

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78.021.4

О НОВЫХ ВАРИАНТАХ МЕТОДА «ДЫШАЩЕГО ЛАДА» В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО КОМПОЗИТОРА А. ИЗОСИМОВА*Климова Наталья Викторовна**Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С.В. Рахманинова.***ABOUT NEW VARIANTS OF THE "BREATHING FRET" METHOD IN THE WORKS OF THE ST. PETERSBURG COMPOSER A. IZOSIMOVA***Klimova Natalia Viktorovna**Tambov State Music and Pedagogical Institute
named after S.V. Rachmaninov***АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена вопросам техники композиции петербургского композитора А. Изосимова. Тема статьи подсказана интересом композиторов XX-XXI веков к проблеме «дыхания» в музыке. Во вступительном разделе статьи «дыхание» музыки рассматривается как проявление духовной энергии. В творчестве А. Изосимова «дыхание» сопряжено с новым методом организации музыкальной композиции – «дышащим ладом». Это универсальная конструкция, основанная на системе интервальной ротации тонов и полутоном звукорядов-пентахордов, представляется современной неомодальной миксодиатонической формой. В статье приводится таблица использования вариантов метода «дышащего лада» с 1993 года по 2018: от системных свойств до свободной трактовки составляющих компонентов. Два фрагмента анализа одного из последних произведений – Второго концерта для скрипки с оркестром – позволяют представить новые возможности метода. Звукоряды «дышащего лада» вступают во взаимодействие с обычными диатоническими элементами (интервалами, субладами) по принципу парности, образуя новую функциональную систему связей.

ANNOTATION

The article is devoted to the issues of composition technique of the St. Petersburg composer A. Izosimov. The topic of the article is prompted by the interest of XX-XXI century composers to the problem of "breathing" in music. In the introductory section of the article, "breathing" of music is considered as a manifestation of spiritual energy. In the works of A. Izosimov's "breath" is associated with a new method of organizing a musical composition – "breathing fret". This is a universal construction based on the system of interval rotation of tones and semitones of the pentachord scale, which appears to be a modern neo-modal mixodiatonic form. The article provides a table of the use of variants of the "breathing lada" method from 1993 to 2018: from system properties to free interpretation of the components. . Two fragments of the analysis of one of the last works – the Second Concerto for Violin and Orchestra – allow us to present new possibilities of the method. The sound orders of the "breathing fret" interact with the usual diatonic elements (intervals, sublads) on the principle of pairing, forming a new functional system of connections.

Ключевые слова: «Дыхание» музыки, метод «дышащего лада», ладовая гетерогенность, Второй концерт для скрипки с оркестром.

Keywords: "Breathing" of music, method of "breathing fret", fret heterogeneity, Second Concerto for violin and orchestra.

Мистический процесс метаморфозы – превращения невидимого (дыхания), нематериального (сверхчувственного в музыке) – есть феномен духовной энергии. Пронизывающий все параметры музыкальной ткани он являет «выражение невыразимого» (К. Зенкин), сущностью музыкального искусства. Связать данную энергию с «дыханием» с материальной точки зрения сложно. Но в музыкальном искусстве известны термины, прямо или косвенно имеющие отношение к энергии «дыхания». На разных языках, но с единым корнем существуют обозначения: *respirare* (латынь) – «дышать», «*spiritus*» – «дух», в музыке – «*anima*» – «дыхание», «душа»; на греческом языке «*πνευμα*» – «дуновение», «дыхание»,

позднее – «дух», «*psyche*» – «душа», «дыхание»; на французском «*esprit*» – «дыхание», «ум», «сознание». Существует немало примеров музыкальных произведений, в которых духовная энергия, преобразуясь становится источником «темотворчества» (И. Барсова). Таковы Восьмая симфония Г. Малера, темы «*Veni, creator spiritus*», «*Accende lumen sensibus*»; Восьмая симфония А. Брукнера, вторая часть с материалом «*Et incarnatus*» из Третьей мессы (фа-минор); финальный хор оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» в характере *Lux aeterna*.

О дыхании музыки, которое живет в смене биоритмов, притекающих из духовных высот, было известно ещё со времен Элевсинских мистерий. В них

человек ощущал дыхание не как физический факт, а как проявление духовного. Будучи имманентным свойством музыкального искусства, «дыхание» – не рассматривалось ранее как объект научного исследования. Однако, с появлением электроакустических приборов и усиленным ростом интереса к глубинным основаниям звука, «дыхание» музыки становится предметом наблюдения. Во второй половине XX века лидер отечественного авангарда – Э. Денисов (1929-1996) писал: «Я люблю, чтобы ткань дышала и была насыщена движением живых голосов» [1]. Композитор подсказывал исполнителям характер звучания той или иной темы, используя названия «мотивы-дуновения» или «соноры дуновения», создающие таинство бесконечного движения воздушного потока, например, в первой части сюиты «Три картины Пауля Клее» (1985). Композитор В. Ульянич (р.1956) воплощает «живое дыхание» тематического материала произведений в динамических оттенках и *итрихах* [2, с.154]. Французский композитор-спектраллист Ж. Гризе (1946-1998) усматривал взаимосвязь идеи гармонического спектра и процесса дыхания. Сущность спектральной композиции музыкант видит в «дыхании формы». Принципом формообразования в сочинениях Гризе являются циклы развития, которые композитор сравнивает с дыхательным процессом. «В композиции “Partiel”, ставшей, по всеобщему признанию, своего рода музыкальной эмблемой спектральной школы, Гризе проводит аналогии с человечески дыханием и биением сердца» [3, с.554]. В одном из интервью композитор Д. Курляндский (р.1976) говоря о премьерной опере «Носферату» отмечал, что «опера начинается с абсолютной тишины. Звук появляется из дыхания, точнее из вслушивания в дыхание. Я настраиваю некую систему зумов, поэтапных вслушиваний в тембровые изменения, происходящие в шуме дыхания и пытаюсь услышать в ровной поверхности долгого теплого выдоха какое-то случайное, естественное изменение, событие – прихрип, присип, присвист» [4].

В музыковедческих исследованиях выражение «дыхание музыки» воспринимается как метафора, за которой следует характеристика определённых свойств сочинений – широты оркестрового звучания симфонического оркестра, достигаемой многообразным спектром звучностей – от нежнейших дуновений до могучих волн экспрессивных нагнетаний, динамических, фактурных параметров. Но музыка – один из метафоричных видов искусств и метафора, несущая особый выразительный (скрытый, двойной) смысл становится постепенно частью научного познания.

Сокровенные свойства живого искусства музыки заключаются, прежде всего, в её ладовой основе. Лад – есть «сердцевина музыки», в котором существует музыкальное духовное. По замечанию Ю.Н. Холопова лад в конкретном произведении всегда представляет собой средоточие

«музыкального в музыке» [5, с.31]. Возможно поэтому, лад – есть главное средство воздействия музыки и проявления творческой индивидуальности авторов. Не случайно великие музыканты от Мусоргского до Уствольской, а также композиторы XXI века искали новое «слово» для воплощения идей, осмысливая лад на новом уровне, как один из способов формирования на его основе индивидуального стиля. Напомним о ладовозвонных композициях В. Ульянича и методе *tintinnabuli* А. Пярта.

В сочинениях петербургского композитора Александра Изосимова (р.1958) имманентная специфика музыки – «дыхание» обрело особую форму выразительности. Музыкант ощутил «живую» божественную природу музыкального, проникаясь, как древний грек, её животворящей силой и воплощая это в новом методе, получившем название «дышащий лад» (ДЛ).

Структура метода «дышащего лада» – гибкая, универсальная – позволяет сочетать строгую логику организации с постоянным обновлением музыкальных компонентов, простоту и, одновременно, сложность решения, направленных на воплощение новых идей. В 1993 году на основе метода возникло первое сочинение – фортепианная пьеса «Хамелеон». Сущность его раскрывается через формы «дыхания», действующие на всех параметрах звуковой ткани: высоты, ритма, динамики, фактуры, артикуляции, плотности и разреженности звучания тонов. «ДЛ» основан на движении и изменении звукорядов – пентахордов (от 2 до 9), с ротацией в них малых и больших секунд. Ладом здесь является не отдельный звукоряд, а совокупность звукорядов в движении от сжатого состояния (выдоха) к расширенному (вдоху) в пределах уменьшенной и чистой квинты при неподвижном осевом тоне. «ДЛ» составляет смысловую художественную основу произведений, действие его основано на принципе парности. «Дыхание» есть, прежде всего, энергия, свойство нематериальное, тогда процесс отражения дыхания в произведениях связывается композитором с изменениями светового наполнения звукорядов: от темного до светлого. Вот как выглядит полный цикл «дыхания»:

Высотный параметр схемы:

1. C-des-es-fes-**ges** (в полутонах 1-2-1-2 «Темный»).

2. C-d-es-f-**ges** (2-1-2-1).

3. C-des-es-f-**ges** (1-2-2-1).

4. C-d-e-f-**ges**(2-2-1-1).

5. C-Des-Es-F-G (1-2-2-2).

6. C-D-Es-Fes-G (2-1-1-2).

7. C-D-Es-F-G (2-1-2-2).

8. C-D-E-F-G (2-2-1-2).

9. C-D-E-Fis-G (2-2-2-1 «Светлый»).

8. C-D-E-F-G (2-2-1-2).

7. C-D-Es-F-G (2-1-2-2).

6. C-D-Es-Fes-G (2-1-1-2).

5. C-Des-Es-F-G (1-2-2-2).

4. C-d-e-f-**ges**(2-2-1-1).

3. C-des-es-f-**ges** (1-2-2-1).

2.C-d-es-f-ges (2-1-2-1).

1.C-des-es-fes-ges (в полутонах 1-2-1-2 «Темный»).

Полный цикл «дыхания», получивший выражение в симметричной конструкции с осевым тоном С составил основу метода. В структуре целого фактором формообразования становится периодичность фаз развития, которые уподобляются композитором «вдоху и выдоху». Образуется фазы *дыхания* в результате смены и чередования полярных состояний: ритмического дления и кратности; интенсивности и затухания; плотности и разреженности. Протяженные единства фаз составляют микро и макропроцессы

(см. подробнее)⁶. «ДЛ» – есть одна из форм неомодальной миксодиатоники.

В пьесе «Хамелеон» из цикла «12 характеристических пьес для фортепиано» «дышащий лад» предстаёт в виде генератора идеи, облеченной в параметры системы. В сочинениях возникших позже системообразующее свойства «ДЛ» утрачиваются. «ДЛ» становится одним из средств развития. Раскрывается его гетерогенность. В рамках звуковысотной организация «ДЛ» различаются диатонические интервалы, гамиолика, появление додекарядов на целотоновой основе. Приводим список сочинений А. Изосимова с кратким комментарием вариантов метода «дышащего лада».

№	Время создания	Название произведения	Состояние «дышащего лада»	Жанр, состав исполнителей
1.	1993	«Хамелеон»	Полный цикл «дыхания»: «сжатая» и «расширенная» формы рядов «дышащего лада»	одночастная пьеса для фортепиано из цикла «Превращение» – 12 характеристических пьес для фортепиано (1987-2004)
2.	1999	Соната для фортепиано	Отсутствие полного цикла «дыхания», использование расширенной формы светлого ряда в I части. Гармония «вдоха-выдоха» во II части.	в 3-х частях
3.	2003	«Когда душа моя была облаком»	Идея «дыхания» через накопление энергии единичного тона средствами тембра, динамики, фактуры. Темное возрастание-убывание тонов в I части.	композиция для кларнета, фагота, тромбона, скрипки, альты и контрабаса в 7 частях.
4.	2004	«Иаония. Благодарность Жизнедателю»	Идея «дыхания» воплощена через уплотнение тонов в сторону просветления (вступление). Полный цикл дыхания.	композиция для хора, оркестра и органа на текст второй строфы К. Розенкрейца.
5.	1979-2004	«Песни прекрасного пришельца». Песни «Я так давно родился», «Поэлада»	Избранные ряды «дышащего лада», гармоническое сжатие –расширение и полный цикл дыхания.	Вокальный цикл-эстафета для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса и фортепиано на стихи А.Тарковского, Новалиса, Э.Мёрике, Л.Уланда, А.Блока (18 песен)
6.	2005	«Боги легконоги»	В структуре «дышащего лада» ладогармоническим центром становится аккорд-устой. Убывание-возрастание гармонии дыхания –вокруг избранного центра.	Композиция в 3-х частях для кларнета, бас-кларнета, виолончели и фортепиано
7.	2006	Infernale	Отсутствие дыхания, использование «сжатой» формы одного темного ряда.	Композиция для скрипки и фортепиано в 7 «мыслеформах».

⁶ Климова Н.В. Музыка Александра Изосимова: парадигма света. Саратов. Саратовская гос. конс. им. Л.В.Собинова. 2013.– 160 с.

8.	1990-2006	«Избранник»	Доминирует «расширенная» форма светлых рядов «дышащего лада»	Балет-мистерия в 3-х действиях 10 картинах.
9.	2008	«Тетр. Песни, которые мне спела во сне Земля». «Поэлада»	Гармония убывания-возрастания «дыхания», нет полного цикла «дыхания».	4 вокальных цикла для сопрано, меццо-сопрано, баса и фортепиано. 22 песни.
10.	2009	Симфония № 1	Полный цикл «дыхания» во вступлении I части. Ряд как система.	в 4 частях для большого состава симфонического оркестра
11.	2010-2012	«Потерянный рай» Хор «Рядом с Предвечным» (№5) и №59	Гетерогенность «дышащего лада». Использование целотонного и додекарядов.	Опера в 3-х действиях и 7 картинах
12.	2014	Концерт для фортепиано с оркестром	Образование секундовых созвучий в гармонии с частичным и полным использованием рядов «дышащего лада»	в 3-х частях
13.	2014	Второй концерт для скрипки с оркестром (I часть)	Фазы убывания и возрастания дыхания в виде парных соответствий, созвучий в гармонии.	В 3-х частях
14.	2016	12 хоров а cappella: №1 Ноктюрн, №11 Настроение. Св. Грааля, №12 Смеюнчики.	Обновлённые варианты метода «дышащего лада» на основе принципа парности в гармонии и перемещения звукорядов по заданной схеме.	на стихи А. Ахматовой. А. Блока, И.В. Гете, Кара-Дарвиша, М. Лермонтова, А. Изосимова, В. Хлебникова.
15	2017	Фортепианное трио памяти Бориса Тищенко. III часть	Убывание-возрастание дыхания на тонах рядов в секундовом соотношении.	для скрипки, виолончели и фортепиано в 4 частях

В каждом произведении композитор открывал новые выразительные возможности «ДЛ», которые были «подсказаны» художественным замыслом. В результате «ДЛ» стал одним из принципов индивидуализации тонально-гармонической структуры.

Исследование многообразных проявлений феномена ладового «дыхания» в рамках одной работы не представляется возможным. Рассмотрим фрагменты Второго концерта для скрипки с оркестром (2014), премьера которого прошла в Санкт-Петербурге в 2018 году. Три части концерта воплощают идеи, пришедшие из глубин истории, музыкальные картины далёкого прошлого русского и восточного народов. В первой части, ставшей самой продолжительной по масштабу, отмеченной тематическими контрастами – выразительными интонационно и по оркестровке главными темами

сонатной формы – ладовое «дыхание» проявляется как фактор гармонии преимущественно в сонорных красках. Уже во вступлении, выдержанном в характере «шествья» (замечание автора) композитор использует темный ряд «ДЛ» с дополнительными тонами и центральным тоном Н: h-c-d-es-f-ges-as-a-h. Это не что иное, как уменьшенный лад. Однако пентакорд h-c-d-es-f (1-2-1-2 в полутонах) - в диапазоне ум.5 (сжатая форма звукоряда) и его объединение с дополнительными полутонами (ges-as-a-h)-ув.3 воспринимаются не так гамма «полутон-тон», а как более простая интервальная организация. Из тонов уменьшенного лада формируется тема молитвы (religioso ц.1) в партии солирующей скрипки. Скорбный суровый напев молитвы оттеняет выразительная секунда d-es, из которой вырастает тема плача главной партии.

Пример №1

Внимание в экспозиции первой части концерта концентрируется на теме побочной партии (ц.9). Она представляет иную образную сферу и связана с традиционной в русской музыке картиной «небесной Руси». Мелодия побочной темы поручена солирующей скрипке и ассоциируется с пейзажами русской природы, с гармонией и восторженным восприятием мира (этот образ составит основу первой темы второй части концерта). Тема имеет тональное мажорное наклонение – C-dur лидийский. Она составляет действенный контраст с главной партией концерта. Ладовый колорит темы увеличивает контраст: зловещую, мрачную по настроению вторую главную тему тоже в уменьшенном ладу сменяет свет лидийского мажора. Мир земной и небесный символизируют вечную внутреннюю борьбу человеческого Я.

Широкая по диапазону и выразительная интонационно мелодия побочной партии поручена солирующей скрипке. Вокальная, по природе, мелодия «изливается» из верхнего регистра и парит над оркестром. Таким темам, несущим надежду и веру, композитор придаёт особое значение в своих произведениях. В экспозиции изложение и развитие темы сопряжено с «ладовым дыханием», многообразными световыми колебаниями, переданными средствами гармонии. В небольшом примере (первое предложение темы) обращают

внимание 1-3 такты, выполняющие роль вступления. Оstinатные аккорды струнных в лидийском C-dur, «украшенные» арпеджио арфы, вместе с протяженными тонами солирующей скрипкой застывают на мгновение перед открывшимся небесным простором. «Дыхание» темы в первом предложении ощущается в темповом «мерцании». Тема звучит в темпе Adagio, свободно продолжаясь в ритмических расширениях и едва заметных ускорениях: Più mosso, rit., Poco andante, Lento.

Начиная с четвёртого по седьмой такт, светло и торжественно проводятся трезвучия мажора на целотоновом басу: c-d-e-fis, который равномерно движется вверх. Целотоновость аккордовая или мелодическая, всегда воспринималась как элемент сказочности, таинственности в русской музыке. В данном случае линия басового голоса становится дополнительным средством световой палитры, увеличивая диапазон дыхания. Возникшая целотоновая линия баса не есть искусственное добавление, а является атрибутом структуры одного из рядов «ДЛ» (первые четыре тона девятого «светлого» звукоряда с транспозицией). Спокойное, равномерное чередование диатонических аккордов на целотоновом басу дополнено выразительной мелодией кларнета и арфы, оттеняющих соло скрипки.

Пример № 2
poco andante

В данном фрагменте темы нет звукорядов «дышащего лада». Однако «дыхание» проявляется в темповых, динамических сменах, в тесситурном сжатии голосов оркестровой фактуры или увеличении диапазона звучания. Действие звукорядов метода «дышащего лада» сосредоточено в драматической кульминации первой части концерта. По содержанию, характер звучания кульминация связывается с картиной погружения в мир подсознания, наполненный мыслями о страданиях в мире. Раздел кульминации размещен в репризе сонатной формы, и совпадает с сольной каденцией скрипки. Организована каденция необычным образом – два сольных эпизода скрипки ц.27 и ц.29 разделены оркестровым ц.28. Эпизоды – два сольных и один

оркестровый – отмечены остановкой развития музыкальной мысли (кроме третьего). Ритмическое, динамическое и мелодическое движение ограничены в допустимых пределах, дыхание исчезает. Возникает зона напряженного вслушивания. Это особенно ощущается в оркестровом эпизоде ц. 28. Он – центральное звено кульминации. Голос солиста в нем становится частью оркестра и «тонет» в общем мрачном хоре-плаче. Мелодия скрипки «сжимается» до двух тонов, которые теряют высоту и колеблются, глиссандируя в пределах м.2. Это тоны d и es, напоминающие об интонации плача во вступлении и главной партии части. В струнной группе оркестра glissando на тех же тонах, но через октаву вверх усиливают драматический эффект.

Пример №3, ц.28

28 (♩ = 80)

Мерный ритм смены гармонических красок подчинен принципу парности. Чередование звукорядов «ДЛ» и созвучий свободной интервалики выстраивают цепь гармонических последований в пределах двадцати трёх тактов. В образовавшемся замкнутом пространстве ясно

прослеживаются функции двойного остинато: нижний голос (на тремоло) в пределах терции и

верхний с глиссандо в пределах ноты, септими⁷. В первом, третьем, пятом и седьмом тактах использован один ряд: c-des-es-fes-ges (1-2-1-2). Во втором, четвертом, шестом и восьмом – возникают созвучия с нарушением структуры рядов. Обращает внимание преобладающая красота чистой квинты в созвучиях. В верхнем голосе квинта создает эффект неожиданно возникшего глухого «удара». Парный принцип организации функциональной смены в гармонии, находит отражение в плотности и разреженности звучания, в смене и распределении интервалики, артикуляции

в группах инструментов оркестра. Выделим струнную группу: *sul pont.*, *sul tasto*, восходящее *gliss* через такт. Оркестровый эпизод обладает определённой направленностью, его художественный смысл заключается в поиске выхода, развитие направлено от мрачного, скорбного, бездыханного состояния – ряд c-des-es-fes-ges (1-2-1-2 т.1) к постепенному просветлению, к ряду Cēs-Des-Es-F-Ges (2-2-2-1) и возвращению в результате кругового движения созвучия-ряда e-(fes)-f -g-as-b (1-2-1-2).

Пример № 4, ц.28.

Во втором сольном эпизоде каденции (ц.29, *Rubato Cadenza*) с возрастающей энергией и полнотой звучат интонации темы шестивия из вступления первой части и тема молитвы. Это завершающий скорбный по характеру заключительный раздел обрамляет первую часть концерта.

Подводя итог наблюдениям о вариантах использования «дышащего лада» во Втором концерте для скрипки с оркестром, следует подчеркнуть, что композитор выявляет гетерогенные возможности лада, природа которых заложена изначально в свойствах и специфических компонентах. Классификация всех случаев использования «дышащего лада» отчасти приведена в таблице. В рассмотренных примерах следует отметить расширение возможностей ладовой основы, что выражается в увеличении числа самостоятельных звукоступеней, а уменьшенный лад (полутон-тон) и его вариант

(тон-полутон), который не рассматривался в статье, но используется в главной партии концерта, воспринимается как последовательность свободных интервалов (замечание сделанное Ю. Н. Холоповым по отношению к ладам Шостаковича). Метафора «дышащий» в данных примерах применяется в двух значениях: в индикаторном – доступном на внешнем уровне и в понимании сути, глубины музыки, её скрытых, имманентных свойств. Автор использует «дышащий лад» как способ звуковысотного, гармонического и мелодического воплощения художественного образа, как средство, позволяющее выявить новые возможности музыки, сопряженные с экспрессивными и колористическими свойствами вертикали и горизонтали. Элементы «дышащего лада» обретают в музыкальных текстах композитора статус языковых знаков, несущих основную образно-смысловую нагрузку.

⁷ В переложении оркестровой партии для клавира автор не сохранил данные обозначения.

Литература

1.Ценова В. Зеркало внутренней жизни. Записные книжки Эдисона Денисова. URL: <https://wikilivres.ru/>. (дата вхождения 12 сентября 2021)

2.Ульянич В.С. Опыт анализа музыкальной композиции ладозвонного типа (на примере фрагмента оркестрового произведения автора «Небесные звуки детства») //Слово композитора: Мысли о музыке: Сб.статей и материалов. М.: РАМ им. Гнесиных. 2011.– 206.

3.Соколов А. Спектральный метод//Теория современной композиции Отв.ред В.С. Ценова. Глава XVIII. ACADEMIA XXI . Учебники и учебные пособия по культуре и искусству. М.: Музыка. –2005.– С. 548-561

4. Курляндский Д. Интервью «В сторону объективной музыки...».26.9. 2012. Частный

корреспондент.

URL http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_kurlyandskij_ua_ne_pridumyvayu_ua_dumayu_29504 (дата выхода 30 августа 2022).

5.Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. – 510 с.

Приложение

Нотные примеры в статье приводятся по изданиям:

А. Изосимов Концерт №2 для скрипки с оркестром 2014 переложение для скрипки и фортепиано автора. Санкт-Петербург «МФ Санкт-Петербурга» 2014 – 88 с

А. Изосимов Концерт № 2 для скрипки с оркестром 2014 партитура. Санкт-Петербург «МФ Санкт-Петербурга» 2014 – 159 с.

РОССИЙСКИЙ МЮЗИКЛ: К ПРОБЛЕМЕ ПОДГОТОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ.

Шулин Вячеслав Валерьевич

Кандидат искусствоведения,

доцент РГПУ им. А. И. Герцена

191186, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, д.48

спец. 17.00.02 Музыкальное искусство

RUSSIAN MUSICAL: TO THE PROBLEM OF TRAINING PERFORMERS.

Vyacheslav V. Shulin

PHD of Art History,

Associate Professor of A. I. Herzen State Pedagogical University

191186, St. Petersburg, Moika River embankment, 48

spec. 17.00.02 Musical art

DOI: 10.31618/ESU.2413-9335.2022.6.101.1720

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются основные проблемы подготовки артиста российского мюзикла, связанного со своеобразием его становления и развития. Главным отличием мюзикла как феномена музыкального театра XX столетия, в целом, является не только признанное сочетание его жанровых составляющих – вокальной, актерской и хореографической, но и своеобразие подготовки его исполнителей, характеризующейся комплексностью подхода к обучению, учитывающего как вокально-техническую, так и исполнительскую составляющую, включающую одновременно элементы актерской техники, сценической речи и танца.

ANNOTATION

The article discusses the main problems of preparing an artist of a Russian musical associated with the peculiarity of its formation and development. The main difference of the musical as a phenomenon of musical theater of the twentieth century, is not only the recognized combination of its genre components – vocal, acting and choreographic, but also the peculiarity of the training of its performers, characterized by a comprehensive approach to training, taking into account both the vocal-technical and performing component, including simultaneously elements of acting technique, stage speech and dance.

Ключевые слова: мюзикл, музыкальный театр, музыкальная эстрада, киномюзикл

Keywords: musical, musical theater, musical estrada, film musical, musical direction.

Подготовка и воспитание современного артиста мюзикла является многофакторным процессом. Его осуществление зависит, прежде всего, не только от целей и задач обучения и воспитания, но представлений о том, каким должен быть будущий российский мюзикл и какие перспективы его развития как жанра в нынешних реалиях развития музыкально-театрального искусства.

Истоки и становление российского мюзикла, безусловно, отличаются от американского и европейского. Мюзикл – живой саморазвивающийся жанр. Российский мюзикл, например, больше, чем другие ориентируется на драматургическую основу, построен во многом на «омузикаленной» пластике, в отличие от американской, где во главу угла ставятся нацеленность на эпатаживание зрителя, демонстрацию сложной исполнительской техники,