МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Musical almanac of Tomsk State University

Научно-практический журнал

2023 **№ 16**

ISSN 2618-8929

Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского Союза писателей, 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 28.12.2023 г. Формат 60×84 1/16. Печ. л. 7,2. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № 5729
Дата выхода в свет 12.01.2023 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 Sergeevich, Doctor of Art History, Professor of the Novosibirsk State Conservatory named after M.I. 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

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора …….. …….... 6

РАЗУМНОЕ, ДОБРОЕ, ВЕЧНОЕ…

Екатерина Приходовская, Галина Лакуша
ФУГА В КОНТЕКСТЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ
И.С. БАХА НА ПРИМЕРЕ «ИСКУССТВА ФУГИ» …… 8

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Альбина Шакирова. ОПЕРА «БОРИС ГОДУНОВ»
М.П. МУСОРГСКОГО: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ……...…… 14

Дмитрий Котылев. КОМПОЗИТОР – ДЕМИУРГ:
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ АНАЛОГИИ ……..…. 22

VERBUM DE MUSICA

Вячеслав Клименко
МОДИФИКАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
ОТ ПИСЬМЕННОЙ ФИКСАЦИИ К ЗВУЧАЩЕМУ ФАКТУ ……..…… 26
.
Анна Окишева
ЕДИНАЯ ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ЗОНА: ОСНОВА
МЕЖЖАНРОВОЙ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ СВЯЗИ ……..… 32

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

Екатерина Приходовская
ЗАВИСИМОСТЬ ЛИЧНОСТИ ПЕРСОНАЖА ОТ ЛИЧНОСТИ
СОЛИСТА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО
ПРОЦЕССА КОМПОЗИТОРА ……..…….. 37

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

ПИРШЕСТВО ГОЛОСОВ СИБИРИ: РОМАНСИАДА-2023 ……..…… 40

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ С.Н. КРАВЧЕНКО: К ЮБИЛЕЮ МАСТЕРА ……..... 44

30 ЛЕТ В СТРОЮ! КОНЦЕРТ В ТОМСКОМ
ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ……..….. 62

Сведения об авторах ……..... 69

MUSICAL ALMANAC OF TOMSK STATE UNIVERSITY
2023 № 16

CONTENTS

From the editor ……..…….. 7

REASONABLE, KIND, ETERNAL...

Ekaterina Prikhodovskaya, Galina Lakusha
FUGUE IN THE CONTEXT OF J. S. BACH'S PEDAGOGICAL
RESEARCH ON THE EXAMPLE OF "THE ART OF FUGUE" ……... 8

WORKS AND CHARACTERS

Albina Shakirova. OPERA "BORIS GODUNOV" by M. P. MUSORGSKY:
HISTORY OF CREATION ……..... 14

Dmitry Kotylev
COMPOSER – DEMIURG; FUNCTIONAL ANALOGIES ……..... 22

VERBUM DE MUSICA

Vyacheslav Klimenko
MODIFICATIONS OF THE WORK:
FROM WRITTEN FIXATION TO SOUNDING FACT ……..…….. 26

Anna Okisheva
A SINGLE EMOTIONAL ZONE: THE BASIS OF INTERGENRE
AND INTERDISCIPLINARY COMMUNICATION……. 32

TECHNOLOGY OF SKILL

Ekaterina Prikhodovskaya
DEPENDENCE OF THE CHARACTER'S PERSONALITY
ON THE SOLOIST'S PERSONALITY IN THE CONTEXT
OF THE COMPOSER'S CREATIVE PROCESS ……..... 37

CONCERT LIFE OF THE CITY

YOUNG VOICES OF SIBERIA: ROMANSIADA-2023 …… 40

CREATIVE WAY OF S.N. KRAVCHENKO:
FOR THE MASTER'S ANNIVERSARY ……..……..…… 44

30 YEARS IN THE RANKS! CONCERT AT TOMSK
STATE UNIVERSITY……..…..... 62

Information about authors ……..... 70

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

doi: 10.17223/26188929/16/1

От редактора

В выпуске образовалась довольно стройная структура: раздел «Разумное, доброе, вечное» представлен статьёй Е. Приходовской и Г. Лакуша, посвящённой творчеству И.С. Баха и его педагогическим поискам. Здесь утверждается, что педагогическое наследие И.С. Баха не ограничивается пределами его реальной жизни: его стремление поделиться своим мастерством в искусстве фуги и полифонии распространяется не только на его действительных учеников, но и на многие поколения потомков. В разделе «Произведения и персонажи» (статья А. Шакировой) рассматривается история создания оперы М. Мусоргского «Борис Годунов». В разделе «Verbum de musica» (статьи В. Клименко, а также А. Окишевой) изучаются вопросы соотношения музыки и эмоции; можно сказать, и то и другое – необычные, новые наблюдения в данном вопросе, содержащие даже некоторые способы организации мысли, что выявляет некоторые перспективные направления будущих исследований функционирования эмоции в музыке. Раздел «Технология мастерства» обращается к закономерностям творческого процесса композитора. Именно в этом видится стройность выпуска: во всех статьях анализируется творческий процесс композитора и взаимодействие музыки с окружающими сознаниями и процессами. В разделе «Концертная жизнь города» представлены три события, прошедшие в Томске: Сибирский тур «Романсиады-2023», концерт, посвящённый юбилею Светланы Николаевны Кравченко, знаменитого томского педагога, воспитавшего ряд солистов, работающих в разных концах страны, и концерт к тридцатилетию трудовой деятельности такого повсеместно известного мастера, как Светлана Николаевна Черепова (статья «30 лет в строю»). Это, получается, «замыкает» некоторую педагогическую направленность выпуска.

Доброго пути по страницам Музыкального альманаха!

Е.А. Приходовская,
главный редактор

doi: 10.17223/26188929/16/2

From the chief editor

The issue has formed a rather harmonious structure: the section "Reasonable, Good, Eternal" is represented by an article by E. Prikhodovskaya and G. Lakusha, dedicated to the work of I.S. Bach and his pedagogical searches. It is argued here that the pedagogical heritage of I.S. Bach is not limited to the boundaries of his real life: his desire to share his mastery of the art of fugue and polyphony extends not only to his actual students, but also to many generations of descendants. The section "Works and Characters" (article by A. Shakirova) examines the history of the creation of M. Mussorgsky's opera "Boris Godunov". In the section "Verbum de musica" (articles by V. Klimenko, as well as A. Okisheva), issues of the relationship between music and emotion are studied; one might say that both are unusual, new observations on this issue, even containing some ways of organizing thought, which reveals some promising directions for future research into the functioning of emotion in music. The section "Technology of Mastery" addresses the laws of the composer's creative process. This is precisely where the harmony of the issue is seen: all articles analyze the composer's creative process and the interaction of music with surrounding consciousnesses and processes. The section "Concert life of the city" presents three events that took place in Tomsk: the Siberian tour "Romansiada-2023", a concert dedicated to the anniversary of Svetlana Nikolaevna Kravchenko, the famous Tomsk teacher who trained a number of soloists working in different parts of the country, and a concert dedicated to the thirtieth anniversary of her work the activities of such a universally known master as Svetlana Nikolaevna Cherepova (article "30 years in the ranks"). This, it turns out, "closes" some of the pedagogical focus of the release.

Have a nice journey through the pages of the Musical Almanac!

E. Prihodovskaya,
chief editor

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

РАЗУМНОЕ, ДОБРОЕ, ВЕЧНОЕ…

УДК 7.08
doi: 10.17223/26188929/16/3

Екатерина Приходовская, Галина Лакуша

ФУГА В КОНТЕКСТЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ И.С. БАХА НА ПРИМЕРЕ «ИСКУССТВА ФУГИ»

В статье внимание устремлено к произведению И.С. Баха «Искусство фуги». Оно рассматривается как «завещание Мастера» потомкам. Получается, что педагогическая деятельность И.С. Баха с его жизнью не завершилась. Одни его ученики были в реальности, другие – в далёком будущем. Его педагогическая функция оказалась ведущей, особенно в отношении сферы полифонии.

Ключевые слова: полифония, педагогика, фуга, И.С. Бах, мастерство

Привычным и обычным фактом стала уже ассоциация «полифония – Иоганн Себастьян Бах». К слову сказать, ассоциация эта не совсем справедлива. Полифония началась гораздо раньше Иоганна Себастьяна Баха, но немногие об этом знают. Расцвет полифонии был связан ещё с Нидерландской школой, хотя мастера её не так знамениты, как Иоганн Себастьян Бах. Можно сказать, любой человек, профессионально не связанный с музыкой, для обозначения полифонии выберет имя Баха.

В качестве анекдота можно вспомнить фразу: «Мы говорим “Ленин” – подразумеваем “партия”». Так же точно мы говорим «полифония» – подразумеваем «Бах». Можно смело утверждать, что И.С. Бах был завершителем целой эпохи полифонии – до него полифонических мастеров было много, после него – не было. По крайней мере, в истории музыки после И.С. Баха мастеров-полифонистов не знают.

Тем не менее полифония – это не просто техника сочинения музыки, но и более общее – тип мышления. Полифония, в отличие от

гомофонии, предполагает наличие двух и более голосов, составляющих единую «ткань». Среди них нет главного, что и сводит полифонию к принципу плюрализма.

Одним из ведущих и наиболее показательных жанров полифонии в музыке является, как практически всем известно, жанр фуги (фуга – лат., итал. fuga, – бег, бегство, быстрое течение). Фуга, как известно[1], – это высшая форма полифонической музыки, основанная на имитационном изложении индивидуализированной темы с дальнейшими проведениями в разных голосах с имитационной и (или) контрапунктической обработкой, а также (обычно) тонально-гармоническим развитием и завершением.

Фуга может быть не только самостоятельным произведением или частью цикла, но и частью или эпизодом крупного сочинения – симфонии, оратории, кантаты или реквиема.

У всего есть своё начало. Мы не будем рассматривать становление с истоков музыки и нотного письма [4].

Термин «фуга» впервые был применён франко-фламандским теоретиком начала XIII в. – Якобом Льежским в трактате «Зеркало музыки», 1330 г. Тогда в музыке происходили кардинальные перемены, зарождалось искусство Нового времени. Практика всегда предшествовала её осмыслению, поэтому можно считать трактат Якоба Льежского одной из стадий завершения эпохи полифонии. Конечно, расцвет строгой полифонической школы ещё предстоял. Конечно, ещё впереди было написание Окегемом 36-голосной композиции. Однако, осмысление полифонических принципов строения музыкального целого уже началось.

Спустя два столетия техника «фуги» стала активно использоваться в популярных произведениях XVI в. – канцонах и ричеркарах.

Ближайшие предшественники Иоганна Себастьяна Баха, такие как Иоганн Пахельбель, Дитрих Букстехуде, Георг Бём, Иоганн Адам Рейнкен, тесно связаны с появлением фуги, а также со становлением творчества самого И.С. Баха. Среди их произведений можно найти имитационно-полифонические жанры, такие как канон, инвенция, канцона и др.

Фуга в произведениях этих авторов стала ведущим жанром. Исходя из этого, австрийский теоретик Иоганн Фукс пришёл к

[1] Можно посмотреть такие тексты, как [1, 2] и др.

решению создать трактат, где описал структуру фуги и объяснил технику её сочинения. Данный труд, названный «Ступени к Парнасу», впоследствии стал весьма востребованным, и многие выдающиеся композиторы, среди которых Гайдн и Моцарт, считали его своей настольной книгой.

Полного совершенства и завершённый вид жанр достиг в произведениях Георга Фридриха Генделя и, конечно же, в творчестве великого Иоганна Себастьяна Баха. Подведя итог в накопленном опыте своих предшественников и, если можно так выразиться, достигнув пика в формообразовании, Бах сочинял фуги, ставшие своеобразным эталоном, на который опирались все последующие поколения композиторов.

Иоганн Себастьян Бах – «всеобъемлющий» мастер, его творчество грандиозно. До наших дней дошла лишь малая часть его сочинений, но и того, что уцелело, в нашей современности достаточно. Его музыкальные образы рождены стихией полифонии («полифония» в переводе с греческого языка означает «многоголосие», каждый голос в котором является самодостаточным и важным).

За многие столетия существования в полифонической музыке возникли свои особые формы и жанры, свои средства развития. Одной из самых важных среди них является имитация, что означает «подражание», «копирование». На этом приёме основаны почти все полифонические жанры. Этот приём Бах использовал в небольших пьесах, которые писал для своих сыновей, – инвенциях и синфониях, маленьких прелюдиях и фугах. Очень чётко он проявился в пятнадцати двухголосных инвенциях и синфониях – это не просто упражнения, это высокохудожественные пьесы. В основе каждой из них – короткая, но выразительная тема. В имитационных произведениях эта тема вначале звучит одноголосно, а затем её имитирует другой голос. Трудно научиться вести одновременно несколько голосов так, чтобы слушатель видел в этом диалог нескольких инструментов.

Именно на таком принципе «имитации» основаны и фуги в таких клавирных произведениях И.С. Баха, как «Хорошо темперированный клавир» I и II том и «Искусство фуги».

Задавшись вопросом, с какой целью было задумано сочинение «Искусство фуги» Иоганна Себастьяна Баха, мы, несомненно, нашли две гипотезы на этот счёт [3, с. 35].

Некоторые считают, что данный цикл был создан как вклад в Общество музыкальных наук, другие же придерживаются той стороны, что «Искусство фуги» создано в педагогических целях.

Что касаемо первой гипотезы, по этому поводу высказался Ханс Гунтер Хоке, у которого имелось два аргумента.

Во-первых, «Искусство фуги» в полной мере соответствовало требованиям, предъявляемым к такому взносу.

Во-вторых, в 1750 г. Баху исполнялось 65 лет. По правилам данного общества композитор должен каждый год вносить вклад, который подтверждал его значимость в данном содружестве. Участник, достигший 65-летия, освобождался от ежегодного взноса и переходил на положение почетного члена общества. Этот аргумент мог бы быть вполне верным, но, как известно, «Искусство фуги» было задумано раньше года написания, в период с 1739 по 1742 г.

Согласно второй гипотезе, И.С. Бах создал своё монументальное произведение как продолжение линии инвенции – синфонии – Хорошо темперированный клавир, т.е. для педагогических целей: для обучения технике сочинения имитационных форм и игре на клавире.

Пятнадцать фуг и четыре канона в цикле выстраиваются по принципу «от простого к сложному». Однако в их последовательности соблюдается и другой принцип, характерный для вариационных циклов – от фуги к фуге нарастает ритмическая оживленность и темп. Фуги с первой по седьмую выдержаны в более медленных темпах, чем последующие [4, с. 506].

Рассмотрим же в иерархическом порядке построения цикла:

I и II фуги – простые фуги;

III и IV фуги – фуги в пунктирном контрапункте;

V и VI фуги – фуги с удержанными противосложениями;

VII и VIII фуги – фуги стреттные в обращении;

IX и IXa – канон в октаву (зашифрованный вид; расшифрованный вид);

X и XI фуги – фуги двойные с удержанными противосложениями;

XII и XIIa – канон в увеличении и обращении (полный вид и зашифрованный).

Также вся композиция, помимо её особенностей, приобрела черты двухчастности. Однако двухчастность специфична – она формируется неравномерно. Каждая часть венчается каноном: первая состоит из восьми фуг и канона, вторая и двух фуг и канона. В первой части однотемные фуги, во второй двутемные.

Итак, ознакомившись с произведением «Искусство фуги», можем сделать вывод, что это и есть завещание Мастера будущим поколениям. Здесь показано всё, что происходит с темой в течение фуги. Для человека, способного на импровизацию – сочинить фугу «с ходу», такие факты были достаточно обыденными: всё, что нужно было делать с темой, он показывал в «кратком изложении». В этом отношении можно сравнить «Искусство фуги» с учебником полифонического мастерства – учиться можно только на этом произведении, если знать соответствующий контекст.

Подчеркнём ещё раз именно *педагогическое* значение этого произведения, что в принципе вполне соответствует обстоятельствам, сопутствующим творчеству И.С. Баха: большинство его произведений написано именно с педагогическими целями – его учениками были либо его родные дети, либо воспитанники школы св. Фомы (по сути, его музыкальные дети).

Использованные источники

1. Вязкова Е. «Искусство фуги» И.С. Баха: Исследование / РАМ им. Гнесиных. М., 2006. 482 с.

2. Копчевский Н. «Искусство фуги» Баха (истории публикаций и проблемы текстологии) // И.С. Бах. Искусство фуги. Издание для фортепиано. М., 1974. С. 7–16.

3. Милка А. «Искусство фуги» И.С. Баха. К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор, 2009. 454 с.

4. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. 1. 4-е изд. М.: Музыка, 1978. 544 с.

Ekaterina Prikhodovskaya, Galina Lakusha

FUGUES IN THE CONTEXT OF PEDAGOGICAL SEARCHES J.S. BACH ON THE EXAMPLE OF "THE ART OF FUGUES"

Musical almanac of Tomsk State University, 2023, no. 16, pp. 8–13.
doi: 10.17223/26188929/16/3

The article focuses on the work of I.S. Bach "The Art of Fugue". It is considered as the "testament of the Master" to descendants. It turns out that the pedagogical activity

of I.S. Bach's life was not over. Some of his students were in reality, others in the distant future. Its pedagogical function turned out to be leading, especially in relation to the field of polyphony.

Keywords: polyphony, pedagogy, fugue, I.S. Bah, mastery.

The used sources

1. Vyazkova E. “The Art of Fugue” by J. S. Bach: Research / RAM im. Gnesins. – M., 2006

2. Kopchevsky N. “The Art of Fugue” by Bach (history of publications and problems of textual criticism) // J. S. Bach. The art of fugue. Edition for piano. - M., 1974

3. Milka A. “The Art of Fugue” by J. S. Bach Towards reconstruction and interpretation. – S.P., 2009, “Composer”

4. Rosenshield K. History of foreign music First edition Ed. Fourth. – M., 1978, “Music”

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 78.071.1
doi: 10.17223/26188929/16/4

Альбина Шакирова

ОПЕРА «БОРИС ГОДУНОВ» М.П. МУСОРГСКОГО: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В статье речь идёт о творчестве Модеста Петровича Мусоргского и истории создания его самой известной оперы – «Борис Годунов». Называются две существующие авторские редакции и их структурные особенности. История создания оперы «Борис Годунов» предстаёт в контексте поисков «Могучей кучки» в сфере оперного либретто и его языковых особенностей. Упоминается ряд конкретных фактов, которые сопутствовали и способствовали появлению оперы «Борис Годунов» – одного из знаменитейших шедевров оперной классики.

Ключевые слова: Мусоргский, опера «Борис Годунов», либретто, авторские редакции

Творчество М.П. Мусоргского давно уже вошло в золотую сокровищницу человеческой культуры, особенно русской, оно многократно и разносторонне освещено во многих музыкально-исторических исследованиях. М.П. Мусоргский не только стал великой исторической фигурой, но проложил новые пути и по-своему решил «вечные» проблемы оперного искусства. «XX век не мог обойтись без Мусоргского[1]» не только как создателя великих произведений, но и как вдумчивого музыканта, стремившегося к обоснованию своих творческих исканий.

Русская композиторская школа отличалась вниманием к речитативу. Западная опера XIX в., например, вообще не предъявляла к

[1] Файн Я.Н. Музыкальные драмы М.П. Мусоргского: к проблеме завершенности. Рукопись.

речитативу требования «выразительности». Он служил для передачи необходимой для развития сюжета конкретной информации – и не более того, и во многих случаях мог заменяться разговорными диалогами (как, например, в «Волшебной флейте» В.А. Моцарта или в авторской редакции «Кармен» Ж. Бизе).

Подобный драматургический принцип наблюдался и в некоторых ранних образцах русской оперы XVШ в. – в творчестве Е.И. Фомина, В.А. Пашкевича.

Творчество Р. Вагнера связано с яркими реформаторскими идеями. Ария как относительно законченная оперная форма трансформируется скорее в монолог, приобретая черты непрерывного речитатива, что является одним из качеств оперного новаторства композитора.

В русской же классической опере (М.И. Глинка, кучкисты, П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов, в XX веке эти традиции продолжали С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович) допустимо говорить лишь о принципе мелодизма и принципе речитативности, так как общей тенденцией на протяжении нескольких столетий оставалась мелодизация речитатива.

Одним из основных «вечных вопросов» в оперном жанре является вопрос баланса слова и музыки [1, 2]. Этот вопрос оставался актуальным во все времена. Каждая эпоха, каждое художественное направление, даже каждый композитор, обращавшийся к оперному жанру, отвечали на него по-своему. Противоположные позиции в этом отношении, например, занимали К.В. Глюк и Н.А. Римский-Корсаков – великие композиторы, мастера и реформаторы оперы: «Музыка – служанка поэзии» (К.В. Глюк), «Оперное произведение есть прежде всего музыкальное произведение» (Н.А. Римский-Корсаков).

Тем не менее именно в «Могучей кучке», одним из виднейших представителей которой был Н.А. Римский–Корсаков, существовал своеобразный «культ слова», проявлявшийся в поисках «естественной интонации». У М.П. Мусоргского также было пристальное внимание к речитативу, поэтому его оперы во многом можно назвать «речитативными», в них прозаический текст становится омузыкаленным. Благодаря этому опыту воплощение бытовой речи стало неотъемлемой чертой не только опер самого композитора, но также

оперного творчества более поздних представителей русской музыки, таких как С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов.

Другой задачей «Могучей кучки» было продолжение национальной школы. Вследствие этого, М.П. Мусоргский обращался к первоисточникам, в том числе к русским народным песням, к духовным песнопениям. Музыка, по мысли М.П. Мусоргского, должна была точно следовать за словом и показывать «малейшие изгибы» мысли [3]. Она рассматривалась лишь как усиление заложенного в вербальном тексте смысла. Нельзя забывать, что бессмертие и очарование музыки Мусоргского не только в детально разработанных речитативах, но и в том, что он – гениальный мелодист. Ведь именно мелодия – естественная основа вокальной музыки.

Движение кучкистов было воспринято в штыки современниками, воспитанными в традициях западноевропейской музыки. М.П. Мусоргскому же была чужеродна традиционная музыка. Как известно, он не обращался к таким жанрам, как соната, симфония, квартет. Его основным направлением была вокальная музыка – неотъемлемая часть русского народного творчества. В своих операх, песнях и романсах М.П. Мусоргский дал бесчисленное количество самых разнообразных типов, образов, взятых из нашей русской жизни, начиная от юродивых, беглых монахов, мужиков, семинаристов, подьячих и заканчивая боярами, вельможами, царем. Гений М.П. Мусоргского состоит в том, что он мог согласно определенным образам и типам людей создавать индивидуальную интонационную ткань, характерную для конкретного типажа. При этом подчеркивая и выделяя ритмическую, гармоническую и интонационную особенность – в зависимости от сценического содержания, М.П. Мусоргский обладал даром проникнуть в глубины человеческой души, найти нюансы психологического состояния, что составляет ценность и в то же время сложность в исполнении его произведений. Именно эта детальная работа с нюансами, эта интеллектуальная работа заставляет певца и режиссера подходить к его операм кропотливо, чтобы достичь правдивости воплощения на сцене.

Опера «Борис Годунов» является ярким подтверждением его незаурядного гения, совершившего революцию в вокальной музыке и оперном жанре в целом. В ней собрано огромное количество образов. Его исторические типы поразительно достоверны: Борис Годунов, мучимый совестью, коварный интриган Шуйский, летописец

Пимен. Особенно любил М.П. Мусоргский простой народ. Ощущение кровной связи у него было необычайно остро и он «считал русского мужика настоящим человеком»[1]. В опере два антипода – народ и царь с его окружением. Они активно противопоставляются друг другу со всеми их характерными и психологическими чертами, выраженными прежде всего в интонационной мелодике вокальной партии. Характерные интонации вплетаются и в оркестровую ткань и встречаются видоизмененными в других сценах. Это отражает внутреннее развитие образа героя, его динамическое изменение в зависимости от происходящих жизненных ситуаций (лейтмотивы ритмически меняются, видоизменяется мелодия, появляются новые интонации). Своей оперой М.П. Мусоргский создал некий эталон психологизма. До него оперы не могли так подробно, с глубоким анализом, представить внутренний мир исторически реальной личности. М.П. Мусоргский же создал настоящую психологическую драму в опере.

Также М.П. Мусоргский оказал огромное влияние на исполнительское искусство. Его музыку, которая была так нова и оригинальна, нельзя было исполнять так же традиционно, как исполнялось до него. Именно на его творчестве несравненный Ф.И. Шаляпин стал великим артистом. Партия Бориса Годунов была его центровой партией, воплощение которой потрясло весь мир.

Работу над оперой М.П. Мусоргский начал в октябре 1868 г., используя для написания либретто текст А.С. Пушкина и материалы «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. Известно, что в основе оперы лежат подлинные исторические события, рассказывающие о тяжелом времени для страны, которые связаны с периодом царствования Бориса Годунова, его смертью, приходом поляков и Лжедмитрия. Жанр оперы М.П. Мусоргский определяет как «народная музыкальная драма», поскольку главное действующее лицо в ней – народ, и сцены с ним занимают центральное место в драматургии.

Путь этой оперы на сцену был долгим и трудным. Композитор оставил две совершенно разные и самостоятельные редакции. Первая редакция оперы, в сущности, является монодрамой Бориса, в которой повествуется о муках совести и возмездии. А вторая редакция

[1] Стасов В.В. Избранные статьи о Мусоргском. М., 1982. 236 с.

– это подлинная социальная драма, где наяву существует столкновение двух миров – российского и польского (захват российского престола). Ни одна из редакций не стала окончательной в театральной практике, и сейчас рядом с немногочисленными «чистыми» версиями мы видим обилие сводных вариантов, созданных постановщиками.

В первоначальном виде «Борис Годунов» был завершен в декабре 1869 г., и вскоре М.П. Мусоргский передал его на рассмотрение в дирекцию императорских театров. Первая редакция 1869 г. включала 7 картин.

В первой редакции опера заканчивается смертью Бориса.

Театральное руководство оперу к постановке не приняло. Основное замечание сводилось к тому, что в опере нет весомой женской роли, которая считалась обязательным атрибутом оперной постановки. Истинной же причиной отказа дирекции императорских театров была прежде всего политическая, и состояла она в том, что руководство не хотело поддерживать постановку, где есть противостояние царя и народа.

Тогда М.П. Мусоргский ввел в партитуру польский акт, с развернутым образом Марины Мнишек и ее любовной линией с Лжедмитрием. Картину у собора Василия Блаженного по цензурным соображениям пришлось снять. Зато опера стала заканчиваться не смертью Бориса, а эффектным финалом – сценой народного восстания под Кромами (эта сцена у Пушкина отсутствует). Яркий финал тоже считался обязательной и неотъемлемой частью оперного жанра. Вторая редакция автора включила в себя уже девять картин, но главное то, что он отказался от сцены Юродивого с Борисом, оставив от сцены у собора Василия Блаженного лишь некоторые фрагменты. Теперь опера обрела другой облик, где драматургия из области монодрамы сместилась в сферу социальной драмы. Теперь опера заканчивалась въездом самозванца в Москву.

Во второй авторской редакции 1872 г. опера имеет 9 картин.

Эту редакцию композитор представил дирекции театров в 1872 г. Однако руководство с постановкой оперы «не торопилось», ведь сцены противостояния царя и народа в опере все еще обличали царя. Дирекция ограничилась лишь тем, что через год три отрывка из оперы включили в концертное исполнение. Целиком оперу удалось представить публике лишь спустя два года и лишь благодаря

огромной поддержке композитора в музыкальных кругах, в частности певицы Юлии Платоновой – примы Мариинского театра того времени, которая поставила ультиматум театру. В результате опера была поставлена и впоследствии имела два варианта партии Марии Мнишек – для меццо-сопрано и для драматического сопрано, ведь у Ю. Платоновой было драматическое сопрано.

Предлагаем сравнить две авторские редакции:

	1-я редакция *(1869)*	***2-я редакция*** *(1872)*
Пролог.		
1-я картина	Новодевичий монастырь	Новодевичий монастырь
2-я картина	Сцена коронации Бориса	Сцена коронации Бориса
I действие.		
1-я картина	Келья Пимена	Келья Пимена
2-я картина	Корчма на Литовской границе	Корчма на Литовской границе
II действие.		
1-я картина	Царский терем	Царский терем
III действие.		
1-я картина	Сцена у собора Василия Блаженного	Марина Мнишек и Рангони
2-я картина	Смерть Бориса	Марина Мнишек и самозванец
IV действие.		
1-я картина		Смерть Бориса
2-я картина		Сцена под Кромами

Премьера оперы во второй авторской редакции состоялась в 1874 г. в Мариинском театре. Несмотря на восторженный прием публики, критика встретила оперу резко отрицательно. Спустя 6 лет она все-таки была снята с репертуара. Та же участь постигла постановку оперы в Большом театре – в 1888 г. она впервые прозвучала на сцене, но выдержала только 10 представлений.

В 1891 г., спустя 10 лет после смерти Мусоргского, Римский-Корсаков, один из ближайших друзей композитора, решил «реанимировать» оперу Мусоргского и приступил к созданию новой редакции (завершив ее в 1896 г.). Чтобы оживить интерес исполнителей и слушателей к сочинению, он заново инструментовал всю оперу, придав оркестру яркости и красочности. Он отредактировал только вторую авторскую редакцию, сократив при этом отдельные сцены, а некоторые убрал полностью. Эта редакция «Бориса Годунова» сыграла значительную роль – она воскресила оперу. Однако многие справедливо отмечали, что редакция не вполне отвечает замыслу самого Мусоргского.

В 1906 г. Римский-Корсаков решается на новую редакцию оперы (завершив ее в 1908 г.). Композитор заново переработал партитуру, значительно приблизив ее к оригиналу и восстановив ряд пропущенных сцен. В наши дни оперу в последней редакции Римского-Корсакова можно увидеть на сцене Большого театра.

В 1928 г. новую сводную редакцию оперы выпустили П.А. Ламм и Б.В. Асафьев. Главной задачей для себя они ставили воссоздание максимально приближенной версии первой редакции оперы Мусоргского и попытку объединить в одном спектакле все лучшее, что есть в обеих авторских версиях. По найденным рукописям они восстанавливали партитуру. Фактически редакция Ламма–Асафьева – это объединение первой авторской редакции и польского акта из второй редакции.

Д.Д. Шостакович оказался одним из тех, кто не принял исправлений, сделанных Римским-Корсаковым. Он создал собственную редакцию и оркестровку оперы (1940). Однако редакция Шостаковича звучит на сцене театров крайне редко, поскольку очень сложна для исполнения.

Стоит заметить, что обе авторские редакции композитора фактически никогда не исчезали из репертуара оперных театров и периодически появлялись на разных сценах.

В конечном итоге советская оперная практика пришла к так называемой сводной редакции, которая представляла собой редакцию Римского-Корсакова с добавлением сцены у собора Василия Блаженного в оркестровке М. М. Ипполитова-Иванова и неизбежными купюрами.

Использованные источники

1. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка, 1972. 20 с.
2. Стасов В.В. Избранные статьи о Мусоргском. М., 1982. 236 с.
3. Трембовельский Е.Б. Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад: монография. М.: Композитор, 2010. 435 с.

Albina Shakirova

OPERA "BORIS GODUNOV" BY M. P. MUSORGSKY: HISTORY OF CREATION

Musical almanac of Tomsk State University, 2023, no. 16, pp. 14–21. doi: 10.17223/26188929/16/4

The article deals with the work of Modest Petrovich Mussorgsky and the history of the creation of his most famous opera, "Boris Godunov". Two existing author's editions and their structural features are named. The history of the creation of the opera "Boris Godunov" is presented in the context of the search for the "Mighty Handful" in the field of the opera libretto and its linguistic features. A number of specific facts are mentioned that accompanied and contributed to the appearance of the opera "Boris Godunov" - one of the most famous masterpieces of opera classics.

Keywords: Mussorgsky, opera "Boris Godunov", libretto, author's editions

The used sources

1. Vasina-Grossman, V. A. Music and poetic word. M.: "Music", 1972 – 20 p.
2. Stasov V.V. Selected articles about Mussorgsky. – M., 1982, 236 p.
3. Trembovelsky E.B. Mussorgsky's style: harmony, harmony, composition: Monograph. – M.: "Composer", 2010. – 435 p.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

УДК 7.067.2
doi: 10.17223/26188929/16/5

Дмитрий Котылев

КОМПОЗИТОР – ДЕМИУРГ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ АНАЛОГИИ

В статье утверждается аналогия композитора и демиурга как создателей различных миров. Приводится более эмоциональное высказывание, которое, по сути, отражает ту же мысль. Даже если такая аналогия может представляться слишком смелой, вполне оправданны её функциональные истоки: создание реального мира, хоть он и обладает своей неповторимой спецификой, принципиально аналогично созданию мира художественного. В этом отношении такая аналогия вполне правомочна.

Ключевые слова: композитор, демиург, функция, аналогия, создание мира, языковые средства

Демиу́рг (др.-греч. Δημιουργός – «мастер, знаток, специалист; ремесленник, мастеровой; создатель, творец» от др.-греч. δῆμος – «земля, народ» + др.-греч. ἔργον – «дело, труд, работа»). Можно демиургом назвать любого мастера, знатока в своём деле. В принципе демиург – это любой создатель чего-либо. Именно это свойство позволяет провести аналогию между демиургом и композитором: если демиург, которого мы называем Богом, создал мир реальный, композитор создаёт мир вымышленный – мир художественный. В этом смысле аналогичными демиургами выступают и художник, и поэт, и драматург и т.п. Всё, получается, зависит только от комплекса языковых средств, доступных автору.

Приведём высказывание менее доказательное, но более эмоциональное и послужившее источником данной статьи; тем более что автор считает вполне возможным называть себя молодым современным композитором. Можно вполне точно сказать, что это новейшие «размышления на тему», которые хоть и не являются доказанным утверждением, но вполне явно присутствуют и могут присутствовать как некоторые предположения. Приведем высказывание, относящееся к творческому процессу автора.

«СОЗДАТЕЛЬ МИРА И КОМПОЗИТОР – БЕЗКОНЕЧНАЯ РЕДАКЦИЯ ТВОРЕНИЯ: МОЙ ОПЫТ СРАВНЕНИЯ

Безконечно вглядываясь в Жизнь и понимая её несовершенства, начинаешь задумываться: «А что же здесь не так? Почему всё так происходит?.. Почему в мире, в том числе, столько зла, боли, деградации, ненависти и т. п. вещей? Что, чёрт возьми, здесь происходит?..» Мыслей, эмоций по этому поводу много: разных, противоречивых, как сама Жизнь… Но учитывая свой личный, предыдущий опыт Бытия, свои приобретения и потери, свою степень Эволюции, свою профессию, можно даже сказать, Призвание, начинаешь немного понимать некие закономерности функционирования этого Мироздания.

Учитывая тот факт, что Я – Композитор по профессии и, наверное, Призванию, Я могу сравнить себя с Богом. Это может показаться смешным, но это так. Я – маленький Бог, один, наверное, возможно, из множества богов, которые когда-то жили, живут и будут жить на Земле, в Галактике, во Вселенной!.. И, конечно же, будут Творить! Только Творчество объединяет меня с Богом... Только бесконечное Творчество и больше ничего… Моё тело понемногу умирает… А у Бога вообще нет тела. Бог – это Дух! Творящий Дух! Нас объединяет только Любовь к Творчеству, только Любовь!.. Наверное, вечная… А, может, и нет.

Я часто хочу умереть, понимая несовершенство этого мира, мира, который придумал, создал Бог… Но я понимаю, что так же, как и Бог, я творю миры, свои сочинения: музыкальные, литературные и другие сочинения. И я понимаю, точнее, с какого-то момента стал понимать (примерно с 2014 г.), что мои сочинения несовершенны, очень несовершенны… К сожалению, это так. И примерно с 2014 г. я постоянно редактирую свои сочинения. Сейчас (с 2021 г.) я делаю уже 3-ю редакцию своих сочинений… Я их уже ненавижу!.. Хотя и очень сильно люблю! Ладно. Я ненавижу себя за то, что я не могу достичь Совершенства и уйти отсюда навсегда, и больше сюда не возвращаться… Только не это, нет… Спаси меня, Иисус! Господи, забери меня отсюда! Но не сейчас, позже. Что-то мы отклонились от темы сравнения…

Так вот, я создаю сочинения, которые, возможно, усиливают скорбь самих себя, скорбь своего внутреннего мира и, как итог, скорбь нашего мира, нашего земного существования… Потому как несовершенная система всегда будет иметь дефекты и давать сбои. Увы, это реальность. Возьмите любой механизм, и если он имеет дефекты, он рано или поздно перестанет функционировать и выйдет из строя… Возможно, поэтому многие сочинения прошлого и настоящего были бесследно

забыты и утрачены… В истории, наверное, остаются лишь те Творения, которые больше всего приближаются к понятию Совершенства!

Совершенство – это гармония формы и содержания в сочинении, произведении. Часто в процессе сочинения возникает перекос: либо – в сторону содержания, либо – в сторону формы. И Творец, Человек, Демиург – это тот, кто почувствовал гармоничные Законы Вселенной и воплотил их в жизнь, в жизнь художественного произведения! Но даже самые совершенные произведения искусства несовершенны (чёрт везде просунет свою мохнатую лапу)… Поэтому Композитор, в любом случае, скорее всего, создаёт несовершенные творения, которые вызывают скорбь… Возможно, это не так, но идея мне кажется интересной! А вам?

И если мы сравним Бога с Композитором (и вообще, любым земным Творцом), то напрашивается мысль: а что, если Бог не так уж совершенен, каким Он нам кажется, каким мы привыкли Его считать, каким нам его представляют служители культа?.. Что если Бог так же, как, допустим, Композитор, творит несовершенные миры (сочинения), в которых мы, в том числе, страдаем?.. Вы никогда не задумывались над этим вопросом? А это интереснейшая тема для размышлений! И Бог также редактирует свои сочинения в процессе некой Эволюции Жизни, поэтому он посылает на Землю и другие свои миры разных Просветлённых Людей и других существ, которые обновляют нашу Жизнь, делая её более совершенной! Это Иисус Христос, Будда, Кришна, Магомет и другие Воины Света. С помощью них Бог редактирует свои миры (сочинения) и придаёт им более совершенный и законченный вид. Так же делает и Композитор (по крайней мере часть композиторов).

Когда закончится эта бесконечная Божественная Эволюция не знает никто… Наверное, мы должны пройти все виды несовершенств, все виды сознания, все виды эволюции Жизни, все круги ада, чтобы достичь или хотя бы приблизиться к понятию «Совершенство»…

«Итак, будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» – так сказал Иисус Христос в своих речах древнему иудейскому народу около 2000 лет назад! Я думаю, я чувствую, я знаю, что все мы, в том числе и Творцы, Композиторы, должны следовать этому золотому правилу жизни! Да пребудет с нами Бог, всегда, ныне и присно, и во веки веков. Аминь!»

Такое понимание своего творческого дела как призвания способствует проведению вышеназванной аналогии композитора и демиурга. Пусть язык творчества композитора и не является общеизвестным – зато является общедействующим. Как известно, музыкальные

произведения неоднократно выступали началом политических сдвигов, недаром даже в древнегреческой мифологии присутствует такой герой, как Амфион, который своими песнями сдвигал камни при строительстве семивратных Фив.

Dmitry Kotylev

COMPOSER – DEMIURG; FUNCTIONAL ANALOGIES

Musical almanac of Tomsk State University, 2023, no. 16, pp. 22–25. doi: 10.17223/26188929/16/5

The article asserts the analogy of the composer and the demiurge as creators of different worlds. A more emotional statement is given, which essentially reflects the same idea. Even if such an analogy may seem too bold, its functional origins are fully justified: the creation of the real world, although it has its own unique specificity, is fundamentally similar to the creation of the artistic world. In this regard, such an analogy is quite legitimate.

Keywords: composer, demiurge, function, analogy, creation of the world, linguistic means

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

УДК 781.68
doi: 10.17223/26188929/16/6

Вячеслав Клименко

МОДИФИКАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ОТ ПИСЬМЕННОЙ ФИКСАЦИИ К ЗВУЧАЩЕМУ ФАКТУ

В статье предлагается гипотеза о наличии двух форм, двух модификаций существования музыкального произведения – модификация письменной фиксации и модификация аудиомодели. Если модификация письменной фиксации существует только в тексте произведения и понятна только исполнителю – музыканту, то модификация аудиомодели, превращающая произведение в звучащий факт, создаётся исполнителем и доступна слушателю. Именно смена модификаций обеспечивает продолжительность существования произведения.

Ключевые слова: музыкальное произведение, композитор, исполнитель, слушатель, модификация письменной фиксации, модификация аудиомодели

Существование музыкального произведения, особенно в наше время – время множественности технологий и обширного ряда искусственных подходов, представляет собой постоянное «мерцание» между его фиксированной стабильностью и множеством звуковых «картин», возникающих вследствие наличия множества вариантов, возникающих по причине присутствия множества вариантов звукового воплощения произведения – множества его исполнений.

Именно в звуковом варианте, в исполнении – произведение и вступает в контакт со слушателем. Это единство – произведения и его исполнения – настолько очевидно и неразрывно, что легко прослеживается на самых обычных, бытовых примерах. Когда на концерте аплодируют хабанере Кармен – налицо множественность тех, кому аплодируют: музыке Ж. Бизе, певице – исполнительнице этой роли, прекрасной молодой цыганке или дирижёру оркестра. Любое музыкальное произведение существует в двух модификациях – письменной фиксации и звучащего факта. В модификации

письменной фиксации произведение существует несколько столетий – с момента его написания композитором до момента его «оживления» исполнителем. Вся творческая деятельность солиста нацелена на перевод музыкального произведения из модификации письменно зафиксированного нотного текста в модификацию звучащего факта, некоторую звуковую реальность. Текст произведения является самостоятельным фактом, располагающим множеством собственных характеристик. В первую очередь нужно отметить такую его характеристику, как свойство письменной фиксированности. Состояние письменной фиксации текста можно обозначить как его *модификацию*: ряд модификаций текста представляет собой хронологически выстроенную последовательность. Задачей солиста является «оживить» текст и перевести его из модификации письменной фиксации в модификацию звукового факта, который и является «наследием» композитора.

Модификации письменной фиксации противостоит модификация аудиомодели. *Аудиомодель – факт предслышания солистом текста в преддверии его физического воплощения.* Поскольку творчество солиста связано с уже письменно зафиксированным текстом, контакт солиста и текста подразделяется на две составляющие:

1 – *предзаданные факторы*, зафиксированные в тексте. Именно в отношении подтекста может быть подчёркнута роль солиста: «…мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и к условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением» [2, с. 69]. Они изначально «даются в руки» солисту и предназначены к разбору и исполнению: именно эти факторы стабильны и не подлежат изменению, несмотря на специфику трактовки. Это те элементы текста, которые остаются неизменными при любом исполнении, в любое время, любым составом. Среди предзаданных факторов могут быть наблюдаемы любые средства выразительности вокальной музыки;

2 – вариативные факторы, относящиеся к аудиомодели исполнительского прочтения, зафиксированной в партитуре вокальной партии, целиком зависящие от солиста и служащие, можно сказать,

отличительной чертой его исполнительского стиля, проходящего «красной нитью» через все произведения его репертуара.

В исследовательской литературе можно увидеть, соответственно, два аналитических направления – анализ предзаданных параметров произведения и параметров вариативных; другими словами, это обзор модификации письменной фиксации нотно-вербального текста (то, что солист «получает на руки» перед началом своей творческой работы) и обзор модификации аудиомодели того же текста (когда эта работа уже завершена).

Приходим к оппозиции, предполагающей наличие двух различных групп:

1) восприятие «изнутри – вовне»: как правило, это краткие декламационные/речитативные реплики. К этой группе можно также отнести все посылы и впечатления, поступающие из внешне наблюдаемой действительности – но не ставшие (ещё или вообще) глубоко внутренним переживанием;

2) движения внутреннего мира: как правило, это длительные кантиленные построения, не всегда вербализованные.

Следует обратить внимание на множественность микроградаций в рамках вариативных факторов вокального произведения: в письменной модификации фиксируется только ориентир, реально же присутствующая множественность его воплощений обусловлена творческим процессом солиста, где и появляется множество микроградаций.

Более того, аудиомодель произведения обладает двойственной природой: с одной стороны, она объективно предзадана текстом, т.е. принадлежит модификации письменной фиксации, с другой стороны, она существует как предслышание модификации аудиомодели. Таким образом, аудиомодель присутствует и как свойство текста, и как свойство его физического воплощения.

Здесь важно определить первостепенное и незначительное. У К. Станиславского приводится очень показательная легенда: «Магараджа выбирал себе министра:

«Чтобы лучше объяснить значение их, Торцов рассказал нам индусскую сказку. Вот ее содержание.

Магараджа выбирал себе министра. Он возьмет того, кто пройдет по стене вокруг города с большим сосудом, доверху наполненным

молоком, и не прольет ни капли. Многие ходили, а по пути их окликали, их пугали, их отвлекали, и они проливали.

– Это не министры, – говорил магараджа.

Но вот пошел один. Ни крики, ни пугания, ни хитрости не отвлекали его глаз от переполненного сосуда.

– Стреляйте! – крикнул повелитель.

Стреляли, но это не помогло.

– Это министр, – сказал магараджа.

– Ты слышал крики? – спросил он его.

– Нет.

– Ты видел, как тебя пугали?

– Нет. Я смотрел на молоко.

– Ты слышал выстрелы?

– Нет, повелитель! Я смотрел на молоко.

– Вот что называется быть в кругу! Вот что такое настоящее» [2, с. 122–123].

Специально следует остановиться на таком явлении, как звуковая краска. Звуковая краска доступна одномоментному восприятию, тогда как даже музыкальная интонация существует как хронологическая последовательность, имеющая довольно точную направленность – от прошлого к будущему.

Специфику звуковой краски можно считать индивидуальным свойством музыкального звука как эстетического факта. Подчеркнём ещё раз, что вокальный звук «принадлежит» только солисту, а автор при написании своего произведения, как правило, не может предполагать, кто будет петь то, что он пишет.

Отметим, что сам факт существования певческого тембра и его восприятия также слагается из ряда модификаций звуковой волны: «Звук распространяется в воздухе со сравнительно небольшой скоростью 344 метра в секунду. Отражаясь от стен и потолка, звуковые волны возвращаются к источнику звука, и если звук продолжается, то прямая и обратные волны начинают взаимодействовать между собой. Амплитуды их колебаний, т.е. периодические сжатия и разрежения воздуха прямой и отражённой волны, могут складываться друг с другом и тем самым усиливаться, иногда очень значительно» [1, с. 32].

Нужно заметить, что в современном мире, особенно после небезызвестной пандемии, грань между названными модификациями активно нивелируется. Концерты – непосредственные факты исполнения произведений, приобретая статус онлайн-трансляции и видеозаписи, приобретают такие же статические свойства фиксации. Сам звучащий факт становится предметом видеофиксации и теряет свойства пространственной категории.

Вероятно, вероятно, мы живём – или будем жить – в эпоху полного исчезновения грани между модификациями письменной фиксации и звучащего факта. Хотя, так же вероятно, соотношение этих модификаций останется неизменным и в будущем: музыка может звучать – и в зале, и в записи – только при дешифровке нотных знаков и их превращении в аудиомодель только современником слушателя.

Использованные источники

1. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М., 2008. 592 с.

2. Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: АСТ, 2022. 704 с.

Vyacheslav Klimenko

MODIFICATIONS OF THE WORK: FROM WRITTEN FIXATION TO SOUNDING FACT

Musical almanac of Tomsk State University, 2023, no. 16, pp. 26–31.
doi: 10.17223/26188929/16/6

The article proposes a hypothesis about the presence of two forms, two modifications of the existence of a musical work - a modification of the written recording and a modification of the audio model. If a modification of a written fixation exists only in the text of a work and is understandable only to the performer - a musician, then a modification of the audio model that turns the work into a sounding fact is created by the performer and is available to the listener. It is the change of modifications that ensures the longevity of the work.

Keywords: musical work, composer, performer, listener, modification of written recording, modification of audio model

The used sources

1. Morozov V.P. The art of resonant singing Fundamentals of resonant theory and technology. – M., 2008. – 592 p.

2. Stanislavsky K. S. An actor's work on himself. – M.: AST publishing house, 2022. – 704 p.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

УДК 78.01
doi: 10.17223/26188929/16/7

Анна Окишева

ЕДИНАЯ ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ЗОНА: ОСНОВА МЕЖЖАНРОВОЙ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ СВЯЗИ

В статье предлагается гипотеза о наличии единой эмоциональной зоны, объединяющей множество произведений искусства разных жанров и направлений. В качестве примеров приводятся фрагменты произведений Ф. Листа и Дж. Верди – фрагменты из фортепианного, хорового и сольного вокального произведений. Это демонстрирует единство воспринимаемой эмоциональной зоны. Таким образом, свойства эмоциональной зоны, заложенной в произведении искусства, – независимость от внешне наблюдаемых причин формирования эмоций и зонная природа, связанная с множественностью воспринимающих сознаний.

Ключевые слова: эмоция, зона, апейрон, единство, множественность

Понятие «апейрон», появившееся впервые в древнегреческой философии – ещё задолго до Сократа, в словах Анаксимандра – определения не имеет, да и изначально не может иметь: в переводе с древнегреческого (греч. ἄπειρον) означает «бесконечное, беспредельное». Как известно из истории, «Анаксимандр, сын Праксиада, милетец, началом сущих полагает бесконечное: из него все возникает и в него все уничтожается…. Он объясняет, почему оно безгранично (απέραντον): чтобы никогда не иссякало наличное возникновение» [1. С. 119].

Поскольку точного определения апейрона нет, мы можем обобщить, расширить это понятие до общего *эмоционального* подхода – в отличие от подхода рационального, предполагающего наличие достаточно чётких параметров. Аргументом в пользу такой «картины» может быть сам процесс поиска первовещества – той субстанции, из которой состоит всё наличествующее.

Все материи, получавшие в суждениях философов-досократиков статус первовещества, – конечны и замкнуты, ограничены хотя бы свойствами физической материи. Здесь, прежде всего, необходимо

сформулировать такой вопрос, как признаки отличия вещества от энергии. Они, кажется, очевидны, но в данном случае присутствует апейрон – субстанция, обладающая неизвестно какими свойствами – материи или энергии. По нашему предположению, вещество вполне может выступать одной из форм концентрации энергии. К тому же физикам давно известно, что материя и энергия – взаимообратимы, поэтому можем предположить, что здесь имеет место противостояние рационального и иррационального. Именно вследствие иррациональной природы апейрон может быть неопределим логически, а только постигаем интуитивно.

Вероятно, именно в связи с этим напрашивается апелляция к эмоциональной стороне неформулируемых психологических явлений.

Апейрон, функционирующий как некое эмоциональное смысловое «поле», естественным образом подразделяется на составляющие зоны, предположим, следующим образом. «Поле» представляет собой множество эмоциональных зон, относительно локальных. Их классификации – может быть – ещё, в наше время – не существует, но интуитивно ощущается в принципе каждым.

Предлагаем подразделение произведений искусства не по жанрам, даже не по языковым средствам, а по *эмоциональным зонам*. Тогда оказываются естественными и межпредметные, и межъязыковые связи: об одном и том же можно и петь, и плясать, и написать симфонию, и нарисовать картину, и многое, многое другое. Именно в художественном мире – мире, в первую очередь нацеленном на его восприятие – пространство и время, хоть и являются общепринятыми категориями, но приобретают неповторимые, специфические черты. Черты эти обусловлены первичностью внутреннего мира – в данном случае внутреннего мира того, кто воспринимает: «пространство и время относятся не к действительному эмпирическому миру вещей и событий, а к нашему собственному духовному арсеналу, духовному инструменту, с помощью которого мы постигаем мир. Пространство и время функционируют подобно инструментам наблюдения. Когда мы наблюдаем определенный процесс или событие, мы его локализуем, как правило, непосредственно и интуитивно в пространственно-временную структуру» [2. С. 47–48]. Поскольку контролировать процессы восприятия не могут ни композитор, ни исполнитель (им обоим в большинстве случаев неизвестен состав воспринимающей аудитории), остаётся ориентироваться только на

специфику эмоциональных зон, соединяющих исполняемые произведения – независимо от жанра, стиля и языка – в единое множество, располагающее вполне предсказуемым психологическим эффектом.

Эмоциональные зоны и являются теми элементами духовного, внутреннего мира, который контактирует с окружающей, внешне наблюдаемой действительностью. Внутренний мир в данном контексте – то самое воспринимающее сознание, которому и адресовано произведение изначально.

Например, к одной эмоциональной зоне можно отнести такие произведения, как этюд Ф. Листа «Ab Irato», часть реквиема В.А. Моцарта «Dies Irae» и арию Риголетто «Куртизаны, исчадье порока». Все эти фрагменты выражают, как можно предположить, яростный и бессильный гнев. Во всех перечисленных произведениях конкретные обстоятельства, способствовавшие формированию этого гнева, – различны. Такое свойство эмоциональных зон, как принадлежность различным сферам конкретных сюжетных линий, делает их практически инвариантными. Нивелируется повод, по которому человек испытывает ту или иную эмоцию, и остаётся эмоция, вполне равноценно выражаемая вербальными и невербальными языковыми средствами. Как можно умозаключить, человек мыслит «в большей мере о наиобщих свойствах бытия, нежели о частностях» [3. С. 14]. Это во многом сближает эмоции, передаваемые музыкой, и эмоции, испытываемые в реальной жизни носителями воспринимающего сознания. Образно выражаясь, у одного кошка пролила молоко, у другого ребёнок разбил игрушку, у третьего не приняли проект на работе, четвёртому сообщили о наличии у него неизлечимой смертельной болезни – а слушают они все на концерте «Dies Irae» из Реквиема Моцарта. Конечно, их переживания разномасштабны, но сравнить эти масштабы, и то субъективно, мог бы сторонний наблюдатель, при том что он располагал бы сведениями об обстоятельствах всех четверых (а в зале их намного больше). Складывается некий инвариант исходной ситуации: произошло что-то непоправимое, не зависящее от этого человека, но крайне ему неприятное и вызывающее чувство бессильного гнева. Музыка – соединённая с вербальным началом или нет – выражает только это чувство, не определяемое ни масштабом ситуации, ни её конкретными обстоятельствами.

Из данных наблюдений можно сделать следующие выводы о свойствах единой эмоциональной зоны:

1) зонная природа эмоциональной зоны: поскольку она существует как множество восприятий, она не дискретна;

2) независимость эмоциональной зоны от конкретики, присущей породившим её обстоятельствам.

Исходя из всего вышесказанного, можем сделать вывод о механизме построения в искусстве межжанровых, междисциплинарных и межъязыковых связей посредством формирования единой эмоциональной зоны, объединяющей ряд разнопорядковых произведений.

Использованные источники

1. Лебедев А.В. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М.: Наука, 1989. 576 с.

2. Поппер К.Р. Все люди – философы: Как я понимаю философию; Иммануил Кант – философ Просвещения. / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. И.З. Шишкова. 2-е изд. М.: Едиториал УРСС, 2003. 56 с.

3. Джеймс У. Введение в философию; Рассел Б. Проблемы философии: пер. с англ. / общ. ред., послесл. и примеч. А.Ф. Грязнова. М.: Республика, 2000. 315 с.

Anna Okisheva

SINGLE EMOTIONAL ZONE: BASIS OF INTERGENRE AND INTERDISCIPLINARY COMMUNICATION

Musical almanac of Tomsk State University, 2023, no. 16, pp. 32–36.
doi: 10.17223/26188929/16/7

The article proposes a hypothesis about the presence of a single emotional zone that unites many works of art of different genres and directions. As examples, fragments of works by F. Liszt and G. Verdi are given - fragments from piano, choral and solo vocal works. This demonstrates the unity of the perceived emotional zone. Thus, the properties of the emotional zone inherent in a work of art are independence from externally observable causes of the formation of emotions and a zone nature associated with the multiplicity of perceiving consciousnesses.

Keywords: emotion, zone, apeiron, unity, multiplicity

The used sources

1. Lebedev A.V. Fragments of early Greek philosophers. Part 1. Ed. "Science", 1989. - 576 p.

2. Popper Karl R. All people are philosophers: How I understand philosophy; Immanuel Kant - Enlightenment philosopher. / Per. with him., join. articles and notes. I. 3. Shishkova. Ed. 2nd, stereotypical. - M.: Editorial URSS, 2003. - 56 p.

3. James W. Introduction to Philosophy; Russell B. Problems of Philosophy. Per. from English / General ed., afterword and note. A.F. Gryaznova. - M.: Republic, 2000. - 315 p.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

УДК 781.61
doi: 10.17223/26188929/16/8

Екатерина Приходовская

ЗАВИСИМОСТЬ ЛИЧНОСТИ ПЕРСОНАЖА ОТ ЛИЧНОСТИ СОЛИСТА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА КОМПОЗИТОРА

В статье описывается личный композиторский опыт автора, который сочинил две монооперы на один текст-первоисточник. Показана зависимость смысловых акцентов произведения от личности солиста, для которого это произведение сочиняется – при условии личного знакомства композитора и солиста, в сфере вокальной музыки.

Ключевые слова: композитор, солист, персонаж, моноопера, личность

В режиссёрской и певческой практике давным-давно известен такой факт, как зависимость личности солиста от личности персонажа. Личность персонажа существует в мире уже, наверное, несколько столетий; личность солиста, как правило – лет 50…

Но в истории известны и обратные случаи: формирование персонажа под воздействием личности солиста. Назовём несколько имён, актуальных в данном контексте, – Изабелла Кольбран, оказавшая значительное влияние на творчество Дж. Россини; Джузеппина Стреппони, для которой много оперных партий написано Дж. Верди. И та и другая были не только творческими фигурами, оказавшими влияние на творчество Россини и Верди, они имели статус «жена композитора». Далеко не всегда отношения композитора и певицы должны быть такими тесными: есть факт простой человеческой дружбы между М. Лемешевой и М. Таривердиевым. Результатом этой дружбы оказалась моноопера «Ожидание».

Можно предположить, что в истории искусства существует некоторое множество – или, что более масштабно, некоторый процент творческих личностей, чьи сочинения напрямую зависят от их личных отношений с исполнителями. Не будем делать выводы – для будущих исследований тема личных отношений композиторов и исполнителей представляется вполне перспективной.

Как действующий композитор автор статьи столкнулся с подобной ситуацией и стремится поделиться появившимся опытом. Поэтому в дальнейшем ходе статьи автор позволяет себе пользоваться местоимением первого лица единственного числа.

На один сюжет, даже можно сказать на один текст-первоисточник написано две моноопера, для двух разных солистов, двух разных людей. Странным, но неоспоримым оказалось, что в тексте-первоисточнике скрыт почти бесконечный потенциал трактовок: на один и тот же сюжет может быть написано несколько десятков моноопер – только в этом жанре, не касаясь симфонической, хоровой и фортепианной музыки, а также литературных, театрально-драматургических или живописных жанров. Оказывается, множественность трактовок сюжета заложена изначально в множественности точек зрения, с которых на этот сюжет можно взглянуть.

Множественность трактовок поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри» в первую очередь зависит от того, кто этот текст произносит: сам Мцыри или монах, который его слушает. Даже если ограничим это множество самим Мцыри (у монаха могут быть совершенно другие суждения, совершенно другая точка зрения, что, в свою очередь, создаёт перспективы написания ещё нескольких моноопер), его внутренний мир также может содержать несколько контрастных направлений. Что для него главное? Ответ на этот вопрос зависит преимущественно от личности солиста, для которого эта моноопера пишется (автор, конечно, ориентируется только на свой собственный опыт; у других композиторов этот опыт может быть совершенно другим).

Первая моноопера из двух рассматриваемых написана для Виктора Дитенбира, о котором мы узнаем из дальнейших статей. Сам голос – тенор – диктует уже некоторые ограничения в отношении характера персонажа и, соответственно, развития сюжета. Как следует подчеркнуть, сюжет имеется в виду внутренний, психологический: даже если внешние факты сюжета остаются теми же, их восприятие принципиально зависит от точки зрения, с которой они воспринимаются. В этой моноопере акцент сделан на идее возвращения к Родине. Эпизоды драки с барсом и встречи с молодой грузинкой оказались лишними, противоречащими основной идее моноопера – «одержимости» главного персонажа стремлением возвращения в родные места. Психологические мотивы борьбы за жизнь (эпизод

драки с барсом) и юношеской влюблённости (встреча с молодой грузинкой) здесь оказываются неуместными. Нацеленность на возвращение в родные места придаёт всем высказываниям главного персонажа некоторую «ностальгическую» окраску. Он всё воспринимает как «картины Родины», что проявляется в интонации «любования миром», постоянного «узнавания» местности, покинутой в детстве.

Вторая моноопера написана для Вячеслава Клименко. Она носит название «Три дня свободы». Текст первоисточника – тот же, поэма М.Ю. Лермонтова «Мцыри». Акцентировано совсем другое: юношеская любовь Мцыри и его драка с барсом. В отличие от хора, присутствующего в предыдущем варианте и олицетворяющего «таинственные голоса природы», в моноопере «Три дня свободы» звучит женский голос – образ той девушки, которую видел Мцыри у ручья.

Как видим, личность солиста при сочинении монооперы непосредственно влияет на характеристики личности персонажа. При практически неограниченном множестве вариантов, выбор делается самим композитором уже, видимо, просто как человеком.

Ekaterina Prikhodovskaya

DEPENDENT CHARACTER PERSONALITY FROM THE PERSONALITY OF THE SOLOIST IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S CREATIVE PROCESS

Musical almanac of Tomsk State University, 2023, no. 16, pp. 37–39.
doi: 10.17223/26188929/16/8

The article describes the personal experience of the author as a composer, who composed two mono-operas based on one source text. The dependence of the semantic accents of the work on the personality of the soloist for whom this work is composed is shown - subject to the personal acquaintance of the composer and soloist in the field of vocal music.

Key words: composer, soloist, character, mono-opera, personality

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

УДК 784.2
doi: 10.17223/26188929/16/9

ПИРШЕСТВО ГОЛОСОВ СИБИРИ РОМАНСИАДА-2023

И вновь и вновь – пение бессмертно и не имеет возраста!..

Слово «романс» появилось в самом начале Нового времени, в Испании. После своего возникновения романс прошёл длительный путь по разным странам. Много форм и много наций миновал этот жанр, но основная идея оставалась такой же – идея Любви. Именно этой идее романс служит много веков, служат ей, пожалуй, все человеческие души во все века. Именно поэтому можно говорить об этой теме как об имманентно присущей характеристике любого вокального жанра.

Именно о любви пели все победители нашего конкурса. Гала-концерт XXII Сибирского тура XXVII Международного конкурса исполнителей русского романса проходил в большом зале филармонии 19 ноября 2023 г.

Если эта тема не так касалась младших участников конкурса, то у старших она звучала более злободневно. Третью премию разделили три артиста: Никита Окороков (артист-вокалист Государственной филармонии Республики Алтай) с романсом А. Даргомыжского «Червяк», где чётко проступает тема любви и ревности, в его исполнении прекрасно слышится, что скрыто за произносимыми словами; Дмитрий Ухнаев (учащийся Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки с романсом Я. Пригожего «Что это сердце сильно так бьётся»); Денис Дорофеев (солист-вокалист Томской государственной филармонии) с романсом Е. Юрьева «Эй, ямщик, гони-ка к “Яру”».

Вторую премию разделили Вера Манила (г. Оха, Сахалинская область, педагог дополнительного образования) с романсом К. Лучич «Дай, милый друг, на счастье руку»; А. Любовская (солистка Северского музыкального театра) с романсом Н. Зубова «Пойте, пойте мне, цыгане»; Джо Ю (студент второго курса Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки) с романсом М. Балакирева «Обойми, поцелуй».

Первую премию разделили: Елена Серова (артистка-вокалистка Томской областной государственной филармонии) с романсом З. Левина «Старинный вальс»; Цинь Сяо (студент I курса Новосибирской государственной консерватории им М.И. Глинки) с романсом П. Чайковской «Снова, как прежде, один»; Ксения Головина (студентка III курса Новосибирской государственной консерватории им М.И. Глинки) с романсом А. Алябьева «Соловей».

Все песни, прозвучавшие в этом концерте, и были о любви. Любовь представала в разных проявлениях – от скрытой ревности («Червяк») до откровенных слов любви-ненависти («Старинный вальс»). Некоторой загадкой, дающей большой простор сознанию певца, выступает романс А. Алябьева «Соловей»: о чём здесь поёт солист? Каждый в зале додумает по-своему…

Отдельные слова благодарности нужно сказать концертмейстерам – пианистам, бессменным на своём посту во время всего конкурса. Они играли всем и всё, мы слышали их постоянно. Назовём их имена: Оксана Петриченко (Москва) и Светлана Чудакова (Томск).

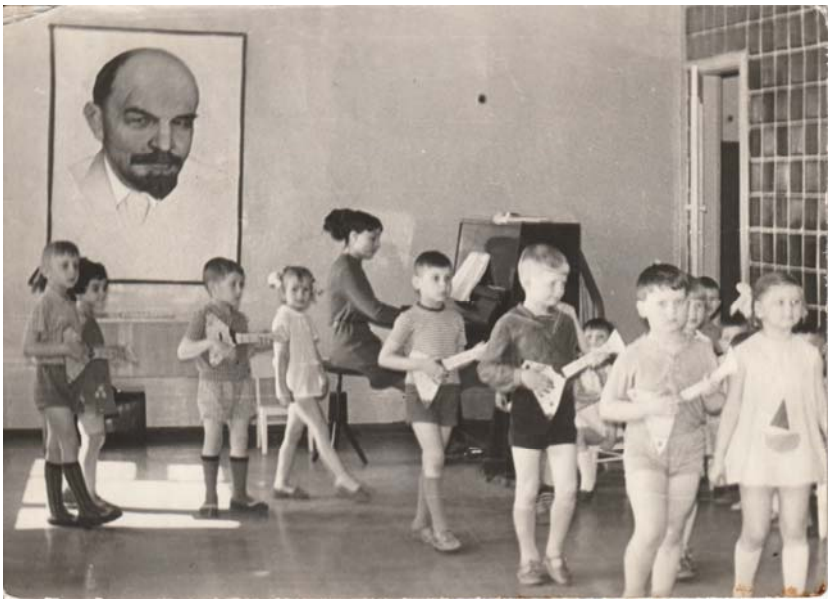
Нота Капри

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

УДК 784.2
doi: 10.17223/26188929/16/10

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ С.Н. КРАВЧЕНКО: К ЮБИЛЕЮ МАСТЕРА

Все факты сегодняшней жизни имеют те или иные истоки, предпосылки в прошлом – забытом или нет, далёком или не очень.



Светлана Николаевна Кравченко родилась в городе Иркутске 5 декабря 1948 г. Её девичья фамилия – Данилина. В семье Данилиных очень рано не стало мамы, и воспитанием дочери занимался отец – Данилин Николай Максимович. Он был родом из деревни Чеботариха Иркутской области. В поисках работы и творческой реализации он переехал в город Иркутск. Там Н.М. Данилин был музыкантом на все руки: *«Нет такого инструмента, на котором бы он*

не играл, – воодушевлённо рассказывает С.Н. Кравченко. – *Папа много выступал, гастролировал и брал меня с собой».*

Светлана Данилина росла в творческой среде и рано соприкоснулась с вокальным искусством. Она очень любила слушать пение вокалисток концертной бригады, где работал ее отец, и подражать им, поэтому уже в пять лет знала арию Джильды «В храм я вошла смиренно» из оперы «Риголетто» Дж. Верди. В связи с этим она вспоминает: *«С детства я ездила с концертными бригадами, пела там оперные арии. Все музыканты, конечно, заходились от хохота! Выйду на улицу, сяду на качели и пою: "В храм я вошла смиренно..."».*

Во время поездок с концертными бригадами Н.М. Данилин и научил дочку играть на аккордеоне. *«Папа научил меня играть на аккордеоне с самого раннего детства,* – рассказывает Светлана Николаевна. *– Я сама себе играла и пела. Тогда это было "в цене" – дети-музыканты. Но я очень завидовала одной паре и их детям, которые были гимнастами. Не было у меня никакой пластики, но мне очень хотелось научиться делать всякие гимнастические упражнения! Я закрывалась в комнате, пыталась делать упражнения, но у меня ничего не получалось. Но зато я играла на аккордеоне, пела и тоже пользовалась успехом! И он мне в дальнейшем помог жить – когда я училась в музыкальном училище, я работала музыкальным работником в детских садах. У меня даже сохранилась фотография, где я играю на аккордеоне, а рядом сидят детишки!»*

Жизнь без мамы была тяжёлой. В школьные годы Светлана Данилина часто оставалась одна дома, так как отец уезжал на гастроли. Многое ей приходилось учиться делать самой, проявлять самостоятельность. Уезжая, отец оставлял деньги соседям коммунальной квартиры, в которой жил вместе с дочкой, а Светлане велел распределить оставленную сумму на срок его отъезда, но ребёнку это не всегда удавалось. Данилина могла потратить оставленные деньги раньше положенного срока, а потом сидеть голодом. Хорошо когда рядом были соседи, которые могли её накормить. Светлана Данилина часто гуляла до десяти часов вечера, причём одна: *«Приличные родители не давали своим детям со мной играть, потому что я была одна – без присмотра. Но в будущем из детей приличных родителей ничего хорошего и выдающегося не вышло. А я с отличием закончила с училище, с отличием закончила институт, школу*

закончила с серебряной медалью, несмотря на все трудности. Когда ребёнка кидают на выживаемость, он выживает».

В 1966 г. Светлана Данилина закончила одиннадцать классов общеобразовательной школы, после чего поступила в Иркутское училище искусств на вокальное отделение. От Николая Максимовича она скрывала поступление на вокальное отделение, так как он категорически не хотел, чтобы его дочь была певицей. Отец хотел, чтобы Светлана стала преподавателем пения в школе, советовал ей поступать на музыкальный факультет педагогического института или на дирижёрско-хоровое отделение в училище искусств. С.Н. Кравченко вспоминает папины слова: *«Артист-музыкант – это тяжелая работа. Я сам промучился, работа всё время на нервах – ни семьи, ни дома, ничего! Иди в пединститут на музыкальный факультет, будешь преподавать, работать в школе, учить детей пению»*.

После вступительных экзаменов Светлана Данилина приехала домой с печальными раздумьями, так как боялась сообщить отцу

новость о поступлении, думала, что он рассердится и выгонит её из дома. Но набравшись смелости сказала: *«Папа, хоть убей меня, хоть прибей, но я поступила на вокальное отделение. Такой большой конкурс был, я там самая молодая*». Дело в том, что раньше на дневном вокальном отделении почти не было учащихся, в основном все обучались на вечернем отделении, так как туда поступали взрослые работающие люди. На вокальное отделение можно было поступить только с 18 лет.

Н.М. Данилин почернел от огорчения и ответил: *«Поступай как хочешь!»*. После этого он какое-то время не разговаривал с дочерью. А в будущем, когда она уже состоялась в профессии вокалистки, работала солисткой Томской филармонии, отец сказал: *«Я ведь тогда не прав был. Молодец, что ты настояла на своём. Вся в меня!»*.

Во время обучения в училище искусств, у Светланы Данилиной был очень хороший педагог – Константин Александрович Чернышёв: *«Я всегда вспоминаю об Александре Владимировиче с большим теплом. Он ругал нас, орал, но любил как своих детей. Относился как к своим детям. Помню, он даже одному парнишке, которому надо было ехать поступать в консерваторию, дал денег на дорогу. У парнишки денег не было, и он ему сказал: "Вот тебе на дорогу. Станешь народным артистом – отдашь". Он нас прикармливал, и жена его была такая же добрая»*.

Светлана Николаевна Данилина закончила Иркутское училище искусств с отличием в 1970 г., после этого её распределили на работу в Иркутское педучилище, где она отработала два года. Преподавала сразу несколько предметов: сольфеджио, вокал и фортепиано. В тот период Светлане Данилиной выделили комнату в коммунальной квартире. Николай Максимович был очень счастлив за свою дочь, но до тех пор, пока она не захотела поступать в высшее учебное заведение на вокальное отделение, на что он сказал: *«Да зачем тебе это надо! Работаешь в училище! Ну, поступишь ты в пединститут на музыкальный факультет, и будет тебе высшее образование»*. Но Светлана снова не согласилась с отцом, так как хотела учиться на исполнительском отделении и поехала поступать в Российскую академию музыки имени Гнесиных.

Но всё оказалось не так просто: *«Я прошла конкурс по специальности, хорошо сдала все остальные экзамены, и была уверена, что буду там учиться. Но помню, увидела на доске объявление, на*

котором было написано: "Зайдите в деканат" и три фамилии. Моя фамилия среди них, а в списке зачисленных меня почему-то не было. А перед этим приехали нацкадры из Марийской республики. Нас вызывают и говорят: "Вот вам направления. Вы из Сибири – поедете учиться на Дальний Восток. Вы с Урала – поедете учиться в Челябинск. Экзамены у вас сданы, ничего сдавать не надо, только споёте там и всё". Распределили нас всех троих. Так раньше распоряжалось Министерство культуры. Нам объяснили, что мы трое должны быть последние по рейтингу, не потому что мы безголосые или откуда-то не оттуда, а потому что надо зачислить нацкадры. Хотя по баллам мы проходили. У меня ведь диплом был с отличием, и тем, у кого диплом с отличием, даже не надо было сдавать экзамены по общим предметам, а только по профильные. Я переживала очень сильно! Для меня это был просто удар. Я даже поначалу ехать не хотела. Потом смирилась, купила билет до Владивостока».

Таким образом, Светлана Данилина оказалась во Владивостоке, поступив в Дальневосточный институт искусств в 1972 г. Она вспоминает: «*Слава Богу, за три года работы в училище я накопила деньги. Приехала туда, рот раскрыла, и мне сказали: «Всё, Вы – студентка. Езжайте домой, первого сентября приходите на занятия"»*.

Сначала ей было сложно адаптироваться к новому месту – город казался абсолютно чужим, несоветским. Менталитет отличался от сибирского. Первые годы жизни во Владивостоке Данилиной было одиноко и тяжело. В институте искусств её распределили к не очень хорошему педагогу, которая отдала свою студентку на обучение аспирантке: *«Сама педагог ножки свесила, ничего не делала, а аспирантка была совершенно неопытная и неграмотная. Она говорила мне: "Давай петь кра-гра-гра". А я у неё спрашивала: "Для чего это кра-гра-гра? Объясните мне, пожалуйста. Я вот сама своим ученикам объясняла!". "Шибко умная" – отвечала она"*.

Светлана Данилина лила слёзы из-за некомпетентной аспирантки, а потом решила обратиться за помощью в местную партийную организацию. В Коммунистическую партию она вступила, ещё работая в Иркутском педучилище. Её отец был идейным коммунистом и с радостью воспринял новость о вступлении дочери в партию. Во Владивостоке была очень хорошая партийная организация, где

студентов защищали всеми силами. И вот Данилина пришла в партию и сказала: *«Я учусь в институте, но не могу учиться у своего преподавателя, у которого низкий уровень профессионального и интеллектуального развития. В училище я училась у такого авторитетного педагога из Одесской консерватории! Он солист театра, прекрасный педагог! А теперь я попала к какой-то неопытной аспирантке, которая заставляет петь "кра-гра-гра", я плачу из-за этого "кра-гра-гра"! У меня нет никакого профессионального развития, только деградация»*.

После этого Светлану Данилину перевели к очень хорошему педагогу по вокалу – к Жилиной Александре Игнатьевне. Это было на втором курсе обучения в институте искусств.

А ещё на первом курсе в октябре месяце Светлана Данилина вышла замуж. Светлана Николаевна рассказывает: *«Муж – Николай Николаевич Кравченко приметил меня в колхозе. Мне тогда было очень тяжело, одиноко. И, прежде всего, из-за одиночества мне захотелось выйти замуж. А сейчас думаю, что лет до тридцати не выходила бы замуж, пока не встала бы сама на ноги. Помню, что некоторые люди в институте, те, кто плохо меня знал, говорили: "Кто-то учиться сюда приехал, а эта жениться!"»*.

Н.Н. Кравченко работал музыкантом-духовиком в симфо-джазовом оркестре и устроил туда работать свою жену. Оркестр играл в кинотеатре перед киносеансами. Перед каждой премьерой была концертная программа, в которой исполнялся репертуар из транслируемого фильма. Для С.Н. Кравченко это был очень полезный профессиональный опыт. За неделю ей удавалось выучить по шесть, по семь произведений из нового фильма. За это она получала очень хорошую зарплату. Теперь от материальной помощи отца она наконец-то могла отказаться, понимая, что сможет содержать себя сама.

Кроме того, на третьем курсе института С.Н. Кравченко стала получать ленинскую стипендию. Это была стипендия Центрального комитета коммунистической партии – самая высокая стипендия в Советском Союзе – 99 рублей. Светлана Николаевна поясняла: *«Получая Ленинскую стипендию и хорошую зарплату в кинотеатре, я чувствовала себя миллионером. У меня появилась уверенность в себе, потому что на Дальнем Востоке менталитет денежный. Если ты там без денег, то ты ничто! Портовый город. Заходишь в магазины и открываешь рот. Когда я первый раз во Владивостоке*

пошла по магазинам, я заплакала, потому что в Сибири тогда был голод. А там чего только не было! Помню, как я зашла в магазин, а там лежит огромная кета на мраморном прилавке и написано: "Кета сёмужного посола" и много банок с икрой».

Учиться и поддерживать уровень, достойный ленинской стипендии, было трудно. С.Н. Кравченко должна была иметь только одни пятёрки по всем предметам: *«Я уже проклинала себя за то, что получала эту стипендию. И вот сижу я на философии, башка болит, давление совсем упало... Хорошо, что был понимающий педагог, который сказал (называл меня по старой фамилии): "Данилина, иди ты домой, я тебе пулемёт поставлю, за то что ты такая отчаянная!"».*

Преподаватели поддерживали С.Н. Кравченко, потому что видели её старания, стремления, и нельзя было «слететь» с такой стипендии. Вальтер Николай Христьянович, будучи когда-то заведующим отделением начальной музыкальной подготовки в Томском музыкальном училище, как-то был во Владивостоке и зашел в институт искусств, где увидел фотографию С.Н. Кравченко, о чем ей и сообщил: *«Там на стене твоя фамилия вбита!»*

– *«Да там моё здоровье вбито, а не фамилия,* – ответила Светлана Николаевна. – *Я до пятого курса еле-еле дошла, не могла шевелить ни ногами, ни руками, и мне надо было как-то ещё сдавать госэкзамен».*

Несмотря на своеобразный менталитет жителей Владивостока, добрых людей там было много. Светлану Николаевну приютила одна хорошая семья, она переехала к ним из общежития. Пока супруги Кравченко жили вдвоём, они снимали квартиру какое-то время, пока не приехали хозяева квартиры. После этого жить стало негде. А Н.Н. Кравченко тогда как раз закончил обучение, и его распределили работать в очень престижное место – музыкантом на теплоходе «Шаляпин», который плавал за границу. Но по причине отсутствия жилья, Николай Николаевич был вынужден поехать в Томск, чтобы зарабатывать квартиру, на два года раньше жены.

С.Н. Кравченко заканчивала институт искусств одна, без мужа. После окончания института она поехала в Ростов-на-Дону на Всероссийскую ярмарку выпускников творческих вузов, куда со всех музыкальных вузов России съезжались выпускники на распределение. На ярмарку приезжали директора, дирижёры филармоний, оперных, музыкальных театров и отбирали себе понравившиеся кадры. Сразу оговаривались все условия работы. Никто не оставался, всех куда-либо распределяли. С.Н. Кравченко получила распределение в Томск, ее выбрал художественный руководитель из Томской филармонии. Он знал, что она будет присутствовать на ярмарке, так как ему сообщил её муж – Н.Н. Кравченко.

Были и другие предложения – Волгоград, Екатеринбург. Светлана Николаевна до сих пор с юмором вспоминает о том, что ей предложили работать в Свердловском (Екатеринбургском) театре оперетты. Она считает, что не имеет никакого отношения к оперетте, что этот жанр ей не по душе. Но поскольку она была худенькая, стройная, красивая, дирижёр театра увидел в ней будущую звезду оперетты. А художественный руководитель Томской филармонии сказал: *«У неё муж в Томске сидит и её дожидается. Мы ему квартиру не даём по той причине, что уедет потом за ней».*

С.Н. Кравченко сразу же подписала рабочий договор с Томской филармонией, где уже была заранее указана зарплата, и подписала договор о предоставлении квартиры.

Таким образом, в мае 1977 г. после окончания института искусств С.Н. Кравченко приехала в Томск. О своем переезде она рассказывает: *«Представляете, как тогда было? Подъёмные мне заплатили, провоз багажа оплатили, проезд оплатили, причём на самолёте. Всё было полностью оплачено. Я приехала, получила свои подъёмные и ровно через пять дней поехала на гастроли с симфоническим оркестром – на теплоходе по Томи. Ошалела от страха сначала! Первое время было трудно работать, и трудно теперь уже было привыкнуть к менталитету Сибири. Денег было мало по сравнению с зарплатой во Владивостоке. Тут меня посадили на ставку и говорят: "Ты ещё молодая. Вот поработай год, и будешь тарифицироваться выше"».*

В Томской филармонии С.Н. Кравченко отработала три года, положенных за квартиру. После чего ей позвонила Жилина Александра Игнатьевна (педагог из института искусств) и стала приглашать работать в институт. Она считала, что у С.Н. Кравченко хорошие педагогические способности, и что после окончания аспирантуры она может стать заведующей кафедрой вместо неё.

И вот супруги Кравченко уже собрались ехать во Владивосток, получили обменные ордера. Но Светлану Николаевну вызвали в райком партии и спросили: *«Почему вы собираетесь уехать?»* А вакансий педагога по вокалу тогда нигде не было, в музыкальном училище и в педучилище все места были заняты. С.Н. Кравченко ответила: *«Вы знаете, я, конечно, очень люблю петь, но я хотела бы и преподавать. Во Владивостоке мне предлагают место старшего преподавателя с последующей перспективой. Все документы уже сделаны». – «А, значит преподавать хотите? Завтра будете преподавать!»* После чего С.Н. Кравченко пришла домой, и тут же раздался телефонный звонок: *«Приходите завтра в училище. Место для вас нашлось".*

Так, с 1983 г. Светлана Николаевна начала преподавать вокал в Томском музыкальном училище по совместительству (куда перешла в штат в 1988 г.).

Отговаривал от переезда Светлану Николаевну и директор филармонии Эммануил Борисович Зайдман: *«Света, куда ты*

поедешь? Ты же сибирячка! Зачем тебе туда ехать?». Отговорить получилось.

Таким образом, С.Н. Кравченко осталась в Томске работать солисткой в филармонии и преподавателем вокала в училище.

Когда молодая С.Н. Кравченко только приехала в Томскую филармонию, первое время она тяжело приживалась в коллективе. Её не очень хорошо приняли некоторые коллеги – дамы, которые были значительно старше. Очень полезный совет дала ей подруга-музыковед Вера Тимофеева: *«Света, давай мы будем просто работать и не обращать ни на что внимания. Будем делать одну программу, вторую, третью, четвёртую... Отцепятся моментально!».*

Позже приехала московская комиссия, и С.Н. Кравченко получает право сольного отделения, т.е. могла работать одна, без группы. И действительно, прошёл год, все постепенно отстали. В.С. Тимофеева была права. А до этого были всякие ситуации: *«Пою я с симфоническим оркестром, переживаю, ручьи по спине текут, тощая, переорать их надо! А пела я в своих красивых нарядах, которые привезла из Владивостока. Там такие наряды продавались! Зашёл в магазин, покупай что хочешь, хоть платья королевы. В Томске, конечно, таких тогда не было. И вот пою я с оркестром и слышу голос за спиной: "Припёрлась сюда! Петь не умеет, зато вырядилась!". Наслушалась я тогда шипения».*

Но потом всё успокоилось. С.Н. Кравченко перестала реагировать на подобные высказывания, не обращая внимания, и просто качественно выполняла свою работу, делала много разных интересных программ – одну за другой, и потом уже никто не «шипел», все стали друзьями. *«У меня о филармонии самые тёплые воспоминания. И меня там до сего времени вспоминают. Когда я оттуда уходила, я просто объяснила, что плохо петь не могу. Меня привыкли вот такую видеть, и я не хочу чтобы потом говорили: "Бабушка, тебе пора уже на печке сидеть..."»*

С.Н. Кравченко отработала в штате филармонии четырнадцать лет, потом почувствовала, что стала хуже петь. Тяжело было разрываться на преподавание и исполнительство: *«Напоказываешься студентам, а потом петь уже нечем. Раньше выдерживала по шесть – по семь концертов. Бывало, что отвезут нас куда-нибудь в область, и там шесть концертов давали. А потом стала чувствовать, что я уже не вытягиваю. Голос стал садиться, сипеть, и я*

подумала, что надо что-то решать. Перешла в штат училища, а в филармонии осталась на разовых концертах. Было мне тогда пятьдесят лет. Я считаю, что ушла вовремя».

В 1991 г. С.Н. Кравченко ушла из штата филармонии, перешла в штат училища. Уход из штата филармонии она сначала переносила болезненно, несмотря на то что ничего особо не изменилось. С.Н. Кравченко продолжала выступать, работая на разовых концертах. Таким образом, она ещё пять лет работала в филармонии. В 1996 г. С.Н. Кравченко ушла из филармонии, полностью посвятив себя работе в музыкальном училище.

С большим уважением и благодарностью она говорит об Эммануиле Борисовиче Зайдмане: *«Раньше был такой замечательный директор – Эммануил Борисович Зайдман, которого мы называли папой. Кличка у него была "папа". Для того чтобы быть папой, надо, знаете каким человеком быть, какими качествами обладать! Он и квартиры выбивал и зарплаты повышал, и какое горе у кого случится – он первый спешил на помощь! Более доброго, интеллигентного и порядочного человека я не встречала, и не только я. Многие люди моего поколения его вспоминают с большим теплом и благодарностью».*

Филармонию Светлана Николаевна до сих пор считает своим вторым домом: *«Филармония – это мой дом. Я даже на сцене органного зала знаю все плашки – на какой плашке остановиться, чтобы голос хорошо звучал, лился в зал, где какая акустика. Весь пол там истоптан, и он родной».*

Когда С.Н. Кравченко пришла работать в музыкальное училище, там еще не было вокального отделения. Она работала на дирижёрско-хоровом отделении, преподавала вокал. С.Н. Кравченко всегда была очень деятельной и активной и решила поговорить с директором музыкального училища об открытии вокального отделения. Директором был тогда Виктор Васильевич Марухленко, который также был хорошим баянистом и руководителем народного оркестра училища. На предложение Светланы Николаевны отреагировал положительно: *«Давайте откроем вокальное отделение, если наберёте определённое количество учащихся».*

У С.Н. Кравченко тогда была подруга-единомышленница – Татьяна Кошавовна Гойхман, которая была прекрасной певицей и педагогом. Именно Татьяна Гойхман и Светлана Кравченко стали вместе

закладывать фундамент для открытия вокального отделения. Свою подругу С.Н. Кравченко вспоминает (Татьяны Кошавовны уже давно нет в нашем мире) с любовью: «*Мы были с ней близки по духу, пели вместе ансамблевые программы. Мы вместе открывали вокальное отделение – по крупицам, по крохам*».

Первое время вокальное отделение Томского музыкального колледжа существовало при отделении дирижёрско-хорового отделения. Потом на помощь пришёл педагог-вокалист Акулов Владимир Александрович и способствовал тому, чтобы вокальное отделение стало самостоятельным. Отделение вокального искусства открыли в 1994 г. Сначала педагоги работали втроём – С.Н. Кравченко, Т.К. Гойхман и В.А. Акулов. Работали дружно, несмотря на профессиональные дискуссии, которые бывают у всех творческих людей. Они помогали друг другу, поддерживали друг друга в трудных ситуациях, были верными друзьями и хорошими добрыми коллегами. Позже к вокально-педагогическому коллективу присоединилась Светлана Ивановна Артемьева, которую пригласила работать С.Н. Кравченко.

В общей сложности С.Н. Кравченко являлась заведующей отделением «Вокальное искусство» более тридцати лет (1994–2023).

С 1991 по 2001 г. С.Н. Кравченко работала преподавателем в колледже Северского музыкального театра по совместительству.

В настоящее время она является профессором кафедры музыкального и художественного образования Факультета культуры и искусств Института детства и артпедагогики.

Уже более двадцати лет профессор С.Н. Кравченко является экспертом по аттестации преподавателей вокально-хоровых дисциплин в Томском областном инновационном учебно-методическом центре культуры и искусства, где также ведёт курсы повышения квалификации.

На протяжении многих лет профессора С.Н. Кравченко приглашают в качестве члена жюри в различные всероссийские и региональные вокальные конкурсы.

В 2001 г. Светлана Николаевна стала заслуженным работником культуры Российской Федерации.

В 2006 г. С.Н. Кравченко стала лауреатом конкурса Томской области в сфере образования и науки («за высокие достижения в сфере образования и науки, способствующие укреплению престижа

Томского научно-образовательного комплекса в стране и во всем мире»).

В 2009 г. Светлана Николаевна по итогам Губернаторского областного конкурса получила Диплом «Человек года» в номинации «Работник культуры и искусства»

Ученики профессора С.Н. Кравченко являются лауреатами вокальных конкурсов, выпускники поступают в лучшие музыкальные вузы России, работают в оперных и музыкальных театрах, в филармониях, в профессиональных хоровых коллективах, преподают вокал в различных музыкально-образовательных учреждениях.

Творческая жизнь педагога продолжается в творческих успехах учеников, и это прекрасный дар и достойная награда учителю. Этот дар, по достоинству и по счастью, достался нашей Светлане Николаевне, чему мы все могли стать свидетелями на её юбилейном концерте в Большом зале Томской филармонии, прошедшем 9 декабря 2023 г.

С поздравлениями к своему педагогу и с концертными номерами выступили её недавние ученики – Альбина Шакирова, Ольга Колобова, Андрей Гладков, Виктор Дитенбир, Екатерина Клеменс (автор данной статьи).

Несколько слов о них: разные судьбы, разные времена…

Альбина Шакирова с отличием окончила Томский областной музыкальный колледж (по тем временам Томское музыкальное училище) им. Э.В. Денисова.

Выпускница Казанской государственной консерватории им. Н. Жиганова (класс народной артистки РФ и Республики Татарстан, профессора З.Д. Сунгатуллиной и класс народной артистки Республики Татарстан, профессора Ю.Ю. Сокольской).

2011–2015 гг. – солистка Астраханского государственного театра оперы и балета. 2015–2016 гг. – солистка Марийского академического театра оперы и балета. С 2018 г. – солистка-вокалистка Пермского театра оперы и балета им. П.И. Чайковского, а также артистка MusicAeterna Пермского театра оперы и балета. Альбина Шакирова прошла стажировку в Высшей школе подготовки Мариинского театра (Санкт-Петербург). Буквально в настоящее время окончила аспирантуру Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (класс народной артистки СССР, профессора М.Ф. Касрашвили).

Ольга Колобова окончила Томское музыкальное училище им. Э.В. Денисова.

В 2002 г. окончила Новосибирскую государственную консерваторию им. М.И. Глинки (класс профессора Н.И. Лубяновской) и аспирантуру НГК (2002–2004).

С 2002 г. является солисткой Новосибирского оперного театра.

Виктор Дитенбир окончил Томский областной музыкальный колледж в 2006 г., поступил на вокальный факультет Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки в класс народной артистки РСФСР, профессора Р.И. Жуковой.

С 2008 г., после смерти Р.И. Жуковой, продолжил обучение в классе народной артистки РСФСР, заведующей кафедрой сольного пения, профессора З.З. Диденко. В 2012 г. закончил магистратуру НГК.

В 2020 г. окончил научную аспирантуру НГК им. Глинки по специальности «Музыковедение». В 2021 защитил диссертацию на соискание учёной степени кандидата искусствоведения (тема «Оперное вокальное исполнительство в Новосибирске: вопросы истории и художественной практики», научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор М.Н. Дрожжина). С 2009 г. и по настоящее время – солист Новосибирского государственного академического театра оперы и балета.

Андрей Гладков окончил Томский музыкальный колледж (по тем временам училище) в 2002 г.

В 2007 г. окончил вокальный факультет Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (класс народного артиста России, профессора А.А. Прудника), а в 2009 г. в том же учебном заведении – аспирантуру по классу камерного пения у профессора М.Ю. Резникова. Работать солистом-вокалистом в Новосибирской государственной филармонии Андрей Гладков начал в 2006 г., будучи еще студентом консерватории. Также в период работы окончил ассистентуру-стажировку консерватории.

Екатерина Клеменс в 2012 г. окончила Томский музыкальный колледж им. Э. Денисова по классу академического вокала.

2012–2014 гг. – Томский государственный педагогический институт.

С 2013 г. преподает вокал в Томской детской школе искусств № 1 им. А. Рубинштейна. С 2017 г. – солистка Томской областной государственной филармонии.

Такая связь судеб, такое единство… Этому можно только подивиться и воскликнуть: «Браво!»

В. Дитенбир, А. Гладков, С. Кравченко, Е. Шевелёв, Н. Чабовская

Все ученики Светланы Николаевны безмерно благодарны своему учителю-наставнику, ставшему для них второй мамой. С.Н. Кравченко полностью посвятила себя вокальному искусству и вокальному образованию в Томске, прошла большой жизненный путь, насыщенный творчеством, а также обучением многих поколений учеников, которые своим голосом украшают концертные сцены России, продолжают передавать ее педагогический и методический опыт.

Екатерина Клеменс

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2023 № 16

УДК 784.2
doi: 10.17223/26188929/16/11

30 ЛЕТ В СТРОЮ! КОНЦЕРТ В ТОМСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Черепова Светлана Николаевна родилась в Томске, в музыкальной семье, где красивый голос, можно сказать, передавался поколениями. Дедушка и дядя обладали красивыми теноровыми голосами, мама Светланы Николаевны ходила на вокал в вечерние курсы Томского музыкального училища, потом стала преподавателем фортепиано.

Светлана Николаевна окончила первую музыкальную школу по классу фортепиано, затем поступила в Томское педагогическое училище на отделение музыкального образования. Постановкой голоса С.Н. Черепова начала заниматься у Людмилы Александровны Зинченко, которая настоятельно рекомендовала после обучения в училище поехать на прослушивание в Новосибирскую консерваторию.

По диплому педагогического училища Светлана Николаевна должна была быть музыкальным руководителем в группах детских садов, о певческом пути она особо не задумывалась. Тем не менее на прослушивание решила съездить. Прослушивание прошло успешно, и Светлану взяли на подкурс вокального отделения.

В консерватории занималась в классе профессора Новосибирской государственной консерватории Нины Ивановны Лубяновской. Среди учеников Н.И. Лубяновской – ряд заметных солистов, в том числе Этери Гвазава, Галина Горчакова, Максим Аксёнов, солисты Новосибирской оперы Валерия Вайгант и Ольга Колобова.

За время обучения в консерватории в классе оперного пения Светлана Николаевна исполнила партии:

Хивря в опере «Сорочинская ярмарка» М.П. Мусоргского.

Няня в опере «Евгений Онегин» П.И. Чайковского.

Дуэнья в опере «Обручение в монастыре» С. Прокофьева.

Марта в опере «Иоланта» П.И. Чайковского.

Графиня в опере «Пиковая дама» П.И. Чайковского (дипломная работа).

После окончания консерватории Светлана Николаевна вернулась в Томск, год проработала солисткой филармонии. С 1993 г. устроилась в Томское музыкальное училище им. Э. Денисова (сейчас Томский областной музыкальный колледж им. Э. Денисова) как иллюстратор в концертном классе отделения специального фортепиано. Также в её нагрузку входили часы преподавания постановки голоса. Так и началась педагогическая деятельность. Параллельно Светлана Николаевна преподавала постановку голоса на кафедре хорового дирижирования в Томском государственном университете и пела в Хоровой капелле ТГУ.

Репертуар Светланы Николаевны обширен. За годы работы в капелле она спела сольные партии в таких крупных произведениях, как «Stabatmater» Дж.Б. Перголези, «Реквием» В.А. Моцарта, кантаты «Gloria» и «Magnificat» А. Вивальди, кантата «Stabatmater» и месса «Solennelle» Дж. Россини, «Реквием» Дж. Верди, кантата «Александр Невский» С. Прокофьева.

Светлана Николаевна Черепова (фото В. Калашниковой)

Светлана Николаевна исполнила вокальные циклы:

«Испанские песни» Д. Шостаковича (перевод С. Болотина и Т. Сикорской 1956).

«Пушкинский венок» Г. Свиридова (вокальный цикл на слова А.С. Пушкина).

«Песни и пляски смерти» М. Мусоргского (вокальный цикл на слова В. Голенищева-Кутузова).

«Облик милый» Э. Денисова (на стихи А. Пушкина).

«Пять стихотворений Матильды Везендонк» Р. Вагнера (на стихи Матильды Везендонк).

Светлана Николаевна, будучи солисткой Хоровой капеллы ТГУ, исполняла партию Кармен в опере «Кармен» Ж. Бизе, поставленной в концертном варианте, партию Иокасты в оратории И. Стравинского «Царь Эдип», поставленной в 2012 г., и партию Любаши в опере «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова, поставленной в 2015 г. с участием Хоровой капеллы и Камерного оркестра ИИК ТГУ.

Студенты и выпускники Светланы Николаевны также активно выступают на концертных площадках города, являются лауреатами международных и всероссийских конкурсов. Впоследствии они занимаются творчеством, преподают в музыкальных школах, открывают свои кружки, являются солистами Томской филармонии и Хоровой капеллы ТГУ.

Яркий, волнующий голос, высокая культура исполнения, музыкальные образы, затрагивающие душу каждого слушателя, – качества, которые привлекают жителей Томска и других городов на концерты с участием Светланы Николаевны. В настоящее время Светлана Николаевна преподает академический вокал в музыкальном колледже и в ИИК ТГУ, является заведующей кафедрой вокального искусства ИИК ТГУ и солисткой Хоровой капеллы ТГУ, сотрудничает с камерным оркестром и ансамблем скрипачей ИИК ТГУ. Ведет активную творческую, преподавательскую и концертную деятельность. В планах множество творческих проектов. Светлана Николаевна всегда находится в рабочем процессе подготовки к концертам и репетициям, занятиям со студентами, ее приглашают в жюри различных конкурсов. Тем самым она вносит неоценимый вклад в развитие культуры города Томска.

С. Черепова, И. Строкова (фото В. Калашниковой)

Формирование профессиональных качеств профессоров и преподавателей Томского государственного университета – очень субъективный процесс и зависит от конкретной специальности и индивидуального совокупного опыта, личных качеств, генетических предрасположенностей и случайных событий в жизни.

Продолжил традицию успешной творческой деятельности концерт, прошедший 15 декабря 2023 г. в актовом зале Томского государственного университета. На сцене большую часть номеров исполнила сама «виновница» данного торжества музыки (Светлана Николаевна Черепова), также большая часть благодарных выпускников порадовали нас своим мастерством, демонстрируя в деле преподавательский талант Светланы Николаевны Череповой.

Поздравили своего педагога её ученики и коллеги: Ирина Строкова, Михаил Казанцев, Юлия Размахнина, Владислав Леваренко, Елена Фомина, Юлия и Павел Шинкевич, Арина Григорьева, Инна Гулевицкая, Анна Поликарпова, Елена Серова, Вячеслав Клименко, Екатерина Малиновская, Юань Чень, Кирилл Рыбацкий, Екатерина Васильева. Вела концерт музыковед Вероника Кривопалова.

Камерный оркестр ТГУ (дирижёр А. Лакин) (фото В. Калашниковой)

Е. Серова (фото В. Калашниковой)

С. Черепова, Е. Фомина, Е. Малиновская (фото В. Калашниковой)

Ч. Юань и камерный оркестр ТГУ
(фото В. Калашниковой)

Ю. Шинкевич, П. Шинкевич, С. Черепова
(фото В. Калашниковой)

Театральная студия «Маленькая камерата» (руководитель О. Козлова), Женский академический хор ИИК ТГУ (руководитель О. Иванова), вокальный ансамбль «Россиники» ДШИ № 4 (руководитель Е. Фомина), Камерный оркестр ТГУ (руководитель А. Лакин), Хоровая капелла ТГУ (руководитель М. Давыдов).

Glorio Barito

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Клеменс Екатерина Александровна – солистка Томской областной государственной филармонии – лирическое сопрано, лауреат международных вокальных конкурсов, преподаватель вокала. Работает в разных вокальных жанрах, но преимущественно в классических, имеет большой репертуар. Закончила Томский государственный педагогический университет (2023–2015); магистратуру Томского государственного педагогического университета (2021–2023).

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

Котылев Дмитрий Евгеньевич – пианист, выпускник Новосибирской государственной консерватории им. Глинки, композитор, член Союза композиторов России, артист Камерного оркестра ТГУ.

Лакуша Галина Арменовна – преподаватель ДШИ № 4 г. Томска, студентка 2-го курса кафедры инструментального исполнительства 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.

Приходовская Екатерина Анатольевна – доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского союза писателей, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета (псевдоним Нота Капри).

Шакирова Альбина Максудовна – профессиональный оперный вокалист, ведущая солистка оперных театров России (высшая категория), гастроли по России и Европе.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Klemens Ekaterina Aleksandrovna – soloist of the Tomsk Regional State Philharmonic - lyric soprano, laureate of international vocal competitions, vocal teacher. He works in different vocal genres, but mainly in classical ones, and has a large repertoire. Graduated from Tomsk State Pedagogical University (2015); Master's degree at TSPU (2021-2023).

Klimenko Vyacheslav Valerievich – is a soloist of the Tomsk State Philharmonic, a graduate of the Tomsk State University Institute of Arts and Culture (pseudonym Glorio Barito).

Kotylev Dmitry Evgenievich – pianist, graduate of the Novosibirsk State Conservatory. Glinka, composer, member of the Union of Composers of Russia, artist of the TSU Chamber Orchestra.

Lakusha Galina Armenovna – teacher of Children's Art School No. 4, 2nd year student of the Department of Instrumental Performance of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University.

Okisheva Anna Aleksandrovna – graduate of the Department of Instrumental Performance of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University; postgraduate student at the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University.

Prikhodovskaya Ekaterina Anatolyevna – Doctor of Art History, member of the Union of Composers of Russia, member of the Russian Union of Writers, professor at the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University (pseudonym Nota Capri).

Shakirova Albina Maksudovna is a professional opera vocalist, leading soloist of Russian opera houses (highest category), tours throughout Russia and Europe.