазон мелодии – малая секста, т.е. она развивается в суженных рамках. В песне используются характерные признаки подголосочной полифонии: унисонный запев альтов, двухголосный подхват, унисоны в каденциях предложений и куплетов.

В двухголосии используются преимущественно параллельное движение малыми терциями, которые следует исполнять по принципу однородного сжатия. Кроме того, в такте 3 есть косвенное движение голосов (верхний стоит на месте на II неустойчивой ступени лада, а нижний поступенно движется вниз). Ещё сильнее тенденция к сжатию проявляется во втором предложении с появлением ре-бекара в такте 7. В двухголосии это подчеркнуто уменьшенной квинтой – интервалом, который интонируется с двухсторонним сжатием. В примере, расположенном ниже, стрелками указано направление интонирования звуков в первом куплете.

Си мажор - си минор

Обработка В. КАЛИСТРАТОВА

1 *Andante con moto*

Sopr.

Али

По у-ли-це, у-ли-це, по ши-ро-кой у-ли-це. ой, ля-ли, ой ля-ли.

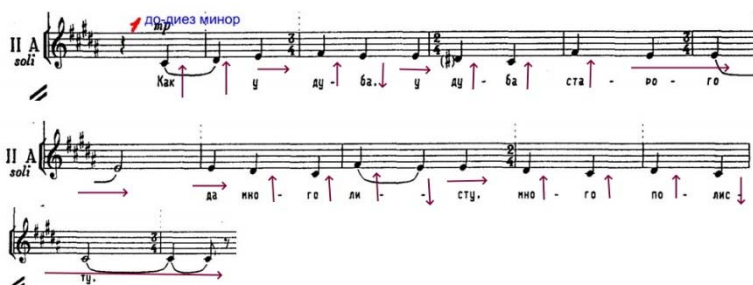
2

по ши-ро-кой у-ли-це. Ту-та ез-дил, развез-жал Сте-пан - су - дарь на ко - не.

Мелодия начинается с I ступени Си мажора, которую нужно интонировать устойчиво. Затем следует нисходящее поступенное движение к V ступени лада. Неустойчивые VII и VI ступени следует интонировать с тенденцией к повышению. V ступень – устойчивая и должна интонироваться нейтрально. С вступлением двухголосия кроме перечисленных ступеней появляется II ступень лада, которую также нужно исполнять повышая. В третьем такте появляются интервалы, которые нужно интонировать с двусторонним сжатием. Особого внимания требует унисон в конце фразы. Это V ступень лада и её необходимо исполнять устойчиво.

Во втором куплете хоровая партия принципиально не изменяется, но с затакта в 14-м такте вступает соло альты (В) с повествованием, создавая резкий контраст первой теме.

Мелодия повествования (В) гибкая и поступенная, с более крупной счетной долей (четвертные). Диапазон мелодии неширокий в пределах квинты, регистр глубокий, размер переменный. В мелодии также преобладает силлабическое пение с редкими распевами. В примере указано интонирование звуков во второй теме. Поскольку вторая тема написана в минорном ладу, то ступени минора интонируются иначе, чем в мажоре. Так, мелодия начинается с I ступени до-диез минора, но в миноре I ступень интонируется с небольшой тенденцией к повышению. Это же касается II и IV ступеней. Особого внимания требует в миноре интонирование III ступени, которая является показателем лада. Её следует интонировать с тенденцией к понижению.



Начало мелодии напоминает известную свадебную песню «Как не пава». Вторая тема написана в форме периода из двух предложений с варьированной повторностью (5,5 + 5,5). Неквадратность структуры характерна для русских песен. Проведение второй темы приходится на часть второго куплета, третий куплет и начало четвертого куплета первой темы.

Особенно сложным для строя является соединение разножанровых, разнотональных, разноладовых мелодий. Для соединения разных мелодий возможно выделить общие опорные тоны, например, таким тоном может служить звук фа-диез – общий для обеих мелодий. Неслучайно он продлен в партии альтов, словно, давая солистке верно вступить.

В третьем куплете первой темы (А) увеличивается количество голосов в фактуре – сначала три, затем – четыре. Расширяется общий диапазон хора до септимы. Во втором предложении третьего куплета появляется небольшой вокализ – соло сопрано. Он воспринимается как долгий вздох. В дальнейшем такие вокализы будут увеличиваться по количеству тактов, включаться во все партии в виде вокализов на гласном звуке «А...» либо на долгих протянутых звуках.

В четвёртом куплете (А) начальный нисходящий мотив по-прежнему звучит в партии альтов, а у сопрано – различные варианты основной мелодии. Во втором предложении вновь звучит вокализ на звуке *fis* второй октавы. В сочетании с постепенным крещендо этот высокий звук подводит к первой кульминации. Из этого вокализа вырастает протянутый звук в конце куплета, за счет которого разрастается форма куплета.

Второе проведение темы В охватывает часть четвертого и часть пятого куплетов темы А. Четвертый куплет темы А структурно расширен за счет выдержанного звука *fis* у хора и создает эффект границы разделов. Пятый куплет темы А вновь начинается с одногласного запева и лишь потом следует хоровой подхват.

Это драматургически новый этап. В третьем куплете темы В звучит текст «много роду... да только нет родного батюшки». Неслучайно четвертый куплет структурно разрастается, расширяется диапазон, появляется верхний регистр, мелодия сильно хроматизируется. Мелодия солистки подходит к кульминации на словах «благословить не-ко-му». Кульминация выделена самым высоким звуком, он протянут долгими длительностями. Такие же протянутые звуки, наподобие контрапунктов, начиная с куплета 5 темы А появляются соло и в группах хора.

Последний (10) куплет темы «свадебного поезда» выполняет функцию коды. Он вновь начинается с одногласного запева, затем следует постепенное увеличение голосов, сначала до двух, затем до трех. Его кодовую функцию подчеркивает звучание всего куплета на протянутом звуке в партии солистки. Заканчивается вся часть в тональности си минор. Окраска одноименного минора усиливает трагичность содержания.

Krivopalova V.A., Danchenko A.A. Tomsk State University
Valery Kalistratov "On the street, street" from the cycle "Five Wedding Songs"
for women's choir (intonation analysis and tuning analysis)

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 96–101.

doi: 10.17223/26188929/14/12

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.

Keywords: folk music, Valery Kalistratov, wedding song, choral cycle, analysis

ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

УДК 78.05

doi: 10.17223/26188929/14/13

Сергей Меркулов

САУНДТРЕК КАК МУЗЫКАЛЬНОЕ ДОПОЛНЕНИЕ, КОТОРОЕ МОЖЕТ СТАНОВИТЬСЯ САМОСТОЯТЕЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ (НА ПРИМЕРАХ ИЗ ФИЛЬМОВ И КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР)

Саундтрек – музыкальное дополнение к главному произведению (игре, фильму, мультфильму и т.д.) – в определённых обстоятельствах, если основное произведение и музыкальное сопровождение вызывают интерес у аудитории, может обретать самостоятельное бытование. Например, песни из советских фильмов можно часто услышать в походе у костра или на встречах. Сегодня саундтреки создаются в промышленных масштабах, но их изучению почти не уделяется внимания.

Ключевые слова: музыка из фильмов, музыка из игр, оригинальная звуковая дорожка

OST (Original Soundtrack или саундтрек, оригинальная звуковая дорожка) – это музыкальное содержание, которое вначале создавалось для фильмов, а затем для всей развлекательной индустрии (сериалы, игры, мультфильмы, реклама и т.д.). Термин возник в 50-е годы XX в. Особенностью саундтрека является его самостоятельное бытование, хотя он изначально и создаётся как дополнение к основному произведению (фильму, сериалу, игре и т.д.). Изначально саундтреки были изобретены для привлечения внимания к новым фильмам и мультфильмам. Первым считается саундтрек к мультфильму «Белоснежка и семь гномов», выпущенный студией Уолта Диснея в 1938 году.

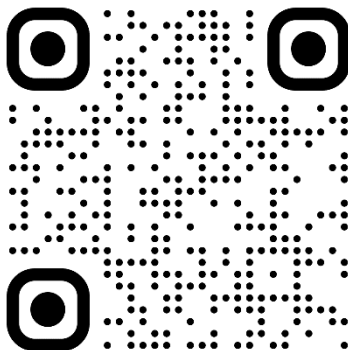
Проблема атрибуции музыкального саундтрека как самостоятельного жанра, который имеет свою историю и разновидности, поставлена Михаилом Львовичем Зыряновым в статье «Оригинальный музыкальный саундтрек и киномузыка: опыт сравнения» [1]. Автором предлагаются методики анализа саундтрека, прослеживается связь с медиатекстом и медиаискусством, рассмотрены способы бытования саундтрека в форме аудиозаписи, представлены принципы взаимодействия музыки с видеорядом.

В данной статье невозможно охватить всех композиторов и все музыкальные произведения из кино и игр, поэтому рассмотрим некоторые как примеры.

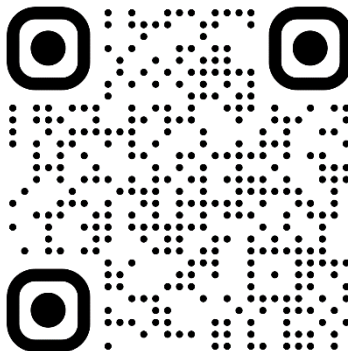
Саундтреки создаются специально для основного произведения (например, мультфильм «Том и Джерри», сериал «Санта-Барбара», фильмы «Гладиатор», «Интерстеллар» композитора Ханса Флоридана Циммера, который целенаправленно создает музыку к фильмам и играм, а затем исполняет эти произведения как самостоятельные с оркестром) или являются подборкой разных исполнителей (например, трилогия «Матрица», «Криминальное чтиво» Квентина Тарантино (сценарист, режиссёр, актёр, кинооператор, кинопродюсер), где мелодия Чака Берри «You never can tell» благодаря фильму обрела популярность в массовой культуре). В России в конце 1990-х – начале 2000-х годов выходили фильмы, где саундтреки наделяют фильм дополнительным содержанием (например, «Брат» и «Брат 2», «Сёстры» и т.д.). Саундтреки в них являются сборником песен различных исполнителей, которые встречаются в фильмах. Однако традиция саундтреков в отечественном кино начинается раньше. Микаэл Таривердиев является автором музыки для 130 фильмов. На постсоветском пространстве хорошо знают мелодии песен на стихи Роберта Рождественского к фильму «17 мгновений весны»: «Мгновения», «Где-то далеко», «Двое в кафе» [2].

Примеры узнаваемых произведений:

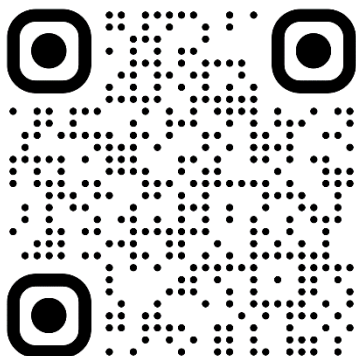
1. «Двое в кафе» из к/ф «17 мгновений весны» М. Таривердиев / Засл. коллектив Республики Беларусь, Президентский оркестр Республики Беларусь, дирижер – Виктор Бабарикин, программа – «Музыка советского кино», 31 мая 2017 г., Дворец Республики // PR_ORK_BY: [YouTube канал]. [Б. м.], 2022. URL: <https://youtu.be/HQUaC6u5PF4> (дата обращения: 25.11.2022).



2. Артемьев Э. «Три товарища»: из к/ф «Свой среди чужих, чужой среди своих» / солист – С. Мильштейн (труба); Президентский оркестр Республики Беларусь – дирижер Виктор Бабарикин. 8 марта 2014 г. // VIKTOR BABARIKIN: [YouTube канал]. [Б. м.], 2022. URL: https://youtu.be/H_y3Bh6R-U8 (дата обращения: 25.11.2022).



3. Williams J. Schindler's list / Netherlands Philharmonic Orchestra. Симона Ламсма (скрипка) – Давида Схефферс (английский рожок) // Guillaume: [YouTube канал]. [Б. м.], 2022. URL: <https://youtu.be/YqVRcFQagtl> (дата обращения: 25.11.2022).



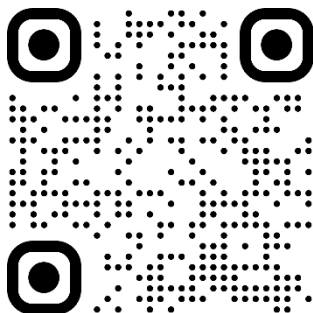
Классическим пониманием саундтрека в кино являются ряд композиций, специально написанных для сопровождения фильма. Их создаёт, как правило, один композитор под руководством режиссёра и продюсера. Исполняться такие композиции могут как отдельными певцами, так и группой, оркестром. Записью и сведением этих композиций занимается звукорежиссёр. «“Я хочу представить вам того, кто очень скромн и замкнут, но несмотря на это является неотъемлемым участником кинопроцесса. Это – звуковая дорожка”. Этими словами композитор и музыкальный критик Димс Тейлор предваряет вторую часть фильма Уолта Диснея “Фантазия” (1940) – на тот момент представлявшего собой вершину возможностей в соединении звука и анимации» [5].

Кроме официально выпущенных саундтреков, существуют неофициальные, ещё их называют «бутлеги», распространяемые без разрешения правообладателя. Созданием бутлеггов занимаются любители, копируя звук аналоговым способом, записывая звук из колонок на микрофон или копируя материал с цифровых файлов.

Другой формой саундтрека является музыкальное сопровождение компьютерных игр. В статье Снежаны Юрьевны Ульяновой «Звук и музыка в видеоиграх: актуальные проблемы» рассматривается характеристика звуков в игре, исследуются шумы и музыкальные композиции. Автор указывает, что сегодня музыка из игр по ширине охвата аудитории может превосходить музыку из фильмов [6].

Первые игровые приставки могли воспроизводить ограниченное количество звуков, но даже так это привело к созданию музыкальных направлений «чиптюн»¹⁶, «битпоп»¹⁷ и созданию музыкальных групп (например, Random Encounter). Музыка в играх имеет такое же важное значение для погружения, как визуальный ряд, сюжет и игровые механики. Порой музыка из игр переходит в самостоятельное состояние, подобно музыке из фильмов.

Компьютерная игра «Ведьмак 3: Дикая Охота» вышла в 2015 году, а менее чем за год было продано более 10 млн копий, её признали критики и игроки, она стала массовой и популярной. Поэтому и музыка из этой игры приобрела массовую популярность, её исполняют оркестры в разных странах¹⁸.



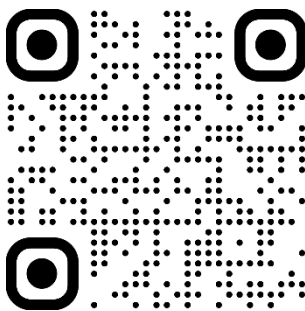
Как отмечают авторы, «создание огромного объема музыки для такой игры стало настоящим вызовом. Для этого, соответственно, студии были нужны хорошие музыканты: например, для записи главной темы игры разработчики выбрали Бранденбургский симфонический оркестр, а для фольклорной музыки в проект пригласили группу «Персиваль» [4].

¹⁶ Электронная музыка, генерируемая не набором музыкальных сэмплов, ранее записанных на аудионосители, а непосредственно в реальном времени игровой приставкой или аудиочипом компьютера.

¹⁷ Электронная музыка, который по звучанию похож на звуки 8-битных компьютеров и игровых приставок.

¹⁸ Video Game Show – The Witcher 3: Wild Hunt Concert 1080p // witcher_streams [YouTube канал]. [Б. м.], 2022. URL: <https://youtu.be/bLUyKn7l6b8> (дата обращения: 25.11.2022).

Поначалу саундтрек сопровождает игрока в его приключениях, а уже впоследствии, если музыка понравилась, многие используют её отдельно от игры. Часто случается, что после очередного прослушивания людям снова хочется вернуться в игру и снова её пройти. Разработчики, кроме фоновой музыки, для глубокого раскрытия сюжета добавили песню в исполнении неигрового персонажа – Присциллы – на всех языках локализации игры (английском, немецком, французском, португальском, японском, польском, русском, украинском). В зависимости от языка и исполнителя эта песня имеет своё уникальное звучание¹⁹.



Другой серией игр, саундтреки которой знакомы многим, кому в конце 1990-х – начале 2000-х годов было 10–20 лет, является игра «Герои Меча и Магии», саундтрек к которой написал Пол Ромеро²⁰. Главной из серии является III часть, вышедшая в 1999 году. Её считают одной из лучших пошаговых игр своего времени. Прекрасная рисованная анимация, игровые механики и оркестровая музыка сошлись удачно именно в этой части. Композитор вдохновлялся музыкой И.С. Баха, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, А.И. Хачатуряна [3]. Музыка в игре изменяется в зависимости от местности, действия и города. Для каждого из городов написана отдельная музыкальная тема,

¹⁹ Ведьмак 3 – Песня Присциллы на разных языках [Multilanguage] // Powerslave channel: [YouTube канал]. [Б. м.], 2017. URL: <https://youtu.be/zigX5vHKcr0> (дата обращения: 23.11.2022).

²⁰ Американский композитор и пианист. Написал более 70 оригинальных саундтреков для компьютерных игр.

и эти мелодии нравятся игрокам. Вот как в интервью описывает процесс создания композитор: «Я пытался выстроить мелодию для “Castle” блоками, как секции каменного замка. Хотелось сделать музыке имперской, сильной, но при этом немного эмоциональной. Как будто там, в замке, происходят трагические и прекрасные вещи. На создание “Rampart” (в России переводили название как “Бастион”, “Оплот”, “Долина”. – “Б”) меня вдохновила армянская народная музыка. А еще я представлял, как Клеопатра движется на корабле вниз по Нилу» [7]. Пол Ромеро был удивлён, что у аудитория готова воспринимать эту музыку как полноценный самостоятельный концерт, поэтому с 2018 года он исполняет свои произведения из этой серии игр с оркестром. По отзывам, люди внимательно, как на концерте классической музыки, воспринимают эту музыку.

В завершении стоит отметить, что саундтрек является самостоятельной темой для изучения, однако интерес в отечественной традиции к ней только формируется. В статье мы не ставили цель всестороннего охвата этого явления, однако считаем, что нам удалось показать проблемное поле для дальнейших исследований и привлечь интерес к этому направлению бытования музыки.

Использованные источники

1. Зырянов М.Л. Оригинальный музыкальный саундтрек и киномузыка: опыт сравнения // Музыковедение. 2021. № 9. С. 11–18. DOI 10.25791/musicology.9.2021.1210. EDN OXENHO.
2. «Звуковые фильмы» Микаэла Таривердиева // «Культура.РФ» – гуманитарный просветительский проект, посвященный культуре России. [Б. м.], 2013–2022. URL: <https://www.culture.ru/materials/254480/zvukovye-filmy-mikaela-tariverdieva> (дата обращения: 23.11.2022).
3. Карпенко А. «Это же ваша музыка!» // 4PDA [Б. м.], 2018. URL: <https://4pda.to/2018/09/10/353435/> (дата обращения: 20.11.2022).
4. Кожеевников Е. Авторы «Ведьмака 3» рассказали, как создавались звук и музыка для игры // Игромания. [Б. м.], 2018. URL: https://www.igromania.ru/news/62529/Avtory_Vedmaka_3_rasskazali_kak_sozdavali_zvuk_i_muzyka_dlya_igry.html (дата обращения: 21.11.2022).
5. Невский С. Больше, чем саундтрек: музыка как главный герой фильма // Искусство кино: интернет-версия журнала. [Б. м.], 2020. URL: <https://ki-noart.ru/texts/bolshe-chem-saundtrek-muzyka-kak-glavnyy-geroy-filma> (дата обращения: 27.11.2022).

6. Ульянова С.Ю. Звук и музыка в видеоиграх: актуальные проблемы // ИКОНИ. 2022. № 1. С. 100–109. DOI 10.33779/2658-4824.2022.1.100-109 (дата обращения: 24.11.2022).

7. Черных А. «Таких концертов не было, когда я был молодым – да и не могло быть». Композитор Пол Ромеро о музыке для игры Heroes of Might and Magic и Ростроповиче // Коммерсантъ. [Б. м.], 2020. URL: <https://www.kommer-sant.ru/doc/3736810> (дата обращения: 23.11.2022).

Sergey Merkulov

SOUNDTRACK AS A MUSICAL SUPPLEMENT THAT CAN BECOMES AN INDEPENDENT WORK (BY EXAMPLES FROM FILMS AND COMPUTER GAMES)

Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 14, pp. 102–110.

doi: 10.17223/26188929/14/13

The article introduces the definition of the concept of a soundtrack (original soundtrack), provides information about its appearance as an addition to the main work, but also a possible independent existence as a musical composition. The classic understanding of a movie soundtrack is a series of compositions specifically written to accompany a movie. They can be performed by individual singers, as well as by a group or an orchestra. The recording and mixing of these compositions are carried out by a sound engineer. Examples of the appearance of the first original soundtracks for films and cartoons are given.

Another form of soundtrack is the musical accompaniment of computer games. Music in games is as important to immersion as visuals, story, and game mechanics. Sometimes, music from games goes into an independent state, like music from films. The article deals with the music from the computer game "The Witcher 3: Wild Hunt" released in 2015 and the game "Heroes of Might and Magic III". The soundtrack of the games today is played by many orchestras around the world, while people also carefully perceive these works as a concert of classical music.

In conclusion, it is worth noting that the soundtrack is an independent topic for study, but interest in it is only being formed. In the article, we did not set the goal of a comprehensive coverage of this phenomenon, but we believe that we managed to show the problem field for further research and attract interest to this direction of music existence.

Keywords: music from films, music from games, original soundtrack

The used sources

1. Zyryanov M.L. Original musical soundtrack and film music: experience of comparison / M. L. Zyryanov // *Musicology*. - 2021. - No. 9. - P. 11-18. – DOI 10.25791/musicology.9.2021.1210. – EDN OXENHO.

2. "Sound films" by Mikael Tariverdiev // "Culture.RF" - a humanitarian educational project dedicated to the culture of Russia. - [B. m.], 2013-2022. – URL: <https://www.culture.ru/materials/254480/zvukovye-filmy-mikaela-tariverdieva> (date of access: 11/23/2022).

3. *Karpenko A.* "This is your music!" // w3bsit3-dns.com. - [B. Moscow], 2018. – URL: <https://w3bsit3-dns.com/2018/09/10/353435/> (date of access: 11/20/2022).

4. *Kozhevnikov E.* The authors of The Witcher 3 told how the sound and music for the game were created // Igromania. - [B. Moscow], 2018. – URL: https://www.igromania.ru/news/62529/Avtory_Vedmaka_3_rasskazali_kak_sozdavalis_zvuk_i_muzyka_dlya_igry.html (date of access: 11/21/2022).

5. *Nevsky S.* More than a soundtrack: music as the protagonist of the film // Internet version of the magazine "Cinema Art". [B. M.], 2020. – URL: <https://ki-noart.ru/texts/bolshe-chem-saundtrek-muzyka-kak-glavnyy-geroy-filma> (date of access: 11/27/2022).

6. *Ulyanova S.Yu.* Sound and music in video games: actual problems / S. Yu. Ulyanova // IKONI. - 2022. - No. 1. - P. 100-109. – DOI 10.33779/2658-4824.2022.1.100-109. EDN CRKHNO. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_48339955_12941262.pdf (date of access: 11/24/2022).

7. *Chernykh A.* "There were no such concerts when I was young - and it could not have been." Composer Paul Romero on the music for the game Heroes of Might and Magic and Rostropovich // Kommersant. - [B. Moscow], 2020. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3736810> (date of access: 11/23/2022).

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

УДК 784.3

doi: 10.17223/26188929/14/14

МОЛОДЫЕ ГОЛОСА (ОБЗОР РОМАНСИАДЫ 2022 ГОДА)

Как говорится, музыка вечна, тем более – музыка вокальная... недаром весь выпуск, по сути, посвящён опере. Недаром вся жизнь человечества пронизана голосами радости и горя – звучат они то в опере, то в романсах, то в народных песнях, в большинстве своем остающихся неизвестными. На конкурс приехали: 57 вокалистов из Томской, Кемеровской областей, Красноярского и Алтайского краев. Наш регион представляло 30 вокалистов.



С 19 под 20 ноября 2022 года в Томске прошёл 26-й Сибирский тур Международного конкурса исполнителей русского романса «Романсиада-2022»:

Победители всех региональных отборочных туров «Романсиады» затем сразятся в Москве в Храме Христа Спасителя (раньше проводилось в колонном зале союзов).

Все 5 призов – первое, второе место и три третьих

получили томичи. Первое место заняла девочка Ася Глазырина (10 лет) из села Первомайское Томской области.

Это и составляет актуальность жанра – вечно «молодого»: романс не может относиться к XIX или XXI столетию.

В вокальной музыке всегда слышны человеческие чувства – одни

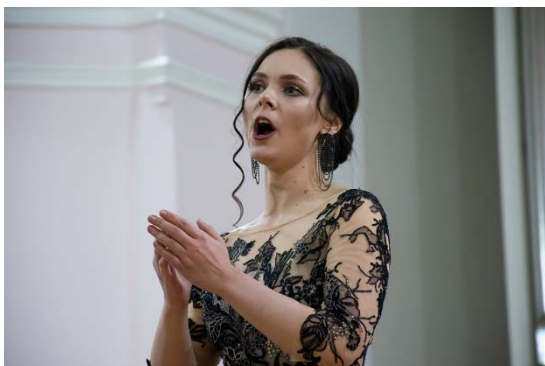


и те же начиная с первобытности и до наших дней. Пока человек не меняется, можно говорить о постоянной актуальности таких поисков – поисков наиболее адекватного выражения человеческой души.

Одной из победительниц «Романсиады» в Томске стала коренная томичка Валерия Тиунова.

Жюри работало увлечённо и плодотворно!

Glorio Barito



УДК 786.2

doi: 10.17223/26188929/14/15

«ПЯТЬ ДНЕЙ МИРА И МУЗЫКИ»

Вспомним всегда актуальные слова Джимми Хендрикса: «Когда власть любви превзойдёт любовь к власти, настанет мир на земле». Где-то гремят орудия, разрушаются города, льётся кровь, гибнут люди. Ну что ж, это было всегда. Испокон веков.

Было это и во времена жизни Ф. Шопена, польского композитора и пианиста-виртуоза, который вынужден был покинуть свою Родину из-за Русско-польской войны 1830–1831 годов. Это событие навсегда отразилось на его мировоззрении, душевном состоянии и музыкальном искусстве. Всю последующую жизнь Шопен мечтал о свободе и процветании своей Родины, своего народа. «Будет Польша блестящая, могучая, независимая!» – пишет он в своем «Штутгартском дневнике».



Но нас прежде всего интересует музыкальная составляющая личности Ф. Шопена. Вот что он пишет о музыке: «Музыка не имеет отечества; отечество её – вся Вселенная». Под этим девизом прошёл V Сибирский международный конкурс пианистов им. Ф. Шопена в Томске, с 21 по 26 ноября 2022 года. На конкурс съехались музыканты разных национальностей и стран: Белоруссия, Армения, Китай, Монголия, Россия. На конкурсе была представлена му-

зыка совершенно разных композиторов, в том числе, конечно же, музыка Ф. Шопена. В состав жюри конкурса вошли компетентные и

высококвалифицированные специалисты из трёх стран: Беларуси (Ю.Н. Гильдюк), Монголии (Цэрэнжигмед Шаравцэрэн), России (Д.В. Чефанов, С.А. Оводов, М.П. Смирнова, Л.В. Булгакова). Председателем жюри была Д.Л. Шевчук.

Действительно, это был праздник мира и музыки.

И голубка, летящая на свет, к голубым небесам, словно поёт нам о мире, любви и музыке, которые способны хотя бы кого-то, хотя бы немного и ненадолго, преобразить и сделать добрее и лучше!

Конкурс открылся пьесой монгольского композитора для морин хуура (монгольский национальный инструмент) и фортепиано в исполнении Цэрэнжигмед Шаравцэрэн (фортепиано) и монгольского студента (морин хуура).

Ребята играли с подлинным вдохновением! Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуман, Шопен, Чайковский, Рахманинов, Мошковский, Раков, Хачатурян, Эшпай, Шангал, Гончиг-Сумлаа, Мак-Доуэлл звучали совершенно по-разному у разных исполнителей.

Несколько слов от жюри конкурса.

Интервью с Денисом Чефановым

– *Первый вопрос. Скажите, пожалуйста, существуют ли в конкурсной программе жанровые или стилевые ограничения репертуара. Имеют ли они значения для участников?*

– Конкурсная программа уже составляется с ограничениями. То есть определённые требования зависят от группы. Это и есть условие конкурса. В каждой группе они, в общем, свои – жанровые и стилевые. Должна быть исполнена прелюдия и fuga Баха, потом крупная форма: соната или какое-то развёрнутое произведение. Это и есть ограничение. Потому что все участники должны быть в определённых рамках – показать своё мастерство.

– *Но есть некоторая свобода, например, в выборе современных композиторов?*

– Программа, конечно же, выбирается самим исполнителем, с учётом этих ограничений всё равно есть очень большой допуск по возможностям, по предпочтениям. Конечно же, всё это есть. И, хочу сказать, даже если это была чёткая программа с определённым указанием определённых конкретных произведений, то всё равно невозможно сыграть одно и то же одинаково абсолютно – другой человек это сыграет по-своему. В этом и есть смысл искусства.

– Следующий вопрос: отличается ли «сибирская» фортепианная школа от мировой (всей остальной) и по каким критериям, если отличается?

– Ну, знаете, это очень широкий вопрос. Что значит «сибирская школа»? Она же всё равно переплетена. Мы говорим, наверное, о какой-то советско-русской российской школе. Наверное, как-то так? Любая школа отличается в чём-то, но принципы сибирской школы – они, мне кажется, тождественны русской исполнительской школе. То есть это импровизационность интонирования на рояле... Есть просто интерпретации, которые не вписываются в русскую школу, но они достаточно редко бывают на этом конкурсе, поэтому, мне кажется, все соответствуют этому принципу.

– То есть это преемственность русской и советской школы?

– Вы знаете, русская, советская, потом российская школы всё равно вышли корнями из западноевропейской. Корни-то у нас одни... Про традиции русской исполнительской школы: да, конечно, она имеет место быть, и мы на неё ориентируемся, но каких-то чётких границ у неё нет, и в этом её сила, потому что статичное – умирает, а гибкое и изменчивое – живёт и развивается. В русской, советской и российской исполнительских школах уже заложены «моменты» будущего развития. Мы открыты всегда для общения, для чего-то нового, у нас нет жёстких рамок. У нас есть какие-то предпочтения, но они есть у каждого исполнителя. У нас есть система детского образования – профессиональная, и на ней в общем-то и держится национальная школа. В западноевропейской и азиатской школах есть отдельные «моменты», но всё равно нет комплексного подхода к образованию, когда ребёнок изучает не только свой инструмент (не только, кстати, фортепиано): он подготовлен и в теоретических дисциплинах очень хорошо, у него развивается слух за счёт уроков сольфеджио, гармонии, истории музыки. Поэтому, когда он изучает произведение, он понимает, в какой эпохе оно было написано – что воздействовало на композитора. Таким образом, можно сказать, мне кажется, он ближе к замыслу, а человек, который ближе к замыслу, может привнести что-то своё. Наверное, в этом смысл искусства. Мы опираемся на традиционное, в общем, классическое исполнение.

– Расскажите, пожалуйста, об уровне подготовки участников данного конкурса.

– Наверное, говорить об уровне будет корректно, когда я прослушаю всех участников. Но вот по первым двум группам я могу сказать, что уровень хороший: мне кто-то больше нравится, кто-то меньше – я могу отвечать только за себя. На мой взгляд, это очень профессионально – всё, что происходит. У меня не было каких-то слуховых отчуждений, когда я слушал участников, то есть не было каких-то «провальных» исполнений: с точки зрения грамотности, с точки зрения педагогики. Мне есть что сказать каждому участнику, но говорить о каком-то безусловном лидере я пока не могу, всё ещё впереди. Мне очень понравилась младшая группа: ребята были не просто хорошие, они были хорошо подготовлены, могу сказать спасибо их учителям и, наверное, их родителям. Поэтому мы достаточно высоко оценили младшую группу: у них есть хорошие задатки, и при удачном стечении обстоятельств и усиленной серьёзной работе почти из всех могут получиться профессиональные музыканты. У нас есть хорошая смена, и это самое главное: чтобы наше дело имело продолжение, и чтобы было при этом что-то новое, т.е. у нас хорошее будущее.

– А ребята из каких регионов были в младшей группе?

– Регионы представлены самые разные: Якутия, Красноярск, много ребят из Москвы, из Кемерово были. И представлены такие заведения, как центральная музыкальная школа, филиалы музыкальной школы, Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия). Соревнуются ребята из разных регионов, с разными музыкальными, педагогическими линиями – всё это русская школа. Но тем не менее возможностей в Москве больше для выступлений, чем в каком-то другом регионе.

– Можно сказать, что как такового замысла автора практически не существует – мы не знаем его.

– Нет, «не существует» и «не знаем» – это разные вещи. Мы делаем какие-то вещи иногда не очень осознанно. Существуют разные виды сознания. И мы совершаем в жизни какие-то поступки, о которых не задумываемся: включаем свет, раздеваемся, снимаем одежду, но это не значит, что не существует замысла этому. У нас есть какая-то основная, генеральная идея – и есть некоторые побочные как бы «вставки». И мне кажется, то же – в музыке, у композитора, когда он пишет. Знаете, есть такое понятие, как цифровая символика в музыке. В музыке Баха есть, причём это доказано, «тайные знаки». Я

спрашивал, кстати, у Алексея Алексеевича Кандинского, который этим занимался: «Все композиторы осознанно шли к этому, к цифровой символике, это масонские знаки или ещё какие-то?». Его ответ: «Это существует на уровне какой-то гармонии, наверное, космической». Мы не можем говорить, что у Моцарта не было замысла – он всю музыку слышал сразу, т.е. просто её записывал, а Бетховен в муках сочинял. Чайковский через упорный ежедневный труд писал те шедевры, которые напевает весь мир. Это не значит, что не существует замысла, может, просто надо по-другому обозначить – найти другое слово. Неважно даже то, что думал, что чувствовал композитор, – дело в другом: когда мы открываем ноты – мы видим как будто чертёж: как архитектор делает проект дома, так и композитор создаёт проект своего сочинения. И вы знаете, иногда музыкант может найти больше в музыке, которую написал композитор, чем сам композитор, наверное, в ней задумывал. Это хороший пример. Вы знаете, есть такой концерт у Равеля – Соль-мажор. Вторую часть, например, гениально играет Артуро Бенедетти Микеланджели. И кто-то из критиков сказал, что Микеланджели вкладывает в эту музыку больше, чем вложил сам Равель. Это не искажает смысла. Обработка иногда бывает лучше оригинала.

– *Иногда педагог говорит студенту: «Ты должен воплотить замысел автора». А как он может узнать замысел автора, если автора уже давно нет? Вот именно с этой точки зрения: «ты должен воплотить».*

– Есть такое понятие «музыкальное произведение» с эстетической точки зрения. Что такое музыкальное произведение? Это то, что написал композитор? То, что он записал нотами? Или то, что он слышал? Или то, что «играет» исполнитель? Или то, что слышите Вы?

Если композитор перенёс на бумагу, на компьютер, как сейчас модно – это уже искажение смысла, уже искажение идеи, идущее путём материального воплощения. Дальше он ищет исполнителя на премьеру – как правило, все композиторы ищут такого «знакового» исполнителя, почему? Потому что он интересен – он привносит что-то своё, одновременно, привнося своё, – он тоже искажает то, что было услышано, что было переведено в материю. Потом, у него одно настроение сегодня, завтра – другое: он может сыграть по-разному. Допустим, он вышел, сыграл – он сам собой доволен. Вот, пришёл Петя, он пришёл с работы – устал, ему это произведение показалось

неинтересным. Пришла Маша, сказала: «Да это гениально». Пришла тётя Люда и сказала: «Вы знаете, что-то есть, но вот какие-то места мне не понравились». Вот сидит 200 человек в зале, допустим, и у каждого своё впечатление. Например, у тётки Люды это будет одно музыкальное произведение, у Вас – другое. Это и есть музыкальное произведение, как сейчас говорят, «перформанс». Там даже может не быть звуков, это может быть просто впечатление. Вот это и есть музыкальное произведение, а какая идея? Да, мы можем знать, что композитор чувствовал, а мне это вообще «по барабану», мне важно, что после него осталось. Вот мне абсолютно всё равно, сколько человек занимались за роялем. Он не занимался, может быть, вообще. Иногда перед каким-то серьёзным выступлением лучше отдохнуть. Мне важно то, что осталось на бумаге. Когда мы одеваем одежду, то не видим, что внутри – какие там швы, мы не можем чувствовать точно состав материала, структуру ткани. Мы увидим человека – ему эта одежда идёт или не идёт, а ткань там может быть прекрасной. Вот примерно то же самое с этим замыслом: нужно приближаться к замыслу – нельзя играть «поперёк воли автора», т.е. без учёта эпохи, без учёта его стиля. Стилистика всё-таки есть. Да?

– *Стилистика – это очень важно.*

– Можно вносить что-то своё, но нельзя играть барочную музыку в романтическом стиле – этого никто не одобрит, даже новаторы. Иногда это необъяснимо словами, а передаётся только на уровне ощущений. Наверное, к этому и стремится педагог – чтобы ученик не исходил только от каких-то своих предпочтений, а всё-таки учитывал особенности стиля. Так говорил И. Кант в «Критике чистого разума»: понятие красоты очень относительно, у каждого красота своя. Но человек должен много знать для того, чтобы понимать красивое, чтобы его осознавать. Когда мы имеем знания – это и есть культура. Почему, например, общество потребления, которое вошло к нам очень прочно, не жизнеспособно? Почему, например, талантливые люди уезжают? Потому что иногда человек не понимает, зачем он в этом месте...

– *Спасибо!*

Интервью с Цэрэнжигмед Шаравцэрэн

– *Существуют ли в конкурсной программе жанровые или стилевые ограничения репертуара? Имеют ли они значение для участников?*

– Да, вот жанровые, стилистические – это очень важно для всех музыкальных конкурсов. Потому что, играя барочную музыку, романтический этюд, классическую сонату и современные пьесы, участник показывает свои возможности – во-первых. И, во-вторых, от игры участника тоже складывается впечатление: какая у них там школа профессиональная, отношение к музыке и понимание. Например, когда играешь полифонию, не только члены жюри, но и слушатели понимают, какое у тебя понятие, например, о полифоничной музыке. Классическая соната – это строгие правила игры, исполнения (использование педали, и т.д.) слушателям видно отношение участника к этому произведению. Поэтому, мне кажется, очень важно для всех музыкальных конкурсов – ограничить или детально уведомить участников, чтобы они играли именно барочную, классическую, романтическую и современную музыку.

– *Отличается ли сибирская фортепианная школа от мировой и по каким критериям?*

– Нет, я не скажу, что она отличается. Почему? Сибирская фортепианная школа – это Новосибирск, Томск, тут работают замечательные педагоги, замечательные музыканты, которые обучались во всех регионах России и за рубежом; они тоже учились; поэтому мне не кажется, что сибирская фортепианная школа чем-то отличается. Тут я слушаю замечательных молодых людей, которые таким же образом могут исполнять эту музыку в Италии и Японии – да где угодно, и их с удовольствием примут. Я не могу сказать, что она чем-то особенно отличается – нет. Это русская школа.

– *В русской школе можем проследить связь времён: новосибирские педагоги учились, допустим, в Санкт-Петербурге, Калининграде...*

– Сегодня играл, например, китаец. Но он учится уже несколько лет в Москве у такого замечательного педагога, как Денис, с которым Вы только что говорили. Да? И потом, Новосибирск представлен на этом конкурсе таким величайшим музыкантом, как профессор Дина Леонидовна Шевчук. Мне кажется, что всё замечательно.

– *То есть наследие традиции получается?*

– Да, можно так сказать.

– *Хорошо! Какие Вы можете назвать особенности у монгольской фортепианной школы, если они есть? Играете ли Вы произведения монгольских композиторов на конкурсах?*

– Да, мы играем на конкурсах произведения монгольских композиторов. Но на этот раз студенты, которые играют на хорошем уровне, к сожалению, в Томск не успели приехать. В следующий раз, надеемся, представим нашу школу. Вчера выступил мальчик, который представляет Монголию, но ему 11 лет, и по требованиям программы он играл только классическую и барочную музыку. Монгольская фортепианная школа интересна тем, что она основывалась на русской школе. Музыканты из Советского Союза в начале 1920-х годов – вся основа. Не только монгольская, но и китайская фортепианная современная школа основана на русской школе. Русские, советские, российские специалисты основали эту школу. За последние 30 лет произошло в нашей стране то, что пришло только сейчас в Италию, в Германию, Америку и Польшу. Я сам учился в Америке. И эти страны интересны тем, что там можно встретить профессоров, педагогов, музыкантов со всех уголков мира. И ты обучаешься, происходит обмен опытом между всеми представителями школ. Поэтому современная фортепианная монгольская школа, обучение интересны тем, что у нас факультете Монгольской государственной консерватории по специальности «Специальное фортепиано» – педагоги с интересными взглядами с разных уголков мира.

– *Интересно. А можно больше конкретики относительно места Вашего обучения.*

– Сначала я закончил консерваторию в г. София (Болгария) – там 8 лет учился (консерватория и аспирантура). Потом в г. Чикаго, в музыкальной консерватории при университете имени Рузвельта – очень хорошая школа, учился там и работал.

– *Расскажите об уровне подготовки конкурсантов.*

– Я скажу, что ребята очень хорошо подготовились. Наслаждаюсь, слушая молодых ребят из Томска, Новосибирска, Якутии, а также из Москвы, Юрги и Барнаула – все очень хорошо подготовлены. И очень высокий профессиональный уровень. Я хочу, пользуясь случаем, сказать спасибо педагогам за подготовку этих студентов. Успехов в дальнейшем всем участникам!

Нота Канпу

УДК 785

doi: 10.17223/26188929/14/16

МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ АЛТАЙСКОГО КРАЯ ЖИВЕТ!

Для каждого композитора чрезвычайно важна связь с концертной аудиторией, а также возможность исполнения музыки не только в том регионе, где он живет, но и в других городах России. Ведь музыка живет только тогда, когда ее поют и играют на концертах, фестивалях, конкурсах, различных музыкальных проектах.



С древнейших времен самым главным предназначением музыки было служение высшим силам, управляющим нашей жизнью. Еще в VI веке до Рождества Христова в Древней Греции стали проводиться Пифийские игры, заложившие основу для формирования и развития музыкальных конкурсов и фестивалей. В Средние века ведущее положение занимала духовная музыка, звучавшая во время

церковного богослужения, следовательно, профессиональная музыка создавалась преимущественно для исполнения в храме. Это были антифоны, гимны, псалмы, органумы, клаузулы, мотеты, мессы, тропари, кондаки, стихирь, литургические циклы, вечерни.

В эпоху Возрождения профессиональная музыка продолжает звучать в храмах и направлена на вознесение хвалы Господу. Со временем многие композиторы стали служить при дворе, у состоятельных вельмож, где любители музыкального искусства могли услышать и оценить их произведения. Появилась новая форма публичного исполнения музыки – концерт, а благодаря деятельности Флорентийской камераты в конце XVI века сформировалась опера, получившая большую популярность в большинстве стран Европы.

В эпоху Барокко появились первые залы, построенные специально для оперных постановок, где звучали творения К. Монтеверди, А. Скарлатти, Г.Ф. Генделя, Ж.Ф. Рамо, Ж.Б. Люлли, Г. Перселла, Дж. Перголези. Параллельно с оперой развивался новый жанр духовной музыки – оратория, исполняющийся в специальных помещениях при храме – ораториумах. Со временем жанр оратории приобрел светские черты и стал звучать на сценических площадках. И.С. Бах руководил Музыкальной коллегией Лейпцига, регулярно устраивавшей двухчасовые концерты в концертном зале кофейни Циммермана, где состоялись премьеры некоторых сочинений «великого кантора» («Кофейная кантата», отдельные клавирные пьесы из сборников «Clavier-Übung», концерты для виолончели и клавесина).

В XVIII столетии Й. Гайдн служил в капелле князя Эстерхази капельмейстером, В.А. Моцарт был придворным композитором и капельмейстером австрийского императора Иосифа II. Эти выдающиеся композиторы писали музыку для своей постоянной службы у высокопоставленных особ, их сочинения постоянно исполнялись. В XIX веке для музыкального просвещения и организации концертов в городах Европы и Америки сформировались филармонические общества со своими концертными залами.

В России национальное музыкальное искусство долгое время развивалось исключительно в хоровом жанре. Певчие Придворной певческой капеллы участвовали в богослужениях, в постановках спектаклей Придворного театра, на праздниках, торжественных приемах, военных походах, на ассамблеях и маскарадах. В 1850 году А. Львовым было организовано Концертное общество при Капелле,

которое занималось музыкальным просвещением России. В концертном зале капеллы впервые прозвучали хоровые сочинения Д. Бортнянского, М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, А. Аренского, А. Лядова, П. Чайковского, С. Рахманинова, С. Танеева, В.А. Моцарта, Дж. Верди.

В настоящее время новая академическая музыка нуждается в публике, которая имеет способность слышать ее, погружаться в ее мир, обладать необходимым слуховым опытом для восприятия сочинений современного композитора. Культура слушания музыки создается в результате большого труда и постоянного стремления к самосовершенствованию. Массовая музыкальная культура, образовавшаяся в результате чрезвычайного расширения бытовой музыки, ориентируется на шаблон, часто создается дилетантами с помощью компьютерных программ и предполагает усредненный уровень музыкального восприятия. А между тем для создания истинных музыкальных сочинений, обладающих высокими художественными достоинствами, требуются огромные усилия, большой труд. Психология массовой музыкальной культуры создает большие сложности для концертной жизни новых сочинений. Однако, несмотря на все сложности, связанные с воспитанием слушательской культуры, новая академическая музыка неуклонно и последовательно прокладывает себе дорогу к сердцам людей.

Отделения и организации Союза композиторов России постоянно проводят фестивали современной музыки, консерватории – конкурсы молодых композиторов, филармонии и музыкальные театры – концерты и музыкальные проекты с участием современных академических композиторов. Композиторы Алтайского регионального Союза композиторов России не остаются в стороне от этих событий.

2 ноября 2022 года Томская областная государственная филармония в Органном концертном зале провела благотворительный концерт «Широка страна моя...», который был посвящен Дню народного единства и Году культурного наследия народов России и символизировал сплоченность, верность традициям и патриотизм. На концерте прозвучали: обработки народных песен С. Прокофьева, С. Слонимского, О. Фельцмана, которые уже стали отечественными классиками; якутские народные песни в обработке М. Жиркова и Г.

Лобачева; сочинения современных академических авторов – Е. Приходовской (Томск), Э. Низамова (Казань), А. Пиоттуха (Томск), О. Дюжиной (Алтайский край).

С творчеством председателя Алтайского регионального отделения Союза композиторов России О. Дюжиной томская публика уже знакома. В июле 2022 года ее Симфоническая сюита «Кощеево царство» была исполнена в «сказочном» проекте «Симфомастерская». В благотворительном концерте «Широка страна моя...» 2 ноября в исполнении томского пианиста П. Шинкевича прозвучали премьера прелюдии для клавесина «Нет, не Скарлатти» (вариант для фортепиано) и пьеса «Предчувствие разлуки» О. Дюжиной.

Возрождение клавесина в исполнительской практике связано с именем Ванды Ландовской. Пианистка стала исполнять на концертах сочинения старых мастеров в разных вариантах – и на клавесине, и на фортепиано. «Нет, не Скарлатти» О. Дюжиной – это изящная, воздушная стилизованная прелюдия, написанная в барочном стиле с подчеркнутой невесомостью, легкостью звука. В некоторой степени она возвращает нас в эпоху итальянского Барокко. Одновременно в сочинении композитора можно услышать черты современной музыки в новом гармоническом освещении, мелодике, метроритмике. П. Шинкевич, исполняя прелудию на фортепиано, имитировал звук клавесина – блестящий, отрывистый, без ярко выраженных динамических изменений.

Программная фортепианная пьеса О. Дюжиной «Предчувствие разлуки» звучала ранее в проекте «Красноярские премьеры» в декабре 2020 года и на Первом фестивале «Дни Союза композиторов России в Алтайском крае» в ноябре 2021 года. «Предчувствие разлуки» представляет собой богатую по мелодизму фортепианную пьесу, имеющую яркое динамичное, интонационное, ладотональное и фактурное развитие.

С 12 ноября 2022 года в течение месяца в Красноярске звучали концерты V Сибирского фестиваля современной музыки. Были представлены сочинения композиторов Республики Бурятия, Республики Тыва, Хакасии, Алтайского края, а также городов Москвы, Санкт-Петербурга, Красноярска, Новосибирска. Учредители фестиваля – Краевое государственное автономное учреждение культуры «Дом искусств» и Краевое государственное автономное учреждение

культуры «Красноярская краевая филармония» при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Министерства культуры Красноярского края, Президентского фонда культурных инициатив, Всероссийской общественной организации «Союз композиторов России» и Автономной некоммерческой организации «Центр развития культуры, искусства и краеведения «Достояние».

Открытие фестиваля состоялось на сцене Малого концертного зала им. И.В. Шпиллера Красноярской краевой филармонии – с выступления Красноярского академического симфонического оркестра под руководством главного дирижера Владимира Ланде. В программе – сочинения современных композиторов: Л. Санжиевой (Республика Бурятия), О. Алахтаевой (Республика Хакасия), О. Дюжиной (Алтайский край), Ч. Комбу-Самдан (Республика Тыва), В. Ермошкина (Кемерово), В. Бешевли (Красноярск). Достойным украшением начала фестиваля явилось исполнение Второго концерта для фортепианного с оркестром Сергея Рахманинова пианистом из Москвы Иваном Бессоновым – многократным победителем международных конкурсов. О. Дюжина представила на фестивале Симфоническую картину «Возвращение Бабы Яги» из цикла «Кошечье царство». Эта музыка стала в последнее время очень популярной, она звучала в июле 2022 года в проекте Томской областной филармонии «Симфомастерская» и на XV Международном фестивале «Европа–Азия» в Казани. В партитуре есть *флексатон*, создающий звукоподражательный эффект фантастического полета в ступе Бабы Яги. Каждое новое исполнение симфонической картины, новая интерпретация ее, индивидуально и неповторимо. На открытии V Сибирского фестиваля современной музыки пьеса «Возвращение Бабы Яги» прозвучала очень ярко, образно и динамично.

24 ноября 2022 года в рамках V Сибирского фестиваля современной музыки в Малом академическом концертном зале Сибирского государственного института имени Дмитрия Хворостовского состоялся Концерт камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки. В программе прозвучали сочинения Ч. Комбу-Самдан (Республика Тыва), А. Попова (Новосибирск), А. Пиоттуха (Томск), И. Юдина (Красноярск), Д. Котылева (Томск), А. Лукьянец (Красноярск), А. Колпаковой (Алтайский край), Л. Санжиевой (Республика Бурятия), О. Алахтаевой (Республика Хакасия), А. Михалева (Красноярск), В. Сенегина (Красноярск), В. Пономарева (Красноярск).

В камерном концерте фестиваля композитором Алтайского регионального отделения Союза композиторов России Анной Колпаковой была представлена наполненная драматизмом первая часть Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Жанр фортепианного трио сложился еще в XVIII веке в творчестве композиторов мангеймской школы и стал одним из самых популярных в камерной музыке. Он представляет собой циклическое сочинение для трех инструментов. Фортепианное трио в русской музыкальной культуре приобрело новую образность и ментальность, оно до сих пор привлекает к себе внимание композиторов и исполнителей.

На фестиваль был приглашен Московский ансамбль современной музыки (МАСМ), который выступил с концертами в Красноярске и других городах края. Ансамбль представляет собой профессиональный коллектив музыкантов (руководитель Виктория Коршунова), исполняющих отечественную и западноевропейскую современную академическую музыку. МАСМ – первый российский ансамбль, популяризирующий музыку XX и XXI веков и поддерживающий творчество современных композиторов. Основу Ансамбля представляет квинтет (флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано), но этот состав инструменталистов по мере необходимости может увеличиваться до более крупного ансамбля и даже камерного оркестра. МАСМ – победитель различных музыкальных конкурсов, его искусство было представлено в 85 российских городах и 30 странах мира.

29 ноября 2022 года в Дивногорском городском дворце культуры «Энергетик» состоялся концерт Московского ансамбля современной музыки. На сцене прозвучала музыка А. Шиховцова (Алтайский край), В. Екимовского (Москва), С. Шестакова (Новосибирск), Д. Бурцева (Москва), А. Радвиловича (Санкт-Петербург). Композитор А. Шиховцов представлял на этом концерте Алтайское региональное отделение Союза композиторов России. На сцене прозвучало его весьма интересное сочинение «Causes and consequences (Причины и последствия)» для пяти инструментов, написанное в период пандемии. Музыка построена на остинатном, навязчивом ритме. Она начинается очень тихо на секундовых интонациях в партии фортепиано. Постепенно меняющаяся фактура и возрастание динамики при неизменной, статичной ритмической основе придают композиции зловещий характер. Здесь даже возникают ассоциации

с «Болеро» М. Равеля или с вариациями на сопрано оstinato из Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Но после кульминационного «накала» звучание музыки постепенно разряжается и возвращается к своему начальному состоянию.

23 ноября 2022 года в Государственной филармонии Кузбасса прошел отчетный концерт «Мелодия Кузбасса» Кемеровского регионального отделения Всероссийской общественной организации «Союз композиторов России». На концерте публике были представлены новые сочинения В. Ермошкина, В. Пипекина, А. Туркичева, И. Родиной, С. Первова, С. Толстокулакова, Д. Полякова, В. Кириллова, О. Дюжиной, П. Левадного. Программа была исполнена Губернаторским симфоническим оркестром под управлением дирижера Василия Шульги, Губернаторским камерным хором под руководством Ольги Шабалиной, Новокузнецким камерным хором под руководством С. Толстокулакова. В симфоническом концерте прозвучала очень колоритная пьеса «Проделки Лешего» из симфонической сюиты «Кошечье царство» О. Дюжиной.

25 ноября 2022 года председатель Алтайского регионального отделения Союза композиторов России О. Дюжина стала победителем XIV Международного конкурса молодых композиторов имени А.Г. Шнитке в номинации «Сочинение для юного пианиста». Конкурс проводится с определенной регулярностью в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. В положении о конкурсе указывается, что сочинения, присланные на конкурс, должны быть написаны с использованием одной или нескольких тем из «Сюиты в старинном стиле» А.Г. Шнитке. О. Дюжина представила на суд уважаемого жюри Schnittke-инвенцию для фортепиано. Автор в нотном тексте использовал прием музыкальной монограммы и зашифровал имя А. Шнитке. Требуемое от исполнителя хорошей технической подготовки виртуозное полифоническое произведение для фортепиано О. Дюжиной прозвучало убедительно и стильно. Оно было исполнено студенткой консерватории Алёной Апокиной, класс доцента Ж.В. Назарьянц.

3 декабря 2022 года на сцене Волгоградского государственного театра «Царицынская опера» состоялся концерт «Мы рисуем Россию». Это объединенный проект театра «Царицынская опера» с Волгоградской областной детской филармонией и Детской художественной галереей. На концерт был приглашен специальный гость –

председатель Алтайского регионального отделения Союза композиторов России, композитор Ольга Александровна Дюжина с презентацией своих сочинений «Могила неизвестного солдата» на стихи Э. Асадова, «С молитвой о России» на молитвенные стихи Преподобного Серафима Вырицкого, которые исполнили творческие коллективы и солисты театра.

Режиссером Светланой Яковлевой драматургия концерта была выстроена так, чтобы слушатели имели возможность наполниться духом большой любви к Родине, глубоким уважением к героическому прошлому отечества и подвигам защитников наших рубежей. Программа началась с известной песни В. Баснера на стихи М. Матусовского «С чего начинается Родина». Родина – это все то, что окружает людей в их повседневной жизни, все то, что они считают родным. Это дом, в котором человек живет, родные люди, друзья, близкие, память о грустных и счастливых событиях, память о Великой Отечественной войне и Победе над фашизмом.

Воплотили проект «Мы рисуем Родину» сводный хор, состоящий из детского хора, хора и хоровой капеллы театра «Царицынская опера», оркестр «Царицынской оперы» и Детский симфонический оркестр, солисты оперы и балета театра. Сценическое действие обогащал видеоряд с прекрасными работами юных живописцев детской художественной галереи.



В программу концерта вошли известные и близкие слушателям песни о Великой Отечественной войне: «Смуглянка» А. Новикова, «Катюша» М. Блантера, «Случайный вальс» М. Фрадкина, «Синий

платочек» Е. Петербургского, «Поклонимся великим тем годам» А. Пахмутовой, «День Победы» Д. Тухманова.

О.А. Дюжина²¹ представила волгоградской публике песню «Могила Неизвестного солдата» на стихи Э. Асадова для баритона, детского хора и симфонического оркестра, а также хоровое сочинение в сопровождении струнного оркестра «С молитвой о России» на стихи Преподобного Серафима Вырицкого.

Ольга Александровна является лауреатом Всероссийского конкурса композиторов «Нам нужна одна победа» за представленную на суд жюри песню «Могила Неизвестного солдата» (Томск, 2020). В Томске песня прозвучала для баритона соло и большого симфонического оркестра. В Волгоградском государственном театре «Царицынская опера» это сочинение прозвучало в исполнении солирующего баритона со сводным хором и детским оркестром, что значительно обогатило песню.

Исполненное в Волгограде хоровое сочинение О. Дюжиной «С молитвой о России» написано на пророческие, наполненные глубиной и истинной любовью к Родине стихи Преподобного Серафима Вырицкого, которые он создал в 1939 году для сохранения веры и надежды в сердцах православных христиан в годы тяжелых испытаний. Стихи канонизированного в 2000 году старца глубоко современны и в наши дни, они близки всем людям, преисполненным любви к своему Отечеству. Стихи Серафима Вырицкого не являются молитвой в классическом понимании этого слова, но они молитвенны по своему духовному содержанию.

В сочинениях русских композиторов разных жанров мы часто слышим молитвенность на интонационном и метроритмическом уровне, что объясняется глубокой связью отечественной музыки

²¹ Председатель Алтайского регионального отделения Союза композиторов России, член Сибирского международного центра современного музыкального искусства, участник международных симфонических семинаров-форумов Международных творческих мастерских Гильдии молодых музыкантов «МеждународМолОт» Российского музыкального союза, участник Международных Дальневосточных симфонических семинаров-форумов Гильдии молодых музыкантов «МеждународМолОт» Российского музыкального союза, лауреат международных конкурсов.

с историей православной певческой культуры и опорой на ее многовековые мелодические традиции. Авторы музыки в своих творениях зачастую воплощают художественный образ молитвы.

Это воплощение образа молитвы ярко проявилось в творчестве М. Глинки (опера «Жизнь за царя»), П. Чайковского (кантата «Москва», отдельные романсы, увертюра «1912 год», Шестая симфония), М. Мусоргского (оперы «Борис Годунов», «Хованщина»), С. Танеева (кантаты «Иоанн Дамаскин», «По причтении псалма»), С. Рахманинова (поэма «Колокола»), В. Гаврилина (хоровая симфония-действие «Перезвоны»), Р. Щедрина (русская литургия «Запечатленный ангел»), Г. Свиридова (хоровой цикл «Песопения и молитвы», концерт для хора «Памяти Александра Юрлова») и ряда других композиторов.

В сочинении для смешанного хора О. Дюжиной «С молитвой о России» органично сочетаются молитвенность интонации, свободная метроритмическая структура, необходимая для рельефного звучания словесного текста, традиционная архитектурная стройность и ясность гармонического языка. Гармония включает в себя как классические элементы, так и принципы современного музыкального искусства. Музыкальная ткань хоровой партитуры пронизана подголосочностью, она удивляет своим разнообразием, но создает возможность для естественного звучания священного поэтического слова. Торжественная и одновременно наполненная неземным светом кода исполняется вокализом и звучит как символ победы над силами зла. В этой партитуре вместе с молитвенностью настроения прослеживаются и черты гимна, что проявляется в некоторой неспешности, величественности, благородстве и приподнятости звучания.

В Волгограде это сочинение прозвучало в новой редакции впервые. Первый вариант музыки «С молитвой о России» был предназначен для хора без инструментального сопровождения. В «Царицынской опере» к хоровой партитуре были добавлены струнный оркестр, колокола и рояль.

Концерт «Мы рисуем Россию» в «Царицынской опере» прошел «на одном дыхании». Патриотическая направленность концерта вызвала большой эмоциональный отклик у присутствующих в зале, люди не скрывали своих слез и горячо благодарили участников проекта нескончаемыми аплодисментами.

Новая музыка Алтайского регионального отделения Союза композиторов России живет, она исполняется на конкурсах, фестивалях, концертах в разных уголках нашей необъятной Родины. И это справедливо, так как каждое новое сочинение академической музыки должно звучать на сцене, у него непременно должна быть концертная жизнь.

Елена Пляскина

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андреева Вера Дмитриевна – преподаватель Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета

Данченко Анна Андреевна – дирижёр, выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета

Иванова Ольга Борисовна – дирижёр, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета

Казанцев Михаил Вячеславович – дирижёр, старший преподаватель Института искусств и культуры Томского государственного университета

Клименко Вячеслав Валерьевич – солист Томской государственной филармонии, выпускник Томского государственного университета Института искусств и культуры (псевдоним Glorio Barito)

Кошечкина Ольга Сергеевна – преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова

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

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

Окишева Анна Александровна – выпускница кафедры инструментального исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета; аспирантка 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 (псевдоним Нота Капри)

Ревушкин Сергей Александрович – старший преподаватель Института искусств и культуры Томского государственного университета

Старикова Елена Николаевна – преподаватель теоретических дисциплин МБУ ДО «Детская музыкальная школа № 1» г. Новосибирска, кандидат искусствоведения

Степанова Екатерина Игоревна – старший преподаватель Института искусств и культуры Томского государственного университета, учитель МАОУ Лицей № 51 г. Томска

Ткаченко Ольга Николаевна – дирижёр, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета, учитель МАОУ Лицей № 51 г. Томска

Челнинцева Ольга Дмитриевна – преподаватель и концертмейстер Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова

Яшнева Светлана Владимировна – преподаватель и концертмейстер Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова