

5. Мастера архитектуры об архитектуре : избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / под общ. ред. А. В. Иконникова. – М. : Искусство, 1972. – 592 с.

6. Никифоренко, А. Н. Синтез архитектуры и музыки в современном пространстве био-тека / А. Н. Никифоренко // Культура. Наука. Творчество : VIII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 15 мая 2014 г. : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: В. М. Черник (пред.) [и др.]. – Минск : БГУКИ, 2014. – С. 93–101.

7. Никифоренко, А. Н. Фитоморфизм в современной архитектуре био-тека / А. Н. Никифоренко // Культура : открытый формат – 2013 (библиотекведение, библиография и книговедение, искусствоведение, культурология, социокультурная деятельность) : сб. науч. работ / ред. сов.: В. Р. Языкович [и др.] – Минск : БГУКИ, 2013. – С. 206–212.

8. Пермакультура // Википедия : свободная энцикл. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. – Дата доступа: 09.10.2014.

9. Реутская, И. П. Экологический подход к архитектурному проектированию жилых зданий / И. П. Реутская // Вестн. БААРХ. – 2004. – № 1. – С. 39–42.

A. NIKIFORENKO

MAIN PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF BIO-TECH IN THE ARCHITECTURE OF BELARUS (on the example of the project “Vyazan-City”)

The article is devoted to the peculiarities of the bio-tech style in modern architecture. The author analyzes the project of the Belarusian architect “Vyazan-City” as an example of long-term development of the bio-tech in the artistic culture of Belarus, shows the development prospects of this style in modern Belarusian architectural practice.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 12.02.2015.

УДК 782.1/7.071.2

Д. М. КУПРИЯНЮК

СПЕЦИФИКА ДИРИЖЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ

Анализируются особенности одного из сложных явлений в музыкальном исполнительстве – дирижерской интерпретации оперного спектакля. Очевидно, что степень изученности системы средств, применяемых дирижером в работе над музыкальным спектаклем, не позволяет говорить о завершении научных исследований. В существующих работах специфику дирижерской деятельности в меньшей степени обсуждают как создатели оперного спектакля (режиссеры, хормейстеры, балетмейстеры, художники), так и те, кто воплощает замыслы, идеи большого творческого коллектива в жизнь, – оперные дирижеры. В публикациях известных дирижеров затрагиваются лишь отдельные аспекты

этой темы. В частности, практически нет исследований, в которых оперный спектакль рассматривается как синтез различных видов искусств: дирижерского, режиссерского, вокального, хореографического, сценографического.

Обзор источниковедческой базы по теме исследования позволяет выделить работы, посвященные вопросам исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом, Л. Гинзбурга [2], К. Кондрашина [5], Г. Ержемского [4], Б. Смирнова [12], М. Федорова [14].

При написании статьи также использовалась диссертация Н. Маркарьян, материалы которой в определенной степени раскрывают взаимоотношения дирижера и режиссера в оперном театре и, по ее мнению, «на художественном уровне образуют существенную объективную проблему» [7, с. 3].

Особого внимания заслуживают работы великого русского оперного режиссера Б. Покровского [10, 11], с чьим именем связаны лучшие страницы мирового оперного искусства, среди которых «Проданная невеста» Б. Сметаны, «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта, «Война и мир» С. Прокофьева, «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Мертвые души» Р. Щедрина, «Франческа да Римини» С. Рахманинова и др.

В теоретических работах Б. Покровского рассматривается взаимодействие оперного режиссера с музыкой и дирижера с драматургией в музыкальном театре. «Считаю важным заметить, что режиссерские размышления об опере ничего не будут стоить, если мы хоть на минуту забудем о специфичности этого искусства... Оперный спектакль синтетичен, но не по правилам сложения (музыка плюс сюжетная драма), а по принципам сложного процесса взаимодействия, взаимопонимания, взаимоподчинения», – отмечает режиссер [10, с. 19]. В книге «Размышления об опере» Б. Покровский выдвигает концепцию оперной режиссуры, где поиск современного звучания оперного спектакля выстраивается сквозь призму взаимоотношений режиссера с дирижером.

В работе известного итальянского театрального режиссера Д. Стрелера «Театр для людей» [13] также анализируется взаимодействие двух лидеров в музыкальном спектакле – режиссера и дирижера. Д. Стрелер, который, по собственному признанию, «занимался музыкой недостаточно, чтобы стать дирижером, но слишком много, чтобы остаться простым дилетантом», писал: «Я думаю, идеальным оперным режиссером мог бы быть только дирижер, дирижер, являющийся одновременно и режиссером, или режиссер, выполняющий в то же время функции дирижера. К сожалению, в наше время не бывает дирижеров-режиссеров, хотя дирижеры порой и воображают себя режиссерами или хотят ими быть» [13, с. 156].

Публикация, приближенная к раскрытию системы средств, используемых оперным дирижером в работе над музыкальным спектаклем, – монография болгарского оперного дирижера профессора Д. Ненова «Дирижер об опере» [9]. В исследовании большое внимание уделено исполнительским проблемам вокалистов, взаимодействию дирижера с солистами, т. е. особенностям работы оперного дирижера.

Отметим, что условия создания оперного спектакля совершенно иные и их нельзя сравнить с постановкой спектакля в драматическом театре. Отличия проявляются в наличии двух творческих лидеров: режиссера и дирижера. Кроме того, во время исполнения оперного спектакля функция руководителя ложится на плечи дирижера. Важно выявить интерпретаторские задачи, стоящие перед дирижером, для чего необходимо проследить, как усложнение взаимоотношений между музыкой и театральным действием обозначило востребованность дирижера и каким образом роль дирижера в опере становилась определяющей. В этом и состоит *цель данного исследования*.

Искусство дирижера заключается в творческой интерпретации музыкального произведения. Отметим, что художественные намерения он передает коллективу исполнителей при помощи жестов, выразительной мимики, а также поясняющего слова во время репетиций. Как известно, большинство исполнителей и теоретиков исполнительского искусства совершенно справедливо считают, что основная задача интерпретатора состоит в правильном понимании и убедительной передаче содержания произведения [3, 6]. По утверждению М. Федорова, «дирижерская интерпретация есть строго структурированная система сформированных дирижером музыкально-художественных образов, создаваемая им при первоначальной индивидуальной работе и трансформирующаяся в момент практической реализации» [14].

Искусство управления коллективным исполнением (дирижирование) как деятельность и новый вид музыкального исполнительства получило широкое распространение и большую популярность в связи с появлением оперы. Однако еще до конца XVIII в. во многих странах сохранялось дирижирование с чембалом, и только позднее возникло дирижирование, при котором дирижер, стоя перед оркестром, управлял жестами с помощью палочки. Усложнение музыкальной фактуры потребовало участия дирижера в исполнении музыкальных произведений, в частности опер. Многие композиторы, такие как В. А. Моцарт, Й. Гайдн зачастую были дирижерами своих произведений.

Исполнительское интерпретаторское искусство – явление, которое характеризуется общекультурной тенденцией к синтезу искусств, проявившейся в XIX в. В эпоху романтизма, со второй половины XIX в., субъективное видение дирижером того или иного произведения получило широкое распространение. В XIX в. взаимодействие симфонического оркестра и театра явилось основой музыкального спектакля, где дирижер выступил полноценным интерпретатором. Оркестр не просто сопровождал вокальные и хоровые партии, создавая музыкальные портреты или пейзажи. Используя собственные средства выразительности, симфонический оркестр участвовал в построении структурообразующих элементов постановки: в кульминации и развязке, в завязке и развитии действия, а также обозначал стороны драматического конфликта.

На протяжении большей части XIX в. дирижер был и режиссером спектакля. Впоследствии, с развитием театральной драматургии в опере все сильнее стала ощущаться необходимость участия режиссера. В этот период некоторые композиторы и дирижеры (Р. Вагнер, К. Вебер, Р. Штра-

ус, Г. Рихтер) продолжали совмещать функции дирижера и режиссера музыкального спектакля.

В начале XX в. в музыкальном мире произошел некоторый режиссерский бум. В связи с развитием современной оперы – усложнением сценического действия, возросла потребность в режиссере музыкального спектакля, так как зачастую дирижер становился руководителем спектакля, вникая в мельчайшие детали постановки и исполняя функции режиссера.

Режиссерская работа заключается в организации элементов спектакля с целью создания гармонически целостного художественного произведения. Этой цели режиссер достигает, воплощая творческий замысел, осуществляя руководство творческой деятельностью всех, участвующих в работе над сценическим воплощением спектакля. Создание художественного образа, раскрытие содержания музыкального произведения становятся и для дирижера первоочередными требованиями. Только раскрыв идею сочинения и ясно представив образную сферу, а художественный образ – это живая звуковая материя, музыкальная речь с ее закономерностями и составными частями: мелодией, гармонией, полифонией и т. д., с определенным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием, – можно донести суть до слушателя.

Режиссерское искусство в оперном театре, так же, как и в театре драматическом, – искусство создания спектакля. Но, в отличие от драматического театра, где в сценической форме воплощается литературное творчество драматурга, в опере определяющее значение в драматургии спектакля имеет музыка, а не текст. Сценическое воплощение партитуры составляет главную особенность интерпретации оперного спектакля [1].

Таким образом, совмещение функций дирижера и режиссера в одном лице хоть и выглядит решением проблемы, однако это скорее неосуществимый идеал, чем реальность. Тем не менее, несмотря на художественные задачи обеих профессий, на интеллектуальное единство, охарактеризованное многими теоретиками, оперное дирижирование – это и есть по своей сути музыкальная режиссура, где основная задача дирижера, по мнению Д. Ненова, – «создавать звучащую проекцию театра со всей его конкретной проблематикой, быть сорежиссером спектакля» [9, с. 10]. Или, как говорил Б. Покровский, «...открывать за звуком факт, за музыкой – действие» [10, с. 54].

Очевидно, что в профессиональном становлении режиссера и дирижера нет исходной точки и выход (хотя бы в постижении культуры обеих профессий) из ситуации не обозначился. Поэтому музыкальный театр второй половины XX – начала XXI в. балансирует между интерпретацией произведения дирижером и режиссером. Известно лишь несколько положительных примеров синтеза этих профессий. Одним их ярких примеров является работа над постановкой оперы «Сельская честь», где знаменитый дирижер Г. Караян и прогрессивный режиссер Д. Стрелер стремились найти устойчивое равновесие между традициями реальности, музыкальной темой и сюжетом. Еще одним положительным примером синтеза дирижерской деятельности с режиссурой является премьера оперы «Алеся» Е. Тикоцкого (дирижер-постановщик – М. Шнейдерман, режиссер-постановщик – Б. Покровский), которая состоялась в декабре

1944 г. в Большом театре оперы и балета Беларуси. Это событие ознаменовало послевоенное возрождение Национального театра оперы и балета.

Поскольку в момент исполнения единственным интерпретатором музыкального спектакля является дирижер, следовательно, именно он связывает все происходящее в спектакле в единое целое. И здесь необходимо отметить, что оперное дирижирование выдвигает ряд специфических требований. В частности, затрагивается суть профессии, где существует множество проблем от теории до практики, что позволяет нам разделять дирижерскую деятельность на оперную и симфоническую. По мнению И. Маринова, «быть дирижером симфонического оркестра трудно. Но быть оперным дирижером еще труднее, если, конечно, ставишь перед собой высокие художественные и профессиональные задачи во имя серьезных творческих целей» [цит. по: 9, с. 5].

Следует отметить, что трудности, с которыми сталкивается оперный дирижер, несоизмеримы с трудностями ни в одной из музыкальных профессий. Попытаемся конкретизировать задачи оперного дирижера, в основе которых лежит организация репетиционного процесса. В репетициях участвуют солисты, оркестр, хор и балет – группы, состоящие из нескольких десятков исполнителей, каждая из которых выполняет различные функции в том или ином спектакле. Репетиционный план дирижер составляет вместе с режиссером, хормейстером и балетмейстером (если они участвуют в постановке).

Д. Ненов предлагает разделить репетиционный процесс на четыре этапа. Во-первых, «оркестровые музыкальные репетиции», цель которых – формирование музыкальной концепции оперы, выработка звукового баланса. Во-вторых, «мизансценные репетиции», где артисты совмещают требования дирижера и свое сценическое поведение, уточненное на репетициях с режиссером. В-третьих, «предгенеральные репетиции, которые включают все компоненты спектакля (декорации, костюмы, освещение, реквизит, миманс и т. д.). В-четвертых, «генеральные репетиции», цель которых – целостное исполнение спектакля [9, с. 149–150].

Задачей оперного дирижера в процессе репетиций является раскрытие драматургического замысла композитора сквозь призму развития музыкальной формы, которая дает материал для построения линии сценического действия. Сообразно с этим, кроме обязанности изучения инструментов оркестра на уровне симфонического дирижера, владение вопросами вокально-хорового исполнительства – повседневная необходимость оперного дирижера (изучение партий с солистами, хором, распределение ролей в новых постановках). Кроме того, важным фактором для дирижера становится определение момента, когда хоровой коллектив готов включиться в режиссерские репетиции и перед хористами ставятся актерские задачи.

Следует отметить, что в некоторых оперных спектаклях постановщиками дополнительно вводится балет и исполнение партитуры становится специфичным. Так, в исследовании В. Медушевского указывается: «Звуковысотная организация в пластическом знаке выражает направление и траекторию движения» [8, с. 100]. Восходящие пассажи в оркестре ассоциируются с движением, направленным вверх. По утверждению автора, «регистр, темп и громкость создают представление о тяжести движущейся массы» [8, с. 100].

щегося тела» [8, с. 99]. Например, в пьесе «Быдло» из цикла фортепианных пьес «Картинки с выставки» М. Мусоргского «темпы и ритмический рисунок передают скорость с интенсивностью движения; legato, связывающее несколько звуков в выразительную группу, соответствует плавному, округлому движению; резко акцентированные звуки ассоциируются с движениями сильными и решительными, звуки неакцентированные, но краткие – с движениями несмелыми, неуверенными, робкими, вкрадчивыми» [8, с. 100]. Следовательно, совокупное действие метра, ритмического рисунка, направления движения той или иной фразы, штрихов, динамики способны воспроизвести любой хореографический рисунок.

Кроме того, в музыкальном театре, как и в театре драматическом, центральное значение в осуществлении постановки спектакля имеет сценография. Созданное сценическое пространство оперного спектакля напрямую воздействует на всех участников спектакля. Порой во время репетиционного процесса дирижер принимает ряд сценографических решений, так как использование визуальных средств (декорации, свет, грим, костюмы) способствует раскрытию драматургии оперного либретто, придает дополнительную выразительность музыкальному спектаклю.

Однако одной из самых сложных задач для оперного дирижера является определение баланса между либретто и музыкой, где основным источником затруднений становится распределение ролей между оркестром и вокалистами. Кроме того, в оперной практике настойчиво утверждается мысль о необходимости для оперного дирижера театрального мышления. «Для меня либретто – не материал для постановки. Для меня важно не действие, описанное словами в либретто, а соотношение музыки с этим действием. Соотношение!», – утверждал Б. Покровский [11, с. 4]. Отметим, различные сценические действия может сопровождать одна и та же музыка, но воздействие, которое оказывается на зрителя в соотношении с действием, происходящим в это время на сцене, совершенно иное. Приведем один из примеров, описанный Б. Покровским: «В опере Верди “Отелло” есть чудесная мелодия, которую мы слышим в оркестре в счастливое время безмятежной любви Отелло и Дездемоны. Потом она звучит перед убийством, а в конце оперы – во время предсмертного прощания Отелло с Дездемоной. Музыка одна и та же, но соотношение ее с тем, что совершается на сцене, разное» [11, с. 5].

Следовательно, функция музыки остается неизменной, но в синтезе с либретто она оказывает разное по силе эмоциональное воздействие. Вследствие чего взаимодействие музыкального образа с театральным выявляет главное в опере – природу этого искусства, его специфику. «В каждом спектакле оркестр сотни раз то берет на себя главную драматическую роль, то уступает ее певцам», – отмечал Д. Ненов [9, с. 146].

Отметим, режиссерская трактовка находит отражение в исполнении оркестровой партии за счет постановки сценических действий. И здесь возникает не только необходимость технической координации оперного ансамбля, но и прежде всего в определении художественно-мировоззренческого центра в момент действия, где дирижер и становится таким центром. Все сказанное позволяет сделать вывод, что перед дирижером оперного спектакля встает ряд задач, поскольку именно в его руках оказываются темпоритм спектакля (выработанная совместно с режиссером

концепция постановки базируется на темпах отдельных номеров, их контрастах и изменениях) и управление сценическим действием. «Основной исполнитель оперного произведения во время спектакля – это именно дирижер, поскольку только он в состоянии охватить произведение целиком – его форму и воплощение во времени – и осуществить намерения композитора, несмотря на то, что значительная часть публики вообще не замечает его присутствия в зале», – отмечает И. Маринов [цит. по: 9, с. 5].

Таким образом, специфика дирижерской интерпретации оперного спектакля обусловлена взаимодействием дирижера и режиссера в постановке сценических действий; синтезом музыкального образа с театральным; координацией музыкального ансамбля (баланс между оркестровыми группами, между оркестром и вокалистами) с учетом акустики помещения; участием с певцами-актерами в создании образов, учитывая индивидуальные особенности солистов; адаптацией хореографии в дирижерской партитуре; сценографическими решениями.

1. Акулов, Е. Оперная музыка и сценическое действие / Е. Акулов. – М.: ВТО, 1978. – 455 с.

2. Гинзбург, Л. М. Дирижерское исполнительство / Л. М. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.

3. Дехант, Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации / Г. Дехант. – Н. Новгород: Деком, 2000. – 448 с.

4. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования / Г. Л. Ержемский. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.

5. Кондрашин, К. О дирижерском искусстве / К. Кондрашин. – М.: Сов. композитор, 1970. – 151 с.

6. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

7. Маркарьян, Н. А. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX – начала XXI в.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / А. Маркарьян. – СПб., 2006. – 395 л.

8. Медушевский, В. Интонационная форма музыки / В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 268 с.

9. Ненов, Д. Дирижер об опере / Д. Ненов; пер. с болг. К. В. Михно. – Минск: Четыре четверти, 2007. – 200 с.

10. Покровский, Б. Размышления об опере / Б. Покровский. – М.: Сов. композитор, 1979. – 279 с.

11. Покровский, Б. Путешествие в страну Опера / Б. Покровский. – М.: Современник, 1997. – 240 с.

12. Смирнов, Б. Ф. Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Б. Ф. Смирнов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com>. – Дата доступа: 15.01.2015.

13. Стрелер, Д. Театр для людей / Д. Стрелер. – М.: Прогресс, 1984. – 310 с.

14. Федоров, М. В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / М. В. Федоров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com>. – Дата доступа: 22.12.2014.

D. KUPRYIANIUK

**SPECIFICS OF THE CONDUCTOR'S INTERPRETATION
OF THE OPERA PERFORMANCE**

This article explores some of the features of one of the complex phenomena in musical performance – the conductor's interpretation of the Opera. Obviously, the degree of elaboration of this issue in the history of art does not talk about the end of the scientific research in this area.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 30.03.2015.

УДК 78.031.4(=161.3):780.6-027.542

Т. Н. БАБИЧ

**НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«БЕЛОРУССКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ
ИНСТРУМЕНТЫ»: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ**

Раскрываются основные аспекты работы Научно-творческой лаборатории «Белорусские народные музыкальные инструменты» Белорусского государственного университета культуры и искусств, направленной на изучение, сохранение и дальнейшее развитие музыкальных народных традиций как неотъемлемого элемента общенациональной культуры белорусского народа в современных условиях.

Среди многочисленных достижений духовного наследия белорусского народа музыкальный инструментарий как специфический памятник материальной культуры составляет бесценный национальный культурный фонд. Музыкальные инструменты есть не только результат творчества мастеров, но и свидетель исторических и культурных событий и, соответственно, становятся не только субъектами, но и объектами национальной истории. Инструментарий любого народа тесно связан с его религией, бытом и обычаями. Он является важной частью духовной и материальной культуры народа и служит удовлетворению разнообразных художественно-эстетических, ритуальных и практических потребностей.

Изучение народных музыкальных инструментов является одним из важнейших условий исследования культуры разных народов. В их конструкции, материале, строе, названиях составных частей, технико-исполнительских и музыкально-выразительных возможностях отразилась специфика музыкального мышления народа. В них сфокусированы потребность в творчестве, самовыражении, гармония человека с природой, гуманистическое общение, проявление талантов и лучших качеств человека – любви к своей земле и народу, памяти предков, милосердия, терпимости, добротворчества, заботы о сохранении окружающей среды, снисхождения к слабому, отвращения к насилию – того, что одновремен-