

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

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Musical almanac of Tomsk State University

Научно-практический журнал

2024

№ 17

Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, композитор, член Союза композиторов России, член Российского Союза писателей, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета – главный редактор, председатель редакционной коллегии

КОТЫЛЕВ Дмитрий Евгеньевич, композитор, член Союза композиторов России, артист Камерного симфонического оркестра Томского государственного университета – ответственный секретарь

ЧЕРНЯК Эдуард Исаакович, доктор исторических наук, заведующий кафедрой музеологии, культурного и природного наследия Томского государственного университета, заслуженный работник Высшей школы РФ

КРИВОПАЛОВА Вероника Алексеевна, музыковед, 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, композитор, член Союза композиторов России, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БЛАЖЕВИЧ Мария Николаевна, кандидат искусствоведения, органистка Томской областной государственной филармонии, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

КОЛЯДЕНКО Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заведующий 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, заведующий 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 Д. Котылев

Подписано в печать 02.08.2024 г. Формат 60×84¹/₁₆. Печ. л. 7,2. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № 5992
Дата выхода в свет 16.08.2024 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, composer, 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

KOTYLEV Dmitry, composer, member of the Union of composers of Russia, artist of the Chamber Symphony Orchestra of Tomsk State University - 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, music expert, 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, composer, member of the Union of composers of Russia, 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, organist of the Tomsk Regional State Philharmonic, 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, 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

СОДЕРЖАНИЕ

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

VITA BREVIS, ARS LONGA

Светлана Черепова, Екатерина Степанова ПЕРВЫЙ ОТКРЫТЫЙ СИБИРСКИЙ РЕГИОНАЛЬНЫЙ ВОКАЛЬНЫЙ КОНКУРС ИМЕНИ В.В. СОТНИКОВА	8
--	---

ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

Альбина Шакирова ТАТАРСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. М. ДЖАЛИЛЯ: НАЧАЛО ПУТИ	26
---	----

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Ольга Иванова, Екатерина Граф ТИПИЧНЫЕ ЧЕРТЫ СТИЛЯ БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА: АНАЛИЗ «MISSA BREVIS»	36
---	----

Елена Богатырёва, Лука Белозёров ОЛИВЬЕ МЕССИАН. ЯПОНСКИЕ ЭСКИЗЫ «СЕМЬ ХАЙКУ»	51
--	----

VERBUM DE MUSICA

Сергей Меркулов «ВЫ СПОСОБНЫ СЛЫШАТЬ МУЗЫКУ, РОБЕРТ?»: ОТРАЖЕНИЕ СОБЫТИЙ, ЯВЛЕНИЙ И ПРОЦЕССОВ ЧЕРЕЗ ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ	68
--	----

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

АВТОРСКИЙ КОНЦЕРТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА ЖУРНАЛА	81
Сведения об авторах	90

CONTENTS

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

VITA BREVIS, ARS LONGA

Svetlana Cherepova, Ekaterina Stepanova FIRST OPEN SIBERIAN REGIONAL VOCAL COMPETITION NAMED AFTER V.V. SOTNIKOVA	8
---	---

CREATIVE ROADS

Albina Shakirova TATAR ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATER NAMED AFTER M. JALIL: THE BEGINNING OF THE PATH	26
--	----

WORKS AND CHARACTERS

Olga Ivanova, Ekaterina Graf TYPICAL FEATURES OF BENJAMIN BRITTEN'S STYLE: ANALYSIS OF "MISSA BREVIS"	36
---	----

Elena Bogatyreva, Luka Belozerov OLIVIER MESSIANE. JAPANESE SKETCHES "SEVEN HAI-KU"	51
--	----

VERBUM DE MUSICA

Sergey Merkulov "ARE YOU ABLE TO HEAR MUSIC, ROBERT?": REFLECTION OF EVENTS, PHENOMENA AND PROCESSES THROUGH THE PERCEPTION OF MUSIC	68
---	----

CONCERT LIFE OF THE CITY

Author's concert of the magazine's editor-in-chief	81
Information about authors	91

doi: 10.17223/26188929/17/1

От редактора

В выпуске образовалась некоторая цельная «траектория», ведущая от исторических достижений к современной реальности.

В разделе «Vita brevis, Ars longa» говорится о первом конкурсе памяти человека, который много лет управлял Хоровой капеллой ТГУ и, в принципе – учредил в Томске высшее музыкальное образование (статья С. Череповой и Е. Степановой). Речь в статье идёт о конкурсе имени В.В. Сотникова.

В следующем разделе говорится об учреждении в Казани оперного театра (статья А. Шакировой). Далее осуществляется анализ давно уже известных произведений Бенджамина Бриттена (статья О. Ивановой и Е. Граф) и Оливье Мессиана (статья Е. Богатырёвой и Л. Белозёрова). Статья С. Меркулова в разделе «Verbum de musica» посвящена пониманию музыки как одного из языков средств выразительности; среди современных языков кодирования информации упоминаются символические структуры QR-кодов. Последняя статья выпуска посвящена авторскому концерту, состоявшемуся в Томском государственном университете в начале июня.

Таким образом, выстраивается линия «от прошлого к будущему», от давно известного к ещё не испытанному.

Доброго пути по страницам Музыкального альманаха!

Е.А. Приходовская,
главный редактор

doi: 10.17223/26188929/17/2

From the chief editor

The issue formed a certain integral “trajectory” leading from historical achievements to modern reality.

The section “Vita brevis, Ars longa” talks about the first competition in memory of a person who for many years managed the TSU Choir and, in principle, established higher musical education in Tomsk (article by S. Cherepova and E. Stepanova). The article is about the competition named after V.V. Sotnikov.

The next section talks about the establishment of an opera theater in Kazan (article by A. Shakirova). Next, an analysis of the long-known works of Benjamin Britten (article by O. Ivanova and E. Graf) and Olivier Messiaen (article by E. Bogatyreva and L. Belozerov) is carried out. S. Merkulov’s article in the section “Verbum de musica” is devoted to the understanding of music as one of the languages of expressive means; among modern languages for encoding information, the symbolic structures of QR codes are mentioned. The last article in the issue is dedicated to the author’s concert, which took place at Tomsk State University in early June.

Thus, a line is built “from the past to the future”, from what has long been known to what has not yet been experienced.

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

E. Prikhodovskaya,
chief editor

VITA BREVIS, ARS LONGA

УДК 784

doi: 10.17223/26188929/17/3

Светлана Черепова, Екатерина Степанова

ПЕРВЫЙ ОТКРЫТЫЙ СИБИРСКИЙ РЕГИОНАЛЬНЫЙ ВОКАЛЬНЫЙ КОНКУРС ИМЕНИ В.В. СОТНИКОВА

В Томском государственном университете проходил первый конкурс имени В.В. Сотникова – мастера, совсем недавно ушедшего от нас. Процесс конкурсной работы и ряд результатов конкурса описываются поэтапно.

Ключевые слова: Томский государственный университет, Первый открытый сибирский конкурс, вокальный, В.В. Сотников

В 2024 г. в Томском государственном университете прошли памятные мероприятия в честь 85-летия со дня рождения Виталия Вячеславовича Сотникова – дирижера, профессора, руководителя хоровой капеллы ТГУ, заслуженного работника культуры России, заслуженного деятеля искусств РФ.



Виталий Вячеславович Сотников

Выпускник Казанского музыкального училища и дирижерско-хорового факультета Казанской консерватории, В.В. Сотников всю свою творческую и педагогическую деятельность связал с Томским государственным университетом и с музыкальной жизнью города в целом.

С 1966 по 2020 г. В.В. Сотников руководил прославленным коллективом – Хоровой капеллой ТГУ.

Высшее музыкальное образование в Томском государственном университете появилось в 1990 г. Идея открытия принадлежала Виталию Вячеславовичу Сотникову¹.

Музыкальная общественность города, коллектив университета, Институт искусств и культуры, кафедра хорового дирижирования и вокального искусства с большим теплом, уважением, признанием и любовью вспоминали Музыканта и Учителя. Этому событию посвящен ряд творческих мероприятий.

26 февраля 2024 г. состоялся **Концерт-посвящение «Дорогому Маэстро»**, приуроченный к 85-летию со дня рождения В.В. Сотникова.



В нем приняли участие:

1. Хоровая капелла ТГУ, которой Виталий Вячеславович руководил более полувека.

¹ В 2025 г. высшее музыкальное образование Томской области будет отмечать свое 35-летие.

2. Симфонический оркестр ТГУ, в создании которого Виталий Вячеславович играл первостепенную роль и был идейным вдохновителем (первый художественный руководитель – В.В. Максимов; в настоящее время оркестром руководит А.К. Лакин).

3. Женский академический хор ИИК ТГУ (художественный руководитель О.Б. Иванова).

4. Ансамбль скрипачей ТГУ (художественный руководитель Ж.В. Рыбакова).

Также в концерте принимали участие детские хоровые коллективы города, руководителями которых являются ученики Виталия Вячеславовича: образцовый самодеятельный коллектив вокальной студии «Радуга» ДШИ № 5 (руководитель С.А. Замаараева); образцовый вокальный ансамбль «Росинки» ДШИ № 4 (руководитель Е.В. Фомина); солисты Томской областной государственной филармонии (выпускники ИИК ТГУ): В. Клименко, Е. Серова, П. Шинкевич; солистка Музыкального театра г. Северска – Н. Буганова; солисты Хоровой капеллы ТГУ: П. Евграфов, С. Черепова, В. Ушакова, В. Кожевников, Г. Шахтарин, М. Казанцев; студенты, сотрудники и преподаватели ИИК ТГУ.

Финальным аккордом концерта было выступление сводного женского хора, в составе которого были студенты и выпускники прошлых лет.



Сводный женский хор под управлением О.Б. Ивановой

В исполнении 85-голосного хора прозвучали следующие произведения: латышская народная песня «Вей, вей ветерок», ставшая когда-то визитной карточкой капеллы; «Гимн Солнцу» венгерского композитора Ласло Удварди и русская народная песня в обработке З. Бляхера «Сронила колечко». Руководила сводным женским хором О.Б. Иванова – выпускница Виталия Вячеславовича.

Вторым важным событием из мероприятий, посвященных Виталию Вячеславовичу, стал **Первый открытый Сибирский региональный вокальный конкурс имени В.В. Сотникова**¹.

Он прошел в Томском государственном университете с 22 по 23 апреля 2024 г.

Организаторами конкурса стала кафедра хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры ТГУ.

В оргкомитет вошли преподаватели: М.В. Казанцев, С.Н. Черепова, Е.И. Степанова, О.Н. Ткаченко, С.А. Ревушкин, В.Е. Ушакова, О.Б. Иванова.

Жюри конкурса состояло из ведущих квалифицированных специалистов в области вокального искусства и ансамблевого исполнительства, возглавил его народный артист Республики Бурятия, доцент кафедры сольного пения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, лауреат всероссийских и дипломант международных конкурсов, солист Новосибирского театра оперы и балета **Шагдар Доржиевич Зондуев**.



Шагдар Доржиевич Зондуев

В состав жюри конкурса вошли: **Михаил Вячеславович Казанцев** – и.о. зав. кафедрой хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и

¹ Виталий Вячеславович Сотников принадлежал к той плеяде российских дирижеров, которые всю свою жизнь посвятили популяризации хоровой музыки, делу воспитания будущих поколений музыкантов, и не только дирижеров академического хора, но также пианистов и вокалистов. Именно поэтому конкурс был назван его именем.

культуры ТГУ, Лауреат всероссийских и дипломант международных конкурсов; **Светлана Анатольевна Замараева** – директор МБОУДО «Детская школа искусств № 5» города Томска, преподаватель хоровых и вокальных дисциплин высшей квалификационной категории, руководитель образцового самодеятельного коллектива вокальной студии «Радуга», лауреат международных и всероссийских конкурсов;



Михаил Вячеславович Казанцев



Светлана Анатольевна Замараева

Светлана Николаевна Черепова – почетный работник высшего профессионального образования РФ, доцент, заведующая вокальным отделом кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры ТГУ, солистка Хоровой капеллы ТГУ, лауреат международных и всероссийских конкурсов.



Светлана Николаевна Черепова

В конкурсе принимали участие молодые вокалисты из Томска, Северска, Омска, Новосибирска, Барнаула, Бийска. Томский университет принял в своих стенах 60 конкурсантов.

Самое большое количество ребят во всех категориях было из Томска – 32 участника; из Омска – 12 участников (преподаватель Н.М. Сухотерина); из Новосибирска – 11.

К участию в конкурсе приглашались учащиеся детских музыкальных школ, детских школ искусств, вокальных студий, студенты вокальных отделений музыкальных колледжей, колледжей культуры и искусств, музыкальных и театральных вузов.

Конкурс проходил по двум номинациям: «Сольное пение» и «Вокальный ансамбль».

В номинации «Сольное пение» программа конкурсного выступления состояла из двух разнохарактерных произведений (по выбору участника) из академического вокального репертуара.

Студенты же музыкальных колледжей, колледжей искусств, а также высших учебных музыкальных заведений должны были обязательно исполнить арию русских и зарубежных композиторов середины XVII–XXI вв.

В номинации «Вокальный ансамбль» (дуэт, терцет, квартет) участники должны были исполнить два разнохарактерных и разножанровых произведения (по выбору участников), также из академического вокального репертуара.

Конкурс проходил в течение двух дней. График конкурса включал все этапы проведения конкурса: регистрацию, жеребьевку, акустические репетиции, открытие конкурса, конкурсные прослушивания, обсуждение и подведение итогов, закрытие конкурса с церемонией награждения, проведение мастер-класса Ш.Д. Зондуева.

Хотелось бы отдельно отметить церемонию открытия конкурса. Ведущая конкурса **Екатерина Игоревна Степанова** поприветствовала всех участников, представила жюри конкурса. В своей приветственной речи она познакомила всех участников с историей и традициями старейшего вуза Сибири – Томского государственного университета.



Екатерина Игоревна Степанова

Приветственное слово произнес ректор ТГУ (с 1995 по 2013 г.), ныне президент ТГУ, доктор физико-математических наук, профессор Георгий Владимирович Майер.



Георгий Владимирович Майер

Он познакомил участников конкурса с историей возникновения высшего музыкального образования в ТГУ, которое стало неотъемлемой частью университета, и деятельностью профессора В.В. Сотникова.



Дмитрий Владимирович Галкин

Профессор Дмитрий Владимирович Галкин, и.о. директора Института искусств и культуры, пожелал всем участникам конкурса хо-

роших выступлений, удачи и побед; выразил надежду, что этот конкурс будет иметь продолжение и география участников с каждым годом будет только расширяться.

С музыкальным номером выступил председатель конкурса Ш.Д. Зондуев.



Его исполнение Арии Мельника из оперы А.С. Даргомыжского «Русалка» и романса Р. Глиэра «Коль любить, так без рассудку» (концертмейстер О.П. Мазепина) произвело яркое впечатление на конкурсантов и настроило на профессиональную работу.

Весь конкурс прошел очень динамично. Оргкомитет работал слаженно. В организации конкурса также были задействованы все преподаватели и студенты кафедры.

Больше всего участников было в 1-й группе (24 участника), в которой выступали учащиеся старших классов детских музыкальных школ, детских школ искусств.



Учащиеся МАОУДО Дворец творчества детей и молодежи г. Томска



Преподаватель ДШИ № 1 имени А.Г. Рубинштейна Л.А. Сальникова со своими воспитанниками; концертмейстеры Е.В. Губина и Е.С. Волкова

По результатам конкурса лауреатами I степени в номинации «Сольное пение» стали:

Никита Плахин (Музыкальная школа БПОУ Омской области «Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина»; преподаватель Наталья Маратовна Сухотерина, заслуженный деятель культуры Омской области; концертмейстер Эмиль Анатольевич Лихнер);

Константин Воронков (МБОУ ДО «Детская школа искусств № 1 имени А.Г. Рубинштейна» города Томска; преподаватель Лариса Алексеевна Сальникова; концертмейстер Елена Сергеевна Волкова).



Никита Плахин – лауреат I степени; концертмейстер Э.А. Лихнер



*Мелиса Бодук (МБОУДО Детская школа искусств № 5 г. Томска)
и концертмейстер Ю.А. Кулакова*

Во 2-й группе обучающихся музыкальных колледжей, колледжей культуры и искусств (подгруппа А: 1–2-й курсы; подгруппа В: 3–4-й курсы) в конкурсе приняли участие 20 человек.



*Участники конкурса из Омска с преподавателем Н.М. Сухотериной,
а также жюри конкурса*

Лауреатами I степени в номинации «Сольное пение» подгруппы А стали:

Диана Абрамян (Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина; преподаватель Наталья Маратовна Сухотерина; концертмейстер Эмиль Анатольевич Лихнер);

Дарья Пушкина (Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина; преподаватель Наталья Маратовна Сухотерина; концертмейстер Эмиль Анатольевич Лихнер).

В подгруппе Б лауреатами I степени стали:

Тамара Завалкова (Федеральное государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение «Новосибирская специальная музыкальная школа»; преподаватель Марина Гамидовна Ахмедова; концертмейстер Людмила Витальевна Иванчихина).

Артём Мартиросян (Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина, преподаватель Наталья Маратовна Сухотерина; концертмейстер Эмиль Анатольевич Лихнер).

В номинации «Вокальный ансамбль» звания лауреата I степени получили:

Диана Абрамян, Дарья Пушкина, Дмитрий Святский (Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина, преподаватель Наталья Маратовна Сухотерина; концертмейстер Эмиль Анатольевич Лихнер).

Дуэт Руслана Кайрденова и Артёма Мартиросяна (Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина, преподаватель Наталья Маратовна Сухотерина; концертмейстер Эмиль Анатольевич Лихнер).



Работа жюри (Ш.Д. Зондугев и В.М. Казанцев)

В 3-й группе (студенты музыкальных и театральных вузов; подгруппа А: 1–2-й курсы; подгруппа В: 3–5-й курсы) выступило 15 участников.

В номинации «Сольное пение» в подгруппе Б лауреатом I степени стала:

Сарюна Очирова (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки; преподаватель Жанна Васильевна Чалова – заслуженный деятель искусств Республики Тыва, доцент кафедры сольного пения НГК имени М.И. Глинки; концертмейстер ИИК ТГУ Юлия Николаевна Шаранда).



С.Н. Черепова и С.А. Замараева на конкурсе

Важным событием стало проведение **мастер-класса** народного артиста Республики Бурятия, доцента кафедры сольного пения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, Лауреата всероссийских и дипломанта международных конкурсов, солиста Новосибирского театра оперы и балета Шагдара Доржиевича Зондуева.



Председатель жюри Ш.Д. Зондуев



Мастер-класс Ш.Д. Зондуева. Участники конкурса



*Ш.Д. Зондуев и Дмитрий Лейбгам, студент 2-го курса кафедры
хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ*



*Мастер-класс. Студент 1-го курса кафедры хорового дирижирования
и вокального искусства ИИК ТГУ Чэнь Юань и концертмейстер
Ю.В. Размахнина*

После конкурсных выступлений прошла церемония награждения победителей, на которой выступили члены жюри: они подводили итоги конкурса, вручали дипломы и награды.



С.А. Замараева и студентка 1-го курса кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ Иванова Валентина

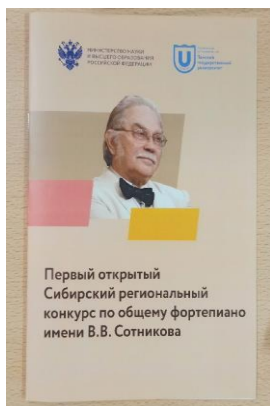


М.В. Казанцев и студент 2-го курса кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ Сократ Поляков

Следующим этапом в рамках юбилейного года, посвященного В.В. Сотникову, стало проведение (25 апреля 2024 г.) **Первого открытого Сибирского регионального конкурса по общему фортепиано имени В.В. Сотникова**.

А завершится год проведением **V Всероссийского конкурса дирижёров академического хора с международным участием имени В.В. Сотникова**.

Большую помощь в подготовке конкурса оказало Управление информационно-политики ТГУ, благодаря которому была изготовлена рекламная продукция конкурса, а также сформирована памятная сувенирная продукция.



Отдельные слова благодарности хочется высказать в адрес фотографа **Владимира Валерьевича Костенкова**.

Также хотелось бы отметить работу дежурных концертмейстеров: Ю.Н. Шаранда, А.Д. Севостьяновой, А.И. Бурцевой, М.А. Зальцборн.

Подводя итог, можно сказать, что Первый открытый Сибирский региональный вокальный конкурс имени В.В. Сотникова прошёл на высоком профессиональном и организационном уровне и вызвал положительные отзывы.

Участниками конкурса, их преподавателями, а также жюри был отмечен высокий уровень проведения мероприятия, а также компетентность и доброжелательное отношение к конкурсантам.

Svetlana Cherepova, Ekaterina Stepanova

FIRST OPEN SIBERIAN REGIONAL VOCAL COMPETITION NAMED AFTER V.V. SOTNIKOV

Musical almanac of Tomsk State University, 2024, no. 17, pp. 8–25.

doi: 10.17223/26188929/17/3

The article outlines how the first competition named after V.V. Sotnikov, a master who recently left us, was held at Tomsk State University. The process of competitive work and a number of results of the competition are described step by step.

Keywords: Tomsk State University, first open Siberian competition, vocal, V.V. Sotnikov

ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

УДК 78.071.1

doi: 10.17223/26188929/17/4

Альбина Шакирова

ТАТАРСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ М. ДЖАЛИЛЯ: НАЧАЛО ПУТИ

Рассказывается, как возник и провел первые годы своего существования Татарский Академический театр оперы и балета им. М. Джалиля. Охватывается период времени от конца XVII до начала XX в. Акцентируется внимание на вопросах репертуара и имён солистов.

Ключевые слова: Татарский Академический театр, история, опера и балет, имена солистов, репертуар

Татарский Академический театр оперы и балета им. М. Джалиля является одним из крупных и значимых оперных театров России. Неразрывная культурно-историческая связь русского и татарского народа заложила фундамент для рождения и развития не только оперного театра, но и оперного наследия, музыкальных традиций, а также музыкальных конкурсов и фестивалей международного уровня [1, 3, 5]. Для постановок спектаклей лучших классических опер приглашаются режиссеры, дирижеры и художники России и зарубежных стран. Театр сотрудничает с международными компаниями и ежегодно гастролирует по разным странам Мира. Неоднократно одерживал победу в «Золотой маске» среди различных номинаций, конкурируя со столичными театрами. Театр, согласно национальным устоям и традициям, имеет свое лицо и стилистику. Наряду с этим осуществляются постановки спектаклей в современной интерпретации, а также премьеры новейших оперных сочинений.

История оперного театра весьма обширна и уходит своими корнями в XVIII век [2]. В ней переплетаются различные традиции, выбирается вся палитра разных национальных, культурных и даже религиозных аспектов, как своеобразный изысканный орнамент, «хранящий» в себе много событий и имен.

По исследованиям историка музыки Георгия Кантора, предпосылками музыкального театра в Казани послужили представления при главном кафедральном соборе. Это были так называемые «Пещные действия», которые осуществлялись накануне праздника святых отцов 17 декабря (конец XVII в.). Данные представления, где прихожане наблюдали за вокализированными диалогами ветхозаветных отроков с сопровождением всевозможных внешних эффектов в виде пылающих печей и участием «ангелов», были популярны среди горожан на протяжении столетия. Истоки же оперного искусства в Казани связаны с мужской гимназией, открытой в 1759 г. Именно здесь, под началом ее первого директора Михаила Ивановича Веревкина¹, зародилась традиция театрализованных представлений, наполненных музыкальными номерами и послуживших основой для создания собственного театра актеров-любителей. Силами преподавателей и гимназистов были организованы первые театральные представления. Здесь ставилась известная комедия Ж.-Б. Мольера «Школа мужей», трагедия А. Сумарокова «Синеус и Трувор», а также пьесы, авторами которых были сам директор и преподаватели гимназии. Спектакли проходили в специально оборудованном зале на 400 мест. Многие представления носили официальный, «парадный», церемониальный характер, в частности прославляли царствующих императриц – сначала Елизавету, а затем Екатерину II. В 1767 г. Екатерина II, посетив гимназию, выразила губернатору Казани Андрею Никитичу Квашнину-Самаркину настоятельное пожелание о «поддержке гимназического театра, возобновлении в нем спектаклей и всяческом приобщении к этому делу местного дворянства». Но, к великому сожалению, ее пожелание осталось не исполненным, поскольку на этот период времени приходится расцвет пугачевских восстаний, которые заглушили музыку на годы. Многие были напуганы и поспешили покинуть город. Как оказалось, не зря – Казань сильно пострадала от нашествия бунтовщиков. А в 1774 г. здание гимназии сгорело, и город остался без театральных представлений еще на долгие 17 лет.

¹ Веревкин Михаил Иванович (1732–1795) – русский поэт, прозаик, драматург, переводчик. Член-корреспондент Петербургской академии наук (1782), член Академии российской (1785).

И только в 1791 г. в мужской гимназии были возобновлены публичные представления для всех желающих – так был учрежден первый профессиональный театр в Казани, так называемый Казанский вольный театр. Специально для него на Воскресенской улице (ныне улица Кремлевская) был арендован отдельный дом. Это здание театра сохранилось и по настоящее время. По приглашению казанского губернатора Семена Михайловича Баратаева сюда на службу из Петербурга прибыл бывший придворный актер Василий Родионович Бобровский, который стал директором-распорядителем. А общий надзор за театром Семен Михайлович Баратаев оставил за собой. Наряду с драматическими представлениями, актеры играли и в оперных спектаклях. В связи с этим возникла необходимость открытия должности капельмейстера. На эту должность для постановок был назначен Павел Иванович Протопопов – первый капельмейстер казанского вольного театра. Этот театр благополучно просуществовал до 1796 г. Спектакли прекратились в связи с кончиной Екатерины II, так как театральные зрелища попадали под разряд развлечений, не совместимых с таким прискорбным событием. После ухода в отставку князя С.М. Баратаева, в 1797 г. уехал из Казани и В.Р. Бобровский. Труппа распалась.

Следующий важный этап в становлении казанского оперного театра относится к началу XIX в. и неразрывно связан с именем помещика Павла Петровича Есипова – страстного любителя и почитателя театра. Он жил в селе Юматово Свияжского уезда (ныне Верхнеуслонский район), где в своем имении держал собственный крепостной театр. В репертуаре значилась опера-пастораль *Мартин-и-Солера*¹ «Редкая вещь». У театра даже появились горячие поклонники – студенты Казанского императорского университета. В 1798 г. в Казань с визитом прибыл император Павел I. П.П. Есипов по этому случаю привез в город свою труппу, которая выступила на

¹ Висенте Мартин-и-Солер (1754–806) – испанский композитор, работал в Италии и Австрии, последнюю треть жизни провел в России. Является автором свыше 30 опер и 20 балетов. Его «Редкую вещь» в концертном варианте показал Жорди Саваль, оперу-буффа «*La capricciosa corretta*» записал Кристоф Руссе со своим ансамблем «*Les Talens Lyriques*». Опера «Горебогатырь Косометович» была поставлена в 2015 г. в Санкт-Петербурге в рамках фестиваля Earlymusic.

балу в доме губернатора С.М. Баратаева. Именно там, продемонстрировав мастерство своих актеров, Павел Петрович попросил позволения организовать со своим театром постоянные представления в городе. Император поддержал рвение помещика. Разрешение было дано, но с одним условием – П.П. Есипов должен был построить для этого специальное здание за счет собственных средств. После согласования императорского разрешения во всех инстанциях, в 1802 г. был возведен деревянный театр. Площадь, на которой стояло здание, получила название Театральной. По свидетельствам архивных документов плана Казани 1816 г., театр стоял на углу современных улиц К. Маркса и Театральной. Театр был построен на каменном фундаменте, более 100 метров в длину и 54 метра в ширину. Пока строился театр, П.П. Есипов возил ведущих актеров своей труппы в Санкт-Петербург, где они могли посещать театр, учиться, перенимать опыт.

П.П. Есипов составил труппу театра наполовину из своих крепостных, наполовину из вольных актеров (наряду с исполнением известных российских шедевров, начинается период внимания к национальному оперному театру [4]). Так, ведущим актером театра стал вольный артист Федор Львов, а примой была утверждена крепостная Фекла Аникеева. Последняя стала настолько популярна в Казани, что на представления с ней съезжались помещики со всей округи. В первые годы после открытия театр функционировал только зимой. На весну и лето П.П. Есипов увозил часть труппы (крепостных) в свое имение, где продолжал давать спектакли в домашнем театре. Стоит отметить, что в те времена театральные труппы еще не имели четкого деления на драматические и оперные составы, поэтому в репертуаре театра были как драматические произведения, так и комические бытовые оперы русских, а также иностранных композиторов, работавших в России.

После отъезда Феклы Аникеевой из Казани, интерес к театру пошел на убыль. Так что театр постепенно стал приносить убытки, порядка шести-семи тысяч рублей в год. Тогда П.П. Есипов стал ходатайствовать о признании театра в качестве императорского и о содержании его на средства государственной казны. Однако это ходатайство не было удовлетворено. В 1813 г. положение театра стало более удручающим. Одна из причин связана с политической ситуа-

цией в России, вступившей в войну с французами. Чтобы продолжить содержание театра, П.П. Есипов стал распродавать свое имение по частям. Вскоре помещик слег и скончался – от больших переживаний за свое детище. Случилось это 4 июля 1814 г. После крупного пожара 3 сентября 1815 г. здание театра было решено не ремонтировать. Позже здание театра было фактически уничтожено.

Вплоть до начала 30-х гг. XIX в. Казань не имела своего собственного здания для театральных постановок. Немногочисленные спектакли проходили лишь в местных дворянских усадьбах. Естественно, они были любительскими. В 1833 г. главой казанского театра стал предприимчивый и преданный музыкальной сцене антрепренер Петр Алексеевич Соколов. Он возглавлял театр вплоть до 1842 г. Петр Алексеевич подошел к организации театрального дела вполне практически – собрал труппу всего в десять человек, так как не мог рассчитывать на большие сборы. Уловив пристрастие казанской публики к помпезным и роскошным зрелищам, приглашал для оформления спектаклей декораторов, для выступлений – известных актеров. Приглашение последних вообще было редкостью в провинции. Для постановок П.А. Соколов выбирал пьесы преимущественно «легких» жанров – водевили, комические оперы и комедии. Петр Алексеевич и сам был превосходно одарен – в своем театре он служил и режиссером, и актером, и певцом. Прочих «коллег» артистов он выкупал из крепостных театров, проводя своеобразные «кастинги». Спектакли соколовского театра шли в специально построенном каменном здании, возведенном в 1833 г., на 550 мест. Благодаря Петру Алексеевичу публика Казани познакомилась с искусством великих актеров – Павла Мочалова и Михаила Щепкина. Последний в период с 1836 по 1841 г. приезжал в Казань чуть ли не ежегодно. Именно М. Щепкин в сентябре 1836 г. поставил гоголевского «Ревизора». Однако в 1842 г. театр постигла та же участь, что и театр П.П. Есипова, – случился грандиозный пожар и здание театра погибло.



Театр П.А. Соколова

После этого случая была создана комиссия, которая занималась обстоятельствами дела о пожаре. Губернатор С.П. Шипов начал хлопотать о выделении субсидий для строительства в Казани нового каменного здания театра. Так, в 1845 г. на месте будущего театра заложили первый камень. Строительство здания продолжалось с 1849 по 1852 г. Театр получился одним из самых больших в России и по своим размерам уступал только Варшавскому и Одесскому театрам. Зал вмещал в себя до 1 150 человек.

После П.А. Соколова бурную деятельность в Казани вел заядлый театрал – помещик М.М. Дмитриев. В 1851 г. он впервые познакомил казанскую публику с оперными певцами родины бельканто – Италии, во главе с Амалией Корбари¹. Гастроли европейцев произвели фурор.

Следующие пятьдесят лет считаются «золотым веком» казанского театра. Четыре имени – Н.К. Милославский, П.М. Медведев, М.М. Бородай, Н.И. Собольчиков-Самарин – сыграли особую роль в истории казанского театра, создав ему непреходящую славу.

Николай Карлович Милославский – знаменитый в свое время на всю Россию актер, режиссер и антрепренер – возглавил казанский театр с 1852 г. Он очень выделялся среди провинциальных театралов, поскольку был весьма образованным человеком. На провинциальные

¹ Корбари Амалия была примадонной Итальянской оперы в Санкт-Петербурге в 1848–1850 гг., часто ездила на гастроли со своей сестрой Луизой, обе певицы обладали тембром сопрано.

сцены русской глубинки он старался создать высокий уровень постановок, тщательно подбирая репертуар.

В афишах 1865 г. значатся шедевры мировой классики, такие как «Травиата», «Риголетто», «Трубадур» Дж. Верди, «Любовный напиток» Г. Доницетти, «Сомнамбула» В. Беллини, «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

В 1866 г. в Казань приехал антрепренер Петр Михайлович Медведев. Его деятельность была связана с казанским театром с 1867 по 1888 г. – с небольшими перерывами, пока он не перешел на службу в Александринский театр в Петербурге. Он считался не только прекрасным актером, режиссером, но и талантливейшим педагогом, умеющим раскрывать актерские дарования.

В 1874 г. Петр Михайлович, наряду с драматической, организовал в театре оперную труппу с солистами, хором, оркестром и балетной группой. В его труппу входило около ста артистов. *26 августа 1874 г. П.М. Медведев представил публике оперу М.И. Глинки «Жизнь за царя».* Премьера имела огромный успех. *Именно с этой даты начинается отсчет постоянных оперных сезонов в Казани.*

Стоит отметить, что театров с постоянной оперной труппой в стране было всего два – Мариинский в Санкт-Петербурге и Большой в Москве. К 70-м гг. XIX в. постоянные оперные сезоны были только в Киеве и Одессе. Таким образом, Казань стала третьим из провинциальных городов с собственной оперной труппой, выступавшей весь театральный сезон.

Пожар в 1874 г., охвативший и уничтоживший все внутреннее убранство театра, нашел отклик у горожан, организовавших благотворительный фонд для погорельцев. И уже в 1875 г. театр был отреставрирован и снова возобновил свою работу. Именно в период антрепренерства П.М. Медведева впервые вышел на сцену *Федор Шаляпин*, в качестве статиста.

В эти годы было поставлено 38 опер, среди них оперы Дж. Верди, Д. Мейербера, Д. Обера, Дж. Россини, Ж. Бизе, П.И. Чайковского, «Фауст» Ш. Гуно, «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Аскольдова могила» А.Н. Верстовского, а также оперы А.Н. Серова, Э.Ф. Направника, А.Г. Рубинштейна. Среди премьер прозвучала также опера М.И. Глинки «Руслан и Людмила». Если еще учесть 13 оперетт Ж. Оффенбаха, Ш. Лекока, Ф. Зуппе, то можно представить, насколько насыщенной и богатой была музыкальная жизнь Казани в 70–80-е гг. XIX в.

Театральные традиции, заложенные П.М. Медведевым, были продолжены Михаилом Матвеевичем Бородаев – видным антрепренером и

театральным предпринимателем. Годы управления театром – 1893–1901. Он так организовал и структурировал казанское театральное дело, что оно функционировало как часы. Театральное предприятие М.М. Бородая было артистическим товариществом «на паях». Его члены (артисты, оркестранты, дирижеры, режиссеры) вносили определенную сумму для организации «дела». Доходы распределялись соответственно паевому взносу. Все репертуарные, хозяйственные вопросы решались общим собранием труппы.

Во главе товарищества стоял распорядитель-управляющий. К сожалению, подобные организации часто имели финансовый и художественный упадок, были плохо организованы, артисты подбирались наспех, мало было талантливых организаторов. М.М. Бородай же был редким и счастливым исключением. Он прошел большую жизненную и театральную школу: был расклейщиком афиш, кассиром, театральным библиотекарем, суфлером, актером. Это был человек большого практического и театрального опыта, настоящий фанат театра. Вопросом чести для М.М. Бородая было собрать лучших актеров, создать интересный репертуар, провести сезон на самом высоком уровне, блестяще. Поэтому, он принимал активное участие в организации представлений – сам раздавал роли, с декоратором обсуждал и выбирал все декорации, смотрел все спектакли.

Официально М.М. Бородай стоял во главе Казанско-Саратовского товарищества, в котором были драматическая и оперная труппы. С осени 1896 г. М.М. Бородай выделил оперную труппу в отдельное сообщество. При нем Казанский театр был заново отремонтирован, радовал посетителей своей внутренней отделкой, также было введено электрическое освещение.

Именно М.М. Бородай ввел в практику «общедоступные», благотворительные спектакли по сниженным ценам, на которые раздавалось иногда 100–200 бесплатных мест. Это было важно не только с материальной, но и с нравственной стороны, поскольку студенты и малообеспеченные слои населения «проходили в театре» большую школу искусства.

В 1901 г. М.М. Бородай уехал в Киев. Его сменил на прежнем посту Николай Иванович Собольщикова-Самарин – российский и советский театральный режиссер, актер, антрепренер, педагог, театральный деятель. При нем несколько изменился внешний облик театра. Н.И. Собольщикова, продолжая традиции, много внимания уделял опере. Впервые в театральной практике начали издаваться оперные либретто, которые сопровождались статьями по искусству с переводом на татарский

язык. Для татарского зрителя делались переводы краткого содержания классических произведений русской драматургии.

Репертуар пополнился новыми произведениями, к исполнению ведущих партий приглашались известные певцы, в том числе и зарубежные. На казанской сцене выступали выдающиеся исполнители – А.П. Боначич, И.В. Тартаков, А.М. Давыдов, М. К. Максаков, Н.Н. Фигнер, Ю.Ф. Закржевский, Э.Ф. Боброва-Пфейфер, А.П. Ухтомская-Баронелли, Е.П. Кадмина, за дирижерским пультом стояли У.И. Авранек, В.И. Сук, И.О. Палицын, которые впоследствии работали в Большом и Мариинском театрах.

На празднование 100-летия со дня рождения А.С. Пушкина на гастроль в Казань приезжал *Федор Шаляпин*, исполнивший партии Мельника в «Русалке», Сусанина в «Жизни за царя», Галицкого в «Князе Игоре».

В начале прошлого века Казань входила в восьмерку российских провинциальных оперных центров с постоянно действующей труппой (наряду с Тифлисом, Одессой, Киевом, Харьковом, Нижним Новгородом, Саратовом и Баку). Казанский оперный театр по уровню своих постановок и культуре исполнения не только не уступал московским театрам, но, по мнению современников, иногда даже превосходил их. Некоторые оперы здесь были поставлены раньше других. В Казани стало развиваться музыкальное образование, появились музыкальные школы, училища.

Использованные источники

1. Мамаева Т. Казанская опера: от представлений гимназистов до академического театра // Реальное время: интернет-газета. 2019. 9 мая.
2. Мамаева Т. Качаловский театр: на пути к «театру радости» // Реальное время: интернет-газета. 2019. 1 апреля.
3. Нерозникова Н.Д. Татарский государственный оперный театр конца 1930-х – начала 1940-х годов (по документам Национального архива РТ) // Музыкальная культура и музейное пространство: материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Казань, 2017. С. 70–74.
4. Салихов Р. Как рождались первые татарские оперы // Казанские истории. 2018. 5 мая.
5. Файзулаева М.П. Татарский театр оперы и балета им. Мусы Джалиля – центр высокого академического искусства // Культура. Образование. Время. 2013. № 1. С. 9–20.

Albina Shakirova

TATAR ACADEMIC THEATER OPERA AND BALLET NAMED AFTER M. JALIL: THE BEGINNING OF THE JOURNEY

Musical almanac of Tomsk State University, 2024, no. 17, pp. 26–35. doi: 10.17223/26188929/17/4

The article describes how the Tatar Academic Opera and Ballet Theater named after A. M. Jalil. The period of time from the end of the 17th to the beginning of the 20th century is covered. Attention is focused on issues of repertoire and names of soloists.

Keywords: Tatar Academic Theater, history, opera and ballet, names of soloists, repertoire

The used sources

1. Mamaeva T. Kazan Opera: from high school students' performances to the academic theater // *Realnoe Vremya*. 05.2019.
2. Mamaeva T. Kachalovsky Theater: on the way to the “theater of joy” // *Realnoe Vremya*. 04.2019.
3. Neroznikova N. D. Tatar State Opera Theater of the late 1930s - early 1940s (according to documents of the National Archive of the Republic of Tatarstan) // *Musical culture and museum space: Materials of the III All-Russian scientific and practical conference with international participation*. Kazan, 2017. pp. 70–74.
4. Salikhov R. How the first Tatar operas were born // *Kazan stories*. 05.2018.
5. Faizullaeva M.P. Tatar Opera and Ballet Theater named after. Musa Jalil - the center of high academic art // *Culture. Education. Time*. 01.2013. - P. 9–20.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 783.3

doi: 10.17223/26188929/17/5

Ольга Иванова, Екатерина Граф

ТИПИЧНЫЕ ЧЕРТЫ СТИЛЯ БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА: АНАЛИЗ «MISSA BREVIS»

Подробно анализируется произведение «Missa Brevis» Бенджамина Бриттена, приводится множество нотных примеров. Выявляются типичные черты композиторского стиля Бенджамина Бриттена: на примере мессы они видны достаточно отчётливо.

Ключевые слова: композитор, творческий стиль, концертное произведение, месса, Бенджамин Бриттен, нотные примеры

Месса в музыке – это жанр, представляющий собой вокально-хоровой или вокально-инструментальный цикл, написанный на текст центрального дневного богослужения католической церкви. История жанра берет свое начало в раннем Средневековье, а первая авторская месса «Messe de Notre Dame», дошедшая до нас, принадлежала французскому композитору и поэту Гийому де Машо, жившему в XIV столетии.

В классической богослужебной практике существует два вида мессы: обычная месса (*missa ordinarium*) и особая месса (*missa proprium*). *Missa ordinarium* – это неизменно исполняемые солистами или хором 5 песнопений:

- 1) *Kyrie eleison* (Господи, помилуй);
- 2) *Gloria* (*Gloria in excelsis Deo* – Слава в вышних богу);
- 3) *Credo* (*Credo in unum Deum* – Верую во единого бога);
- 4) *Sanctus* (*Sanctus dominus Deus Sabaoth* – Свят господь бог Саваоф) и *Benedictus* (*Benedictus qui venit in nomine Domini* – Благословен грядущий во имя Господне);
- 5) *Agnus Dei* (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* – Агнец Божий, взявший на себя грехи мира).

Missa proprium включает в себя песнопения, которые появляются по определённым воскресным и праздничным дням: Introitus, Graduate, Alleluja, Offertorium, Communio. Эти части носят скорее прикладной характер и озвучивают ритуальные церемонии, связанные с перемещением священника во время службы, причастием и другими обрядами.

В профессиональной композиторской практике текст мессы внутри частей может видоизменяться по принципу смещения смысловых акцентов. Так, части Sanctus и Benedictus могут иметь самостоятельное значение. В некоторых частях мессы для усиления смысла текста может выделяться отдельная строфа и приобретать характер самостоятельной части. Например, в XIX столетии в Credo появились разделы «Et incarnatus» (и воплотившегося от Духа Свята и Марии Девы), «Crucifixus» (распятого же за нас), «Et resurrexit» (и воскресшего). В «Agnus Dei» таким примером служит окончание молитвы «Dona nobis pacem» (даруй нам Мир).

Расцвет этого жанра в музыке приходится на эпоху Возрождения. Композиторы различных национальных школ (Дюфай, Палестрина, Окегем, Габриели, Депре, Лассо) создавали мессы в большом количестве, раздвигая канонические рамки содержания литургической мессы, наполняли её с помощью средств полифонии строгого письма различными оттенками человеческих чувств и переживаний.

Начиная с XVII в. месса постепенно уступает свое значение доминирующего музыкального жанра опере, но в то же время продолжает существовать параллельно с ней, во многом обогащаясь чертами светской музыки и становясь все более концертной. На нее влияют инструментальные жанры (концерт, сюита), в полифоническую фактуру включаются гомофонно-гармонические эпизоды, которые служат сопровождением отдельных соло голосов, усложняется хоровое письмо, инструментальная музыка становится полноправным участником партитуры (камерный оркестр, орган). Появляются такие разновидности мессы, как торжественная (solemnis), коронационная и заупокойная (requiem). Тем не менее месса как крупный вокально-инструментальный жанр по-прежнему вызывает интерес у композиторов как возможность выразить через обращение к теме духовной жизни человека и его отношения с Творцом индивидуальность своих творческих замыслов. Примером могут служить мессы H-moll Иоганна Себастьяна Баха, «Missa solemn» Людвига Ван

Бетховена, «Missa solemnis», «Коронационная» и «Requiem» Вольфганга Амадея Моцарта, мессы Луиджи Керубини.

В XIX столетии месса окончательно утрачивает свое исключительно литургическое значение, приобретая черты стиля, свойственные направлению романтизма. Так, мессам Шуберта *As-dur* и *Es-dur* присущи черты его вокальной лирики. Ференц Лист в своих мессах «Гранской» и «Венгерской коронационной» наряду с тенденциями романтизма использовал элементы народной венгерской музыки. В XX веке к жанру мессы обращались А. Брукнер, Л. Яначек, И. Стравинский, Ф. Пуленк.

Missa Brevis, или Короткая месса, – это разновидность полной мессы, которая получила распространение в протестантской и Англиканской церкви. Суть отличия этой мессы кроется уже в названии, а причиной появления стала разница в подходе к богослужебным обрядам. Основное отличие состоит в том, что из цикла исчезла часть *Credo* (Верую), обычно исполняемое в католической церкви всем приходом, а в протестантской эта традиция утрачивается из-за более сдержанного эмоционального наполнения службы. Так же название «Короткая» указывает на масштаб произведения или количественный состав исполнителей. В случае с «*Missa Brevis*» Бенджамина Бриттена можно утверждать, что в ней объединились все три выше указанных фактора.

Делая подробный музыкально-теоретический анализ «*Missa Brevis*», невозможно не упомянуть о теме детства в творчестве композитора. Бриттен не только постоянно обращался к картинам детского мира, но и писал специально для детей на протяжении всей своей жизни, вовлекая их в профессиональную исполнительскую среду. За такую преданность этой теме на родине его нарекли «поэтом детства» [1, р. 61]. В перечень его произведений для детей входят следующие сочинения: вариации для хора «Родился мальчик», песни «После полудня в пятницу», оркестровые сюиты «Музыкальные вечера» и «Музыкальные утренники», опера «Маленький трубочист» и «Ноев ковчег». Истоки своего вдохновения Бриттен черпал из английского детского фольклора, который содержал в себе громадное количество считалок, колыбельных, прибауток, детских песенок. Замечательный советский детский писатель и переводчик с английского С.Я. Маршак говорил: «...у них был гениальный детский фольклор... Такой стройной, такой виртуозной формы... Этот детский английский фольклор откликался

на все на свете – вся жизнь, история в него входили. Есть вещи большого ума и большой тонкости» [2].

Одним из самых ярких примеров литургической музыки композитора является «Короткая месса» («Missa Brevis»). Бриттен приступил к написанию этого произведения после того, как в 1958 г. на Рождество в Вестминстерском аббатстве был исполнен его цикл «A Ceremony of Carols». Композитор был настолько впечатлен исполнительским мастерством детского хора, что предложил его музыкальному руководителю Джорджу Малкольму написать любое произведение именно для данного коллектива. Джордж Малкольм с энтузиазмом отнесся к этой идее и выразил просьбу сочинить мессу, которая использовалась бы в повседневных службах собора. Так в 1959 г. появилось одно из самых ярких произведений литургической музыки XX в.

В мессе пять частей (Kyrie, Gloria, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei), но по содержанию четыре: традиционно отсутствует Credo, а роль дополнительной части выполняет отдельно выписанный Benedictus в части «Sanctus». Произведение длится 11–14 минут и написано для детского состава в сопровождении органа, следовательно, для исполнителей с небольшим профессиональным опытом. Однако гениальность Бриттена проявилась именно в том, что, несмотря на все перечисленные выше факторы, музыка не выглядит упрощенной, а, наоборот, благодаря индивидуальным стилевым особенностям композитора звучит захватывающе и интересно. В целом цикл можно рассматривать как небольшое драматическое произведение с чертами сценического действия. Присущая Бриттену яркая эмоциональная подача, экспрессия образов воплотилась в композиционном разнообразии частей.

Kyrie – вступление, введение в цикл.

Gloria – жанровая сцена, динамическая кульминация цикла.

Sanctus – жанровый эпизод изобразительного характера.

Agnus Dei – драматическая кульминация цикла.

Kyrie – зеркально-симметричная композиция (34 такта), яркое экспрессивное начало которой сразу нарушает традиционные каноны слушательского восприятия и вводит в сферу необычного. Яркий напряженный тон органа (fis второй октавы) начинает музыкальное повествование, передавая свой импульс голосам хора. Краткая основная тема, состоящая всего из двух тактов, начинается с вершины источника и проходит в нисходящем имитационном движении по всем голосам. Опора на элементы пентатоники, медленный

темпа, смысловое акцентирование окончаний мотивов придает ей ритуальный характер шествия, отсылая к григорианскому псалмодированию.

Largo (♩ = 40) *f appassionato*

I Ky - ri - e e - lei - son,

II Ky - ri - e e -

III lei - son,

f appassionato

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,

Б. Бруммен «Missa Brevis» in D, Kirye

Тройное проведение темы заканчивается небольшим хоральным высказыванием, придающим всей конструкции ощущение законченности и кратковременно закрепляет тон Cis.

I, II *p*

Ky - rie e - le - i - son.....

III *p*

Ky - rie e - le - i - son.....

p

Б. Бруммен «Missa Brevis» in D, Kirye

Гармонический язык предельно прозрачен – это опора на отдельные тоны (Fis, Cis, Gis и Cis), функционально независимые друг от друга, но имеющие определенную логическую взаимосвязь – окончание одного мотива является началом другого. В фактуре хоровые голоса и один из мануалов органа движутся параллельно, придавая

музыке прозрачность и ощущение охвата большого пространства. У второго мануала тема хора дублируется интервальными сочетаниями (параллельные кварты и терции). Четырехзвучные хроматические тирады в начале каждого мотива, исполняемые на органе, придают музыке дополнительную экспрессию.

Следующее проведение представляет собой абсолютно зеркальное повторение первого, но в другой последовательности тонов (Cis, Fis, H, h). «Путешествие» темы по диэзной сфере – один из основных композиционных принципов этой части. Реприза – абсолютно точно повторяет композицию, с небольшим расширением в хоральном заключении с тирадой в конце, которая возвращает нас к исходному звуку Fis.



*Б. Бриттен «Missa Brevis» in D, Kirye,
заключительная тирада в Fis*

Следующая часть – Gloria – самая масштабная и наиболее сложная из всего цикла. За счет этих двух факторов в исполнительской практике за ней закрепился статус отдельного концертного произведения, и сама она несет в себе черты концерта как жанра, особенно в той части его определения, которая переводиться с латинского как «сопоставляться» (concertare). Здесь нет строго определённых сольных партий, здесь сопоставляются сразу все участники партитуры между собой: орган, хор, отдельные голоса, средства музыкальной выразительности, напоминая некоторые черты жанрово-бытовых сцен из его опер. В «Gloria» наиболее ярко проявилось обращение Бриттена к детской тематике, которая выражается в яркой непосредственности и быстрой смене настроения. В музыке ясно слышны взаимодействия групп детей между собой, между ситуациями, различные эмоции и оттенки детского поведения (радость, непоседливость, игра и все, что с ней связано, детские фантазии).

Тема части эволюционирует от краткой экспозиционной демонстрации до ее многочисленных вариативных изменений и столкновений на протяжении всего звучания. Основное интонационное зерно появляется сразу у партии органа, задавая тон и экспрессию

всему дальнейшему повествованию. Уже внутри самой темы есть конфликт – интонационный, метроритмический и регистровый. Она состоит из двух элементов: первый – одноголосный, скерцозный, кружащийся, острый, построенный на интонациях опевания, и второй, контрастный ему, представляющий собой не просто аккорд, а звучащую целый такт развернутую аккордовую вертикаль такой смысловой и динамической насыщенности, что позволяет его определять как полноценный контрастный элемент темы.



В. Бруммен «Missa Brevis» in D, Gloria, вступление

Именно на двух этих элементах построен весь музыкальный тематизм части. Основную функцию динамики развития повествования берет на себя первый элемент темы, он удлиняется до полноценной музыкальной фразы, варьируется в своем изложении, проводится в прямом или зеркальном варианте, служит материалом для многочисленных секвенций. Второй, аккордовый элемент темы появляется в кульминационных разделах, несет на себе яркое изобразительное начало. Это и восторженные гимнические реплики хора, и терпко звучащие аккорды у органа, моментально меняющие эмоциональное состояние музыки.

Очень яркой особенностью данной части выступает постоянный размер 7/8, с одной стороны, сложный, составной, несимметричный, который дает большую возможность метроритмических комбинаций при развитии темы, а с другой стороны, точное соблюдение при исполнении нечетного количества восьмых служит динамическим

толчком для постоянного сильного эмоционального сцепления музыкального повествования.

Несмотря на преобладающее сквозное развитие части, в ней можно выделить несколько контрастно-динамических разделов, которые укладываются в трехчастную репризную форму с кодой. Границы разделов определяются легко, это происходит при смене динамических оттенков, фактуры, регистров или ладовых устоев, которые работают или в комплексе, или в отдельных сочетаниях. Волнообразное развитие заканчивается тремя кульминациями, две из которых динамические, а одна смысловая в конце произведения. Такая яркая театрализация подачи будоражит слушателя и держит его в постоянном внимании.

Ладотональный план части, как всегда у Бриттена, представляет собой опору даже не на модусы, а на отдельный тон, в пределах которого выстраивается взаимосвязь между отдельными элементами темы в ее различных вариантах. К таким опорным звукам можно отнести *D*, *Fis*, *H*, *F*, *e* с минорной доминантой и пониженной 7-й ступенью, уменьшенный лад от *a* с бемольными альтерациями.



Б. Бриттен «Missa Brevis» in D, Gloria, *e* с минорной доминантой и пониженной 7-й ступенью

Следующая часть «Sanctus» — это составная композиция, включающая в себя два раздела: «Sanctus» и «Benedictus». «Benedictus» в данном цикле, как и вообще в мессах, *brevis* используется как вспомогательный элемент, выполняющий в службе роль сопровождающего песнопения. Поэтому он имеет замкнутую структуру, самостоятельный музыкальный материал. В данном произведении «Benedictus» полностью интегрирован в часть «Sanctus», и в концертной практике именно такой вариант получил широкое распространение. Если рассматривать эти два раздела как целое, то можно охарактеризовать эту форму как трехчастную с усеченной репризой.

«Sanctus» возвращает цикл из жанрового начала в литургическую службу. В этой части содержание не выходит за рамки точного перевода названия Sanctus (свят), но достигается это не за счет апелляции к каноническому тексту, а за счет изобразительного эффекта, в данном случае перезвона колоколов. Смысловое начало текста отходит на второй план и используется, скорее, для четкой артикуляции инструментального типа звуковедения. Обрамляет часть развернутый квартсекстаккорд D-dur (с дополнительным доминантовым тоном в верхнем голосе), исполняемый на органе, который появляется в самом начале части, крещендирует в пределах одного такта от *pp* до *f* и тем самым подготавливает появление главной темы. Этот аккорд в дальнейшем 8 тактов выполняется функцию оркестровой педали, а начиная с 9-го такта полностью симметрично линейно воспроизводит главную тему. Главная тема имитирует колокольный перезвон, в основе которого кварто-квинтовые интонации, выстраиваемые Бриттеном не в пределах функциональной логики, а последовательно сочетаемые друг с другом через целотоновые соединения.



Б. Бриттен «Missa Brevis» in D, Sanctus, тема

На звуках этого своеобразного звукояряда строится весь тематизм части. Тема проводится имитационно во всех голосах, небольшими мотивами, окончания каждого из которых есть продолжение другого. За счет этого она воспринимается как единое целое, с постепенным затуханием отдельных обертонов, напоминая этим реверберацию колокольного звона. Конструктивно часть строится на абсолютно точном воспроизведении главной темы с небольшими изменениями: шесть раз она звучит у хора как повторенная имитация, три раза она звучит в партии органа как самостоятельная цельная мелодия, и трижды повторяется у органа в другом мануале, пульсационно дробясь шестнадцатыми длительностями в штрихе staccato.



Б. Брумтен «Missa Brevis» in D, *Sunctus*, варьированная тема в партии органа

Во время инструментального господства темы в хоровых партиях происходит ее гармоническое повторение в различных метроритмических сочетаниях.



Б. Брумтен «Missa Brevis» in D, *Sunctus*, вариация темы



Б. Бриттен «Missa Brevis» in D, Sunctus, вариация темы

Таким образом способ вариативного развития музыки достигает здесь своего апогея не за счет изменения тематического материала, а за счет его различного кратного сочетания и сопряжения в фактуре, что очень характерно для композиторского письма Бриттена: точная, математически выверенная конструкция формообразования.

Если рассматривать «Benedictus» как контрастную средину, то функционально он полностью соответствует этому определению. Происходит внезапная смена метра, упрощаясь из сложного размера бревис 3/2 в более простой 2/4, что значительно облегчает музыкальное повествование и уводит в сторону жанровости. Основная тема ясная, простая, не перегруженная хроматизмами, скерцозно-танцевального характера.



Б. Бриттен «Missa Brevis» in D, Benedictus, тема

Реприза знаменует собой возвращение темы колокольного перезвона, которая еще раз без повторов последовательно проводится у

хора и органа. Таким образом выстраивается определённая форма-конструкция.

Композиционная схема в части «Sunctus»

A			A ₁		A ₂	
(A + A + A)			(A ₁ + A ₁ + A ₁)		(A ₂ + A ₂ + A ₂)	
		+		+		
			+			
			B			
			(B + B ₁ + B ₂)			

Заключительная часть «Agnus Dei» кардинально отличается от всех предыдущих, и эти отличия просматриваются практически во всех аспектах музыкальной ткани. Прежде всего это ясная ладовая опора (d moll), закреплённая у партии органа в нижнем мануале и звучащая как basso ostinato, построенный на звуках нонаккорда с опорой на тоническое трезвучие.



Б. Бриттен «Missa Brevis» in D, Agnus Dei, basso ostinato

Отличается сам принцип построения тематизма – основное зерно темы – это кантиленный нисходящий мотив, включающий в себя краткую интонацию малой секунды, придающий музыке оттенок печального вопрошания. Изменение в фактуре связано с появлением острой синкопированной метроритмической группы, вторгающейся в размеренный ход basso ostinato. Обилие диссонантных сочетаний у органа придают музыке терпкую выразительность, еще более индивидуализируя эту часть в рамках всего цикла. Используя весь этот комплекс выразительных средств, Бриттен смещает смысловой акцент музыки из просветленного начала, присущего «Agnus Dei» в

традиционной мессе в контрастный характерно-драматический. Единственное, что остается неизменным в данной части, – это принцип композиционного развития. Сам тематический комплекс (который состоит из трехкратного проведения тематического мотива с последующим диссонирующим окончанием на словах «miserere nobis») троекратно секвенционно повторяется, повышая градус напряжения до высшей точки звучания за счет поступенной смены восходящих регистров и нарастающей динамики. Апокалиптически звучащая кульминация резко обрывается внезапным динамическим сбросом, который знаменует собой начало второй драматической волны. Она построена на том же принципе нарастания звучности: stretta имитационных реплик у хора опять сжимает музыкальную пружину в своеобразный винт, подготавливая вторую, еще более напряженную кульминацию. Казалось бы, для уравнивания такой структуры композиционно потребуются еще один масштабный раздел, но Бриттен виртуозно за три такта заканчивает всю мессу, уводя повествование за счет моментального *diminuendo* в однотактную сольную аккордовую реплику хора, почти шёпот.



Б. Бриттен «Missa Brevis» in D, Agnus Dei

В целом это произведение не выходит за рамки традиционной мессы, в ней сохранились все черты литургического цикла, но композиторская индивидуальность Бриттена, его узнаваемый творческий почерк приблизили этот жанр к современному восприятию, обогатили его каноническую статичность живыми эмоциями, яркими образами.

Апеллируя к профессиональному музыковедению, здесь уместно процитировать Романа Александровича Насонова: «Старинная музыка не воспринималась Бриттеном как музыка прошлого. Тщательно изучая её, композитор испытывал поэтическое вдохновение, а не чисто научный интерес. Это был особый, неземной, нездешний мир – рай, из которого доносились ангельские голоса детей» [3].

Использованные источники

1. Frank A. The modern British composers. London, 1963.
2. Маршак С.Я. [Дом, увенчанный глобусом]: Заметки и воспоминания // Маршак С.Я. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 259–318.
3. Насонов Р.А. Бриттен. М.: Искусство. 2003. № 20.

Olga Ivanova, Ekaterina Graf

TYPICAL FEATURES OF BENJAMIN BRITTAIN'S STYLE: ANALYSIS OF “MISSA BREVIS”

Musical almanac of Tomsk State University, 2024, no. 17, pp. 36–50.

doi: 10.17223/26188929/17/5

The article provides a detailed analysis of the work “Missa Brevis” by Benjamin Britten and provides many musical examples. Typical features of Benjamin Britten's compositional style are revealed: in the example of the mass they are visible quite clearly.

Keywords: composer, creative style, concert work, mass, Benjamin Britten, musical examples

The used sources

1. A Frank. The modern British composers. – London., 1963.
2. Marshak S.Ya. [House crowned with a globe]: Notes and memories // Marshak S.Ya. Collection cit.: In 4 vols. – M.: Pravda, 1990. – T. 4. – P. 259–318.
3. Nasonov R.A. Britten. – M.: Art, 2003, No. 20.

УДК 784

doi: 10.17223/26188929/17/6

Елена Богатырёва, Лука Белозёров

ОЛИВЬЕ МЕССИАН. ЯПОНСКИЕ ЭСКИЗЫ «СЕМЬ ХАЙКУ»

Представлен анализ японских эскизов «Семь хайку» Оливье Мессиана для оркестра в контексте его философии. «Семь хайку» – произведение периода синтеза 1960-х гг., где композитор проявил полностью зрелое мировоззрение и обобщил достижения раннего творчества. Объединение духовного, экзотического и пантеистического мотивов получило образно-содержательное воплощение в произведении.

Ключевые слова: Оливье Мессиан, современная музыка, оркестровая музыка, Япония, японские эскизы, хайку, экзотика, философия, пантеизм

Оливье Эжен Шарль Проспер Мессиан (1908–1992, Франция) – один из самых значительных и известных композиторов XX в. Его произведения постоянно звучат и пользуются мировым признанием. Не менее известен О. Мессиан и как теоретик – автор собственной теории композиции. В теоретических трудах «Техника моего музыкального языка» (1944) и «Трактат о ритме» (1948) были сформулированы основные композиторские приемы, которые получили свою реализацию в творчестве композитора. Круг тем и образов, отраженных в творчестве Мессиана, достаточно многообразен, при этом органично объединен в его художественном мировоззрении: духовность и религия, пантеизм и экзотика, ведические знания и традиции разных культур. [1, с. 112]

В исследованиях по творчеству О. Мессиана преимущественно анализируются религиозные и «орнитологические» произведения ранних периодов. Поздним сочинениям, в число которых входит и «Семь хайку», отводится меньше внимания. Произведение было написано после свадебной поездки с Ивонной Лорио в Японию в 1962–1963 гг., под впечатлением от культурно-природных памятников страны. «Семь хайку» – главное произведение «экзотического»

направления «периода синтеза» 1960-х гг., где автор объединил главные направления своего творчества – духовно-философское, экзотическое и пантеистическое [1, с. 169]. Как отмечает В.А. Екимовский, в период «синтеза» композитор «смог собрать воедино свою эволюционную триаду»: духовная, экзотическая и пантеистическая темы [4, с. 231].

Название, данное композитором, отсылает к древнему поэтическому жанру хайку. В XVII столетии поэт Мацуо Басё придал жанру философичность, главной темой стал «поэт и его пейзаж», наполненный философским смыслом. Крупнейший поэт хайку конца XIX – начала XX в. Масаока Сики писал: «хайку вмещает в себя весь мир: бушующий океан, землетрясения, тайфуны, небо и звезды – всю землю с высочайшими вершинами и глубочайшими морскими впадинами» [7]. Хайку изображает мгновение, в нем нет процесса времени: в понимании японцев без мимолетности жизнь не имеет цены и смысла. Японские поэты медитативно созерцали природу, искали в ней связи с внутренним миром человека и ответы на вечные вопросы.

Японские эскизы «Семь хайку» представляют собой программный семичастный цикл: 1. Интродукция, 2. Парк Нара и каменные фонари, 3. Яманака-каденция, 4. Гагаку, 5. Миядзама и тории в море, 6. Птицы Каруидзавы, 7. Кода. Каждый из номеров, кроме первого и последнего, воплощает какую-либо сторону природы и культуры Японии, ее памятников рукотворных и нерукотворных, выступающих, в свою очередь, отражением общеазиатской и конкретно национальной философии. Мессиян говорил: «Это произведение сочетает японских птиц и японские пейзажи с традиционной японской музыкой» [4, с. 162].

При работе в направлении экзотики для композитора была особенно важна конкретика и точность. Оливье Мессиян лично посетил культурно-природные памятники и сделал приложение к партитуре с описанием их исторической значимости. По комментариям заметно, что композитор изучил традиции, популярные философские направления, историю, национальную музыку и инструментарий. Этот подход коснулся и орнитологии: О. Мессиян совместно с японским коллегой Хосино записывали голоса птиц [3].

Произведение написано для ансамбля инструментов: флейта-пикколо, флейта, два гобоя, английский рожок, малый кларнет (in

Es), два кларнета (in B), бас-кларнет (in B), 2 фагота, труба, тромбон, восемь скрипок, ксилофон, маримба, фортепиано, хроматические колокольчики, хроматические кроталы, восемнадцать хроматических оркестровых колоколов, треугольник, две турецких маленьких цимбалы, два гонга, китайская тарелка, два там-тама. В инструментальном составе важную роль играли духовые, особенно деревянные, и расширенная группа ударных. Такой выбор акцентирует внимание на фонических эффектах, экзотике звучания и значимости ритмической организации.

Крайние части, «Интродукция» и «Кода» – арочное обрамление всего цикла, центральная часть «Гагаку» – стилизация традиционной японской музыки, Первая, четвертая и седьмая части своим философским, лишенным внешней программности содержанием создают симметрию формы, выступая как «рефренные» в макророндальной композиции всего цикла. Остальные части (2-я, 3-я и 5-я, 6-я) являются своего рода «эпизодами» в общей структуре произведения. По содержанию они имеют более конкретный программный замысел, это образы природы и культурные памятники Японии.

«Интродукция» направляет внимание слушателя на эзотерические темы. Об абстрактном философском содержании говорит не только отсутствие программы с указанием на художественный образ, но и наличие в номере определенных музыкальных символов: ритмы трех Шакти¹, «mīcra varṇa» («смесь цветов»), «śimhavicrama» («сила льва»). Данные авторские пояснения адресуют осмысление части с позиции древних ведических знаний. При этом наполненное экспрессией эмоциональное содержание по внешнему впечатлению конфликтует с абстрактно-философским смыслом. Судя по ремаркам, в части заложена идея творения мира или сам творческий процесс, который порой наполнен преодолением.

Важным средством для воплощения идеи становится сочетание разнообразного ритма с мелодией-строфой (н.п. № 1). Мелодия-строфа, изложенная унисоном восьми скрипок, отсылает к вокальному началу.

¹ Три богини-шакти Брахмы, Вишну и Шивы – Сарасвати, Лакшми и Парвати. С позиции индуистской философии, их энергиями творится мироздание.



Нотный пример № 1

Обилие разнонаправленных скачков и пунктирный ритм наполняют мелодию решительностью и волей, унисон – констатация идей сформированного мировоззрения. Выбор формы, близкой к чётному рондо, согласуется с идеей «строфы»: форма рондо исторически связана с вокальными жанрами.

В ритмической организации первой части проецируется идея созидания художественного мира через использование обратимых и необратимых ритмов, как идей цикличности и бесконечного обновления в единстве, ритмы трех Шакти, «micra varna» («смесь цветов»), «simhavicrama» («сила льва») из Деши-тала по системе Шарнгадевы усиливают эту идею своей символичностью. Ритмическое начало развивается в трёх плоскостях: обратимый ритм у деревянных духовых, необратимый ритм у фортепиано и ритм трех Шакти у медных духовых, звенящих ударных и перкуссии (н.п. № 2). Необратимый ритм в философии Мессияна связан с цикличностью жизни и её бесконечностью – как времена года мерно сменяют друг друга, так и ритм цикличен, то есть необратим. Обратимый ритм, наоборот, знак постоянного обновления, направленности в будущее. Выбор ритмов трех Шакти не случаен – женские энергии реализуют идеи созидания, творения [2, с. 225].



Нотный пример № 2

По ритмической организации «Интродукция» имеет черты трехчастности: после «metabole» (с древнегреческого – «поворот») возвращается ритм «micra varna». Такое превращение ритма можно

назвать «кристаллизацией», воплощающей идею создания порядка из хаоса.

«Кода» – одновременно зеркальное отражение, философское продолжение первой части и итог цикла. Равное значение «Интро-дукции» и «Коды» проявляется даже во внешнем параметре – равенстве масштабов (37 тактов). Репризность создается использованием тем скрипок и ритмов-символов первой части, в композиции присутствуют элементы зеркальности: обратимые ритмы меняются местами с необратимыми внутри фактуры, названные ритмы даны в обращении (н.п. № 3).

4/8 *Modéré* ♩ = 80

XYLOPHONE

MARIMBA

PIANO

(mipra varna rétrograde)

(rythme rétrograde)

2da

Нотный пример № 3

Мелодия скрипок названа автором «второй строфой», она продолжает линию из первой части, но из-за отсутствия рондальности исходные темы приобретают принципиально новый смысл. Главную роль теперь играют темы эпизодов, они мотивно дробятся и комбинируются в новых вариантах, грани разделов размыты. Главная тема первой части проводится лишь единожды, как реминисценция. Если в «Интродукции» заложена идея порядка, то в «Код», напротив, преобладает свобода, как проявление творческой спонтанности жизни.

«Гагаку» – четвертая и центральная часть в цикле не только композиционно, но и содержательно. Это единственная часть, которая имеет прямое отношение к японской музыкальной традиции, такое

обращение к классическому жанру воздействует на весь цикл. Гагаку¹ – «изысканная музыка» – традиционный жанр японской церемониальной музыки, заимствованный из Китайской традиции в VIII в. Музыка традиционного гагаку медитативна, лишена эмоциональной экспрессии, в ней отсутствуют динамические контрасты, темповые изменения, что связано с предназначением жанра – поклонение богам.

«Гагаку» О. Мессиана имеет черты традиционного жанра гагаку, но в собственном авторском стилевом прочтении. Исполнительский состав подражает звучанию классических японских инструментов: группа ударных представлена темперированными колокольчиками, кроталами и перкуссией с использованием этнических ударных. Мелодия проводится у трубы, подражающей гобою хичирики, для создания соответствующего тембра используются в унисон также две валторны и английский рожок. Звучание губного органа Сё создается фоническими аккордами восьми скрипок с ремарками *non vibrato* (без вибрато) и *sul ponticello* (у подставки). Флейта-пикколо и кларнет-пикколо, вместо струнных в классической традиции, исполняют контрапункты к мелодии.

Часть воспринимается цельно, общая драматургическая линия развивается в едином потоке, где крайние разделы – это своего рода включение в медитацию и плавный выход из медитативного состояния, а пребывание в духовной наполненности в среднем разделе является его достижением. Композиция имеет черты репризности, ритмические изменения в репризе имеют значение вариантности в контексте взглядов Мессиана о сущности ритма.

Основной раздел состоит из трех проведений лаконичной темы у трубы, которая традиционна и проста, при этом форшлаги вносят элемент импровизационности, второе проведение варьировано и разомкнуто, третье – сокращено. В мелодике ощущается вокальная декламационность, что отвечает вовлеченности личности в исполнение и воплощает самого человека в процессе медитации. Тембр

¹ Развитие гагаку продолжалось вплоть до XII в., затем был период упадка этого жанра из-за приоритета самурайской культуры. Возрождение началось в 1868 г. с началом эпохи Мэйдзи и реставрации императорской власти. Сейчас гагаку – символ непрерывности императорской власти, силы монархии.

трубы с ремарками *noble, religieux, nostalgique* (благородный, религиозный, ностальгический) наполняет образ благородством и достоинством (н.п. № 4).



Нотный пример № 4

Фон струнных, изображающий звучание губного органа Сё (н.п. № 5), – единственный пласт фактуры, не прерывающийся в цезурах между разделами, именно скрипки создают общую «пряную» статику. В примечаниях для дирижера автор пишет: «все ноты аккордов скрипок должны выходить наружу, сохраняя определенный раздражающий шарм, который будет поддерживать эффект, создаваемый различными видами гармоничных красок» [3].

Нотный пример № 5

Музыкальное воплощение традиционного жанра гагаку О. Мессиян сумел стилизовать с глубоким пониманием его философской сути, а также с максимальным приближением к его музыкально-композиционным особенностям, в том числе с вниманием к колориту японского инструментария.

Вторая, третья, пятая и шестая части «Семи хайку» воплощают образы природы и духовной культуры Японии.

Часть вторая, «Парк Нара и каменные фонари», отражает художественные впечатления композитора от Парка Нара¹, на территории которого находятся храмовые комплексы и открытые заповедники. Здесь живет много пятнистых оленей² – это символ парка и священное животное.

Музыка погружает слушателя в состояние медитативной созерцательности, гипнотической завроженности. В этой части раскрываются два плана философского содержания – пространственный и временной, соответственно, природно-пейзажный и условно-исторический. Они сопоставлены в единстве, как две стороны одного объемного изображения. Фактура части представляет собой полифоническое взаимодействие нескольких тембрально дифференцируемых тематических пластов.

Пейзажный образ в первом разделе создается темами ударных и струнных. Восемь скрипок создают сонорную аккордовую педаль на *pp* с ремарками *sul tasto* и *non vibrato*, что придает завораживающую статику и безэмоциональную отстраненность звучанию (н.п. № 6).

The image shows a musical score for 8 violas, indicated by the text "8 VIOLONS" on the left. The score consists of five staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/meter is marked "4/8". The dynamics are marked "pp" (pianissimo) at the beginning of each staff. Above the first staff, there are markings "sul tasto" and "non vibrato" with a star symbol. Above the second staff, there are markings "sul tasto", "non vibrato", and "V". Above the third staff, there are markings "sul tasto", "non vibrato", and "V". Above the fourth staff, there are markings "sul tasto", "non vibrato", and "V". Above the fifth staff, there are markings "sul tasto", "non vibrato", and "V". The score features a complex polyphonic texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, shimmering effect. There are also some longer notes and rests interspersed throughout the texture.

Нотный пример № 6

¹ Парк был основан в 1880 г. и является одним из старейших парков Японии. На территории площадью 660 гектаров находятся храмовые комплексы, более 50 зданий, признанных национальными сокровищами и важными культурными ценностями. Парк Нара – это и открытые заповедники, в нем живут олени, дикие кабаны, японская енотовидная собака, японская гигантская белка-летяга и др. [8].

² Он считался священным животным из-за посещения Такэмикадзути, одного из четырех богов Великого святилища Касуга. Олень настолько почитался, что его убийство каралось смертной казнью вплоть до конца XVII в. Сейчас в парке обитает более 1 200 особей данной породы, посетители парка могут даже погладить и покормить их [9].

Ритмический канон у античных тарелочек и колокольчиков в динамике **pp** выполняет фоновую функцию, а тема маримбы, ритмически импровизационная, ассоциируется со спонтанной поступью лани или оленя по каменной кладке (н.п. № 7).



Нотный пример № 7

Ремарка *poétique* – определяющая для темы маримбы: случайные движения наполнены глубоким смыслом, что согласуется с взглядами Мессиана на сущность ритма – это «бесконечная неточная нерегулярная периодичность», раскрывающая естественную красоту и спонтанность звуков природы [6, с. 41].

На воплощение идеи времени Мессиана вдохновили памятники японской классической архитектуры – три тысячи каменных фонарей на пути к храму Касуга Тайся¹.

Образ древности создается с помощью античной ритмики – у кларнетов и фортепиано звучит стилизованная четырёхстопная античная строфа в ритмическом каноне, фалейский хендекаслог, ферекратий, адоний (н.п. № 8).

P1e Clar.

1re Clar.

Cl. basse

(*Phalécien*)

mf

f

II (*pour 10*)

crusc.

Нотный пример № 8

Эффект архаики с фонизмом кварт и квинт в партии фортепиано приобретает символическое значение: стилистика григорианского органума раскрывает аспект древности без конкретизации эпохи. В целом медитативный характер музыки создается отсутствием

¹ Синтоистское святилище, построенное в XIII столетии.

кульминаций в развитии, мелодической «эскизностью», вниманием к фонизму, обращением к античной ритмике, а также звукоподражанием природной импровизационности.

Третья часть, названная «Яманака-каденция», посвящена красивому памятнику природы – озеру Яманака¹ недалеко от горы Фудзи. Его также называют «лебединым» из-за большой популяции лебедей-кликунов [10].

Мессиян на протяжении всей жизни интересовался орнитологией, профессионально занимался записью птичьих звуков, поэтому здесь они представлены в широком многообразии двадцати пяти видов². Все эти птицы действительно обитают на территории Японии, некоторые являются уникальными для этой страны. Их голоса композитор собирал в сотрудничестве с японским орнитологом Хосино.

Композитором воссоздается образ шумного птичьего разговора. Композиция части основана на чередовании оркестрового звучания с каденциями фортепиано.

Сверхмногоголосие оркестровой фактуры создает сонорный эффект, причем ни один птичий голос не дублируется, темы постоянно развиваются, каждый раз композитор находит новый вариант, сохраняя принцип движения, ритм и значимые интонации (н.п. № 9). Этот метод работы с «птичьими» темами В. Екимовский назвал «мелодическим» [1, с. 245].

¹ Озеро Яманака расположено в деревне Яманакако в префектуре Яманаси недалеко от горы Фудзи. Это самое большое из пяти озер Фудзи по площади поверхности и самое высокое по расположению. Его также называют «лебединым» из-за большой популяции лебедей-кликунов [10].

² Misosozai (крапивник), Aka hara (золотистый японский дрозд), Aoji (японская овсянка), Ōrugi (синяя мухоловка), Kibitaki (желтоспинная японская мухоловка), Nôaka (ошейниковая овсянка), Hibari (японский жаворонок), Kuro tsugumi (серый японский дрозд), Uguisu (короткокрылая камышевка), Hototoguisu (малая кукушка), San kô chô (черная японская райская мухоловка), Mejiro (японская белоглазка), Binzui (пятнистый конёк), O-yoshikiri (дроздовидная камышевка), Komadori (японская зарянка-малиновка), Nojiko (желтая японская овсянка), Iwahibari (альпийская завирушка), Sendai mushikui (светлоголовая пеночка), Nôjiro (красноухая овсянка), Nobitaki (восточный черноголовый чекан), Juichi (ширококрылая кукушка), Fukuro (длиннохвостая неясыть), Ruribitaki (синехвостка), Ko-mukudori (краснощекий японский скворец), Ikaru (большой черноголовый дубонос).

Un peu vif $\text{♩} = 112$

1^{re} FLÛTE Aoji

FLÛTE Nojiko

1^{er} HAUTBOIS Kuro tsugumi

2^e HAUTBOIS Mejiro

Нотный пример № 9

Кроме обновления характерного звучания, изменение тембра также играет акустическую роль – вариант мелодии звучит с нового места на сцене, точно так же, как и птицы летают по лесу. Но в полной мере это возможно ощутить лишь в живом исполнении.

Каденции фортепиано связаны с оркестровыми эпизодами через свободное варьирование тем – голосов птиц (н.п. № 10): Kibitaki (желтоспинная японская мухоловка), Hôaka (ошейниковая овсянка), Hibari (японский жаворонок), Kuro tsugumi (серый японский дрозд).

(bien détaillé, amusant, joyeux, sans hâte) –

Piano

Tied

Kibitaki

Нотный пример № 10

Каденции связаны с образами водной стихии: многозвучные холодные аккорды близки к «витражной технике» Мессиаана, они ассоциируются с водной гладью высокогорного озера, где как в зеркале отражаются птицы. Тремолирование изображает легкие волны на поверхности.

Часть пятая, «Миядзама и тории в море»¹ – музыкальный образ храмового острова, который раньше считался священным. Чтобы не осквернить его, храм Ицукусима-дзиндзя был построен на сваях, а огромные красные деревянные ворота-тории находятся прямо в воде, что должно подчеркивать чистоту и неприкосновенность острова. На острове очень много кленов, осенью лес приобретает красно-бардовый оттенок [11].

Зыбкая и полуреальная звуковая атмосфера, связанная с воплощением святого острова, не разрушается мощью водной стихии, а защищается ею от вторжения мирского и грубого: природа, как наиболее естественный и праведный участник нашего мира, стремится защитить храмовый остров.

В раскрытии художественных образов с позиции присущего композитору феномена синестезии, элементы музыкальной речи и группы инструментов являются воплощением различных цветовых оттенков. Композитор делит инструментальный ансамбль на три группы, выступающие в качестве пластов фактуры. Три тембровых сочетания, по ощущению автора, связаны с цветами: духовые и темперированные ударные – красный, сиреневый, пурпурно-фиолетовый, скрипки и колокольчики – серо-золотой, красный и оранжевый, фортепиано и звенящие ударные – синий, бледно-зеленый и золотистый [3].

Все эти цвета выбраны не случайно, они отражают красочную природу данного острова, каждая группа является воплощением различных деталей пейзажа (кленовый лес, тории, храм, море). У композитора нет прямых параллелей между цветом и объектами, одни и те же цвета могут использоваться для изображения различных эле-

¹ Остров Ицуки-сима, или, как его неофициально называют, «Миядзима», («храмовый остров») раньше считался священным; до начала XX в. на его землю нельзя было ступать женщинам, чтобы не осквернить его, также для сохранения святости острова на нем запрещены захоронения и роды. Храм Ицукусима-дзиндзя был построен на сваях, а огромные красные деревянные ворота-тории – прямо в воде, это должно подчеркивать его чистоту и неприкосновенность. Здесь очень сильные приливы и отливы, поэтому свайное строительство также имеет практический смысл. На острове очень много кленов, осенью лес приобретает красно-бордовый оттенок [11].

ментов композиции. Как написал сам автор в примечании для дирижера, «все целиком должно звучать, как богатое, яркое и сложное наложение цветов» [3].

Лирическо-поэтический образ храмового острова сосуществует с величием водной стихии. Тембр колокольчиков создает мерцающую окраску, привнося мистический оттенок. Образ накатывающих волн создается группой духовых, их тема обозначена автором как рефрен (н.п. № 11).



Нотный пример № 11

Развивающие разделы имеют большой охват диапазона, более «давящую» оркестровку, а также дробятся на мелкие фразы. Фактурное воплощение партии скрипок (педали) связывает с философичностью второй части, при этом бурный характер пятой части контрастен спокойной зеркальной глади озера Яманака из третьей части.

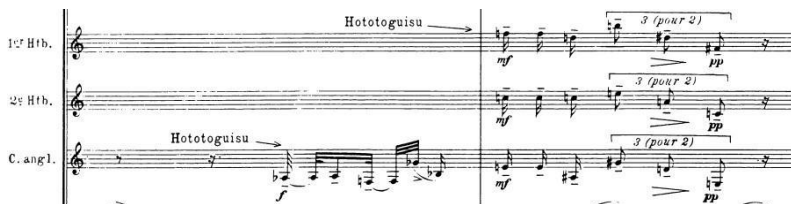
Для драматургии в целом и вариантов темы характерно волновое развитие, с движением к кульминации и последующим плавным затуханием после неё, что может иллюстрировать накатывающие валы.

Шестая часть, «Птицы Каруидзавы»¹ – последняя программно-изобразительная часть в Эскизах Мессиана. Каруидзава – курортный поселок у подножья вулкана Асама, в окрестностях в которого есть каскад водопадов и парк Ониосидаси [12].

Эта часть продолжает развитие орнитологической темы, заложенной в третьей части. Здесь используются те же самые голоса птиц и та же особенность композиции: чередование каденций фортепиано с оркестровыми эпизодами и вариантносью тем в развитии. «Птицы Каруидзавы» – самая протяженная (приблизительно треть звучания всего цикла) и самая сложная по ритму и метру – размеры

¹ Каруидзава – курортный поселок у подножья вулкана Асама, в префектуре Нагано. Это знаменитое место для туристов со всего мира. В окрестностях есть живописные места – каскад водопадов Сиранто и парк Ониосидаси.

меняются каждые несколько тактов. В отличие от третьей части, помимо «мелодической» техники, основанной на свободных имитациях и контрапунктах разных тем, используется «гармоническая» – модификация одного голоса посредством добавления обертонов-резонансов, что приводит к «вертикальной» сонористике (н.п. № 12) [1, с. 245].



Нотный пример № 12

Звуки и голоса отдельных птиц также получили развитие: одной птице может принадлежать сразу несколько тем, совершенно разных по принципам движения, мелодике и ритму. Например, тема Kibitaki (желтоспинная японская мухоловка) у гобоя близка к шуму крыльев (н.п. № 13), у ксилофона стучащие элементы типа «клевание» (н.п. № 14), а у кларнетов – непосредственно пение птицы (н.п. № 15).



Нотный пример № 13



Нотный пример № 14

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Pte clar. (Piccolo Clarinet), 1re clar. (First Clarinet), 2e clar. (Second Clarinet), and Cl. basse (Bass Clarinet). The score is written in 8/8 time and features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f*, *gai, colore*, *ff*, and *f*. Fingerings like 5 and 3 are indicated. The notation is in treble and bass staves with various key signatures and accidentals.

Нотный пример № 15

В целом техника работы с «птичьими» темами претерпела эволюцию в творчестве О. Мессиана: в «Семь хайку» композитор дает синтез мелодического и гармонического метода работы с темами в одновременном звучании. «Птицы Каруидзавы» можно считать вершиной развития «птичьей» техники. [1, с. 245]

Японские эскизы «Семь хайку» являются показательным произведением для позднего творчества Оливье Мессиана. Здесь можно выделить три плана содержания, что свойственно периоду «синтеза» 1960-х гг.: экзотический (история и культура Японии), духовно-философский (сплав философии Оливье Мессиана и восточных учений, идея творения как сочетание упорядоченности и спонтанности) и природный (образы леса, моря, озера, птиц, оленей и ланей). Каждая из частей развивает один или несколько этих планов, чем и достигается цельность звучания: художественные образы сосуществуют, попеременно выдвигаясь на роль ведущих. Развитая пейзажность и изобразительность характерны для автора как представителя национальной французской традиции с ее интересом ко всему зримому [5, с. 169].

Общая программность цикла косвенно связана с жанром хайку через общие смысловые акценты: философская трактовка образов

природы, медитативность, тема странствий и проявление авторской позиции. Символика чисел пяти и семи согласуется с композицией хайку.

По жанровой принадлежности в «Семи хайку» можно обнаружить черты сюиты, концерта и симфонии с эпическим типом драматургии. В неразрывной связи с различным содержанием Оливье Мессиаан использует многообразие собственных техник: полифония пластов, ритмическое варьирование и преобразование при работе с индийскими ритмами, стилизация и цитирование античной ритмики, «мелодический» и «гармонический» методы при работе с птичьими темами, цветомузыка и сонорика.

Главным достижением периода синтеза можно считать создание Оливье Мессиааном комплексной изотерической философии, где идеи религии, духовности, пантеизма и ведических знаний сложились в целостную картину мира. В свете этой универсальности японские эскизы «Семь хайку» являются проекцией итогового мировоззрения композитора.

Использованные источники

1. Екимовский В.А. Оливье Мессиаан: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1987. 304 с.
2. Кандаурова Л. Полчаса музыки: Как понять и полюбить классику. М.: Альпина Паблишер, 2023. 438 с.
3. Мессиаан О. Японские эскизы «Семь хайку» – партитура произведения. Париж: Alphonse Leduc, 1975. 159 с.
4. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиааном. Париж, 1967.
5. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Ч. 1–2. 2-е изд. М.: Консерватория, 1994. 261 с.
6. Цареградская Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. М.: Классика-XXI, 2002. 376 с.
7. Дьяконова Е. Как читать и понимать хайку. URL: <https://arzamas.academy/materials/703> (дата обращения: 30.04.2024).
8. Каменные фонари храма Касуга: Прогулка под свет фонарей. URL: <https://ru.jal.japantravel.com/нара/каменные-фонари-храма-касуга/56836> (дата обращения: 30.04.2024).
9. Нара. Парк Нара. Великолепные храмы, святилища и олений парк. URL: <https://visitjapan.ru/destinations/kansai/nara/nara-park-and-around> (дата обращения: 30.04.2024).
10. Lake Yamanaka. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Lake_Yamanaka (дата обращения: 30.04.2024).

11. «Остров Храмов» Миядзима: Ицукусима-дзиндзя и другие святыни. URL: <https://tourpedia.ru/itsukushima/> (дата обращения: 30.04.2024).

12. Нагано. Город Каруидзава. URL: <https://visitjapan.ru/destinations/hokuriku-shinetsu/nagano/karuizawa> (дата обращения: 30.04.2024).

Elena Bogatyreva, Luka Belozarov

OLIVIER MESSIAEN. JAPANESE SKETCHES “SEVEN HAIKU”

Musical almanac of Tomsk State University, 2024, no. 17, pp. 51–67.

doi: 10.17223/26188929/17/6

The article presents an analysis of Japanese sketches of Olivier Messiaen's "Seven Haiku" for orchestra in the context of his philosophy. "Seven Haiku" is a work from the synthesis period of the 60s, where the composer showed a fully mature worldview and summarized the achievements of his early work. The combination of spiritual, exotic and pantheistic motifs was embodied figuratively and meaningfully in the work.

Keywords: Olivier Messiaen, modern music, orchestral music, Japan, Japanese sketches, haiku, exoticism, philosophy, pantheism

The used sources

1. Ekimovsky V.A. Olivier Messiaen: Life and creativity. – M.: Sov. composer, 1987. – 304 p.

2. Kandaurova L. Half an hour of music: How to understand and love the classics. – M.: Alpina Publisher, 2023. – 438 p.

3. Messiaen O. Japanese sketches "Seven Haiku" – score of the work. – Paris: Alphonse Leduc, 1975. – 159 p.

4. Samuel K. Conversations with Olivier Messiaen. – Paris, 1967.

5. Kholopova V.N. Music as an art form. Part 1-2. 2nd ed. M.: Scientific and Technical Center "Conservatory", 1994. – 261 p.

6. Tsaregradskaya T.V. Time and rhythm in the works of Olivier Messiaen. – M.: Classics-XXI, 2002. – 376 p.

7. E. Dyakonova. How to read and understand haiku. [Electronic resource]. – Access mode: <https://arzas.academy/materials/703> – (Date of access: 04/30/2024).

8. [Electronic resource]. – Access mode: <https://ru.jal.japantravel.com/nara/stone-lanterns-temple-kasuga/56836> – (Date of access: 04/30/2024).

9. [Electronic resource]. – Access mode: <https://visitjapan.ru/destinations/kan-sai/nara/nara-park-and-around> – (Date of access: 04/30/2024).

10. [Electronic resource]. – Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Lake_Yamanaka – (Date of access: 04/30/2024).

11. [Electronic resource]. – Access mode: <https://tourpedia.ru/itsukushima/> – (Date of access: 04/30/2024).

12. [Electronic resource]. – Access mode: <https://visitjapan.ru/destinations/hokuriku-shinetsu/nagano/karuizawa> – (Date of access: 04/30/2024).

VERBUM DE MUSICA

УДК 78.05

doi: 10.17223/26188929/17/7

Сергей Меркулов

«ВЫ СПОСОБНЫ СЛЫШАТЬ МУЗЫКУ, РОБЕРТ?»: ОТРАЖЕНИЕ СОБЫТИЙ, ЯВЛЕНИЙ И ПРОЦЕССОВ ЧЕРЕЗ ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ

Реальность изучают и описывают разные науки каждая своим понятийным аппаратом. Это делает и музыка. Поэтому, любую систему доказательств можно изобразить в музыке. Явления и процессы описывают в буквах языков, математических цифрах и формулах, визуальной инфографике, нотах. Объективная история и субъективное восприятие событий главным героем представлены Кристофером Ноланом в фильме «Оппенгеймер», в котором саундтрек через главные партии скрипки и оркестра передает содержание и настроение от азарта открытий до понимания утраты контроля последствий изобретения.

Ключевые слова: саундтрек фильма, Оппенгеймер, оригинальная звуковая дорожка, Людвиг Йоранссон, Кристофер Нолан

Что такое жизнь? – одноименное название первой вступительной лекции, прочитанной Сергеем Ивановичем Коржинским первого сентября 1888 года [1] на открытии преподавания в Императорском Томском университете [2]. С позиции биологии жизнь – это эмерджентное сочетание нескольких факторов: физических и химических процессов в клетках разных типов, между которыми происходят различные взаимодействия. С позиции химии жизнь – это набор биохимических реакций. С позиции физики – взаимодействие молекул, атомов и электронов в огромном сочетании параллельно протекающих процессов. С позиции музыки жизнь – это ритм, мелодия и гармония. В математике – описание строгим формальным языком цифр и формул отношений между объектами через их свойства, с опорой на аксиомы. И каждая из этих позиций своим языком способна описать явления и процессы жизни. На понимании этого факта

основана фраза Нильса Бора, одного из создателей квантовой механики, обращённая к Роберту Оппенгеймеру на седьмой минуте фильма, где он утверждает и спрашивает: «Алгебра схожа с нотной грамотой. Ноты можно прочесть, но гораздо важнее их слышать. Вот Вы способны слышать музыку?». И за ответом Роберта Оппенгеймера о том, что он ее слышит, стоит понимание процессов ядерной физики, математических расчетов и видения процессов, которые также можно слышать (воспринимать) как музыку.

Сознание человека, его интеллект – уникальное средство изучения окружающего мира. Благодаря наблюдательности отдельных людей, заимствованиям и импровизации появляются изобретения, улучшающие быт людей. Однако человек – создание, появившееся на этой планете с ее уникальными факторами эволюции. «Зверь» внутри человека может быть одомашнен воспитанием, культурой, социальными институтами. И тем не менее прогресс часто идет рука об руку с желанием сделать новое изобретение оружием для того, чтобы диктовать свою волю. Само по себе это ни хорошо ни плохо. Однако такого оружия, как ядерное и водородное, по своему разрушительному потенциалу человечество еще не знало. Даже думать страшно о том, что произойдет, если оно выйдет из-под контроля. Одно точно известно – сила, заключенная в нем, способна стереть не просто города и цивилизации, но и саму жизнь как мы ее знаем... «Спустя пару месяцев после бомбардировки Хиросимы и Нагасаки Роберт уже не мог унять совесть и переживания о том, что атака войны» [3].

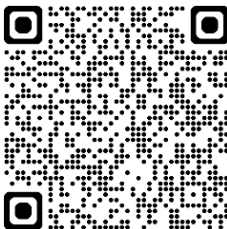


Рис. 1. Геологическое время в виде диаграммы, изображающей относительные размеры эпох в истории Земли

Если представить геологическое время в виде часов, на которых изображены размеры эпох относительно истории Земли [4], то появление первый людей (около 2 млн лет назад) и человека разумного

(0,2 млн лет назад) визуально выглядит как 1,5 минуты до полуночи. А на других метафорических Часах Судного дня, предложенных в 1947 г. учёными из журнала «Бюллетень учёных-атомщиков», которые ежегодно оценивают близость человечества к самоуничтожению (т.е. близость к полуночи), это время с 2023 г. приблизилось к 90 секундам до «полуночи», в 2024 г. время на той же отметке. Биологический вид, который, по меркам Вселенной, появился на этой планете совсем недавно, благодаря интеллекту, пониманию устройства окружающего мира, умению смотреть вглубь микро- и макро-процессов, уже создал то, что способно уничтожить и его, и окружающий мир. Эти и подобные вопросы поднимает режиссёр Кристофер Нолан в фильме (2023 г.) «Оппенгеймер» (2023 г.) о Роберте Оппенгеймере, создателе первой ядерной бомбы, руководителе Манхэттенского проекта. Фильм номинировался по тринадцати позициям и получил премию «Оскар» в семи из них. В том числе за саундтрек к фильму, который написал шведский композитор Людвиг Йоранссон, ранее уже получавший «Оскар» в номинации «Лучшая музыка к фильму» в 2019 г. за фантастический боевик «Чёрная пантера». Людвиг уже принимал участие в предыдущем фильме Кристофера Нолана «Довод», где музыка является основой для удержания внимания во время развития сюжета.

Статья продолжает цикл публикаций, посвященных изучению саундтрека [5] как отдельного от основного произведения, для которого создается. Изначально саундтрек является дополнением к фильму, сериалу, игре, однако может представлять самостоятельную ценность. Для погружения в контекст без просмотра фильма можно посмотреть трейлер [6].



Рис. 2. Трейлер фильма «Оппенгеймер»

Композитор Людвиг Йоранссон в интервью о создании саундтрека к фильму отмечает:

1. Кристофер Нолан попросил использовать скрипку как основной инструмент для саундтрека к фильму из-за ее выразительного звучания и возможности в звучании переключаться между ужасными и прекрасными эмоциями. «Ты можешь переключаться между этими эмоциями очень, очень быстро. И это было то, что нашло отклик в сценарии и в характере Оппенгеймера и его сложного персонажа» [7].

2. После прочтения сценария Людвиг экспериментировал со звучанием скрипки так, чтобы она звучала по-другому. После нескольких изнуряющих дней, с игрой по десять часов, он записал мелодичную басовую партию из четырех нот на фортепиано, затем перенес на скрипку и зациклил. Поверх наложил мелодию из шести нот, получив основу для треков. Из-за постоянной смены темпа оказалось трудно исполнить произведение с оркестром. Для этого каждому музыканту в наушники подавался звук щелчка при смене темпа. В видео [8] показано как меняется темп во время исполнения.



Рис. 3. Темп в треке «Can You Hear The Music» и его изменения

3. Вот что говорит композитор в интервью о создании главной мелодии «Can You Hear The Music» после долгих экспериментов по разработке саундтрека: «Я понял, что то, что мне действительно нужно было запечатлеть – это эмоциональная суть путешествия Оппенгеймера. И я не собираюсь заниматься продюсированием и звуковым оформлением, как это нужно делать с мелодией. В этом чувстве одиночества было что-то такое, что я подчеркнул из сценария и из истории. Именно это я и хотел изобразить в этой мелодии» [7].

Узнать все детали создания трека, переложения для исполнения с оркестром можно из оригинального видео на английском или русском языке, которое автор этой статьи перевёл и озвучил с помощью нейросети Яндекс, а также оцифровал запись перевода с экрана и

разместил на своем канале в YouTube [9] и VK Видео [10] для приятного просмотра.

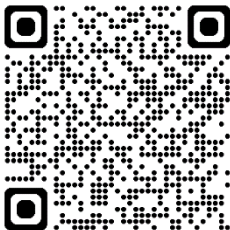


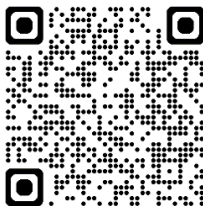
Рис. 4. Людвиг Йоранссон о создании саундтрека к фильму (YouTube)



Рис. 5. Людвиг Йоранссон о создании саундтрека к фильму (VK Видео)

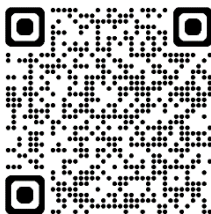
Список треков фильма «Оппенгеймер» составляет 24 музыкальных произведения общей длительностью 94 минуты 42 секунды. В каждом присутствует скрипка, а также настроение в диапазоне от уныния, одиночества до возвышенного, преисполненного жадой достижения важной цели. В музыке есть узнаваемые моменты со звуками воздушной тревоги, падающей бомбы, звука дозиметра, когда частицы фиксируются счетчиком Гейгера, красота рассветов и закатов, надежды, вдохновения, открытие и азарт от удовольствия, действия, осознание будущих проблем от сделанного открытия, которое уже невозможно контролировать.

Только на музыкальном стриминге Last.fm, за менее чем один год, количество прослушиваний составило 6 млн [11]. Послушать треки можно без оплаты на YouTube [12].



*Рис. 6. Плейлист оригинальных треков
фильма «Оппенгеймер»*

О саундтреке к фильму Кристофера Нолана «Оппенгеймер» написано много статей даже на русском языке, тем более на английском. Саундтреки К. Нолан подбирает внимательно, поскольку они значительно дополняют сюжет фильма, удерживают внимание зрителя.



*Рис. 7. Julia Dina исполняет трек
«Can You Hear The Music» на скринке*

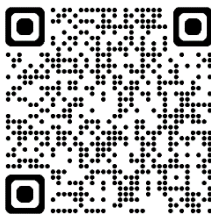
Трек «Can You Hear The Music» оказался настолько популярным, что в Интернете на него сделано и продолжают делать переложения на разные инструменты.



*Рис. 8. Imperial Orchestra исполняют трек
«Can You Hear The Music»*

Наиболее успешные кавер-версии создала виолончелистка Julia Dina [13] и российский оркестр Imperial Orchestra [14], который сейчас находится в туре по городам с исполнением всего саундтрека к фильму.

Приведем описание с YouTube канала оркестра: «Imperial Orchestra первый в мире оркестр, который объединил музыку к фильму “Оппенгеймер” в целую симфонию, сочетающую в себе технологичный саунд дизайн и всю красоту и богатство живого звука. Этот номер поистине захватывает дух и держит в эмоциональном напряжении с первых до последних нот! Интеграция мощного светового шоу и видеоряда, специально созданного в такт музыки, усиливает драматический эффект режиссерской задумки Кристофера Нолана» [15].



*Рис. 9. Концерт Imperial Orchestra саундтрека фильма «Оппенгеймер»
Дирижёр – Лев Дунаев, аранжировка – Дмитрий Кошелев*

Таким образом, саундтрек к фильму Кристофера Нолана «Оппенгеймер», написанный композитором Людвигом Йоранссоном, является важным составляющим элементом кинофильма и самостоятельным музыкальным произведением, привлекающим к себе внимание со стороны широкой аудитории уже довольно продолжительное после выхода фильма время.

Интересно, насколько каждый из нас способен *слышать* музыку?!

Использованные источники

1. Коржинский С.И. Что такое жизнь? Вступительная лекция, читанная 1-го сентября 1888 года, при открытии преподавания в Императорском Томском университете. Томск, 1888. 48 с. URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000582350> (дата обращения: 31.05.2024).
2. Печатное издание лекции «Что такое жизнь?» // Экскурсионно-просветительский центр ТГУ. URL: <https://museum.tsu.ru/content/pechatnoe-izdanie-lekcii-chto-takoe-zhizn> (дата обращения: 31.05.2024).
3. 8 фактов о Роберте Оппенгеймере // Мел. 2023. URL: <https://mel.fm/zhizn/istorii/5437012-8-faktov-o-roberte-oppengeymere-pervy-odnazhdy-emu-postavili-diagnoz-ranneye-slaboumiye> (дата обращения: 31.05.2024).

4. Геологическое время в виде диаграммы, изображающей относительные размеры эпох в истории Земли // Wikimedia.org. 2024. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Geologic_Clock_with_events_and_periods_ru.svg (дата обращения: 31.05.2024).

5. Меркулов С.А. Саундтрек как музыкальное дополнение, которое может становиться самостоятельным произведением (на примерах из фильмов и компьютерных игр) // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2022. № 14. С. 102–110. DOI: 10.17223/26188929/14/13. URL: https://journals.tsu.ru/music/&journal_page=archive&id=2310 (дата обращения: 20.05.2024).

6. Русский трейлер фильма «Оппенгеймер» // Red Head Sound – перевод и озвучивание [YouTube канал]. 2023. URL: <https://youtu.be/zU2vtD7npd0?si=YoMl0RplWWGtLRcp> (дата обращения: 31.05.2024).

7. How 'Oppenheimer' Oscar Winning Composer Ludwig Göransson Created 'Can You Hear The Music?' // Variety [YouTube канал]. 2024. 01:14–01:33. URL: <https://youtu.be/fWvX4M1dXss?si=XZfJct0kLKSYiMm4&t=74> (дата обращения: 31.05.2024).

8. Oppenheimer – Can You Hear The Music (Violin Version) // JuliaDinaViolin [YouTube канал]. 2024. URL: <https://youtube.com/shorts/UQZDIF3fjPk?si=mUKQ23-ethOJPXl> (дата обращения: 31.05.2024).

9. Людвиг Йоранссон, композитор саундтрека к фильму Кристофера Нолана «Оппенгеймер» // Сергей Меркулов [YouTube канал]. 2024. URL: <https://youtu.be/UdRAYrXeMLM> (дата обращения: 16.06.2024).

10. Людвиг Йоранссон, композитор саундтрека к фильму Кристофера Нолана «Оппенгеймер» // Сергей Меркулов [VK видео канал]. 2024. URL: https://vk.com/video208460062_456239465?list=ln-dUg7pYrDTTr8ndiaM4b (дата обращения: 16.06.2024).

11. Ludwig Göransson. Oppenheimer (Original Motion Picture Soundtrack) // Last.fm [Музыкальный онлайн-сервис]. 2024. URL: [https://www.last.fm/ru/music/Ludwig+G%C3%B6rransson/Oppenheimer+\(Original+Motion+Picture+Soundtrack\)](https://www.last.fm/ru/music/Ludwig+G%C3%B6rransson/Oppenheimer+(Original+Motion+Picture+Soundtrack)) (дата обращения: 31.05.2024).

12. Oppenheimer (Soundtrack) // Original Soundtrack [YouTube плейлист]. 2024. URL: <https://youtube.com/playlist?list=PLDisKgcAC4QJDGcv7BafiO3tqpRYrTXe&si=5eqTScme23bApNuB> (дата обращения: 31.05.2024).

13. Oppenheimer – Can You Hear The Music (Violin Version) // Julia Dina [YouTube канал]. 2024. URL: <https://youtu.be/Ia9qnQF3M8w?si=g1osTqwUqHy6XwMk> (дата обращения: 31.05.2024).

14. Oppenheimer / Can You Hear The Music – Imperial Orchestra (music by Ludwig Göransson) // Imperial Orchestra [YouTube канал]. 2024. URL: <https://youtu.be/TmfqYXZx9FA?si=GDUCjp31ZmJNzFA2> (дата обращения: 31.05.2024).

15. Oppenheimer | Imperial Orchestra // Imperial Orchestra [YouTube канал]. 2024. URL: <https://youtu.be/nRqF-tKuKEs?si=WQcwDDJBWB19-42p> (дата обращения: 31.05.2024).

Sergey Merkulov

"CAN YOU HEAR THE MUSIC, ROBERT?" THE SOUNDTRACK TO CHRISTOPHER NOLAN'S BIOGRAPHICAL DRAMA "OPPENHEIMER": A REFLECTION OF EVENTS, PHENOMEN AND PROCESSES THROUGH THE PERCEPTION OF MUSIC.

Musical almanac of Tomsk State University, 2024, no. 17, pp. 68–77

doi: doi: 10.17223/26188929/17/7

Keywords: film soundtrack, Oppenheimer, original soundtrack, Ludwig Göransson, Christopher Nolan

The used sources

1. *Korzhinsky S. I.* What is life? : introductory lecture delivered on September 1, 1888, at the opening of teaching at the Imperial Tomsk University / S. Korzhinsky. - Tomsk : Publication of the Mikhailov and Makushin bookstore, 1888. – [2], 48 p. URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000582350> (accessed: 05/31/2024).

2. Printed edition of the lecture "What is life?" // TSU Excursion and Educational Center. URL: <https://museum.tsu.ru/content/pechatnoe-izdanie-lekcii-cto-takoe-zhizn> (date of access: 05/31/2024).

3. 8 facts about Robert Oppenheimer // "Chalk" [Electron. edition], 2023. URL: <https://mel.fm/zhizn/istorii/5437012-8-faktov-o-roberte-oppengeymere-pervy-odnazhdy-emu-postavili-diagnoz-ranneye-slaboumiye> (accessed: 05/31/2024).

4. Geological time in the form of a diagram depicting the relative sizes of epochs in the history of the Earth // Wikimedia.org [Electronic resource], 2024. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Geologic_Clock_with_events_and_periods_ru.svg (date of application: 05/31/2024).

5. *Merkulov S. A.* Soundtrack as a musical addition that can become an independent work (using examples from films and computer games) // Musical Almanac of Tomsk State University. 2022. No. 14. pp. 102-110. DOI: 10.17223/26188929/14/13. URL: https://journals.tsu.ru/music/&journal_page=archive&id=2310 (date of application: 05/20/2024).

6. Russian trailer for the film "Oppenheimer" // Red Head Sound – Translation and Dubbing [YouTube channel], 2023. URL: <https://youtu.be/zU2vtD7npd0?si=YoMI0RplWWGtLRcp> (date of application: 05/31/2024).

7. How 'Oppenheimer' Oscar Winning Composer Ludwig Göransson Created 'Can You Hear The Music?' // Variety [YouTube channel], 2024. 01:14-01:33. URL: <https://youtu.be/fWvX4M1dXss?si=XZfJct0kLKSyiMm4&t=74> (date of application: 05/31/2024).

8. Oppenheimer - Can You Hear The Music (Violin Version) // JuliaDinaViolin [YouTube channel], 2024. URL: <https://youtube.com/shorts/UQZDlF3fjPk?si=mU-KQ23-ethOJPXl> (accessed: 05/31/2024).

9. *Ludwig Göransson*, composer of the soundtrack to Christopher Nolan's film "Oppenheimer" // Sergey Merkulov [YouTube channel], 2024. URL: <https://youtu.be/UdRAYrXeMLM> (date of appeal 1606.2024).

10. *Ludwig Göransson*, composer of the soundtrack to Christopher Nolan's film "Oppenheimer" // Sergey Merkulov [VK video channel], 2024. URL: https://vk.com/video208460062_456239465?list=ln-dUg7pYrDTr8ndiaM4b (date of reference: 06/16/2024).

11. *Ludwig Göransson. Oppenheimer (Original Motion Picture Soundtrack)* // Last.fm [Online Music Service], 2024. URL: [https://www.last.fm/ru/music/Ludwig+G%C3%B6ransson/Oppenheimer+\(Original+Motion+Picture+Soundtrack\)](https://www.last.fm/ru/music/Ludwig+G%C3%B6ransson/Oppenheimer+(Original+Motion+Picture+Soundtrack)) (accessed 05/31/2024).

12. *Oppenheimer (Soundtrack)* // Original Soundtrack [YouTube playlist], 2024. URL: <https://youtube.com/playlist?list=PLDisKgcAC4QJDGcv7BafIO3tqpRYrTXe&si=5eqTScme23bApNuB> (date of application: 05/31/2024).

13. *Oppenheimer - Can You Hear The Music (Violin Version)* // Julia Dina [YouTube channel], 2024. URL: <https://youtu.be/Ia9qnQF3M8w?si=g1osTqwUqHy6XwMk> (date of application: 05/31/2024).

14. *Oppenheimer / Can You Hear The Music - Imperial Orchestra* (music by Ludwig Göransson) // Imperial Orchestra [YouTube channel], 2024. URL: <https://youtu.be/TmfqYXZx9FA?si=GDUCjp31ZmJNzFA2> (date of access: 05/31/2024).

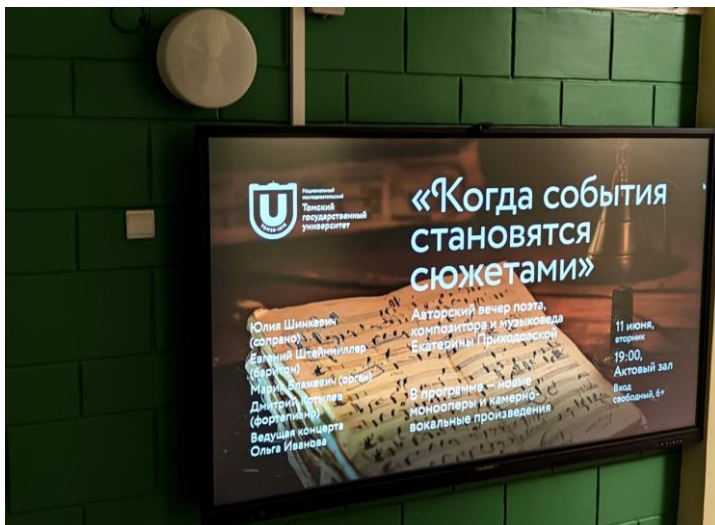
Oppenheimer | Imperial Orchestra // Imperial Orchestra [YouTube channel], 2024. URL: <https://youtu.be/nRqF-tKuKEs?si=WQcwDDJBWBi9-42p> (date of application: 05/31/2024).

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

УДК 784

doi: doi: 10.17223/26188929/17/8

АВТОРСКИЙ КОНЦЕРТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА ЖУРНАЛА



Без сомнения, концертов в городе много и проходят они регулярно на разных концертных площадках. Однако концертов современной музыки не так уж много. Да на них обычно и не ходят. По крайней мере, когда заявляется концерт современной музыки – зрителей в зале обычно немного.

Этот концерт назывался не просто концертом современной музыки, а авторским вечером, и в его посещении немалое значение имело знакомство с именами тех, кто в нем участвовал.

Сначала несколько слов о Екатерине Приходовской, творчеству которой и посвящен вечер. На афише написано – поэт, композитор, музыковед. По ее словам, и то, и другое, и третье – об одном и том же. Все знают слова «Служу Советскому Союзу». Если эти слова перифразировать, Екатерина могла бы сказать – служу вокальной музыке. Она пишет и музыку, и либретто своих опер. Докторская диссертация посвящена моноопере. Что пишет, то и изучает. Это удобно и результативно.

В принципе, любой эпизод из жизни любого человека может быть монооперой. Эпизод – потому что произведение искусства весьма ограничено во времени. Из жизни любого человека – потому что у любого человека есть свои мечты. Свои воспоминания. О чём человек молчит, а душа поёт.

Но этих песен никто не слышит, они звучат где-то внутри, глубоко в сердце. Но в них неизбежно есть и слова, и бессловесная, эмоциональная часть.

Концерт называется «Когда события становятся сюжетами». То есть то, что было в реальности, – становится рассказом. Оперой. Стихотворением.

Собственно говоря, только в таком виде оно и проживет века. Исторической конкретики мы особо и не знаем. Да историю и переписывали много раз. А вот сказки и легенды знаем с детства. Знаем и колыбельные, которые нам пели, и стихи, которые нам читали.

Видимо, поэтому такое большое значение и имеют в сознании людей носители этих легенд и сказок – пророки. Вещуньи. Только вещих птиц знаем несколько – на Руси Алконост, Сирин, Финист, Гамаюн... В этом нет ни дат, ни имён – в какое бы время ни жили, люди всегда поют и говорят о любви, о счастье, о правде... По всей Земле, в любых странах и в любые эпохи – человеческим считается одно, а бесчеловечным – другое.

Более того, и в повседневной жизни, и в истории – стандарты те же. Любовь и дружба была такой же и в первом веке, и в двадцать первом. На каком бы языке, в каком бы столетии люди ни говорили – говорят всегда об одном и том же.

Назовем номера, которые звучали в концерте.

1. Вещая птица. На стихи Александра Блока. Поет Юлия Шинкевич. Фортепиано: Дмитрий Котылев.



Юлия Шинкевич

Первый номер нашего концерта – об этом. Называется он «Вещая птица». Написан специально для Юлии Шинкевич, стихи выбраны ею. Здесь нужно сказать, что личность солиста имеет для композитора решающее значение: этим голосом будет звучать все, что он напишет. Поэтому, как представляется, те стихи, которые нравятся солисту, – должны присутствовать и при сочинении музыки.

2. От Волги до Карпат. На стихи Эдуарда Асадова и Андрея Дементьева. Поет Евгений Штейнмиллер. Фортепиано: Мария Блажевич. Орган: Мария Блажевич.



Дмитрий Котылев, Евгений Штейнмиллер, Мария Блажевич

Вторым номером звучал цикл «От Волги до Карпат»: цикл о Великой Отечественной войне. Первые номера этого цикла – от лица человека, который вскоре уйдет на войну, того самого Неизвестного Солдата. Поэтому в цикле получается две части: простые человеческие эмоции – пока Неизвестный Солдат еще является живым человеком, и как бы завещание – голос, звучащий из вечности. Первая часть цикла звучит полностью в сопровождении фортепиано, затем исполнитель переходит на орган. Этот цикл написан для Марии Блажевич, которая играет и на фортепиано, и на органе. Переход Марии с фортепиано на орган потребовал еще нескольких тактов музыки, в зависимости от расстояния, которое ей предстояло пройти.

3. Письмо ангела-хранителя. По рассказу Марка Твена. Либретто Екатерины Приходовской. Поет Евгений Штейнмиллер. Фортепиано: Дмитрий Котылев.



Дмитрий Котылев и Евгений Штейнмиллер

Третий номер – моноопера «Письмо ангела-хранителя» по мотивам рассказа Марка Твена. Здесь, скорее, некоторое «моралите», чем развернутый сюжет: комментарий вечного существа различным действиям, производимым земным человеком, который является «подопечным» этого ангела-хранителя. Его имя названо сразу, в первые секунды монооперы: «Эндрю Лэнгдону, углеторговцу», там же определяется время действия: «1890-й год». Обрисовывается ряд ситуаций, в которые попадает «подопечный»:

1) регулярная ситуация – как он подъезжает к церкви для воскресной молитвы;

2) ряд молитв, вознесенных им в последнее время: даже не молитвы, а просто восклицания – «чтобы чёрт побрал», «о пожелании смерти соседу»;

3) особенным эпизодом, которого не было в рассказе М. Твена, явился эпизод «На отдельной странице Великой книги», выступающий контрастом ко всему остальному повествованию. Здесь впервые ангел-хранитель говорит без иронии, серьезно;

4) итоговое высказывание ангела-хранителя сводится к указанию в повелительном наклонении «От грехов берегите Вы душу свою, делайте что предназначено. Надпись на месте для Вас в раю: занято и оплачено».

Все остальное – злая ирония, насмешка над человеком, для которого прибыль важнее общечеловеческой ценности – милосердия.

4. «Предсказание Провидицы». По мотивам скандинавского эпоса «Эдда». Либретто Екатерины Приходовской. Поет Юлия Шинкевич. Орган: Мария Блажевич.



Юлия Шинкевич и Мария Блажевич

Провидица – из тех самых сказителей, которые хранят историю. Ключевыми здесь были такие слова: «Я выращиваю сюжеты из того, что прекрасно, но смертно». Важным оказывается образ Бога Огня

(в скандинавской мифологии – Локи). Это, по сути, и выступает образом Добра, который присутствует в финале монооперы: «Вижу огонь, вырастающий в Солнце». Таким образом, Провидица оказывается вестницей света и добра. В середине монооперы содержится как бы ее сольный номер, граничащий по жанру с эстрадной песней: «Знаю, как в мире война была первая».

5. Будем как Солнце. Стихи Константина Бальмонта. Поет Юлия Шинкевич. Орган: Мария Блажевич.

После концерта, по традиции, – фото с солистами и концертмейстерами:



*Евгений Штейнмиллер, Мария Блажевич, Дмитрий Котылев,
Юлия Шинкевич*



*Мария Блажевич, Юлия Шинкевич, Евгений Штейнмиллер,
Дмитрий Котылев и Екатерина Приходовская*

Нота Канри

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белозёров Лука Андреевич – выпускник ОГАПОУ «Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова» (2024 г.) по специальностям «Флейта» и «Музыковедение».

Богатырёва Елена Анатольевна – музыковед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ОГАПОУ «Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова».

Граф Екатерина Евгеньевна – выпускница ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Томский государственный университет» (2024 г.) по специальности «Хоровое дирижирование».

Иванова Ольга Борисовна – дирижёр, певица (сопрано/меццо-сопрано), руководитель женского академического хора, доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета.

Меркулов Сергей Александрович – историк, кандидат исторических наук, доцент кафедры российской истории факультета исторических и политических наук Томского государственного университета.

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

Степанова Екатерина Игоревна – старший лаборант, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета, учитель МАОУ Лицей № 51 г. Томска.

Черепова Светлана Николаевна – певица (меццо-сопрано), доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета.

Шакирова Альбина Максудовна – певица (сопрано), ведущая солистка оперных театров России (высшая категория), гастролёр (Россия, Европа).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Belozerov Luka is a graduate of the Tomsk Music College named after E.V. Denisov" (2024) in the specialties "Flute" and "Musicology".

Bogatyreva Elena – musicologist, teacher of musical and theoretical disciplines of the Tomsk Music College named after E.V. Denisova".

Graph Ekaterina is a graduate of the Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education "National Research Tomsk State University" (2024) with a degree in Choral Conducting.

Ivanova Olga - conductor, singer (soprano/mezzo-soprano), director of the women's academic choir, associate professor of the department of choral conducting and vocal art at the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University.

Merkulov Sergey – historian, candidate of historical sciences, associate professor of the department of Russian history, faculty of historical and political sciences, Tomsk State University.

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

Stepanova Ekaterina – senior laboratory assistant, senior teacher of the department of choral conducting and vocal art of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, teacher of Lyceum No. 51 in Tomsk.

Cherepova Svetlana – singer (mezzo-soprano), associate professor of the department of choral conducting and vocal art at the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University.

Shakirova Albina – singer (soprano), leading soloist of Russian opera houses (highest category), guest performer (Russia, Europe).