

музыки актеры лучше передают свои эмоции и чувства, подстраивая их под того или иного персонажа. Звукорежиссер должен изучить реплики и движения актеров, чтобы в нужный момент звучала правильная музыка; только так звук и актерская игра могут стать единым целым. Если он замешкается или наоборот поспешит, то это может не только нарушить целостность образов и сбить актеров, но даже уничтожить всю постановку. Возьмем в качестве примера восьмую сцену из пьесы «Кан Ювэй и Лян Цичао»: Кан Ювэй стоит перед бескрайней снежной равниной, дует холодный ветер. В этот момент герой начинает свой печальный и глубокий монолог, и правильная мелодия, звучащая в это время, трогает зрителей до слез. Актер тоже проникается настроением этой мелодии, и это помогает ему играть роль свободно, легко и естественно.

С точки зрения зрителя, воздействие музыкальных эффектов определяется еще более наглядно и ясно. Каким образом можно проникнуть в сердца и умы людей, сидящих в зале? Как сделать так, чтобы они смотрели драматический спектакль от начала до конца, затаив дыхание? Конечно же, при помощи силы, заключенной в музыке. Любая музыка, подбираемая для драматической постановки, должна звучать в ней естественно, подходить по форме и настроению. Зритель должен думать: «Эта мелодия здесь действительно уместна». Правильно подобранная музыка может восполнить недостаток визуальных эффектов, давая неограниченный простор воображению, позволяя почувствовать многогранность и многоплановость спектакля, посвященного конкретным историческим событиям.

---

1. Compilation of compositions / by K. S. Stanislavskiy. – Beijing press, 1979. – P. 72–73.

*Чжан Сяньлян,  
соискатель ученой степени кандидата наук*

## **ТЕМБРОВАЯ ИННОВАЦИЯ КОМПОЗИТОРОВ XX в.**

Тембр является неотъемлемым элементом создания музыкальных образов и их изменений, он придает колоритные и живые черты всем элементам текстуры, включая мелодию. По-

иски нового тембра стали одним из важных новаторских путей для композиторов XX в. К. Пендерецкий говорил: «Сейчас мы уже достигли той исторической точки, когда с помощью традиционных музыкальных инструментов становится невозможным выразить что-либо, что у нас остается лишь два пути: или полностью переориентироваться на электронную музыку, или необходимо изобрести новые инструменты, но по крайней мере нам необходимо в полной мере использовать все имеющиеся возможности, присутствующие в традиционных инструментах» [2, с.166].

В понимании композиторами XX в. тембров звучания произошли серьезные изменения: мелодичность перестала считаться единственным критерием качества тембра. Композиторы начали безо всяких ограничений искать свежие, не существовавшие ранее тембры, создавать новое, необычное звучание, обнаруживать новые выразительные силы музыкальных инструментов. Многие оригинальные, свежие тембры были созданы при помощи традиционных музыкальных инструментов, многие особенные инструменты были перенесены на большую сцену для исполнения симфонической музыки. Эти новые тембры помогали композиторам еще лучше изобразить актуальную жизнь современного человека, или воображаемые события, или глубокий внутренний мир людей.

Американский композитор Сэмюэль Ханс Адлер (1928 г. р.) считал, что «среди композиторов возникло два в корне отличающихся друг от друга понимания и принципа работы с тембром: первый заключался в максимальном смещении особенностей и характеров звучания отдельных инструментов и их регистров и акценте на синтетическом тембре, полученном в результате слияния тембров различных по своему звучанию инструментов, где сложно выделить звучание каждого отдельного инструмента. Второй заключался в максимальном акценте на особенностях и характерах тембров отдельных инструментов и их регистров для выявления самых свежих тембров» [1, с. 356].

Яркий представитель импрессионизма, французский композитор Ашиль Клод Дебюсси (1862–1918) довольно рано обратил внимание на выразительную силу тембра, и хотя в своих произведениях он по-прежнему использовал традиционные

музыкальные инструменты, но гораздо большее внимание он обращал на смешанные тембры, полученные путем сочетания различных инструментов. При помощи таких приемов, как исполнение произведений по отдельным группам, не часто используемые регистры и обертоны, а также инструментов с сурдинкой в сочетании с особенными гармониями он создал ощущение смутного, туманного и одновременно блестящего звучания, выдвинув на передний план выразительную силу тембра. В произведении «Весна священная» (1913) русского композитора И. Ф. Стравинского в группе струнных очень мало используется протяжный прием легато смычком, больше используется техника игры полиаккордов смычком вниз, которая подражает эффекту звучания ударных, отказываясь от таких особенностей тембра струнной музыки, как напевность, изящность. Что касается деревянных духовых, то они также редко появляются в привычном для себя регистре, как будто «колеблясь» между двумя регистрами, например: звучание флейты в низком регистре изображает картинку просторных пейзажей, а в высоком регистре – будто «подаёт боевой клич», но очаровательный тембр флейты в среднем регистре используется крайне редко. Что касается медных духовых, то нередко при помощи приема глиссандо они изображают бушующие, гротескные музыкальные образы. Американский композитор Джон Кейдж (1912–1992) помещал различные предметы на или между струнами традиционного фортепиано, например: металлическую нить, деревянные бруски, куски резины, тем самым изменяя традиционное звучание и тембр фортепиано, что полностью превратило его в ударный инструмент. Польский композитор К. Пендерецкий (1933 г. р.) в своем произведении «Плач по жертвам Хиросимы» для достижения необходимого ему разнообразного звучания требовал от музыкантов, чтобы они играли на скрипках над подставкой (тогда как традиционная техника игры подразумевает игру смычком между нижним порожком и грифом) или легонько постукивали по корпусу скрипки пальцами или смычком.

Многие композиторы XX в. часто при помощи различных музыкальных инструментов, различных положений звукоизвлечения, различных техник исполнения создавали различные тембры и эффекты звучания отдельных звуков. Например,

в случае струнных инструментов, если при исполнении одной и той же ноты на одной и той же струне изменить точку касания струны смычком, то получится другой тембр. Или же при исполнении одной и той же ноты на разных струнах изменить точку касания струн смычком, то тогда в последовательно звучащей ноте возникнут различные тембральные окраски. Что касается духовых, то и здесь возникли приемы, когда музыкант одновременно трубил и говорил, дул только в горлышко, хлопывал по трубе во время игры и т. д. Существует также большое разнообразие тембров ударных музыкальных инструментов, место удара по инструменту, динамика игры, ее приемы, а также материал палочек – все это непосредственно влияет на изменение тембра.

Выразительность человеческого голоса в это время также получила значительное развитие. При помощи голоса стали подражать звучанию различных инструментов (включая ударные), тембр изменяется, если закрыть рот рукой и затем постепенно открывать его. Также удивительные эффекты звучания достигаются при помощи декламации или крика.

Сочетание народных музыкальных инструментов с их яркими индивидуальными тембрами вместе со струнно-духовым оркестром создает новые эффекты звучания. Для того чтобы добиться новых тембров, композиторы вводят новые музыкальные инструменты в состав оркестров, например: гитару, мандолину, различные народные и ударные инструменты. К. Пендерецкий в своем произведении «Флуоресценции» (*Fluorescences*, 1962) не только расширил рамки поиска новых тембров на весь струнно-духовой оркестр, но и увеличил их до сферы немusicalных источников звука, таких как электрический звонок, сирена, свисток и печатная машинка.

В середине XX в. развитие электронных технологий привнесло революционные изменения в музыку: музыка стала не просто сочетанием отдельных чистых звуков, но вобрала в себя частоты, колебания, тембры, ритмы и получила высоту, глубину, толщину и ширину, пространственно-временную структуру, стала основанной на сложных концепциях. Музыкальные инструменты перестали ограничиваться традиционными инструментами и голосом, но превратились в электронные инструменты, более разнообразные, индивидуальные, выразительные.

Изобретение и использование новых тембров стало одним из методов композиторов XX в. для выхода за рамки традиций, выражения своей индивидуальности, а также одной из характерных черт музыки XX в. в целом.

1. Adler, Samuel. The Study of Orchestration / Adler Samuel. – 3rd edition. – New York : Publisher Norton, 2001. – 815 p.

2. Schwinger, Wolfram. Krzysztof Penderecki Leben und Werk / Wolfram Schwinger. – München : Publisher Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1979. – 256 s.

*Чжао Дундун,*

*соискатель ученой степени кандидата наук*

## **ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ КОНКУРС КАК ФОРМА ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ОПЕРНОЙ И БАЛЕТНОЙ КЛАССИКИ**

Музыкальный конкурс – широко распространенная форма функционирования искусства и презентации результатов художественной деятельности на телевидении. Он является одним из действенных факторов профессионального и творческого роста музыканта. По мнению исследователя Ду Лян, «проявить свою одаренность, индивидуальность, продемонстрировать уровень высокого профессионализма и владения широкой палитрой средств выразительности и технологией мастерства – таков основной спектр задач, стоящих перед конкурсантом» [2, с. 114–115]. Получение первых наград способствует развитию популярности исполнителя в стране и за рубежом. Участие в телевизионном музыкальном конкурсе повышает индекс узнаваемости артиста в разы.

Телеканал «Россия – Культура» – один из немногих российских телеканалов, который с достоинством несет «культурно-просветительскую миссию» (выражение Н. С. Гегеловой). В соответствии с духом времени на телеканале появился ряд проектов, которые ориентированы на популяризацию оперной и балетной классики. Так, в 2011 г. впервые вышел в эфир конкурс молодых вокалистов «Большая опера» (2011–2017). Основной задачей данного проекта стало выявление одаренной