

дают широкую гамму чувств: искренность и простоту Нюры, интеллигентность и заинтересованность таксиста. Песня сближает их и становится лейтмотивом их взаимоотношений. Второй раз песня звучит закадрово в исполнении М. Кристаллинской в психологической кульминации-эпilogе. Нюра слышит песню по радио, задумывается и начинает переосмысливать свою жизнь.

Из вступления к песне родилась лирическая инструментальная тема, многократно звучащая на протяжении фильма. Она связана с образом Москвы и главным героем – шофером такси. Тема изменяется темброво. В момент несостоявшегося свидания (шофер напряженно ожидает Нюру, которая наблюдает за ним из окна, но так и не решается выйти) в музыке появляются лирико-ностальгические нотки. Основной вариант темы объединяет две контрастные сцены: драматическую кульминацию (шофер уезжает, не дождавшись Нюру) и эпilog фильма (Нюра возвращается домой). Интонационная связь лирической темы с песней «Нежность» проявляется через триольную аккордовую пульсацию, создающую атмосферу лирического томления, тревоги и ожидания.

Итак, образный строй, как и музыкальный язык песни-монолога «Нежность» А. Пахмутовой, представляет собой интеллектуальный сплав разностилевых элементов, находящихся в классическом единстве, что создает направленность музыкального текста на восприятие – черту, характерную для шлягера. Исполнительские интерпретации песни способствуют изменению ее жанровой основы. В исполнении М. Кристаллинской это лирическая песня, Д. Хворостовский исполняет ее как арию-монолог, Т. Гвердцители как драматический монолог, А. Баянова поет ее в жанре шансон, Т. Буланова с элементами рок-стилистики, И. Аллегрова как эстрадный шлягер, Т. Доронина как народную песню. Многоликость этого произведения нисколько не умаляет его главного достоинства – классического совершенства.

Литература

1. *Шак Т.Ф.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. СПб., 2017. 384 с.
2. *Успенский Н.Д.* Знаменный распев // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. 958 с.

References

1. *Shak T.F.* Music in the structure of media text. On the material of art and animation films. Saint Petersburg, 2017. 384 p.
2. *Uspenskiy N.D.* Banner chant // Muzikalnaya entsiklopediya. V. 2. Moscow, 1974. 958 p.

УДК 781.5

О.Н. БЕЗНИСКО

ИНДИВИДУАЛИЗИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ФОРМ В РОК-ОПЕРЕ «МОЦАРТ»

Безниско Оксана Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), hart-77@mail.ru

Аннотация. В работе раскрыты вопросы восприятия рок-оперы широким кругом слушателей, определены формы вокальной музыки. В процессе анализа рок-оперы установлено, что средством индивидуализации вокальных форм служит способ динамического и фактурного «крещендирования». Положения статьи можно использовать в процессе обучения дисциплинам «Музыкальная форма», «Оперная драматургия», «Современное музыкальное искусство».

Ключевые слова: рок-опера, вокальные формы, музыкальная драматургия, Моцарт.

UDC 781.5

O.N. BEZNISKO

INDIVIDUALIZING OF VOCAL FORMS IN THE ROCK OPERA «MOZART»

Beznisko Oksana Nikolaevna, candidate of pedagogical sciences, associate professor of the department of musicology, composition and methods of musical education of the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), hart-77@mail.ru

Abstract. In the work questions of perception of a rock opera by a wide circle of listeners are revealed, forms of vocal music are defined. In the process of analyzing the rock opera, it is established that the method of individualization of vocal forms is a way of dynamic and invoicing «crescendation». The article can be used in the process of teaching the disciplines «Musical form», «Opera drama», «Modern musical art».

Keyword: rock opera, vocal forms, musical dramaturgy, Mozart.

В музыке XXI века, собственно, как и в музыке минувшего XX века, кристаллизация музыкальных форм проходила длительные этапы развития. К традиционным, типовым, формам каждый композитор добавлял свои индивидуализированные черты. Специфика современных форм и жанров представляется в смешении типовых и нетиповых закономерностей формы, музыкального языка, жанров и музыкальных стилей. Современное музыкальное искусство дает нам немало образцов, в котором сочетаются категории *традиции* и *новаторства*.

Цель нашей статьи – очертить роль и взаимодействие классического и «рокового» оркестров в музыкальной драматургии рок-оперы «Моцарт», раскрыть вопросы восприятия рок-оперы широким кругом слушателей, определить формы вокальной музыки в этом синтетическом жанре и конкретизировать возможности индивидуализации таких форм. Практическая значимость нашей работы заключается в ее использовании в педагогическом процессе, конкретнее – в процессе обучения дисциплинам, таким как музыкальная форма, оперная драматургия, современное музыкальное искусство.

Проблемы взаимовлияния рок-оперы и оперного спектакля освещались во второй половине XX века в книгах В. Конен «Третий пласт» [1], А. Цукера «И рок, и симфония» [2], в диссертации В. Сырова [3]. Этапы развития жанра рок-оперы, тематика и особенности отечественных и зарубежных рок-опер широко освещались в трудах известных музыковедов. В частности, в диссертационном исследовании М.С. Бобровой отмечается, что: «Обе жанровые разновидности [мюзикл и рок-опера] возникли на стыке массового и академического искусства, соединяют две формы театра – собственно театра как драматического действия, поднимающего сложные проблемы бытия (театра переживания), и театра развлекательного, зачастую комического, содержащего концепцию игры (театра представления) [4].»

Создатели рок-оперы «Моцарт» – целый творческий коллектив: композиторы Жан-Пьер Пило и Оливье Шультез, продюсеры Дов Аттья и Альбер Коэн, постановщик и ассистент постановщика Оливье Даан и Матиас Оморэ, хореограф Дэн Стюард, автор костюмов Жижи Лепаж, автор декораций Алэн Лагард. Значительный успех постановки мы объясняем творческими находками, нацеленными на активизацию восприятия у широкого круга слушателей, представляющие собой взаимодействие следующих компонентов:

1. Опора на эмоциональный отклик зрителя. Развертывание сценического действия движется по известным драматургическим законам – по линии нагнетания драматизма. Кроме того, авторы спектакля привносят в драматургическое действие сочетание контрастов, эффект неожиданности, вызывают эмоции сострадания (сцены смерти Леопольда Моцарта, а затем и болезнь Вольфганга), веселья (сцены первого появления главного героя, сцена в трактире и т.п.), восхищения (сольный номер Алоизии Вебер «Бим-Бам»).

2. Протест – лучшая тема для рок-оперы, а жизнь и творчество Моцарта – идеальный источник для либретто театральной постановки. Присущая рок-опере полистилистичность органично сочетается с этой идеей. Новаторство этой рок-оперы в том, что ее авторы органично вплетают в действие, в основном в речитативы героев, подлинные цитаты моцартовской музыки: так, например, знакомство Алоизии с молодым Моцартом в доме Веберов происходит под медленную часть 21 концерта для фортепиано с оркестром; в сцене обсуждения поездки в Мангейм и предстоящей разлуки семьи Моцарта звучит медленная тема 23 концерта для фортепиано с оркестром; в сцене брачного контракта звучит тема «турецкого рондо»; в сцене болезни Моцарта и его мыслях о написании Реквиема звучит «Лакримоза».

3. В опере есть несколько шлягеров, то есть ставших популярными песен с наиболее запоминающимися мелодиями, они фокусируют в себе основные смысловые центры драматургии. В первом акте это три сольных песни-арии Вольфганга, в каждой из которых центральный герой делится со слушателями своими чувствами и эмоциями. Во втором акте на первый план выходит новый герой, соперник Моцарта – Сальери со своей песней «Убийственная симфония».

Важнейшим вопросом оперной драматургии является соотношение между непрерывностью музыкально-драматургического развития и его расчлененности на отдельные законченные номера. В рок-опере «Моцарт» присутствует четкая номерная структура. Особый интерес в плане музыкально-драматургических функций представляет оркестровое вступление к рок-опере. По жанру это вальс, но не классический, трехдольный, появившийся в Вене в конце XVIII века, а с переменной метрикой, характерной для музыки XX века. С этого вальса начинается второй акт рок-оперы, обретая здесь новое смысловое значение: кошмарного сна Вольфганга, как его реакция на смерть любимой матери. Танцуют вальс люди в масках, это не танец красоты, а гротесковые, ломанные движения теней, клоунада.

Рок-опера «Моцарт» – это синтез традиций рок-музыки, классики, с вплетением в канву действия элементов узнаваемых национальных культур: австрийского пения йодль, испанского фламенко с кастаньетами, классических танцев (менуэт, вальс), классических балетных сцен, характерных танцев (австрийский народный танец в трактире); оперных и ораториальных форм (арии, дуэты, ансамбли, речитативы). Тембровый конфликт рок-музыки и классической музыки приводит к единению разных компонентов, их полному слиянию, знаменуя и подтверждая жизненность идеалов «третьего пласта».

Ключевые песни-характеристики героев сочетают в себе глубокую эмоциональность в сочетании со строгими и ясными формами. Простая трехчастная форма с контрастной серединой четко обозначена в колыбельной песне Наннерль «Спи, мой ангел». Запевно-припевная вокальная форма (АВ), лежащая в основе большинства сольных выходных арий главных героев, содержит важный коммуникативный принцип – возможность объединять в исполнении припева всех присутствующих.

Стилистика этой формы – народная массовая, бытовая. Поэтому она актуальна для оперных сцен, где герои приходят к согласию и выражают это в общем припеве. Ария Моцарта «Я сплю на розах» сочетает мелодику лирического романса или серенады в первых двух куплетах запевно-припевной вокальной формы, повествующих о любви и мечтах о счастье с возлюбленной, и трагическую, маршевую мелодию мужественного характера в шестидольном размере с барабанной дробью на теме припева в финале арии.

В этой арии воплощена присутствующая уже идея человека-марионетки, исполняющего чью-то волю. Известный российский историк театра, театральный критик, драматург, сценарист Б.П. Голдовский отмечает, что «... во все переломные, кризисные времена люди искусства, как правило, обращались к теме марионетки – куклы на нитях» [5]. Эта мысль о зависимости человека от чьей-то высшей воли неоднократно звучит в

представлении: первый раз в исполнении дуэта Леопольда Моцарта и его дочери «Думать о невозможном», а затем и в сольном выходе Алоизии Вебер. Проследивая строение вокальных форм, мы выделили следующую закономерность: окончание песен, то есть последнее проведение припева, динамизируется за счет ускорения темпа, уплотнения фактуры, смены тембра оркестра, часто сопровождается аккомпанементом рок-группы. Таким образом, в вокально-сценических номерах средством индивидуализации форм служит способ динамического и фактурного «крещендирования» [6, с. 472].

Диалоги стилей и жанров, как исторически разбросанных, так и находящихся в едином временном измерении, полижанровость доказали перспективность своего сочетания в векторе художественного воздействия на слушателей и в своем развитии приводят к важному результату – принятию нового жанра рок-оперы, ее продвижению к значительному коммерческому успеху.

Литература

1. *Конен В.* Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.
2. *Цукер А.* И рок, и симфония. М., 1993.
3. *Сыров В.* Стилиевые метаморфозы рока, или Путь к «третьей» музыке. Н. Новгород, 1997.
4. *Боброва М.С.* Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов н/Д, 2011.
5. *Голдовский Б.П.* Идея марионетки в искусстве эпохи надлома. URL: <http://do.gendocs.ru/docs/index-133096.html>
6. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений. СПб., 1999.

References

1. *Konen V.* Tretij plast: Novye massovye zhanry v muzyke XX veka [Third layer: a new mass genres in the music of the XX century]. Moscow, 1994.
2. *Zucker A.* I rok, i simfonija [And rock, and symphony]. Moscow, 1993.
3. *Syrov V.* Stilevye metamorfozy roka, ili Put k «tretyej» muzyke [Style metamorphoses of rock, or the Way to the «third» music]. N. Novgorod, 1997.
4. *Bobrova M.S.* Domestic musical and rock opera in the context of genre interactions in the music of the second half of XX – early XXI century: synopsis of thesis ... PhD (art): 17.00.02. Rostov-on-Don, 2011.
5. *Goldovskiy B.P.* Ideja Marionetki v iskusstve epohi nadloma [The Idea of Puppets in the art of fracture]. URL: <http://do.gendocs.ru/docs/index-133096.html>
6. *Kholopova V.N.* Formy muzykalnyh proizvedenij [Forms of musical works]. Saint Petersburg, 1999.

УДК 78.071.4

А.Э. РУДЯКОВА

О ПЕРВОМ ПЕДАГОГЕ САРАТОВСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ВЛАДИМИРЕ ВИКТОРОВИЧЕ ТАРТАКОВЕ

Рудякова Алла Эдуардовна, кандидат искусствоведения, преподаватель отдела вокального искусства Саратовского областного колледжа искусств (Саратов, ул. Радищева, 22), rudjakowa@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме становления методики преподавания академического вокала в Саратове. На основе различных источников и сохранившихся воспоминаний делается попытка реконструкции педагогической деятельности одного из ключевых преподавателей-вокалистов начального периода деятельности Саратовского музыкального училища Владимира Викторовича Тартакова.