

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

2025

№ 19

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.

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

ВОЛКОВА Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета.

КРИВОПАЛОВА Вероника Алексеевна, музыковед, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета.

ПОНОМАРЁВ Владимир Валентинович, композитор, член Союза композиторов России, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

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

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.

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).

ЯРОШ Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

АКХМЕТОВ 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.

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

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 30.09.2025 г. Формат 60×84^{1/16}. Печ. л. 7,2. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № 6470
 Дата выхода в свет 27.10.2025 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.

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

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.

KRIVOPALOVA Veronika, music expert, Associate Professor of Institute of Arts and Culture of Tomsk State 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 Music Theory and Composition at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky.

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.

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.

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).

YAROSH Olga, Ph.D. of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Music Theory and Composition at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky.

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.

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".

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 6

VITA BREVIS, ARS LONGA

Ольга Ткаченко, Екатерина Степанова, Михаил Казанцев
У ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС ДИРИЖЁРОВ АКАДЕМИЧЕСКОГО
ХОРА ИМ. ВИТАЛИЯ ВЯЧЕСЛАВОВИЧА СОТНИКОВА (2025) 8

Екатерина Приходовская
ОТДЕЛЬНЫЕ ФАКТЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ КАК ЭЛЕМЕНТЫ
ЕЁ БОЛЕЕ МАСШТАБНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ 27

VERBUM DE MUSICA

Полина Столбова
ПОНЯТИЕ ЗВУКОВОГО ЛАНДШАФТА: К ВОПРОСУ
КОНСТРУИРОВАНИЯ АКУСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА 31

Анна Окишева
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ ПРИРОДА ЭМОЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ
ПРОИЗВЕДЕНИИ 47

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Елена Богатырёва, Елизавета Москалёва
«ВАРИАЦИИ НА ОБРЕТЕНИЕ ЖИЛИЩА» Л.А. ДЕСЯТНИКОВА
ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО 53

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ГРАНИ

Полина Столбова
СТИМΠΑНК В МУЗЫКЕ: ОТ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ
К ЗВУКОВОМУ ЭКСПЕРИМЕНТУ 68

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

Нота Капри, Cat & Lion
«...МОРОЗНЫЙ МОЙ КРАЙ, ТЫ СЕВЕРНЫЙ РАЙ!...»:
звучит музыка томских композиторов 76

Сведения об авторах 85

CONTENTS

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

VITA BREVIS, ARS LONGA

Olga Tkachenko, Ekaterina Stepanova, Mikhail Kazantsev V ALL-RUSSIAN CONTEST OF CONDUCTORS OF THE ACADEMIC CHOIR NAMED AFTER VITALY VYACHESLAVOVICH SOTNIKOV (2025)	8
--	---

Ekaterina Prikhodovskaya SINGLE FACTS OF CULTURAL HISTORY AS ELEMENTS OF ITS LARGER-SCALE TRENDS	27
---	----

VERBUM DE MUSICA

Polina Stolbova THE CONCEPT OF SOUND LANDSCAPE: TOWARDS THE QUESTION OF CONSTRUCTING ACOUSTIC SPACE	31
--	----

Anna Okisheva INTERDISCIPLINARY NATURE OF EMOTION IN A MUSICAL WORK	47
---	----

WORKS AND CHARACTERS

Elena Bogatyreva, Elizaveta Moskaleva "VARIATIONS ON FINDING A HOME" BY L. A. DESYATNIKOV FOR CELLO AND PIANO	53
--	----

STYLISTIC FACETS

Polina Stolbova STEAMPUNK IN MUSIC: FROM VICTORIAN AESTHETICS TO SOUND EXPERIMENT	68
--	----

CONCERT LIFE OF THE CITY

Nota Capri, Cat & Lion «...MY FROSTY LAND, YOU NORTHERN PARADISE!..»: THE MUSIC OF TOMSK COMPOSERS	76
---	----

Information about authors	86
--	----

doi: 10.17223/26188929/19/1

От редактора

В выпуске прослеживается переход от уже сформировавшегося, ставшего устойчивым опыта (который уже можно назвать историческим богатством, устойчивой исторической траекторией) к новым свершениям, представляющим перспективы ещё не устоявшегося, по сути, если сказать более коротко – путь от прошлого к будущему.

Начинается эта дорога рассказом о конкурсе молодых дирижёров им. маэстро Виталия Сотникова (1939–2020), ушедшего из жизни совсем недавно (первые выпуски этого журнала содержали его статьи – к тому же он состоял в редколлегии журнала). Этому событию посвящена статья авторов **Ольги Ткаченко, Екатерины Степановой и Михаила Казанцева**.

Осмыслению функции отдельных исторических фактов как показателей масштабных исторических тенденций способствует следующая статья (**Екатерины Приходовской**).

Далее обращаемся к понятиям звукового пространства (**статья Полины Столбовой**) и эмоций, живущих в нём и подлежащих воплощению в музыке (**статья Анны Окишевой**).

После размышлений о наиболее общих вопросах современной музыки рассматриваем конкретные образцы – оперу Леонида Десятникова (**статья Елены Богатырёвой и Елизаветы Москалёвой**) и стилистические эксперименты, наподобие стимпанка (**статья Полины Столбовой**).

Завершается выпуск подобным «путём» по разным стилистическим и авторским ареалам – **статья Ноты Капри и Cat & Lion**, посвящённая концерту трёх томских композиторов (Валерия Ермошкина, Екатерины Приходовской и Константина Лакина).

Доброго пути по страницам Музыкального альманаха!

Е.А. Приходовская,
главный редактор

doi: 10.17223/26188929/19/2

From the chief editor

The issue traces the transition from an already formed, stable experience (which can already be called historical wealth, a stable historical trajectory) to new achievements that represent the prospects of something that has not yet been established, in essence, to put it more briefly, the path from the past to the future.

This road begins with a story about the competition for young conductors named after maestro Vitaly Sotnikov (1939–2020), who passed away quite recently (the first issues of this magazine contained his articles – in addition, he was a member of the editorial board of the magazine). This event is dedicated to the article by the authors: **Olga Tkachenko, Ekaterina Stepanova and Mikhail Kazantsev.**

The following article (**by Ekaterina Prikhodovskaya**) contributes to understanding the function of individual historical facts as indicators of large-scale historical trends.

Next we turn to the concepts of sound space (**article by Polina Stolbova**) and emotions living in this space and subject to embodiment in music (**article by Anna Okisheva**).

After reflections on the most general issues of contemporary music, we consider specific examples – the opera of Leonid Desyatnikov (**article by Elena Bogatyreva and Elizaveta Moskaleva**) and stylistic experiments, like steampunk (**article by Polina Stolbova**).

The issue ends in a similar "path" through different stylistic and authorial areas – an **article by Nota Capri and Cat & Lion**, dedicated to a concert of three Tomsk composers (Valery Ermoshkin, Ekaterina Prikhodovskaya and Konstantin Lakin).

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

E. Prikhodovskaya,
chief editor

VITA BREVIS, ARS LONGA

УДК 784.5

doi: 10.17223/26188929/19/3

Ольга Ткаченко, Екатерина Степанова, Михаил Казанцев

V ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС ДИРИЖЁРОВ АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРА ИМ. ВИТАЛИЯ ВЯЧЕСЛАВОВИЧА СОТНИКОВА

Повествуется о прошедшем в Томске (март 2025 г.) V Всероссийском конкурсе дирижёров академического хора с международным участием им. Виталия Вячеславовича Сотникова: об истории создания конкурса, о проведении конкурса, об итогах конкурса.

Ключевые слова: Виталий Сотников, конкурс дирижёров академического хора, ТГУ, Хоровая капелла ТГУ, хоровое искусство

В марте 2025 г. в Национальном исследовательском Томском государственном университете завершились мероприятия, посвящённые памятной дате – 85-летию со дня рождения Виталия Вячеславовича Сотникова – художественного руководителя и дирижёра Хоровой капеллы ТГУ (с 1966 по 2020 г.), заслуженного деятеля искусств РФ, заслуженного профессора ТГУ.

Виталий Вячеславович – наследник традиций школы русского классического дирижирования. Ученик профессора Казанской консерватории С.А. Казачкова – музыканта, дирижёра, общественного деятеля, учёного, который, в свою очередь, был носителем дирижёрских традиций таких деятелей хорового искусства, как М.Г. Климов (хоровое дирижирование) и И.А. Мусин (симфоническое дирижирование). По окончании обучения в Казани Виталий Вячеславович был распределён на работу в Томск, где и становится художественным руководителем и дирижёром Хоровой капеллы ТГУ.



Виталий Вячеславович Сотников – знаковая фигура в культурной жизни Томска. Его преданность музыке и неустанное стремление к совершенству снискали руководимому им коллективу заслуженное признание как в России, так и за рубежом.

Под его руководством капелла стала лауреатом многочисленных всероссийских и международных конкурсов, а также различных фестивалей. В репертуаре капеллы были (и есть) произведения разных эпох и стилей: от старинной полифонии до современной хоровой музыки.

Сотников – не просто дирижёр, но и вдохновенный педагог, воспитывавший в студентах любовь к хоровому искусству и высокому исполнительскому мастерству.

Его вклад в развитие культуры Томской области неосценим. Он активно участвовал в организации музыкальных фестивалей и образовательных программ, способствуя популяризации хоровой музыки среди широкой публики.



Виталий Сотников – пример талантливого лидера, чья энергия и преданность делу позволяют Хо-

ровой капелле ТГУ оставаться одним из ведущих хоровых коллективов Сибири и России в целом. Виталия Вячеславовича по праву можно считать основателем в Томске школы хорового дирижирования с прочными традициями и дальнейшими перспективами.

Деятельность Виталия Вячеславовича выходит за рамки дирижирования и преподавания. Он активно занимался исследовательской работой, изучая и восстанавливая забытые страницы русской хоровой музыки. Благодаря его усилиям в репертуаре Хоровой капеллы появляются произведения, представляющие собой ценное культурное наследие, такие как «Воскресенский канон» Н. Дилецкого, «Духовные концерты» Д. Бортнянского и В. Титова, а также многие, многие другие.

В.В. Сотников умел находить подход к каждому участнику хора, создавая атмосферу творческого единения и взаимопонимания. Он не только следовал традициям русской вокальной школы, но и помогал исполнителям раскрыть свой творческий потенциал, помогал научиться чувствовать музыку и выражать эмоции через пение.



Виталий Вячеславович – человек неутомимой энергии и оптимизма. Его энтузиазм был очень заразителен, он вдохновлял окружающих на новые свершения и побуждал к постоянному развитию.

Так, по инициативе Виталия Вячеславовича, кафедрой хорового дирижирования и вокального искусства Томского государственного университета в 2005 г. был организован Первый конкурс дирижёров академического хора среди студентов средних специальных и высших музыкальных учебных заведений. География конкурса постепенно расширялась, и уже IV конкурс получил статус Всероссийского (с международным участием).

В марте 2025 г. состоялся V конкурс, который был организован учениками и коллегами Виталия Вячеславовича и назван в честь дорогого Учителя и Маэстро! Впервые в конкурсе принимали участие не только студенты средних специальных и высших музыкальных учебных заведений, но и учащиеся хоровых отделений ДМШ и ДШИ, а также молодые дирижёры-хормейстеры.

Конкурсные прослушивания проходили в два тура. Первый тур состоялся по видеозаписям, после просмотра которых члены жюри отобрали и пригласили наиболее ярких участников для очной работы во втором туре. Открытие второго тура конкурса состоялось в Актовом зале Томского государственного университета – старейшего вуза Сибири.

На открытии с приветственным словом выступил ректор ТГУ (с 1995 по 2013 г.), Президент НИ ТГУ, доктор физико-математических наук, профессор Георгий Владимирович Майер. Он рассказал об истории создания высшего музыкального образования в ТГУ и о том, что оно является неотъемлемой частью университета, а также пожелал конкурсантам успехов в конкурсных прослушиваниях.

С приветственным словом выступил и председатель жюри конкурса, дирижёр Центра оперного пения Галины Вишневской Ярослав Ткаленко. Ярослав Владимирович отметил, что вся жизнь Виталия Вячеславовича, этого выдающегося человека, была посвящена служению русскому хоровому искусству, его великим традициям. При этом Виталий Вячеславович всегда был готов к творческому поиску, новой музыке, буквально открывая многие произведения современных авторов. Конкурс хоровых дирижёров имени В.В. Сотникова, по мнению Я.В. Ткаленко, уже стал кузницей новых имён, его история будет долгой и плодотворной и внесёт полезный вклад в историю и культурную жизнь города Томска. Ярослав Владимирович пожелал всем конкурсантам вдохновения, удачи, уверенности в

своих силах и отметил, что конкурс – это не только соревнование, но и приобретение нового опыта, знаний и творческих открытий.

А музыкальным приветствием стали выступление доцента кафедры хорового дирижирования и вокального искусства П.Г. Шинкевича, а также выступление Хоровой капеллы ТГУ, художественным руководителем и дирижёром которой является ученик В.В. Сотникова – М.В. Давыдов. В исполнении Хоровой капеллы прозвучали произведения русских и зарубежных композиторов.



Хоровая капелла ТГУ на открытии V Всероссийского конкурса дирижёров им. В.В. Сотникова



Хоровая капелла ТГУ на открытии V Всероссийского конкурса дирижёров им. В.В. Сотникова



*Хоровая капелла ТГУ, солистка
Светлана Черепова*



*Хоровая капелла ТГУ, солистка Елена
Серова, дирижёр Михаил Давыдов*

Второй тур конкурса проводился в форме репетиционной работы, где участники продемонстрировали свои умения и навыки в работе с хором. Итогом этой работы стало концертное исполнение произведения. Следует отметить, что в работе с хором впервые принимал участие лауреат и дипломант всероссийских и международных фестивалей и конкурсов – учебный Женский академический хор Института искусств и культуры Томского государственного университета (художественный руководитель – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства О.Б. Иванова).



*Женский академический хор
кафедры хорового дирижиро-
вания и вокального искусства
ИИК ТГУ*



*Женский академический хор ИИК
ТГУ, 2-й тур – работа с хором*



*Работа с Женским академическим
хором лауреата II степени
Иванова Александра Олеговича
(Российская академия музыки
имени Гнесиных, г. Москва)*



*Работа с Женским академическим хором лауреата III степени
Екатерины Витальевны Яковлевой (Национальный исследовательский
Томский государственный университет, г. Томск)*



По окончании конкурсных прослушиваний состоялся мастер-класс по дирижированию, который провёл председатель жюри Я.В. Ткаленко, а также «круглый стол», на котором члены жюри провели не только работу над ошибками и анализ выступления участников, но и поделились своим личным опытом и знаниями с конкурсантами и их преподавателями.

*Мастер-класс председателя
жюри Я.В. Ткаленко (г. Москва)*



*Участница мастер-класса, лауреат III степени **Сабрина Рустамовна Крачнакова** (студентка 3-го курса кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ, г. Томск)*

В составе жюри конкурса работали известные музыканты:
председатель жюри



Я.В. Ткаленко – дирижёр Театра оперетты, дирижер Центра оперного пения им. Галины Вишневской и Детского музыкального театра им. Н. Сац (г. Москва)

члены жюри:



Л.А. Сабитова – профессор кафедры музыкального искусства ОмГУ им. Ф.М. Достоевского, заслуженный работник культуры России, лауреат международных и всероссийских конкурсов (г. Омск)



В.Е. Ермошкин – композитор-аранжировщик государственного ансамбля скрипачей «Виртуозы Якутии» Республики Саха (Якутия), член Союза композиторов России и Евразии, член Союза театральных деятелей России, лауреат международных и всероссийских конкурсов композиторов (г. Северск)



О.Б. Иванова – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ, художественный руководитель и дирижер Женского академического хора ИИК ТГУ, лауреат и дипломант всероссийских и международных конкурсов и фестивалей (г. Томск)



М.В. Казанцев – заведующий кафедрой хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ, лауреат всероссийских и дипломант международных конкурсов (г. Томск)

Итогом V Всероссийского конкурса дирижёров академического хора с международным участием им. В.В. Сотникова стало награждение лауреатов и дипломантов конкурса:

Номинация 1

(средние специальные учебные заведения)

Лауреат II степени – Сиротина Ева Викторовна (Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова, г. Томск; преподаватель – Царёва Елена Васильевна, концертмейстеры: Гололобова Наталья Владимировна и Яшнева Светлана Владимировна).

Лауреат II степени – Сокольников Полина Андреевна (Новосибирский областной колледж культуры и искусств, г. Новосибирск; преподаватель – Тарасенко Мария Наркулыевна, концертмейстер – Медведева Екатерина Александровна).

Лауреат III степени – Алишина Арина Александровна (Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова, г. Томск; преподаватель – Царёва Елена Васильевна, концертмейстеры: Гололобова Наталья Владимировна и Яшнева Светлана Владимировна).

Лауреат III степени – Плотников Андрей Сергеевич (Новосибирский областной колледж культуры и искусств, г. Новосибирск; преподаватель – Алексеева Мария Евгеньевна, концертмейстер – Королёва Елена Сергеевна).

Дипломант I степени – Гвоздева Арина Сергеевна (Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова, г. Томск; преподаватель – Ковалёва Анастасия Владимировна, концертмейстеры: Ефромеева Алиса Владимировна и Хохлова Галина Александровна).

Дипломант I степени – Катерина Виктория Ивановна (Филиал Краевого государственного бюджетного образовательного учреждения «Алтайский государственный музыкальный колледж», г. Рубцовск; преподаватель – Котлярова Марина Васильевна, концертмейстер – Вербекина Наталья Викторовна).

Дипломант I степени – Стрельцова Екатерина Юрьевна (Филиал Краевого государственного бюджетного образовательного учреждения «Алтайский государственный музыкальный колледж», г. Рубцовск; преподаватель – Котлярова Марина Васильевна, концертмейстер – Вербекина Наталья Викторовна).

Дипломант II степени – Кривошеева Ксения Алексеевна (Филиал краевого государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения «Алтайский государственный музыкальный колледж», г. Бийск; преподаватель – Романенко Наталья Владимировна, концертмейстеры: Олейникова Наталья Владимировна и Решетько Татьяна Витальевна).

Дипломант II степени – Грудцина Екатерина Павловна (Кузбасский музыкальный колледж, г. Кемерово; преподаватель – Бунтовская Ирина Валерьевна, концертмейстер – Прибытько Ольга Валерьевна).

Дипломант III степени – Юдин Андрей Дмитриевич (Филиал краевого государственного бюджетного образовательного учреждения «Алтайский государственный музыкальный колледж», г. Рубцовск; преподаватель – Мысникова Валентина Васильевна (заслуженный работник культуры РФ, почетный гражданин г. Рубцовска), концертмейстер – Алпатова Галина Тимофеевна).

Номинация 2

(высшие учебные заведения)

Лауреат I степени – Рыжова Вероника Евгеньевна (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке, г. Москва; преподаватель – почетный работник высшего профессионального образования РФ, профессор Онегин Дмитрий Алексеевич, концертмейстеры: Кофанов Михаил Андреевич и Голубкова Светлана Васильевна).

Лауреат II степени – Юдина Милана Михайловна (Национальный исследовательский Томский государственный университет, г. Томск; преподаватель – доцент Ткаченко Ольга Николаевна, концертмейстеры: Бурцева Анна Ивановна и Труш Ольга Юрьевна).

Лауреат II степени – Иванов Александр Олегович (Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва; преподаватель – профессор, кандидат искусствоведения Карпов Павел Евгеньевич; концертмейстер – Бекетова Елизавета Андреевна).

Лауреат III степени – Тайлашева Алина Андреевна (Национальный исследовательский Томский государственный университет, г. Томск; преподаватель – доцент Ткаченко Ольга Николаевна, концертмейстеры: Бурцева Анна Ивановна и Труш Ольга Юрьевна).

Лауреат III степени – Яковлева Екатерина Витальевна (Национальный исследовательский Томский государственный университет, г. Томск; преподаватель – доцент Ткаченко Ольга Николаевна, концертмейстеры: Бурцева Анна Ивановна и Труш Ольга Юрьевна).

Лауреат III степени – Крачнакова Сабрина Рустамовна (Национальный исследовательский Томский государственный университет», г. Томск; преподаватель – старший преподаватель Казанцев Михаил Вячеславович, концертмейстеры: Шаранда Юлия Николаевна и Балакина Маргарита Алексеевна).

Номинация 3

(учащиеся хоровых отделений ДМШ и ДШИ)

Лауреат I степени – Оленникова Полина Алексеевна (Детская школа искусств № 5, г. Томск; педагог – Ткаченко Ольга Николаевна, концертмейстер – Кулакова Юлия Александровна).

Лауреат II степени – Дубик Степан Андреевич (Нижегородский хоровой колледж имени Л.К. Сивухина, г. Нижний Новгород; педагог – Орлов Александр Юрьевич, концертмейстер – Павлова Дарья Александровна).

Лауреат III степени – Загородская Татьяна Олеговна (Детская школа искусств № 1 имени А.Г. Рубинштейна, г. Томск; педагог – заслуженный работник культуры РФ Коваленко Юлия Николаевна, концертмейстер – Петрикова Зоя Копаловна).

Дипломант I степени – Козленко Кристина Евгеньевна (Детская школа искусств № 1 имени А.Г. Рубинштейна, г. Томск; педагог – Веденёва Ксения Владимировна, концертмейстер – Гайдарова Оксана Алексеевна).

Дипломант I степени – Беккерман Мария Ильинична (Детская школа искусств № 1 имени А.Г. Рубинштейна, г. Томск; педагог – заслуженный работник культуры РФ Коваленко Юлия Николаевна, концертмейстер – Петрикова Зоя Копаловна).

Номинация 4

(хоровые дирижеры, хормейстеры)

Лауреат I степени – Сатыбалды Айдана Жанатқызы (РГУ «Казахский национальный университет искусств» им. К. Байсеитовой, г. Астана; концертмейстер – лауреат международных конкурсов Сауханова Рауан Кайратовна).

Лауреат II степени – Тинибекова Анна Николаевна (главный хормейстер Муниципального бюджетного учреждения культуры Камерного хора «Нижний Новгород», г. Нижний Новгород; концертмейстер – Ситникова Ксения Ильинична).

Лауреат II степени – Старцева Татьяна Петровна (заслуженный деятель ВМО, преподаватель высшей категории Государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения Ростовской области «Шахтинский музыкальный колледж», г. Шахты; концертмейстер – Заварза Марина Алексеевна).

Лауреат III степени – Казанцев Михаил Вячеславович (художественный руководитель Молодежного хора Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета, г. Томск; концертмейстер – Балакина Маргарита Алексеевна).

Дипломант I степени – Семеренко Любовь Александровна (доцент кафедры дирижирования народного и эстрадного искусства Хабаровского государственного института культуры, лауреат всероссийских и международных конкурсов, г. Хабаровск; концертмейстер – старший преподаватель кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, лауреат международных конкурсов Юрченко Ирина Викторовна).



Лауреат I степени Оленникова Полина Алексеевна (Детская школа искусств № 5, г. Томск)



Лауреат II степени Ева Викторовна Сиротина (Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова, г. Томск)



Лауреат I степени Вероника Евгеньевна Рыжова (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке), г. Москва)



Лауреат II степени Милана Михайловна Юдина (Национальный исследовательский Томский государственный университет, г. Томск)



Лауреат III степени Алина Андреевна Тайлашева (Национальный исследовательский Томский государственный университет, г. Томск)



Лауреат III степени Михаил Вячеславович Казанцев (художественный руководитель Молодежного хора Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета, г. Томск)

V Всероссийский конкурс дирижёров Академического хора с международным участием среди студентов средних специальных учебных заведений, высших учебных заведений, учащихся хоровых отделений ДМШ и ДШИ, а также дирижёров-хормейстеров завершил череду памятных мероприятий, посвящённых маэстро В.В. Сотникову.

В течение учебного года, с апреля 2024 г. по март 2025 г., состоялось три конкурса и фестиваль (апрель 2024 г. – Первый открытый сибирский региональный вокальный конкурс имени В.В. Сотникова и Первый открытый сибирский региональный конкурс по общему фортепиано; ноябрь 2024 г. – Первый Всероссийский фестиваль хорового искусства; март 2025 г. – V Всероссийский конкурс дирижёров академического хора с международным участием им. Виталия Вячеславовича Сотникова).

Все эти мероприятия собрали конкурсантов не только со всей России (Москва, Нижний Новгород, Ростов, Новосибирск, Кемерово, Барнаул, Томск, Новокузнецк, Рубцовск, Бийск, Омск), но и со стран ближнего зарубежья (Казахстан, Китай, и др.).

В заключение хочется отметить, что V Всероссийский конкурс дирижёров академического хора с международным участием им. Виталия Вячеславовича Сотникова стал ярким подтверждением таланта и упорства учащихся, студентов и хормейстеров. Конкурс продемонстрировал высокий уровень подготовки участников, а также растущий интерес к дирижёрскому искусству.

Очевидно, что проведение таких конкурсов играет важную роль в воспитании нового поколения дирижёров, способствует созданию творческой атмосферы обмена опытом, а также налаживанию творческих связей между профильными учебными заведениями.

Хочется пожелать всем участникам конкурса дальнейших творческих успехов и профессионального роста, а их преподавателям и концертмейстерам сказать отдельное спасибо за сотрудничество и сохранение хоровых традиций.

Olga Tkachenko, Ekaterina Stepanova, Mikhail Kazantsev
**V ALL-RUSSIAN COMPETITION OF ACADEMIC CHOIR CONDUCTORS
NAMED AFTER VITALI VYACHESLAVOVICH SOTNIKOV**

Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 19, pp. 8–26.

doi: 10.17223/26188929/19/3

The article tells the story of the V All-Russian Competition of Academic Choir Conductors with International Participation named after Vitaly Vyacheslavovich Sotnikov, which took place in Tomsk (March 2025): the history of the competition, its implementation, and the results.

Keywords: Vitaly Sotnikov, competition of academic choir conductors, TSU, TSU Choral Chapel, choral art

УДК 78
doi: 10.17223/26188929/19/4

Екатерина Приходовская

ОТДЕЛЬНЫЕ ФАКТЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ КАК ЭЛЕМЕНТЫ ЕЁ БОЛЕЕ МАСШТАБНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

Рассматриваются некоторые факты, которые кажутся связанными между собой только в исторической перспективе. В реальности их объединение практически невозможно. Это, например, творческие поиски Г.Ф. Генделя, которые имели большое значение для истории развития оперы вообще, а также взаимосвязанность биографии Александра Пирогова и Ивана Петрова (Краузе).

Ключевые слова: история развития культуры, творчество Генделя, хор в опере, история вокального искусства, бас, глобальная тенденция

История оперы [1] в рамках истории мировой культуры располагается такими модификациями жанра, как опера seria и народная драма. Эти модификации [2], согласно всем существующим классификациям оперы, расположены предельно далеко друг от друга и по эпохальным, и по стилистическим, и даже по национальным признакам. Первая относится к истории оперы в Италии XVIII в., вторая – к истории оперы в России последней трети века XIX. Эта загадка кажется вполне рядоположенной загадке джаза во второй части 32-й сонаты Бетховена. Позднее творчество Бетховена относится к началу XIX в. (вспомним годы жизни этого мастера: 1770–1827), джаз относится к рубежу XIX–XX вв., ко времени «завоза» в Америку африканских рабов. С одной стороны, факт присутствия во 2-й части 32-й сонаты Бетховена элементов джаза называют «гениальным предвидением», с другой стороны – можно предположить, что в культуре ещё не существующие вехи (потенциал) присутствуют одновременно с прошедшими вехами. Отчасти это похоже на фантастику, в частности – можно вспомнить известный фильм «Трасса 60», где говорится, что «на этой трассе прошлое и будущее, “есть” и “может быть” путаются между собой».

Не случайным в контексте сказанного оказывается и факт перехода Генделя к хоровой музыке: творческая деятельность Генделя после краха английской оперы (что принесло ему, как известно, серьёзное физическое недомогание) оказалась обращена к жанру оратории. Но без оратории не произошло бы обращения мастера оперного искусства к хоровой музыке, а значит – и проявления хора в опере. Кроме того, немаловажную роль играет функция хора в оратории «Самсон» того же Генделя [4]. Такая функция хора, как «голос народа», в этой оратории присутствует бесспорно. Аналогичная функция естественна для оперы-драмы (вспомним, например, оперу М. Мусоргского «Борис Годунов»). Нужно ли говорить, что связанность оратории Генделя с русской оперой можно считать довольно неожиданным фактом, никак исторически не предначертанным. Довольно сложно утверждать, что без ораторий директора Лондонской Королевской оперы не появилась бы русская народная драма.

Таковыми же никак не связанными видятся биографии и творческие фигуры Александра Пирогова [3] и Ивана Петрова (Краузе) [6]. Конечно, они с 1943 по 1955 г. работали вместе в Большом театре, но, как можно увидеть, были представителями разных исторических периодов. Первый из них родился в семье православного священника до образования такой страны, как СССР, второй – пережил СССР на 12 лет. Оба они были певцами и оба обладали тембром «бас». Как может показаться, Иван Петров – как бы «продолжение» Александра Пирогова: кроме сходных характеристик творческой личности (незаурядная артистическая одарённость) и естественных «переключек» репертуара, центральной в творческой деятельности и того, и другого считается партия Бориса Годунова [5]. Далеко не все басы могли называться «преемником Шаляпина», однако и тот и другой так назывались, причём Иван Петров удостоился такого «звания» от дочки самого Фёдора Ивановича Шаляпина – Марины. Кроме этого, как известно, она подарила Ивану Петрову перстень, с которым выходил на сцену её отец.

Если вспомнить годы жизни обоих мастеров (Александр Пирогов: 1899–1964, Иван Петров: 1920–2003), становится более объяснимой идея их «преемственной взаимосвязи» – не фиксируемой младшим из них (в отличие, например, от аналогичного факта относительно Георга Отса и Муслима Магомаева) и существующей только как неподтверждённое предположение. Александр Пирогов

при всём желании не дожил бы до 2003 г., что подтверждает идею их «преемственности».

Как видим, факты истории всегда являются отражением её более масштабных тенденций, которые не называются, но вполне могут быть предположены. Именно на правах предположения можно рассматривать изложенные наблюдения. Конкретные факты неоспоримы, но их связи могут быть лишь предполагаемыми.

Использованные источники

1. Асафьев Б.В. Об опере (избранные статьи) / Б.В. Асафьев. Л.: Музыка, 1976. 336 с.
2. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. М.: Музыка, 1977. 332 с.
3. Братья Пироговы // Голубин Г.Е. Корифеи русской оперной сцены. На волнах радиопередач / Г.Е. Голубин. М.: Сигма-пресс, 2013. С. 58–64.
4. Волов Д.И. Г.Ф. Гендель и немецкие ораториальные жанры // Музыковедение. 2008. № 7. С. 13–20.
5. Мусоргский М.П. Борис Годунов: народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом / М.П. Мусоргский; сост. и ред. П.А. Ламм; авт. предисл. Ю.В. Келдыш. М.: Музгиз, 1931.
6. Петров И.И. (1920–2003). Четверть века в Большом. Жизнь. Творчество. Размышления / И. Петров. М.: Алгоритм, 2003. 381 с.

Ekaterina Prikhodovskaya

INDIVIDUAL FACTS OF CULTURAL HISTORY AS ELEMENTS OF ITS LARGER-SCALE TRENDS

Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 19, pp. 27–30.

doi: 10.17223/26188929/19/4

Several facts are examined that seem connected only from a historical perspective. In reality, their unification is virtually impossible. These include, for example, the creative explorations of G.F. Handel, which had a profound impact on the development of opera in general, as well as the interconnected biographies of Alexander Pirogov and Ivan Petrov (Krause).

Keywords: History of cultural development, Handel's work, choir in opera, history of vocal art, bass, global trend

The used sources

1. Asafiev, B.V. About the opera (Selected articles) / B.V. Asafiev. L.: Muzyka, 1976. 336 p.

2. Bobrovsky, V.P. Functional foundations of musical form / V.P. Bobrovsky. M.: Muzyka, 1977. 332 p.

3. The Pirogov brothers // Coryphaeus of the Russian opera scene. On the waves of radio broadcasts / G.E. Golubin. M.: Sigma-press, 2013. P. 58–64. 264 p.

4. Volov D.I. G.F. Handel and German oratorio genres // Musicology. 2008. No. 7. P. 13–20.

5. Mussorgsky, Modest Petrovich. "Boris Godunov": a folk musical drama in 4 acts with a prologue / M. P. Mussorgsky; compiled and edited by P. A. Lamm; author of the foreword by Yu. V. Keldysh. Moscow: Muz-giz, 1931.

6. Petrov, Ivan Ivanovich (1920–2003). A Quarter of a Century at the Bolshoi. Life. Creativity. Reflections / Ivan Petrov. Moscow: Al-gorithm, 2003. 381, p.

VERBUM DE MUSICA

УДК 78.08

doi: 10.17223/26188929/19/5

Полина Столбова

ПОНЯТИЕ ЗВУКОВОГО ЛАНДШАФТА: К ВОПРОСУ КОНСТРУИРОВАНИЯ АКУСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

В рамках исследования рассмотрены теоретические представления феномена звукового ландшафта в городской среде (исследования Р. Мюррея Шафера (R.M. Schafer), Б. Труакса (B. Truax) и других учёных; 1960-е, 1970-е гг.), перечислены возможности его применения в различных сферах создания аудиопродукта.

Ключевые слова: звуковой ландшафт, шум, акустическое пространство, саунд-дизайн, звуковая среда

Звуковой ландшафт – это звук или комбинация звуков, которые формируются или возникают из иммерсивной среды (способ восприятия, создающий эффект погружения в искусственно созданную среду). Иначе – это система звуковых элементов, которая формируется в окружающей среде. Она может сочетать в себе как природные звуки, так и воспроизводимые людьми и технологиями, становясь частью культурного ландшафта, выраженного в звуке. Термин был первоначально придуман М. Саутвортом [13] и популяризирован Р.М. Шафером [11].

Барри Труакс определяет звуковой ландшафт как «пространство звука с акцентом на том, как оно воспринимается и понимается отдельными людьми или социумом» [17]. Термин может относиться к реальному пространству, абстрактным конструкциям или искусственной среде.

Для Р.М. Шафера звуковой ландшафт – это звуковая среда, «любая акустическая область изучения» [11, р. 4] от физических про-

странств до записей. На практике он использовал звуковой ландшафт как общую социальную концепцию для описания поля звуков (и возможностей для звука) в определенном месте или целой культуре, «общую оценку звуковой среды» [11, р. 4].

Как отметил М. Акияма (M. Akiyama), многие термины Шафера выявили и перевернули визуальные предубеждения в описании пространства: «Достопримечательности становятся “звуковыми знаками”, ясновидение становится “яснослышанием”, а очевидцы превращаются в “очевидцев”. <...> Неологизмы Шафера предупреждают нас о невидимости и банальности визуальных метафор, переосмысливая язык как неявно слуховой» [1, р. 56].

Дж. Стерн (J. Sterne) пишет, что «ни одна концепция не оказалась более плодотворной или повсеместной в академическом изучении звука» [14, р. 181].

Однако Карлотта Даро (Carlotta Daro) отмечает две явные концептуализации звукового ландшафта, которые существовали до Шафера [3, р. 185]. Первая часть – эссе Бакминстера Фуллера (Buckminster R. Fuller), опубликованное в 1966 г. в *Music Educators' Journal*.

Фуллер заимствует концепцию «эпигенетического ландшафта» К.Х. Уоддингтона (C.H. Waddington), чтобы описать способы, которыми человеческая и природная среды совместно конструируются и взаимодействуют. Когда в своё время человек изобрел слова и музыку, он изменил звуковой ландшафт, а звуковой ландшафт изменил человека. Эпигенетическая эволюция, прогрессивно взаимодействующая между человечеством и его звуковым ландшафтом, была глубокой [7, р. 52].

Использование Фуллера на данный момент можно назвать самым ранним из обнаруженных примеров, в которых звуковой ландшафт как общая концепция, аналогичная построению пейзажа, призвана обозначить всё звуковое поле человечества, существующее в динамической взаимосвязи с природой.

В интервью Шафер объяснил концепцию звукового ландшафта серией лекций и эссе географа Майкла Саутворта (M. Southworth) [3, р. 185]. Читая его текст 1969 г. «Звуковая среда городов», можно встретить многие основные концепции и аргументы Шафера в несколько иной форме. Эссе построено вокруг «полевого исследования восприятия бостонского звукового ландшафта» [13, р. 49].

По мнению Саутворта, шум становится главным препятствием для звукового дизайна в городах [13, р. 67]. Он утверждает, что высокий контраст между передним и дальними звуками делает звуковые пространства более идентифицируемыми; что открытое пространство имеет особый потенциал для экспериментов и постановки звуковых событий. Также указывает на звуковые знаки (то, что Шафер назвал «базой») как ключ к отличительным звуковым впечатлениям от города [13, р. 67–69].

Другие авторы подхватили этот термин, стали подразумевать под ним много разных вещей. Эмили Томпсон считает, что звуковой ландшафт – это одновременно и физическая среда, и способ восприятия этой среды; это и мир, и культура, созданные для того, чтобы придать смысл этому миру [16].

Д.В. Сэмюэлс, Л. Мейнджес, А.М. Очоа и Т. Порселло (D.W. Samuels, L. Meintjes, A.M. Ochoa, T. Porcello) называют это полезной концепцией, поскольку она объективирует звук для научного анализа. Для них звуковой ландшафт дает некоторый ответ на дилемму эфемерности, предлагая средства для материализации звуков, их взаимосвязей и их циркуляции [9].

Некоторые музыковеды используют термин «звуковой ландшафт» (С. Дадли (S. Dudley) [5], П. Мануэль (P. Manuel) [10]) как нечто новое, обозначающий «контекст, в котором звучит музыка», но без изучения звуковых аспектов этого контекста, которые может активизировать концепция звукового пространства.

Такое использование приводит к некоторому упрощённому подходу как к этнографии, так и к теории звукового ландшафта, ограничивает возможности взаимного обогащения исследований музыки и антропологии звука.

Звуковые ландшафты и звуковые коллажи способны создавать сильное чувство времени, места и контекста, что было задокументировано в аналитических работах музыкантов [18], теоретиков [2] и антропологов [4].

Звуковые коллажи реального мира были захвачены и изучены, а также синтезированы для художественных целей [12].

Кроме того, существует международный стандарт ISO (the International Organization for Standardization) по проблеме звукового ландшафта.

В документе сообщается, что «цель настоящего международного стандарта – обеспечить широкий международный консенсус относительно определения “звукового ландшафта” и заложить основу для общения представителей различных дисциплин и профессий, интересующихся звуковым ландшафтом» [19].

Этот международный стандарт даёт определение и концептуальную структуру звукового ландшафта. Он объясняет факторы, имеющие отношение к измерению и отчётности в исследованиях звукового ландшафта, а также к планированию, проектированию и управлению звуковым ландшафтом.

Итак, термин, кажется, имеет почти бесконечную пластичность, и, действительно, многие авторы отвергают некоторую часть терминологии или стратегии Шафера, но все равно находят этот термин невероятно полезным.

1.1. Исследование шума городов

Рассмотрение вопроса можно связать с размышлением об акустическом качестве городской среды из-за растущей индустриализации и урбанизации: строительные работы, обилие автомобилей заглушали естественные звуковые ландшафты мира растений и животных с пугающей скоростью. Из-за действий человека половины диких звуковых ландшафтов, которые у него есть на плёнке, больше не существует.

Данное обстоятельство сопровождалось растущим признанием его негативного воздействия как на физическое, так и психологическое благополучие: от стресса до потери слуха и нарушений сна, что привело к выявлению новой городской проблемы шумового загрязнения.

Такой подход экологичен и учитывает интересы слушателя, поскольку позволяет избежать непривычности сложных текстур, тембров и временных манипуляций – контексты звуков оригинального источника становятся исключительно важными репрезентациями в произведении в качестве основы.

Многие пытались решить проблему подавления шума посредством внедрения инициатив по его снижению. Однако установка ограничения на уровень децибел не решила сути проблемы: причину самих звуков. Скорее, слушали причинно-следственным и семанти-

чение длительного периода времени» [18, р. 73]. Они начали записывать его, измерять, слушать и интерпретировать, используя как качественные, так и количественные методы: от опросников звуковых предпочтений и звуковых прогулок до измерений уровня звукового давления и периодических записей.

Анализируя акустические качества места, можно понять его эволюцию с течением времени: его временной профиль, общую тональность, ритмы, определить влияние этих изменений.

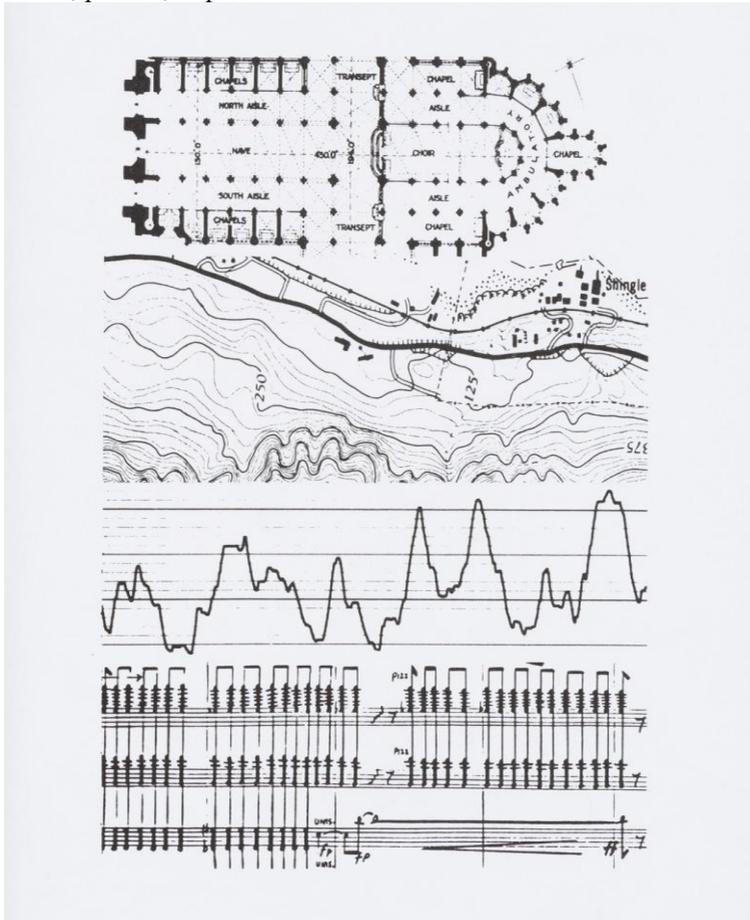


Рис. 2. Р.М. Шафер. Звуковой ландшафт: наше звуковое окружение и настройка мира

Функционирование звукового ландшафта можно описать как действие, выполняемое ландшафтными архитекторами и городскими дизайнерами с целью улучшения звуковых ландшафтов в наружной среде, особенно в зонах, подверженных шуму, и вокруг них.

Действия сортируются по трём основным категориям; каждое из них следует учитывать при проектировании и планировании ландшафтов, чтобы обеспечить комплексный подход к звуку. Три категории: локализация функций, сокращение нежелательных звуков и введение желаемых звуков.

1. Локализация функций. Это категория, которая больше всего касается стратегических решений и общего планирования. Она занимается тем, как различные функции располагаются в пространстве (и времени), и фокусируется на совместимости между новыми и существующими функциями. Обычно это влечёт за собой рассмотрение влияния нежелательных источников звука и того, как можно избежать шума, обеспечив расстояние и/или определив области, которые экранируются, например, рельефом и зданиями. Однако это также может быть связано с определением существующих качеств, таких как река, для локализации функций.

2. Уменьшение нежелательных звуков. Это касается того, как можно использовать вмешательства в ландшафт для снижения шума в данной области. Примерами могут служить экраны, топографические изменения или применение акустически подходящих материалов.

3. Введение желаемых звуков. Речь идёт о внедрении или поиске способов стимулирования звуков, которые считаются желаемыми. Это касается сохранения водных объектов и гравийных дорожек, внедрения звукового искусства и стратегий привлечения поющих птиц.

Итак, звуковые ландшафты стали распознаваться как проявление городских ритмов, своего рода географией времени: единственное отличие заключалось в том, что эти ритмы попадали в диапазон нашего слуха, а не нашего зрения.

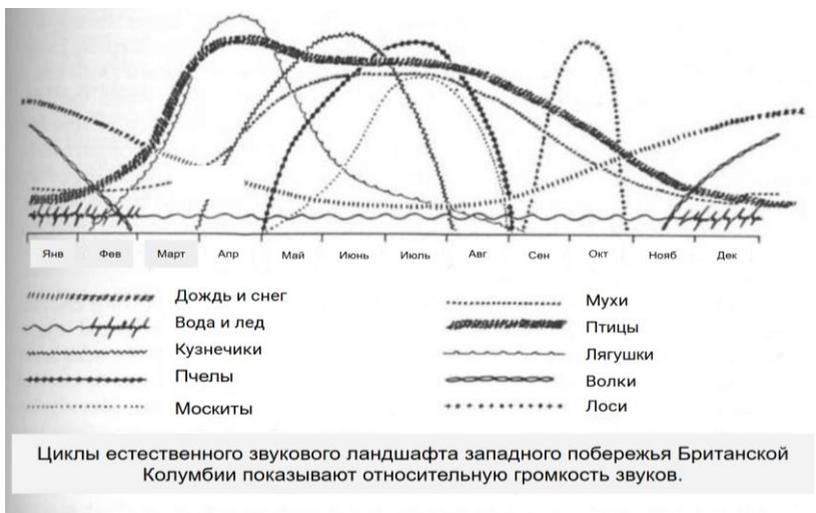


Рис. 3. Изображение звука: одна из диаграмм Шафера

В своём сравнительном анализе звуковых ландшафтов по всему миру Шафер и его коллеги выделили три типа звуков: основные звуки, звуковые сигналы и звуковые знаки. В дальнейшем будет рассмотрен и четвёртый тип – романсы.

Основные звуки были определены как фоновые, которые вносят вклад в общую тональность места, включая звуки природы, или более городские звуки, например шум транспорта.

Звуковые сигналы представлялись как явления переднего плана, на которые направляется наше сознательное внимание, например гудки и сирены. Сигналы рассматриваются как звуки на переднем плане звукового ландшафта и часто воспринимаются как автоматические предупреждения в постмодернистском городском контексте.

В XXI в. такие предупреждения стали генерироваться преимущественно электронным способом, а не механически. Это было достигнуто за счет миниатюризации аппаратного обеспечения и уменьшения необходимости в движущихся частях, а также увеличения возможностей подключения, наблюдения и повсеместного использования вычислительной техники в городах.

Звуковые знаки были определены как те, которые характеризуют сообщество и область, например церковный колокол или мечеть

[11, p. 10]. То, что Шафер не рассматривает концепцию ориентира как способности к мультимодальному взаимодействию, отличает производный звуковой знак от других, поскольку он доступен только определённым сообществам, связанным общепринятыми правилами акустической коммуникации.

Итак, коммуникационный подход рассматривает значимый опыт сообщества слушателей как основную задачу при оценке ценности саундскейпа (звукового ландшафта). Сообщества слушателей определяются через географические, культурные, исторические и эстетические территории. Эти термины часто используются в исследованиях звукового ландшафта как показатель оценки влияния технологий на качество звука.

1.2. Классификация звуков окружающей среды

Исследователи акустической экологии провели важную и значительную работу по эмпирическому изучению звука и звуковых ландшафтов. Опираясь на свою деятельность по записи и анализу реальных звуковых ландшафтов, Шафер и Труакс предлагают основополагающую систему семантической классификации звуков.

Шафер [11, p. 10] определяет четыре класса звуковых объектов: основные ноты, сигналы, звуковые знаки и звуковые романсы. Основной звук – это тональный центр звукового ландшафта.

1. Основные звуки. Основа – фон, база. То есть доминанта произведения, тональность, которая может отклониться от оригинала, но обязательно вернётся. Эти звуки не всегда можно услышать сразу. Они созданы природой: ветром, водой, лесами, равнинами, птицами, насекомыми, животными, а в городских районах – движением транспорта.

2. Звуковые сигналы. Звуки переднего плана, к которым прислушиваются сознательно, изучают как детали: звонки, свистки, шорох, кашель.

3. Звуковая метка. Звук, уникальный для определенной местности. Характерная деталь, особенность объекта.

4. Звуковой романс. Образы прошлого, то, что вызывает ностальгию.

Например, основной нотой прибрежного города является шум прибоя, крики чаек, гудки кораблей.

Редкий, а иногда и тревожный информационный звук классифицируется как сигнал – полицейская сирена или оповещение мессенджера.

Звуковой знак становится акустическим эквивалентом ориентира. Он акустически различает и идентифицирует определенное место.

Также есть звуки, вызывающие у слушателя чувство ностальгии или тоски. Часто это анахроничные звуки, которые исчезли или к которым человек уже не вернётся. Например, звук деревянного колеса телеги на мощёной улице, радиоприёмник в деревенском доме бабушки.

Стандарт ISO 12913 предлагает следующую схему взаимодействия элементов перцептивной конструкции звукового ландшафта:

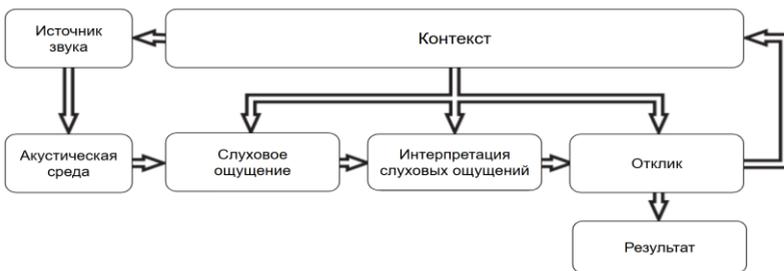


Рис. 4. Элементы перцептивной конструкции звукового ландшафта

Берни Краузе [8] дал ещё одно определение источникам звука с точки зрения их трёх основных компонентов: геофонии, биофонии и антропофонии.

1. Геофония. Относится к источникам звукового ландшафта, которые генерируются небологическими природными источниками. Например, ветер в листве, вода в ручье или волны на берегу – те звуки, которые слышит на Земле любой звуково-чувствующий организм.

2. Биофония. Относится ко всем нечеловеческим, небытовым биологическим источникам звука – животные, насекомые (взмах крыльев, шаги).

3. Антропофония. Относится ко всем звуковым признакам, генерируемым человеком – кашель, свист, хлопок, чихание.

Также следует учитывать понятия самой среды, проживания её героем. Может изменяться дистанция (человек прошел мимо, промчался автомобиль); важно учитывать работу с пространством (реверберация, дилей (эффект эха) как возможность изменить параметры помещения).

Кроме того, фактор температуры (интерпретация погоды с помощью звуков (записанных или искусственно созданных)), веса (несколько массивный автомобиль проезжает мимо, как влияет на поток воздуха и окружающие поверхности).

В ряде случаев место определяют эмоции (записанные голоса, шумы) – плач, смех, крик создает необходимую атмосферу, более полно доносят информацию не только о локации, но и о событии.

Природа	Человек	Общество	Механика	Тихина	Сигналы
Воздух	Голос	Город	Транспорт		Гудки / свистки
Птицы	Одежда		Строительство		Колокольчики / Гонги
Насекомые	Тело		Инструменты		Телефоны
Животные			Промышленность		Система оповещения

Рис. 5. Классификация Шафера применима к источникам, наиболее часто встречающимся в типичном городе

Таким образом, эта классификация звукового ландшафта привлекла внимание к тому факту, что звуковой ландшафт был, по сути, композицией, которая могла и должна была быть составлена. Мировой звуковой ландшафт был знаменито описан как макрокосмическая музыкальная композиция [11, с. 5].

Под предлогом Шафера звуковой ландшафт превращается в самореферентный объект, который облегчает анализ, напоминающий исследование, сродни пониманию звуковой структуры музыкальной партитуры, архитектурный, социальный, культурный, исполнительский и эстетический контексты которой номинально игнорируются.

1.3. Индивидуальное восприятие ландшафта

Восприятие звукового ландшафта зависит от слушателя, оно субъективно. Один и тот же саундскейп может восприниматься по-разному, но формально будет включать в себя одинаковые элементы, которые могут быть обнаружены и звукозаписывающими технологиями.

В самом понятии есть некоторое феноменологическое противоречие: в то время как концепция разработана для того, чтобы заставить людей ценить звуки как естественной, так и искусственной среды, противостоять миру как есть, концепция требует, чтобы слушатель относился к миру так, как будто это запись или композиция – произведение, которое является средством передачи самого себя.

С помощью терминов «Hi-fi» и «Lo-fi» Шафер явно концептуализирует звуковой ландшафт как систему воспроизведения и передачи звука: Hi-fi-система – это система, обладающая благоприятным соотношением сигнал/шум.

Hi-fi звуковой ландшафт – это тот, в котором отдельные звуки можно чётко услышать из-за низкого уровня окружающего шума [11, р. 43]. После серии сравнений сельской местности и города, а также ночи и дня Шафер понимает, что в низкокачественном звуковом ландшафте отдельные акустические сигналы заглушаются сверхплотной популяцией звуков.

Прозрачный звук – шаги на снегу, церковный колокол в долине или животное, снующее в кустах – маскируется широкополосным шумом. Перспектива теряется. На углу центральной улицы современного города нет расстояния; есть только присутствие. На всех каналах есть перекрёстные помехи, и для того, чтобы услышать самые обычные звуки, их приходится все больше усиливать [11, р. 43].

Термин «звуковой ландшафт» может также относиться к аудио-записи или исполнению звуков, создающих ощущение проживания определенной акустической среды. Своего рода звуковые снимки времени и места, запечатлевшие уникальные звуки, которые заставляют каждое место петь свою собственную мелодию. От звуков летнего леса до шума городских улиц [6].

Например, серия Ирва Тейбеля «Среда» (1969–1979 гг.) состояла из 30-минутных непрерывных звуковых ландшафтов окружающей среды и синтезированных или обработанных версий естественного звука [15]. В целом, наверное, любопытно создавать саундскейп в духе живописных серий Клода Моне: один объект, но в разное время суток или в определенное время года. Так можно представить различные точки зрения на объект, проследить его бытование и динамику существования.

Звуковой ландшафт и сопутствующие ему концепции появились в сочетании с рядом альтернативных подходов к осмыслению вопросов звука, культуры, места, истории, акустического пространства и технологий.

В дискурсе о звуковом ландшафте часто встречаются сравнения с фотографией; звукозапись редко сравнивают с другими средствами массовой информации, основанными на времени. Звукозаписи усиливают постоянное ощущение реальности, в то время как фотографии, кажется, замораживают время.

Изображения звуковой среды могут быть получены, обработаны и представлены как отражение реальности и/или как художественное произведение. Это техника, в которой акустическая среда является одновременно и предметом, и содержанием композиции, неоднозначно балансируя на границе между репрезентацией и абстракцией.

С момента своего создания «*soundscape composition*» находится на грани между музыкальным и документальным жанрами. Практики создают художественные работы, которые предназначены для эстетической оценки; в то же время эти работы часто преподносятся как материалы, имеющие научное и/или педагогическое значение.

Кроме того, взгляд каждого человека будет вносить в восприятие объекта что-то своё, потому командная работа – отличный способ добиться большей объективности и многогранности саундскейпа.

Интересно и само восприятие определенного места. Оживленные районы обычно ассоциируются с толпой, приятные – с отдельными людьми, спокойные – с природой, а раздражающие и хаотичные – с движением транспорта.

Взгляд на локацию через призму разных людей позволяет охарактеризовать её с разных точек зрения. Звук имеет широко известную связь с эмоциями, особенно звук музыки, и он оказывает значительное влияние на наши чувства и наше поведение.

Звуковой ландшафт в определенной степени связан с явлением саунд-дизайна. Однако если понятие *soundscape* отсылает нас скорее к проблеме восприятия звучащего пространства, то понятие звукового дизайна – к проблеме произведения и синтеза звуковых впечатлений.

Подход Шафера к композиции можно рассматривать как наиболее рациональный, человекоориентированный: вместо устранения

звуков, которые не нужны человеку (шумовое загрязнение), Шафер предложил идентификацию, сохранение и поощрение звуков, которые нужны людям («звуки, которые имеют значение» [11, р. 12]), с ожиданием того, что это впоследствии приведёт к сокращению звуков, которые нам не нужны.

Для этого был предложен новый тип аналитического слушания «чистка ушей»: «систематическая программа для тренировки ушей, чтобы слушать более разборчиво звуки, особенно звуки окружающей среды» [11, р. 272]. Только слушающая акустическую среду таким «чистым» аналитическим способом, человечество могло бы улучшить её оркестровку [11, р. 238]. Оркестровка, как её определяет Шафер, – это искусство аранжировки звуков «таким образом, чтобы все возможные типы могли быть услышаны с пользой».

Таким образом, как и их анализы, предложение об оркестровке было обусловлено не только заботой об «акустическом» качестве города, но и его социальными последствиями; звуковой ландшафт в конечном итоге можно было бы считать индикатором городского ритма.

Кроме того, термин «ландшафт» включает в себя противоречивые взаимодействия природного и культурного, случайного и сконструированного, импровизированного и намеренно созданного.

Так, динамичный звуковой ландшафт способен соответствующим образом реагировать на любые изменения, вызванные самим пользователем в окружающей среде. Звуковые эффекты преувеличивают реальность, создавая ощущение погружения. Виртуальные среды создаются именно для более полного погружения пользователей в определенное пространство, что обеспечивают искусственные звуковые ландшафты.

Использованные источники

1. Akiyama M. Transparent Listening: Soundscape Composition's Objects of Study, RACAR: revue d'art canadienne // Canadian Art Review, Canadian Art Review. Landscape, Cultural Spaces, Ecology / Paysages, espaces culturels, écologie, 2010. Vol. 35, № 1.
2. Bregman A.S. Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.
3. Darò C. Avant-gardes sonores en architecture. Les Presses du Réel (collection Ohcetecho, arts sonores). Dijon, 2013.

4. Feld S. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Sound in Kaluli Expression*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1982.
5. Dudley S. Dropping the bomb: steelband performance and meaning in 1960s Trinidad // *Ethnomusicology*. 2002. Vol. 46, № 1. P. 135–164.
6. Dunn D. *Music Language and Environment: Environmental Sound Works 1973–1985*, Innova, 1996.
7. Fuller R. Buckminster. The Music of the New Life // *Music Educators Journal*. 1966. № 52. P. 6–7.
8. Krause B. *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. Little Brown, 2012.
9. Samuels D.W. et al. Soundscapes: Toward a sounded anthropology. *Annual Review of Anthropology* 39, 2010.
10. Manuel P.L. Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa // *Ethnomusicology*. 1994. Vol. 38.
11. Schafer R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York, 1977.
12. Schafer R.M. *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.
13. Southworth M. *The Sonic Environment of Cities*. *Environment and Behavior*, 1969. Vol. 1, № 1.
14. Sterne J. *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. 2013.
15. Teibel Irv. *Mother Nature Goes Digital*. URL: https://www.atariarchives.org/deli/mother_nature.php (дата обращения: 24.05.2024).
16. Thompson E. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*. MIT Press, 2004.
17. Truax B. *Handbook for acoustic ecology*. Vancouver, ARC Publications, Canada, 1978.
18. Truax B. *Acoustic Communication*. 2nd ed. Norwood, NJ: Ablex, 2001.
19. ISO 12913-1:2014 Acoustics – Soundscape Part 1: Definition and conceptual framework. URL: <https://www.iso.org/ru/standard/52161.html>

Polina Stolbova

THE CONCEPT OF A SOUNDSCAPE: ON THE ISSUE OF DESIGNING AN ACOUSTIC SPACE

Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 19, pp. 31–46.

doi: 10.17223/26188929/19/5

The study examines theoretical concepts of the phenomenon of soundscape in an urban environment (research by R.M. Schafer, B. Truax and other scientists; 1960s, 1970s), and lists the possibilities of its application in various areas of audio product creation.

Keywords: soundscape, noise, acoustic space, sound design, sound environment

The used sources

1. Akiyama M. Transparent Listening: Soundscape Composition's Objects of Study, *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review, Canadian Art Review*, Vol. 35, No. 1, Landscape, Cultural Spaces, Ecology / Paysages, espaces culturels, écologie, 2010.
2. Bregman A.S. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.
3. Darò C. *Avant-gardes sonores en architecture*. Les Presses du Réel (collection Ohcetecho, arts sonores), Dijon, 2013.
4. Feld S. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Sound in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, PA, 1982.
5. Dudley S. Dropping the bomb: steelband performance and meaning in 1960s Trinidad. *Ethnomusicology* 46(1):135-64, 2002.
6. Dunn D. *Music Language and Environment: Environmental Sound Works 1973–1985*, Innova, 1996.
7. Fuller R. Buckminster. The Music of the New Life. *Music Educators Journal* 52.6–7, 1966.
8. Krause B. *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. Little Brown, 2012.
9. Samuels D. W. et al. Soundscapes: Toward a sounded anthropology. *Annual Review of Anthropology* 39, 2010.
10. Manuel P. L. *Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa*. *Ethnomusicology* 38, 1994.
11. Schafer R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, 1977.
12. Schafer R.M. *The Tuning of the World*. New York: Alfred A.Knopf, 1977.
13. Southworth M. *The Sonic Environment of Cities*. *Environment and Behavior*, 1969. 1 (1).
14. Sterne J. *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, 2013.
15. Teibel Irv. *Mother Nature Goes Digital*. Available at: https://www.atariarchives.org/deli/mother_nature.php (Accessed: 24 May 2024).
16. Thompson E. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. MIT Press, 2004.
17. Truax B. *Handbook for acoustic ecology*: Vancouver, ARC Publications, Canada, 1978.
18. Truax B. 2001. *Acoustic Communication*. 2nd ed. Norwood, NJ: Ablex.
19. ISO 12913-1:2014 *Acoustics – Soundscape Part 1: Definition and conceptual framework* <https://www.iso.org/ru/standard/52161.html>

УДК 78.01
doi: 10.17223/26188929/19/6

Анна Окишева

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ ПРИРОДА ЭМОЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Рассматриваются междисциплинарные аспекты творческого сознания. Подчёркивается важность свойств языковой системы по отношению к системе средств музыкальной выразительности. Акт музыкальной коммуникации (исполнитель – адресат), осуществляющийся в одностороннем порядке, производится на основе эмоциональных зон, контролирующих процесс восприятия музыки слушателем.

Ключевые слова: эмоциональная зона, междисциплинарность, средства музыкальной выразительности, языковая система

Междисциплинарная природа эмоции в музыкальном произведении требует обращения к смежным областям художественного образа. Об одной и той же эмоции можно и сказать стихами, и написать картину, и сочинить симфонию. Максимально наглядно междисциплинарные свойства образа можно увидеть в произведениях М. Чюрлёниса. Объяснима эта природа и участием нескольких творческих сознаний в конструировании одного образа.

Континуальность как свойство творческого процесса восходит к континуальности любой человеческой мыследеятельности. Само понятие мыследеятельности уже предполагает наличие некоторого множества сознаний (мыследеятельность, как известно, – комплекс интеллектуальных и коммуникативных процессов, включённых в контекст организованной коллективной деятельности). В качестве основы континуальности в данном случае видится принципиальная разнесённость во времени вступающих в контакт сознаний.

Фактором объединения у творческих сознаний, участвующих в едином творческом процессе, является включённость в единую эмоциональную зону. *Эмоциональную зону определяем как область индивидуальных эмоциональных посылов, объединяемых рядом идентичных характеристик.* В тексте воплощается именно такая

зона, соответственно – в рамках эмотивного посыла присутствует именно эмоциональная зона, характеризующаяся отсутствием дискретности.

Предлагается понимать музыкальное произведение как ряд эмоциональных зон, фиксируемых в произведении как эмотивные центры: это понимание нивелирует предметную конкретику и превращает ряд «вечных образов» в ряд «вечных эмоций», так как нивелирование конкретики заменяет образ отношением к нему. Образ Дон-Жуана вполне может быть «масштабирован» до образа любого межгендерного притяжения.

Опыты связи музыкального и поэтического образов встречаются в искусстве достаточно часто, даже вне их традиционной «сферы бытования» – вокальной или хоровой музыки. И не только в области музыки для детей, где такая связь и наличие вербальных фрагментов более чем оправданы: в целях пробуждения образно-игровых сил детского сознания, делающего образ более многогранным и понятным, задействуются все доступные «языки» искусства – музыкальный, вербальный, живописный. Если говорить о наиболее непосредственных и интенсивных эмоциях, необходимо обратиться к детской психике, ещё не отягощённой множеством правил и стандартов мышления. Множество музыкальных произведений написано для детей (например, «Детский альбом» П.И. Чайковского). В этом фортепианном цикле отражён день глазами ребёнка, наполненный приключениями, мимолётной грустью и мгновенно вернувшейся радостью.

Известно, что фортепиано – инструмент монотембровый. Подход к художественному образу остаётся междисциплинарным, актуализирующим природные междисциплинарные особенности творческого сознания. «Искусство обладает... замечательной способностью сложного превращения чувств. Самые горестные, тяжкие, резко отрицательные... эмоции, будучи переплавлены в произведении искусства, оказывают положительное эмоциональное воздействие, доставляют особое, эстетическое наслаждение...» [4, с. 4].

Есть некоторое специфическое специальное действие, входящее в создание пианистом междисциплинарного подхода к тексту, – поиск междисциплинарных аналогий, восходящих к синестетическим свойствам сознания (например, «искание в живописи ритма, матема-

тического, абстрактного построения, нынешнее применение повторности красочного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и т.д.») [1, с. 81]. Существует ряд аналогий, позволяющих музыкальному языку средств выразительности существовать в междисциплинарном комплексе.

Первое место среди смежных видов искусства, создающих ряд междисциплинарных аналогов, по праву отдаём литературе: в литературе, как и вообще в речи (разговорную речь в данном случае рассматриваем как материал, «сырьё» литературы), одним из ведущих выразительных элементов является *интонация*.

Системность языка и свойства языковой системы постулировались и исследовались в языкознании. Так, Ф. де Соссюром сделаны обобщения свойств языковой системы. Резюмируя основные свойства языка, он подчёркивает его определённую, самостоятельность, однородность.

Если отметим названные свойства языка, относя их к языковой системе музыкальных средств выразительности, то получим следующее:

1. Язык средств музыкальной выразительности оказывается вполне конкретным множеством наравне с разноплановостью музыкальных образов и текстов.

2. Язык средств музыкальной выразительности зачастую может быть изучен независимо от конкретных текстов.

Несомненно, языковым системам музыкальных средств выразительности, как и лингвистическим, свойственны упорядоченность и иерархичность. Специфика функционирования данных систем объясняется тем, что музыка не является общечеловеческим способом ежедневной коммуникации, а принадлежит преимущественно сфере эстетического осмысления действительности. В связи с этим письменно зафиксированный нотный текст, как правило, предшествует звуковому воплощению нотного текста. Исключением служат некоторые формы нефиксируемого музыкального материала, такие как импровизация, произведения народного творчества и др., где нет необходимости предварительной письменной фиксации. В связи с этим при выстраивании аналогового ряда свойств языка дихотомия *язык – речь* заменяется дихотомией *язык – текст*, что объясняет особенность функционального спектра языка музыкальных средств вы-

разительности. Явление передачи слушателю (адресату) закодированного определённым образом сообщения можно рассматривать как акт коммуникации. «Всякая система, служащая целям коммуникации между двумя или многими индивидами, может быть определена как язык» [3, с. 13].

Но, в отличие от разговорной речи (два собеседника), акт музыкальной коммуникации (исполнитель – адресат) осуществляется в одностороннем порядке, без возможности ответного музыкального высказывания. Следовательно, можно утверждать первичность эстетической, а не коммуникативной функции для языка музыкальных средств выразительности.

Исходя из всего вышеперечисленного, экстраполяция данных свойств в сферу языковых систем средств музыкальной выразительности выглядит вполне возможной, конечно, с учетом особенностей самого музыкального языка средств выразительности, относящегося к невербальному мышлению.

В фортепианном произведении, в отличие от оперы, например, персонажа не существует (если он не предписан названием и произведение не является программным). Однако эмоция присутствует, хоть она и не персонифицируется в конкретном персонаже и конкретном сюжете. Каждый слушатель может отнести эту эмоцию к своим собственным, ему одному известным обстоятельствам. Фортепианное произведение на невербальном уровне реализует эту эмоцию без тех или иных конкретных условий её возникновения. Обобщённо говоря, обстоятельства могут быть разными, а эмоция одна.

Композитору и исполнителю, как правило, состав воспринимающей аудитории неизвестен. Поэтому им обоим остаётся опираться на специфику эмоциональных зон, контролирующих процесс восприятия музыки слушателем. Эмоциональные зоны – ориентиры внутреннего мира, который взаимодействует с окружающей действительностью. Внутренний мир в данном случае – воспринимающее сознание, изначально которому и адресовано произведение.

Например, к одной эмоциональной зоне можно отнести такие произведения, как этюд Ф. Листа «Ab Itrato», часть реквиема В.А. Моцарта «Dies Irae» и арию Риголетто «Куртизаны, исчадь порока». Все эти фрагменты выражают, как можно предположить, яростный и бессильный гнев. Во всех перечисленных произведениях конкретные обстоятельства, способствовавшие формированию

этого гнева, – различны. Такое свойство эмоциональных зон, как принадлежность различным сферам конкретных сюжетных линий, делает их практически инвариантными. Нивелируется повод, по которому человек испытывает ту или иную эмоцию, и остаётся эмоция, вполне равноценно выражаемая вербальными и невербальными языковыми средствами. Как можно умозаключить, человек мыслит «в большей мере о наиболее общих свойствах бытия, нежели о частностях» [2, с. 14]. Это во многом сближает эмоции, передаваемые музыкой, и эмоции, испытываемые в реальной жизни носителями воспринимающего сознания¹.

Переживания каждого из слушателей, сидящих в зале, разномастны. Эмоциональное состояние каждого адресата возможно объединить лишь с помощью звучащей в данный момент (на концерте, к примеру) музыки.

Исходя из всего вышесказанного, сделаем следующий вывод: междисциплинарная природа музыкального произведения обусловлена тем, что музыка выступает невербальным, лишённым всякой конкретики воплощения образа или отношения.

Использованные источники

1. Воробьев И.С. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи. СПб.: Композитор, 2008. 256 с.
2. Джеймс У. Введение в философию; Рассел Б. Проблемы философии: пер. с англ. / общ. ред., послесл. и примеч. А.Ф. Грязнова. М.: Республика, 2000. 315 с.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 383 с.
4. Раппопорт С. Искусство и эмоции / С. Раппопорт. М.: 1968. 160 с.

Anna Okisheva

THE INTERDISCIPLINARY NATURE OF EMOTION IN A MUSICAL WORK

Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 19, pp. 47–52.

doi: 10.17223/26188929/19/6

Interdisciplinary aspects of creative consciousness are examined. The importance of the properties of the linguistic system in relation to the system of musical expressive means is emphasized. The act of musical communication (performer – addressee),

¹ Окишева А.А. Единая эмоциональная зона: основа межжанровой и междисциплинарной связи // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2023. № 16. С. 32–36.

carried out unilaterally, is based on emotional zones that control the listener's perception of music.

Keywords: emotional zone, interdisciplinarity, means of musical expression, language system

The used sources

1. Vorobyov I. S. Russian Avant-garde. Manifestos, Declarations, Program Articles. SPb.: Kompozitor, 2008. 256 p.
2. James W. Introduction to Philosophy; Russell B. Problems of Philosophy: trans. from English / general. ed., afterwords and notes by A. F. Gryaznov. Moscow: Respublika, 2000. 315 p.
3. Lotman, Yu. M. The Structure of the Fiction Text. Moscow: "Iskusstvo", 1970. 383 p.
4. Rappoport, S. Art and Emotions / S. Rappoport. Moscow: 1968. 160 p.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 786, 787

doi: 10.17223/26188929/19/7

Елена Богатырёва, Елизавета Москалёва

«ВАРИАЦИИ НА ОБРЕТЕНИЕ ЖИЛИЩА» Л.А. ДЕСЯТНИКОВА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО

Представлен анализ произведения Леонида Десятникова «Вариации на обретение жилища» для виолончели и фортепиано (1990 г.) с позиции идей постмодернизма. Выявляется характерный для творческого почерка Л. Десятникова стилиевой диалог и способы его реализации на уровне замысла, музыкального содержания и его воплощения через стиль автора в комплексе элементов музыкального языка.

Ключевые слова: Леонид Десятников, Й. Гайдн, современная отечественная музыка, постмодернизм, стилиевой диалог, интертекстуальность, камерно-инструментальная музыка, вариации

Леонид Аркадьевич Десятников (род. 16 октября 1955 г.), советский и российский композитор-постмодернист, является одним из наиболее ярких и неоднозначных отечественных композиторов современности. Свой стиль композитор называет «минимализм с человеческим лицом» и говорит, что пишет «трагически шаловливые вещицы» [1]. Критик Дмитрий Бавильский сравнивает стиль Л. Десятникова со стилем Стравинского: «Именно от Игоря Фёдоровича у него суховатая интеллектуальность, оборачивающаяся колючей, колкой музыкой, обращённой в прошлое, и с голосами, следующими параллельным музыке курсом» [1].

Творчество Леонида Десятникова насчитывает множество произведений в различных жанрах. В 1990-е гг. Л. Десятников сосредоточивает свое внимание на камерно-инструментальной музыке: «Вариации на обретение жилища» для виолончели и фортепиано (1990 г.), обработки и транскрипции на произведения А. Пьяццоллы и И.С. Баха, два танго «Hommage á Piazzolla» («Счастье моё»

и «Утомлённое солнце»), «Du côté de chez Swan» (1995 г.), «Эскизы к закату» (1996 г.), «Wie der alte Leiermann...» (1997 г.), «По канве Астора для фортепианного квартета» (1999 г.), «Возвращение» для гобоя, кларнета и струнного квартета (2007 г.). Особенностью стиля Л. Десятникова является присутствующий в ряде его произведений творческий диалог с композиторскими стилями предшественников, что проявляется в названиях отдельных произведений, в особенностях музыкального языка и, собственно, в использовании музыкальных тем из произведений композиторов. Сам Леонид Аркадьевич в одном из интервью говорит, что для его творчества использование цитат – это «не прихоть, а необходимость» [5].

Одним из произведений, в котором проявился стилевой диалог, являются «Вариации на обретение жилища» для виолончели и фортепиано, созданные Л. Десятниковым в 1990 г. для виолончелиста Александра Князева. Взятая тема из коды финала «Прощальной симфонии» № 45 Й. Гайдна обыгрывает у композитора конкретную бытовую ситуацию – получение долгожданной квартиры в Ленинграде.

«Прощальная симфония» № 45, ставшая художественным импульсом для Л. Десятникова, была написана Й. Гайдном в 1772 г. По словам историков, создание симфонии связано с задержкой музыкантов в поместье Эстергази на более долгий срок, чем планировалось изначально. По просьбе музыкантов капеллы Йозеф Гайдн деликатно, творчески и изобретательно сообщил князю Николаю Эстергази о проблеме, создав своего рода «перформанс». В финале симфонии состав оркестра постепенно уменьшался: музыканты поочередно вставали, тушили свечи и уходили со сцены вместе со своими инструментами до тех пор, пока на сцене не осталось лишь двое скрипачей, но и они покидали сцену, доиграв тему. Намёк был понят, и вскоре всех музыкантов отправили домой, в поместье Айзенштадт.

Большая кода финала *adagio* (пример 1) является смысловым итогом симфонии, она представляет собой вариации, в которых классическое мелодико-ритмическое варьирование обогащается тембровым при постепенном разрежении фактуры, своего рода «диминуирующей конус» [7].

Лирико-созерцательная тема вариаций в простой двухчастной безрепризной форме излагается в партии гобоя и первых скрипок.

Вырастая из мотивов, опирающихся на тоническое и доминантовое трезвучия, она мягко мелодически заполняет аккордовые звуки. Изящные секвентные менуэтные «плие» на хроматических интонациях придают звучанию изящество и элегантность. Малосекундовые мотивы в ритме триолей шестнадцатых в первой части темы имитируют речевые интонации просьбы, обуславливающие расширение периода.

The image shows a page of a musical score for the 'Adagio' movement from 'Farewell Symphony' by L.A. Desyatnikov. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe I and II, Bassoon, Horn I in A and II in E, Violin I and II, Viola, and Violoncello and Bass. The tempo is marked 'Adagio'. The music features a prominent triplet motif in the strings and woodwinds, with a 'p dolce' marking in the Violini I part.

Пример № 1. «Adagio» из «Прощальной симфонии»

В своём произведении Л. Десятников транспонирует тему из тональности A-dur в D-dur и использует 2-е предложение первого периода (1-й части темы) вначале (пример 2). Необычность использования темы «не с начала» можно объяснить следующим образом. Первая фраза темы *adagio* основана на гармониях тоники и доминанты, что, скорее, ассоциируется с устойчивым, итоговым звучанием. Во втором же предложении, в отличие от первого, используются более человеческие интонации, мотивы «просьбы». Это является более важным для собственного авторского замысла Л. Десятникова, в котором он вступает в некий диалог с Гайдном. Устойчивую тему «от начала» композитор проводит в конце, поскольку эта итоговая, устойчивая тема ассоциируется с «землёй под ногами» – обретением того самого дома, к которому так стремился Гайдн, и квартиры, которую получал Леонид Аркадьевич.

Пример № 2. Тема вариаций

Первые шесть тактов основаны на теме Гайдна, следующие пять сочетают в себе поздние романтические гармонии с их тягучей мелодией и томными задержаниями, а также интонации из первого предложения (пример 3).

Пример № 3

Первая вариация *alla rustica* (пример 4) является воссозданием фольклорного стиля. Мелодия в партии виолончели звучит насмешливо, скерцозно; музыка обладает элементом театральности, ассоциируясь со скоморошьими потехами.

Пример № 4. 1-я вариация

Её контраст, проявленный в принадлежности к народной музыке, создаваемый через иной жанр (пляска), характер и стиль, в то же время продолжает тему вариаций, сохраняя D-dug и интонации три-

хордовых попевок в пределе кварты. Опора на шестнадцатые длительности в теме дает возможность естественного жанрового переосмысления. Ускорение темпа и мотив секундово-терцовой попевки становится основным элементом свободного варьирования. К начальной теме добавлено опевание с предыдущим повтором в ритме шестнадцатая и две тридцать вторых, что создает скерцозность. Идея «русскости» – опора на квинтовый тон, интервальное сочетание кварты и квинты, переменный размер и непрерывная вариантность коротких мотивов.

Своим развитием и образностью тема первой вариации напоминает «Камаринскую» Глинки [6], поскольку у них схожая жанровая природа – плясовая, для которой характерно использование форшлагов, различных мелких ритмогрупп – восьмая и две шестнадцатых у М. Глинки, и ее более дробный вариант – шестнадцатая и две тридцать вторых у Л. Десятникова. Мажорный лад, камерное начальное проведение темы и мотив опевания широко разработаны как в «Камаринской», так и в вариации *alla rustica*.

Вторая вариация (пример 5) – явный контраст с предыдущей народно-плясовой. Характер вариации лирически-романтический, поэтически нежный. Основной скрепляющий, взятый из темы элемент в этой вариации – движение по звукам трезвучий и секстаккордов в ритмическом увеличении, которое приобретает самостоятельность в партии виолончели. Гармонические фигурации в партии фортепиано излагаются как арпеджированный аккомпанемент к мелодии. Восходящие секундовые интонации второго предложения основной темы трансформируются, приобретая в ритмическом увеличении широкую вокальную кантиленность, создающую обволакивающе-томный характер. Упомянутая Л. Десятниковым «отсылка» к творчеству Г. Малера дает звуковые аллюзии к теме *adagietto* из 5-й симфонии (пример 6) [6].

The image shows a musical score for the second variation. It consists of two staves: the upper staff is for the Violonchela (Cello) and the lower staff is for the Фортепиано (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The cello part features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, primarily using triads and sextaccords. The score is divided into measures, with some measures containing multiple rests or specific rhythmic markings.

Пример № 5. 2-я вариация

Пример № 6. Тема из *adagio* 5-й симфонии Малера

Вполне в соответствии со стилем позднего романтизма гармонический язык отличается терпкостью и пряностью, сочетая в себе хроматически усложнённую функциональность гармоний и фонизм: неаккордовые звуки создают мягкие диссонантные трения, эллипсисы в сочетании с задержаниями в процессе развития вызывают ощущение неопределённости, эмоциональной «текучести». В процессе развития 2-й вариации тональный «диапазон» значительно расширяется, включая в себя тональности третьей степени родства (Ces-dur). Заключительная каденция с тягучими задержаниями, тормозящими интенсивное развитие на продолжительном доминантовом звуке перед разрешением, звучит как что-то манящее, но недостижимое, что также сочетается с идеями романтизма.

Третья вариация – *allegro* даёт новый жанрово-стилевой поворот в развитии темы. Остаточность ритмического рисунка в изложении становится основой для виртуозной «импровизации» виолончели,

что напоминает традиционную индийскую музыку, а точнее, рагу², для которых характерна импровизационность одного инструмента на основе остинатной ритмики другого [3].

Данная вариация воспринимается как стремительный музыкальный поток, объединённый единым эмоциональным состоянием: медитативно-нейтральным вначале, постепенно перерастающим в экстазичность к кульминации. Поскольку композитор делает вариации на тему Гайдна, то он не ставит задачи воссоздать какую-либо конкретную рагу, но воплощает её общие стилистические особенности, в том числе композиционные. За основу драматургического развития был взят принцип постепенной ритмической и темповой динамики.

Будучи самой масштабной из всех, третья вариация представляет, в свою очередь, микроцикл из пяти вариаций на жанровую модель раги. В целом вариация включает в себя 125 тактов, которые можно разделить в соответствии с принципами раги на три раздела: алапа, джор (либо друт) и гата.

Характер первой, вводной или вступительной микровариации медитативно-погружённый (как вхождение в состояние), что создаётся с помощью выдержанности ритмического рисунка в партии фортепиано и достаточно скупой по своей импровизационности партии виолончели. За основу вариации взяты интонации гармонических фигураций партии виолончели из предыдущей вариации, с сохранением триольной ритмики (*пример 7*). Пропадает свободная речевая напевность, которая была у струнного инструмента, но в то же время больше проявляется моторика, так как фортепиано используется в функции ударного инструмента – табла. Мотивы опираются на трезвучие по квинтам из темы Гайдна, ритмический рисунок – на лирическую тему из 2-го предложения темы вариаций.

² Общая инструментальная композиция Раги обычно строится из трёх «фаз развития»: первая часть алапа – медленное, проникновенное изложение основных интонаций в рамках определенной ладовой организации, вторая – друт, сложные мелодико-ритмические вариации в сопровождении ударных инструментов, и третья – гата или тала – кульминационные варианты темы с изысканной усложнённой орнаментацией [4].

Пример № 7. 1-я микровариация

В партии виолончели используются различные техники (флажолеты, глиссандо, пиццикато), которые создают эффект звукоподражания индийскому инструменту ситар. Вся фактура в совокупности создаёт уникальное звучание терпкой по фонизму индийской традиционной музыки двух академических инструментов.

Вторая вариация из микроцикла (*пример 8*) не отличается по характеру и стилю исполнения, но в её мелодии, т.е. партии виолончели, основой становится тема «Малера», певучая по своей природе.

Пример № 8. 2-я микровариация

Сама вторая микровариация является в своем роде изложением основной темы «раги». Летящие пассажи шестнадцатыми в партии фортепиано создают стихийность музыкального движения. Кроме динамизации ритмической также появляется метрическое дробление, которое отражается в смене пульсирующих долей от 3/4 вплоть

до 4/16. Акцент на сильных долях в басу создаёт эффект ударного инструмента, акцентирующего сильные доли, удерживая в чётких метрических рамках импровизацию солиста. С помощью подобного полярного сочетания возвышенной, поэтической темы виолончели и неумолимо ускоряющейся моторики партии фортепиано создаётся уникальное сочетание внутреннего стремления при внешнем спокойствии.

Появлением нового мелодического материала и продолжением ритмического дробления в партии фортепиано ознаменован следующий раздел – друг. В него вошли микровариации 3 и 4, которые объединены по принципу предкульминационных вариаций.

Мелодия третьей микровариации (*пример 9*) поднимается в пределах большой ноты и, достигая верхней точки, стремительно ниспадает и возвращается к изначальному звуку в виртуозных пассажах в пределах октавы. Разнообразные мелодические движения и сложные ритмические фигуры создают ощущение эмоционального накала.



Пример № 9. 3-я микровариация

Четвёртая микровариация начинается с *p* и изначально характеризуется постепенным ниспаданием мелодии при «шелестящей» партии фортепиано в динамике *pp*, но, в общем стремлении, она продолжает процесс динамизации, достигая своего пика в стремительном подъёме и уплотнении всей фактуры. Стремительная фигуративная волна пассажей в ритме тридцать вторыми длительностями в партии фортепиано и триолями восьмых в партии виолончели подводит к кульминации – 5-й микровариации – гата (*пример 10*). Она является центральным построением всего микроцикла и обладает самым большим объемом по количеству тактов и степени экспрессии.

The image shows a musical score for Example 10, 5th microvariation. It consists of four staves. The top staff is for Violonchello (Cello), the second for Forte-piano (Piano), the third for V-ль (Violin), and the fourth for Фо-но (Piano). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The Cello part features a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The Piano part has a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The Violin part has a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The Piano part has a rhythmic accompaniment of sixteenth notes.

Пример № 10. 5-я микровариация

Тема отличается экстаичным, утверждающим характером; мелодия опирается на трихордовую попевку из основной темы и ее вариантное развитие на фоне глубоких басов фортепиано и максимально усиленной моторике пассажей тридцать вторых. Последующее развитие выливается в виртуозную каденцию у виолончели соло. Являясь кульминацией, каденция изначально обладает максимальной экспрессией, поддерживаемой стремительными пассажами с флажолетами. Затухание перед проведением основной темы может трактоваться как связка с ритмическим торможением и динамическим спадом. Выдержанный звук «а» первой октавы является скрепляющим элементом, являясь концом каденции и началом темы.

Заключительное, полное проведение темы отличается от изначального. Появляется первое предложение *adagio* Гайдна (пример 11). Тема не теряет свои лирико-созерцательные характеристики, даже наоборот, более полно им соответствует. Партия фортепиано в первом предложении выполняет роль гармонической поддержки, с небольшими подголосками к основной теме в партии виолончели. Остальная часть темы проведена без изменений.



Пример № 11. Репризное проведение темы

Уникальным является повторение 1-й вариации *alla rustica*, в которой основная тема, ранее звучавшая в партии виолончели, проводится у фортепиано в гармоническом D-dur; подобной гармонизации в первоначальном изложении не было. Таким образом, аккомпанирующий инструмент и солирующий меняются ролями, и в партии виолончели присутствуют обертональные квинты, являющиеся аккомпанементом. Использование подобного сочетания бурдона и наигрыша фортепиано с большим количеством форшлагов, стакато и интонаций ув. 2 создает стилевую аллюзию на клезмерскую³ музыку (пример 12).

³ Клезмер – народная музыка восточноевропейских евреев [6].

The image shows a musical score for Example No. 12, titled 'Репризное проведение 1-й вариации' (Reprise of the first variation). The score is arranged in two systems. The first system includes Violonchello (Cello), Fortepiano (Piano), and V-ль (Violin). The second system includes V-ль (Violin) and Фо-но (Phonograph). The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score features a variety of musical textures, including sustained notes, arpeggiated figures, and rhythmic patterns.

Пример № 12. Репризное проведение 1-й вариации

Завершается вариационный цикл постепенным затуханием, растворением, что может создавать двойственность смыслового итога: восприниматься как долгожданный отдых по получению желаемого или как мысль, что каким бы ни был ваш дом, он все равно есть что-то временное.

Л.А. Десятников в «Вариациях на обретение жилища» сочетает специфику авторского прочтения и общие принципы, присущие свободным и жанрово-характерным вариациям при ведущем значении работы с интонациями [7, с. 146]. Жанрово-характерное варьирование осуществляется через смену характера и жанра в каждой из вариаций: зажигательная плясовая, лирико-романтическая печальная «quasi вокальная» пьеса, медитативно-нейтральная по эмоции классическая индийская рага, характер которой в итоге становится воодушевленно-радостным. Жанр и характер в произведении раскрывается через авторский диалог со стилями русской музыки (Глинка), поздней романтической (Малер), индийской классической (рага) и народной еврейской (клезмерская музыка). Подобный метод даёт аналогию с неоклассической «работой с моделью».

В композиции произведения присутствует аналогия с цикличностью по типу сонатно-симфонического цикла, где тема из «Прощальной симфонии» Гайдна выступает как вступление сонатного цикла, первая вариация как аналог *allegro*, вторая – «лирический центр» с темой Малера, а третья – жанровый «финал». Возвращение к теме *adagio* воспринимается как кода-эпилог всего цикла.

Драматургия «Вариаций на обретение жилища» Л.А. Десятникова основана на сквозном методе развития по принципу динамических волн с плавными переходами от вариации к вариации. В каждой из вариаций есть небольшая динамизация с постепенным спадом к окончанию, при этом весь цикл имеет также одну большую волну к последней трети вариации раги, находящуюся примерно в зоне «золотого сечения» всего произведения.

Поскольку данное произведение автобиографично, можно сделать предположение, что драматургия отражает реальные события жизни автора: вступление на тему из «Прощальной симфонии» – это начальная, закладка цели обрести собственную квартиру, 1-я вариация *alla rustica* является продолжением вступления, напоминает «выплясывание» во всевозможных бюрократических инстанциях. Вариация с темой Малера может трактоваться как романтическое погружение в собственные чувства, сочетающих тоску и мечтания о получении заветного личного пространства. Третья вариация с постепенной динамизацией может быть связана с состоянием, изначально напоминающем безмысленное пребывание в потоке постоянного действия, где каденция воспринимается как радостный момент достижения цели. Итоговая тема с проведением «*adagio*» Гайдна от начала ассоциируется с «землёй под ногами». «Обретение жилища» в конце произведения отсылает к разрешению ситуаций у композиторов: оба они по итогу вернулись к себе домой. Индивидуальность в воплощении замысла проявляется у Л. Десятникова в том, что «тема» используется в отличном от Гайдна варианте: у Л. Десятникова она полностью звучит только в конце, что воплощает идею автора.

В «Вариациях на обретение жилища» преобладает оптимистичный жизнерадостный характер; доля юмора при обрисовке жизненной ситуации. Неконфликтность, «мажорность» напрямую связана с идеями классицизма, конкретно с творчеством Й. Гайдна. Но при этом Л. Десятников в своем произведении усиливает иронический

взгляд на ситуацию, включает самоиронию, что проявляется в 1-й вариации, в экспозиции и репризе цикла.

Постмодернистская игра и ирония выражаются в произведениях Л. Десятникова в оригинальности используемого программного заголовка. В «Вариациях на обретение жилища» само словосочетание «обретение жилища» создаёт двойственный контекст, связанный с различием лексики: слово «обретение» обычно используется в контексте «обретение покоя», «обретение свободы» или «обретение дома» и является атрибутом высокой лексики; в то время как «жилище» ассоциируется с просторечием. Немаловажную роль играет предлог *на*, используемый, например, в высоком стиле, характерном для жанра оды («Ода на восшествие на престол императрицы Елизаветы Петровны» А.П. Сумарокова).

Стилевой диалог в «Вариациях на обретение жилища» проявлен у Л. Десятникова через интертекстуальность, характерную для постмодернизма. Интертекстуальность проявляется не столько в прямом цитировании, сколько в «дораскрытии» исходного художественного образа, избирательном выдвигании на первый план отдельных смыслов, трансформации и разрушении первичной смысловой определённости [2]. В изначальную концепцию Л. Десятников привносит авторское осмысление.

Использованные источники

1. Бавильский Д.В. Композитор Леонид Десятников // Новый мир. 2009. № 6. С. 81–83.
2. Воротынцева Л.А. Явление интертекстуальности в музыкальном искусстве. URL: <https://fki.lgaki.info/2019/05/06/явление-интертекстуальности-в-музыке/> (дата обращения: 11.02.2025).
3. Индийская музыка. URL: <https://www.musenc.ru/html/i/indiyska8-muz3ka.html> (дата обращения: 28.04.2024).
4. Индийская музыка. URL: <https://www.belcanto.ru/india.html> (дата обращения: 28.04.2024).
5. Композитор среди нас. 11 сочинений Леонида Десятникова. URL: <https://www.unioncomposers.ru/directory/view/?id=423> (дата обращения: 28.04.2024).
6. Лекция 15. Леонид Десятников – «Вариации на обретение жилища». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WaJSi1zEAwg> (дата обращения: 28.04.2024).
7. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

Elena Bogatyreva, Elizaveta Moskaleva

"VARIATIONS ON FINDING A HOME" BY L.A. DESYATNIKOV FOR CELLO AND PIANO

Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 19, pp. 53–67.

doi: 10.17223/26188929/19/7

This article analyzes Leonid Desyatnikov's "Variations on Finding a Home" for cello and piano (1990) from a postmodernist perspective. It explores the stylistic dialogue characteristic of Desyatnikov's creative style and the ways in which it is realized at the level of concept, musical content, and its embodiment through the composer's style within a complex set of musical language elements.

Keywords: Leonid Desyatnikov, J. Haydn, modern Russian music, postmodernism, stylistic dialogue, intertextuality, chamber instrumental music, variations

The used sources

1. Bavit'skiy D.V. Composer Leonid Desyatnikov // *Novy Mir*. 2009. No. 6. Pp. 81–83.

2. Vorotyntseva L.A. The Phenomenon of Intertextuality in Musical Art // [Electronic resource]. Access mode: <https://fki.lgaki.info/2019/05/06/явление-исступальность-в-музыке/> (Accessed on 11.02.2025).

3. Indian Music // [Electronic resource]. Access mode: <https://www.musenc.ru/html/i/indiyska8-muz3ka.html> (Accessed on 28.04.2024).

4. Indian Music // [Electronic resource]. Access mode: <https://www.belcanto.ru/india.html> (Accessed on 28.04.2024).

5. A composer among us. 11 works by Leonid Desyatnikov // [Electronic resource]. Access mode: <https://www.unioncomposers.ru/directory/view/?id=423> (Accessed on 28.04.2024).

6. Lecture 15. Leonid Desyatnikov - "Variations on Finding a Home" // [Electronic resource]. Access mode: <https://www.youtube.com/watch?v=WaJSilzEAwg> (Accessed on 28.04.2024).

7. Kholopova V.N. Forms of musical works // Study guide. SPb.: Publishing house "Lan", 2001. - 496 p.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ГРАНИ

УДК 78.07
doi: 10.17223/26188929/19/8

Полина Столбова

СТИМПАНК В МУЗЫКЕ: ОТ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ К ЗВУКОВОМУ ЭКСПЕРИМЕНТУ

Рассматривается стимпанк как самостоятельное направление в музыкальной культуре, находящееся на стыке ретрофутуристической эстетики, технологического эксперимента и нарративной выразительности. Проводится анализ основных признаков стимпанк-звучания, включая использование синкопированных ритмов, сюжетную структуру песен, сочетание старинных инструментов с цифровыми технологиями. Подчёркивается значимость звукового проектирования как важнейшего компонента стимпанк-мифологии.

Ключевые слова: стимпанк, музыка, саунд-дизайн, ретрофутуризм, викторианская эстетика, шумовые эффекты, звуковая атмосфера, цифровые технологии, музыкальная стилизация, жанровый эксперимент

Стимпанк (от англ. steampunk: steam – «пар» и punk – «панк») – это поджанр научной фантастики, представляющий альтернативную версию индустриальной эпохи XIX в., в которой преобладает паровая энергия и ретрофутуристическая техника. Эстетика жанра объединяет викторианские традиции и футуристические механизмы, создавая образ мира, наполненного латунными деталями, шестерёнками, трубами и дымом фабрик. Это направление символизирует философию инженерного безумства и романтизм ушедшей эпохи.

Исследователи, в частности Ю.С. Скороходько, выделяют ключевые произведения жанра – «Ночь морлоков» К.У. Джетера, «Врата Анубиса» Т. Пауэрса и «Машина различий» Б. Стерлинга и У. Гибсона, в которых впервые была предпринята попытка осмысления и классификации стиля стимпанк [3, с. 223]. Дж. Манн в «Энциклопедии научной фантастики» указывает, что термин «стим-

панк» происходит от «киберпанка» и отражает альтернативный образ Великобритании XIX в. [5]. Как подчёркивает С.Н. Волков, стимпанк характеризуется ретроградным пессимизмом, эстетикой медных труб и кирпичных зданий, тоской по невозможному и романтизмом в контексте индустриального безумия [2, с. 106].

До недавнего времени исследования жанра фокусировались преимущественно на визуальной составляющей – архитектуре, костюмах, предметах быта и оформлении кино- и анимационных произведений. Однако музыкальная составляющая в стимпанке заслуживает отдельного внимания как важная часть синтетических видов искусства, в частности в театре, геймдизайне, кино и мультимедиа.

Музыка в стиле стимпанк стремится передать индустриальный характер эпохи: в ней доминируют звуки паровых машин, механические скрипы, удары металла и характерные мотивы, напоминающие оркестровую или камерную музыку XIX в., но при этом дополненные элементами электронной обработки. Современные цифровые аудиостанции (DAW) и синтезаторы позволяют создавать сложные звуковые картины, стилизованные под индустриальные тембры прошлого.

Аудитория стимпанк-музыки весьма широка – от музыкантов и саунд-дизайнеров до пользователей цифровых платформ, создающих видеоконтент или игровые проекты. Популярность стимпанка как визуального и концептуального стиля обуславливает потребность в полноценной аудиальной среде, которая могла бы усиливать визуальные образы и дополнять нарратив произведения. В этом контексте звуковая картина становится самостоятельным выразительным элементом и заслуживает полноценного анализа.

Таким образом, музыка в стиле стимпанк может рассматриваться как отдельное стилевое направление, имеющее собственную эстетику, акустические маркеры и производственные практики. Изучение этого явления не только углубляет представление о жанре в целом, но и способствует развитию новых подходов в области звукового дизайна, где художественная выразительность сочетается с технологической инновацией.

Стимпанк давно оформился как культурный стиль и завоевал популярность в различных областях искусства. В обобщённом определении его трактуют как «творческое общественное движение, которое черпает вдохновение из викторианской и довоенной истории в

анахроничном сочетании научной фантастики, современных ценностей и чувства юмора» [7, р. 7].

Несмотря на широкое распространение стимпанка в кино, графике, литературе и гейм-дизайне, как музыкальное направление он остаётся слабо представленным в научной литературе. В настоящее время отсутствуют фундаментальные монографии и систематические исследования, посвящённые особенностям музыкальной стимпанк-эстетики, её структуре, жанровым признакам и представителям. В редких случаях элементы стимпанка рассматриваются в контексте аудиовизуального искусства – преимущественно в кино, анимации или компьютерных играх.

Тем не менее сам феномен стимпанк-музыки уже получил определённое признание среди широкой публики. На музыкальных платформах и в новостных интернет-изданиях можно встретить статьи о концертах, фестивалях и коллективах, стилистически близких к стимпанку. Это подтверждает актуальность исследования, несмотря на отсутствие академического дискурса.

Стимпанк как звуковая эстетика базируется на сочетании музыкальных и шумовых элементов, воссоздающих индустриальную атмосферу Викторианской эпохи. Такие аудиальные решения дополняют визуальные стимпанк-образы и создают синестезийный эффект: изображение начинает «звучать». Таким образом, звук становится неотъемлемой частью выразительности стимпанка, формируя целостное художественное восприятие.

Жанр находится в стадии становления. Некоторые музыкальные коллективы открыто позиционируют себя как стимпанк-группы [6]. Однако чаще всего речь идёт о стилистических заимствованиях из арт-рока, дарк-кабаре, дарквейва и индастриала [4]. В этом контексте стимпанк воспринимается не как отдельный музыкальный стиль, а как эстетическая рамка, в которую вписываются различные музыкальные жанры. Самоироничные определения вроде «готы, открывшие для себя коричневый цвет» иллюстрируют восприятие стимпанка преимущественно как внешнего антуража.

Стимпанковость музыкальных проектов чаще всего выражается через:

– неовикторианский образ исполнителей (одежда, аксессуары, сценография);

- тематические тексты, связанные с машинами, временем, включениями, изобретениями;
- музыкальные цитаты из классических жанров XIX в. (марши, баллады, вальсы);
- шумовые и электронные эффекты, имитирующие промышленные процессы: пар, шестерёнки, металл.

Ярким примером служит группа *Abney Park* – один из наиболее часто упоминаемых стимпанк-коллективов. Их музыка представляет собой эклектичное сочетание индастриала, дарк-кабаре, народной музыки и электроники. В композициях группы слышны скрипки, духовые, шумовые эффекты, резкий ритм, вокальные выкрики в духе «йо-хо-хо» и повторяющиеся музыкальные паттерны. Характерна многослойность звучания: партии скрипки могут переходить в электронику, которая затем сменяется медно-духовой вставкой. Иногда структура песни напоминает балладу с элементами легенды, иногда – динамичную фольклорную скороговорку с элементами хард-рока.

Вместо полифонии часто используется двухголосие, а симфонические элементы сочетаются с цифровыми эффектами, создавая звуковую атмосферу, погружающую слушателя в ретрофутуристический мир. Таким образом, стимпанк в музыке – это не строгий жанр, а платформа для звукового эксперимента, в которой соединяются акустическая архаика и цифровая новизна.

Современные музыкальные проекты, ассоциирующие себя со стимпанком, создают эклектичную звуковую палитру, в которой промышленные шумы, элементы классических жанров и альтернативная подача вокала формируют уникальную аудиальную среду. Ниже представлены наиболее значимые представители данного направления.

Музыкальный стиль *Vernian Process* ориентирован на дарквейв и тяготеет к мрачной стимпанк-эстетике, воплощающей промышленные пейзажи, контроль машин и тёмные урбанистические образы. Группа сочетает дарквейв, прогрессив-рок, неоклассику, трип-хоп и рэгтайм, что позволяет ей создавать композиции, хорошо подходящие для саундтреков к стимпанк-фильмам.

Характерной особенностью звучания являются немелодические шумы: звон колоколов, стук по металлу, имитация звуков паровоза.

Эти эффекты накладываются на тяжёлые гитарные риффы и барабанный ритм, создавая ощущение тяжести и механического напряжения. Интерес вызывает «ломаный» синкопированный ритм, а также иронично выполненный вокал, вызывающий ощущение театрализованного абсурда. Мелодическая структура отличается прыгающей, неустойчивой интонацией, дополняющей ощущение гротеска.

Композиции *Dr. Steel* часто сравнивают с механической шарманкой, где зацикленность музыкального мотива служит приёмом иронического дистанцирования. Музыка носит танцевальный, лёгкий характер, создавая ощущение камерного пространства, напоминающего таверну или цирковую сцену. Звуковая палитра обогащена шумами – боем колокола, металлическими ударами – и, несмотря на воздушность, остаётся «приземлённой» и механической по структуре.

Проект *The Cog is Dead* активно использует концепцию стимпанк-нарратива: вымышленный лидер группы – часовщик Джонотан Спрокетт, якобы живущий в альтернативном 1893 г., после изобретения электронных часов строит машину времени [1]. Музыка коллектива – это синтез рок-н-ролла, джаза, рэгтайма, регги и народных мелодий, объединённых сквозной сюжетной канвой.

Композиции характеризуются динамикой, многоголосием и грубым мужским вокалом. Повторы и паттерны развиваются в рамках сложной формы – от соло к полному хору. Некоторые треки представляют собой музыкальные стилизации под викторианский джаз, а структура альбомов напоминает театрализованные постановки или радиоспектакли.

Для *Humanwine* характерно соединение трубы и тромбона с двухполярной вокальной партией: резкий мужской голос контрастирует с воздушным, но насыщенным женским вокалом. Простота ритма сочетается с упругой мелодикой, что создаёт чувство постоянного движения. Этот ансамбль делает акцент на ритмическую выразительность, балансируя между кабаре и театральным перформансом.

Группа *Steam Powered Giraffe* создаёт музыку, напоминающую джазовые танцевальные формы вроде фокстрота. В композициях активно используются духовые, фортепиано, барабаны, а также синкопированный ритм. Вокальная подача многослойна: грубый голос ос-

нового солиста сочетается с ансамблем, создавая эффект театральной постановки. Каждое выступление коллектива – это музыкально-театральное шоу, визуально и звуково воссоздающее стимпанк-среду.

Valentine Wolfe – одна из немногих групп, сочетающая элементы метала, эмбиента и оперы XVIII в. Основу композиций составляет мистическое звучание с использованием диссонансов, нестабильных аккордов и эффектов (ветер, дождь, бой колоколов). Основной вокал – высокий женский голос с элементами вокализа, часто сочетающийся с хоральными вставками. Такие композиции воспринимаются как музыкальные баллады, рассказывающие истории в духе стимпанка, с насыщенной аудиальной образностью.

Ещё одной характерной особенностью стимпанк-музыки является использование клавесина – инструмента, ассоциирующегося с музыкой XVIII в. Его звучание придаёт произведениям античную окраску и усиливает эстетическое восприятие прошлого. Вокальная партия, как правило, исполняется грубоватым мужским голосом с заметной реверберацией, что формирует ощущение «естественности» исполнения. Особенно это проявляется в многоголосных эпизодах, где создаётся впечатление, что вокалисты записывались одновременно на один микрофон. Такой приём придаёт музыкальной ткани эффект камерности и «народности», усиливая атмосферу уютной таверны или винтажного театра.

Таким образом, можно выделить ключевые звуковые признаки стимпанка:

- атмосфера «в таверне», камерного пространства, часто с винтажной окраской;
- грубый мужской вокал, с реверберацией и минимальной обработкой;
- одно- или многоголосие, стремление к ансамблевому звучанию;
- сюжетная структура песни, приближенная к форме баллады или рассказа;
- синкопированный, «неуклюжий» ритм, имитирующий лёгкую архаичность и живость;
- сочетание старинных инструментов с современными технологиями.

Стимпанк не стремится к формированию единого звукового канона. Его природа – эксперимент и парадокс: это жанр, в котором

новейшие технологии используются для имитации прошлого, а культурное наследие становится источником инноваций. Такая музыка противоречит традиционным нормам жанрообразования, оставаясь при этом осмысленным и многослойным художественным высказыванием.

Стимпанк как музыкальное направление существует на границе между стилизацией и авангардом. Его успех невозможен без тонкого понимания исторического контекста и технологической выразительности. Попытки коммерческой адаптации, лишённые внутренней логики и культурной глубины, зачастую обесценивают эстетику: когда форма отрывается от смысла, исчезает и сама суть стимпанка.

Использованные источники

1. Беленкова Д. Стимпанк музыка: главные группы <https://www.mirf.ru/fun/music/top-5-steam-punk-bands> (дата обращения: 31.10.2024).
2. Волков С.Н. Субкультурные тенденции в эпоху информационных технологий (на примере стимпанка) // Российский гуманитарный журнал. 2020. № 2. С. 104–114.
3. Скороходько Ю.С. Стимпанк как явление современной литературы // Вестник ННГУ. 2015. № 2 (2). С. 223–229.
4. Price S. Album: The Men That Will Not Be Blamed for Nothing, This May Be the Reason (Leather Apron). <https://web.archive.org/web/20171208003511/https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/album-the-men-that-will-not-be-blamed-for-nothing-this-may-be-the-reason-leather-apron-7554544.html> (дата обращения: 31.10.2024).
5. Steampunk // Mann G. The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction / G. Mann. London: Constable & Robinson, 2001. 608 p.
6. Sullivan C. (2008-10-17). Tonight I'm gonna party like it's 1899. London: Guardian. <https://web.archive.org/web/20081020100508/http://www.guardian.co.uk/music/2008/oct/17/popandrock2> (дата обращения: 31.10.2024).
7. Tinker Thaddeus. The Steampunk Gazette. Publication date 2012 <https://archive.org/details/steampunkgazette0000tink> (дата обращения: 31.10.2024).

Polina Stolbova

STEAMPUNK IN MUSIC: FROM VICTORIAN AESTHETICS TO SOUND EXPERIMENT

Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 19, pp. 68–75.

doi: 10.17223/26188929/19/8

Steampunk is examined as an independent movement in musical culture, situated at the intersection of retrofuturistic aesthetics, technological experimentation, and narrative expression. The key characteristics of steampunk sound are analyzed, including

the use of syncopated rhythms, narrative song structures, and the combination of vintage instruments with digital technology. The importance of sound design as a crucial component of steampunk mythology is emphasized.

Keywords: steampunk, music, sound design, retrofuturism, Victorian aesthetics, noise effects, sound atmosphere, digital technology, musical stylization, genre experiment

The used sources

1. Belenkova D. Steampunk music: main groups <https://www.mirf.ru/fun/music/top-5-steampunk-bands> (Accessed: 31 October 2024).
2. Volkov S.N. Subcultural tendencies in the era of information technology (on the example of steampunk) // Russian Humanitarian Journal. 2020. No. 2. - P. 104-114.
3. Skorokhodko Yu.S. Steampunk as a phenomenon of modern literature // Bulletin of UNN. 2015. No. 2 (2). - P. 223-229.
4. Price S. Album: The Men That Will Not Be Blamed for Nothing, This May Be the Reason (Leather Apron). <https://web.archive.org/web/20171208003511/https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/album-the-men-that-will-not-be-blamed-for-nothing-this-may-be-the-reason-leather-apron-7554544.html> (Accessed: 31 October 2024).
5. Steampunk [Electronic Resource] // The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction / G. Mann. London: Constable & Robinson, 2001. – 608 p.
6. Sullivan C. (2008-10-17). Tonight I'm gonna party like it's 1899. London: Guardian. <https://web.archive.org/web/20081020100508/http://www.guardian.co.uk/music/2008/oct/17/popandrock2> (Accessed: 31 October 2024).
7. Tinker Thaddeus. The Steampunk Gazette. Publication date 2012 <https://archive.org/details/steampunkgazette0000tink> (Accessed: 31 October 2024).

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

УДК 78.08

doi: 10.17223/26188929/19/9

Нона Канри, Cat & Lion

«...МОРОЗНЫЙ МОЙ КРАЙ, ТЫ СЕВЕРНЫЙ РАЙ!...»: звучит музыка томских композиторов

Статья посвящена концерту из произведений томских композиторов (Валерия Ермошкина, Екатерины Приходовской и Константина Лакина), который состоялся 28 марта 2025 г. в Актовом зале Томского государственного университета. Приводятся интервью участников концерта. Рассматриваются тенденции современного академического музыкального искусства XXI в. на примере музыки томских композиторов.

Ключевые слова: томские композиторы, Томский государственный университет, современное академическое музыкальное искусство, Союз композиторов России

28 марта 2025 г. в Томском государственном университете состоялся концерт, посвящённый творчеству трёх известных томских композиторов.



Концерт можно посмотреть в интернете по ссылке https://vk.com/video306671776_456239447 (запись звука, видеосъёмка и монтаж видео Алишера Холбутаева).



Вот пост на стене ВК от соавтора данной статьи Cat & Lion (Дмитрия Котылева):

ДОРОГИЕ, ДРУЗЬЯ 🍷

Наконец-то вышло 🐾 ИНТЕРЕСНЕЙШЕЕ 😊 видео нашего ИНТЕРЕСНЕЙШЕГО 😊 концерта "КОНЦЕРТ ТОМСКИХ КОМПОЗИТОРОВ", который состоялся 28 марта 2025 в Актовом зале ИИК ТГУ ✓✓✓

Прозвучала музыка: ВАЛЕРИЯ ЕРМОШКИНА (род. 10 января 1948), ЕКАТЕРИНЫ ПРИХОДОВСКОЙ (род. 3 мая 1984) и КОНСТАНТИНА ЛАКИНА (20 января 1940 – 2 июня 2021) 🍷🍷🍷

Назвал этот концерт "МУЗЫКА ЗНАКОВ ЗЕМЛИ" 🌍, т.к. все 3 композитора, здесь представленных, имеют ЗЕМНУЮ природу своего ЗНАКА ЗОДИАКА 🐶🐱🐹

А это: практичность, основательность, стабильность, работоспособность, "трезвый" взгляд на жизнь, спокойствие, мудрость...

ПЕРВЫЙ РАЗ в нашем оркестре мы использовали такой большой и потрясающий инструмент, как ТИБЕТСКИЙ ГОНГ 🥁 (00:51:22 и далее)!

Рекламирую и рекомендую магазин "Звуки Тибета" 🍷😊😊

www.tibet-sound.com

Каждый найдёт в этой МУЗЫКЕ своё 🍷*🍷*

Отдельное спасибо видеографу (монтажёру) и звукорежиссёру: АЛИШЕРУ ХОЛБУТАЕВУ 🍷

Ну и ВСЕМ остальным, конечно же 🍷

Смотрите, слушайте, таймкоды вам в помощь 🍷🍷🍷

СПАСИБО 🍷

Концерт вела Ольга Борисовна Иванова, доцент кафедры хорошего дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры ТГУ – человек, отнюдь не понаслышке знакомый с каждым из композиторов.

Наиболее общие слова, относившиеся ко всем прозвучавшим в концерте произведениям: «Добрый вечер, дорогие друзья! Сегодня в этом зале нас собрало творчество трёх наших земляков, композиторов. Мало знаю городов, даже более масштабных, чем Томск, которые бы могли похвастаться наличием такого количества профессиональных музыкантов, которые пишут музыку».

Представим программу этого концерта:

1. Сочинения Валерия Ермошкина

1.1. «Концерт №1» для фортепиано с оркестром в трёх частях (исполнители: Камерный оркестр Томского государственного университета, дирижёр – Александр Лакин, солистка – Анна Бурцева).

1.2. «Вызов: космический случай» – пьеса для струнного оркестра (Камерный оркестр ТГУ).

2. Сочинения Екатерины Приходовской

2.1. «Молитва» из монооперы «Последний лист» по рассказу Марка Твена (либретто Е. Приходовской, солистка – Юлия Шинкевич).

Следующие несколько номеров – это небольшие эпизоды из оперы «По нашей земле» (первоначальное название «Огонь над Днепром»; годы написания: 2014–2024). Эта опера посвящена жизни Древней Руси до татаро-монгольского нашествия.

2.2. «Увертюра» из оперы «По нашей земле» (сюжет и либретто Е. Приходовской, Камерный оркестр ТГУ).

2.3. «Колыбельная Настасьи» из оперы «По нашей земле» (сюжет и либретто Е. Приходовской, солистка – Екатерина Клеменс).

2.4. «Первый сон Вещуньи». Переложение для альта соло и симфонического оркестра из оперы «По нашей земле» (сюжет и либретто Е. Приходовской, солистка – Светлана Шевкопляс).

2.5. «Предсказание Провидицы» – моноопера на сюжет германско-скандинавского эпоса «Эдда» (либретто Е. Приходовской, солистка – Юлия Шинкевич, партия бога огня Локи – Евгений Штейнмиллер).

3. Сочинения Константина Лакина

3.1. «Поэма» для солирующего альта и симфонического оркестра (солистка – Светлана Шевкопляс).

3.2. «Три миниатюры» для струнного оркестра: Концертный вальс «Далёкая юность», Элегия и Фантастическое скерцо (Камерный оркестр ТГУ).

3.3. «Волшебный мой край» – песня на стихи Жанны Рыбаковой (солист – Вячеслав Клименко).

Иванова Ольга Борисовна: «Музыка Валерия Ермошкина сегодня



здесь будет звучать впервые. Валерий Ермошкин – заслуженный деятель искусств России, профессиональный дирижёр, который живёт в Северске; он был дирижёром Северского музыкального театра, он дирижировал некоторые концертные программы в Томской филармонии, он является бессменным дирижёром Камерного оркестра Якутии. И, в отличие от предыдущих и последующих авторов, его композиторская деятельность сложилась из исполнительской практики, то есть постижение музыкальных партитур, образов, концепций написания музыки у него произошло из

его профессиональной деятельности. Он член Союза композиторов России, его музыка звучит в очень многих городах: в Москве и Подмосковье, в городах Сибири, в Якутии, в Красноярске, в Барнауле. В его творчестве более ста опусов, и эти опусы и инструментальные, и вокальные; в его творчестве есть и детские оперы. Большой пласт творчества Валерия Ефимовича связан с образами космическими, как с возможностью создать, выразить очень много, именно, в смысле звукописи. В его творчестве есть такие произведения, как симфоническая поэма “Волосы Вероники”, фортепианная пьеса “В открытом космосе”, квартет “Фаэтон” и ещё очень-очень много произведений на космическую тему».

Также приводим некоторые фрагменты интервью, взятые ответственным секретарём журнала Дмитрием Котылевым у исполнителей, участников этого концерта.

– Где-то вы пересекались с Валерием Ефимовичем, то есть как он вам предложил играть свой фортепианный концерт?

Бурцева Анна (пианистка): «Да, совершенно спонтанно! Он был приглашён на мастер-класс в качестве дирижёра, педагога к нам в университет, к своей ученице, которая дирижировала его “Космическую сюиту” в филармонии. Я была концертмейстером, и наш творческий союз перерос в следующий творческий проект. Он предложил мне сыграть свой концерт, потому что я заинтересовалась его композиторским талантом. Мне понравился человек, с которым я общалась, и не только как личность, но и как музыкант».

Бархатова Анна (скрипачка): «Мне кажется, если человек пишет искренне, пишет от себя, то всё равно это будет проявляться в его творчестве, и в этом случае можно сказать, что Валерий Ефимович – человек с юмором, очень лёгкий, общительный, и его музыку поэтому исполнять достаточно легко, очень интересно, и все его сочинения, мне кажется, отражают его полное погружение в свою профессию, в творчество».

– Хорошо, спасибо большое! А можете более конкретно сказать: Вы какое-то сочинение его исполняли, то есть дирижировали или играли на каком-то инструменте? – Вот такой вопрос.

Бархатова Анна (скрипачка): «Да, в качестве оркестранта, в Томском музыкальном колледже исполняли его космическую сюиту, и вот 28 марта будем исполнять фортепианный концерт, тоже вот буду в качестве оркестранта».

Иванова Ольга Борисовна: «Музыка Екатерины Приходовской регулярно звучит в этом концертном зале, я сама являлась исполнительницей двух её премьер.



Также студенты нашей кафедры хорового дирижирования и вокального искусства регулярно сочиняют и ставят новые оперы под руководством Екатерины.

Не буду долго говорить! Перефразируя знаменитую фразу, мы говорим “моноопера” – подразумеваем Екатерину,

мы говорим “Екатерина” – подразумеваем монооперу. Это, можно сказать, её творческий девиз. Моноопера – это тема её монографии».

Приведём некоторые интервью.

– Что вы можете сказать о Екатерине Анатольевне как о человеке?

Пивен Дарья (ударник): «Для меня Екатерина Анатольевна – очень талантливый композитор, мне очень нравится её творчество, я считаю её максимально творческим человеком, у меня есть сборник её стихов».

– То есть её музыка вдохновляет Вас на собственное творчество, я так понимаю, что Вы, скорее всего, тоже пишете стихи?

Пивен Дарья (ударник): «Да, и стихи и музыку».

– Вот видите, как неожиданно выявляются молодые талантливые композиторы.

Свиридов Алексей (ударник): «Екатерина Анатольевна как человек очень добрая, очень заинтересована дать студентам знания. Также она даёт творческие задания, чтобы студенты пробовали что-то писать, находить свой стиль. Творческие задания, например, за 1 семестр, направлены на эпоху до барокко, и такой стиль в своей музыке Екатерина Анатольевна часто использует, и музыка получается очень аутентичной, похожей на то время. Ну и сюжеты как раз взяты из эпохи Средневековья, мифологические».

– То есть Екатерина Анатольевна Приходовская, она, можно сказать, человек эпохи Возрождения, когда люди работали в совершенно разных сферах искусства – и поэт, и композитор, и учёный?

Свиридов Алексей (ударник): «Полностью согласен».

– Анна, что-нибудь добавите?

Скачилова Анна (ударник): «Безусловно, Екатерина Анатольевна просто очень талантливый человек, очень хороший педагог, мне очень нравится бывать на её “парах”, потому что она даёт просто очень-очень важную, интересную информацию. На предмете “История исполнительского искусства” мы изучаем биографии и творчество различных певцов. Конечно, мы их изначально знаем, но тем не менее многие факты, которые рассказывает Екатерина Анатольевна – это очень нужная информация. Особенно интересно, что она обращает внимание на связи между этими фактами, зачастую скрытые. Если говорить о её композиторском творчестве, очень важно, что на первом месте здесь (у неё) находится вокальная музыка».

– Ребята, а как вы попали в этот проект (концерт 28 марта)?

Свиридов Алексей (ударник): «Участие в этом концерте заинтересовало тем, что можно попробовать себя в роли артиста оркестра, то есть в новой для себя роли, в роли оркестранта, поиграть на ударных инструментах в оркестре. Это опыт, который важен для музыканта. Я играю на гонге».

Пивен Дарья (ударник): «Я согласилась играть на барабанах, потому что это – из детства... Что-то, очень приятное. Это то, что откликается в моей душе, мне очень нравится».

Скачилова Анна (ударник): «Мне предложили несколько инструментов на выбор, мне стала интересна партия тарелок, это довольно интересный опыт».

Приемный Кирилл (ударник): «Это хорошая возможность попробовать себя в оркестре. Я учусь на профессию “дирижёр”, и поиграть в оркестре – это очень полезная практика».

Иванова Ольга Борисовна: «Ещё один наш композитор, бес-



спорно самый родной, близкий и известный томичам, – Константин Михайлович Лакин. Что сказать о Константине Михайловиче?

Это такая глыба, что в представлениях не нуждается. Как он

сам всегда говорил: “Я неисправимый лирик”. И даже минорная музыка у него очень светлая, очень добрая».

Приведём небольшое интервью с Александром Константиновичем Лакиным – сыном композитора, дирижёром Камерного оркестра ТГУ:

– Что для Вас музыка Константина Лакина (он Ваш отец), то есть эта музыка – просто одна из современных тенденций, или же это – некое завещание, которые Вы получили от отца и которое должны каким-то образом выполнить?

Лакин А.К. (дирижёр): «На самом деле, наверное, и то и другое: и одна из современных тенденций, и завещание. Безусловно, всё это впитано ещё в детстве. Даже я ещё не все произведения отца до сих пор знаю, какие-то ещё предстоит изучать, осваивать. К сожалению, его произведения исполняются не так часто, но регулярно – и, можно надеяться, в дальнейшем будут исполняться чаще».

– Вы делаете полное собрание сочинений Константина Лакина? Будет ли оно распространяться по музыкальному миру?

Лакин А.К. (дирижёр): «Сделаны 2 тома симфонических произведений, есть сборники более камерной музыки: песен, романсов, фортепианных прелюдий. Конечно же, предстоит дальше выпускать очередной том, куда войдёт уже основная часть оставшихся сочинений».

Приведём некоторые ссылки на биографии композиторов в сети Интернет:

Валерий Ермошкин

<https://persons.kemrsl.ru/person/115/>

Екатерина Приходовская

<https://prihkatja.narod.ru/>

Константин Лакин

<https://tomskfil.ru/news/kompozitor-ya-schastlivyj-segodnya-tomskij-kompozitor-konstantin-mihajlovich-lakin-otmetil-by-svoe-85-let/>

В общем, нужно увидеть немаловажное значение таких концертов: они демонстрируют неиссякающий интерес к новой музыке, что гарантирует авторам и исполнителям Путь в Будущее!

Nota Capri, Dmitry Kotylev

"...MY FROSTY LAND, YOU NORTHERN PARADISE!..": music by Tomsk composers sounds

Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 19, pp. 76–84.

doi: 10.17223/26188929/19/9

The article is dedicated to a concert of works by Tomsk composers (Valery Ermoshkin, Ekaterina Prikhodovskaya and Konstantin Lakin), which took place on March 28, 2025, in the Assembly Hall of Tomsk State University. Interviews with the concert

participants are provided. Trends in contemporary academic musical art of the 21st century are considered using the music of Tomsk composers as an example.

Keywords: Tomsk composers, Tomsk State University, contemporary academic musical art, Union of Composers of Russia

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

Казанцев Михаил Вячеславович – дирижёр, мастер-настройщик музыкальных инструментов, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета.

Котылев Дмитрий Евгеньевич – композитор, член Союза композиторов России, пианист, артист Камерного оркестра Института искусств и культуры Томского государственного университета (псевдоним Cat & Lion).

Москалёва Елизавета Сергеевна – студентка 4-го курса ОГАПОУ «Томский музыкальный колледж им. Э.В. Денисова» по специальности «Музыковедение» (теория музыки).

Окишева Анна Александровна – выпускница ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Томский государственный университет» (2022) по специальности «Фортепианное исполнительство», аспирант кафедры культурологии и музеологии Томского государственного университета (с 2022 г.).

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.

Столбова Полина Алексеевна – саунд-дизайнер, звукорежиссёр, преподаватель факультета аудиовизуальных искусств Российского государственного института сценических искусств (г. Санкт-Петербург).

Ткаченко Ольга Николаевна – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета, учитель МАОУ Лицей № 51 г. Томска, учитель МБОУДО ДШИ № 5 г. Томска.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Bogatyreva Elena - musicologist, teacher of musical and theoretical disciplines of the Tomsk State Professional Educational Institution "Tomsk College of Music named after E.V. Denisov".

Kazantsev Mikhail – conductor, master tuner of musical instruments, senior lecturer of the Department of Choral Conducting and Vocal Art of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University.

Kotylev Dmitry – composer, member of the Union of Composers of Russia, pianist, artist of the Chamber Orchestra of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University (pseudonym Cat & Lion).

Moskaleva Elizaveta – 4th year student of the Tomsk State Professional Educational Institution "Tomsk College of Music named after E.V. Denisov" specializing in "Musicology" (music theory).

Okisheva Anna – graduate of the Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education "National Research Tomsk State University" (2022) in the specialty "Piano Performance", postgraduate student of the Department of Cultural Studies and Museology of Tomsk State University (since 2022).

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 of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University (pseudonym Nota Capri).

Stepanova Ekaterina – senior laboratory assistant, senior lecturer of the Department of Choral Conducting and Vocal Art of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, teacher of MAOU Lyceum No. 51 of Tomsk.

Stolbova Polina - sound designer, sound engineer, lecturer of the Faculty of Audio-visual Arts of the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg).

Tkachenko Olga – associate professor of the department of choral conducting and vocal art of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, teacher of MAOU Lyceum No. 51 of Tomsk, teacher of MOU DO DSHI No. 5 of Tomsk.