

Государственная образовательная организация  
высшего профессионального образования  
«ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ  
имени С.С. ПРОКОФЬЕВА»

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

*Сборник научных статей*

Выпуск 22

Донецк  
2020

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

**Редакционная коллегия:**

**Колоней В.А.** – кандидат искусствоведения, доцент ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (главный редактор);

**Мурзаева А.Н.** – доцент, проректор по научной работе ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (заместитель главного редактора);

**Тукова Т.В.** – кандидат искусствоведения, доцент ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (редактор-составитель);

**Цукер А.М.** – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова», заслуженный деятель искусств Российской Федерации, академик Российской академии естествознания, председатель правления Ростовской организации Союза композиторов России, кавалер ордена Дружбы;

**Сраджев В.П.** – доктор искусствоведения, профессор ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры», член-корреспондент Международной академии «Контентант»;

**Тараева Г.Р.** – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова»;

**Гребеньков Г.В.** – академик Петровской академии наук и искусств (г. Санкт-Петербург), доктор философских наук, профессор;

**Ляшенко В.Г.** – член-корреспондент Петровской академии наук и искусств (г. Санкт-Петербург), кандидат исторических наук, доцент;

**Стасюк С.А.** – кандидат искусствоведения, доцент;

**Гамова И.В.** – кандидат искусствоведения, доцент;

**Биджакова Н.Л.** – кандидат искусствоведения, доцент.

*Рекомендовано к печати Учёным советом  
ГОО ВПО ДГМА имени С.С. Прокофьева  
от 30 июня 2020 года (протокол № 10).*

*Сборник издаётся с 1998 года.*

*Сборник включён в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук в соответствии с Приказом Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики № 1134 от 01.11.2016.*

*Свидетельство о регистрации средства массовой информации  
Министерства информации Донецкой Народной Республики  
Серия ААА № 000085 от 12 декабря 2016 года.*

*Журнал зарегистрирован в Международном центре ISSN в Париже,  
действующем при поддержке ЮНЕСКО и Правительства Франции.*

*Сборник входит в наукометрическую систему РИНЦ  
(лицензионный договор № 607-11/2016 от 14 ноября 2016 года).*

Державна освітня організація вищої професійної освіти  
«ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені С.С. ПРОКОФ'ЄВА»

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

*Збірник наукових статей*

Випуск 22

Донецьк  
2020

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

**Редакційна колегія:**

**Колонієй В.О.** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (головний редактор);

**Мурзасва А.Н.** – доцент, проректор з наукової роботи ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (заступник головного редактора);

**Тукова Т.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (редактор-упорядник);

**Цукер А.М.** – доктор мистецтвознавства, професор ФДБОУ ВПО «Ростовська державна консерваторія імені С.В. Рахманінова», заслужений діяч мистецтв Російської Федерації, академік Російської академії природознавства, голова правління Ростовської організації Союзу композиторів Росії, кавалер ордена Дружби;

**Сраджев В.П.** – доктор мистецтвознавства, професор ДБОУ ВО «Белгородський державний інститут мистецтв та культури», член-кореспондент Міжнародної академії «Контенант»;

**Тарасва Г.Р.** – доктор мистецтвознавства, професор ФДБОУ ВПО «Ростовська державна консерваторія імені С.В. Рахманінова»;

**Гребеньков Г.В.** – академік Петровської академії наук та мистецтв (м. Санкт-Петербург), доктор філософських наук, професор;

**Ляшенко В.Г.** – член-кореспондент Петровської академії наук та мистецтв (м. Санкт-Петербург), кандидат історичних наук, доцент;

**Стасюк С.О.** – кандидат мистецтвознавства, доцент;

**Гамова І.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент;

**Біджакова Н.Л.** – кандидат мистецтвознавства, доцент.

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
ДОО ВПО ДДМА імені С.С. Прокоф'єва  
від 30 червня 2020 року (протокол № 10).*

*Збірник видається з 1998 року.*

*Збірник включено до Переліку рецензованих наукових видань, у яких мають бути  
опубліковані основні наукові результати  
дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук,  
на здобуття наукового ступеня доктора наук згідно з Наказом  
Міністерства освіти та науки Донецької Народної Республіки № 1134 від 01.11.2016.*

*Свідцтво про реєстрацію засобу масової інформації  
Міністерства інформації Донецької Народної Республіки  
Серія ААА № 000085 від 12 грудня 2016 року.*

*Збірник зареєстровано у Міжнародному центрі ISSN у Парижі,  
що діє за підтримки ЮНЕСКО та Уряду Франції.*

*Збірник входить до наукометричної системи РІНЦ  
(ліцензійний договір № 607-11/2016 від 14 листопада 2016 року).*

SEO HPT S. PROKOFIEV DONETSK STATE ACADEMY OF MUSIC

# MUSICAL ART

*Collection of scientific articles*

Instalment 22

Donetsk  
2020

UDC 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

LBC 85.34

M89

**Editorial board:**

**Koloney V.** – Candidate of art (PhD), associate professor at SEO HPT S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music (editor-in-chief);

**Murzaieva A.** – associate professor, vice-rector in scientific work at SEO HPT S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music (deputy editor-in-chief);

**Tukova T.** – Candidate of art (PhD), associate professor (systemetizing editor);

**Tsuker A.** – Doctor of Art Criticism (Grand PhD), Professor at Rachmaninov Rostov State Conservatory, Honoured Art worker of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of natural sciences, Chairperson of the Board of Rostov branch of the Union of composers of Russia, Holder of the Order of Friendship;

**Sradzhev V.** – Doctor of Art Criticism (Grand PhD), Professor at Belgorod State Institute of Arts and Culture, corresponding member of International Academy “Contenant”;

**Taraeva G.** – Doctor of Art Criticism (Grand PhD), Professor at Rachmaninov Rostov State Conservatory;

**Grebenkov G.** – Academician of Peter's Academy of Arts and Sciences (Saint-Petersburg), Doctor of philosophy, professor;

**Lyashenko V.** – corresponding member of Peter's Academy of Arts and Sciences (Saint-Petersburg), Candidate of history, associate professor;

**Stasyuk S.** – Candidate of art criticism (PhD), associate professor;

**Gamova I.** – Candidate of art criticism (PhD), associate professor;

**Bidzhakova N.** – Candidate of art criticism (PhD), associate professor.

*Recommended for publication by the Scientific Council  
of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music  
on 30 June 2020 (Protocol 10).*

*The journal has been published since 1998.*

*The Journal was included in the List of scientific editions which  
should publish the main scientific results of Candidate and Doctoral  
dissertations in accordance with the Order of  
Donetsk People's Republic Ministry of Education and Science № 1134 from 01.11.2016.*

*Registration Certificate of the means of mass medium by  
Donetsk People's Republic Ministry of information is  
Series AAA № 000085 from 12 December 2016.*

*The Journal was registered at the International ISSN Center in Paris,  
operating with the support of UNESCO and the Government of France.*

*The Journal was included into the RINC scientific and metrical system  
(licence № 607-11/2016 from 14 November 2016).*

© SEO HPT S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music,  
2020.

# І. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.06 : 78.049

*И.И. Балашова, Е.Ю. Емелина*

---

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ «ИГРЫ В ЛАБИРИНТ» (К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА)

---

Проблема перевода как проблема взаимопонимания, возникшая, согласно преданию, ещё во времена строительства легендарной Вавилонской башни, и сегодня сохраняет свою несомненную актуальность как в узком практическом, прикладном, так и в научно-теоретическом, а ещё шире – философском смысле этого слова. Обсуждению вопроса «Что значит переводить?» выдающийся итальянский учёный-семиотик, философ, культуролог и писатель Умберто Эко посвятил цикл лекций. На их основе впоследствии появилась работа «Сказать почти то же самое. Опыты о переводе» [5]. По словам автора, одним из стимулов, побудившим его обратиться к этой проблеме, стали семинары, проводившиеся в конце 90-х годов прошлого столетия в Болонском университете и посвящённые теме **интерсемиотического перевода**. Под последним понимался «перевод не с одного естественного языка на другой, а из одной **семиотической системы** в другую, от неё отличную: когда, например, роман переводят в фильм, эпическую поэму – в комиксы или же пишут картину на тему стихотворения» [5].

На первый взгляд, связь этой сугубо специальной проблемы языкознания с практикой композиторского творчества представляется далеко не очевидной. Однако вся история искусства свидетельствует о постоянных попытках преодоления языкового барьера между различными его видами. Можно предположить, что их изначальное синкретическое единство, со временем разрушенное тенденциями автономизации, подспудно сохранялось на уровне своеобразной «генетической памяти» об утерянном родстве. Возможно, не случайны такие особенности восприятия, как синестезия (соощущение), подразумевающая единство реакций на различные раздражители, в частности, звуковые и зрительные, нередкие в среде художников и музыкантов. Показательно в этом плане появление произведений изобразительного искусства, ориентированных на законы музыкальных форм и жанров. Например, известные «живописные сонаты» М. К. Чюрлёниса; «Симфонии в белом», «Гармония в синем и золотом», «Ноктюрн в чёрном и золотом» Дж. Уистлера; «Амфора. Фуга в двух

цветах» Фр. Купки и др. И напротив, попытки «перевести» на язык музыки произведения живописи и архитектуры. Это «Замки Луары» Л. Дычко, её же «Французские», «Испанские» и «Швейцарские фрески». Таким образом, проблемы интерсемиотического перевода оказываются весьма **актуальными** и для практики самого искусства, в том числе музыкального, и для эстетико-музыковедческого подхода к их исследованию.

В нашей статье проблема «перевода» рассматривается в связи с заметно возросшим у современных авторов интересом к темам, так или иначе связанным с образами **лабиринта** и **игры**. Стремясь избежать опасностей, навязываемых природой избранного объекта исследования, попытаемся, прежде всего, отыскать ту нить Ариадны, которая позволит нам не только не заблудиться в лабиринте, но и добраться до намеченной **цели**. Она может быть определена как стремление **познать логику, средства и приёмы музыкального «строительства» лабиринта**.

Достижение этой цели требует предварительного обсуждения некоторых важных вопросов. Во-первых, чем мотивирован и насколько актуален специальный интерес к феномену игры и такой её разновидности, как «музыкальный лабиринт»? Во-вторых, какие из представлений о лабиринте позволяют говорить о нём как о потенциально игровом объекте, а о блужданиях в лабиринте – как об игровой ситуации?

Ответ на первый вопрос даёт сама художественная практика XX века и её анализ с позиций эстетики постмодернизма.

Понимание игры как ведущего побудительного мотива любой творческой деятельности, ещё в XIX столетии сформулированное Ф. Шиллером в его «Письмах об эстетическом воспитании человека», в XX веке нашло дальнейшее развитие в многочисленных научных работах, в центре внимания которых оказался «человек играющий». Именно под таким названием – «*Homoludens*» – в 1938 году вышла в свет книга выдающегося нидерландского историка и философа культуры Й. Хёйзинги, признанная одним из авторитетнейших исследований игровой природы человеческой культуры. Не менее заметным событием стало издание в 1943 году романа Г. Гессе «Игра в бисер» – своеобразной художественно-философской рефлексии на морально-этические проблемы будущего человечества.

Наряду с темой игры, манифестирующей эстетические установки постмодернистского этапа развития европейского искусства, одним из важнейших его художественных кодов, по мнению Д. Фоккема, выступает **лабиринт**.



В области философски ориентированной литературы достаточно сослаться на такие имена, как Х. Борхес, Х. Кортасар, Ф. Кафка, М. Павич, Р. Желязны, В. Пелевин, В. Ерофеев, Макс Фрай (С. Мартынич), избирающих лабиринт в качестве ведущей структурно-тематической идеи своих произведений. Не менее притягательным образ лабиринта оказался и для современного кинематографа («Лабиринт фавна» (2006, режиссёр Г. дель Торо), «Сияние» (1980, режиссёр С. Кубрик), «Начало» (2010, режиссёр К. Нолан), «Лабиринт» (1986, режиссёр Дж. Хенсон), «Куб» (1997, режиссёр В. Натали) и др.).

В музыкальном искусстве отдельные примеры произведений, чьи названия включали слово «лабиринт», представляла уже композиторская практика барокко (И. С. Бах «Маленький гармонический лабиринт», П. Локателли Каприс для скрипки «Лабиринт», М. Марэ Чакона для виолы и континуо «Лабиринт»). Однако именно в XX веке становится заметным всплеск особого интереса композиторов к лабиринту как одному из ведущих мотивов постмодернистского искусства. Достаточно назвать имена таких музыкантов как П. Булез (Вторая фортепианная соната), А. Шнитке (балет «Лабиринт»), Л. Берно («Лабиринтус II» для чтеца, голосов, инструментов и магнитной ленты), Дж. Менотти (телеопера «Лабиринт»), К. Штокхаузен и Д. Лигети («лабиринтная композиция» в ряде их произведений).

Поиск ответа на второй из поставленных нами вопросов о лабиринте как о потенциально игровом объекте, выводит к точке пересечения интересов двух областей гуманитарной науки. Одна из них связана с теорией игры, а другая – с исследованием особенностей семантической структуры знаков-символов, одним из которых выступает лабиринт.

Среди атрибутивно значимых признаков игры большинство авторов выделяют следующие:

- деятельная основа;
- динамизм, связанный с совершением активных движений, в том числе и возвратных;
- условность, мнимость разыгрываемых сюжетов («игра воображения»), одновременно ориентированных на соблюдение неких договорных правил и ролевых установок;
- положительная эмоциональная окрашенность как проявление свободного волеизъявления, особую значимость которого подчёркивал ещё Ф. Шиллер.

Ещё одним важным свойством игры является её направленность на некий предмет, реальный или воображаемый. В пятнадцатом письме Ф. Шиллер замечает: «Предмет побуждения к игре <...> может быть

назван *живым образом*, понятием, служащим для обозначения всех эстетических свойств явлений...» [4, с. 298]. Именно это замечание позволяет нам перейти к обсуждению семантической структуры образных представлений о лабиринте.

Как всякий символ, лабиринт объединяет в себе сложную пирамиду смысловых значений. Их историко-культурологический, этимологический и семантический анализ наиболее обстоятельно, на наш взгляд, выполнен в работе Г. Керна «Лабиринты мира», в частности, в разделе «Лабиринт: основные принципы, гипотезы, интерпретации» [2]. Как отмечает автор, диапазон заключённых в лабиринте значений простирается от ритуальных танцев, исполнявшихся на специально оформленных площадках вдоль проложенных каменных дорожек, до символизации космологических представлений в их соотнесённости с этапами жизненного пути и поисков высшего смысла человеческого существования. Остановим наше внимание, прежде всего, на тех, которые обнаруживают в этих представлениях свойства, близкие природе игры.

Во-первых, обращает на себя внимание факт существования так называемых «троянских игр» (или «похода в троянский лабиринт»), предшествовавших закладке новых городов и сопровождавших погребальные церемонии. Не затрагивая смысловой функции этих ритуалов, отметим лишь акцент на **игровом** начале, зафиксированном в самом их названии.

Во-вторых, указывая на активно-деятельную природу игры, связанную с динамикой разнонаправленных движений (движения «туда-сюда»), мы не можем не заметить, что один из центральных элементов представлений о лабиринте связан с **образом пути**. Более того, сама структура лабиринтного пространства предписывает необходимость не прямого, а именно поворотного-возвратного движения, запутывающего человека и затрудняющего таким образом достижение намеченной им цели.

В-третьих, игра предполагает выделение из внешней среды специального игрового пространства, каковым в данном случае выступает пространство самого лабиринта, отделённое от внешнего мира наружной стеной либо границами ритуальной площадки.

Наконец, атмосфера игры, кроме условности разыгрываемой ситуации, связывается с тайным уговором, секретностью совершаемых действий, скрытых от не принимающих участия в игре. И именно лабиринт, как специальное архитектурное сооружение, превратился в представлениях людей в символ хранилища неких тайн, в том числе тайных знаний, доступ к которым закрыт для «непосвящённых».

Как уже отмечалось, важным элементом игры выступает предмет, на который она направлена и который во многом определяет её характер, структуру и динамику. По мнению Ф. Бойтендайка, «играют только с такими предметами, которые сами играют с играющим», и далее: «Игровой предмет должен быть частично знакомым и вместе с тем обладать неизвестными возможностями» [6, с. 79].

На наш взгляд, образ лабиринта в качестве такого «игрового предмета» отвечает всем перечисленным выше свойствам. В его прохождении возникает эффект своеобразной игры-соперничества, в которой каждая из сторон преследует противоположные цели. С одной стороны, лабиринт притягивает к себе человека заключённой в нём тайной, с другой – всей своей структурой максимально затрудняет продвижение к её разгадке, «играя» таким образом с человеком. В свою очередь, человек, вступая на территорию лабиринта, принимает условия игры, цель которой – преодоление всех возникающих на его пути препятствий.

В этой диалектической зависимости предмета и игрока возникает некоторая двойственность в определении их ролей, где лабиринт обнаруживает претензию превратиться из объекта в субъект игры. Эта двойственность, переменность ролевых функций, логика «обратимости» была в своё время точно подмечена М. Бахтиным в исследовании природы карнавальных действий с их маскарадными традициями: «<...> маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ <...>; в маске воплощено игровое начало жизни...» [1, с. 46].

Модус переменности как проявление амбивалентности мышления и поведения выступает руководящим принципом в игре, «где всё строится на постоянном балансировании между предустановленным и непредустановленным, ожидаемым и неожиданным, где чёткий организующий план всегда чреват прорывами импровизационности» [3, с. 15].

Все перечисленные свойства с очевидностью дают основания отнести лабиринт к объектам, наделённым несомненным игровым потенциалом. Это подтверждается и широкой популярностью игровых «путешествий в лабиринте», ставших одним из любимых видов досуга в европейской индустрии развлечений прошлых столетий.

Возвращаясь к обсуждению проблемы, связанной с **механизмом** «перевода» представлений о пространственном объекте на язык музыкального искусства, обратимся ещё раз к размышлениям У. Эко о главных задачах перевода. Свой вывод он формулирует следующим образом: «Итак, переводить, значит понять внутреннюю систему того

или иного языка и структуру данного текста на этом языке и построить такую текстуальную систему, которая *в известном смысле* может оказать на читателя аналогичное воздействие, <...> к которому стремился текст-источник» [5]. Поскольку в нашем случае речь идёт не о вербальных текстах, а об образе-символе, наделённом сложной семантической структурой, попытаемся выделить в нём те значения, которые ассоциируются с лабиринтом в представлениях людей разных культурных эпох, в том числе и у наших современников<sup>1</sup>.

Г. Керн отмечает, что: «Наиболее часто он (лабиринт) употребляется в качестве метафоры, когда имеется в виду сложная, неясная, неоднозначная ситуация» [2, с. 7]. В этом смысле, по мнению Г. Керна, речь идёт о так называемом лабиринте-путанице, вытеснившим на рубеже старой и новой эры более древние представления о греческом (или критском) его варианте. Принципиальная разница между ними заключалась в структурной организации внутреннего пространства. В греческом лабиринте оно образовывало симметрично выстроенную систему полукружий, вначале уводящих от центра в виде совершаемых возвратных движений вдоль наружной границы, но затем в итоге постепенно и неизбежно приводящих к центру. В лабиринте-путанице извилистая дорожка образовывала ряд тупиковых ответвлений, вынуждающих путешественника возвращаться назад и заново принимать решение о выборе направления. Таким образом, мы сталкиваемся с двумя моделями лабиринта, одна из которых превратилась в символ предначертанности и неотвратимости судьбы, а другая символизировала право человека на выбор. Но в обоих случаях путь в лабиринте представал как нелинейное движение с постоянным и непредсказуемым изменением направления, порождающим эффект обманутых ожиданий и значительно осложняющим достижение цели. Именно это свойство развёртывания пространства в лабиринте и представляется нам тем основанием, на котором тысячелетиями выстраивалась многоуровневая пирамида его смысловых значений и функций в контексте различных культур. И именно это свойство, на наш взгляд, оказалось в определённой степени доступным для «перевода» на музыкальный язык.

---

<sup>1</sup> Заметим попутно, что сходными вопросами в своём исследовании задавался и Г. Керн. Так, в разделе «Формы лабиринта и документальные свидетельства», он ставит вопрос, как повела себя хореографическая идея лабиринта после того, как оказалась в новой для себя среде, то есть в архитектуре и в искусстве слова, в частности, в поэзии. Однако Г. Керн ограничивается лишь постановкой вопроса, не подвергая его дальнейшему обсуждению [2, с. 24].

Если учесть, что речь у У. Эко идёт о сущности языковой системы, а в музыке она выражается, прежде всего, в логике звуковысотных связей (в связях ладового порядка), становится очевидной необходимость выяснить, какими качествами должна обладать ладовая организация, в пределах которой возможно «включение» механизма направленных ассоциаций. Несомненно, это должен быть высокоорганизованный тип лада, с устойчивой системой внутрिलाдовых связей, чётко осознаваемых слушателями в процессе восприятия. Именно таковым предстаёт лад классического типа, в рамках которого, в частности, сформировался **эллипсис** как особый гармонический приём, создающий эффект обманутых ожиданий. Возможно, не случайным оказалось, что первые примеры «музыкальных лабиринтов» мы встречаем в эпоху «высокого барокко», в которой тяготению к игровому, инвенциональному типу художественного творчества отвечали возможности нового ладогармонического мышления.

Одним из ярких примеров использования ресурсов новой гармонической системы может служить приписываемая И. С. Баху органная миниатюра с программным названием «Маленький гармонический лабиринт»<sup>2</sup>. Симптоматичным представляется, что автор назвал её не просто музыкальным, но именно гармоническим лабиринтом, подчёркивая тем самым особую роль гармонии в реализации программного замысла.

Виды используемых автором приёмов эллиптического типа разнообразны и буквально пронизывают все уровни музыкального текста, начиная с внутрिलाдовых процессов и заканчивая общим модуляционным планом формы. Судя по подзаголовкам, данным автором, – *Introtitus, Centrum, Exitus* – она ориентирована на структурную модель греческого лабиринта с характерным для него длительным «кружением» вокруг центра.

Гармонически идея центра воплощена в идее «центрального элемента системы» (Ю. Холопов) – «С», выступающего на обоих гармонических уровнях в функции тоники, в том числе и высшего порядка (С. Танеев). Интересным представляется, что высотное положение тоники оказывается неизменной точкой «притяжения» во всех трёх разделах, как бы сводя на нет смысл всех бесконечных

---

<sup>2</sup> Факт авторства И. С. Баха по отношению к пьесе «Маленький гармонический лабиринт» оспаривается многими исследователями. Даже в официальном каталоге *BWV (Bach-Werke-Verzeichnis* – «Каталог работ Баха») указано, что «Маленький гармонический лабиринт» («*Kleines harmonisches Labyrinth*», BWV 591), возможно, принадлежит авторству Иоганна Давида Хайнихена.

модуляционных блужданий, заполняющих внутреннее пространство крайних частей. Эта «привязанность» к одному тональному центру, на наш взгляд, может быть истолкована как символизация коловращения вокруг оси, а смена ладового наклона в Центре вызывает ассоциации с воронкой, постепенно всё глубже погружающей нас из «царства света» в «мрак» лабиринта<sup>3</sup>.

Эффект *нарушения ожиданий* постоянно возникает в процессе тонального развёртывания формы, причём он проявляет себя не только в отступлениях от сложившихся к этому времени типовых вариантов чередования тональностей, но и в отборе тех приёмов и техник модулирования, которые могли бы обеспечить максимальную эффектность эллипсиса. В этом отношении примечательна уже первая внезапная модуляция, уводящая из безмятежно светлого *До мажора* в мрачный *до-диез минор*. Важным здесь представляется не только резкий уход от нормативной для барочных форм модуляции в доминантовую тональность и замена её одной из предельно далёких, но и сам приём, с помощью которого она вводится. Автор использует достаточно новаторский для барокко вид внезапной энгармонической модуляции, выполненной с помощью уменьшенного вводного септаккорда. Знаменательным оказывается и сам выбор уменьшенного вводного в качестве связующего элемента – аккорда, символизирующего своей мрачной звучностью зловещее, роковое начало.

Приём модуляционного эллипсиса и далее систематически применяется в первом разделе, нарушая своим вторжением инерционность секвентного движения, создавая эффекты прерванных кадансов и, наконец, приводя к зоне, в которой чувство тональности окончательно растворяется в состоянии полной дезориентации (секвенция в предкаденционной зоне *Introitus*).

Интересно, что при всей запутанности тонального движения, в нём намечаются своего рода опорные («структурно значимые» по Г. Шенкеру) каденционные точки. Сопоставляя их высотные позиции, мы обнаружим вполне традиционную для классических ладов функциональную связь, соответствующую логике полного функционального оборота. Этот скрытый в тональной путанице план

---

<sup>3</sup> Одновременно неизбежность, с которой происходит возвращение к исходной точке движения, переключается со смыслом одного из фрагментов текста Платона «Евтидем»: «...подобно заблудившимся в лабиринте, подумали, что мы уже у самого выхода; и вдруг, оглянувшись, назад, мы оказались как бы снова в самом начале пути...» [2, с. 33].

можно рассматривать как ещё одно свидетельство «перекличек» со структурной моделью греческого лабиринта, в которой «кривая» извилистой дорожки накладывается на чёткую схему «креста» с четырьмя квадрантами.

Иной вариант музыкального воплощения идеи лабиринтообразного развёртывания формы представлен в графической игре для фортепиано «Лабиринт» С. Жукова. Она апеллирует к более простым, несколько прямолинейным и незатейливым приёмам, но в итоге также достигает нужного эффекта. Здесь гораздо ярче проявляет себя жизнерадостная эмоциональная приподнятость, воодушевление, свойственное большинству подвижных детских игр с их порой беспорядочной суматошностью движений, рождающихся как спонтанный выплеск энергии («теория избытка сил»).

Стремительно, подобно пружине разворачивающаяся мелодическая линия, регулярно «пресекается» кластерными созвучиями, как бы упираясь в невидимую преграду. По мере увеличения количества поворотов, каждая из диатонических дорожек всё больше начинает насыщаться хроматикой, вызывая ассоциации со «сжимающимся» пространством. Каждый новый момент прерывания движения отмечается своим вариантом кластерных репетиций, причём количество повторений кластеров не ограничено.

Самая длинная дорожка, ведущая к выходу из лабиринта, поначалу тоже постепенно хроматизируется, перемещаясь во всё более высокий регистр. Однако здесь автор прибегает к очередному приёму нарушения инерционности. Ожидание нового «кластерного тупика» не оправдывается: закольцевавшая один из фрагментов пассажа и повторившая его 3-4 раза (по указанию автора) мелодия выходит на наивысшую точку развития, продолжая двигаться вверх. Она формально не имеет окончания – напоминающие трели фигуры звучат всё выше и выше (последний такт не имеет тактовой черты), звук растворяется в пространстве, создавая эффект ухода в бесконечность.

Таким образом, в пьесе Жукова механизм формирования эффекта лабиринта может быть определён как **принцип нарушения формируемых стереотипов**. Особым игровым приёмом можно считать открытую, «разомкнутую» форму произведения, которая является в данном случае переменной величиной и напрямую зависит от решения конкретного исполнителя.

Обе рассмотренные миниатюры, на наш взгляд, представляют довольно показательный опыт интерсемиотического перевода образно-смысловых и пространственно-графических представлений о лабиринте

в мир звуковых отношений. Приёмы и средства, используемые при этом, определяются как системой самого музыкального языка, показательной для каждой из стилевых эпох, так и, естественно, их авторским отбором.

Если в пьесе И. С. Баха максимально задействованы ресурсы установившейся новой для той эпохи ладогармонической системы с её сложно разветвлённой, многоуровневой связью элементов иерархического типа, то язык пьесы С. Жукова своей лапидарностью и предельной упрощённостью близок скорее к эстетике минимализма, исповедуемой многими современными композиторами.

В обоих случаях обнаруживается связь с различными структурными моделями лабиринтов – греческого (критского) и лабиринта-путаницы, задающих тон, динамику и логику развёртывания в каждой из музыкальных форм. Если в баховской пьесе господствующим оказывается модус повествования, в некоторой степени напоминающий сюжетное развёртывание авантюрных рассказов и романов, то в миниатюре С. Жукова безраздельно царит стихия динамичной игры, в которой важен не столько сюжет, сколько увлечённость её радостной атмосферой.

Результаты ориентации на различные композиционные модели лабиринта выявляются и в логике построения музыкальной формы. У И. С. Баха она представляет замкнутую трёхчастную композицию, завершающуюся возвращением-выходом в исходную тональность. В пьесе С. Жукова образуется принципиальная незамкнутость, перекликающаяся с идеями «открытой формы», популярной в постмодернистской литературе XX века.

Вывод, который представляется возможным сделать, исходя из кратких комментариев к двум миниатюрам, может заключать в себе два положительных утверждения. Одно из них опровергает радикальную точку зрения относительно принципиальной невозможности взаимного перевода различных семиотических систем, демонстрируя ту степень «эластичности» нашего восприятия, которая позволяет, как выразился У. Эко, «выживать» смыслы текста даже в результате интерсемиотического перевода.

Второе связано с тезисом «сказать *почти* то же самое» (У. Эко). Естественно, трудно предположить возможность буквального совпадения «перевода» с первоисточником, особенно при переходе из одной семиотической системы в другую, но это следует рассматривать скорее как возможность оставить пространство свободы для игры воображения, тем более при воплощении образов-символов с их особым смысловым пространством, разомкнутым в бесконечность. И именно в этом усматривает Г. Керн особенности образа лабиринта, в понимании которого следует избегать явных и однозначных выводов и утверждений.



### Список использованных источников

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 545 с.
2. Керн, Г. Лабиринт: основные принципы, гипотезы, интерпретации / Г. Керн // Лабиринты мира. – СПб. : Изд-во «Азбука-классика», 2007. – с. 7–33.
3. Черновол, И. В. О некоторых проявлениях театрально-игрового начала в сонатах Доменико Скарлатти: диплом. работа ... спец. музыковед. / И. В. Черновол. – Донецк, 1987. – 63 с.
4. Шиллер, Ф. Собрание сочинений в семи томах / Ф. Шиллер –Т. 6. – М. : Гослитиздат, 1957.– 792 с.
5. Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе [Электронный ресурс] / У. Эко -. – Режим доступа : <https://e-libra.ru/read/367142-skazat-pochti-to-zhe-samoe-opyty-o-perevode.html>, свободный. – Загл. с экрана.
6. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М. : ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

### References

1. Bakhtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura Srednevekovyya i Rennessansa [The creative work of François Rabelais and folk culture of the middle ages and Renaissance] Moscow : Khudozhestvennaya literatura, 1990, 545 p.
2. Kern G. Labirint: osnovnye principy, gipotezy, interpretacii [Labirinth: underlying principles, hypotheses, interpretations] Labirinty mira [Labirinths of the world] St. Petersburg. : Izd-vo: Azbuka-klassika [Publisher “Azbuka-classika”], 2007, pp. 7–33.
3. Chernovol I. V. O nekotoryhproyavleniyah teatralno-igrovogo nachala v sonatah Domeniko Skarlatti: diplom. rabota ... spec. Muzykoved [About some manifestations of theatrical and gaming beginnings in Domenico Scarlatti’s sonatas: graduate work ... specialty musicology] Donetsk, 1987, 63 p.
4. Schiller F. Sbranie sochinenij v semi tomah [Collection of essays in seven volumes] V. 6, Moscow: Goslitizdat, 1957, 792 p.
5. Eco U. Skazat pochti to zhe samoe. Opyty o perevode [Say almost the same. Experiences in translations] URL : <https://e-libra.ru/read/367142-skazat-pochti-to-zhe-samoe-opyty-o-perevode.html>.htm, free.
6. Elkonin D. B. Psihologiya igry [Psychology of game] Moscow : VLADOS, 1999, 360 p.

**Балашова И.И., Емелина Е.Ю. Музыкальные «игры в лабиринт» (к проблеме интерсемиотического перевода).** Статья посвящена проблеме интерсемиотического перевода на примере воплощения образа лабиринта в музыке. В ней впервые предпринимается попытка ответить на вопрос, каким образом представления о лабиринте

могут быть сформированы средствами музыкального языка как особой семиотической системой. В статье обсуждаются также темы, связанные с исследованием природы игровой деятельности и семантической структуры образа лабиринта как потенциально игрового объекта. Выделив в характеристике игры и в образе лабиринта ярко выраженный модус переменности («эффект карнавальной маски»), авторы приходят к выводу, что именно в нём кроется возможность воссоздания сходных эффектов средствами и приёмами музыкального языка. Ключевым здесь оказывается приём «нарушения стереотипов». В качестве демонстрации механизма его действия в рамках различных языковых систем, в статье анализируются органная миниатюра И.С. Баха «Маленький гармонический лабиринт» и фортепианная пьеса современного российского композитора С. Жукова «Лабиринт».

В ходе исследования авторы опираются на историко-культурологический, стилистический, функциональный методы исследования и метод компаративистики.

В заключение статьи делается вывод об «эластичности» нашего восприятия, позволяющей перебрасывать «мостик», связующий различные художественные языковые системы, и обеспечивающей таким образом «выживание смысла» (У. Эко) даже в случае интерсемиотического перевода.

**Ключевые слова:** интерсемиотический перевод, семиотическая система, лабиринт, игра, ситуация выбора, эллипсис, И.С. Бах, «Маленький гармонический лабиринт», С. Жуков.

**Балашова І.І., Ємеліна Є.Ю. Музичні «ігри в лабіринт» (до проблеми інтерсеміотичного перекладу).** Стаття присвячена проблемі інтерсеміотичного перекладу на прикладі втілення образу лабіринту в музиці. У ній вперше робиться спроба відповісти на питання, яким чином уявлення про лабіринт можуть бути сформовані засобами музичної мови як особливої семіотичної системи. У статті обговорюються також теми, пов'язані з дослідженням природи ігрової діяльності та семантичної структури образу лабіринту як потенційно ігрового об'єкту. Виділивши в характеристиці гри і в образі лабіринту яскраво виражений модус змінності («ефект карнавальної маски»), автори приходять до висновку, що саме в ньому криється можливість відтворення подібних ефектів засобами і прийомами музичної мови. Ключовим тут є прийом «порушення стереотипів». В якості демонстрації механізму його дії в рамках різних мовних систем, в статті аналізуються органна мініатюра І.С. Баха «Маленький гармонічний лабіринт» і фортепіанна п'єса сучасного російського композитора С. Жукова «Лабіринт».

В ході дослідження автори спираються на історико-культурологічний, стилістичний, функціональний методи дослідження і метод компаративістики.

На закінчення статті робиться висновок про «еластичність» нашого сприйняття, що дозволяє перекидати «місток», що сполучає різні художні мовні системи, і забезпечує таким чином «виживання сенсу» (У. Еко) навіть у разі інтерсеміотичного перекладу.

**Ключові слова:** інтерсеміотичний переклад, семіотична система, лабіринт, гра, ситуація вибору, еліпсис, І.С. Бах, «Маленький гармонічний лабіринт», С. Жуков.

**Balashova I., Yemelina E. Musical “games in labyrinth”(to the problem of intersemiotic translation).** The article focuses on the problem of intersemiotic translation on the example of the embodiment of the labyrinth image in music. It is the first attempt to answer the question how to build an understanding of a labyrinth by means of the musical language as a peculiar semiotic system. The topics connected with the research of the nature of the game activity and the semantic structure of a labyrinth image as a potential playing object are discussed in the article. Having identified a pronounce modulus of variability (“the effect of a carnival mask”) in the description and in the labyrinth, the authors came to the conclusion that the opportunity to reconstruct similar effects by the musical language techniques lies in it.

The tool of “violation of the stereotypes is a key one here. Bach’s organ miniature “Little harmonic labyrinth” and the piano play “Labyrinth” by S. Zhukov, a modern Russian composer are analyzed in the article as a demonstration of its action in the frames of different language systems.

In the course of investigation the authors draw on the historic-culturological, stylistic, functional and comparative methods of research.

In the summary of the article the authors make a conclusion about “elasticity” of our perception which allows to build “a bridge” connecting different artistic linguistic systems and thus providing “survival of the sense” (U. Eco) even in the case of intersemiotic translation.

**Key words:** intersemiotic translation, semiotic system, labyrinth, game, situation of choice, ellipses, J.S. Bach, “Little harmonic labyrinth”, S. Zhukov.

---

**ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК СТИЛЕВАЯ ЧЕРТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА С. С. ПРОКОФЬЕВА**

---

Музыка Сергея Сергеевича Прокофьева уже давно стала классикой XX века. В своём творчестве композитор открыл новые перспективы для развития музыкального искусства второй половины XX века. Музыкальный язык его сочинений сложен, неоднозначен, многопланов. Удивительно выразителен и мир прокофьевских мелодий, смысл внутреннего наполнения которых отражает реальность тончайших, часто мгновенно возникающих мыслей и чувств.

В этом плане особенно показательно камерно-вокальные сочинения композитора. Они немногочисленны, однако в них воплощена одна из характернейших граней прокофьевского творчества – работа над «поющим» словом, над музыкально-речевой интонацией, персонифицирующей образы поэтического текста. С. Прокофьев обращался к камерно-вокальной лирике на протяжении трёх десятков лет. Большая часть произведений этого жанра написаны для высокого женского голоса, который наиболее подходит для решения «вокальных» задач, поставленных перед исполнительницей, способной передать всю палитру эмоций, заложенных автором в женские образы его героинь. Возможно, этот интерес укрепился вследствие знакомства и личных отношений композитора с испанской (каталонской) камерной певицей Линой Люберой, которые переросли в творческий союз и завершились созданием семьи. Лина Любера-Прокофьева стала не только женой, но и исполнительницей камерно-вокальных сочинений С. Прокофьева. Расставшись с женой в 1938 году, С. Прокофьев перестал писать камерно-вокальную лирику, переключившись со временем на жанр обработки народных песен.

Вокальное творчество не было характерным для композиторского дарования С. Прокофьева, в большей мере раскрывшегося в фортепианной и симфонической музыке, а также в театрално-сценических жанрах. Как отмечала исследователь советского романса В. Васина-Гроссман, «для С. Прокофьева, как и для многих русских композиторов-классиков, романсы часто являлись своего рода “эскизами” к оперным произведениям, в романсах формировался вокально-интонационный язык, характерный для того или иного этапа творчества композитора» [1, с. 71].

Информацию о камерно-вокальных сочинениях С. Прокофьева находим на страницах монографий о творчестве композитора [4; 6], в разделах исследований, посвящённых камерно-вокальному наследию русских композиторов XIX – XX веков [1; 2]. Некоторые сведения также можно обнаружить в сборниках документальных материалов о жизни и творчестве С. Прокофьева [8] и в автобиографии композитора [7]. Публиковались также специальные статьи, авторы которых концентрируют своё внимание непосредственно на вопросах, связанных с камерно-вокальным творчеством С. Прокофьева. Так, в статье А. Коротиной [3], посвящённой концертмейстерским выступлениям С. Прокофьева на протяжении петербургского периода творчества (1908 – 1918 годы), приоткрывается малоизвестный и недостаточно изученный пласт исполнительской деятельности молодого композитора в качестве аккомпаниатора. Эти выступления, приносившие С. Прокофьеву определённый материальный доход, косвенным образом повлияли на его собственный творческий процесс. Появилась заинтересованность возможностями камерно-вокальной лирики, взаимодействиями голоса и фортепиано, разнообразными подходами к воплощению поэтического слова и пр., следствием чего стало обращение к камерно-вокальной сфере и создание первых зрелых сочинений.

В статье Л. Мишуровой [5] рассматриваются романсы на стихи поэтов серебряного века А. Ахматовой и К. Бальмонта, отмечается, что они привлекают исполнителей своеобразием музыкального языка и интересными образами. Камерно-вокальное творчество С. Прокофьева не получило достаточного освещения в современной музыкальной науке и требует большего внимания, а также расширения круга изучаемых вопросов.

Настоящая статья предлагает рассмотрение камерно-вокальных сочинений композитора в аспекте проявления в них важных черт прокофьевского стиля, заявивших о себе далее в иных жанрах творчества композитора, и прежде всего в опере, связанной со словом. Способность выявить характер в нескольких интонационных штрихах стала главным свойством зримой театральности, отличающей стиль музыки Прокофьева.

Первые опыты сочинения романсов относятся ещё к консерваторскому периоду (1910 – 1911 годы). Это два романса – «Есть другие планеты» и «Отчалила лодка» (соч. 9), написанные на тексты К. Бальмонта и А. Апухтина. В них молодой композитор только «нащупывает» собственный вокальный стиль, в большей степени

опираясь на традиции русских классиков камерно-вокального жанра (в частности, А. Бородина, отличающегося полнотой соответствия образов стихотворного текста и музыки).

В камерно-вокальных сочинениях, созданных вскоре после окончания консерватории, С. Прокофьев намного ярче показывает свою индивидуальность, занимаясь поиском новых средств музыкальной выразительности, способов передачи речевой интонации и ритмики прозаического текста, формируя собственный стиль вокального интонирования.

Романсы С. Прокофьева можно разделить на три группы. К первой относятся ранние романсы, созданные композитором в период между окончанием консерватории и отъездом за границу (1914 – 1918). Это вокальная сказка «Гадкий утёнок» (соч. 18) и два цикла романсов (соч. 23 и 27), работа над которыми сопутствовала сочинению оперы «Игрок».

Вторая группа романсов была создана в годы пребывания С. Прокофьева за границей (20-е гг.) и включает в себя два опуса – соч. 35 («Песни без слов») и соч. 36 («Пять стихотворений К. Бальмонта»).

К третьей группе относятся четыре опуса (соч. 66, 68, 73 и 76), созданные после возвращения С. Прокофьева в СССР (30-е гг.). Среди довольно большого количества произведений данной группы обнаруживается не так много романсов в прямом понимании данного термина (только «Три романса на слова Пушкина», соч. 73), намного больше интересных примеров взаимодействия и сближения традиционных камерно-вокальных миниатюр с новыми вокальными жанрами, ставшими очень популярными в 30-е годы, массовой и эстрадной песней.

Ещё одну группу камерно-вокальных сочинений составляют обработки русского народно-песенного материала – это сборник из 12 песен (соч. 102), выпущенный в военное время, в 1944 году.

Первой вершиной – источником камерно-вокального творчества С. Прокофьева, одним из первых опусов (не считая консерваторских опытов, в которых явно видна подражательность, свойственная ученическим периодам творчества большинства музыкантов), в котором молодому композитору удалось найти собственную манеру вокального письма, стала вокальная сказка «Гадкий утёнок», написанная по известной детской сказке Г.Х. Андерсена. В этом сочинении – в его круге образов, манере изложения и стилистике – отчётливо проявляются многие черты зрелого прокофьевского стиля. Так, весьма необычным и характерным является обращение в «Гадком утёнке» к прозаическому

тексту, в свободном течении которого композитор ощущает ритмическую пульсацию – преобладание прозаического текста над стихотворным станет типичным для оперного творчества С. Прокофьева.

Важной особенностью прокофьевского «Гадкого утёнка» является яркая «театральность», проявившаяся в создании метких музыкально-портретных характеристик персонажей сказки. Форшлагги, хроматизмы, отрывистые штрихи способствуют созданию выразительных почти зримых образов. Прозаического текста, включающего лишь несколько фраз прямой речи, было явно недостаточно для того, чтобы создать развёрнутые музыкально-речевые характеристики. Однако музыкальные интонации, которыми распеты фразы от первого лица, настолько точны, что по ним можно отчётливо представить себе всех персонажей и рассказчика, чья речь отличается повествовательностью. Тут и птенцы с их восторженными восклицаниями, и более зрелые обитатели птичьего двора, задающие тревожные вопросы, и сам гадкий утёнок, растерянный и измученный пренебрежительным отношением к нему.

Мелодическая линия вокальной партии, играющая главную роль, соткана из речитативно-декламационных интонаций. Исполнителю необходимо владеть в совершенстве не только вокальной техникой, выполняя технически сложные задачи, но и уметь в обрисовке разных персонажей легко и естественно менять тембровую окраску голоса, с актёрским мастерством, необходимым для убедительного воплощения образов, быстро переключаться из одного эмоционального состояния в другое. При этом, звукоизобразительная фортепианная партия является фоном, на котором разворачивается сюжет.

В выбранной композитором сказке о некрасивом птенце, превратившемся в прекрасного лебедя, современники чувствовали автобиографический подтекст. Многие считали С. Прокофьева таким же «гадким утёнком», всё ещё «не оперившимся и не вылетевшим из гнезда». Автобиографичность вокальной сказки не только в том, что композитор рассказал в ней о себе, но и в том, что обратившись к образам, связанным с миром детства и сказки, он сохранит интерес к нему на всю жизнь. От этой сказки тянутся нити к прокофьевским сочинениям зрелого периода, прежде всего – к музыкально-симфонической сказке «Петя и волк», а также ко многим сказочным сочинениям музыкально-театрального жанра.

В цикле «Пять стихотворений» (соч. 23), написанном на стихи разных поэтов (В. Горянского, Б. Верина, З. Гиппиус, К. Бальмонта, Н. Агнивцева), наиболее интересным по своим художественным достоинствам и находкам является романс «Кудесник». В этом

сочинении проявилось то удивительное чувство юмора Прокофьева, которое всегда присутствовало в его натуре. Интерпретируя стихотворение Н. Агнивцева о волшебнике, создавшем настолько идеальную женщину, что ему стало скучно и пришлось повеситься, С. Прокофьев создал музыку в комическом ключе, что соответствовало его натуре, и поэтому романс получился таким цельным и органичным. Обращаясь к известным вокальным приёмам, композитор использует их преувеличенно, иронически, пародийно, словно рассчитывает услышать взрывы смеха. Так, слишком таинственно звучит рассказ о колдовстве кудесника, преувеличенно явным, не соответствующим ситуации, оказывается драматизм вокальных интонаций в завершении романса. Артистизм исполнителя необходим в выполнении этих театральных приёмов. Способность к слегка ироничному тону, прозвучавшему в «Кудеснике», далее прорастёт в весёлой, сказочной фантастике оперы «Любовь к трём апельсинам».

Вокальный цикл «Пять стихотворений А. Ахматовой» (соч. 27), также созданный в ранний период творчества, представляет собой новую ступень в становлении вокального стиля С. Прокофьева. Он поражает своей глубиной, цельностью, зрелостью, сказавшейся уже в выборе поэтического материала. Стихи А. Ахматовой привлекли С. Прокофьева высоким поэтическим мастерством, сказавшимся в точности и тонкости выражения мысли и чувства.

Данный опус представляет собой именно цикл, а не сборник романсов на стихи одного поэта. «Пять стихотворений» складываются в сюжетное и музыкальное целое. Композитор использует лаконичные музыкальные темы-образы, во всех элементах речи ощущается стремление к ясности и выразительности. Интонационные связи между романсами говорят о единстве музыкального замысла всего цикла.

Вспоминая работу над ахматовским циклом, С. Прокофьев находил в ней некоторое смягчение нравов, т.е. собственной вызывающе-дерзкой манеры письма, что проявилось в отказе от прямого новаторства, в подчинении изобретения ярких деталей общему ясному и чёткому замыслу. Лирика, ещё мало проявившаяся в иных сочинениях автора, здесь заявила о себе в тонкости нюансов и градаций чувств. Важность каждой фразы ахматовского текста отозвалась в интонации её вокального произнесения, что требует от исполнительниц цикла большой психологической и артистической чуткости.

В годы пребывания за границей, С. Прокофьев пишет пять романсов на стихи К. Бальмонта, пять мелодий (без слов) для голоса и фортепиано и две обработки русских народных песен, впоследствии вошедшие в сборник 1944 года. Романсы на слова Бальмонта стали данью



недолгого общения композитора и поэта во время пребывания их в Бретани (летом 1921 года), где С. Прокофьев работал над Третьим фортепианным концертом. Весь этот опус напоминает ранние, созданные ещё до «Гадкого утёнка» камерно-вокальные произведения С. Прокофьева, однако написан с большим мастерством.

Показателен в этой связи романс «Бабочка», стихотворение к которому Бальмонт написал, вероятно, специально для этого цикла. Такое предположение возникает в связи с тем, что во время написания цикла Бальмонт и Прокофьев жили недалеко друг от друга и тесно общались. Романс имеет двухчастную форму в связи с тем, что стихотворение состоит из двух четверостиший, отображающих контрастные образы. Идиллическому миру природы противопоставлен человеческий, полный тягости и боли. Образ хрупкого создания природы – жёлтокрылой бабочки, как символа мечты, отображён в причудливой и одновременно изящной мелодией вокальной партии, написанной для высокого женского голоса. Однако из неё неожиданно «вырастает» и контрастно звучащая вторая часть, полная щемящей боли и драматизма, явившихся в звучании новых по смыслу интонаций.

После возвращения в СССР в 1933 году С. Прокофьев вновь приступает к работе в области камерно-вокальной музыки. Поиски современного музыкального языка естественным образом привели С. Прокофьева к песенным жанрам. Интерес к песне, прежде всего, массовой, был в 30-е годы очень характерным явлением для композиторов разных поколений. В жанре массовой песни кристаллизовались важные элементы нового интонационного словаря эпохи, что позволяло сделать музыку более доступной и понятной.

С. Прокофьеву было нелегко справиться с этой задачей, потому что его композиторское мышление было весьма усложнённым, и он сознательно не хотел «облегчать» свою музыку, о чём, в частности, писал в своей «Автобиографии». Это определило и особенности музыкального языка, очень простого для самого С. Прокофьева, но довольно сложного для массовой песни. Поэтому нельзя сказать, что его песни предназначались для массового исполнения, как у других композиторов того времени. Они были, скорее всего, рассчитаны на массовую слушательскую аудиторию. Новой простоты в своих массовых песнях С. Прокофьев добивается путём осовременивания интонационного языка, естественности передачи текста через музыкальную фразировку и достижения особой декламационной выразительности.

Тематика созданных композитором массовых песен отображала реалии общественной жизни 30-х годов. Композитор обращается к творчеству современных ему советских поэтов. Несмотря на

демократичность содержания, песни С. Прокофьева, предназначенные для массового восприятия, всё же отличались от общеизвестных массовых песен. По средствам выразительности они более похожи на романсы, и в этом предвосхищена тенденция к сближению жанров, которая очень чётко проявится в камерно-вокальной музыке, начиная с 40-х годов.

В 1936 году С. Прокофьев обращается к поэзии А. С. Пушкина в трёх романсах, которые представляют новую линию его вокального творчества. Композитор стремится воссоздать атмосферу пушкинской эпохи, прежде всего, воспользовавшись методом погружения в интонационный мир ушедшего времени. Ярким образцом проникновенной камерно-вокальной лирики Прокофьева на пушкинские тексты является романс «В твою светлицу». В нём различимы два образа: лирического героя, который произносит свои скупые прощальные слова, и образ героини, воплощённый в нежной и задумчивой вальсовой теме. Она вызывает в памяти многочисленные женские портреты в русской музыке и открывает собой серию лирико-поэтических вальсов в творчестве самого С. Прокофьева, часто связанные с образами женских героинь в его театрально-сценических произведениях (как вальс Наташи из оперы «Война и мир»).

Среди созданных в этот период «Детских песен» (соч. 68) наибольшую известность получила песня на стихи А. Барто «Болтунья». С мягким, присущим поэтессе юмором, здесь обрисован портрет девочки-болтушки, не замечающей этой своей особенности. Вокальный монолог выстроен как сценка, в которой школьница так хочет рассказать о своей бурной деятельности, что перескакивает с одного рассказа на другой. Написанная в форме рондо, вокальная пьеса имеет смешной рефрен, в котором девочка обиженно говорит: « Это Вовка выдумал, что болтунья Лида...».

В музыкальной речи девочки присутствуют разные моменты. Здесь есть и вздохи переводящей дух рассказчицы, и скороговорка с ускорением движения, передающая образ желающей успеть обо всём сказать и порассуждать девочки. Каждому эпизоду соответствует новое интонационное решение, трактовка сопровождения, динамический и артикуляционный профили. Этот комичный вокальный номер, с заданностью изображения наивности и простоты образа, демонстрирует возросшее мастерство композитора в плане передачи театрально зримого и оригинального образа.

Важное место в творчестве С. Прокофьева занимает сборник обработок народных песен, вызвавший в своё время много споров. Свобода творческого подхода к народной мелодии, например,

соединение двух разных песен в одном произведении, неожиданные ладотональные сдвиги, довольно сложно написанное сопровождение, связи которого с народным первоисточником не всегда легко ощутимы, – всё это заставляло ревнителей чистоты русского музыкального языка отнестись к обработкам С. Прокофьева с некоторой осторожностью. Однако, несмотря на сложность музыкального языка, они постепенно, но прочно вошли в концертную практику.

Создавая свои обработки, С. Прокофьев подходил к этому процессу не с позиций музыканта-этнографа, а как автор театральной музыки. Он создаёт песни-сценки, вкладывая своё видение в суть каждого образа. Поэтому его обработки нельзя оценивать с позиций творчества русских композиторов XIX века, которые обращались с народно-песенным материалом бережно, стараясь сохранить все его особенности. Подход С. Прокофьева к работе с народно-песенным материалом был совсем иным. Композитор полагал, что мелодии народных песен надо развивать как собственные музыкальные темы. Поэтому его обработки полны индивидуального своеобразия, и в этом проявляется новая неофольклорная эстетика. Если не учитывать индивидуально-авторскую позицию, невозможно понять и оценить важность и значительность прокофьевского вклада в жанр обработки народных песен.

В. Васина-Гроссман обнаруживает в обработках С. Прокофьева два различных способа работы с заимствованным материалом:

- 1) первый способ связан с расширением музыкальной формы песни;
- 2) второй способ состоит в обогащении несложной народно-песенной мелодии намного более развитым и усложнённым сопровождением, в котором можно увидеть черты его гармонического языка и фактуры [1, с. 107].

Отметим, что оба указанных приёма служат, прежде всего, более яркой, театрально зримой обрисовке образов. В обработках народных песен сказались лучшие черты творчества С. Прокофьева – ярко национальный характер, цельность и яркость образов и, наконец, та высочайшая ступень мастерства, которая позволила композитору добиться новой простоты, оставаясь самим собой.

Поиски новых средств выразительности в камерно-вокальной музыке неуклонно вели С. Прокофьева за пределы традиционного понимания жанра. Многие вокальные сочинения выходят за пределы песни, романса, приобретая характерные особенности театральных жанров (романс-сценка, монолог-сценка, романс-диалог, пр.).

В качестве текстовой первоосновы композитор избирает как поэзию, так и прозу, широко использует творчество своих современников (А. Ахматова, К. Бальмонт, З. Гиппиус), стихи советских поэтов, поэзию классиков русской литературы (А.С. Пушкин). Особое внимание С. Прокофьев уделяет прозе, открывая в этой сфере новые возможности для отображения в музыке нерифмованного текста и совершенно справедливо полагая, что традиция писать камерно-вокальные миниатюры на стихотворный текст является устаревшей.

Через всё камерно-вокальное творчество С. Прокофьева проходит тенденция поиска живой интонации как средства для передачи человеческого характера и подлинных эмоций. Именно она, оказавшись наиболее перспективной, получила своё продолжение в камерно-вокальной музыке композиторов последующих поколений. С точки зрения вокальной интерпретации романсы С. Прокофьева относятся к области трудно исполняемых и требуют специальной вокальной подготовки. Исполнителю необходимо достичь определённого уровня вокального мастерства, усовершенствовать вокальную технику, накопить опыт исполнения романсов композиторов предшествующих эпох, особенно А.С. Даргомыжского и М.П. Мусоргского, как предшественников в области создания «вокального театра».

Мелодика камерно-вокальных сочинений С. Прокофьева несёт отпечаток прокофьевского стиля, поэтому зачастую является вокально неудобной, причём не только для молодых, но и для зрелых исполнителей. Мелодическая линия романсов этого композитора опирается на усложнённую интонационную основу, включающую хроматическую интервалуку и сложную ритмическую формульность. Декламационность в ней преобладает над кантиленностью, часто меняется метр. Исполнителям необходимо достичь высокого уровня не только вокального, но и актёрского мастерства, необходимого для детальной передачи более тонких красок, оттенков образов, воплощаемых в поэтическом и музыкальном тексте, вокальных сочинений С. Прокофьева.

Камерно-вокальное наследие С. Прокофьева является блистательным подтверждением универсальности творческого гения выдающегося композитора XX века, во многом опередившего своё время. Задачей первостепенной важности является проявление исполнительского интереса к вокальным миниатюрам, отличающимся сложностью музыкального языка и высокими требованиями к интерпретации.

### Список использованных источников

1. Васина-Гроссман, В. А. Мастера советского романса / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1980. – 316 с.
2. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1972. – 150 с.
3. Коротина, А. А. Концертмейстерская деятельность С. Прокофьева (1908 – 1918 гг.) / А. А. Коротина // Южно-российский музыкальный альманах. – 2016. – № 2. – С. 81 – 86.
4. Мартынов, И. И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1974. – 558 с.
5. Мишурова, Л. А. Камерно-вокальное творчество С. Прокофьева / Л. А. Мишурова // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. – 2017. – № 22. – С. 131–142.
6. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев; изд. 2-е, перераб. и доп. – М. : Сов. композитор, 1973. – 713 с.
7. Прокофьев, С. С. Автобиография / С. С. Прокофьев; изд. 2-е, доп. – М. : Сов. композитор, 1982. – 600 с.
8. Прокофьев, С. С. Материалы, документы, воспоминания / сост. и ред. С. И. Шлифштейна; изд. 2-е, доп. – М.: Музгиз, 1961. – 708 с.

### References

1. Vasina-Grossman V. A. Mastera sovetского romana [The Soviet romance] Moscow : Muzyka [Music], 1980, 316 p.
2. Vasina-Grossman V. A. Muzyka i poeticheskoe slovo [Music and a poetic word] Moscow : Muzyka [Music], 1972, 150 p.
3. Korotina A. A. Koncertmeisterskaya deyatelnost S. Prokofeva (1908 – 1918 gg.) [S. Prokofiev – an accompanist (1908-1918)], Yuzhno-rossijskij muzykalnyj almanah [South-Russian Musical Almanac], 2016, no 2, pp. 81-86.
4. Martynov I. I. Sergej Prokofev. Zhizn i tvorchestvo [Sergey Prokofiev. Life and creative work] Moscow, 1974, 558 p.
5. Mishurova L. A. Kamerno-vokalnoe tvorchestvo S. Prokofeva [S. Prokofiev's chamber-vocal creativity]. Rossijskie pedagogicheskie assamblei iskusstv v Magnitogorske [The Russian pedagogical art assebbles in Magnitogorsk], 2017, no 22, pp. 131-142.
6. Nestyev I. V. Zhizn Sergeya Prokofeva [Sergey Prokofiev's life] [2-nd ed., revised and supplemented] Moscow, 1973, 713 p.
7. Prokofiev S. S. Avtobiografiya [Autobiography] [2-nd ed. supplemented] Moscow: Sov. kompozitor [Soviet composer], 1982, 600 p.
8. Prokofiev S. S. Materialy, dokumenty, vospominaniya [Materials, documents, memoirs] [2-nd ed., supplemented] Moscow : Muzgiz, 1961, 708 p.

**Афанасьева А.Ю. Театральность как стилевая черта камерно-вокального творчества С.С. Прокофьева.** В статье исследуются камерно-вокальные произведения С.С. Прокофьева – одного из ярчайших представителей русской музыки XX столетия. Они показательны в плане характерной для стиля композитора «театральности». Внимание акцентируется на работе Прокофьева с музыкально-речевой интонацией, персонифицирующей образы поэтического текста. Остановившись на примерах разных лет творчества композитора, автор статьи демонстрирует сложность и многоплановость образов его вокальной музыки. Это – и реальность тонких психологических настроений, и ярко комичные характеристики, и умение в нескольких интонационных штрихах создать оригинальный образ или портрет.

Анализ вокальных миниатюр показывает, как новации мелодий, гармоний и ритма решают наполненность и смысл их внутреннего содержания.

Развитие этой тенденции, идущей от «вокального театра» Мусоргского, повлияло не только на язык оперных сочинений Прокофьева, но открыло новые, перспективные возможности музыкального искусства XX века. Привлекая внимание к камерно-вокальному наследию Прокофьева, автор убедительно доказывает важность заложенных в нём приёмов артистизма, необходимых для современного вокального исполнительства.

**Ключевые слова:** С. Прокофьев, камерно-вокальное творчество, вокальный театр, театральность, музыкально-речевая интонация.

**Афанасьева А.Ю. Театральність як стилєва риса камерно-вокальної творчості С.С. Прокоф'єва.** У статті досліджуються камерно-вокальні твори С.С. Прокоф'єва – одного з найяскравіших представників російської музики XX століття. Вони показові в плані характерної для стилю композитора «театральності». Увага акцентується на роботі Прокоф'єва з музично-мовною інтонацією, яка персоніфікує з образами поетичного тексту. Зупиняючись на прикладах різних років творчості композитора, автор статті демонструє складність та багатоплановість образів його вокальної музики. Це – й реальність тонких психологічних настроїв, і яскраво комічні характеристики, і вміння у деяких інтонаційних штрихах створити оригінальний образ або портрет.

Аналіз вокальних мініатюр показує, як новації мелодій, гармоній та ритму вирішують наповненість та сенс їх внутрішнього змісту.

Розвиток цієї тенденції, яка йде від «вокального театру» Мусоргського, сприяло не тільки на мову оперних творів Прокоф'єва, але відкрило нові, перспективні можливості музичного мистецтва

XX століття. Залучаючи увагу до камерно-вокальної спадщини Прокоф'єва, автор переконливо доказує важливість закладених у ньому прийомів артистизму, необхідних для сучасного вокального виконавства.

**Ключові слова:** С. Прокоф'єв, камерно-вокальна творчість, вокальний театр, театральність, музично-мовна інтонація.

**Afanasieva A. Theatricality as a style feature of S.S. Prokofiev's chamber-vocal activity.** The chamber-vocal works of S.S. Prokofiev, one of the most outstanding representatives of the Russian music of the 20-th century, are examined in the article. They are indicative in the respect of “theatricality” intrinsic to the composer's style. The emphasis placed on Prokofiev's work with a musical-speech intonation personalizing the images of the poetic text. Turning to the examples of the composer's creative work of different years the author demonstrates the complexity and diversity of the images of his vocal music. It is a reality of the delicate psychological spirits and bright comical images and a skill to create an original image and a portrait in some intonational strokes.

The analysis of the vocal miniatures shows how innovations of melodies, harmonies and rhythm determine fullness and sense of their inner content.

The development of this tendency coming from Mussorgsky's “vocal theatre” has influenced not only on the language of opera compositions by Prokofiev but opened new, perspective opportunities of the musical art of the 20-th century. Attracting the attention to the chamber-vocal Prokofiev's heritage the author earnestly proves the importance of the methods of artistry laid in it which are necessary for the modern vocal performance.

**Key words:** S. Prokofiev, chamber-vocal creative work, theatricality, musical-speech intonation.

УДК 78.083, 78.067.61,781.66

*М.Н. Коваленко*

---

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ЛЮБОВЬ И ЖИЗНЬ ПОЭТА»  
Л. ДЕСЯТНИКОВА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

---

Общие для музыкальной культуры конца XX-начала XXI века явления: «размытость» жанровых видов, жанровый синтез, возникновение новых и использование старых промежуточных форм – коснулись всех её параметров. Образная многогранность, сложная концепционность выстраивания драматургии по принципу контраста или выравнивания образных состояний, «ассоциативная напряжённость» – получили

преломление и в сфере камерной вокальной музыки, имеющей несомненное преимущество перед другими видами в свойственной ей психологической тонкости передачи эмоций и чувств, способности «не просто описать ситуацию чувства, но как бы "изнутри" воспроизвести его» [5, с. 61].

В многообразии репертуара, доступного для изучения в концертмейстерском классе, особое место принадлежит музыке современных композиторов. К этому кругу, несомненно, относится и творчество одного из самых исполняемых российских композиторов последних десятилетий Леонида Десятникова. Его камерно-вокальные произведения, наряду с опусами А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, Р. Щедрина, С. Слонимского включены в Требования к программе по виду подготовки «Концертмейстерское исполнительство на фортепиано» некоторых музыкальных вузов России, что говорит о значимости этих сочинений. Многослойность и глубина тематизма, новые приёмы звукоизвлечения, свобода формообразования, метра, активная роль фортепианной партии в художественном и драматургическом воплощении музыкального материала требуют от концертмейстера филигранного ансамблевого мастерства, тем самым подвигая к совершенствованию и развитию профессионализма.

Список исследовательских работ о камерно-вокальном творчестве Л. Десятникова на данный момент крайне мал<sup>4</sup>, как и разработка вопросов исполнительской интерпретации вокальных сочинений композитора. Этим обосновывается актуальность данной статьи, предлагающей рассмотреть вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» Л. Десятникова в ракурсе проблемы традиций и новаторства музыкальных приёмов.

Циклическая форма, присутствующая в инструментальной, хоровой, вокальной музыке представляет собой художественные произведения от двухчастных миниатюр до монументальных многочастных полотен<sup>5</sup>. Камерно-вокальный цикл – наиболее «молодой» в многообразном семействе циклов, сложился в начале XIX века в связи с расцветом лирической песни-романса. Вокальный цикл – парадоксальное

---

<sup>4</sup> 1. Д.О. Трунов Семантика времени в камерно-вокальных произведениях Леонида Десятникова 1970-х годов.

2. В.А. Царюк. Вокальный цикл Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» в свете поэтики гротеска.

3. В.А. Царюк. Музыкальная хармсина: театральные интенции.

<sup>5</sup> Цикл музыкальный (от греч. *kyklos* – круг, кругооборот) – совокупность частей многочастного произведения, следующих друг за другом в определённом порядке. В основе музыкального цикла лежит принцип контраста [муз. словарь – <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1834597>]



явление, возникшее в стремлении объединить противоположные формы: песню с её благородной простотой и интимностью и многоплановость крупного многочастного произведения.

Традиционные характеристики камерного вокального цикла сообщают о том, что это «цикл пьес для голоса с инструментальным сопровождением, обладающий внутренней целостностью, выраженной в композиционно-драматургических особенностях его поэтической и музыкальной основы» [2, с. 12], «объединение самостоятельных, законченных по форме песен, романсов, подчинённых единому художественному замыслу. Главную роль в объединении номеров играет контрастное сопоставление, интонационные и тематические связи» [3, с. 215–216]. Л. Мазель рассматривает цикл как «ряд романсов или песен, объединённых единым замыслом» [4, с. 464].

Суммируя вышеизложенное констатируем, что жанровый инвариант вокального цикла представляет собой две и более законченных миниатюры для голоса и фортепиано, соотносящихся друг с другом по принципу контраста и объединённых общим поэтическим замыслом.

Понятие *циклизация* «охватывает любое объединение ряда отдельных произведений, осуществлённому по какому-либо признаку и отвечающее лишь одному условию – объединение должно быть осознанным» [2, с. 2]. Таким образом, цикл можно рассматривать как жанр и форму, а циклизацию – как принцип строения музыкального произведения.

На раннем этапе развития жанра основной была вокальная партия, функция фортепиано – второстепенной (поддерживающей, дополняющей, окрашивающей). Далее, в процессе эволюции жанра происходило существенное изменение в сторону паритетного соотношения вокальной и фортепианной частей партитуры за счёт расширения функций фортепиано. Фортепианная партия становится не только гармоническим сопровождением солиста, но и носителем определённого тематического материала. Композиторы насыщают партию фортепиано интонационными комплексами, усложняют музыкальную ткань техническими приёмами различного типа, полиритмическими структурами и т. д. «Вокальные формы в музыке XX в. претерпели... достаточно существенные изменения. Определяющий суть этих изменений технико-стилевой фактор отразился на форме, структуре, способах воплощения текста, новых тембровых решениях как в области вокального интонирования, так и в соотношении его с различными типами сопровождения» [1, с. 143].

Леонид Десятников в настоящее время является одним из самых исполняемых авторов России, являя значительный пример композитора, чьи сочинения все исполнены и большинство из опусов хорошо известны.

Его стиль, виртуозно балансирующий на грани иронии и беззащитной открытости, эпатажа и скромности, смеха и слёз, сразу привлекает слух вроде бы не самым очевидным свойством для музыки эпохи постмодернизма – классически твёрдым почерком, доведённым до совершенства мастерством. Одна из отличительных черт – классикоромантическая традиция. Десятников создаёт произведения-оммажи<sup>6</sup>, «по мотивам», «по канве», «по направлению» – комментируя, оставляя заметки на полях, сплетая хитроумную развитую сеть из аллюзий и изысканных каламбуров. Отличительные свойства музыкального языка – **интеллектуализм** и **ирония** – сочетаются с простотой и силой воздействия, присущей самым значительным культурным текстам прошлого. Работы Десятникова в 90 процентах случаев намекают на какое-то другое музыкальное сочинение, предлагая либо вспомнить, либо найти спрятанный в музыкальном материале намёк, этим самым обрекая слушателя на щемящую, бередящую работу памяти. Основные черты стиля: *Empfindsamkeit* (нем.) – чуткость, восприимчивость, чувствительность (по идеальному образцу целомудренной, юношески чистосердечной музыки начала XIX века) и интеллектуально-рассудочное воплощение, близкое методу И. Стравинского.

Одно из лучших произведений Леонида Десятникова – вокальный цикл *«Любовь и жизнь поэта»* на стихи обэриутов Даниила Хармса и Николая Олейникова (1989 г.) – полностью соответствует всем основным требованиям жанра, а именно: 1) состоит из семи частей, контрастирующих между собой; 2) написан для тенора и фортепиано; 3) в качестве вокальной основы избрана поэзия поэтов одного направления.

Апеллируя к двум известнейшим вокальным циклам Р. Шумана – «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины», автор создаёт антагонистическое произведение, имеющее глубоко трагический философский смысл. В отличие от романтических опусов Шумана, в которых выражены чувства и мысли героев, драматургия и композиция вокального цикла связаны с осмыслением вечных категорий любви, жизни, смерти, хода времени. Парадоксален факт отсутствия в цикле «Любовь и жизнь поэта» именно любовно-лирической темы в её *романтическом* варианте. По мнению Ольги Манулкиной, цикл «Любовь и жизнь поэта» – «десятниковский *opus magnum*. И его энциклопедия» [7].

Цикл открывает «Послание, одобряющее стрижку волос», написанное на стихи Н. Олейникова. Неожиданный пафос рассказа о стрижке с первых фраз обнажает несоответствие мажорно-радостного

---

<sup>6</sup> Оммаж – в искусстве, музыке и т. п.: работа-подражание (и жест уважения) другому художнику, музыканту и т. п. (Википедия)

аккомпанемента (с обилием нарочито простых арпеджио, пустых интервалов, монотонностью и механистичностью) и страшного смысла поэтических строк. Трагический абсурд возникает уже в первой строке стихотворения: «Если птичке хвост отрезать, она только запоёт». В следующей строке впервые звучат мотивы темы смерти: «Если сердце перерезать, обязательно умрёт». За видимым и слышимым мажором, за иногда каким-то совсем «пионерским» оптимизмом проглядывают такие бездны мрака и ужаса, о которых говорить «всерьёз» просто невозможно, а ирония всё-таки худо-бедно, но выручает, спасает от страха и пошлости. Сквозь звучание трезвучия с расщеплённой терцией в конце романса проглядывает ироничный взгляд автора, этот приём зашифрованного отношения к сути романсов пронизывает все семь частей цикла.

Во второй миниатюре под названием «Старуха» впервые заявляет о себе тема времени, «спаянная» с темой смерти. Неумолимость бега времени передаёт остиная монотонность аккомпанемента, с метрическим смещением внутри ритмических групп, на которые накладываются распевные, широкие вокальные фразы. Лишь дважды прерывается движение: на словах «найди покой» и «ложись и тлей». В «тикающей» фактуре романса можно разглядеть влияние минималиста С. Райха.

Тема любви впервые появляется в монологе «Муха» (№ 3), сливаясь с темами времени и смерти. Б. Ахмадулина, услышав эту часть в авторском показе, определила её суть так: «трагически-шаловливая вещица». Тема любви абсурдна, ведь объект обожания героя – муха. В этом романсе чрезвычайно важна роль фортепианной части партитуры. Кружение триолей – не только изображение кружащейся мухи, в большей мере это символ закручивающейся спирали времени. За счёт постоянного фактурного и ритмического изменения фортепианной партии композитор создаёт аллюзию текущего времени. Напряжённое *ostinato* кульминационного эпизода, внезапно сменяющее «по-рахманиновски» поющую фактуру, наглядно передаёт перелом в сюжете романса. Замирающее на уменьшённых созвучиях фортепианное послесловие зримо воплощает застывшее, остановившееся течение времени и жизни.

Центральный номер цикла «Постоянство веселья и грязи» (№ 4) – первая кульминация сочинения. Образ дворника, как и образ старухи в хармсовском поэтическом мире символизируют образы смерти. Л. Десятников, следуя за поэтическим текстом, воплощает современным музыкальным языком его основные идеи, используя полистилистические приёмы. Наиболее ярко проявили себя стилевые признаки романтизма – так, музыкальный материал вступления вызывает прямые ассоциации с миниатюрой «Порыв» из «Фантастических пьес» Р. Шумана. Вокальная

партия «прорастает» из ткани вступления, а инструментальное сопровождение продолжает линию шумановского романтизма. Статичный образ дворника изображён ярко контрастными музыкальными средствами: неподвижность мелодической линии, «колокольность» мажоро-минорных басов, мерцающие фигуры в высоком регистре фортепиано.

Избрав жанр рапсодии для пятой части «Жук» (на текст Н. Олейникова «Жук-антисемит» в семи картинках), композитор создаёт броскую, врезающуюся в память своеобразную киноисторию (сказывается опыт сочинения киномузыки). Изломанность линий, сменный метр, незавершённость фраз, безупречно выверенный ритм, калейдоскопичность смены частей, ремарки *innocente*, *irresolute*, фантастически-обречённое звучание клезмерского напева в кульминационном эпизоде и звучащий на контрасте к трагическому финалу романса вплетённый мотив колыбельной из популярной детской телепередачи «Спокойной ночи, малыши» – всё способствует созданию иллюзии мелькающей киноленты.

«Пассакалия» (№ 6) – вторая кульминация произведения, в которой происходит концентрация темы смерти. Стихотворение Д. Хармса «Вариации» композитор воплотил в форме вариаций на *basso ostinato*, апеллируя к стилевым знакам барокко.

В финальной песенке «А я...» (№ 7) («Дни летят, как рюмочки, а мы летим, как ласточки...») – автор уже не иронизирует. Горестное пение-речитация в сочетании с «тикающим» аккомпанементом звучит поистине трагически. Поэт – герой десятичниковского шедевра – живёт в мире, полном абсурда. Мрачная улыбка – единственный способ самосохранения. Жизнь поэта может оборваться без всяких причин и объяснений. В эпилоге соединяются темы вечного странничества – гонимого народа и романтического художника – с темой одиночества. Щемлящая грусть, смешанная с иронией, некая абсолютность одиночества – так можно было бы определить основное эмоциональное состояние всего произведения.

Вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» обнаруживает некоторые тенденции, свойственные в целом стилю музыки Л. Десятникова:

- близость к эстетике барокко в обращении к формам и приёмам старинной музыки;
- черты романтизма: в обращении к жанру вокальной миниатюры и циклической композиции; особой роли фортепианной партии, приобретающей в цикле значение полноценного партнёра вокальной, что позволяет говорить о полифоничности партитуры произведения. Новизна трактовки традиций романтической лирики Шумана, Глинки, Чайковского, Рахманинова и Малера

заключается в том, что именно партия фортепиано выявляет скрытый смысл поэтического текста, его иронию и трагический сарказм, существуя в состоянии некоего противосложения содержанию вокальной линии;

- влияние стиля Д.Д. Шостаковича. Аспирант Д. Шостаковича Б. Тищенко – преподаватель Л. Десятникова по классу инструментовки – оказавший, по словам композитора, огромное влияние на его творчество. Композиция, динамический план, мотивные, ритмические и темповые образования первого номера цикла вызывают ассоциации с «Потомками» из «Сатир» Шостаковича, а романсы «Жук» и «А я...» вызывают аллюзии с циклом «Из еврейской народной поэзии»;
- эстетика постмодернизма: ирония; демонтаж музыкальной иерархии (нет «высокого» и «низкого» музыкального материала); эффект двойного кодирования (искушённый, эрудированный слушатель считает тонкую игру аллюзий и намёков, простой же слушатель будет очарован ясной, увлекающей и обаятельной стороной сочинений);
- традиции русского романса: камерная хрупкость, приглушённая ранимой интонацией вполголоса.

Проведённый нами анализ вокального цикла Л. Десятникова в полной мере подтверждает уже сложившееся мнение о сочинении «Любовь и жизнь поэта»: «В слиянии названий двух знаменитых шумановских вокальных циклов родилось название цикла на стихи двух ОБЭРИУтов. За ироничными, гротескными поэтическими образами здесь укрылась вся красота, всё лучшее от русского и европейского романтического романса, с его вкуснейшими гармониями, деликатесной театральностью и ароматом чувственности. Не всякому исполнителю под силу передать многоплановость такого уровня. Сродни набоковской прозе, помимо высочайшей эмоциональной вовлечённости, эта музыка требует от музыканта эрудиции и внимания к детали, дабы ни один из множества подтекстов не был трактован прямолинейно и однозначно. Только тогда пресловутая «вавилонская башня», «корсет» из смеха и пошлости распадается на части, и слушатель замирает, пронзённый уколом невозможной, невыразимой красоты...» [6].

Мы можем лишь посоветовать исполнителям не пройти мимо вокальной музыки Л. Десятникова, которая открывает новые возможности соотношения текста и музыки, пронзительно говоря о душе Поэта в современном мире.

### Список использованных источников

1. Григорьева, Г. В. Музыкальные формы XX века / Г. В. Григорьева. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 175 с. ноты.
2. Крылова, А. В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра: лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» 17.00.02 Музыковедение / А. В. Крылова – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – 48 с.
3. Кузьмина, Н. И. Циклические формы в вокальной музыке / Н. И. Кузьмина // Анализ вокальных произведений: уч. пособие / под ред. О. П. Коловского. – Л. : Музыка, 1988. – С. 215–234.
4. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1978. – 352 с.
5. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
6. Родионова, И. Леонид Десятников. Театр парадокса [Электронный ресурс] / И. Родионова // Советская музыка. – 1990. – № 10-. – Режим доступа : [http://newmuz.narod.ru/st/Des\\_Rod01.html](http://newmuz.narod.ru/st/Des_Rod01.html), свободный. – Загл. с экрана.
7. Учитель, К. А. Эскизы к дару / К. А. Учитель // Петербургский театральный журнал. – 2005. – № 3-. – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/archive/41/premieres-41/eskizy-k-daru/>, свободный. – Загл. с экрана.

### References

1. Grogoreva G. V. Muzykalnye formy XX veka [Musical forms of the XX-th century] Moscow : VLADOS, 2004, 175 p., the scores.
2. Krylova A. V. Vokalnyj cikl. Voprosy teorii i istorii zhanra: lekciya po kursu «Analiz muzykalnyh proizvedenij» 17.00.02 Muzykovedenie [Vocal cycle. The issues of the theory and history of a genre: a course of lectures on “The analysis of the musical works” 17.00.02 Musicology] Moscow : GMPI im. Gnesinyh [Gnesins SMPI], 1988, 48 p.
3. Kuzmina N. I. Ciklicheskie formy v vokalnoj muzyke [The cyclic forms in vocal music] Analiz vokalnyh proizvedenij: uch. posobie / pod red. O. P. Kolovskogo [The analysis of the vocal works: the training manual / edited by O. P. Kolovsky] Leningrad : Muzyka [Music], 1988, pp. 215–234.
4. Mazel L. A. Voprosy analiza muzyki [The issues of the music analysis] Moscow : Sov. kompozitor [Soviet composer], 1978, 352 p.
5. Medushevsky V. V. O zakonomernostyah i sredstvah hudozhestvennogo vozdejstviya muzyki [About regularities and means of artistic effect of music] Moscow : Muzyka [Music], 1976, 254 p.
6. Rodionova I. Leonid Desyatnikov. Teatr paradoksa [Leonid Desyatnikov. The theatre of paradox] Sovetskaya muzyka [Soviet music], no10. URL : [http://newmuz.narod.ru/st/Des\\_Rod01.html](http://newmuz.narod.ru/st/Des_Rod01.html) (1990)-. htm, free.

7. Uchitel K. A. Eskizy k daru [The sketches to the gift] Peterburgskij teatralnyj zhurnal [Petersburg theatrical journal], no 3. URL : [http://ptj.spb.ru/archive/41/premieres-41/eskizy-k-daru/\(2005\)-.htm](http://ptj.spb.ru/archive/41/premieres-41/eskizy-k-daru/(2005)-.htm), free.

**Коваленко М.Н. Вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» Л. Десятникова: традиции и новаторство.** В статье рассматривается вокальный цикл для тенора и фортепиано «Любовь и жизнь поэта» российского композитора Леонида Десятникова с точки зрения сохранения традиционных характеристик данного жанра и привнесения нового наполнения в соответствии с тенденциями развития современного музыкального искусства. Центральный объект изучения – вокальный цикл. Ссылаясь на мнение авторитетных учёных-музыковедов, автор выявляет классификацию особенностей вокального цикла, эволюцию жанра, исследует особенности существования жанра в данном сочинении, раскрывает традиционные направления и характеризует новаторские приёмы автора.

Среди использованных в работе методов научного исследования выделим исторический, сравнительный, эмпирический и теоретический методы.

Исполнительская интерпретация музыкально-поэтического произведения связана с тайной проникновения в авторский интонационный образ мира, в звуковую палитру музыкального и поэтического текстов, в смысловую и содержательную структуру произведения. Рассмотрение творчества композитора в контексте взаимодействия новаторства и традиций мало затронуто в исследованиях, тем самым представляется актуальным и перспективным с научной точки зрения. Наблюдения и рекомендации могут быть полезны как в курсах методики ансамблевого исполнительства, анализа форм, так и в концертной деятельности.

**Ключевые слова:** вокальный цикл, Л. Десятников, постмодернизм, фортепианное сопровождение, преломление традиций, новаторство.

**Коваленко М.М. Вокальный цикл «Любов та життя поета» Л. Десятнікова: традиції і новаторство.** У статті розглядається вокальний цикл для тенора та фортепіано «Любов та життя поета» російського композитора Леоніда Десятнікова з точки зору збереження традиційних характеристик даного жанру і привнесення нового наповнення відповідно до тенденцій розвитку сучасного музичного мистецтва. Центральний об'єкт вивчення – вокальний цикл. Посилаючись на думку авторитетних вчених-музикознавців, автор виявляє класифікацію особливостей вокального

циклу, еволюцію жанру, досліджує особливості існування жанру в данному творі, розкриває традиційні напрямки і характеризує новаторські прийоми автора.

Серед використаних у роботі методів наукового дослідження виділимо історичний, порівняльний, емпіричний та теоретичний методи.

Виконавська інтерпретація музично-поетичного твору пов'язана з таємницею проникнення в авторський інтонаційний образ світу, в звукову палітру музичного і поетичного текстів, в смислову і змістовну структуру твору. Розгляд творчості композитора в контексті взаємодії новаторства і традицій мало порушено в дослідженнях, тим самим представляється актуальним і перспективним з наукової точки зору. Спостереження і рекомендації можуть бути корисні як в курсах методики ансамблевого виконавства, аналізу форм, так і в концертній діяльності.

**Ключові слова:** вокальний цикл, Л. Десятніков, постмодернізм, фортепіанний супровід, переломлення традицій, новаторство.

**Kovalenko M. The vocal cycle “Love and life of the poet” by L. Desyatnikov: the traditions and innovation.** The vocal cycle for a tenor and a piano “Love and life of the poet” by Russian composer Leonid Desyatnikov from the point of view of preserving the traditional features and introducing a new feeling in accordance with the tendencies of the development of the modern musical art. The central case study – is the vocal cycle. Referring to the opinion of the competent scientists-musicologists the author reveals the classification of the distinctive features of the vocal cycle, evolution of the genre, investigates peculiarities of the existing genre in this composition, discloses the traditional directions and characterizes the author’s innovative tools.

Among the methods of the scientific research used in the work we will point out historical, comparative, empirical and theoretical methods.

The performing interpretation of the musical-poetic work is connected with a mystery of penetrating into the author’s intonational image of the world, into the sound palette of the musical and poetic texts, into the semantic and meaningful structure of the work. The investigation of the creative work of the composer in the context of the interaction between the innovation and the traditions is not well mentioned in the researches thereby it is a relevant and perspective direction from the scientific point of view. These observations and recommendations can be useful for the courses of the methodology of ensemble performing, analysis forms and concert activity.

**Key words:** a vocal cycle, L. Desyatnikov, post-modernism, piano accompaniment, breaking traditions, innovation.



---

**ВИКТОР ВАКУЛОВИЧ И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ХОРОВОГО  
ИСКУССТВА ДОНБАССА**

---

Донецкая земля известна своими достижениями не только в промышленной сфере, но и в академическом искусстве. С давних времён она славится своими талантами. Этот край взрастил, воспитал и выпустил в большую творческую жизнь многих известных представителей культуры и искусства. Трудно перечислить все имена людей разных поколений, которые долго будут в памяти народной, потому что оставили о себе наилучшие воспоминания как о ярких мастерах своего дела. Только через годы становится ясно, какую важную роль сыграл каждый из них в своём бурном времени. Наиболее яркие личности – это композиторы Сергей Прокофьев, Иван Карабиц, Евгений Мартынов, певцы Михаил Гришко, Анатолий Соловьяненко, художник Архип Куинджи, поэты Владимир Сосюра, Николай Рыбалко, писатели Павел Байдебур, Борис Горбатов и многие-многие другие.

Какаясь вопроса становления и развития культурной жизни Донбасса, следует отметить, что особенности формирования среды искусства края неразрывно связаны с историческими процессами, политической ситуацией края. В этих условиях важную роль играло самодеятельное искусство в красных уголках, клубах, которое компенсировало отсутствие концертной и музыкально-просветительской деятельности профессиональных исполнителей, подготавливало почву и благоприятные условия для создания уже профессиональных заведений музыкальной культуры шахтёрского края.

Хоровое искусство в Донбассе всегда занимало одно из ведущих мест. Уже с начала 30-х годов XX столетия оно было сосредоточено и развивалось, главным образом, в средних учебных музыкальных заведениях и как самое доступное и демократичное наиболее популярным было в многочисленных любительских коллективах. Поэтому недооценивать результаты деятельности этих организаций в развитии хорового исполнительства донецкого региона невозможно. Благодаря этим значительным различным творческим объединениям и их активной деятельности многие жители края находили выход творческой энергии, реализуя культурный потенциал и создавая необходимый фундамент для формирования музыкальных традиций и воспитания собственных профессиональных кадров, которые могли бы заниматься как концертно-исполнительской, так и педагогической деятельностью.

Так с января 1931 года в г. Сталино (теперь г. Донецк) начал действовать филиал Украинской филармонии. В 1932 году прибыла Передвижная опера – коллектив будущего Донецкого государственного академического театра оперы и балета имени А. Соловьяненко. В 1933 – начал свою деятельность Донецкий областной музыкально-драматический театр имени Артёма (ныне Донецкий государственный академический музыкально-драматический театр имени М.М. Бровуна). В 1935 году открыто музыкальное училище (сегодня это Государственное профессиональное образовательное учреждение «Донецкий музыкальный колледж имени С.С. Прокофьева), который начал готовить квалифицированных музыкантов-профессионалов для творческих коллективов, а также преподавателей музыкальных школ и руководителей самодеятельных коллективов клубов, домов и дворцов культуры для г. Донецка и области. В 1934 году при Донбасском радиоцентре был создан симфонический оркестр. Все эти мероприятия кардинально изменили в лучшую сторону состояние музыкальной жизни как города, так и области.

Таким образом, анализируя историю развития музыкальной жизни донецкого края, следует отметить, что благодаря интенсивной деятельности значительного количества именно хоровых коллективов как любительских (самодеятельных), так и профессиональных, появилась необходимость возникновения музыкального вуза.

Прошло более пятидесяти лет с того времени, как было опубликовано Постановление Совета Министров УССР от 19 мая 1962 года № 681 и Приказ Министра просвещения УССР № 143 от 7 июля 1962 года «О создании музыкально-педагогического факультета при Донецком педагогическом институте». В сентябре 1962 года было открыто лишь вечернее отделение, а по Приказу, подписанному Министром просвещения УССР А. Бондарем № 14/1 от 1 февраля 1963 года, с 1 марта того же года был открыт дневной музыкально-педагогический факультет с контингентом 50 студентов на первом курсе. Такое решение Коллегии Министерства просвещения УССР мотивировалось «острой потребностью в учителях пения для школ республики». В 1964 году в связи с переименованием педагогического института в Донецкий филиал Харьковского государственного университета факультет становится музыкально-педагогическим факультетом Славянского педагогического института, а в августе 1965 года на основании Указа Министра культуры УССР Р. Бабийчука на базе факультета был открыт Донецкий филиал Харьковского

государственного института искусств имени И. Котляревского. С 1968 года это уже самостоятельный Донецкий государственный музыкально-педагогический институт.

Вспоминая историю возникновения этого высшего учебного музыкального заведения на Донецкой земле, необходимо помнить, что она связана с именем выдающегося *мастера, корифея хорового искусства Донбасса*, заслуженного деятеля искусств Украины **Виктора Евсеевича Вакуловича**.

*Актуальность данной статьи* в том, что в ней речь идёт о человеке, сыгравшем огромную роль в создании на Донетчине центра музыкальной культуры, каким сегодня является Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева. В славной когорте выдающихся представителей искусства Донбасса бывший доцент кафедры хорового дирижирования Виктор Евсеевич Вакулович – самобытная и неординарная творческая личность, чья исполнительская, педагогическая, журналистская и общественная деятельность стала значительной вехой в развитии музыкального и, в частности, хорового творчества Донбасса, прежде всего, профессионального, но и, конечно же, самодеятельного.

Цель данной работы – проследить жизненный и творческий путь Виктора Вакуловича, неиссякаемая энергия которого видна буквально во всём, проанализировать его роль и вклад в развитие музыкального искусства Донетчины в целом: это и работа с большим количеством различных творческих коллективов (хоры, вокальные ансамбли, оркестры музыкально-драматических театров), и выполнение значительного количества аранжировок и переложений для хоровых и вокальных ансамблей, и публикации газетных и журнальных статей, и участие в качестве главного хормейстера в различных творческих мероприятиях (праздники песен, хоровые фестивали), и работа в составе жюри конкурсов различных уровней, и многое другое.

Проследим основные этапы жизненного и творческого пути этого замечательного музыканта.

Родился В.Е. Вакулович на Черниговщине 7 ноября 1921 года и, очевидно, не думал быть профессиональным музыкантом, так как ещё до начала Великой Отечественной войны учился в медицинском техникуме города Ромны Сумской области. Однако судьба распорядилась по-иному. Там, в техникуме, и началась его творческая биография как участника художественной самодеятельности. А после окончания войны бывший фронтовик уже работал заведующим музыкальной части и дирижёром оркестра музыкально-драматических театров городов Ромны, а затем Енакиево. Однако, вспоминая замечательного педагога и музыканта,

нельзя забыть, как в 50-е годы прошлого столетия он буквально ворвался в творческую жизнь Донбасса. С 1950 года начинается его педагогическая деятельность преподавателем музыки в Енакиевском, а после в Артёмовском педагогических училищах. Здесь же в 1953 году судьба сводит его с коллективом, который становится главной целью всей его дальнейшей творческой жизни. Это хор железнодорожников Донецкой железной дороги, который в то время базировался в г. Артёмовске. Работа с этим коллективом наиболее ярко раскрывает талант В.Е. Вакуловича как мастера хорового пения, а коллектив на долгие годы становится ведущим в Украине. В этом же году Виктор Евсеевич экстерном оканчивает Донецкое музыкальное училище по специальности дирижёр хора.

В 1954 году малоизвестный хоровой коллектив из г. Артёмовска, выступая в г. Киеве на республиканском смотре художественной самодеятельности, посвящённом 300-летию воссоединения Украины с Россией, уже как хоровая капелла Донецкой железной дороги занимает Первое место. Указом Президиума Верховного Совета Украины она награждается Почётной Грамотой Верховного Совета. Слушатели (почитатели хорового искусства) с восторгом встречали выступления капеллы, в исполнении которой великолепно звучали «Зимняя дорога» В. Шебалина, «Дума над Волгой» В. Макарова, «Гуцулка співає» А. Штогаренко и многие другие произведения. И несмотря на то, что это был самодеятельный, а не профессиональный коллектив, выступления капеллы были большим праздником для слушателей, а для будущих хоровых дирижёров – учащихся и студентов различных музыкальных заведений – той школой, без которой не может быть настоящего специалиста.

В 1960 году как победитель республиканского смотра художественной самодеятельности капелла стала участником Декады украинской литературы и искусства в Москве. По итогам этого творческого отчёта ей присваивается почётное звание заслуженной хоровой капеллы УССР, а её руководителю – звание заслуженного деятеля искусств УССР.

Проработав с коллективом более 30 лет, В.Е. Вакулович подготовил много разнообразных и разнохарактерных произведений различных эпох, стилей и направлений, среди которых немало произведений крупной формы, таких как сюиты «Бандура» Г. Давыдовского, «Река-богатырь» В. Макарова, кантаты «Москва» П. Чайковского, «Земля моя по имени Донбасс» И. Карабица и многие другие.

Работу над этими произведениями Вакулович начинает буквально через год после начала общения с коллективом. Но сказать, что за такую работу берутся лишь только довольно смелые люди, наверное, будет недостаточно, так как работать с самодеятельным коллективом над таким произведением, как кантата «Москва» П.И. Чайковского, могут лишь талантливые люди.

Разучивать кантату начали в 1954 году, а уже в 1955 в сопровождении симфонического оркестра под управлением известного дирижёра Соломона Фельдмана она впервые прозвучала в концертном зале Донецкой областной филармонии. Успех был огромный: более 10 лет кантата была в репертуаре капеллы и исполнялась даже на сцене Кремлёвского театра в Москве. Соло исполнял народный артист СССР Юрий Гуляев, тогда ещё солист Донецкого оперного театра.

Возникает вопрос: как самодеятельный коллектив мог исполнять такие довольно сложные произведения, в чём секрет успеха капеллы? Думаю, ответ довольно простой и содержится в той методике, которую использовал Вакулович, работая с хоровыми коллективами. Автор этих строк неоднократно был свидетелем его работы с различными коллективами, и каждый раз удивлялся, откуда у этого человека столько выдержки и терпения, особенно при работе над какой-либо фразой или динамическим оттенком. Убеждая исполнителей как можно глубже проникнуть в содержание литературного текста и, конечно же, в музыкальный замысел композитора, он просил их петь так, чтобы как можно ярче раскрыть художественный образ всего произведения. Всё это, конечно, надо было видеть.

Пресса того времени довольно часто освещала как работу руководителя, так и прекрасного коллектива, с которым связано ещё одно довольно важное событие в творческой жизни Виктора Вакуловича. А было это в ноябре 1963 года. Тогда на базе засл. хоровой капеллы Донецкой железной дороги впервые в Украине проходил семинар-практикум руководителей академических хоров, в котором приняли участие более 300 хормейстеров и дирижёров самодеятельных и профессиональных хоров, преподаватели средних и высших музыкальных учебных заведений, ведущие композиторы Украины. И хотя официальными организаторами этого форума были республиканский Совет профсоюзов, Союз композиторов и Хоровое общество Украины, главным организатором, конечно же, был Виктор Евсеевич Вакулович. Семинар имел большой резонанс не только в Украине. Московский журнал «Клуб и художественная самодеятельность» (№ 7, 1964 г.) писал: «Прекрасной экспериментальной

лабораторией для хормейстеров явилась заслуженная хоровая капелла УССР Донецкой железной дороги – лучший любительский хор Украины».

Семинар на базе капеллы был значительным толчком для дальнейшей творческой работы всех руководителей хоров, и не только самодеятельных. И в этом большая заслуга Виктора Евсеевича Вакуловича.

В 1965 году Виктор Евсеевич оканчивает Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского по специальности «хоровое дирижирование» (заочно). Концертную программу в двух отделениях государственного выпускного экзамена исполняла хоровая капелла Донецкой ордена Ленина железной дороги. Председателем государственной экзаменационной комиссии был ректор Харьковского института, композитор В. Н. Нахабин, который после экзамена низко поклонился и выразил своё восхищение выступлением капеллы.

С 1967 года некоторое время Вакулович работает художественным руководителем областной филармонии г. Кировограда, затем с капеллой Одесско-Кишинёвской железной дороги, которой присваивается звание «народная». В 1971 году Виктор Евсеевич вновь в Донецке. Теперь он стал художественным руководителем ныне Заслуженного Шахтёрского ансамбля песни и танца «Донбасс» и работает над тем, чтобы вернуть былую славу коллективу, известному далеко за пределами донецкого края: ищет произведения с шахтёрской тематикой, обновляет старые и даже забытые шахтёрские песни, делает аранжировки, приближая их к современному звучанию. И всё это сразу же оценили слушатели, поняв, что перед ними снова прославленный Шахтёрский ансамбль «Донбасс».

В феврале 1973 года Вакуловича приглашают в Донецкое военно-политическое училище инженерных войск и войск связи имени генерала Епишева подготовить с курсантами песню для участия в праздничном концерте. Но после выступления ребята не захотели прекращать занятия в хоре. Поэтому Виктор Евсеевич (как это бывало довольно часто) на общественных началах продолжает работать с хором курсантов, который становится известным не только в Донецкой области. В 1977 году он стал лауреатом Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества и был награждён Большой золотой медалью, а в 1979 ему присваивается почётное звание «народный».

В продолжение творческого пути В.Е. Вакулович работал со многими коллективами, каждый из которых имел своё творческое лицо, свой почерк, отмеченный высоким профессионализмом и мастерством их руководителя.

Краткий обзор творческого пути заслуженного деятеля искусств Украины Виктора Вакуловича свидетельствует о том, что этот талантливый человек всегда был в центре не только творческой, но и общественной жизни, много сделал для подготовки кадров хоровых дирижёров и развития хорового искусства Донбасса.

Он имел самое непосредственное отношение к открытию музыкально-педагогического факультета при Донецком педагогическом институте (ныне Государственное профессиональное учреждение «Донецкий национальный университет»). Дело в том, что через некоторое время после начала работы в Донецке, а точнее в 1957 году, В.Е. Вакулович был приглашён на работу в пединститут для организации студенческого хора. Со временем там начинается его работа в должности преподавателя музыки и пения. В дальнейшем студенческий хор (почти 100 человек), авторитет и беспокойство его руководителя, в то время уже известного мастера хорового пения, дали возможность Вакуловичу выступить с инициативой об открытии в Донецке музыкального учебного заведения по подготовке учителей музыки высшей квалификации, так как в общеобразовательных школах их было недостаточно. При поддержке тогдашнего ректора педагогического института Николая Фёдоровича Хорошайлова было подготовлено ходатайство в Министерство Просвещения Украины об открытии при Донецком пединституте музыкально-педагогического факультета.

Как отмечалось выше, с сентября 1962 года занятия начались на вечернем отделении, а с 1 марта 1963 – на дневном. Заведующим секцией хорового дирижирования был назначен Виктор Евсеевич Вакулович, который беспокоился о том, чтобы обеспечить учебный процесс высококвалифицированными педагогическими кадрами. Для этой цели он приглашает известных хормейстеров, имевших как педагогический, так и практический опыт работы с хоровыми коллективами.

В 1965 году факультет передаётся вновь созданному Донецкому филиалу Харьковского института искусств, который работает по программам Московского ГМПИ имени Гнесиных. Заведующим кафедры хорового дирижирования назначается В. Е. Вакулович. К большому сожалению, через два года из-за нетерпимой обстановки, спровоцированной тогдашним партийным руководством, Виктор Евсеевич на 20 лет оставляет вуз, на создание которого им было отдано много сил и энергии. И только в 1987 году по приглашению бывшего ректора, заслуженного деятеля искусств, кандидата педагогических наук, профессора В.Л. Бахарева он вновь возвращается уже в Донецкий

музыкально-педагогический институт на должность доцента кафедры хорового дирижирования и сразу же активно включается в работу, уделяя большое внимание педагогической и особенно дирижёрской практике.

Следует отметить, что ещё при музыкально-педагогическом факультете работали четыре учебных хора, которые давали возможность студентам на должном уровне заниматься дирижёрской практикой и сдавать государственные экзамены. А так называемый «концертный» хор факультета, которым руководил Виктор Вакулович, кроме основной задачи быть творческой лабораторией для студентов, постоянно выступал на концертах в городе и области. С реорганизацией Донецкого филиала в самостоятельный вуз была поставлена задача подготовки специалистов более высокой квалификации, в связи с чем нагрузка на учебный хор значительно повысилась. Несомненно, что фундамент для этого был заложен В. Е. Вакуловичем: студенческий хор ДГМПИ имени С. С. Прокофьева, теперь уже под управлением заслуженного деятеля искусств Украины, кандидата искусствоведения, профессора Петра Даниловича Горохова, стал лауреатом многих конкурсов среди студенческих коллективов, лауреатом премии имени С. С. Прокофьева. Хору становятся доступны не только сложные акапельные произведения, но и крупномасштабные вокально-симфонические сочинения. Эти традиции были продолжены и тогда, когда хор возглавил заслуженный деятель искусств Украины, кандидат педагогических наук, профессор Виктор Леонидович Бахарев. Продолжаются они и теперь под руководством лауреата международных конкурсов хоровых дирижёров, доцента Алиме Назымовны Мурзаевой.

Сам опытный практик, В. Е. Вакулович беспокоился о том, чтобы музыкальный вуз готовил достойных специалистов-профессионалов. В 60–80-е годы прошлого столетия при поддержке или по инициативе Виктора Евсеевича в Донецке и области возникло много различных хоровых, вокальных и вокально-инструментальных коллективов. Зная цену и значение нелёгкого труда хормейстера, он в течение четырёх лет возглавлял областной семинар-практикум, на котором руководители самодельных хоров не только повышали свой профессиональный уровень, но и пополняли репертуарный багаж своих коллективов.

На протяжении многих лет Вакулович был организатором и активным участником различных хоровых конкурсов и фестивалей. Так, в 1987 году в области состоялся Праздник хоровой музыки, заключительным аккордом которого стало выступление грандиозного сводного хора на закрытии, когда последний раз дирижировал Виктор Вакулович.



Будучи главным хормейстером концертов различных уровней, Виктор Евсеевич всегда старался пригласить для участия в них как можно больше новых коллективов с целью поддержки и развития их творческого мастерства.

Как методист, В. Е. Вакулович довольно часто выступал на различных семинарах и конференциях с докладами и лекциями о работе с хоровыми коллективами, подготовил и опубликовал много рекомендаций для руководителей хоровых коллективов. В различных газетах и журналах напечатаны его статьи о культурной жизни Донецкого края, развитии художественной самодеятельности. В 1965 году в издательстве «Мистецтво» был опубликован сборник произведений из репертуара заслуженной хоровой капеллы Донецкой железной дороги «Дзвени, наша піснє!», составителем которого был Вакулович. В сборник вошли и произведения, аранжировки которых выполнил Виктор Евсеевич.

В.Е. Вакулович – первый председатель Донецкого городского отделения Музыкального союза Украины, член Президиума областного отделения, председатель и член жюри смотров и конкурсов различных уровней.

В декабре 2006 года в концертном зале Донецкой филармонии состоялся вечер памяти корифея хорового искусства Донбасса Виктора Вакуловича, посвящённый 85-й годовщине со дня его рождения. В нём приняли участие 5 хоров и 5 вокальных ансамблей. Все они исполняли произведения, входившие в своё время в репертуар коллективов, которыми руководил Виктор Евсеевич. На вечере с воспоминаниями выступили Заслуженный работник культуры, бывший руководитель мужской хоровой капеллы шахты имени Абакумова, хоровой капеллы мальчиков Дворца культуры имени Ивана Франко Георгий Николаевич Мазин; заслуженный работник культуры, лауреат премии имени С.С. Прокофьева, руководитель хоровой капеллы Макеевского металлургического комбината имени Кирова, которую в своё время создавал Вакулович, руководитель учебного хора Донецкого музыкального училища Алексей Павлович Фёдоров; заслуженный работник культуры, бывшая студентка Вакуловича, руководитель народного вокального ансамбля «Шахтарочка» ДК имени Куйбышева Людмила Васильевна Архимандритова; руководитель народной хоровой капеллы Дворца культуры Мариупольского металлургического комбината «Азовсталь» Таисса Григорьевна Новикова; народная артистка Украины Алина Николаевна Коробко. Все они говорили о роли, какую Вакулович сыграл в развитии хорового искусства донецкого края.

Анна Владимировна Моргун – председатель Донецкого детского фонда, бывший заместитель председателя Донецкого областного совета профессиональных союзов – отметила, что познакомилась с Виктором Евсеевичем в начале его работы в заслуженном Шахтёрском ансамбле песни и танца «Донбасс». С его приходом коллектив зазвучал совершенно по-иному. Это был настоящий музыкант, педагог, трудяга, рядом с ним никогда не было никакой халтуры. Благодаря его деятельности широкое развитие получило хоровое искусство донецкого края, было создано большое количество различных вокальных и вокально-инструментальных ансамблей. Многие руководители были ему благодарны за профессиональную помощь, которая оказывалась всем, кто бы к нему ни обращался.

Народный артист Украины, дирижёр Киевского театра оперы и балета имени Т.Г. Шевченко Иван Дмитриевич Гамкало сказал, что доволен тем, что состоялся такой большой праздник, посвящённый замечательному музыканту, поклоннику красоты, любви к искусству и людям. Кроме того, было отмечено, что в 60-70-е годы в Украине были такие замечательные самостоятельные коллективы как Львовская хоровая капелла связистов, капеллы Киевского завода «Большевик», Харьковского завода «Металлист», но капелла донецких железнодорожников являлась звездой хорового исполнительства, демонстрируя отличную вокальную культуру, интонацию, нюансировку и фразировку.

Заслуженный работник культуры, директор Донецкого Дома работников культуры Майя Борисовна Калининко в своём выступлении отметила, что в большом Советском Союзе работу Донецкой железной дороги оценивали не только по производственным показателям, но и по хоровой капелле под руководством великого мастера. Кроме умения хорошо петь, у него можно было поучиться мудрости, умению принимать удары судьбы, выдержке и терпению и, самое главное, любви к людям, к своей земле, великой земле Донбасса. Она высказала бесконечную благодарность землякам за великую память, за то, что они пришли, показав великую любовь к этому удивительному человеку, сыгравшему огромную роль в развитии хорового творчества земли донецкой.

Заместитель председателя областного Совета профессиональных союзов Татьяна Владимировна Макеева вспомнила, что у поэта Константина Симонова в стихотворении «Памяти друга» есть строчка: «Свет погашенной звезды ещё тысячу лет к нам доходит». Но может ли звезда быть погашенной, если ещё тысячу лет от неё идёт свет? И вот свет от «звезды», в память о которой собрались, будет и тысячу лет

доходить до нас, в том числе и от тех, кто выступал на этой сцене сегодня. Хотелось бы, чтобы передача творчества, любви, красоты и добра как можно дольше передавалась из поколения в поколение.

Председатель дорпрофсожа Донецкой ордена Ленина железной дороги Николай Трофимович Свистунов обратился к присутствующим со словами, что Виктор Евсеевич Вакулович – гордость Донецкой железной дороги и его имя большими буквами вписано в летопись нашей магистрали. Надо сказать, что заслуженная хоровая капелла так долго жила (существовала, работала) и оставила такой замечательный след в хоровом искусстве Донбасса, так как своим исполнительским мастерством радовала не только любителей хорового творчества. Эта капелла прославляла Донецкую железную дорогу, труд наших железнодорожников. Она многие годы объединяла и другие творческие коллективы.

Время летит неумолимо. Жизнь диктует свои законы, но добрые дела всегда остаются с нами. И то, что сделал Виктор Евсеевич на Донецкой железной дороге и для развития хорового творчества Донбасса, мы всегда будем помнить, потому что таких талантливых людей, как Виктор Евсеевич Вакулович, никогда нельзя забывать.

Подводя итог всему сказанному выше, следует отметить, что патриарх хорового искусства Донбасса Виктор Евсеевич Вакулович родился на Черниговщине, свой творческий путь начал на Сумщине, но щедрый его талант раскрылся на Донетчине. Неиссякаемая энергия, забота о развитии хорового искусства Донецкого края красной нитью прошли через всю его творческую жизнь.

Где б ни работал, чтобы ни делал известный музыкант, педагог и общественный деятель, это всегда было творчество, это всегда было высокое искусство.

#### **Список использованных источников**

1. Вакулович, В. Е. Работа над крупной формой / В. Е. Вакулович // Журнал «Клуб и художественная самодеятельность». – 1965. – № 24.
2. Митрофанов, Ф. Семинар-практикум хормейстеров / Ф. Митрофанов // Журнал «Клуб и художественная самодеятельность». – 1964. – № 7.
3. Добровольський, П. Г. Віктор Овсійович Вакулович / П. Г. Добровольський // Донецьк, держ. муз. ак-я імені С. С. Прокоф'єва. – Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд». – 2005. – 45 с. (Біогр. і бібліогр. визн. музикантів).
4. Добровольський, П. Г. Ювілей капели / П. Г. Добровольський // Журнал «Музика». – 1981. – № 3.

5. Ущапівська, О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок XX ст.): Монографія / О. М. Ущапівська. – К.: «ПАРАПАН», 2011. – 480 с.

### References

1. Vakulovich V. E. Rabota nad krupnoj formoj [Work at a large form ] Zhurnal «Klub i hudozhestvennaya samodeyatelnost» [The Journal "A Club and Amateur Performances"], 1965, no 24.
2. Mitrofanov F. Seminar-praktikum hornejstеров [Seminar-practical work of the choirmasters] Zhurnal «Klub i hudozhestvennaya samodeyatelnost» [The Journal "A Club and Amateur Performances"], 1964, no 7.
3. Dobrovolsky P. G. Viktor Ovsijovich Vakulovich [Viktor Ovsijovich Vakulovich] Doneck, derzh. muz. ak-ya imeni S. S. Prokof'eva [Donetsk, State Musical Academy named after S.S. Prokofiev] / Doneck: TOV «Yugo-Vostok, Ltd» [Donetsk : "South-East Ltd"], 2005, 45 p. (Biogr. i bibliogr. vizn. muzikantiv [Biography and bibliography of the prominent musicians]).
4. Dobrovolsky P. G. Yuvilej kapeli [Choir chapel anniversary] Zhurnal «Muzika» [The Journal "Music" ], 1981, no 3.
5. Ushchapivska O. M. Kulturno-mistecke zhittya Donechchini (kinec XIX – pochatok XX st.): Monografiya [Cultural-artistic life of Donbass region. (the end of the XIX- beginning of the XX-th centuries) Monography] "PARAPAN", 2011, 480 p.

**Добровольский П.Г. Виктор Вакулович и его вклад в развитие хорового искусства Донбасса.** В статье идёт речь о человеке, сыгравшем огромную роль в создании на Донетчине центра музыкальной культуры, каким на сегодняшний день является Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева. В славной когорте выдающихся представителей искусства Донбасса бывший доцент кафедры хорового дирижирования Виктор Евсеевич Вакулович – это самобытная и неординарная творческая личность, исполнительская, педагогическая, журналистская и общественная деятельность которого стала значительной вехой в развитии музыкального и, в частности, хорового творчества Донбасса, прежде всего, профессионального, но и, конечно же, самодеятельного тоже.

*Цель данной работы* – проследить жизненный и творческий путь Виктора Вакуловича, неиссякаемая энергия которого видна буквально во всём, проанализировать его роль и вклад в развитие музыкального искусства Донетчины в целом: это и работа с большим количеством различных творческих коллективов (хоры, вокальные ансамбли, оркестры музыкально-драматических театров), и выполнение значительного количества аранжировок и переложений для хоровых и вокальных ансамблей, и публикации газетных и журнальных статей,

и участие в качестве главного хормейстера в различных творческих мероприятиях (праздники песен, хоровые фестивали), и работа в составе жюри конкурсов различных уровней, и многое другое.

**Ключевые слова:** Виктор Вакулович, хоровое искусство Донбасса, заслуженная хоровая капелла, кантата «Москва», Донецкая государственная музыкальная академия, семинар-практикум, Шахтёрский ансамбль, «Дзвени, наша пісне!».

**Добровольський П.Г. Віктор Вакулович та його вклад у розвиток хорового мистецтва Донбасу.** У статті йде мова про людину, яка зіграла величезну роль у створенні на Донеччині центру музичної культури, яким на сьогоднішній день є Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва. В славній когорті видатних представників мистецтва Донбасу колишній доцент кафедри хорового диригування Віктор Овсійович Вакулович – це самобутня та неординарна творча особистість, виконавча, педагогічна, журналістична та громадська діяльність якого стала значною віхою у розвитку музичної і, зокрема, хорової творчості Донбасу, насамперед, професійної але й, звичайно ж, самодіяльної також.

*Ціль даної роботи* – прослідкувати життєвий та творчий шлях Віктора Вакуловича, невичерпна енергія якого видна буквально у всьому, проаналізувати його роль і вклад у розвиток музичного мистецтва Донеччини у цілому: це й робота з великою кількістю різних творчих колективів (хори, вокальні ансамблі, оркестри музично-драматичних театрів), і виконання значної кількості аранжувань та перекладень для хорових та вокальних ансамблів, і публікації газетних та журнальних статей, і участь у якості головного хормейстера у різних мистецьких заходах (свята пісень, хорові фестивалі), і робота у складі журі конкурсів різноманітних рівнів, та багато інших.

**Ключові слова:** Віктор Вакулович, хорове мистецтво Донбасу, заслужена хорова капела, кантата «Москва», Донецька державна музична академія, семінар-практикум, Шахтарський ансамбль, «Дзвени, наша пісне!».

**Dobrovolsky P. Viktor Vakulovich and his contribution into the development of choral art of Donbass.** The article deals with the man, who played a great part in creating the center of musical culture in Donbass region, at present it is Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev. Viktor Yevseyevich Vaculovich, the former associate professor of the department of choral conducting is one of the prominent representatives of art of Donbass. He was a distinctive, uncommon creative personality, whose

performing pedagogical, journalistic and public activity became a substantial landmark in the development of musical and in particular choral art of Donbass, mainly professional and amateur art as well.

The purpose of this article is to follow creative career of Viktor Vakulovich, whose inexhaustible energy is visible, everywhere, to analyze his part and contribution into the development of musical art of Donbass on the whole: it is the work with a great number of various creative groups (choirs, vocal ensembles, vocal ensembles, the orchestras of the musical-drama theatres) and a great number of the arrangement made for the choral and vocal ensembles and the articles in the newspapers and magazines and the participation in various singing and choral festivals as a chief choirmaster and his work in a jury of different levels and much more.

**Key words:** Viktor Vakulovich, choral art of Donbass, honored choir chapel, cantata “Moscow”. Donetsk State Musical Academy, a seminar-practical work, miner’s ensemble, “Ring our song!”.

УДК 782.1:782.7

*Д.Д. Блинова*

---

### **ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРИЁМА СИТУАТИВНОЙ ВАРИАНТНОСТИ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА**

---

XX век ознаменован множеством поисков, новаций, экспериментов в различных областях музыкального искусства, захвативших в свою орбиту и оперный театр. Стремление к динамичности, мобильности, информативной насыщенности, оригинальности оперных спектаклей, способных захватить и увлечь зрителя, стало знаковой чертой современного театра. Это потребовало обогащения всей системы выразительных ресурсов, необычных жанрово-стилевых решений, активного привлечения новаторских средств и приёмов.

В этом контексте показательно широкое применение такого приёма, как «ситуативная вариантность», способного гибко влиять на композиционно-драматургическую организацию оперных произведений. Разнообразно трактованный в зависимости от индивидуально-авторских художественных решений, проявляющийся на различных масштабных уровнях сочинения, этот приём требует более пристального исследовательского внимания и подробного изучения.

Новизна заявленной темы особо вырисовывается в свете большого числа исследований, посвящённых опере XX века, среди которых фундаментальные работы А. Богдановой, Л. Данько, Е. Долинской, В. Линденберг, Л. Поляковой, М. Сабининой, М. Черкашиной и др., послужившие теоретической базой данной статьи. В них рассматривается широкий круг вопросов, касающихся различных сторон развития современного оперного театра, большое место уделяется композиционно-драматургической организации, жанровым разновидностям, языковым параметрам оперных сочинений. Вместе с тем специальные исследования, системно освещающие применение приёма ситуативной вариантности в операх XX века, до сих пор в научной музыковедческой литературе отсутствуют. Отчасти соприкасается с поставленной проблемой тема кандидатской диссертации Т. Ниловой «Типология сценических ситуаций в русской классической опере: Методика морфологического анализа» [7], однако в ней автор выделяет типы ситуаций сугубо по содержательному признаку и раскрывает их особенности на примерах русских опер XIX века.

Попытка рассмотреть претворение приёма ситуативной вариантности в русских и западноевропейских операх XX века определила *актуальность темы* данной статьи.

*Цель* предлагаемой статьи заключается в выявлении композиционно-драматургических функций приёма ситуативной вариантности на различных масштабных уровнях в операх XX века.

*Методологической основой* послужили исторический, сравнительный, функциональный, системный, комплексный, стилевой методы, позволяющие раскрыть заявленную тему в историческом и теоретическом ракурсах.

Остановимся на теоретическом аспекте приёма ситуативной вариантности. Прежде всего, коснёмся термина «ситуация». В энциклопедической и справочной литературе даны различные его определения, однако во всех источниках в качестве ключевого смыслового звена указывается, что «ситуация – это совокупность обстоятельств». Обобщив имеющиеся дефиниции и спроецировав их на оперное творчество, приходим к следующему определению оперной ситуации:

*Оперная ситуация – это элемент композиционно-драматургической организации оперного произведения, проявляющийся на различных масштабных уровнях художественного целого, охватывающий конкретное музыкально-сценическое действие,*

*возникающее в определённый отрезок времени как результат стечения каких-либо совокупных обстоятельств, влияющих на характер взаимоотношений и поведения героев.*

Теперь обратимся ко второй части определения – «вариантность». Во многих словарях выделяют несколько однокоренных слов «вариант», «вариантность», «вариабельность», «вариация», «вариационность». Все они происходят от слов «*variantes*», «*varius*», что обозначает «разный», «изменчивый», но всё же имеют различную смысловую трактовку: «вариантный» указывает на изменение, как факт случившийся, «вариационный» указывает на принцип изменения, «вариабельный» – на способность к изменению.

Таким образом, будем рассматривать инвариант ситуации как исходную позицию, а его изменение как проявление ситуативной вариантности.

Ситуация, как результат стечения каких-либо совокупных обстоятельств, может охватывать различный масштабный уровень: сцены, картины, действия. Её вариантное повторение также функционирует в пределах сцены, картины, действия, либо выступает в качестве ведущего принципа в организации целого произведения. Наметим возможные ракурсы реализации приёма ситуативной вариантности:

- 1) ситуация повторяется, но уже с другими героями;
- 2) ситуация повторяется со сменой одного из персонажей;
- 3) ситуация повторяется в другом эмоциональном ключе;
- 4) ситуация повторяется с изменением контекста;
- 5) ситуация повторяется, но приводит к иному, чаще всего противоположному, результату сюжетного действия;
- 6) ситуация повторяется с изменением последовательности её составляющих, в частности, движение действия происходит от конца к началу.

Приём ситуативной вариантности нашёл распространение не только в музыкальном творчестве, но и смежных видах искусства – литературе, драматическом театре, кинематографии, живописи.

К примеру, в романе английского писателя Джона Фаулза «Коллекционер» описана одна и та же ситуация с точки зрения двух героев. Вариантность проявляется в том, что первая часть произведения написана от лица главного героя – самого коллекционера, а вторая, – как дневник главной героини – его жертвы, то есть происходит кардинальное изменение точки зрения и эмоциональной окраски описываемых событий. Первый раз тон высказывания восторженно-экзальтированный, второй раз – напряжённо-драматический, вследствие чего ситуация



обретает объёмность и смысловую неоднозначность. В романе «Женщина французского лейтенанта» того же автора предлагается три варианта исхода событий, то есть три варианта финала. В первом – главный герой Чарльз женится на Эрнестине, а его возлюбленная Сара исчезает из его жизни, во втором – Чарльз воссоединяется со своей возлюбленной Сарой, а в третьем – воссоединения не происходит, то есть варьируется смысловой итог. Благодаря этому, читатель сам может выбрать соответствующий его пониманию финал.

Часто приём варьирования ситуации используется в киноискусстве. Например, в фильме Ника Хэма «Яма» четверо героев попадают в заброшенную яму и, выбравшись обратно, каждый из них по-своему рассказывает о событиях, произошедших там, то есть четыре взгляда на одну ситуацию. В результате, изменяется видение самой ситуации, что даёт возможность рассмотреть одно явление в различных ракурсах.

Рассматриваемый приём нашёл своё применение и в театральном искусстве. Ярким примером является постановка режиссёром Г. Товстоноговым в БДТ пьесы Нила Саймона «Последний пылкий влюблённый». В основе данного спектакля повторение одной и той же ситуации: главный герой пытается познакомиться с разными женщинами. В роли прекрасных дам выступает одна и та же актриса – Алиса Фрейндлих, которая с помощью грима и нового характера поведения предстаёт каждый раз в ином облике. Несмотря на смену потенциальных возлюбленных, главный герой ведёт себя с ними совершенно одинаково, тем самым заостряется мысль о стереотипности психологии и, соответственно, поведения человека, погрязшего в обыденных обстоятельствах. В этом случае можно говорить о варьировании ситуации, где изменяется только один герой.

Иногда данный приём применяется и в изобразительном искусстве. В 2016 году китайский художник Ай Вейвей создал триптих «Упускаю урну династии Хань», в котором на первой картине нарисован человек, держащий в руках ценную вазу, на второй – человек, бросающий вазу и её падение, а на третьей – осколки разбитой вазы у ног человека. Таким образом, трижды варьируется одна и та же ситуация, что способствует воплощению целостного сюжета в его действенной реализации.

Перейдём к рассмотрению приёма ситуативной вариантности в оперном театре. Как уже было отмечено, данный приём может проявляться на различных масштабных уровнях.

Ярким примером проявления ситуативной вариантности на уровне повторения сцены может служить опера «Семён Котко» С. Прокофьева. Это героико-драматическое сочинение, состоящее из

пяти действий. Однако жанровая природа сочинения более сложна и синтетична, в ней наряду с героикой и драмой большое место занимают бытовая и лирическая линии. С точки зрения проявления приёма «ситуативной вариантности» показательны первая и четвёртая сцены III действия, состоящего из двух неравных по масштабам разделов, контрастных по эмоциональному состоянию: лирического и трагедийного.

В первой сцене представлена ситуация, в основе которой диалог двух главных персонажей: Семёна Котко – солдата, демобилизованного с фронта Первой мировой войны и вернувшегося в родное село, и Софьи – его возлюбленной. Героиня рассказывает свой сон, которым напугана. Семён ласковыми репликами успокаивает взволнованную девушку. Внезапно появляется отец Софьи Никанор Васильевич Ткаченко и в категоричной форме требует, чтобы дочь сейчас же вернулась домой.

В дуэте с Семёном реплики Софьи представляют собой речитатив, близкий к причитанию. Не случайно в её вокальной партии использованы интонации, построенные на повторении одного или соседних звуков. Остинатность ритмического рисунка, основанного на шестнадцатых длительностях, преобладающих как в вокальной, так и оркестровой партии, придаёт взволнованность и напряжённость. Вокальная партия второго героя – Семёна – более распевная, плавная, так как он успокаивает напуганную сном Софью. Соответственно меняется и оркестровое звучание: оно также становится более мелодизированным. Таким образом, имеет место нетрадиционная трактовка любовного дуэта, по содержанию – это типичный «дуэт согласия», а по музыкальному воплощению – контрапункт двух различных эмоциональных состояний.

С появлением нового персонажа – отца Софьи – меняется характер действия, прерывается «ноктюрновость», элегичность звучания. Никанор Васильевич показан истинным хозяином дома, суровым, уверенным в себе, строгим по отношению к дочери (фразы: «Соня! Це ты?» и «Додому, Софья!»). Поэтому в его репликах использованы решительные интонации, построенные на нисходящей хореической большой сексте и восходящей ямбической большой секунде, повторяющиеся позже и в оркестровой партии.

Вариант ситуации, данной в первых двух сценах, воспроизводится в четвёртой сцене с другими героями: сестрой Семёна – Фросей и сельским парнишкой – Миколой. Смена персонажей влечёт за собой и изменение общего характера. Если в первом случае ситуация подана в серьёзных тонах, то здесь она становится более лёгкой,

шутливой с элементами мягкого юмора, поскольку происходит с совсем юными героями.

Как и первая сцена, в которой Софья рассказывала сон, данная сцена также начинается рассказом Фроси о своём сне. Однако если сон Софьи настораживал, имел определённую мистическую символику, что влияло и на вокальную партию героини, то сон Фроси не пугает, поскольку описывает типично бытовую зарисовку. Поэтому её вокальная партия песенна, звучит на фоне нисходящих по полутонам терцовых ходов. Чередование штрихов стаккато и легато вносит лёгкую скерцозность. Далее включается фраза Миколы, который пытается её успокоить («Ну что ты, Фросечка, говоришь?»), построенная на полутоновых интонациях. В отличие от предыдущего дуэта, в котором вокальная партия Семёна была представлена развёрнутыми репликами, в данном случае партия Миколы содержит лишь одну фразу.

Как и в первом диалоге, идиллия двух героев нарушается. Появляется Семён – брат Фроси, который хочет казаться более взрослым, уверенным, поэтому он пытается подражать Никанору Васильевичу. Об этом свидетельствует повторение его фраз и интонаций: «Фрося, додому!» – нисходящая большая секста и восходящая секунда, только на другой высоте. Оркестровая партия построена на этих же интонациях. Поскольку Семён на самом деле не является суровым и строгим, как отец Софьи, его нарочито грозные фразы звучат комично.

Итак, мы рассмотрели пример ситуативной вариантности на уровне повторения сцены, которая воспроизводится в изменённом виде со сменой героев как более шуточная версия исходной ситуации, вследствие чего варьированию подвергается вокальная и оркестровая партии.

Перейдём к анализу приёма ситуативной вариантности на уровне повторения картины. Одним из ярких примеров является сатирическая опера Д. Шостаковича «Нос». С точки зрения варьирования ситуации показательны картины третья (Спальня Ковалёва) и девятая (Квартира Ковалёва). Данные картины небольшие, однако, следует подчеркнуть их важность в драматургическом строении оперы как завязки и развязки действия.

Содержание ситуации третьей картины таково: главный герой – Ковалёв, коллежский асессор – лениво просыпается у себя в спальне, и с истомой говорит, что у него вчера вскочил прыщик на носу. Он просит слугу Ивана подать зеркало и обнаруживает, что у него нет не только прыщика, но и самого носа, и принимает решение отправиться на его поиски. События, связанные с поисками и поимкой Носа, составляют раздел развития основного драматургического конфликта оперы

(картины четвёртая – восьмая). Девятая картина содержит в себе подобную третьей картине ситуацию: вновь Ковалёв просыпается у себя дома, спрашивает у Ивана о прыщике на носу, беспокоится, на месте ли его нос, и радуется, что он нашёлся. Таким образом, одна ситуация воплощена в двух вариантах с различной фабульной и эмоциональной наполненностью.

Более подробно охарактеризуем третью картину. В данной опере в полной мере проявилось мастерство Д. Шостаковича в создании музыкальной сатиры, и сцена просыпания главного героя – яркое тому подтверждение. Уже с самого начала композитор представляет Ковалёва в «сниженном» виде. Изначально его вокальная партия построена на сплошных междометиях «бррр» и «ммм», имитирующих физиологические звуки просыпающегося с неохотой человека. В дальнейшем разговор идёт об обыденных, казалось бы, незначительных вещах, но композитор нарочито гиперболизирует весомость каждой фразы, всячески акцентируя слушательское внимание с помощью восходящих интонаций и остановок на крупных длительностях. Вокальная партия представляет собой декламацию на соседних звуках и «элегически» восходящую интонацию на словах: «Вчерашним вечером вскочил у меня прыщик на носу». Темп всей картины медленный, что показывает леность и изнеженность Ковалёва. Оркестр будто «передразнивает» и повторяет его интонации, что также вносит комический эффект.

Резкий перелом в развитии действия обозначен моментом пропажи носа. Здесь композитор использует приём контрастного переключения – в вокальной партии появляются отрывистые фразы на одном звуке в быстром темпе, возбуждённые возгласы, охватывающие октавный диапазон с ритмической остановкой на слове «нос», что передаёт внезапное волнение героя. Такая острая, утрированная смена характера также вносит комические черты в характеристику главного персонажа.

Девятая картина является вариантом третьей, однако она отличается сменой общего характера. При том, что ситуация в целом сохраняется, Ковалёв просыпается и говорит о носе – словесный текст претерпевает изменения: вместо просьбы к Ивану принести зеркало, в данной картине сам Иван «выступает в роли зеркала». В вокальной партии преобладают квинтовые интонации, что передаёт огромное возбуждение персонажа, его эйфорию от того, что нос нашёлся. Поэтому здесь вовсе нет «страдальческих» интонаций, которые были в третьей картине. Новому эмоциональному наполнению способствует и смена темпа – теперь это *Allegro* вместо *Adagio*. От радости Ковалёв пускается

в пляс, приговаривая при этом: «Такой и этакий камаринский мужик». Не случайно появление в оркестре танцевальной мелодии в духе плясовой «Камаринской», однако искажённой с помощью острой диссонантной гармонии и «искривлённых» интонаций. В результате возникает пародия на столь популярную в быту плясовую.

Так как данная картина является резюмирующей, итогом всего действия оперы, то композитор использовал в ней вариант ещё одной ситуации – сцены бритья Ковалёва из пролога, являющейся преамбулой к дальнейшему развитию действия. Типично бытовой характер диалога с Иваном, темой которого становятся воняющие руки цирюльника («У тебя, Иван Яковлевич, вечно руки воняют. – Отчего ж бы им вонять? – Не знаю, братец, только воняют»), предвосхищает сатирическую направленность всей оперы, её ироничный, остро гротесковый тон. Таким образом, Д. Шостакович создаёт обрамляющую арку всей оперы, воплощая одну и ту же ситуацию в различных драматургических условиях.

В качестве примера функционирования приёма ситуативной вариантности как основы формообразования целого произведения, может служить одноактная опера П. Хиндемита «Туда и обратно». Показательно, что автор в данном случае избрал ракоходный принцип композиционно-драматургического построения оперы, то есть воспроизведения исходного событийного ряда вначале в прямом, а затем в обратном порядке, благодаря чему создаётся комический эффект.

Условно оперу можно разделить на 10 небольших разделов, предваряющихся вступлением. Поскольку эти разделы повторяются дважды в зеркально-симметричном виде, в композиции оперы можно проследить черты концентрической формы.

Проследим основные этапы развития действия для выявления особенностей претворения приёма ситуативной вариантности.

В комическую атмосферу вводит оркестровое вступление, открывающее оперу. Здесь композитор использует яркие красочные звучности, отрывистые, краткие повторяющиеся фигуры, что подчёркивает скерцозную жанровую основу. Не случайно основная тема проводится деревянными духовыми инструментами на стаккато в быстром темпе, мелодическая линия обрамляется пассажеобразными фигурациями. Эти средства были характерны для вступлений опер-буффа в XVII–XVIII веках (можно провести аналогию с оперой В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро»).

Композитор применяет приём расширения тональности путём предельной хроматизации звукоряда, что при чередовании мелких и крупных длительностей в быстром темпе (ощущение «нелепого»

ускорения и замедления происходящего действия) создаёт эффект комичной суетливости.

Вводом в действие служит первый раздел основной части (А), где происходит знакомство с главной героиней оперы Хелен и её любовником Винсентом. Начальные реплики героини представляют собой речитатив с некоторыми элементами распевности. Композитор здесь создаёт пародию на речитатив *secco*, который был характерен для опер-буффа. В оркестровой партии, построенной на интонациях вступления, изменяется фактура, но скерцозная жанровая основа остаётся прежней. Тема проводится в удвоении у флейты и кларнета одновременно, благодаря чему создаётся объёмность звучания.

Знакомство со вторым главным героем – мужем Хелен – Робертом происходит во втором разделе оперы (В), где он приходит поздравить жену с днём рождения. Вокальная партия Роберта, как и Хелен, опирается на речитатив *secco*, но его реплики, более чеканные, лишены распевности.

Завязка действия происходит в третьем разделе оперы (С). Хелен получает письмо от любовника, и об этом узнает её муж – начинается сцена объяснения и ревности. Впервые в опере появляется дуэт главных героев Хелен и Роберта. Он представляет собой разновидность «дуэта-разногласия», так как у каждого героя своя мелодическая линия, отличная друг от друга. Для партии Хелен характерны нисходящие «успокаивающие» интонации, а для Роберта – восходящие и более острые. В оркестре звучат хроматические пассажи, что вносит драматизм и напряжение в развитие сцены. И вновь появляются фигурации на стаккато, подобные тем, что были во вступлении, благодаря чему создаётся интонационная арка.

Кульминацией и развязкой первого драматургического круга является четвёртый раздел оперы (D). Монолог Роберта, выражающий его страдания, предшествует сцене убийства жены, её любовника и самоубийства. В сольном высказывании главного героя композитор прибегает к пародии на арию *lamento*, характерную для оперы-серия. В вокальной партии звучат утрированные интонации вздоха, в сочетании с чужеродным для данного жанра пунктирным ритмом и короткими паузами. В оркестре проводятся хроматические ходы в разных голосах, что вносит напряжение в общее звучание и подготавливает следующий раздел оперы.

Переломным драматургическим моментом оперы является центральный пятый раздел (Е), после которого следует действие в обратном порядке. Данный раздел контрастен как предыдущим, так и последующим. Он представляет собой монолог Мудреца, в котором

речь идёт о колесе фортуны, и воплощает основную философскую мысль о возможностях непредвиденных поворотов в судьбе человека, сложном соотношении различных жизненных этапов, пересечении прошлого и настоящего. Монолог основан на строгой, даже возвышенной вокальной декламации, вместе с тем, и здесь присутствует оттенок комизма, вследствие несовпадения характера вокальной и оркестровой партий – патетический речитатив на лёгком оркестровом фоне. В словесном тексте монолога есть фразы: «...повернётся колесо судьбы...будет всё как прежде вновь», которые являются рычагом дальнейшего развёртывания действия, движущегося в обратную сторону.

Показательно, что разделы оперы повторяются поочерёдно в обратном порядке с небольшим сокращением некоторых реплик. В отличие от первой половины, здесь действие разворачивается быстрее, что создаёт эффект «быстрой перемотки киноплёнки».

Следовательно, использование приёма ситуативной вариантности особого рода способствует созданию комического эффекта в опере и даёт возможность переосмыслить драматургическую функцию всех разделов оперы в обратном порядке, что приводит к совершенно иному разрешению сюжетной коллизии.

Итак, подводя итог проделанному исследованию, подчеркнём, что ситуативная вариантность является важным приёмом в композиционно-драматургической организации опер XX века. При этом музыкально-сценическая ситуация и её повторение может охватывать различный масштабный уровень – сцены, картины, действия, а также выступать как ведущий принцип организации целого произведения.

Приведённые в статье примеры реализации рассматриваемого приёма, безусловно, не исчерпывают всех вариантов его проявлений, которые зависят от творческой фантазии авторов, выбора литературных первоисточников, воплощаемых художественных концепций, жанрово-стилевых решений, демонстрирующих удивительную гибкость трактовок данного приёма.

Дальнейший путь исследования заявленной проблемы видится в привлечении нового аналитического материала, в частности, опер Р. Щедрина «Не только любовь» и «Мёртвые души» (уровень сцены), Б. Бартока «Замок Герцога Синяя Борода» (организация целого произведения), Х. Бёртуистла «Маска Орфея» (сочетание различных уровней претворения приёма). Это поможет выявить многоаспектность реализации приёма ситуативной вариантности, и, в конечном итоге, послужит дополнительным фактором в исследовании оперной драматургии XX века.

### Список использованных источников

1. Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 855 с.
2. Бобровский, В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В. П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. – М. : Музыка, 1971 – С. 26–64.
3. Булыко, А. Н. Большой словарь иностранных слов / А. Н. Булыко. – М. : Мартин, 2007. – 704 с.
4. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – Вологда : ВОУНБ, 2012. – 340 с.
5. Данько, Л. Г. Комическая опера в XX веке : очерки / Л. Г. Данько – 2-е издание, доп. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 176 с.
6. Долинская, Е. Б. О русской музыке последней трети XX века : учебное пособие по курсу «История современной отечественной музыки» / Е. Б. Долинская. – Магнитогорск : МаГК, 2000. – 158 с.
7. Нилова, Т. В. Типология сценических ситуаций в русской классической опере: Методика морфологического анализа : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1993.– 24 с.

### References

1. Akopyan L. O. Muzyka XX veka : enciklopedicheskij slovar [Music of the XX-th century : Encyclopedic dictionary] Moscow : Praktica, 2010, 855 p.
2. Bobrovsky V. P. K voprosu o dramaturgii muzykalnoj formy [To the issue of the dramaturgy of the musical form] Teoreticheskie problemy muzykalnyh form i zhanrov: sb. st. [Theoretical problems of musical forms and genres: collection of articles / editor-compiler L.G. Rappoport] Moscow: Muzyka [Music], 1971, pp. 26-64.
3. Bulyko A. N. Bolshoj slovar inostrannyh slov [A big dictionary of foreign words] Moscow : Martin, 2007, 704 p.
4. Dal V. I. Tolkovyy slovar zhivogo velikoruskogo yazyka [Explanatory dictionary of a living Great Russian language] Vologda : VOUNB, 2012, 340 p.
5. Danko L. G. Komicheskaya opera v XX veke : ocherki [Comic Opera of the XX-th century. : Essays ] [2-nd ed., suppl.] Leningrad : Sov. kompozitor [Soviet composer], 1986, 176 p.
6. Dolinskaya E. B. O russkoj muzyke poslednej treti XX veka : uchebnoe posobie po kursu «Istoriya sovremennoj otechestvennoj muzyki» [About Russian music of the last third of the XX-th century: a training manual for the course “The history of the modern native music”] Magnitogorsk : MaSC, 2000, 158 p.
7. Nilova T.V. Tipologiya scenicheskikh situacij v russkoj klassicheskoj opere: Metodika morfologicheskogo analiza : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 [Typology of the scenic situations in the Russian classical opera:



The methods of the morphological analysis: thesis ... Ph. D in History of Arts: 17.00.02] MGK im. P. I. Chajkovskogo [MSC named after P.I. Tchaikovsky] Moscow, 1993, 24 p.

**Блинова Д.Д. Функционирование приёма ситуативной вариантности в оперном театре XX века.** Статья посвящена функционированию в оперном театре XX века приёма ситуативной вариантности, который имеет большое значение для композиционно-драматургической организации сочинений. Доказательством этого являются оперы Б. Бартока, П. Хиндемита, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина и других мастеров, которые демонстрируют большие возможности данного приёма в индивидуализации композиционно-драматургического строения оперных произведений. Автором предлагается суммарное определение «оперной ситуации» и «ситуативной вариантности», выявляются возможные ракурсы реализации исследуемого приёма в различных видах искусства.

Методологическую базу статьи составили историко-культурологический, сравнительный, функциональный, системный, комплексный, стилевой методы, позволяющие раскрыть заявленную тему в историческом и теоретическом ракурсах.

На основе анализа опер «Семён Котко» С. Прокофьева, «Нос» Д. Шостаковича, «Туда и обратно» П. Хиндемита сделан вывод, что ситуация и её вариантное повторение может проявляться на различных масштабных уровнях – сцены, картины и целого произведения. При изменении инварианта возможны смена всех героев, одного героя, эмоциональной атмосферы, контекста, порядка фаз развития действия и т. д.

Приведённые в статье примеры реализации рассматриваемого приёма, безусловно, не исчерпывают всех вариантов его проявлений, однако демонстрируют удивительную гибкость и многоплановость трактовок в условиях оперного театра XX века.

**Ключевые слова:** опера XX века, оперные жанры, ситуативная вариантность, композиция, драматургия, «Семён Котко» С. Прокофьева, «Нос» Д. Шостаковича, «Туда и обратно» П. Хиндемита.

**Блінова Д.Д. Функціонування прийому ситуативної варіантності в оперному театрі XX століття.** Стаття присвячена функціонуванню в оперному театрі XX століття прийому ситуативної варіантності, який має велике значення для композиційно-драматургічної організації творів. Доказом цього є опери Б. Бартока, П. Хіндемита, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Р. Щедрина та інших майстрів, які демонструють великі можливості даного прийому в індивідуалізації

композиційно-драматургічної будови оперних творів. Автором пропонується сумарне визначення «оперної ситуації» і «ситуативна варіантність», виявляються можливі ракурси реалізації досліджуваного прийому в різних видах мистецтв.

Методологічну базу статті склали історично-культурологічний, порівняльний, функціональний, системний, комплексний, стильовий методи, що дозволяють розкрити заявлену тему в історичному і теоретичному ракурсах.

На основі аналізу опер «Семен Котко» С. Прокоф'єва, «Ніс» Д. Шостаковича, «Туди і назад» П. Хіндеміта зроблено висновок, що ситуація і її варіантне повторення може проявлятися на різних масштабних рівнях – сцени, картини і цілого твору. При зміні інваріанта можливі зміна всіх героїв, одного героя, емоційної атмосфери, контексту, порядку фаз розвитку дії і т.д.

Наведені в статті приклади реалізації розглянутого прийому, безумовно, не вичерпують всіх варіантів його проявів, проте демонструють дивовижну гнучкість і багатоплановість трактувань в умовах оперного театру ХХ століття.

**Ключові слова:** опера ХХ століття, ситуативна варіантність, композиція, драматургія, «Семен Котко» С. Прокоф'єва, «Ніс» Д. Шостаковича, «Туди і назад» П. Хіндеміта.

**Blinova D. The functioning of the technique of the situational variance in the Opera House of the XX-th century.** The article is devoted to the functioning of the technique of the situational variance which is very important for the compositional-dramaturgical organization of the compositions in the Opera House of the 20-th century. The proof of it is the operas by B. Bartok, P. Hindemith, S. Prokofiev, D. Shostakovich, R. Shchedrin and other masters who demonstrate great opportunities of this technique in individualizing compositional-dramaturgical structure of opera productions. The author suggests a combined definition of the “operatic situation” and “situational variance”, reveals possible perspectives of realizing the technique being researched in various art forms.

The historical-cultural, comparative, functional, systemic, style methods permitting to reveal the stated subject in the historical and theoretical aspects formed a methodological basis of the article.

Having analyzed operas “Semyon Kotko” by S. Prokofiev, “The Nose” by D. Shostakovich, “There and Back” it was concluded that the situation and its variant repetition can become apparent at different levels: the stages, the pictures and the whole work. While changing the invariant it is quite possible that all heroes, one hero, emotional atmosphere, the context, the order of the phases of the development of the action and etc. will be changed.

Undoubtedly, the examples of realizing the technique being examined do not use up all variants of its manifestation, however, show astonishing flexibility and diversity of the interpretations in the conditions of the XX-th century Opera House.

**Key words:** opera of the XX-th century, operatic genres, situational variance, composition, dramaturgy, “Semyon Kotko” by S. Prokofiev, “The Nose” by D. Shostakovich, “There and Back” by P. Hindemith.

УДК 784

*А.С. Рудая*

---

### **К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ КОНТРТЕНОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX–XXI ВЕКОВ**

---

Многообразие новаторских процессов, активно протекавших в искусстве XX–XXI веков, отразилось на всех видах художественного творчества, включая вокальное исполнительство. Попыткой научного осмысления и практического освоения многочисленных смелых поисков объясняется проведение большого числа конференций, семинаров, коллоквиумов, конкурсов, фестивалей, мастер-классов, направленных на постановку и освещение ранее не затронутых либо недостаточно разработанных тем, касающихся новых явлений в области академического вокала. Особый интерес у исследователей вызывают акустические особенности голосового аппарата, возможность их модификации с целью улучшения либо полного изменения тембра.

Ярким и необычным вокальным феноменом стало искусство контртеноров – мужских исполнителей, отличительной чертой которых выступает особое тембральное наполнение голоса. При том, что востребованность таких певцов возрастает с каждым десятилетием, многие вопросы, связанные с природой контртенорового голоса, его акустическими характеристиками и техникой владения до сих пор остаются открытыми для изучения. Частое сравнение контртеноров с певцами-кастратами XVII–XVIII веков приводит к ошибочным суждениям, основанным на характеристиках сопранистов, данных в трактатах эпохи Барокко. Однако необходимо отметить, что контртенора являются абсолютно оригинальной вокальной разновидностью в классификации высоких мужских голосов.

Исследование голосовых особенностей контртенора было проведено российским физиологом В. П. Морозовым [5], однако позиции, связанные с выявлением акустических свойств оперного либо

камерного контртенорового звучания и попыткой классификации данного типа голосов, остались не затронутыми. Вместе с тем, именно эти вопросы представляются принципиально важными для понимания специфики этой разновидности академического вокала, что и обуславливает *актуальность* и *новизну* проблематики представленной статьи. Её *цель* заключается в выявлении голосовых характеристик контртеноров, что позволяет произвести их классификацию, учитывая направленность на камерное либо оперное исполнительство.

Чем же вызван интерес к таким исполнителям? Традиционная классификация певческих голосов выглядит следующим образом: женские (сопрано, меццо, контральто) и мужские (тенор, баритон и бас). Каждая из представленных групп работает на определённом отрезке диапазона, имеет свои «переходные ноты», обладает уникальным для каждого типа голоса тембром. Далее каждый тип голоса подразделяется на группы по характерным особенностям: сопрано – колоратурное, лирико-колоратурное, лирическое, лирико-драматическое, драматическое; меццо-сопрано – высокое, низкое (в современной вокальной терминологии также встречается обозначение «колоратурное меццо-сопрано»); контральто; тенор – альтино, лирический, лирико-драматический, драматический; баритон – лирический, лирико-драматический, драматический; бас – высокий, центральный, бас-профундо [2].

Из представленной схемы видно, что каждый голос по своим вокальным характеристикам выделен отдельно. В соответствии с этим, репертуар каждого певца (сопрано, тенора и др.) подбирается индивидуально, с учётом особенностей того или иного голосового типа. Однако не классификация голоса позволяет выявить принадлежность певца к оперному или камерному пению, а определённые певческие качества голоса, которыми должен обладать исполнитель.

Контртенора долгое время были исключены из классификации профессиональных певческих голосов и не рассматривались как разновидность мужского голоса. Лишь с середины XX века Альфред Деллер дал импульс возрождению такого вида исполнительства [4]. На данный момент существует множество мнений, касающихся положения контртеноров как в общепринятой классификации певческих голосов, так и в ареале их исполнительской практики. Смогут ли такие голоса специализироваться на «большой оперной сцене» и называться «оперными», либо их стоит отнести к камерному типу певческого мужского голоса?

Отрицание, столь часто встречающееся в разных источниках, в том числе интервью, основано на сравнении «контртенора» с другими певческими голосами. Необычная манера пения, репертуар провоцируют

аудиторию на невольное сравнение с певцами-кастратами, за которыми закрепился многовековой ярлык «фальцетистов», хотя искусство контртеноров развивалось параллельно с искусством певцов-кастратов. Различие состояло в том, что кастратам была отведена роль солистов (*primo uomo*), а контртенора работали в церковной сфере (пение в храмах, соборах). Часто пение рассматриваемых исполнителей отождествляется с меццо-сопрано или сопрано и причисляется к женскому певческому голосу, что само по себе является абсурдом. Мужские голоса по природе своей физиологии менее подвижны, чем женские. Однако контртенора развили колоратурную технику, позволившую им исполнять сложнейшие юбилеи арий века певцов-кастратов, охватывая при этом большой отрезок рабочего диапазона как женского, так и мужского голосов. Но такая особенность голосовой природы не даёт оснований причислить рассматриваемых исполнителей к женской категории голосов и не делает их связующим звеном между мужскими и женскими голосами.

Контртенор в современном представлении – это мужской тип высокого голоса, которому свойственна подвижность, лёгкость звукообразования, необычный «светлый» тембр, владение обширным диапазоном, превалирующая роль в работе над которым отдана головному регистру. В современном профессиональном лексиконе контртеноров XXI века введено понятие «головного звука», образование которого возможно лишь при микстовании (соединение головного и грудного резонаторов), вследствие чего контртенора используют трёхрегистровую работу голоса, что свойственно природе исключительно женского голоса, но никак не мужского. Наличие столь несвойственных для мужских голосов характеристик, влечёт за собой множество шатких теорий, требующих детального освещения. В одной из них специфика такого голоса определяется его акустическими особенностями. Для освещения данного вопроса следует обратиться к историческому развитию и формированию искусства контртеноров.

Первоначальные попытки контртенорового пения не могли претендовать на классификационное обозначение «оперный певец» в том понимании, которое укрепились в сознании современных исполнителей. Определение его как «крупного, драматического голоса», которое на данный момент столь популярно и в концертной практике, и в методической и педагогической сферах, не может быть применено к контртеноровому исполнению, особенно на начальном этапе формирования плеяды мастеров. Манера и стиль исполнения 50–70-х годов (середины XX века) в корне отличны от манеры 90-х и 2000-х (конец XX, начало XXI вв.). Безусловно, особенности манеры пения *bel canto*, которые также модифицировались и отличались от

первоначальной стадии своего формирования, присутствовали и в тот период: тембральная окраска, кантилена звука, лёгкость в звуковедении, попытка сглаживания регистрового перехода, задатки к подвижности голоса. Всё это можно наблюдать в записях А. Деллера (Великобритания), Р. Оберлина (США), П. Эсвуда (Великобритания), Р. Якобса (Бельгия), Дж. Боумена (Великобритания) и др.

На начальном этапе карьерного роста выше названных исполнителей вследствие новизны контртенорового пения и ограниченного репертуара, включающего отдельные сочинения эпохи Ренессанса и начального периода Барокко, оценка качества исполнения была в корне отлична от современной, а требования, предъявляемые к возможностям голосового аппарата контртенора, – значительно ниже. Это связано с тем, что возрождение голоса «контртенор» в XX веке ещё не приобрело широкого размаха, хотя «корни» рассматриваемого феномена уходят в XV в. Также стоит учитывать малую доступность нотного материала: многие произведения из архива эпохи Ренессанса и Барокко были найдены и восстановлены не столь давно, а отдельные контртеноровые оперные партии стали входить в современную композиторскую практику с 1960 года (партия Оберона в опере «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена). Однако в ходе исследования были обнаружены упоминания и о более ранних образцах опер с прописанной контртеноровой партией: опера «Вторая миссис Конг» и «Минотавр» Харрисона Биртвисла (1934), «Падение Люцифера» Джеффри Бергона (1941), «Дамасский барабан» Ари Бен-Шабтая (1954) и др. [4]. Проверить эти факты не представляется возможным из-за отсутствия оперных партитур в открытом доступе, но в случае их подтверждения следует пересмотреть датирование ввода голоса контртенора в произведения композиторов XX века.

Некоторые обладатели этого типа голоса обращались к эстраднему репертуару, что указывает на особенность начального этапа в развитии искусства контртеноров, для которого характерен поиск максимально широкой сферы применения вокальной техники голоса в контртеноровом диапазоне. Это можно проследить в творчестве А. Деллера, Дж. Боумена и других исполнителей. В последние 10-летия наблюдается неоспоримый качественный скачок в сторону, как расширения репертуара, так и увеличения числа задействованных сценических площадок. Активное применение особого звучания контртенорового тембра используется и в киноиндустрии, в частности в саундтреках для создания определённых выразительных и изобразительных эффектов. Однако утверждать, что все контртенора

середины XX века не обладали полноценно сформированными компонентами качественного звука, было бы неверно. Вместе с тем, несомненна и эволюция в развитии контртенорового исполнительства.

Для более точного освещения данного вопроса, следует рассмотреть этапы развития контртенорового пения в контексте исторического среза. К представителям начального периода контртенорового исполнения относят А. Деллера (1912–1979) и Р. Оберлина (1928–2016). Голос А. Деллера обладает мягким, лирическим тембром, однако с особым призвуком, возникающим при пении на «поднятом дыхании». Опора звука находится значительно выше, чем требуется для верного звукообразования. Так называемый фальцетный тон, который слышен на протяжении всего исполнения, уменьшает силу звука и значительно снижает показатель высокой певческой форманты (ВПФ). Вследствие этого, характер звука несёт качество скорее напевания, недостаточной собранности, имеет место придыхательная атака. Отсутствие звуковой концентрации (или пения «в вокальной позиции», наличие ВПФ) влечёт за собой сложности в интонировании произведения, так как атака верхних звуков напоминает *portamento* и создаёт эффект неустойчивости и незавершённости в тональном плане. Рассматривая вокальную технику, следует отметить крайне малую округлённость звука, объём которого приближен к эстрадной манере пения. Хотя специфика произношения английского языка провоцирует на так называемый «белый звук» (малообъёмный), в данном случае такая манера пения прослеживается во всех вокальных интерпретациях английского контртенора. Звуковая динамика практически стабильна и варьируется от *p* до *mf*. Яркого контрастного соотношения не наблюдается, что крайне важно при работе с репертуаром «старинной музыки». Технически голос имеет малую подвижность, пропевание юбилеи – неточное, опора на дыхание недостаточна. Этим обусловлен выбор репертуара, в котором преобладают спокойные кантиленные произведения Г. Пёрселла, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха. Их звучание приятно для аудиального восприятия, не нарушает художественный замысел композиторов и саму вокальную канву, что и объясняет успех А. Деллера и его позиционирование как первого нового контртенора XX века. Такой вид пения действительно можно назвать имитационным либо фальцетным на данный момент, так как современные исполнители существенно укрепили свои певческие данные на мировой оперной сцене.

Творчество первого английского контртенора, несмотря на существенные недостатки, не только способствовало постепенному возрождению искусства высокого мужского голоса, но и сформировало

предпосылку для будущей классификации контртеноров на эстрадных, эстрадно-классических и академических певцов.

Голос Р. Оберлина обладает ярким тембром, подвижностью голоса, хорошей техникой дыхания. Тембрально голос приближен к акустическому восприятию женского меццо-сопрано. Несмотря на то, что певец не включает крайние верхние ноты, а работает в среднем диапазоне, округлое звучание на всех юбилейных фигурах остаётся позиционно стабильным, мягкость и ровность голоса отличает исполнение кантиленных фрагментов. Динамическая палитра более красочна, что мало просматривается в интерпретациях А. Деллера. Голос исполнителя не отличается большой силой звука, однако позиционно сфокусирован, что способствует концентрации обертонов.

Ко второму поколению начальной периодизации контртеноров относят Джеймса Боумена, Пола Эссвуда. Представленные исполнители расширили репертуарный план и рамки применения голоса контртенора на эстрадной сцене. Однако общей чертой исполнителей остался малый процент полётности звука, что свидетельствует о малом импедансе и несбалансированности в звучании голоса с оркестром.

Средний период эволюции голоса «контртенор» охватывает промежуток от 80-х годов XX века до начала XXI в. (до 2000 г.). Певцы представленного периода отличаются наиболее качественным исполнением и хорошей интерпретацией материала. Именно в данный отрезок времени сформировались верные предпосылки, которые впоследствии выведут контртеноров на равную ступень с другими типами голосов в общепринятой голосовой классификации. Многие качественные вокальные установки, присутствующие у современных представителей высокого мужского голоса, сформировались в указанный период, также произошло окончательное разграничение эстрадного, смешанного (эстрадного + академического) и академического пения.

Йохен Ковальски (30.01.1954) – представитель немецкой ветви раннего контртенорового исполнительства XX века. Окончил Высшую школу музыки имени Ганса Эйслера. Голос Й. Ковальски можно охарактеризовать как лёгкий, подвижный, однако тембрально матовый. Присутствие вибрато указывает на более верное по сравнению А. Деллером звукообразование, а исполнение орнаментаций (небольшие трели и форшлаги) – на свободную работу гортани. Певец интонационно качественно исполняет колоратуры, голос эластичен, аудиально приятен для восприятия. Округлый звук, кантилена и позиционное пение (без утяжеления нижнего регистра) свидетельствуют о наличии академической школы пения. Если А. Деллер тяготел к эстрадно-классической вокализации, то манера Й. Ковальски более академична,



с установками на классическое пение. В то же время яркого тембрального качества звучания, возникающего при скоординированной работе голосового аппарата и взаимосвязи всех резонаторов, певцом достигнуто не было. Хорошая взаимосвязь с вокальным дыханием позволяет исполнителю выстраивать длинные фразы, не прерывая вокальной линии. Репертуар Й. Ковальски разнообразен: он включает оперные и ораториальные шедевры различных стилей и направлений, среди которых главные партии из опер «*Giustino*» («Юстин»), «Юлий Цезарь», а также партия Даниила из оратории «Вальтасар» Г. Ф. Генделя, партия Орфея из оперы «Орфей и Эвридика» В. Глюка, партия Аннио из оперы «Милосердие Тита» (*La clemenza di Tito*) В. А. Моцарта, партия царевича Фёдора из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, партия князя Орловского из оперетты «Летучая мышь» И. Штрауса и другие. Также известны многочисленные записи отдельных арий из опер П. Чайковского (Лель, Миловзор), М. Глинки (Ратмир), вокально-инструментальных произведений Ф. Шуберта, И. С. Баха, Л. Бетховена, А. Хассе, Д. Б. Перголези, Дж. Россини и др. Столь обширный репертуар демонстрирует востребованность контртенорового исполнителя на мировых сценах, в том числе в Метрополитен-опера, Венской опере, Гранд-опера, Ковент-Гардене и т. д. Исследуя вокальный стиль Й. Ковальски, автор статьи склоняется к мнению, что его манеру исполнения можно считать неким переходным этапом в контртеноровой практике от XX к XXI веку.

Почти в то же время, что и карьера Й. Ковальски, началась творческая деятельность американского контртенора Дерек Ля Рагина (17.06.1958), озвучившего знаменитого певца-кастрата Фаринелли (Карло Броски) в фильме «Фаринелли-кастрат». Певец выступал на сцене Метрополитен-опера, участвовал в Зальцбургском фестивале. Д. Л. Рагин – обладатель премий «Граммофон» (1992), «Золотой глобус» (1995) и «Золотой рекорд» в Каннах за саундтрек к фильму «Фаринелли-кастрат».

Репертуар певца также основывается на произведениях эпохи позднего Ренессанса, Барокко и частично Венских классиков. Анализируя его манеру исполнения, следует отметить уклон к эстрадно-академическому стилю вокализации. Голос певца не предназначен для исполнения крупных оперных партий, малообъёмный, однако приятен для восприятия. Технически голос подвижный, но прослушивается придыхательная атака, существенно влияющая на качество звука. Построение фразы отличается небольшими сегментами, что свидетельствует о недостаточно длинном вокальном дыхании. Такой тип

голоса нельзя отнести к оперному, так как по характеристике силы звука и полётности, он не «перекроет» оркестровое звучание. По манере исполнения, Дерек Ли Рагин тяготеет к эстраднему амплуа.

Ещё одним представителем контртенорового пения, совмещающего в своём репертуаре эстрадное и академическое наследие, является Доминик Висс (30.08.1955) (Франция). Д. Висс был учеником А. Деллера, сотрудничал с Рене Якобсом и потому сочетает в своей манере пения наследие певцов первого контртенорового поколения. Голос светлый, позиционно выстроенный, присутствует природное вибрато, регистровые пороги сглажены. Анализируя звукообразование вокалиста, можно проследить специфическую декламационную манеру его исполнения, приближающую звук за счёт утрированной дикции.

Репертуарный план Д. Висса включает произведения эпохи Ренессанса, Барокко, наследие композиторов Франции. Формирование звука малообъёмное, колоратурная техника не совершенна. Голос исполнителя по силе звука и специфике полу эстрадного формирования гармонирует с камерными произведениями французских классиков, а речитация в вокализации соответствует аутентичному стилю исполнения Ренессансного репертуара. Однако, несмотря на неоднократное участие в барочных оперных постановках, наиболее ярко данные певца, по мнению автора, раскрылись в амплуа камерного исполнителя.

Таким образом, рассмотрев интерпретации разных периодов можно выявить характер эволюционных процессов в развитии контртенорового пения:

1. 50–70 годы – ярко выраженный фальцетный тон, широкий (несфокусированный звук), упрощённая колоратурная подвижность (элементарные колоратурные фигуры), тембральная однообразность, стабильность динамических оттенков (малоконтрастное сопоставление), принцип пения приближен к эстрадно-академической манере, отсутствие использования резонансного пункта, маловыраженное природное вибрато (высокая опора дыхания). Возникновение первых контртеноровых интерпретаций оперных партий;
2. 80–90 годы – фальцетное звукообразование постепенно сменяется предпосылками к трёхрегистровому звучанию, улучшение качества технической характеристики голоса, элементы градации по тембральному насыщению (контртенор-сопрано, контртенор-меццо или альт);

3. От 2000-го года – яркая тембральная палитра, многофункциональный репертуар, развитие особой профессиональной терминологии, включающей понятие «головной звук»; развитие трёхрегистрового пения и резонансного пункта; развитие колоратурной техники. Мировая востребованность в контртенорах для реконструкции исторически ориентированного стиля исполнения соответствующего репертуара.

Современных контртеноров с «поставленным, академическим голосом» отличает:

- наличие вокального дыхания;
- опора звука;
- наличие высокой певческой позиции;
- качественное, природное проявление тембровой окраски;
- сила голоса;
- свободное владение основными элементами вокального искусства (кантилена, совершенная вокальная техника).

Все вышеперечисленные качества способствуют верному звукообразованию, полётности, собранному звучанию. Благодаря этому, вырабатывается выносливость голоса, который заполняет большие аудитории, без лишней нагрузки на певческий аппарат.

На сегодняшний день общие требования к исполнителям любого типа голоса крайне возросли, и параллельно усложнились цели и задачи, поставленные перед певцами. Демонстрация одного голоса не удовлетворяет потребностям современных оперных театров. Вокалист должен быть универсален и максимально владеть вокальными навыками, включать в свой репертуар как можно больше сочинений различных жанров и стилей. Возникновение таких масштабных конкурсов как Кардифф, ВВС, в состав жюри которых входят ведущие исполнители, режиссёры и продюсеры, способствовало качественному скачку в вокальном искусстве, в том числе в контртеноровом исполнительстве. Все элементы вокальной техники контртеноров, которые допускались в середине XX века, уже не соответствуют статусу современного академического исполнителя.

Новая плеяда певцов, к числу которых относятся знаменитый немецкий контртенор Андреас Шолль, американцы Дэвид Уокер, Дэвид Дениелс, значительно подняли уровень вокальной школы и расширили представление о возможностях контртенорового искусства. Постепенно, такие мастера стали участвовать в больших конкурсах и масштабных

проектах, соблюдая общий регламент конкурса. Ранней школе недоставало полётности звука, достигающейся через резонанс. Именно микстование (грудь-голова, «*capo sul petto*» по К. Эверарди), значительно улучшает взаимодействие высокой и низкой певческих формант, качественно улучшая характеристики голоса [6]. Новая современная контртеноровая группа в составе Франко Фаджоли, Юрия Миненко, Кристофа Дюмо, Валера Барна-Сабадуса, Макса Эммануэля Ценчича, Винса И, Филиппа Жаруски вывели вокальную технику на новый этап развития. Используя трёхрегистровое пение (характерное для женского типа голоса), улучшили качественные показатели: силу звука, разнообразие тембровой палитры (что мало прослеживается на первоначальном этапе становления искусства контртеноров), пропевание сложнейших колоратур на огромном участке диапазона. Это приблизило характеристики голоса к аутентификации «оперный исполнитель». Указанные певцы не только смогли качественно усовершенствовать свою необычную природную индивидуальность, но и найти нишу, в которой их вокальные данные смогли раскрыться в полной мере.

Столь резкий качественный скачок затронул не только оперную ветвь, но и эстрадное исполнительство. Представители эстрадного пения, такие как Витас, Димаш Кудайберген, Артём Семёнов, Митч Грасси мастерски сочетают различные манеры пения, развивают свой диапазон, фрагментарно используя контртеноровую вокальную технику.

Подводя итог, следует отметить, что контртеноровое вокальное исполнительство прошло сложный путь развития и по сей день продолжает совершенствоваться. Сравнивая первых контртеноров и исполнителей нынешнего этапа, наблюдаем значительный рост профессионального мастерства. Современный контртенор – это особый, уникальный певец, творческая деятельность которого в большей степени направлена на аутентичное воспроизведение сочинений «старинной музыки», а также произведений Дж. Россини, композиторов Венской классической школы. Удачно заменяя утерянную яичку певцов-кастратов, их творчество способствует реконструкции уникального звучания барочной оперы, для которой характерно многообразие мужских певческих голосов и демонстрация их технического развития. Если ранее считалось, что оперы композиторов *settecento* недостаточно показательны в плане репертуара, то именно контртенора во многом способствовали пересмотру столь ошибочной позиции. Благодаря их творчеству и энтузиазму, а также огромному вкладу в аутентичное движение колоратурного меццо-сопрано Чечилии Бартоли, барочная опера занимает всё более прочные позиции в крупнейших театрах мира.

Масштабные многочасовые полотна, изобилующие сольными номерами со сложнейшими фиоритурами, требуют от исполнителя совершенной вокальной подготовки.

Итак, рассмотрение поставленной проблемы убедительно доказывает, что человеческий голос может модифицироваться на любой стадии эволюции музыкального искусства, благодаря чему открываются новые горизонты в вокальном исполнительстве, а следовательно, и ракурсы его дальнейшего исследования.

### **Список использованных источников**

1. Варга, О. И. Система резонаторов в формировании профессионального певческого голоса / О. И. Варга // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. – 2013. – № 1 (4). – С. 75–82.
2. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 675 с.
3. Коленько, С. Г. Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового времени : автореф. дис. ... на соискание уч. степени канд. культурологии : 24.00.01 / С. Г. Коленько; Санкт-Петербургский гос. университет. – С-Пб, 2011. – 30 с.
4. Контртенора [Электронный ресурс]. – 2020. – 02 февраля. – Режим доступа: <http://www.countertenors.ru>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Морозов, В. П. Голос контртенора. Особенности высокой певческой форманты и техники пения / В. П. Морозов // Голос и речь. – 2001. – № 1. – С. 12–25.
6. Морозов, В. П. Резонансная техника пения и речи. Методика мастеров / В. П. Морозов. – М. : Когито-Центр, 2012., – 690 с.
7. Назаренко, И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – М. : Государственное муз. изд-во, 1968. – 624 с.
8. Рассел Оберлин [Электронный ресурс]. – 2019. – 19 декабря. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=m4gKDGJGwU>, свободный. – Загл. с экрана.
9. Франко Фаджоли [Электронный ресурс]. – 2020. – 02 марта. – Режим доступа: <https://hasta-pronto.ru/argentina/franko-fadzholi/>, свободный. – Загл. с экрана.
10. Юнеева, Е. А. Музыкальная культура Италии XVII-XVIII вв.: феномен барочной оперы : автореф. дис. ... на соискание уч. степени канд. истор. наук : 24.00.01 / Е. А. Юнеева // Волгоградский гос. мед. университет. – Волгоград, 2015. – 32 с.

### **References**

1. Varga O. I. Sistema rezonatorov v formirovanii professionalnogo pevcheskogo golosa [The system of the resonators in forming a professional singing voice] Vestnik vostochno-sibirskoj gosudarstvennoj akademii

- kultury i iskusstv [Herald of East-Siberian State Academy of Culture and Art], 2013, no 1 (4), pp. 75–82.
2. Dmitriyev L. B. Osnovy vokalnoj metodiki [The fundamentals of vocals methods] Moscow : Muzyka [Music], 1968, 675 p.
  3. Kolenko S. G. Pevcy-kastraty v kontekste evropejskoj kultury Novogo vremeni : avtoref. dis. ... na soiskanie uch. stepeni kand. kulturologii : 24.00.01 [Castrators in the context of the European culture of a New time : abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Culturology: 24.00.01]. St. Petersburg University, 2011, 30 p.
  4. Kontrtenora [Countertenor]. URL : <http://www.countertenors.ru> (02.02.2020)-. htm, free.
  5. Morozov V. P. Golos kontrtenora. Osobennosti vysokoj pevcheskoj formanty i tehniki peniya [Countertenor's voice. Distinctive features of a high singing formant and singing technique] Golos i rech [A voice and a speech], 2001, no 1, pp. 12–25.
  6. Morozov V. P. Rezonansnaya tehnika peniya i rechi. Metodika masterov [Resonance technique of singing and speech. The methods of the masters] Moscow : Kogito-Centre, 2012, 690 p.
  7. Nazarenko I. K. Iskusstvo peniya [The skill of singing]. Moscow : Gosudarstvennoe muz. izd-vo [State musical publishing house], 1968, 624 p.
  8. Rassel Oberlin [Rassel Oberlin]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=m4gKDGJjGwU> (19.12.2019) -. htm, free.
  9. Franko Fadzholi [Franco Fagioli]. URL : <https://hasta-pronto.ru/argentina/franko-fadzholi/> (02.03.2020) -. htm, free.
  10. Yuneeva E. A. Muzykalnaya kultura Italii XVII-XVIII vv.: fenomen barochnoj opery : avtoref. dis. ... na soiskanie uch. stepeni kand. istor. Nauk : 24.00.01 [Musical culture of Italy of the XVII-XVIII centuries: a phenomenon of a Baroque opera: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Historic Sciences : 24.00.01]. Volgogradskij gos. med. universitet [Volgograd State Medical University] Volgograd, 2015, 32 p.

**Рудая А.С. К вопросу об эволюции контртенорового исполнительства в музыкальном искусстве XX–XXI веков.** В представленной статье рассматривается вопрос об эволюции контртенорового исполнительства, затрагивая период XX–XXI веков. Являясь феноменом в устоявшейся классической схеме голосовой градации, идентификация таких исполнителей требует особого рассмотрения с целью выявления необходимых стандартных критериев голосовой специализации в контексте камерного, оперного и эстрадного пения.

В качестве методологической базы использованы: исторический, аналитический, интерпретационный и компаративный методы, позволившие поэтапно рассмотреть стадии развития исполнительского искусства контртеноров и выявить необходимые вокальные качества,

способствующие исторически-информированному стилю исполнения барочной и классицистской музыки.

На основе проведённого исследования представлена периодизация формирования контртеноров как профессиональных, востребованных исполнителей. Наличие особых голосовых качеств позволяет определить контртеноров не только как универсальных, узкоспециализированных певцов, идеально интерпретирующих барочные оперы, но и имеющих возможность качественно, полноценно работать как с оперным, камерным так и с эстрадным репертуаром.

**Ключевые слова:** вокальное искусство, контртенор, классификация вокальных голосов, современное вокальное исполнительство, исполнительский стиль выдающихся контртеноров XX–XXI веков.

**Руда Г.С. До питання про еволюцію контртенорового виконавства у музичному мистецтві XX–XXI століть.**

У представленій статті розглядається питання еволюції контртенорового виконання, зачіпаючи період XX–XXI століть. Будучи феноменом в сталій класичній схемі голосової градації, ідентифікація таких виконавців вимагає особливого розгляду з метою виявлення необхідних стандартних критеріїв голосової спеціалізації в контексті камерного, оперного і естрадного співу.

В якості методологічної бази використані: історичний, аналітичний, інтерпретаційний і компаративний методи, що дозволили поетапно розглянути стадії розвитку виконавського мистецтва контртенорів і виявити необхідні вокальні якості, які сприяють історично-інформованому стилю виконання барочної і класицистської музики.

На основі проведеного дослідження представлена періодизація формування контртенорів як професійних, затребуваних виконавців. Наявність особливих голосових якостей дозволяє визначити контртенорів не лише як універсальних, вузькоспеціалізованих співаків, що ідеально інтерпретують барочні опери, але й що мають можливість якісно, повноцінно працювати як з оперним, камерним так і з естрадним репертуаром.

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, контртенор, класифікація вокальних голосів, сучасне вокальне виконання, виконавський стиль видатних контртенорів XX–XXI століть.

**Rudaya A. To the issue of the evolution of the countertenor performance in the musical art of the XX-XXI centuries.** The issue of the evolution of the countertenor performance touching on the period of XX-XXI centuries is considered in the given article. Being the phenomenon in the

established classical scheme of the voice gradation the identification of such performers requires special examination for the purpose of revealing necessary standard criteria of the voice specialization in the context of chamber, opera and pop singing.

The historical, analytical, interpretative and comparative methods which allowed examining the stages of the development of the countertenors performing art stage by stage and discovering necessary vocal qualities to promote the style of performing baroque and classical music were used as a methodological base.

The periodization of forming countertenors as professional, relevant performers was presented based on the research. The availability of the peculiar vocal qualities allow to define the countertenors not only as universal, highly tailored singers ideally interpreting baroque operas but also as the singers having the opportunity to work fully and qualitatively with opera, chamber repertoire and pop-repertoire as well.

**Key words:** vocal art, a countertenor, the classification of vocal voices, modern vocal performance, performing style of the prominent countertenors of the XX-XXI centuries.



## II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 786.7

*В.Н. Должиков*

---

### «ЦЫГАНСКАЯ РАПСОДИЯ» В. ПОДГОРНОГО: К ВОПРОСУ О СОВРЕМЕННОМ БАЯННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

---

Развитие баянного исполнительства во второй половине XX столетия связано с интенсивным созданием оригинального концертного репертуара для этого инструмента. Среди ярких творческих фигур, способствовавших становлению и дальнейшему развитию баяна в качестве академического инструмента (Н. Чайкин, В. Золотарёв, В. Зубицкий и др.), выделяется харьковский композитор, исполнитель и педагог В. Подгорный. Его отношение к баяну как своеобразной творческой «лаборатории», где идёт поиск новых композиторских и исполнительских средств и приёмов, значительно расширило художественные и технические возможности инструмента, способствовало введению баянного искусства в контекст современных новаторских тенденций.

Творческое наследие Владимира Яковлевича Подгорного (1928–2010) разнообразно по жанровому составу и представлено многочисленными концертно-симфоническими и вокально-хоровыми произведениями. Однако наибольший удельный вес составляют композиции для баяна, и это не случайно, поскольку кроме профессии «композитор» В. Подгорный получил высшее музыкальное образование как концертный исполнитель на баяне и преподаватель. Влюблённый в народное искусство, которое послужило импульсом для создания многих его композиций и стало основой авторского стиля, В. Подгорный создал большое количество обработок народных (украинских, русских) песен для баяна. Значительное место в творчестве композитора занимает также жанр программной фантазии. Наиболее яркие среди них: «Перепёлочка», «Ах ты, душечка», «Ноченька», «Повій, вітре, на Україну», «Русская фантазия», фантазия на тему украинской народной песни «Ой, чий-то кінь стоїть», концертная фантазия на тему песни Е. Куртиса «Вернись в Сорренто», концертная фантазия на тему Л. Далла «Посвящение Карузо», концертная фантазия на тему романса Б. Фрадкина «Дорогой длиною». Из циклических произведений можно отметить Сюиту ре мажор.

Прочно вошла в концертный репертуар многих известных баянистов «Цыганская рапсодия» В. Подгорного, созданная в начале 80-х годов, в период становления многотембрового готово-выборного баяна<sup>7</sup>. Это сочинение с успехом исполняют А. Скляр, В. Семёнов, Б. Мирончук, В. Ахмедзянова, баянные дуэты В. Василенко – А. Акулов, А. Мищенко – И. Снедков, нередко звучит оно на конкурсах и фестивалях исполнителей на народных инструментах, широко используется как инструктивный материал в баянных классах музыкальных вузов. Всё это актуализирует интерес к творческому наследию В. Подгорного и, в частности, к «Цыганской рапсодии» – произведению, которое стало важным этапом в дальнейшем развитии баяна как академического инструмента, отличающегося поистине безграничными возможностями.

К сожалению, исследовательская литература, посвящённая творчеству В. Подгорного, весьма ограничена и носит в большинстве случаев справочный характер. Среди имеющихся источников заслуживает внимания очерк О. Назаренко и О. Кононовой «Владимир Подгорный» [5], в котором авторы не только представляют музыку композитора в её достаточно широком жанровом диапазоне, но и дают меткие и аргументированные характеристики отдельным произведениям, выявляют особенности тематизма, формообразования, эмоционально-образного содержания. Так, при описании «Цыганской рапсодии» верно отмечается «гибкое сочетание свойств рапсодии и вариаций» [5, с. 35].

При этом «за кадром» до сих пор остаются многие исполнительские проблемы, связанные с интерпретацией этого яркого концертного произведения. Такой ракурс представляется необходимым для выявления новаторских тенденций развития баянного искусства, продемонстрировавшего за короткий временной период огромный взлёт всех выразительных ресурсов. Автор данной статьи предпринимает попытку заполнить эту «нишу». Свою цель он видит в рассмотрении характерных исполнительских средств и приёмов, широко используемых в «Цыганской рапсодии» В. Подгорного, оригинальность и новизна которых свидетельствуют о современной трактовке баяна в концертной практике последних десятилетий. Именно такой подход обусловил актуальность и новизну избранной темы.

Прежде чем непосредственно перейти к исполнительскому анализу избранного сочинения, необходимо остановиться на вопросах его жанрово-стилевой принадлежности. Авторская жанровая атрибуция

---

<sup>7</sup> Впервые «Цыганская рапсодия» В. Подгорного была опубликована издательством «Музична Україна» в 1988 году.

обязывает к выявлению имманентных черт рапсодии. С этой целью обратимся к «Музыкальной энциклопедии», в которой указывается, что рапсодия – это «вокальное или инструментальное произведение свободной формы, слагающееся как последование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов. Для рапсодии типичны использование подлинных народно-песенных тем, эпический дух. Рапсодия как бы воссоздаёт выступление народного певца-рапсода; временами в ней воспроизводится его речитация» [1, с. 540]. К этому следует добавить значительную роль импровизационности, характерную для рапсодии, что влияет на свободу композиционного строения, отсутствие чёткой типовой формы.

Краткий экскурс в историю музыкальной рапсодии свидетельствует о её значительном распространении в эпоху романтизма, хотя первые образцы появились раньше в творчестве Х. Ф. Д. Шубарта (1786). В. Н. Галленберга (1802), В. Я. Томашека (1813), Я. В. Воржишека (1814). Однако подлинный расцвет этого жанра связан с именем Ф. Листа, перу которого принадлежит 19 «Венгерских рапсодий» и «Испанская рапсодия». Опираясь на традиции венгерского национального инструментального стиля вербункош, разработанного в творчестве венгерских скрипачей конца XVIII – начала XIX века Я. Лавотта, А. Чермака, Я. Бихари (по происхождению цыгана), Ф. Лист строит свои рапсодии на сопоставлении двух частей – медленной («*Lassan*») и скорой («*Friska*»).

По такому же пути при создании рапсодий пошли и последующие композиторы, в частности, Й. Брамс («Рапсодия»), А. Дворжак («Славянские рапсодии»), М. Равель («Испанская рапсодия»), Э. Лало («Норвежская рапсодия»), А. Глазунов («Восточная рапсодия»), С. Рахманинов («Русская рапсодия», «Рапсодия на тему Паганини»), С. Ляпунов («Украинская рапсодия»), Дж. Гершвин («Рапсодия в стиле блюз»), С. Прокофьев («Уральская рапсодия»), К. Караев («Албанская рапсодия»), А. Хачатурян («Концерты-рапсодии») и др.

При создании своей «Цыганской рапсодии» В. Подгорный, несомненно, учитывал предыдущий опыт и сохранил такие важнейшие признаки жанра, как опора на национально-характерный материал, свобода формы, вырастающая из чередования разнохарактерных эпизодов, преобладание импровизационно-вариационных приёмов развития. При этом В. Подгорный идёт по пути не контрастного сопоставления медленной и быстрой частей, а избирает в качестве ведущего композиционного принципа постепенное наращивание динамики в такой последовательности разделов: *Leggiero rubato*,

*Moderato. Doloroso, Con anima, Con brio, Amoroso, Piu mosso, Vivo, Presto.* Последние два из них выполняют функцию коды, в предыдущих же идёт активная тематическая работа.

Показательным для жанра рапсодии является опора на песенно-танцевальный материал. В данном случае тематической основой сочинения является чрезвычайно популярная в широкой демократической среде песня «Две гитары», музыку которой в середине XIX века написал Иван Васильев<sup>8</sup> на слова Аполлона Григорьева<sup>9</sup>. Прочно закрепившись в бытовой фоносфере, эта песня фольклоризировалась и в просторечии стала называться «Цыганочка». В ней ярко отразились характерные черты цыганской музыки: контраст неторопливого, плавного, наполненного внутренней страстью лирического запева и темпераментного, удалого танцевального припева. Причём, с каждым куплетом происходит ускорение темпа, который становится предельно быстрым – пляска приобретает огненный характер, захватывает своим ярким эмоциональным порывом и исполнителей, и слушателей.

В. Подгорный чутко уловил жанрово-стилевые особенности «Цыганочки», своеобразие её национальной природы, сделав мелодию песни центральным тематическим звеном, своего рода темой-режиссёром (В. Москаленко) «Рапсодии». На кристаллизации и развитии её интонаций строится тематическая организация всего произведения.

Интонационный абрис песни, словно исподволь, «прорисовывается» уже во вступительном разделе (*Leggiero rubato*) – после арпеджированных пассажей появляется кварто-секундовый мотив с ямбическим зачином, который имитационно обыгрывается в среднем и нижнем регистрах (тт. 11–14).

Во втором разделе (*Moderato. Doloroso*) инициальный мотив оформляется в развёрнутую тему, рельефной подаче которой способствует прозрачная фактура. Выразительные секундовые «вздохи» в окончании каждого мотива словно погружают в глубины звука и придают оттенок томления, а ритмическое «зависание» на каждой сильной доле, подчёркнутое тянущейся феникой баяна, воспринимается как с трудом сдерживаемый порыв. В каждом мелодическом обороте благодаря расширению диапазона от квинты до октавы постепенно

---

<sup>8</sup> Иван Васильев (1810–1870) – композитор, гитарист, певец, руководитель цыганского хора в Москве.

<sup>9</sup> Аполлон Григорьев (1822–1864) – поэт, литературный и театральный критик, переводчик, мемуарист, автор ряда популярных песен и романсов.

накапливается напряжённость и экспрессия, что в сочетании с пульсирующим органичным пунктом усиливает скрытую в теме внутреннюю энергию.

Примечательно, что нисходящая секунда как интонационный элемент присутствует во всех базовых тематических образованиях сочинения, как, например, в начале раздела *Vivo*. Здесь постоянное повторение *g-fis* происходит на фоне секвенционных изменений пассажного движения.

На ритмическом, ладогармоническом, фактурном варьировании наиболее рельефных интонаций ведущей темы основываются все разделы, что характерно для вариационной формы, избранной в качестве ведущей композиционной модели произведения.

Показательно, что в самой жанровой природе основной темы сочетаются признаки песенности и декламационности. Это выражается как в речевых оборотах, отражающих пластику неспешного повествования, так и в особенностях фразировки, основанной на многократных повторах ритмической фигуры, состоящей из трёх восьмых, половинной и восьмой:



Такие варьированные повторы одной попевки в сочетании с неспешным движением придают теме лиро-эпический облик, столь свойственный медленным разделам рапсодии. Приведём два примера. Первый – из вступительного раздела, где восходящий стремительный пассаж закрепляется декламационной фигурой в триольном ритме, которая сменяется полнозвучными, нарочито диссонирующими созвучиями. Второй – из раздела *Amoroso*, для которого характерно неспешное развёртывание элементов темы в свободно-импровизационном стиле. При этом композитор сочетает определённую сдержанность с внутренней экспрессивностью интонирования тематического рельефа.

В быстрых эпизодах композиции господствует безудержное танцевальное движение, достигающее своего апогея в виртуозной коде (*Vivo, Presto*).

Работая над выстраиванием «звуковой концепции» произведения, В. Подгорный раскрывает весь многогранный потенциал баяна, трактует его как инструмент с глубочайшей выразительной палитрой, что даёт возможность представить в контрастном сопоставлении целую галерею образов: то задумчивых, трогательных, то зажигательно-задорных, то темпераментных, страстных.

Богатое тембровое многообразие звучания баяна объясняется наличием в конструкции правого полукорпуса «прямой» и «ломаной» дек. В «прямой» деке образуется светлый, открытый звук, а в «ломаной» – более густой, матовый. В результате четыре звучащих язычка (два в унисон, один октавой выше, один октавой ниже) дают 15 различных тембровых вариантов (регистров), соответствующих инструментам симфонического оркестра: (кларнет, фагот, гобой, челеста), либо органа. В левом полукорпусе совмещаются две клавиатуры: готовая (с басами и аккордами) и выборная – с таким же звукорядом, как и в правой руке. Эти конструктивные особенности, а также компактное расположение клавиш позволяют исполнителю на баяне, подобно пианисту, справляться с разнообразными техническими и фактурными особенностями: охватывать многозвучные аккордовые комплексы в большом диапазоне, исполнять в стремительном темпе пассажи и фигурации и т. д.

Мастерское использование чрезвычайно многообразных приёмов варьирования исходного тематического материала отражается, в первую очередь, на богатстве фактурных приёмов, повлиявших на раскрытие огромных выразительных и технических возможностей современного баянного исполнительства. Рассмотрим наиболее интересные из них.

Стремясь сохранить особенности народно-инструментального музицирования, композитор подчёркивает импровизационную манеру исполнения с неоднократно вводимыми каденциями (небольшое прелюдирование – т. 1 в разделе *Leggiero rubato*, т. 28 в разделе *Piu mosso*, тт. 17–22 в разделе *Amoroso*). Подчёркивая напевно-декламационную лирику, трепетность начальных фраз темы и её широкую распевность, В. Подгорный вводит орнаментальные украшения: форшлагы, трели (раздел *Con anima*), длительное тремоло мехом в среднем голосе, в результате чего музыка приобретает некоторую элегичность (с т. 31 раздела *Piu mosso*).

Среди многообразных фактурных приёмов следует отметить блестящую филигранную технику. Взлетающие вверх, а затем ниспадающие пассажи в первом разделе Рапсодии звучат очень свободно, в импровизационной манере (тт. 1, 2). В разделе *Con brio* нагнетанию праздничной атмосферы способствует шквал октавных хроматических пассажей, сменяющийся движением ломаных октав, в которых едва заметны контуры темы; моторно-нагнетательное движение, зажигательный, искрящийся характер коды (*Vivo, Presto*), являющейся кульминацией картины народного гулянья, отмечен постоянным динамическим и темповым нарастанием, виртуозным флейтовым

блеском и лёгкостью гармонических фигураций, сменяющихся вихревыми «пробегами» хроматических пассажей.

Нередко фигурации выполняют и орнаментальную функцию: например, в разделе *Amoroso* тема проходит в окружении арпеджированных триольных фигураций, создающих зыбкую, дрожащую звучность. Попутно отметим применение аккордовых *glissando*, способствующих достижению в конце произведения огромной экспрессии.

В лирических разделах, стремясь подчеркнуть песенную природу темы, её прозрачный, ясный облик, композитор создаёт многослойную фактуру, выделяя три взаимосвязанные и, в то же время, отчлѐнные горизонтальные линии: выразительная мелодия, не менее выразительный средний гармонический голос, имитационно развивающий отдельные её интонации (подголоски), и поступенное либо полутоновое движение баса. Равноправие голосов проявляется в свободе мелодического дыхания каждого голоса, в максимальном избегании одновременных членений, совпадающих цезур. Примечательно, что в период создания «Рапсодии» только внедрялась в практику готово-выборная клавиатура, но за счёт новаторского приёма использования пятипальцевой аппликатуры в правой руке (длительный период в старой школе баянного исполнительства большой палец находился за грифом) композитору удалось воплотить элементы полифонизации, а следовательно, достичь текучести, непрерывности развёртывания музыкального материала. Средний голос, как и басовый, преимущественно движется поступенно либо по полутонам, что создаёт густо насыщенную хроматизмами музыкальную ткань и образует красочные гармонические «переливы» (раздел *Con anima*, раздел *Piu mosso* с т. 31).

К исполнительским новациям, применяемым в Рапсодии, следует отнести и значительное расширение привычной шкалы исполнительских приёмов и штрихов. Это, прежде всего, разнонаправленное (переменное) движение меха левым полукорпусом в эпизодах, где композитор стремится акцентировать жѐстко звучащие аккорды в острой, упругой ритмике, подчеркнуть каждую долю, сделать её более выразительной:



Возможности многотембрового баяна позволили современным исполнителям вносить разнообразные типы вибраций: 1) пальцево-кистевая вибрация левой руки, 2) с помощью воздействия кисти правой

руки на клавиатуру правого полукорпуса. Применение вибрации призвано подчеркнуть яркую эмоциональность, характерную для цыганской музыки.

Одним из ярких исполнительских приёмов, применяемых в Рапсодии, является рикошет мехом, то есть сочетание удара по клавише и активного, резкого рывка меха, что придаёт звуку чёткий, отрывистый характер:



Ещё один интересный приём – подчёркивание (срыв) окончаний мотивов в высоком регистре за счёт острого соприкосновения пальцев с клавишей и в мелодии, и в аккордах в синхронном взаимодействии с рывком меха:



В. Подгорный стремится к равномерному распределению звукового материала между правой и левой клавиатурами, то есть насыщает партию левой руки такой же выразительностью, что и правой, тем самым добивается равноправия их выразительных функций.

Варьирование основной темы, то есть показ её с различных сторон, нередко связано с подчёркиванием красочной стороны гармонии, которой композитор придаёт очень большое значение. Здесь обращает на себя внимание «колористическое раскрепощение» гармонии. Прежде всего, это сказывается в интенсивной альтерации, так как альтерация является тем средством, которое, заостряя ладогармонические тяготения, повышает напряжение звуковых комплексов и одновременно усиливает их красочность. К примеру, т. 2 начального раздела содержит арпеджирование на гармонии двойной доминанты *g-moll*. В следующем же такте эта гармония эллиптически переходит в ум. VII7 тональности *c-moll*.

Столкновение созвучий (эллипсис) – достаточно частый ладотональный приём в гармонической логике «Рапсодии». Он соседствует также с приёмом вертикального соединения разнофункциональных аккордов. В конце вступительного раздела



доминантовая гармония дважды разрешается в аккордовый комплекс, нижний слой которого является тоническим (первый аккорд – тоника с добавленной секстой), верхний слой – вводная двойная доминанта с добавленной секстой. Другое соединение наблюдается в четырёх последних тактах Рапсодии: секундовые тетракордные ходы в басу в пределах большой терции (*g-es, cis-a*) сопровождаются цепочкой септаккордов, которые перемещаются вверх по малым терциям *g-b-cis-e*. Такое оригинальное выявление гармонической вертикали и горизонтали естественно заканчивается необычной каденцией – разрешением нонаккорда на V пониженной ступени в T5/3 без терцового тона.

Гармоническая логика произведения как бы сталкивает две противоположные силы. С одной стороны, – тенденция к сохранению функциональной логики, стремление сберечь чувство тонального единства, подчеркнуть традиционную гармоническую связь аккордов, с другой, – тенденция к фоничности, красочным звуковым образованиям, расширенной трактовке тональности. Например, в предшествующем коде разделе музыкальную ткань пронизывают мощные, надсадно-пронзительные в своей обнажённой диссонантности и регистровой обособленности аккорды – словно неистовый вихрь кружится и захватывает всех в буйный пляс. Такое увеличение звуковой массы, приводящее к мощным созвучиям, диссонантному «утолщению» темы, а также вовлечение всех регистров баяна в одновременное звучание создают иллюзию включения всё большего количества инструментов и целых оркестровых групп вплоть до оркестрового *tutti*.

Подобные эпизоды, в которых тема звучит со стихийной силой и огненным темпераментом, оттеняются камерностью лирических разделов. Например, *Piu mosso*, тт. 30–55 – это своеобразный «островок оцепенения» среди непрерывной текучести музыкальной ткани. При сохранении контуров темы, эмоциональный её аспект становится иным: помещая мелодию в высокий регистр, композитор, по-видимому, стремится к созданию специфически «флейтовой» задумчивой созерцательности.

Важную роль в драматургическом развёртывании сочинения играет его ритмическая организация. Импровизационность ритма, его усложнение с помощью частой метрической смены, каждый раз даёт развитию новый импульс, тем самым динамизируя музыкальную форму. Эпизоды напевно-декламационного склада сменяются активной моторикой, упругим синкопированным рисунком в разделах энергично-экспрессивного характера, где строительной единицей оказывается такт (разделы *Con brio, Vivo* и *Presto*). Таким образом, ритм, наряду с другими

элементами музыкального языка композитора, насыщает произведение внутренней динамикой, подчёркивает её энергетический потенциал и делает логичной музыкальную форму.

Итак, проделанный анализ «Цыганской рапсодии» В. Подгорного позволяет сделать некоторые обобщения.

Рассматриваемое произведение заняло достойное место в современном баянном репертуаре, обозначило важный этап в академизации народного инструмента, расширении его выразительного потенциала.

С огромной свободой и мастерством В. Подгорному удалось передать стиль цыганской музыки с его импровизационностью, страстностью, открытой эмоциональностью. Стремясь наиболее полно раскрыть богатые и многообразные «внутренние ресурсы» темы песни «Цыганочка», которая легла в основу данного сочинения, композитор проявил необыкновенную изобретательность при разработке материала, используя разнообразные выразительные средства и, соответственно, новые, характерные для XX века, композиционные приёмы. Мелодия песни привлекает не только «изысканностью обработки, осуществлённой с безукоризненным вкусом, но и нетрадиционной трактовкой этой мелодии, которая значительно драматизируется в процессе своего развития» [5, с. 35].

«Рапсодия» отличается чёткостью, продуманностью композиционно-драматургического построения. Рондо-вариационный принцип, являющийся основной конструктивной идеей сочинения, предопределил контрастное сопоставление отдельных разделов, динамичное переключение с одного фрагмента на другой. При этом вычленение мотивных отрезков темы, непрерывное их варьирование, обновление в процессе развития приводит к исключительной интонационно-тематической целостности. Тема не претерпевает существенного переосмысления; словно наряженный в разные костюмы, образ остается самим собой – многогранным и непредсказуемым.

Оркестровое по своей сути мышление композитора привело:

- к импровизационно-свободному обращению с регистровым пространством на протяжении всего произведения;
- к расширению палитры современного звучания баяна с помощью колористических приёмов в области гармонии, интересных ритмических и фактурных решений.

Весомую роль в неуклонном динамичном развёртывании музыкального материала играет хроматизация музыкальной ткани, а также логика фактурных сопоставлений: наряду с обогащением баянной фактуры полифоническими приёмами следует отметить, что

крупные фактурные слои отдельных разделов «Рапсодии» сочетаются с изысканностью и детализированностью линий в других. Тем самым В. Подгорный существенно обогащает тембровое звучание инструмента. Разделы с прозрачной звучностью, напоминающие тембры струнных либо деревянных духовых инструментов, чередуются с многотембровостью музыкальной ткани, мощностью полнозвучного *tutti*. Можно сказать, что фактурное многообразие служит здесь мощным средством для создания как блестящего сольного инструментализма, так и оркестровой многоплановости.

Неистощимая фантазия композитора, стремительность развития его музыкальной мысли, умение поражать каскадом неожиданностей гармонического, фактурного и ритмического порядка позволяет говорить о привнесении В. Подгорным в баянную музыку симфонических принципов развития.

Используя богатейшие акустические свойства многотембрового баяна, позволяющие гибко реагировать на изменения фактуры, воспроизводить тончайшие динамические нюансы, композитору удалось раскрыть всю мощь, блеск и красочность звучания инструмента, его невероятный виртуозный размах, симфоничность, яркость образов и, в целом, создать яркое концертное произведение с богатейшим спектром оркестровых звучаний.

Оригинальность и новизна характерных исполнительских средств и приёмов, широко используемых в «Цыганской рапсодии», свидетельствуют о современной трактовке баяна как академического инструмента в концертной практике последних десятилетий.

#### **Список использованных источников**

1. Музыкальная энциклопедия. Рапсодия: Т. 4 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – С. 540–541.
2. Тюлин, Ю. Н. Краткий теоретический курс гармонии / Ю. Н. Тюлин. – Л. : Музгиз, 1960. – 167 с.
3. Холопова, В. Н. Музыкальный тематизм / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1983. – 88 с.
4. Димченко, С. С. Вплив творчої спадщини Володимира Підгорного на розвиток баянного мистецтва України / С. Димченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2013. – Вип. 38. – С. 264–278.
5. Назаренко, О. І. Володимир Підгорний / О. І. Назаренко, О. В. Кононова. – К. : Музична Україна, 1992. – 46 с.
6. Семешко, А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть : Довідник / А. А. Семешко. – Тернопіль: Навч. книга. – Богдан, 2009. – 242 с.

## References

1. Muzykalnaya enciklopediya. Rapsodiya: T. 4 / gl. red. Yu. V. Keldysh [Musical encyclopedia. Rhapsody: V. 4 / chief editor Yu. Keldysh] Moscow : Sov. enciklopediya [Soviet encyclopedia], 1978, pp. 540-541.
2. Tyulin Yu. N. Kratkij teoreticheskij kurs harmonii [[Brief theoretical course of harmony] Leningrad : Muzgiz, 1960, 167 p.
3. Kholopova V. N. Muzykalnyj tematizm [Musical thematism] Moscow : Muzyka [Music], 1983, 88 p.
4. Dimchenko S. S. Vpliv tvorchoyi spadshini Volodimira Podgornogo na rozvitok bayannogo mistectva Ukrayini [The influence of Volodymyr Podgorny's creative heritage on the development of the Ukrainian bayan art] Problemi vzayemodiyi mistectva, pedagogiki ta teoriyi i praktiki osviti [The problems of the interaction of art, pedagogy, theory and practice of education]. Kharkiv: HNUM imeni I. P. Kotlyarevskogo [KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky], 2013, Issue 38, pp. 264–268.
5. Nazarenko O. I. Volodimir Pidgornij [Volodymyr Podgorny] Kiev : Muzichna Ukrayina [Musical Ukraine], 1992, 46 p.
6. Semeshko A. A. Bayanno-akordeonne mistectvo Ukrayini na zlami XX–XXI stolit : Dovidnik [Bayan-accordion art of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries : The Guide] Ternopil: Textbook, Bogdan, 2009, 242 p.

**Должиков В.Н. «Цыганская рапсодия» В. Подгорного: к вопросу о современном баянном исполнительстве.** Статья посвящена исследованию одного из ярких образцов современного баянного искусства – «Цыганской рапсодии» В. Подгорного. Это произведение прочно вошло в концертный репертуар многих известных исполнителей, звучит на конкурсах и фестивалях, широко используется как инструктивный материал в баянных классах музыкальных вузов. Сочинение В. Подгорного стало важным этапом в развитии баяна как академического инструмента, отличающегося поистине безграничными возможностями.

В процессе анализа выявляются характерные исполнительские средства и приёмы, широко используемые в «Цыганской рапсодии», подчёркивается их оригинальность и новизна, что свидетельствует о современной трактовке баяна в концертной практике последних десятилетий. Именно такой подход обусловил актуальность и новизну затронутой в статье проблемы.

В качестве методологической базы привлекались функциональный, системный, исторический, жанрово-стилевой, исполнительский методы, что дало возможность раскрыть своеобразие исследуемого сочинения, его глубокую связь с национальной природой тематического источника – песни «Цыганочка».

Оркестровое по своей сути мышление композитора привело к импровизационно-свободному обращению с регистровым пространством на протяжении всего произведения; расширению палитры современного звучания баяна с помощью колористических приёмов в области гармонии, интересных ритмических и фактурных решений. Используя богатейшие акустические свойства многотембрового баяна, позволяющие воспроизводить тончайшие динамические нюансы, композитору удалось раскрыть всю мощь, блеск и красочность звучания инструмента, его невероятный виртуозный размах, симфоничность, яркость образов и, в целом, создать яркое концертное произведение с богатейшим спектром оркестровых звучаний.

**Ключевые слова:** В. Подгорный, «Цыганская рапсодия», баянное исполнительство, жанр рапсодии, цыганская музыка, академизация народных инструментов, оркестральность трактовки баяна.

**Должиков В.М. «Циганська рапсодія» В. Подгорного: до питання про сучасне баянне виконавство.** Стаття присвячена дослідженню одного з яскравих зразків сучасного баянного мистецтва «Циганської рапсодії» В. Подгорного. Цей твір міцно увійшов до концертного репертуару багатьох відомих виконавців, звучить на конкурсах і фестивалях, широко використовується як інструктивний матеріал у баянних класах музичних ВНЗ. «Рапсодія» стала важливим етапом у розвитку баяна як академічного інструмента, що відзначається безмежними можливостями.

У процесі аналізу виявляються характерні виконавські засоби і прийоми, що широко використані в «Циганській рапсодії», підкреслюється їх оригінальність і новизна, що свідчить про сучасне трактування баяна в концертній практиці останніх десятиліть. Саме такий підхід зумовив актуальність і новизну проблематики статті.

Як методологічна база залучалися функціональний, системний, історичний, жанрово-стильовий, виконавський методи, що дало можливість розкрити своєрідність твору, що досліджується, його глибокий зв'язок з національною природою тематичного джерела – пісні «Циганочка».

Оркестрове за своєю суттю мислення композитора призвело до імпровізаційно-вільного поводження з регистровим простором протягом усього твору; розширенню палітри сучасного звучання баяна за допомогою колористичних прийомів в області гармонії, цікавих ритмічних і фактурних рішень. Використовуючи багатющі акустичні властивості багатотембрового баяна, що дозволяють відтворювати найтонші динамічні нюанси, композитору вдалося розкрити всю міць

і барвистість звучання інструмента, його віртуозний розмах, симфонічність, яскравість образів і, в цілому, створити яскравий концертний твір з багатючим спектром оркестрових звучань.

**Ключові слова:** В. Подгорний, «Циганська рапсодія», баянне виконавство, жанр рапсодії, циганська музика, академізація народних інструментів, оркестрова інтерпретація баяна.

**Dolzhikov V. "Gypsy Rhapsody" V. Podgorny on the question of modern bayan performance.** The article is devoted to the study of one of the most striking examples of modern bayan art – "Gypsy Rhapsody" By V. Podgorny. This work is firmly included in the concert repertoire of many famous performers, is played at competitions and festivals, and is widely used as an instructional material in bayan classes of music universities. Rhapsody has become an important stage in the development of the bayan as an academic instrument with truly limitless possibilities.

The analysis reveals the characteristic performing tools and techniques widely used in the "Gypsy Rhapsody", emphasizes their originality and novelty, which indicates the modern interpretation of the bayan in concert practice in recent decades. This approach has caused the relevance and novelty of the problem raised in the article.

As a methodological basis, we used functional, systematic, historical, genre-style, and performance methods, which made it possible to reveal the originality of the composition under study, its deep connection with the national nature of the thematic source-the song "Tsyganochka»,

The composer's essentially orchestral thinking led to an improvisational and free handling of the register space throughout the work; expanding the palette of the modern sound of the accordion with the help of coloristic techniques in the field of harmony, interesting rhythmic and textural solutions. Using the rich acoustic properties of the multi-timbre accordion, which allow reproducing the most subtle dynamic nuances, the composer was able to reveal the full power, brilliance and colorfulness of the instrument's sound, its incredible virtuoso scope, symphonic, brightness of images and, in general, to create a bright concert work with a rich range of orchestral sounds.

**Key words:** V. Podgorny, "Gypsy Rhapsody", bayan performing, a genre of rhapsody, gypsy music, academicization of folk instruments, orchestration of bayan treatment.

---

**ТВОРЧЕСТВО П. ПОЛУХИНА: СОЧИНЕНИЯ И  
ОБРАБОТКИ ДЛЯ ДУЭТА ГИТАР**

---

Последние десятилетия для развития современного отечественного гитарного искусства оказались необычайно продуктивными. Этому способствовали творческие усилия нескольких поколений исполнителей-виртуозов, педагогов и композиторов. Взаимосвязь представленной триады, а также синхронизация достижений каждой отдельно взятой сферы обеспечивает дальнейшее успешное обогащение культуры гитарного исполнительства, укрепление методологии и расширение высокохудожественного репертуара. Вопросы освоения новой музыки играют ключевую роль в учебно-методической и исполнительско-педагогической практике гитариста. Поэтому обращение к не изученному в отечественном музыковедении гитарному творчеству композитора и исполнителя Петра Полухина видится весьма актуальным и востребованным.

Анализ последних исследований показал, что среди исследований, посвящённых анализу гитарной музыки отечественных композиторов, можно упомянуть немногочисленные работы. В основном, это статьи и диссертации (например, В. Сидоренко [7], В. Ткаченко [10] и др.). О произведениях П. Полухина есть краткие упоминания в монографии Т. Иванникова «Гитарное искусство XX века как феномен творчества» [3], однако детального изучения его композиторского наследия ещё не проводилось.

Цель статьи – представить аналитическую панораму сочинений и обработок для дуэта гитар П. Полухина в художественном и исполнительском аспектах.

Пётр Иванович Полухин несомненно является крупнейшим украинским композитором и аранжировщиком произведений для классической гитары конца XX- начала XXI века. Родился в Луганске, поступил в луганское музыкальное училище по классу гитары в 1959 году и после окончания поступил в Киевскую консерваторию, которую успешно закончил в 1970 году. К слову, тогда на территории СССР только в трёх консерваториях – киевской, львовской и уральской (г. Свердловск) существовали гитарные классы.

С 1976 года П. Полухин проработал много лет солистом киевской государственной филармонии. Активно гастролировал по СССР, а также и за рубежом в составе дуэта Б. Которович (скрипка) –

П. Полухин (гитара). В 1982 году гитарист получил звание Заслуженного артиста Украины. Вскоре после распада Советского Союза уехал в Аргентину, где продолжал активную концертную деятельность. Стал членом Союза композиторов Аргентины. Затем переехал в США, а позже в Канаду, где проживает в настоящее время. П. Полухиным написана музыка к более 30 радиоспектаклям и фильмам и создано несколько концертов для гитары с оркестром, множество пьес и обработок для гитары соло, квартета гитар, ансамблей гитары в сочетании с различными инструментами.

Знакомство с творческим наследием композитора, анализ ряда сочинений и обработок для дуэта гитар, исполнительское осмысление его музыки с художественной точки зрения помогут включить его сочинения в ансамблевый репертуар современного гитариста. Рассматриваемые нами оригинальные ансамблевые сочинения наиболее ярко демонстрируют глубокое знание автором жанрово-стилистических моделей разных эпох, национальных традиций европейских и латиноамериканских стран.

«Грёзы» – оригинальное сочинение композитора, написанное для дуэта. Это спокойная мечтательная музыка в размере 4/4. Красивые арпеджио в мягких аккордовых последовательностях в аккомпанирующей гитаре располагают к созерцанию. Ритм румбы в мелодической линии солирующей гитары привносит некоторое противоречие между мелодией и аккомпанементом. Но оно не содержит драматизма, а добавляет музыке немного эмоциональности и остроты.

«Печальная сарабанда» – пьеса, посвящённая детям Донбасса, погибшим во время боевых действий в 2014-2018 годах. Разделы пьесы передают разные градации чувства скорби и печали. Применение песенной формы позволяет видоизменять эмоциональное наполнение темы при каждом её повторении. Оstinатный ритм в басу во 2-й гитаре в начале пьесы подготавливает вступление главной печальной темы, звучащей в среднем регистре. Автор использует тональность *d-moll*, не отражая это в знаках при ключе. Во 2-й цифре появляется ключевой знак си бемоль и закрепляется тональность *d-moll*, а тема приобретает новые черты и переходит в партию 2-й гитары. Арпеджио 1-й гитары только создаёт фон для этой скорбной мелодии. В 3-й цифре тема переходит к 1-й гитаре, а триольное разнообразное арпеджио – во вторую гитару. Таким образом, грустные интонации приобретают трагический оттенок. В 4-й цифре снова проходит 1-я тема. 5-я цифра – звучит в *d-moll*. Оstinатный триольный бас сопровождает форшлаги в верхнем регистре, имитируя интонации плача. 6-я цифра возвращает к 1-й теме и дуольному оstinато



в басу, которое переходит в новый объединяющий раздел, где триольный оstinатный бас оттеняет развитие главной темы. И снова проведение в первоначальном виде основной темы завершает пьесу.

Талантливо композитор использовал колорит американской формы музицирования при создании оригинальной пьесы «*Кантри в русском стиле*». Автор использует русскую шуточную песню «Чижик-пыжик» в основе этой пьесы. Здесь и специфический синкопированный ритмический рисунок Кантри-мьюзик в аккомпанементе. Явные русские интонации в мелодических оборотах очень интересно сочетаются с ритмом. Всё это создаёт, казалось бы, несочетаемый сплав совершенно различных стилей. Но, как ни странно, они органично дополняют друг друга. Полухин удачно вплетает цитату ещё одной русской шуточной песенки «*Тили-тили, трали-вали. Это мы не проходили, это нам не задавали*», что в свою очередь добавляет пьесе комического эффекта и создаёт лёгкое и непринуждённое настроение.

«*Токката – Полёт Бабы-Яги*» – оригинальная пьеса с интересным сказочным сюжетом, написанная современным музыкальным языком. Автор использовал виртуозную *токкату* для придания музыкальному образу динамичности, стремительности, полётности. Непрерывность движения 16-ми у 2-й гитары накладывается на угловатые интервалы в восьмых нотах в мелодической линии диссонирующих интонаций у 1-й гитары, которые рисуют образ полёта злой колдуньи. Остановка движения на диссонирующих аккордах и реплика в мелодии символизирует разгоняющий злые силы «Крик петушка», после которого наступает рассвет. Быстрые пассажи финала, завершающие эту виртуозную пьесу, иллюстрируют исчезновение Бабы-Яги.

В сочинении для дуэта «*Падающие листья*» П. Полухин использовал натуральные флажолеты в аккомпанементе, опирающиеся на терцово-квартовые интервалы, присущие гитарному строю. Это придаёт сочинению необычный ладовый оригинальный эффект и украшает мелодию в обычном звучании. Большая протяжённость флажолетов создаёт особую акустическую ауру произведения. Медленный темп позволяет флажолетам полноценно звучать, оттеняя тему в 1-й гитаре. Только в 3-й цифре гитары возвращаются к обычному стандартному звучанию инструментов, которое воспринимается слушателем как отдых. И уже в 4-й цифре происходит возврат к 1-му разделу с флажолетным аккомпанементом. С 5-й цифры начинается заключительный раздел пьесы, где тема у 1-й гитары также звучит сложными флажолетами. Далее на фоне призрачного аккомпанемента тема флажолетами перемежается с обычным звучанием в партии 1-й гитары и завершается

аккордом у двух гитар флажолетом. Таким образом, пьеса воспринимается как некий акварельный рисунок, передающий состояние созерцательности и безмятежности.

Будучи концертирующим гитаристом, П. Полухин в полной мере представляет себе особенности гитары и использует её технические и художественные возможности для создания интереснейших пьес и обработок.

«*Сальтарелло*». Мелодия XIV века, обработанная П. Полухиным для дуэта. Выбор тональности *e-moll*, видимо, обусловлен звучанием открытых гитарных басов и аккордов, имитирующих старинные инструменты с кварто-квинтовыми оборотами. Пьеса написана в трёхчастной форме с развёрнутой средней частью, досочинённой автором обработки. Музыка этого фрагмента где-то контрастирует с основной темой танца, оттеняя и расширяя её.

«*Вчерашняя милонга*» Абея Флери (аргентинского композитора XX века) легла в основу обработки П. Полухина [8]. В СССР эта пьеса была издана в 70-80-х годах XX века в ряде нотных сборников как «*Аргентинская мелодия*» Марии-Луизы Анидо. На самом деле известная исполнительница не была автором пьесы. Она была аранжировщиком упрощённого варианта этой мелодии и не раз говорила об этом. П. Полухин, живя в Аргентине, познакомился с оригиналом и сделал несколько вариантов обработок этой темы для соло или квартета гитар<sup>10</sup>. Надо сказать, что автор этого сочинения развил мелодическую канву пьесы, дописав ряд мелодий, стилистически рождающихся из основного материала произведения. Это легло в основу вариаций, которые значительно разнообразили ритмическую, мелодическую и художественную сторону милонги.

Виртуозная обработка для дуэта гитар танго «*Кумпарсита*» М. Родригеса [8] (версия П. Полухина), основанная на импровизациях выдающегося аргентинского гитариста Х. Домингеса – это талантливое погружение в стилистику оригинального танца. Полноценное использование возможностей дуэта гитар – переходы мелодического материала между инструментами, разнообразие гармонической линии и ритмов, регистров – всё это вносит в музыку танго неповторимый шарм. Завершает пьесу виртуозная вариация-кода, несомненно, украшающая произведение.

«*Сицилийская тарантелла*» Бенедетто Кальварусо – ещё одна из многих интереснейших обработок для дуэта. П. Полухин творчески

---

<sup>10</sup> Основываясь на аранжировках П. Полухина, автором этой статьи сделан вариант для дуэта гитар, который успешно исполнялся в ряде концертов.

подошёл к музыкальному материалу, в общем-то, простой сольной пьесы для гитары, превратив её в яркое виртуозное произведение. Развил мелодическую линию, основываясь на мелодике оригинала. Разнообразил гармонию, расширил объём и содержание пьесы и таким образом повысил художественную ценность произведения.

Концертная обработка П. Полухиным пьесы Хорхе Люкесси *Аргентинское танго «Брызги шампанского»* [8] всесторонне раскрывает возможности гитарного дуэта. Использование плотной аккордовой фактуры в обеих гитарах, передача между инструментами мелодической линии – всё это ярко раскрывает музыкальный образ танца. Удачная мажорная часть, написанная автором обработки, основана на мелодических элементах главной темы у 2-й гитары. А аккомпанемент тремоло у 1-й гитары в середине пьесы оттеняет основную тему популярной мелодии, к которой возвращается в последней части П. Полухин для закрепления музыкального материала танго. Пьеса написана в трёхчастной форме.

Иная фактурная насыщенность в дуэте гитар воплощена автором в обработке известного *«Цыганского танго»* А. Гаде [8]. Здесь вся мелодическая линия отдана 1-й гитаре. 2-я гитара фактически только аккомпанирует солисту. После небольшого вступления импровизационного характера звучит главная минорная тема танца, которая постепенно развивается и переходит в мажорную часть, завершая танго развитым финальным эпизодом.

Отдельным примером творчества Петра Полухина являются две фуги, написанные на темы известных советских песен.

*«Фуга на песню Л. Книппера «Полюшко-поле».* Автор талантливо использовал тему известной песни и создал энергичную полифоническую пьесу для дуэта. Проведение темы песни в различных гитарах и мягкие логичные отклонения в другие тональности создают неповторимую атмосферу непрерывного развития, непрерывного движения. Небольшие интермедийные фрагменты подготавливают каждый раз вступление основной темы.

*«Фуга на тему песни «Таганка».* Пьеса полностью передаёт лирическое настроение песни, усиливая этот компонент. Начинается пьеса неторопливым одноголосным изложением темы у 2-й гитары в тональности *e-moll* и затем отклонение в *h-moll* с подключением 1-й гитары приносит определённое оживление в музыку. Дальнейшее развитие музыкального материала и возвращение в тональность *e-moll* создаёт простор композитору в использовании подголосочной полифонии и, исходя из этого, фрагментов мелодии для раскрытия художественных задач. Музыкальный материал припева идёт в более

насыщенной фактуре. Возвращение к основной теме подводит в коде, построенной на цепочке уменьшенных аккордов. Этот композиторский приём, завершающий пьесу, часто использовался в сочинениях эпохи барокко и успешно реализован автором в данной фуге.

Вариации на тему Д. Каччини *«Ave Maria»*. Авторство самой пьесы, по-видимому, принадлежит гитаристу В. Вавилову, который в силу политических условностей социалистической эпохи и цензуры, препятствовавшей изданию и записи сочинения, был вынужден передать авторство известному зарубежному композитору. П. Полухин интересно развил музыкальный материал и сделал вариации яркими, разнообразными, запоминающимися. Разнохарактерные, в целом, вариации дополнительно заключены в рамки трёхчастной формы. Автор находит баланс между стилистикой барочных мелодических оборотов и гармоний и элементами современного музыкального языка, что является отличительной чертой данной пьесы.

Интересный цикл пьес написан П. Полухиным на основе популярных советских песен.

Одна из них – обработка *«Мелодии»* А. Петрова из к/ф *«Осенний марафон»*. Композитор творчески использовал музыкальный материал популярной в своё время мелодии. Добавил некоторую остроту ритмическому рисунку в аккомпанементе (несколько метроритмических вариантов самбы). При этом мелодическая линия звучит, в основном, в традиционном ритме. Такое полиритмическое сочетание не нарушает мелодию, а только придаёт аккомпанементу более современное звучание.

Этот же опыт проявился и в инструментальной обработке песни Тихона Хренникова *«Московские окна»*. П. Полухин использовал ритмические рисунки самбы. А элементы стиля кантри в теме и элементы джазовой гармонии в аккомпанементе в одной из вариаций значительно преобразили образную сферу этой обработки. Всё это позволило обогатить музыкальный материал пьесы. Она производит большое впечатление на слушателей.

Ещё одна обработка популярной мелодии Генри Манчини *«Лунная река»* сделана композитором в форме вариаций. Мелодия постоянно переходит от одной гитары к другой, создавая различные эмоциональные оттенки. П. Полухин применяет интересную гармонизацию мелодии, основываясь на оригинале, но в то же время и учитывает гитарную аппликатурную специфику. Это придаёт дополнительные гармонические краски данной композиции.

*«Вариации на тему песни Чарли Чаплина “Титина”»* из кинофильма *«Новые времена»* (1936) продолжили цикл обработок популярных песен и мелодий из различных кинофильмов. Форма

вариаций особенно удаётся автору. Он находит много интересных решений. В поворотах темы, различных ритмах, смене регистров чувствуется лёгкий юмор, присущий главной теме. П. Полухин применяет для расширения образной сферы различную гармонизацию, изменения тональных планов.

«*Сиреневый туман*» (неизвестный автор). Эта обработка популярной в советское время песни с аккомпанементом в ритме традиционного танго тоже написана в форме вариаций, что позволяет всесторонне развить мелодическую линию, а также разнообразить гармонизацию аккомпанемента, увязав с мелодическими репликами. Исполнительская редакция автора этой статьи, согласованная с композитором, вносит изменения в темп в различных вариациях. Такой подход обеспечивает большее темповое разнообразие в пьесе и, несомненно, способствует успеху у слушателей.

Оригинальные композиторские решения автор применил в обработке популярной песни Р. Паулса «*Миллион алых роз*». Трёхчастная форма самой композиции, а в аккомпанементе латиноамериканские ритмические рисунки самбы, *nuevo tango* органично вписались в партитуру дуэта и добавили дополнительные штрихи в динамичную палитру ансамбля. Полухин выбрал удобную тональность обработки *e-moll*. Использование открытых басов позволяет более свободно работать с фактурой. Проведение в 1-й цифре темы у 1-й гитары в среднем регистре сменяется во 2-й цифре на тему в басу у 2-й гитары. И в 3-й цифре в припеве происходит возврат к звучанию темы у 1-й гитары. 4-я цифра-проигрыш и модуляция в *a-moll*. Дальнейшее изложение темы уже идёт в этой новой тональности. И в 7-й цифре звучит проигрыш и возвращение в тональность – *e-moll*. Снова проведение темы у 1-й гитары, а затем в басу у 2-й гитары – фактическое повторение 1-й части. Тема припева служит финалом этой интересной обработки, которая вызывает всегда большой интерес у слушателей.

Выводы. Проведённый художественный и исполнительский анализ дуэтных сочинений и обработок гитариста-композитора П. Полухина даёт представление о стилистических особенностях авторского письма, его техническом и жанровом арсенале. Особенности композиционного и фактурного изложения в «Грёзах», «Кантри в русском стиле», «Печальной сарабанде», а также широкое использование латиноамериканских метроритмических моделей, подголосочной полифонии и вариационного развития в гитарных обработках известных классических и популярных произведений демонстрируют глубокое знание автором музыки технических и выразительных возможностей инструмента. Яркость и самобытность

изложения оригинального, а также заимствованного тематического материала свидетельствует о художественной ценности представленных композиций, что, в свою очередь, актуализирует включение дуэтных опусов композитора в учебный и концертный репертуар гитариста.

### **Список использованных источников**

1. Видаль, Р. Заметки о гитаре, предлагаемые Андресом Сеговией / пер. с фр. И. Лихачёва. – М. : Музыка, 1990. – 32 с.
2. Вольман, Б. Л. Гитара и гитаристы: очерк истории шестиструнной гитары / Б. Л. Вольман. – Л. : Музыка, 1968. – 67 с.
3. Классическая гитара в России и СССР: Справочник / сост. М. С. Яблоков. – Тюмень–Екатеринбург: Русская энциклопедия, 1992. – 2107 с.
4. Максименко, В. А. Графическое оформление нотного текста для гитары / Общ. ред. П. Вещицкого. – М. : Сов. композитор, 1984. – 128 с.
5. Полухин, П. И. TerraGuitar [Электронный ресурс] / П. И. Полухин. – Режим доступа: <https://cloud.mail.ru/public/BaCu/BpWQ1boLc/Гитара%20С%20, свободный>. – Загл. с экрана.
6. Танго и вальсы: Нотный сборник / сост. П.В. Иванников. – М. : Аллегро, 2018. – Вып. 2. – 3–55 с.
7. Теоретические проблемы музыки XX века / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. М. : Музыка, 1978. – Вып. 2. – 512 с.
8. Іванніков, Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія / Т. П. Іванніков. – Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г. – 2018. – 392 с.
9. Сидоренко, В. Л. Твори А. Андрушка для гітари соло: до взаємодії фольклоризму і неокласицизму / В. Л. Сидоренко // Науковий вісник НМАУ : Музична творчість та наука в історичному просторі : зб. ст. / упоряд. В. Г. Москаленко. – Київ : НМАУ, 2008. – Вип. 73. – С. 241–248.
10. Ткаченко, В. Н. Універсализм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2013. – 16 с.

### **References**

1. Vidal R. Zаметki o gitare, predlagaemye Andresom Segoviej / per. s fr. I. Lihachyova [Suggested by Andres Segovy notes about the guitar / transl. from French by I. Likhachyov] Moscow : Muzyka [Music], 1990, 32 p.
2. Volman B. L. Gitara i gitaristy: ocherk istorii shestistrunnoj gitary [The guitar and guitarists: the essay about the history of six-string guitar] Leningrad : Muzyka [Music], 1968, 67 p.
3. Klassicheskaya gitara v Rossii i SSSR: Spravochnik / sost. M. S. Yablokov [Classical guitar in Russia and the USSR: Reference book / compiled by

- M. S. Yablokov] Tyumen – Yekaterinburg : Russkaya enciklopediya [Russian encyclopedia], 1992, 2017 p.
4. Maksimenko V. A. Graficheskoe oformlenie notnogo teksta dlya gitary / Obshh. red. P. Veshchikogo [Graphical design of the note text for the guitar / General editorship by P. Veshchitsky] Moscow : Sov. kompozitor [Soviet composer], 1984, 128 p.
  5. Polukhin P. I. Terra Guitar. URL : <https://cloud.mail.ru/public/BaCu/BpWQ1boLc/Гитара%2C%20-.htm>, free.
  6. Tango i valsy: Notnyj sbornik / sost. P.V. Ivannikov [Tango and waltzes: A collection of notes / compiled by P. V. Ivannikov] Moscow : Allegro, 2018, Issue 2, 3–55 p.
  7. Teoreticheskie problemy muzyki XX veka / red.-sost. Yu. N. Tyulin [Theoretical problems of music of the XX-th century / compiler-editor Yu. N. Tyulin] Moscow : Muzyka [Music], 1978, Issue 2, 512 p.
  8. Ivannikov T. P. Gitarne mistectvo XX stolittya yak fenomen tvorchosti : monografiya [Guitar art of the XX-th century as a phenomenon of a creative work: a monography] Kamenets-Podolsky: Vidavec PP Zvolejko D. G. [Publisher Private Entrepreneur Zboleyko D. G.], 2018, 392 p.
  9. Sidorenko V. L. Tvori A. Andrushka dlya gitari solo: do vzayemodiyi folklorizmu i neoklasicizmu [Compositions by A. Andrushko for the solo guitar: to the interaction between folklore and neoclassicism] Naukovij visnik NMAU : Muzichna tvorchist ta nauka v istorichnomu prostori : zb. st. / uporyad. V. G. Moskalenko [Scientific Bulletin NMAU], 2008, Issue 73, pp. 241–248.
  10. Trachenko V. N. Universalizm i specifiika muzichnogo mislennya u stilyah gitarnoyi tvorchosti 1880-1990 rokiv: avtoref. dis. ... kand. mistectvoznavstva: 17.00.03. Muzichne mistectvo [Universalism and specificity of musical thinking in the styles of the guitar creativity of 1880-1990 years: Ph. D. thesis in History of Arts: 17.00.03. Musical Art] Hark. nac. un-t mistectv im. I. P. Kotlyarevskogo [Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky]. Kharkiv, 2013, 16 p.

**Иванников П.В. Творчество П. Полухина: сочинения и обработки для дуэта гитар.** Статья посвящена гитарному творчеству современного украинского гитариста-композитора Петра Полухина. Проведён художественный и исполнительский анализ наименее изученной части авторского наследия – его сочинений и обработок для дуэта гитар. Выявлены особенности композиционного и фактурного изложения в «Грёзах», «Кантри в русском стиле», «Печальной сарабанде» и др. В гитарных обработках известных классических и популярных произведений прослежены жанрово-стилистические аспекты авторского мышления – широкое использование латиноамериканских метроритмических моделей, подголосочной полифонии, вариационного развития. Отмечено глубокое знание автором

музыки технических и выразительных возможностей инструмента, обеспечивающее яркость и самобытность изложения оригинального, а также заимствованного тематического материала.

**Ключевые слова:** творчество П. Полухина, гитарная музыка, обработки для дуэта гитар, исполнительский анализ.

**Иванников П.В. Творчість П. Полухіна: твори та обробки для дуету гітар.** Стаття присвячена гітарній творчості сучасного українського гітариста-композитора Петра Полухіна. Проведений художній та виконавський аналіз найменш вивченої частини авторської спадщини – його творів та обробок для дуету гітар. Виявлені особливості композиційного і фактурного викладу у «Грезах», «Кантри в русском стиле», «Печальной сарабанде» та ін. У гітарних обробках відомих класичних та популярних творів простежуються жанрово-стилістичні аспекти авторського мислення – широке використання латиноамериканських метроритмічних моделей, підголосної поліфонії, варіаційного розвитку. Відмічено глибоке знання автором музики технічних та виразних можливостей інструменту, які забезпечують яскравість і самобутність викладу оригінального, а також запозиченого тематичного матеріалу.

**Ключові слова:** творчість П. Полухіна, гітарна музика, обробки для дуету гітар, виконавський аналіз.

**Ivannikov P. P. Polukhins's creative work: compositions and arrangements for the guitar duet.** The article focuses on the creative work of the modern Ukrainian-composer Pyotr Polukhin. The artistic and performing analysis of the least investigated part of the author's heritage – his compositions and arrangements for the guitar duet was made. The peculiarities of the compositional and textural way of playing in "Visions", "Country music in the Russian style", "Sorrowful saraband" and the others were revealed. The genre-stylistic aspect of the author's thinking – wide usage of Latin-American meter-rhythmic models, sub-voice polyphony and variation development were traced. It is significant to note the author's thorough knowledge of music, technical and expressive capabilities of the instrument which provide the brightness and singularity of exposing as original as borrowed thematic material.

**Key words:** P. Polukhin's creative work, guitar music, arrangements for the guitar duet, performance analysis.



---

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. БАХА

---

В искусстве существуют явления, жизнь которых не ограничивается временем. Это искусство непреходящих ценностей и значения. К подобным явлениям принадлежит творчество великого Иоганна Себастьяна Баха. Изучение и постижение ценности искусства, на наш взгляд, является насущной потребностью музыканта-исполнителя, для которого одной из главных задач является практическое изучение творчества композиторов различных эпох и овладение различными исполнительскими стилями.

В становлении музыканта исполнение музыки И. С. Баха играет огромную роль в формировании творческой личности, являясь мерилом художественного вкуса и такта, уровня владения техническим мастерством, а также всем богатством разнообразнейшей звуковой палитры. Но что следует отметить особо, стилистически грамотное исполнение произведений И. С. Баха свидетельствует о степени глубины и широты творческой мысли самого исполнителя.

Вопросы исполнительского стиля произведений И. С. Баха часто вызывают полемику среди музыкантов, в наше время сохраняется интерес к этой гениальной музыке, что подтверждается возникновением различных интерпретаций произведений великого композитора и свидетельствует о разном восприятии образов его искусства.

Многие из существующих интерпретационных версий произведений И. С. Баха являются великолепными образцами толкования стиля музыкального гения, но наряду с ними существуют такие исполнительские трактовки, которые можно отнести к формальным. В интерпретации музыки И. С. Баха, на наш взгляд, существует две равно неубедительные тенденции. Во-первых, наблюдается выхолащивание эмоционального начала, что проявляется в нивелировании мобильных средств музыкальной выразительности и в однотонности, аморфности звучания голоса, в других – музыке придаётся размягчённый, сентиментальный характер, что проявляется в чересчур медленных темпах, в изобилии неоправданных *rallentando*, затягивающих движение и лишаящих произведение целостности.

Цель работы – изучение вокально-хоровых произведений И.С. Баха в аспекте исполнительской интерпретации, руководствуясь пониманием эстетики и стиля композитора; выявление исполнительских

приёмов и методов, которые помогут наиболее точно раскрыть стилистические особенности исполнения произведений данного жанра.

Сочинения кантатно-ораториального жанра занимают особое место в творчестве И. С. Баха. Объединяя в музыке лирическое и философское начало, композитор драматизировал музыку вокально-симфоническими средствами выразительности, отводя особую роль оркестру, обогащая его тембровое звучание.

Как писал Филипп Вольфрум в своей книге «Иоганн Себастьян Бах», И. С. Бах «расширяет традиционные границы жанра кантаты ... и создаёт свободную музыкально-поэтическую композицию...»[1]. В этой связи развитым речитативам придаётся характер патетической декламации, исполненной драматической силы. Мелодии арий, ариозо, трактуемые инструментально, И.С. Бах насыщает интонационной выразительностью, многообразием штриховых приёмов, которые становятся неотъемлемой чертой стиля баховской вокальной мелодики. Человеческий голос И. С. Бах трактует инструментально, рассматривая его как один из органных регистров, в качестве компонента инструментального развития, где всё равноправно и слито воедино. Это распространяется на исполнение хоровых произведений, где звучание хоровый партий во взаимодействии с мелодиями инструментальных голосов составляет единое целое.

В своих кантатах, пассионах и мессах И. С. Бах претворял принципы немецкой национальной музыкальной школы, в свою очередь определивших и их исполнительский стиль. Поэтому говоря о глубоко национальном творчестве И. С. Баха, следует коснуться черт, присущих немецкой певческой школе пения. Вокальное исполнительство тесно связано со словом, поэтому национальный язык, есть один из критериев, формирующих певческую школу. Исполнение немецкой музыки предполагает произношение вербального текста в соответствии с нормами произношения национального литературного языка («*Hochsprache*»), важнейшими признаками которых является округлость звука, энергичность артикуляции, ритмическая пульсация в потоке речи.

Становление певческой школы – длительный процесс, связанный с общим развитием композиторских и исполнительских школ. Так, Г. Шютц, обучавшийся в Италии, вернувшись в Германию, привнёс в своё творчество драматизированный речитатив К. Монтеверди. Г. Гендель, долгие годы живший в Италии, перенёс стиль итальянского *belcanto* – искусства совершенного владения вокальной техникой в широком смысле этого слова – в оперно-ораториальные формы. Музыка И. С. Баха, насыщенная виртуозностью, инструментальной

техникой, многообразием штриховых приёмов, как пишет Альберт Швейцер, «предполагает его (*bellcanto*) и даже требует ещё большего...» [13].

В нашу эпоху *bellcanto* стало универсальным стилем, обогатилось новыми средствами художественной выразительности, что позволяет современным певцам, сохраняя стилистическую точность эпохи и композитора, смело вносить в исполнение своё отношение. Это сказывается и на ином определении темпов, большем внимании к применению штрихов, динамике исполнения, более полном насыщении голоса в связи с современным составом оркестра и масштабом концертных залов. Это проявляется и в использовании такого вокального приёма как *vibrato*. Следует подчеркнуть, что *vibrato* рассматривается исключительно как художественный приём. По определению Леонида Дмитриева, «это своеобразная пульсация звука, аналогичная вибрации на смычковых инструментах...»[4]. Эта же мысль подтверждается высказыванием Льва Гинзбурга в статье «Об интерпретации музыки XVIII века». «Эстетикой современного исполнительского искусства признаётся необходимость владения различными видами вибрации. ... Как и в вокальной музыке... обуславливается эмоциональным подъёмом, ...отражением глубоких человеческих чувств» [2].

Одной из характерных особенностей мелодий И. С. Баха является своеобразие их ритмического рисунка, сказывающееся на структуре фраз, длительности слогов, акцентах и синкопах, что проистекает из декламационной природы баховских тем. При их исполнении следует обратить внимание на то, что композитор не подчиняет мелодию размеру и ритму стиха, а напротив, стремится как бы преодолеть. Это выражается в смещении акцентов с сильной доли на слабую, в подчёркивании неударных слогов в слове и несовпадении акцентов в вокальной, хоровой и оркестровой партиях, а также в акцентах, не всегда совпадающих с сильным слогом слов, а наоборот, выпадающих на слабый слог, например, в партии сопрано в хоре № 21 «*EhreseiGott*» из «*Weihnachts-oratorium*»(BWV 248) (Пример 1).



Пример 1

Такое преодоление размера следует оттенять фразировкой, а не сглаживать, подчёркивать ритмические смены, создавая особую пульсацию, наполняя музыку внутренней энергией, например, в теме драматического хора № 36 «*Kreuzige, kreuzige*» из «*Johannes-Passion*» (BWV 245) (Пример 2).



Пример 2

Об этих типичных для И. С. Баха приёмах письма и фразировке, о борьбе между преодолением размера и его утверждению писал Генрих Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры»[10], полагая, что в этом есть проявление одного из законов диалектики, воплощённом в музыкальном исполнительском искусстве, характеризуя эту борьбу противоречий как «тезу» и «антитезу», всю же фразировку в целом определяя как «синтез».

Свою особенность имеет и фразировка пунктирного ритма. Приёмы исполнения разнятся в зависимости от характера и содержания произведения. В произведениях, выражающих горечь и скорбь, этот ритм исполняется с обязательным акцентом на короткой ноте, которая звучит как тяжёлый затакт к следующей длинной ноте, например, в скорбной арии альты «*Ach, Herr, was ist ein Menschenkind*» из кантаты № 110 (BWV 110). (Пример 3).



Пример 3

Такое исполнение придаёт звучанию голоса характер выразительной декламации. Подобный принцип распространяется и на исполнение произведений хвалебного тона, подчёркнутость короткой ноты вносит торжественность, приподнятость характера. Резко отлична фразировка пунктирного ритма в произведениях подвижных темпов мягкого, светлого характера, например, в хоре № 1 «*Magnificat D-dur*» (BWV 243). (Пример 4).

Alto

Ma - - - - - gi - fi - cat,  
 ma - gi - fi - cat, ma - - - - - gi - fi - cat.

Пример 4

Здесь опорными, акцентированными являются длинные восьмые с точкой, шестнадцатые наоборот смягчаются, теряют самостоятельность, становясь дополнением длинной ноты. Акцент исполняется на первой, смягчается вторая, такая фразировка вносит лёгкость, полётность в звучание.

Типична фразировка предложений с пунктирным ритмом в произведениях шестидольного размера, построенных на характерном ритме старинной сицилианы. Как правило, здесь оттеняются слабые доли, таким образом, каждая третья и шестая доли такта становятся весомыми. Их длительность, выдержанная полностью, должна восприниматься как тяжёлый затакт к сильной доле такта. Примером может служить хор № 1 «*Also hat Gott die Welt geliebt*» из 68 кантаты (BWV 68). (Пример 5).

Soprano

Ruh: wohl, ruhi wohl, ihr hei-Ë-gen, Ge - bei - ne

Пример 5

Качественное исполнение музыки И. С. Баха требует, на наш взгляд, стилистически правильной фразировки. Для этого певец должен овладеть всем арсеналом баховских выразительных средств, представляющих собой инструментальные приёмы: *legato*, *nonlegato*, *staccato*, *marcato*, *detache*. Своеобразие этих приёмов объясняется тем, что во фразировке произведения написанного либо для инструмента, либо для голоса, И. С. Бах исходил чаще всего из скрипичной фразировки. Альберт Швейцер пишет, что «... каждая тема у Баха, каждый пассаж должен расчленяться, будто они исполнены на смычковом инструменте» [13]. В основном, фразировка целого предложения состоит из множества разнообразных штрихов, лиг,

соединяющих ноты в группы. Одной из самых простых и коротких соединений является группа из двух нот. Если они приходится на один слог, то И. С. Бах слигивывает их, подразумевая при этом неперемный акцент на первую ноту и смягчение второй, которая должна звучать «как лёгкий выдох после глубокого вздоха». Например, хор № 39 «*Ruht wohl*» из «*Johannes-Passion*» (BWV 245). (Пример 6).



Пример 6

В произведениях шести- двенадцати-дольных размеров, в которых мелодия построена на непрерывно идущих восьмых, сгруппированных в триоли, И. С. Бах из каждой группы создаёт небольшой звуковой комплекс, состоящий из двух первых слигиванных и третьей дополнительной к ним. Необходимая фразировка выглядит так: акцентирование первой, смягчение второй и небольшой акцент на третьей длительности. Преодоление сложностей в исполнении этой акцентировки позволит придать музыке характер вздохов, стонов исполненной глубокой горечи и тоски. Иллюстрацией может служить вокальная линия арии сопрано из кантаты № 29 (BWV 29) «*Gedenk an uns mit deiner Liebe*». (Пример 7).



Пример 7

Прежде чем перейти к определению манеры исполнения различных штрихов, необходимо подчеркнуть особенность, которая является характерной для исполнительского стиля всех произведений И. С. Баха, связанная с декламационным характером баховских тем, а именно принцип «весомости» каждого звука, что в пении придаёт значительность исполнению. Этот принцип играет огромную роль в выполнении штрихов. Приёму *staccato* он придаёт скорее «утяжеление» звука, нежели его «облегчение». Одним из часто применяемых вокальных штрихов, является приём подобный скрипичному *detache*, исполнение которого предполагает воспроизведение ноты отдельным

движением смычка. Главным при этом является то, что каждый звук, независимо от длительности, отделён и «весом». Вокальное *detache* в сравнении со штрихом *staccato* исполняется тяжелее и продолжительнее. В качестве примера может быть использован хор № 17 «*Etrezurrexit*» из *Messeh-moll* (BWV 232). (Пример 8).



Пример 8

Особо следует сказать об исполнении мелодического рисунка, построенного на широких интервалах. Как правило, эти ходы исполняются *marcato*, как бы отделяя их от общей мелодии, исполняемой связно. Этому же правилу подчиняются предложения, в которых соединены штрихи *legato* и *staccato*. Владение приёмом *legato* необходимо рассматривать во взаимосвязи с итальянским *bellcanto*, основой которого является кантилена. Но итальянская кантилена у И. С. Баха объединяется с естественной поэтической декламацией, свойственной немецкой манере пения. Для неё характерно выпевание и допевание длительности каждой ноты до конца и непосредственного соединения её со следующей. Применение приёмов *portamento* и *glissando* полностью исключается. Великолепным образцом баховской кантилены является знаменитая ария альты из «*Matthäus-Passion*» (BWV 244) «*Erbarmedich*». (Пример 9).



Пример 9

Ольга Кийовски в своей статье «Особенности барочной агогики на примере *stylus phantasticus*» пишет, что с большой долей вероятности можно говорить о том, что в эпоху Ренессанса и Барокко возникает некая иерархия метрических долей в такте. Ритмическое главенство сильных долей над слабыми приводит к возникновению грамматических акцентов, которые могут выражаться как с помощью агогики, так и с помощью артикуляции, и при исполнении произведений И. С. Баха музыкант обязан учитывать барочные принципы иерархии метрических долей. [8].

Придавая огромное значение орнаментике, И. С. Бах в своей так называемой «Клавирной книжечке» подробно описывает «как со вкусом играть некоторые украшения...». Поскольку И. С. Бах рассматривал человеческий голос как инструмент, то певцу следует при исполнении орнаментики исходить из общих правил, предписанных композитором. Следует лишь отметить, что все украшения исполняются неторопливо, даже подчёркнуто неторопливо и чётко, здесь также важен принцип «весомости» нот. Исполнение колоратуры в каждом произведении И. С. Баха, безусловно, требует от певцов высокого технического мастерства, но, в отличие от итальянской колоратуры, она лишена внешней эффектности. Virtuозные пассажи – это всегда выразительные мелодии, наполненные глубоким содержанием, поэтому её исполнение требует особого проникновения в содержательный компонент музыки. «Поэтическая декламация» распространяется и на исполнение колоратуры. Фразировка в ней имеет свою специфику, она подчинена общему правилу «членения» мелодии, идущему от скрипичной фразировки, смысл которой состоит в следующем: внутри мелодии колоратурной фразы, объединённой одной большой лигой, необходимо выявить её составные части, представляющие собой небольшие мелодические комплексы и заключить их в маленькие лиги. Благодаря указанной фразировке, общая динамическая линия мелодии колоратуры наделяется особой импульсивностью и приобретает выразительность словесной речи. Этот принцип «членения» относится обычно и к затактовым фразам и выражается в том, что каждый пассаж, заключённый в маленькую лигу, устремляется к началу следующего такта. (Пример 10).

The image shows a musical score for Soprano, Example 10. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with the word 'Soprano' and contains the lyrics 'Herr, wenn die stol-zen Fein-de schnau-'. The second staff continues the melody with the lyrics 'ben'. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together, illustrating the 'phrasing' principle discussed in the text. The notes are grouped into small ligatures, and the overall line is dynamic and rhythmic.

Пример 10

Хор № 54 «Herr? Wemdiestolzen Feindeschvauben» из «Weihnachts-oratorium» (BWV 248).



Чрезвычайно важен также вопрос об исполнении темпов в произведениях Баха, известно, что помечены темпы лишь в его ранних и некоторых поздних произведениях. Темп у И. С. Баха определяется эмоциональным и психологическим содержанием произведения, вербальным текстом, сущностью музыки и характером темы. Мы полагаем, что нельзя рассматривать темпы в вокально-хоровых произведениях И. С. Баха в их современном значении и понимании. Современные исполнители указывают на то, что медленные темпы *Lento*, *Largo*, *Andante*, *Adagio* – не такие медленные, как современные, а быстрые темпы *Presto*, *Allegro*, *Vivace* – более умеренные, в них движение подчиняется вышеназванному принципу «весомости». В связи с обязательным условием сохранения единого темпа при постановке произведений, встаёт вопрос исполнения кадансов, которые, как правило, завершают либо подытоживают основную мысль. Поэтому каданс никогда не исполняется легковесно и торопливо, в его исполнении необходима подчёркнутость и некоторое утяжеление с замедлением в пределах основного темпа в конце произведения. В вопросе смены темпа внутри произведения следует отметить, что для Баха характерна внезапная, неподготовленная смена темпа, будь то речитатив, ария или хорал.

Таким образом, на основании выше изложенного, можно сделать некоторые обобщения. Особенности трактовки штрихов, темпов, внезапность их смен, строгость исполнения кадансов являются важнейшими сторонами баховского исполнительского стиля, художественно-выразительными средствами которого достигается целостность композиции, чёткость и стройность формы. Однако исполнение музыки И. С. Баха невозможно подчинить каким-либо раз и навсегда установленным канонам. Поэтому основанные на обобщении практического опыта постановки произведений композитора и сформулированные в данной статье положения относительно особенностей исполнения его вокально-хоровых произведений должны применяться творчески, индивидуально в каждом отдельном случае.

#### **Список использованных источников**

1. Вольфрум, Ф. Иоганн Себастьян Бах. Вступительная статья Е. Браудо / Ф. Вольфрум. Пер. с нем. – Т. 1-2. – М. : Музыкальное издательство П. Юргенсона, 1912. – 253 с.
2. Гинзбург, Л. С. Об интерпретации музыки XVIII века / Л. С. Гинзбург // Музыкальное исполнительство: сб. ст. – М., 1973.– Вып. 8. – С.138-143.
3. Делицева, Н. Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И. С. Баха / Н. Н. Делицева. – М. : Музыка, 1980. – 80 с.

4. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 2007. – 368 с.
5. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
6. Друскин, М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. С. Друскин. – Л. : Музыка, 1976. – 166 с.
7. Кийовски, О. Ю. Особенности барочной агогики на примере *stylus phantasticus* / О. Ю. Кийовски // Проблемы музыкальной науки.– Саратов, ЭБС «Лань», 2013. – Вып. 1. – С. 205–208.
8. Ливанова, Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи / Т. Н. Ливанова // Вокальные формы и проблема большой композиции. – Ч. II. – М. : Музыка, 1980. – 287 с.
9. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 6-е изд. испр. и доп.– М. : Классика-XXI, 1999. – 232 с.
10. Русская книга о Бахе / Ред. сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1985. – 365 с.
11. Сторожук, В. К. Немецкая вокальная лирика XVII века и кантаты И. С. Баха: автореф. дис. ... на соискание канд. иск. / В. К. Сторожук. – М., 1982. – 19 с.
12. Швейцер, А. И. С. Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 724 с.
13. Шмидт, Л. Месса in H-moll (Die hohe Messe) И. С. Баха (1685-1750) / Л. Шмидт // Критический и тематический разбор с нотными примерами. Пер. с нем. Е. А. Фальковский – М., 1911. – 36 с.
14. Друскин, Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха / М. С. Друскин. – К. : Муз. Україна, 1972. – 111 с.

### References

1. Wolfrum F. Iogann Sebastyan Bah. Vstupitel'naya statya E. Braudo / F. Wolfrum. Per. s nem. [Johan Sebastian Bach. The opening article by E. Braudo. Transl. From German], Moscow : Muzykalnoe izdatelstvo P. Yurgensona [Music Publisher], V. 1-2, 1912, 253 p.
2. Ginzburg L. S. Ob interpretacii muzyki XVIII veka [About interpretation of music of the 18-th century] Muzykalnoe ispolnitelstvo: sb. st. [In the book: Musical performance], Issue 8, pp. 138–143.
3. Delitsieva N. N. Ispolnitelskij stil vokalnyh proizvedenij I. S. Baha [The performing style of vocal works by J. S. Bach] Moscow : Muzyka [Music], 1980, 80 p.
4. Dmitriev L. B. Osnovy vokalnoj metodiki [The fundamentals of the vocal methodology]. Moscow : Muzyka [Music], 2007, 368 p.
5. Druskin M. S. Iogann Sebastyan Bah [Johan Sebastian Bach] Moscow : Muzyka [Music], 1982, 383 p.
6. Druskin M. S. Passiony i messy I. S. Baha [Passions and masses by J. S. Bach] Leningrad : Music. 1976, 166 p.
7. Kiyovsky O. Yu. Osobennosti barochnoj agogiki na primere stylus phantasticus [The peculiarities of the Baroque music at the example of stylus

- phantasticus] Problemy muzykalnoj nauki [The Issues of the musical science], 2013, issue 1, Saratov, EBS "Lan", pp. 205–208.
8. Livanova T. N. Muzykalnaya dramaturgiya I. S. Baha i eyo istoricheskie svyazi [Musical dramaturgy of J. S. Bach and its historical ties]. Vokalnye formy i problema bolshoj kompozicii [Vocal forms and the problem of the large composition]. Part II, Moscow : Muzyka [Music], 1980, 287 p.
  9. Neuhaus G. G. Ob iskusstve fortepiannoj igry: Zapiski pedagoga [About the art of playing the piano]. 6-nd ed, Moscow : Classic -XXI, 1999, 232 p.
  10. Russkaya kniga o Bahe / Red. sost. T. N. Livanova, V. V. Protopopov [Russian book about Bach / Ed. comp. T. N. Livanova, V. V. Protopopov]. – Moscow : Muzyka [Music], 1985, 365 p.
  11. Storozhuk V. K. Nemeckaya vokalnaya lirika XVII veka i kantaty I. S. Baha: avtoref. dis. ... na soiskanie kand. isk. [The German vocal lyric poetry of the 17-th century and J. S. Bach's cantatas: dissertation abstract for candidate of art criticism degree]. Moscow, 1982, 19 p.
  12. Schweitzer A. I. I. S. Bah [J. S. Bach]. Moscow : Muzyka [Music], 1965, 724 p.
  13. Schmidt L. Messa in H-moll (Die hohe Messe) I. S. Baha (1685-1750) [The mass in H-moll (Die hohe Messe) by J. S. Bach (1685-1750)] Kriticheskij i tematiceskij razbor s notnymi primerami. Per. s nem. E. A. Falkovskij [The critical and thematic analysis with the note examples. Transl. from German by E. A. Falkovsky] Moscow, 1911, 36 p.
  14. Druskin, Ya. S. Pro ritorichni prijomi v muzici J. S. Baha [About the rhetorical device in music of J. S. Bach] Kiev : Muz. Ukrainy [Musical Ukraine], 1972, 111 p.

**Мурзаева А.Н. Некоторые особенности интерпретации вокально-хоровых произведений И.С. Баха.** Статья посвящена изучению проблем исполнительской интерпретации произведений вокально-хорового жанра И. С. Баха. Актуальность темы обусловлена потребностью расширить круг устоявшихся в исполнительской практике подходов и приёмов к изучению сочинений великого мастера, которые занимают важное место в современной концертной жизни многих стран мира.

Цель работы – изучение вокально-хоровых произведений И.С. Баха в аспекте исполнительской интерпретации, руководствуясь пониманием эстетики и стиля композитора; выявление исполнительских приёмов и методов, которые помогут наиболее точно раскрыть стилистические особенности исполнения произведений данного жанра.

Материалом исследования послужили кантаты № 110 (*BWV 110*), № 68 (*BWV 68*), № 29 (*BWV 29*), *Messe h-moll (BWV 232)*, «*Weihnachts-oratorium*» (*BWV 248*), «*Magnificat D-dur*» (*BWV 243*), «*Johannes-Passion*» (*BWV 245*), «*Matthäus-Passion*» (*BWV 244*).

В статті розглядаються питання виконавської трактовки штрихів, орнаментики, фразировки и колоратур в сольних и хорових партіях в кантатно-ораторіальних произведениях Й.С. Баха; а также некоторые стилістическіе особенности інтерпретації темпов и кадансов.

В роботі використовувались методи історико-стилевого, інтонаційного, порівняльного аналізу. Теоретическою базою послужили фундаментальні положення о стилі и виконанні произведений Й.С. Баха, содержащиеся в трудах Г. Гинзбурга, М. Друскина, Т. Ливановой, Г. Нейгауза, А. Швейцера.

**Ключевые слова:** інтерпретація, стиль, Барокко, німецька вокальна школа, вокально-хорові произведения, штрихи, орнаментика, фразировка, Й.С. Бах.

**Мурзаєва А.Н. Деякі особливості інтерпретації вокально-хорових творів Й.С. Баха.** Стаття присвячена вивченню проблем виконавської інтерпретації творів вокально-хорового жанру Й.С. Баха. Актуальність теми обумовлена потребою розширити коло усталених у виконавській практиці підходів і прийомів до вивчення творів великого майстра, які займають важливе місце у сучасному концертному житті багатьох країн світу.

Ціль роботи – вивчення вокально-хорових творів Й.С. Баха у аспекті виконавської інтерпретації, керуючись розумінням естетики і стилю композитора; виявлення виконавських прийомів і методів, які допоможуть найбільш точно розкрити стилістичні особливості виконання творів даного жанру.

Матеріалом дослідження послужили кантати № 110 (*BWV 110*), № 68 (*BWV 68*), № 29 (*BWV 29*), *Messe h-moll (BWV 232)*, «*Weihnachts-oratorium*» (*BWV 248*), «*Magnificat D-dur*» (*BWV 243*), «*Johannes-Passion*» (*BWV 245*). «*Matthäus-Passion*» (*BWV 244*).

У статті розглядаються питання виконавської трактовки штрихів, орнаментики, фразування и колоратур у сольних та хорових партіях у кантатно-ораторіальних творах Й.С. Баха, а також деякі стилістичні особливості інтерпретації темпів та кадансів.

У роботі використовувались методи історико-стилевого, інтонаційного, порівняльного аналізу. Теоретичною базою послужили фундаментальні положення про стиль та виконання творів Й.С. Баха, які містяться у працях Г. Гинзбурга, М. Друскина, Т. Ливановой, Г. Нейгауза, А. Швейцера.

**Ключові слова:** інтерпретація, стиль, Барокко, німецька вокальна школа, вокально-хорові твори, штрихи, орнаментика, фразировка, Й.С. Бах.

**Murzaeva A. Some peculiarities of the interpretation of J.S. Bach's vocal choral works.** The article focuses on studying the problems of the performing interpretation of Bach's vocal-choral genre. The relevance of the topic depends on the need to widen the circle of the approaches and tools settled in the performing practice to study the works of the great master, which take an important place in the modern concert life of many countries of the world.

The purpose of the article is to study J.S. Bach's vocal-choral works in terms of the performing interpretation based on understanding the aesthetics and style of the author; revealing the performing tools and methods which can help to expose the stylistic peculiarities of the performing the works of the given genre most precisely.

The cantatas N 110 (*BWV 110*), N 68 (*BWV 68*), N29 (*BWV 29*), *Messe h-moll* (*BWV 232*), «*Weihnachts-oratorium*» (*BWV 248*), «*Magnificat D-dur*» (*BWV 243*), «*Johannes-Passion*» (*BWV 245*), «*Matthäus-Passion*» (*BWV 244*) served as the material for the research.

The issues of the performing treatment of the articulation, ornamentation, phrasing and coloratura in the solo and choral parts in the cantata-oratorio works of J.S. Bach, and some stylistic peculiarities of interpreting tempos and cadences are considered in the article.

The methods of the historical-style, intonational and comparative analysis were used in the article. The fundamental provisions about the style and the performance of Bach's works contained in the works of G. Ginzburg, M. Druskin, T. Livanova, G. Neuhaus, A. Schweitzer served as the theoretical base.

**Key words:** interpretation, a style, Baroque, German vocal school, vocal-choral works, articulation, ornamentation, phrasing, J.S. Bach.

### III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

УДК 792.028.3

*М.А. Малыхина*

---

#### РАЗВИТИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ БУДУЩИХ АРТИСТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА СРЕДСТВАМИ ПСИХОФИЗИЧЕСКОГО ТРЕНИНГА

---

Одним из важнейших компонентов в структуре профессиональной подготовки артиста музыкального театра является пластическое воспитание, т. е. формирование у будущих мастеров сцены умений и навыков, позволяющих умело пользоваться собственным психофизическим аппаратом в процессе поиска и реализации пластического решения образа.

Вместе с тем, серьёзной проблемой современного театрального образования, по мнению одного из ведущих российских театральных педагогов А. Дрознина, остаётся то, что «мастера, воспитывающие будущих актёров, занимаются исключительно “внутренней техникой”, не допуская мысли о том, что она изначально и далее – на всех этапах обучения – должна быть согласована с процессом формообразования и выработкой навыков, его обеспечивающих» [6]. А. Дрознин отмечает, что весь спектр движенческих дисциплин, входящих на сегодняшний день в программу актёрской подготовки, не даёт главного – владения телом как выразительным средством, с помощью которого он был бы способен «в процессе игры моделировать сценическое пространство и время» [6].

При этом Е. Маркова подчёркивает, что любой вид искусства обязательно опирается на «свод незыблемых правил, обеспечивающих возможность **оформлять** (выделено Е. Марковой) (то есть воплощать в той или иной форме) мироощущение (высказывание) человека, создающего художественное произведение» [10, с. 112].

Учитывая вышесказанное, отметим актуальность и целесообразность поисков в сфере усовершенствования процесса профессиональной, в частности, пластической актёрской подготовки.

Цель статьи: рассмотреть возможность развития пластической выразительности будущих артистов музыкального театра средствами психофизического тренинга; предложить авторские упражнения и представить методические рекомендации по их выполнению.

Выдающийся театральный педагог И. Кох определяет пластичность как «выразительное исполнение движений, жестов и поз, составляющих физическое действие в роли». При этом выразительным движением, по мнению И. Коха, можно считать лишь движение «целенаправленное и последовательное по смыслу, экономичное и точное по качеству исполнения, с правильным мышечным напряжением» [8, с. 16]. По мнению Н. Рождественской, пластичность – это «способность к осуществлению разноmodalных и разнохарактерных форм самовыражения: от мягкой, текучей до взрывной и импульсивной» [12, с. 145].

Таким образом, условимся рассматривать пластическую выразительность как способность к реализации пластического решения образа средствами выразительных, целенаправленных, экономичных и точных по качеству исполнения движений, жестов и поз.

Прежде чем приступить к рассмотрению потенциала психофизического тренинга, хотелось бы отметить, что в специальной литературе широко представлен опыт воспитания пластической культуры и выразительности будущих артистов средствами различных специальных дисциплин: сценического движения (работы И. Коха, О. Пятаевой и др.), хореографии (работы Г. Богданова, Е. Навиславской и др.), пантомимы (работы Н. Казмина, Т. Григорьянц, Е. Марковой и др.), актёрского мастерства и психофизического тренинга (работы Л. Грачёвой, Р. Лича, С. Гиппиуса, А. Толшина, Н. Рождественской и др.)

Так, по мнению Е. Навиславской, активно влиять на развитие пластической выразительности артистов способно хореографическое искусство, но лишь в том случае, когда педагог в процессе занятий акцентирует внимание на необходимости взаимопроникновения внешнего и внутреннего движения, заботится о развитии у будущих артистов психофизической откровенности, подчёркивает обязательность психологической насыщенности художественного образа [11].

Г. Богданов отмечает, что в танце способность к «пластическому интонированию» складывается из действенных элементов физического и психологического плана, осознаваемых и неосознаваемых слоёв мышления. Указывая на то, что интонируемые движения «непосредственно вытекают из жизни, реальной или воображаемой», автор подчёркивает, что «именно в пластических интонациях (в произносимых телодвижениях) участники могут выразить своё мироощущение, свою психофизическую природу» [1, с. 22].

Для нашей практики стало ценным изучение опыта пластического воспитания будущих артистов средствами пантомимы. Отмечая тот факт, что «особенностью пластического воспитания актёра

драмы в России и на большей части постсоветского пространства является направленность в основном на бытовую жест, используемый в театре реалистического направления» [7, с. 75], Н. Казмин считает, что выходом из данной ситуации могло бы стать обязательное освоение будущими артистами всех направлений искусства пантомимы.

Пантомима обеспечивает специфическую подготовку телесного аппарата, а также освоение навыков пластического решения каждого эпизода и роли в целом. Она обучает артиста умению существовать в состоянии тотального безмолвия, когда движение актёра полностью заменяет собой словесный текст, а физическое действие артиста и его психофизическое состояние и является «текстом в его семантическом понимании» [7, с. 76].

Т. Григорьянц, рассматривая искусство пантомимы как способ пластического воспитания будущих артистов, выделяет ценность опыта погружения студентов «в мир собственной телесности», подчёркивает, что практические умения и навыки в данном случае сочетаются с выработкой навыка бережного отношения к движению как выразительному средству. «Говорение движением тела», как и в естественном языке, должно быть точным и эмоциональным; «многословие» и недостаточно выразительная «речь» одинаково плохи при любом способе выражения» [5, с. 177].

Анализируя опыт подготовки артистов музыкального театра в ГОО ВПО ДГМА имени С. С. Прокофьева, отметим, что движенческие дисциплины (танец, сценическое движение, фехтование), безусловно, способствуют развитию пластической культуры будущих артистов. Однако ни одна из этих дисциплин не способна решить задачу воспитания пластического мышления, «говорения движением тела» [5, с. 177].

На наш взгляд, занятия психофизическим тренингом, которые проводятся в рамках освоения дисциплин «Актёрское мастерство» и «Тренинги по актёрскому мастерству», могли бы способствовать освоению будущими артистами музыкального театра навыков пластического решения образа, пластического формообразования мысли, способствовать развитию их пластической выразительности.

Активно способствуют реализации вышеназванных профессиональных задач упражнения из практики ведущих театральных педагогов. В учебном процессе нами успешно используются упражнения, предлагаемые А. Толшиным («Танцуем линию роли», «Пластическое взаимодействие», «Координация частей тела» и др.) [13, с. 16–21];



Л. Грачёвой («Пластилиновые люди», «Пластический наговор» и т. п.) [4, с. 93–94]; С. Гиппиусом («Непроизвольные жесты», «Оправдание движений» [2, с. 185, с. 193] и др.

В работе со студентами творческих специализаций возникли авторские варианты упражнений и заданий. Например, «Пластические диалоги»: пять-шесть участников образуют полукруг, задаётся определенная тема, например «Цвет», первый студент пластически и мимически воссоздаёт свой цвет и пытается каким-то способом передать его следующему участнику диалога. К примеру, «красный» от гнева студент (цвет воплощается при помощи напряжённой мимики и активных, размашистых, острых движений) в рапиде имитирует удар по сидящему рядом и передаёт таким образом свой цвет. Испугавшись этой вспышки гнева, сосед бледнеет «белеет» и передаёт свой цвет, медленно оседая на руки следующему участнику, имитируя обморок и т. д. Темами для подобных диалогов могут стать «Эмоции», «Природные явления», «Геометрические фигуры», «Музыкальные жанры» и т. д.

Успешно используется авторское упражнение «Фантазии на тему», в котором студенты получают опыт групповой пластической импровизации на заданную тему. Для начала студенты осваивают упражнение «Тень», работая в паре: один из участников повторяет за другим все его движения, словно его тень, а поворот на 180 градусов позволяет им поменяться «ролями».

Далее упражнение усложняется за счёт увеличения количества участников, т. е. его выполняют уже три-четыре студента, образуя, соответственно, треугольник или ромб. Один из участников начинает движение, которое повторяют остальные студенты, а далее импульс передаётся следующему партнеру при помощи поворота влево или вправо и т. д.

Когда это упражнение освоено, студентам предлагается тема для фантазирования. Теперь каждый из участников не просто выполняет какие-то движения, а пытается «пластически высказаться» на заданную преподавателем тему. Партнёры, повторяя движения за ведущим, стараются подхватить и развить эту мысль. Ценным, а иногда даже ошеломляющим открытием для студентов становится тот факт, что их тело способно «подсказывать» им новые неожиданные темы для творчества, а из причудливых и, на первый взгляд, бессмысленных движений вдруг рождается идея, мысль, которую хочется выразить именно языком пластики. В практике автора использовались следующие темы: «Осень», «Ритуал», «Радость», «Круг замкнулся» и т. д.

Одним из действенных способов развития пластического мышления будущих артистов музыкального театра, на наш взгляд, является создание пластических этюдов на основе монтажа упражнений психофизического тренинга. Анализируя разницу задач тренинга в рамках дисциплин «Мастерство актёра» и «Психофизический тренинг» в первом семестре, Л. Грачёва отмечает: «Если постигаемой основой профессии в первом семестре является задача «”Я“ в предлагаемых обстоятельствах», то задачей тренинга должно стать исследование и изучение каждым студентом своего ”Я“, изучение возможностей своих органов чувств, внимания, воображения» [3, с. 15].

Тренинг может и должен использоваться будущими артистами как метод самоизучения, исследования возможностей своего организма и особенностей своей психики как инструментов творчества.

Создание пластических этюдов на основе тренажных заданий и упражнений требует от исполнителей мышечной свободы, способности к мгновенному живому отклику на инициативу партнёра, поэтому к этому виду творческой работы, на наш взгляд, следует приступать не ранее, чем со второго семестра.

Традиционно на первом году обучения студенты специализации «Артист музыкального театра» активно работают над изучением и развитием своего психофизического аппарата. На начальном этапе речь идёт о выполнении специальных упражнений, использование которых направлено на целенаправленное изменение психофизиологических характеристик будущих артистов: внимания, воображения, развития мышечной свободы и т. д.

Следующим шагом может стать использование освоенных упражнений или их элементов для создания актёрских зарисовок или этюдов. Например, упражнение «Разминка в образах», соединяющее в себе процессы физического разогрева и «разминку» фантазии и воображения. Студенту предлагают размять различные группы мышц, представляя себя, например, глиной, которая превращается в прекрасную статую; растением, которое пробивается сквозь землю к солнечному свету; морской волной, которая становится всё более экспрессивной под влиянием ветра и т. д. Далее эти «зарисовки» зачастую превращаются в одиночные пластические этюды, в которых студенты получают свой первый опыт «мышления телом» в органичном безмолвии.

Опыт использования упражнений как повода для последующего создания на его основе актёрских этюдов и даже целых пантомим находим, например, в практике В. Мейерхольда в период его педагогических поисков в Студии на Бородинской (1913–1915). В. Щербаков, анализируя опыт автора «биомеханики» в студии, «всё

существование которой проходило под знаком *Commedia dell'Arte*», пишет об интенсивных поисках В. Мейерхольда в сфере лабораторного изучения приёмов импровизированного театра масок. В этот период пантомимы, рождавшиеся из упражнений и импровизаций «всё время совершенствовались с точки зрения выразительности пластической лексики... Так, из упражнения на тему “стрельба из лука” постепенно сложился этюд “Охота”, превратившийся затем в пантомиму, в которой охотники стремятся поразить стрелами экзотических птиц» [14, с. 166].

Получив опыт «мышления телом», студенты зачастую сами иницируют переход к более затейливым «сочинениям». В этот период их заинтересованности и азарта следует предложить создать первые зарисовки и этюды на основе монтажа упражнений. Элементарным примером является комбинирование упражнений «Зеркало» и «Тень». Приведём пример из практических показов – парный этюд «Поединок». Героиня этюда, стоя перед «зеркалом», примеряет украшения, шаль, готовясь к выходу в свет. Вторая участница этюда – Отражение – повторяет все движения Героини в зеркальном отображении. Вдруг мы замечаем на лице Отражения недовольную гримасу: ей не нравится та шаль, на которой Героиня остановила свой выбор. Отражение делает резкий протестующий жест, чем невероятно пугает Героиню. Завладев вниманием Героини, Отражение будто бы «втягивает» её в мир зазеркалья, приглашая следовать за собой. Выполняется упражнение «Тень», в котором Героиня, повторяя движения за Отражением, всё глубже уходит в зазеркалье. Увлекаясь этим путешествием, Героиня не успевает отреагировать на выход Отражения из зеркала. Отражение оказывается в мире живых людей, а Героиня становится заложницей зазеркалья. Отражение, торжествуя, срывает с себя не понравившуюся ей шаль, примеряет вместо этого колье и уходит с площадки. Героиня, у которой не получилось вновь пройти сквозь поверхность зеркала, уходит изучать мир зазеркалья. В этом этюде используются воображаемые предметы (украшения, шаль).

Отметим, что своеобразным продолжением этого этюда стала работа над спектаклем по мотивам рассказа В. Брюсова «В зеркале». В учебном спектакле «Отражения» студентки-исполнительницы нашли применение полученным навыкам пластического решения образа, «отзеркаливая» друг друга в некоторых мизансценах и хореографических фрагментах спектакля.

Кроме вышеупомянутых упражнений, для создания различных пластических зарисовок и этюдов активно использовались и другие: «Отстающее движение», «Узкий мостик», «Пластин», «Надувные куклы», «Эмоции» и т. д. Комбинируя эти и другие упражнения,

используя их как «строительный материал», будущие артисты получают ценный опыт «мышления телом», опыт гармонизации пластики души и тела, приобретают способность осмысления явлений в пластических формах.

Следует отметить необходимость и важность создания творческой атмосферы и высокой степени доверия в группе на данном этапе работы. Р. Лич точно подмечает, что одной из главных задач режиссёра в начале репетиционного процесса является «создать рай, в рамках которого актёр будет чувствовать себя свободным экспериментировать, валять дурака или делать что-то неожиданное...» [9, с. 179]. Стоит ли говорить, что для первокурсников – начинающих артистов – подобное условие является во многом решающим фактором, определяющим успешность подобного вида занятий. Эффективность в сфере поиска «пространственно-временных моделей собственного сочинения» [10, с. 122] увеличивается многократно в том случае, когда каждый участник тренинга ощущает интерес и одобрение со стороны педагога и партнёров. В то же время пластические импровизации на основе упражнений психофизического тренинга и сами вполне способны стать своеобразными «играми для создания доверия» [9, с. 179].

Отмечая ценность подобных «игр» в учебном процессе заметим также, что, с одной стороны, игровая форма – лучший способ для возникновения спонтанности, а с другой стороны, это возможность спровоцировать участников процесса на нечто неожиданное, способ расширить границы их восприятия, предоставить им повод для осознания ранее не сформированных мыслей и действий.

Важным компонентом пластических зарисовок и этюдов на основе упражнений психофизического тренинга становится музыка. Зачастую именно при помощи музыкальных фрагментов можно подстегнуть фантазию студентов, спровоцировать их на активное взаимодействие, а иногда даже значительным образом изменить первоначальный замысел пластических импровизаций, ведь мелодия, ритм, интонация способны стимулировать творческую мысль. Различные аспекты использования музыки в процессе освоения студентами актёрского мастерства, в частности, в процессе работы над пластическими зарисовками и этюдами, станут темой отдельного исследования.

Предложенный в данной статье подход, а именно создание пластических зарисовок и этюдов на основе упражнений психофизического тренинга, предоставляет, на наш взгляд, будущим артистам музыкального театра возможность начать «говорить телом», создавать пространственно-временные модели, не ограниченные

бытовыми привычными жестами. Этюды и зарисовки, возникающие в ходе подобных экспериментов, чаще всего уводят от привычных банальных бытовых тем, при этом пластическая выразительность может ярче проявиться именно в процессе реализации «нестандартной» актёрской задачи.

Опыт автора позволяет утверждать, что подобные эксперименты в сфере пластического выражения мысли в курсе дисциплин «Актёрское мастерство» и «Тренинги по актёрскому мастерству» не только способствуют воспитанию пластической выразительности будущего артиста, но и активизируют процесс развития его личности, раскрывают творческое своеобразие и самобытность каждого участника процесса, предлагают ему ещё один путь к обретению внутренней свободы.

Дальнейшее изучение потенциала психофизического тренинга в развитии пластической выразительности артиста музыкального театра, на наш взгляд, может оказать позитивное влияние на практику современной театральной педагогики.

#### **Список использованных источников**

1. Богданов, Г. Ф. Тренинг четырёх В: воображения, внимания, веры, воли. Методика русской плясовой импровизации: Учебно-методическое пособие / Г. Ф. Богданов. – М. : ВХЦТ («Я вхожу в мир искусств»), 2012. – 128 с., нот.
2. Гиппиус, С. В. Актёрский тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 377, [7] с. : ил. – (Золотой фонд актёрского мастерства).
3. Грачёва, Л. В. Актёрский тренинг: теория и практика. / Л. В. Грачёва. – СПб. : Речь, 2003. – 168 с., ил.
4. Грачёва, Л. В. Психотехника актёра: Учебное пособие / Л. В. Грачёва. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 384 с.: ил. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
5. Григорьянц, Т. А. Пластическое воспитание в нестоличных вузах культуры и искусства: опыт и проблемы / Т. А. Григорьянц // Академия пантомимы: теория и практика: Сб. статей / Отв. редакторы Е. В. Маркова, Т. Ю. Смирягина. – М. : Миттель Пресс, 2011. – Вып. 1. – С. 170 – 178.
6. Дрознин, А. Б. Дано мне тело... Что мне делать с ним? [Электронный ресурс] / А. Б. Дрознин. – Режим доступа : <http://www.fb2club.ru/navona/dano-mne-telo-chno-mne-delat-s-nim-knigaperavaa/>, свободный. – Загл. с экрана.
7. Казмин, Н. В. Изучение пантомимы в профессии «Актёр драмы» / Н. В. Казмин // Академия пантомимы: теория и практика: Сб. статей / Отв. редакторы Е. В. Маркова, Т. Ю. Смирягина. – М. : Миттель Пресс, 2011. – Вып. 1. – С. 67 – 78.

8. Кох, И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – Л. : Искусство, 1970. – 520 с.
9. Лич, Р. Театр. Теория и практика / Пер. с англ. – Х. : изд-во «Гуманитарный Центр» / Е. А. Кривошея, 2015. – 244 с.
10. Маркова, Е. В. Особенности драматургии в пантомиме / Е. В. Маркова // Академия пантомимы: теория и практика: Сб. статей / Отв. редакторы Е. В. Маркова, Т. Ю. Смирнягина. – М. : Миттель Пресс, 2011. – Вып. 1. – С. 110–122.
11. Навиславская, Е. Е. Актёрское мастерство и пластическая выразительность в хореографии [Электронный ресурс] / Е. Е. Навиславская.– Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/akterskoe-masterstvo-i-plasticheskaya-vyrazitelnost-v-horeografii>, свободный. – Загл. с экрана.
12. Рождественская, Н. В., Толшин, А. В. Креативность: пути развития и тренинги / Н. В. Рождественская, А. В. Толшин – СПб. : Речь, 2006. – 320 с.
13. Толшин, А. В., Богатырёв, В. Ю. Тренинги для актёра музыкального театра: Учебно-методическое пособие. / А. В. Толшин, В. Ю. Богатырёв – 2-е изд., испр. – СПб. : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. – 160 с. (+ вклейка, 16 с.) – (Учебники для вузов. Специальная литература).
14. Щербаков, В. А. Пантомимы серебряного века / В. А. Щербаков. – СПб. : «Петербургский театральный журнал», 2014. – 296 с.: ил.

### References

1. Bogdanov G. F. Trening chetyryoh V: voobrazheniya, vnimaniya, very, voli. Metodika russkoj plyasovoj improvizacii: Uchebno-metodicheskoe posobie [The training of imagination, attention, belief and will. The methods of the Russian dancing improvisation: A teaching guide]. Moscow : VHCТ («Ya vhozhu v mir iskusstva») [VHTsT (“I am coming into the world of art”)], 2012, 128 p.
2. Gippius S. V. Aktyorskij trening. Gimnastika chuvstv [Acting training. Gymnastics of feelings] / С. V. Gippius. – St. Petersburg : Prime-EUROZNAK, 2007, 377, [7] p. : ill. – (Golden Fund of Acting).
3. Grachyova L. V. Aktyorskij trening: teoriya i praktika [Acting training: The theory and practice] St. Petersburg : Rech, 2003, 168 p., ill.
4. Grachyova L. V. Psihotehnika aktyora: Uchebnoe posobie [Actor’s psycho-technique: A teaching guide] St. Petersburg: Izdatelstvo «Lan»; Izdatelstvo «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ» [Publishing house “Lan”; Publishing House “The PLANET of MUSIC”], 2015, 384 p. : ill. – (Textbooks for the Institutes of higher education. Special literature).
5. Grigoryants T. A. Plasticheskoe vospitanie v nestolichnyh vuzah kulture i iskusstva: opyt i problemy [Plastic training in the non-capital Institutes of Culture and Art: an experience and problems] Akademiya pantomimy: teoriya i praktika: Sb. statej / Otv. redaktory E. V. Markova,

- T. Yu. Smirnyagina [Academy of pantomime, the theory and practice: Collection of articles / Managing Editors E. V. Markova, T. Yu. Smirnyagina]. Moscow : Mittel Press, 2011, Issue 1, pp. 170–178.
6. Droznin A. B. Dano mne telo... Chto mne delat s nim? [The body is given to me ... What to do with it?]. URL : <http://www.fb2club.ru/navona/dano-mne-telo-chto-mne-delat-s-nim-kniga-pervaya/>-. htm, free.
  7. Kazmin N. V. Izuchenie pantomimy v professii «Aktor dramy» [Pantomime study in the profession of “Actor of Drama”] Akademiya pantomimy: teoriya i praktika: Sb. statej / Otv. redaktory E. V. Markova, T. Yu. Smirnyagina [The Academy of pantomime: the theory and practice: Collection of articles / Managing editors E. V. Markova, T. Yu. Smirnyagina]. Moscow : Mittel Press, 2011, Issue 1, pp. 67–78.
  8. Koh I. E. Osnovy scenicheskogo dvizheniya [The basis of stage movement] Leningrad : Iskusstvo, 1970, 520 p.
  9. Lich R. Teoriya i praktika / Per. s angl [Theory and practice / Translation from English]. Kharkiv: izd-vo «Gumanitarnyj Centr» / E. A. Krivosheya [publisher “Humanitarian Center” / E.A. Krivosheya], 2015, 244 p.
  10. Markova E. V. Osobennosti dramaturgi v pantomime [The peculiarities of the dramatic art in a pantomime] Akademiya pantomimy: teoriya i praktika: Sb. statej / Otv. redaktory E. V. Markova, T. Yu. Smirnyagina [Academy of pantomime: the theory and practice: Collection of articles / Managing editors E. V. Markova, T. Yu. Smirnyagina]. Moscow : Mittel Press, 2011, Issue 1, pp. 110–122.
  11. Navislavskaya E. E. Aktyorskoe masterstvo i plasticheskaya vyrazitelnost v horeografii [Acting technique and plastic expressiveness in choreography]. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/akterskoe-masterstvo-i-plasticheskaya-vyrazitelnost-v-horeografii->. htm, free.
  12. Rozhdestvenskaya N. V., Tolshin A. V. Kreativnost: puti razvitiya i treningi [Creativity: the ways of the development and trainings]. St. Petersburg : Rech, 2006, 320 p.
  13. Tolshin A. V., Bogatyryov V. Yu. Treningi dlya aktyora muzykalnogo teatra: Uchebno-metodicheskoe posobie [The trainings for the actor of the musical theatre. The handbook], 2-nd ed., amended. St. Petersburg : Izdatelstvo «Lan»; Izdatelstvo «PLANETA MUZYKI» [Publisher “Lan”; Publishes “The Planet Of Music”], 2014, 160 p. (+ fold-out page, 16 p.) – (Textbooks for the Institute of higher education. Special literature).
  14. Shcherbakov V. A. Pantomimy serebryanogo veka [The pantomimes of the silver century] St. Petersburg : «Peterburgskij teatralnyj zhurnal» [“Petersburg theatrical journal”], 2014, 296 p.: ill.

**Малыхина М.А. Развитие пластической выразительности будущих артистов музыкального театра средствами психофизического тренинга.** Статья посвящена проблеме развития пластической выразительности как одного из важнейших компонентов профессиональной подготовки будущих артистов музыкального театра.

Автор акцентує увагу на потенціалі психофізичного тренінгу, який проводиться в рамках освоєння дисциплін «Акторське мистецтво» і «Тренінги по акторському мистецтву». В статтю запропоновано різні способи розвитку пластичного мислення студентів, розглядаються можливості оволодіння навичками пластичного рішення образу шляхом створення замальовок і етюдів на основі монтажу вправ психофізичного тренінгу.

В запропонованій статті автор аналізує досвід підготовки артистів музичного театру в ДОО ВПО ДДМА імені С.С. Прокоф'єва, розглядає приклади пластичних замальовок і етюдів; пропонує авторські вправи та методичні рекомендації щодо їх виконання.

В ході роботи виявлено, що виховання пластичної виразності майбутнього артиста музичного театру засобами психофізичного тренінгу не тільки сприяє підвищенню його пластичної культури, але і активізує процеси розвитку особистості, позитивно впливає на розкриття творчого потенціалу студента, активно сприяє розвитку фантазії, уявлення і т. д. Стаття орієнтована на педагогів і студентів театральних і музичних навчальних закладів, керівників і учасників аматорських вокальних, театральних, хореографічних студій, всіх зацікавлених даним аспектом музично-театрального виховання.

**Ключові слова:** пластичність, пластична виразність, психофізичний тренінг, театральна педагогіка, акторське мистецтво.

**Малихіна М.А. Розвиток пластичної виразності майбутніх артистів музичного театру засобами психофізичного тренінгу.** Статтю присвячено проблемі розвитку пластичної виразності як одного з найважливіших компонентів професійної підготовки майбутніх артистів музичного театру. Автор акцентує увагу на потенціалі психофізичного тренінгу, який проводиться у межах освоєння дисциплін «Акторська майстерність» та «Тренінги з акторської майстерності». У статті запропоновано різні способи розвитку пластичного мислення студентів, розглядаються можливості оволодіння навичками пластичного рішення образу шляхом створення замальовок та етюдів на основі монтажу вправ психофізичного тренінгу.

У запропонованій статті автор аналізує досвід підготовки артистів музичного театру в ДОО ВПО ДДМА імені С.С. Прокоф'єва, розглядає приклади пластичних замальовок і етюдів; пропонує авторські вправи та методичні рекомендації щодо їх виконання.



В ході роботи виявлено, що виховання пластичної виразності майбутнього артиста музичного театру засобами психофізичного тренінгу не тільки сприяє підвищенню його пластичної культури, а й активізує процеси розвитку особистості, позитивно впливає на розкриття творчого потенціалу студента, активно сприяє розвитку фантазії, уяви і т. д. Статтю орієнтовано на педагогів і студентів театральних і музичних навчальних закладів, керівників та учасників аматорських вокальних, театральних, хореографічних студій, всіх, хто цікавиться даним аспектом музично-театральної освіти.

**Ключові слова:** пластичність, пластична виразність, психофізичний тренінг, театральна педагогіка, акторська майстерність.

**Malykhina M. The development of plastic expressiveness of future actors of the musical theatre by means of the psychophysical training.** The article focuses on the problem of the development of plastic expressiveness as one of the most important components of future actors of the musical theatre. The author emphasizes the potential of the psychophysical training session being held in the frames of learning the discipline “Acting” and “Training sessions on acting”. The various ways of the development of plastic thinking of the students were suggested, the opportunities of mastering the skills of plastic solution of the image by means of creating drawings and sketches basing on assembling the exercises of the psychophysical training session.

The author analyses the experience of training the actors of Donetsk State Musical Academy, examines the examples of plastic drawings and sketches, and proposes author’s exercises and methodic recommendations for their implementation.

While working it was revealed that training plastic expressiveness of the future actor of the musical theatre by means of psychophysical training contributes not only to improving his plastic culture but makes more active the process of development of the personality, positively influences on discovering student’s potential, actively contributes to the development of a phantasy, imagination etc. The article is meant to refer the pedagogues and students of the theatrical and musical institutes and colleges, the managers and participants of the amateur vocal, theatrical, choreographic studios, all people to be interested in this aspect of musical-theatre education.

**Key words:** plasticity, plastic expressiveness, psychophysical training, theatrical pedagogics, acting.

#### IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 78.071.2

*Н.Ю. Чеснокова*

---

#### ЗАМЕТКИ О НЕКОТОРЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ ВАЛЕРИЯ МИХАЙЛОВИЧА САГАЙДАЧНОГО

---

Валерий Михайлович Сагайдачный – (25.05.1939 – 06.09.2009) – украинский пианист, педагог, дипломант Украинского республиканского конкурса им. Н. Лысенко, заслуженный артист Украины, профессор Киевской и Афинской консерваторий, получил музыкальное образование в Киевской музыкальной школе-десятилетке (класс проф. Е.М. Сливака), Киевской консерватории (класс проф. В.В. Нильсена), ассистентуре-стажировке (класс проф. А.А. Александрова). Работал на кафедре специального фортепиано №1 в Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (1964-1993), на кафедре специального фортепиано Донецкого музыкально-педагогического института им. С.С. Прокофьева (ныне Донецкой музыкальной академии им. С. С. Прокофьева, 1966-1968 гг.), в высшем институте музыки в Дамаске, (1979-1982 гг.), Афинской консерватории (с 1993 г.).

Вся жизнь В.М. Сагайдачного была наполнена музыкой, и, в первую очередь, трудом на педагогической стезе. Выпускники его класса работают в различных учебных заведениях многих стран и выступают в качестве концертирующих артистов. Однако до настоящего времени его педагогическая деятельность не была освещена в достаточной степени, о чём свидетельствуют немногочисленные публикации [1; 2; 3]. Этим обусловлена актуальность данной статьи, а также необходимостью расширить традиционные представления о методах фортепианной педагогики.

Цель работы – попытка зафиксировать некоторые принципы работы В.М. Сагайдачного и определить отличительные черты его педагогического почерка, структурировать их на основании метода анализа личных наблюдений за процессом его работы с разными студентами в обозначенный период, а также сравнительного анализа с другими подходами к решению обязательных задач пианистического обучения. Методологической основой работы послужили фундаментальные положения методики фортепианной педагогики.

Мне посчастливилось учиться в специальном классе В.М. Сагайдачного во время его работы в Киевской государственной

консерватории им. П.И. Чайковского (ныне – Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского) в 1972–1976 годах.

Как исполнитель Валерий Михайлович обладал великолепным природным пианистическим аппаратом, для которого не было каких-либо технических ограничений, сильным и мощным артистическим темпераментом, широкой палитрой выразительных средств. Он мастерски владел всеми временными аспектами исполнения, огромной динамической амплитудой, сочным и тембрально богатым тоном, захватывающей, чувственной эмоциональностью. Наиболее гармонично эти черты совпали со стилистикой западноевропейских композиторов-романтиков – Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Ф. Листа, И. Брамса, а также С. Рахманинова. Амплитуда педагогического репертуара Валерия Михайловича Сагайдачного была невероятно широка. Она охватывала от клавирных сочинений Д. Скарлатти и И.С. Баха, фортепианных сочинений Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Листа, И. Брамса, Ф. Шопена, Ф. Шумана, С. Рахманинова, А. Скрябина, до сочинений композиторов XX в. – Д. Шостаковича, С. Прокофьева – и большого количества произведений украинских современников. За долгие годы педагогической работы Валерий Михайлович проходил с учениками огромное количество сочинений, составляющих золотой фонд классической фортепианной музыки.

За время обучения мне запомнились услышанные уроки Валерия Михайловича с работой над следующими сочинениями: Л. ван Бетховен – Сонаты № № 3, 4, 7, 8, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 23, 27, 28, 30, 31, 32; И. Брамс – Соната *f-moll*; Р. Шуман – Сонаты *g-moll, fis-moll*, Крейслериана, Симфонические этюды, Новелетты № 1, 2, 7, 8; Ф. Лист – Концерт *Es-dur*, Соната «по прочтению Данте», Трансцендентные этюды, Мефисто-вальс; Ф. Шопен – Этюды ор. 10 и ор. 25, все 4 Скерцо, все 4 Баллады, Сонаты *b-moll, h-moll*, Мазурки; С. Прокофьев – 2, 6, 7 Сонаты, 3-й Концерт; С. Рахманинов – Этюды-картины ор. 33 и ор. 39, Вариации на тему Корелли, Сонаты *d-moll u b-moll*, Концерты № 1, 2, 3, 4 и Рапсодия на тему Паганини.

В.М. Сагайдачный принадлежал к категории играющих педагогов и регулярно выступал с концертными программами, а также превосходно показывал любое из изучаемых учениками произведений. У Валерия Михайловича была своеобразная манера подготовки к показу: несколько секунд он, взглядываясь в нотный текст, беззвучно трогал пальцами клавиатуру, тактильно примериваясь к пианистической формуле, а затем играл в полном объёме фактуры, темброво-

динамических и штриховых решениях, выпукло и очень определённо в интонационном и характеристическом отношениях весь фрагмент в настоящем темпе.

Поражала незаурядная лёгкость, с которой педагог, читая с листа, демонстрировал почти итоговое исполнительское решение. Естественно, его ученики были захвачены такой свободой пианистического владения. С одной стороны, сильно огорчал контраст между его показом и собственной натужной и несовершенной игрой, с другой – эти показы были мощным стимулом для самостоятельных занятий.

Для манеры общения с учениками были характерны следующие качества педагогической индивидуальности Валерия Михайловича Сагайдачного: простота, доброжелательность и доверительность в отношениях; уважительное отношение и искренний интерес к индивидуальности ученика, стремление максимально её раскрыть и в связи с этим использование большого количества методических приёмов, импровизация в поиске наиболее эффективного для конкретного студента; исключительное внимание к технологическому аспекту пианистического процесса; установление психологического контакта, используя свойства эмпатии влиять на ученика суггестивным образом.

Среди трёх способов педагогического воздействия на ученика – разъяснения, показ и суггестия, – в предпочтениях Валерия Михайловича два последних занимали немалое место.

Например, в попытке передать содержание того или иного эпизода нередко Валерий Михайлович, становясь напротив студента, «отзеркаливал» мимику его эмоций, а затем, установив зрительный контакт, менял свою мимику в соответствии с изменением содержательности музыкального произведения, то есть «играл» лицом, ведя студента в определённом эмоционально-образном направлении.

В.М. Сагайдачный с увлечением знакомился сам и часто рекомендовал студентам популярные в то время издания по прикладной психологии. Это были, например, брошюры В. Леви «Искусство быть собой» и «Искусство быть другим» в качестве некоторых рекомендаций для управления своими психическими и поведенческими реакциями, без воспитания которых, как он считал, немислимы занятия артистическими видами деятельности.

Рассматривая музыкальное произведение как некую, записанную с помощью нотных символов, историю со своим сюжетом, героями и драматургией, Валерий Михайлович прорабатывал на начальном этапе моменты определения содержательного плана, направлял внимание

студента на те аспекты текста, которые позволили бы конкретизировать «портреты героев» через определение соотношений тех или иных выразительных средств. Музыкальный материал рассматривался одновременно как звуковой объект с определённой временной тембродинамической характеристичностью и как отражение эмоционально-исполнительской реакции студента на этот объект.

Педагог уделял большое внимание воспитанию управляемости донесения интерпретаторского решения. С этой целью использовалась как практика прослушивания всего сочинения в исполнении студента в начале урока, так и многократные проигрывания при полной включённости отдельных фрагментов в различных вариантах. Валерий Михайлович никогда не настаивал на «единственном» отобранном и «отработанном» и «залакированным» варианте. Скорее, он поощрял некую инвариантность идеи, логическую, естественную обусловленность в исполнительском процессе, тесно связанную с текучестью, непрерывностью, отдавал предпочтение сиюминутной оправданности заученному решению. В связи с этим, огромное место в его педагогических приоритетах занимала работа со всеми аспектами музыкального времени:

1) темпом, как способом организовать диалектику непрерывности и прерывистости через умение играть пульсациями различного рода, – *ритмическими* (от самых мелких длительностей (для качественного звучания фактуры и наполненности скорых темпов), – *метрическими* (для объективной упорядоченности изложения), – *крупным метром или метром высшего порядка* (для создания эффекта «длинного мышления»), – *темповыми волнами* (как средством организации формы через череду частных и общих кульминаций);

2) выразительностью ритмики. Особое место Валерий Михайлович уделял временной энергетике, образующейся в результате противостояния метрической организации и особенностей ритмической фигуры, наиболее ярко проявляющейся, в частности, в особой «магии» синкопы. Исполнительский фокус «вкусно» играть синкопу он расшифровывал и обучал через выполнение четырёх условий. Для выразительного исполнения синкопы необходимо: 1) сыграть устойчиво (метрическим акцентом) предшествующее синкопированному звуку сильное время; 2) сыграть синкопируемый звук через «ауфтакт» (опоздать); 3) услышать время метрической доли внутри синкопированной длительности (специальным «рессорным» движением кисти «подловить», отметить наступление этого времени); 4) восстановить метрический акцент на следующей относительно сильной метрической доле.

Со свойственной ему простотой В.М. Сагайдачный очень лаконично говорил об исполнительском способе, при соблюдении которого синкопа может образоваться как выразительный эффект: «Чтобы прозвучала синкопа, надо по краям играть сильное время». В этой связи вызывает печаль кочующая в пирамиде музыкальных поколений учащаяся следующая бессмысленная формулировка (цитирую): «синкопа есть перенос акцента с сильной доли на слабую». Вообще, интерес к временным музыкальным процессам и явлениям всегда увлекал В.М. Сагайдачного как средство проявления особой «гипнотической» способности исполнителя. Он мог целый урок посвятить работе над особенностью течения музыкального времени в паузах и цезурах, формируя у студента как психологические ощущения, так и соответствующие двигательнo-пианистические реакции. Таким образом, Валерий Михайлович обучал не столько некому стандарту, единичному варианту исполнения конкретного сочинения, сколько способу «жить во временных» обстоятельствах, присущих данному произведению. Это позволяло формировать у студента такое ценное качество, как естественная исполнительская импровизационность.

И, наконец, 3-й аспект работы над временем – агогика. Развитию гибкой, фантазийной агогики Валерий Михайлович уделял особое внимание. Следует отметить, что у его учеников в зависимости от индивидуальности каждого это средство выразительности формировалось либо в «хорошее чувство меры», либо в «гибкую и непринуждённую пластику горизонталей», либо в достаточно экстравагантную, не лишённую неких смелых, аффективных решений манеру, однако при этом всегда поощрялась художественная оправданность в использовании этого средства выразительности.

Говоря об использовании педагогического приёма «разъяснение» Валерием Михайловичем Сагайдачным, хочется отметить его явную нелюбовь к пространным, сложным, обильно снабжённым демонстрацией эрудиции формулировкам. Он старался выражать глубинные, сложные свойства, законы существования музыкального искусства очень простыми и лаконичными формулами. Достоинство этого метода в том, что формулу легко запомнить и развернуть по мере надобности в любых соответствующих обстоятельствах. В частности, мне запомнилась формула, которую можно использовать как своеобразный технологический ключ к работе над одной из самых сложных сторон исполнения – цельности формы и передачи её процессуальности: «1) откуда; 3) куда; 2) через что». Распространив эту формулу на 3 аспекта, – тематически-содержательный, временной

и тембро-динамический, мы получаем своеобразные методические «линзы» проработки изучаемого сочинения.

Касаясь работы над звуком, Валерий Михайлович Сагайдачный явно отдавал предпочтение тембро-динамическим решениям при любой нюансировке хорошо различимому, наполненному «тону». Этот «тон» как основу музыкально-исполнительской речи Валерий Михайлович стремился «поставить» как «ставят» голос вокалисту. С этим требованием были связаны определённые пианистические рекомендации Валерия Михайловича. К ним относится в обязательном порядке ощущение всего тела как единого, скоординированного во всех сочленениях, объекта. Вес должен ощущаться не только в кисти или запястье, но и во всех участках игрового аппарата, включая корпус. Валерий Михайлович объяснял взаимосвязь локализуемого в центре солнечного сплетения эмоционального «переживания» как субъективного ощущения с «реализаторами» – пианистическими рычагами, по которым из этого центра через позвоночник, мышцы спины, лопатки, плечевой пояс, плечевой сустав, плечо, предплечье, запястье, пясть, ладонь, пястные суставы и клавиатуру со всеми передаточными механизмами это переживание попадает на рояльную струну, где реализуется в конкретном звучании. Для того чтобы звук получился «здоровым» (выражение В.М. Сагайдачного), наполненным тоном, необходимо отсутствие малейшего препятствия на этом длинном пути. Эти препятствия – зажимы, Валерий Михайлович вылавливал и убирал из самых неожиданных мест, например, чуть приподнятой левой стопы или гортани. В качестве упражнения, убирающего зажим из гортани, ухудшающий собственное восприятие играющим, он рекомендовал игру с полуоткрытым ртом.

В противоположность распространённому среди некоторых педагогов взгляду на необходимость наклона корпуса к клавиатуре для извлечения звуков громкой динамики, особенно в октавной и аккордовой фактуре, Валерий Михайлович рекомендовал обратное движение корпуса, так называемый приём «от спины», при котором используется не только вес предплечья, но и всей руки и лопатки. Особенно это важно учесть мелким пианисткам субтильной конституции с целью предохранения от чрезмерного нажима на клавиатуру, чреватого так называемым «переигрыванием рук» (тендовагинитом). Валерий Михайлович добивался ощущения полностью свободных во всех суставных сочленениях рук, которые, будучи скоординированы с метро-ритмической стороной фактуры, обеспечивают надёжную техническую основу исполнения. Вообще, из двух принципов направления веса – «в рояль» или «из рояля» – чаще предпочитал «из рояля», как способа

использования своеобразного моторного отражения, особенно это касалось действий пальцев от пястной косточки в быстрых пассажах, кисти и предплечья в *staccato* и *martellato*, и плеча в аккордовой фактуре. Действительно, работает этот приём при исполнении изложения *martellato*, где ведущей (без переноса метрического акцента!) должна быть рука, исполняющая ритмические длительности, расположенные на относительно слабом времени.

Большое внимание Валерий Михайлович уделял формированию навыков овладения различными типами фактуры. Для воспитания пальцевой подвижности добивался максимально возможной для конкретной руки развязанности в пястных суставах, и одновременности трёх движений в играющих по очереди аппликатурных комбинациях, выражая это в излюбленных формулах: «взял-снял-приготовил» в отличие от распространённой практики поочерёдных движений в данной моторной комбинации.

Пассажи из цепи фактурных формул в пианистическом отношении всегда трактовались Валерием Михайловичем позиционно, и из способов работы для достижения чистоты и скорости предлагались следующие: 1) найти аппликатурную позицию (не всегда соответствует интонационной или артикуляционной); 2) собрать в гармонический аккорд и выучить их последовательность приёмом мгновенного переноса на следующий, иногда в пунктирном ритме, обеспечивающий максимально возможную моторную скорость и точность попадания; 3) выучить артикуляционными группировками, закрывающими цезуры между долями метра; 4) объединить все аппликатурно-позиционные или артикуляционно-мелодические формулы в одно непрерывное горизонтальное движение по принципу смычковой лиги («длинный смычок»), (педагог ссылался на метод Эбби Уайтсайд, но без горизонтальных движений корпуса); 5) организовать длинные объединяющие движения в связи с метрической организацией музыки, обеспечив этим чередование мобилизованных и отдыхающих групп мышц; 6) игра наощупь (с закрытыми глазами или в темноте) с целью максимальной активизации осязательных ощущений фактуры на клавиатуре; 7) для проинтонированности фигуративной фактуры Валерий Михайлович рекомендовал работу в замедленном темпе с перетеканием веса, прокатыванием через ладонно-пястные мышцы горизонтальной интервалики (мелодизация пассажей). Валерий Михайлович принципиально разделял понятия медленного и замедленного темпа. Медленный темп – понятие, передающее темповое (скоростное) интерпретаторское решение и являющееся одной из составляющих художественного образа и часто определяющее жанровую



сторону музыки, а замедленный темп – технологический этап освоения какой-либо исполнительской задачи (текстовой, интонационной, фактурной, штриховой, координационно-технической, педальной).

Выработке различного рода координации как неотъемлемой части технологического оснащения пианиста Валерий Михайлович уделял постоянное внимание в процессе всего цикла обучения, выделяя следующие аспекты:

- 1) распознавание фактурных формул и использование соответствующих двигательных-пианистических заготовок (освоенных приёмов) на первом этапе освоения текста;
- 2) достижение синхронизации действий двух рук ориентированных на совпадение ритмических и штриховых целей;
- 3) синхронизация сочетания разнородных функциональных целей в нескольких горизонталях;
- 4) особой областью координационных навыков было воспитание непрерывной связи эмоционального переживания в соответствии с музыкальным сюжетом и пианистическими реакциями. При работе именно в этом направлении Валерий Михайлович корректировал пластичность и свободную подвижность всех частей игрового аппарата, уделял внимание зоне плечевого пояса и спины.

Из способов педагогической работы над выработкой пианистических приёмов Валерий Михайлович постоянно использовал показ двух типов: 1) «образец» и 2) «антипод образца», подробно разъясняя и демонстрируя механизм связи пианистического действия и звукового результата. Также широко использовал (особенно в зоне пальцев, кисти, ладони) приём тактильного контакта с рукой студента с целью передачи мышечного ощущения.

Подытоживая впечатления от музыкально-педагогического облика Валерия Михайловича Сагайдачного, можно резюмировать: музыкант, пианист, педагог и человек в его лице сочетались как единое неразрывное целое. Будучи замечательным пианистом, умея получать и дарить наслаждение от музицирования, В.М. Сагайдачный учил всех своих студентов быть артистами-исполнителями. Он, щедро делясь профессиональными умениями, наполнял время, отведённое на обучение специальности студента-пианиста, радостью обретения практических художественно-интерпретаторских, пианистически-игровых, многообразных технологических качеств на основе освоения ими объёмного, стилистически разнообразного репертуара, состоящего из шедевров фортепианной музыки. Учитывая, что большинство студентов будет реализовывать полученное образование в музыкально-

педагогической сфере, оснащал своих выпускников полноценной подготовкой в области эффективных способов и приёмов передачи профессиональных навыков. Именно благодаря таким учителям как Валерий Михайлович Сагайдачный продолжается через сменяющиеся поколения пианистов живая радость Музыки.

#### **Список использованных источников**

1. Бедусенко, С. В. Памяти музыканта [Электронный ресурс] / С. В. Бедусенко. – Режим доступа: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/F9FBAC46070292D9C22576D00077BBDC?OpenDocument>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Васильков, О. С., Смыковская, С. В. Памяти Валерия Михайловича Сагайдачного / О. С. Васильков, С. В. Смыковская // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія / ред. Т. О. Рощина, О. В. Ринденко. – Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. – С. 591 – 594.
3. Чернявская, М. Н. Проводник великой традиции / М. Н. Чернявская // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія / ред. Т. О. Рощина, О. В. Ринденко. – Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. – С. 587 – 591.

#### **References**

1. Bedusenko S. V. Pamyati muzykanta [In memory of the musician]. URL : [http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/F9FBAC46070292D9C22576D00077BBDC?OpenDocument-. htm](http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/F9FBAC46070292D9C22576D00077BBDC?OpenDocument-.htm), free.
2. Vasilkov O. S., Smykovskaya S. V. Pamyati Valeriya Mihajlovicha Sagajdachnogo [In memory of Valery Mikhailovich Sagaidachny] Kiyivska fortepianna shkola. Imena ta chasi. Kolektivna monografiya / red. T. O. Roshina, O. V. Rindenko [Kyiv piano school. The names and the times. A collective monography / ed. by T. O. Roshchina, O. V. Rindenko]. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chajkovskogo [NMAU named after P. I. Tchaikovsky], 2013, pp. 591–594.
3. Chernyavskaya M. N. Provodnik velikoj tradicii [The conductor of the great tradition] Kiyivska fortepianna shkola. Imena ta chasi. Kolektivna monografiya / red. T. O. Roshina, O. V. Rindenko [Kyiv piano school. The names and the times. A collective monography / ed. by T. O. Roshchina, O. V. Rindenko]. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chajkovskogo [NMAU named after P. I. Tchaikovsky], 2013, pp. 587–591.

**Чеснокова Н.Ю.** Заметки о некоторых педагогических принципах Валерия Михайловича Сагайдачного. Статья посвящена изучению некоторых методов фортепианной педагогики известного украинского пианиста, профессора В.М. Сагайдачного, отразивших специфику его работы в классе специального фортепиано Киевской

консерватории. Актуальность статьи обусловлена необходимостью расширить сложившиеся представления о методах фортепианной педагогики, а также отсутствием в специальной литературе трудов, в которых изучаются вопросы педагогического мастерства В.М. Сагайдачного.

Цель работы – осветить некоторые принципы педагогики В.М. Сагайдачного, определить отличительные черты его педагогического почерка.

В статье использовались методы исследования: сравнительного анализа – для сопоставления методических установок В.М. Сагайдачного с традиционными подходами к решению основных задач пианистического обучения; стилевой – для раскрытия индивидуальных приёмов педагога в решении конкретных исполнительских задач; комплексный – включающий психологические и физиологические аспекты в его работе с учениками.

В статье рассматриваются фортепианно-педагогические установки профессора В.М. Сагайдачного. К ним относятся: работа со всеми аспектами музыкального времени (выразительность ритмики, временная энергетика, темповые волны, особенность течения музыкального времени в паузах и цезурах); приём «разъяснения» посредством простых и лаконичных формул, как своеобразный технологический ключ в работе над произведением; достижение наполненного «тона» в работе над звуком, который ставится, подобно тому, как «ставят» голос вокалисту; позиционная трактовка пассажей из цепи фактурных формул; игра наощупь; особые приёмы работы над фактурой, способы педагогического влияния с учётом психотипа студента.

На основании анализа разных аспектов обучения студентов выявляется собственный педагогический стиль выдающегося мастера пианизма В.М. Сагайдачного.

**Ключевые слова:** фортепианная педагогика, пианизм, методика, исполнительская интерпретация, музыкальное время, фортепианная фактура, фортепианная техника, В.М. Сагайдачный.

**Чеснокова Н.Ю. Нотатки про деякі педагогічні принципи Валерія Михайловича Сагайдачного.** Стаття присвячена вивченню деяких методів фортепіанної педагогіки видатного українського піаніста, професора В.М. Сагайдачного, які відобразили специфіку його роботи у класі спеціального фортепіано Київської консерваторії. Актуальність статті обумовлена необхідністю розширити сформовані уявлення про

методи фортепіанної педагогіки, а також відсутністю у спеціальній літературі праць, у яких вивчаються питання педагогічної майстерності В.М. Сагайдачного.

Ціль статті – освятити деякі принципи педагогіки В.М. Сагайдачного, визначити відмінні риси його педагогічного почерку.

У статті використовувались методи дослідження: порівняльного аналізу – для зіставлення методичних установок В.М. Сагайдачного з традиційними підходами до рішення основних задач піаністичного навчання; стилевий – для розкриття індивідуальних прийомів педагога у рішенні конкретних виконавських задач; комплексний – що включає в себе психологічні та фізіологічні аспекти у його роботі з учнями.

У статті розглядаються фортепіанно-педагогічні установки професора В.М. Сагайдачного. До них відносяться: робота зі всіма аспектами музичного часу (виразність ритміки, часова енергетика, темпові хвилі у паузах та цезурах); прийом «роз’яснення» за допомогою простих та лаконічних формул, як своєрідний технологічний ключ у роботі над твором; досягнення наповненого «тону» у роботі над звуком, який ставиться, подібно тому, як «ставлять» голос вокалісту; позиційна трактовка пасажів з ланцюга фактурних формул; гра на дотик; особливі прийоми роботи над фактурою, способи педагогічного впливу з урахуванням психотипу студента.

На підставі аналізу різних аспектів навчання студентів виявляється власний педагогічний стиль видатного майстра піанізму В.М. Сагайдачного.

**Ключові слова:** фортепіанна педагогіка, піанізм, методика, виконавська інтерпретація, музичний час, фортепіанна фактура, фортепіанна техніка, В.М. Сагайдачний.

**Chesnokova N. The notes about some pedagogical principles of Valeriy Mikhailovich Sagaidachny.** The article focuses on the studying some methods of the piano pedagogy of the famous Ukrainian pianist, Professor V. M. Sagaidachny which reflected the specificity of his work in the class of the special piano of Kyiv conservatoire. The relevance of the article is caused by the necessity to widen the established view about the methods of the piano pedagogy and by the absence of the works in the special literature in which the issues of V.M. Sagaidachny’s pedagogical skill are studied.

The purpose of the work is to highlight some principles of V.M. Sagaidachny’s pedagogy and to determine characteristics of his pedagogical handwriting.

The following research methods were used in the article: the method of the comparative analysis – for comparing V.M. Sagaidachny’s methodical tasks with the traditional methods of solving the main tasks of piano training;

the style method – for revealing individual technique of the pedagogue in solving specific performing tasks; integrated method – including psychological and physiological aspects in his work with the students.

The piano-pedagogical tasks of Professor V.M. Sagaidachny are considered in the article. They are: the work with all aspects of the musical time (the expressiveness of rhythm, temporary energy, tempo waves, the peculiarity of musical time flow in pauses and caesuras); the tool of “explanation” by means of simple and laconic formulas as an original technological key to the work on the composition; obtaining filled “tone” while working on the sound which is trained just as the vocalist’s voice “is trained”; positional treatment of passages from the chain of the texture formulas; playing by touch; particular tools of work on the texture, the ways of pedagogical influence with the special attention to the student’s personality.

The personal pedagogical style of the prominent master of pianism V.M. Sagaidachny is revealed on the basis of the analysis of different aspects of training the students.

**Key words:** piano pedagogy, pianism, methodology, performing interpretation, musical time, the piano texture, the piano technique, V.M. Sagaidachny.

УДК 787.8

*Т.А. Литвинец*

---

## МЕТОДИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ИСПОЛНЕНИЯ БАРОЧНОЙ МУЗЫКИ НА ЧЕТЫРЁХСТРУННОЙ ДОМРЕ: КОРРЕЛЯЦИЯ СКРИПИЧНЫХ И ДОМРОВЫХ ШТРИХОВ

---

Творческая работа в виде переложений (аранжировок, транскрипций) для домры является одной из основных частей учебного процесса в специальном классе. С 1908 года, то есть с момента реконструкции четырёхструнной домры, приведения её строя в соответствие с квинтовым строем, аналогичном скрипке, появилась возможность исполнения на домре классического репертуара. Одной из первых проб в адаптации скрипичных произведений для домры стали выступления домристов-четырёхструнников на Всесоюзном конкурсе-смотре<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> В 1939 г. на Первом Всесоюзном смотре исполнителей на народных инструментах были исполнены произведения В.А. Моцарта, Н. Паганини, Ф. Мендельсона, Г. Венявского и др.

Обновление и расширение нотной библиотеки для своего инструмента, формирование педагогического и концертного репертуара, поиски новых путей в реализации творческих замыслов путём обращения к образцам старинных музыкальных опусов, выход на новую ступень в академизации домры – всё это наиболее приоритетные и перспективные направления в творческой деятельности современного музыканта-исполнителя. Это определяет **актуальность** настоящей статьи.

**Цель** статьи заключается в выявлении особенностей переложения для домры барочных скрипичных произведений на примере *Sonata Prima* Ф. Верачини с точки зрения корреляции скрипичных и домровых штрихов. Предложенные методические приёмы рассматриваются сквозь призму собственного исполнительства.

**Теоретическо-методологической базой** работы послужили труды Н. Арнокура [1], Н. Давыдова [2], В. Ивко [4], Д. Пшеничного [9].

В эпоху барокко музыку считали «языком звуков», имеющим чёткую понятийную основу благодаря риторическим фигурам, что делало её понятной для широкого круга слушателей. Музыкальная риторика представляла собой систему интонационных образований с закреплённым смысловым значением, которые активно применялись при создании как вокальных, так и инструментальных произведений. Не случайно почти во всех учебниках и музыкально-теоретических трудах музыкальной риторике посвящались целые разделы, в которых был составлен каталог постоянных формул (музыкальных фигур: креста, распятия, вознесения, символа жертвенности, веселия, печали, боли и др.), служащих для воплощения конкретных образов.

Значительное место в каталоге барочных инструментальных жанров заняли сюиты, партиты, концерты, старинные сонаты, которые на протяжении XVII века эволюционировали, а в XVIII веке приобрели новые черты в связи с эстетикой классицизма. Приоритетное значение среди музыкальных инструментов имели скрипка и клавесин.

Роль скрипки особенно велика в итальянской барочной музыке, центром которой считался концерт и опера. Скрипка предназначалась как для демонстрации блестящей сольной виртуозности, так и для исполнения насыщенных лирическими эмоциями *Adagio*. Показательно, что скрипка отображала в своем силуэте очертания человеческих пропорций как идею ренессансной «гармонии разного», так и барочного противовеса единства человеческого и Божественного.

Вторым популярным инструментом эпохи барокко был клавесин. Интересно отметить, что клавесин, как и домра, имел такой же способ звукоизвлечения – защипывание (более точно, на домре – щипок). Принцип заключался в первом защипывании металлической струны,

расположенной горизонтально, при помощи установленного на конце каждой клавиши толкачика. На толкачике был продольный вырез, в котором крепилась лангета с закреплённым плектром – круглый или плоский язычок, сделанный из вороньего пера (кости или пластика). Позже делали сдвоенные латунные язычки, позволяющие делать звук клавишина мягче.

На сегодняшний день музыка барокко широко используется в виде переложений для народных инструментов и является незаменимым источником в становлении и воспитании стилевой культуры каждого музыканта. Среди различных компонентов, отличающих высокий уровень исполнительства, важная роль принадлежит штрихам.

Приведём определение штриха, данное в «Музыкальной энциклопедии»: «Штрих (от нем. *Strich* – черта, линия, штрих) – выразительный элемент инструментальной техники, способ исполнения (и зависящий от него характер звучания). Основные типы штрихов определились в практике игры на струнных смычковых инструментах (прежде всего на скрипке), а их принципы и названия в дальнейшем были перенесены на другие виды исполнительства <...> Штрих – это принцип „произнесения” звуков на инструменте, и, следовательно, штрихи должны рассматриваться как явление артикуляции...» [8, с. 437].

В своей методической работе Н. Лысенко трактует понятие штриха несколько шире: «Штрих – это приём целенаправленного выразительного звукоизвлечения, одновременно включающий в себя понятия: способ звукоизвлечения, приём звукоизвлечения, артикуляция, выразительность звукоизвлечения» [7, с. 78].

Таким образом, штрих тесно связывается с артикуляцией, которая является одним из важнейших средств художественной выразительности. По мнению И. Браудо: «В музыкальной теории под артикуляцией разумеется искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчленённости или связности её тонов, искусство использовать в исполнении всё многообразие приёмов легато и стаккато» [3, с. 3].

В опубликованных ранее работах автора настоящей статьи<sup>12</sup> рассматриваются принципы домрового интонирования, а также освещаются отдельные приёмы исполнения на домре скрипичных

---

<sup>12</sup> «До питання артикуляції на домрі», «Концерт № 1 для скрипки с оркестром Н. Паганини в репертуарі домриста», «До проблеми ансамблевого мислення в інструментальному виконавстві» и др.

штрихов, которые, по сути, сводятся к трём основным позициям: *legato*, *non legato*, *staccato*.

В работе В. Ивко «Техника инструментального интонирования» речь идёт о взаимодействии звука с предыдущим и последующим, и приводятся свойства, характерные для каждого соотношения:

1. Два звука не связаны лигой, всегда произносятся раздельно, первый всегда тише и короче второго (ямб и обращённый хорей).
2. Два звука связаны лигой, второй звук тише и короче первого (хорей и обращённый ямб) [4].

Для того, чтобы более точно раскрыть специфику домровых штрихов, нужно рассмотреть не только взаимосвязь между двумя звуками, но и учесть три вида атаки, с которой они исполняются: мягкая, твёрдая или акцентированная.

По нашему мнению, важнейшим выразительным элементом является именно соотношение штрихов, а точнее, их прочтение в оригинальной версии произведения, и адаптация для другого инструмента.

Скрипичный штрих легато<sup>13</sup> – «самый применяемый на домре и при мастерском исполнении отличается большой выразительностью» [9, с. 244] и для его воспроизведения, дабы адекватно заменить или идентично воссоздать на домре оригинальную версию, важно иметь в виду ряд моментов. Прежде всего, это темп, в котором написано сочинение, стиль и эпоха. Зачастую, если движение медленное, то легато переносится в домровую партию с исполнением на тремоло. В более виртуозных произведениях с разнообразием пассажей или при преобладании коротких длительностей, когда отсутствует возможность тремолирования, поскольку это даёт эффект замедления и утяжеления, тремоло заменяется на удары (односторонние либо переменные).

Ввиду того, что само понятие удара имеет двойственное значение, необходимо следующее пояснение: удар, то есть приём звукоизвлечения с замахом и коротким акустическим отражением, может иметь ещё один вариант своего воспроизведения. Речь идёт о щипке – способе игры подготовленным медиатором, то есть со струны без замаха, что позволяет сгладить все толчки в атаке звука и несколько приблизиться к свойствам смычка – добавить длинот звучанию. В. Ивко приводит следующее пояснение легато: «Под подлинным легато нужно понимать такое соотношение звуков, при котором один переходит в следующий непосредственно, минуя ощущение толчка» [4]. Самым

---

<sup>13</sup> От итал. *«legare»* – связывать.



интересным в данном прочтении видится употребление легатного штриха в переложениях медленных частей циклов и отдельных опусов эпохи барокко, где общепринятое правило применения домрового тремоло нивелируется и предлагается использование именно *щипка*, позволяющего играть связно как в подвижных, так и спокойных темпах. Объяснением этому служит, прежде всего, то, что в большинстве сочинения того времени были созданы для скрипки (или какого-либо другого инструмента) и клавесина (или его семейства), со всеми имманентно свойственными ему характеристиками звукоизвлечения, о чём было упомянуто выше.

Произношение *нон легато*<sup>14</sup> наиболее близкое к естественной речи человека, приближается к *легато*, но, тем не менее, подразумевает разделение, а не объединение. К этой группе можно отнести такие скрипичные штрихи как *деташе*, *портато* и *маркато*. Штрих *деташе*<sup>15</sup> создаёт плотное звучание на скрипке при помощи движения смычка на каждую ноту поочерёдно вверх и вниз, а при перенесении же в домровую партию исполняется тремоло *нон легато*. *Портато*<sup>16</sup> отличается от *легато* более активной атакой на каждую ноту (присутствует небольшой толчок) и также бывает с мягким, твёрдым, акцентированным началом, воспроизвести на домре можно как ударами, так и тремоло. *Маркато*<sup>17</sup> на домре исполняется при помощи тремоло с твёрдой или акцентированной атакой на всём протяжении звука.

*Стаккато*<sup>18</sup> на домре воспроизводится при односторонних или переменных ударах медиатора, или же приёмом короткого тремоло. Под *стаккато* подразумевается сокращение звука на определённую временную величину и если, например, над четвертью стоит точка, то это не значит, что нужно сыграть этот звук остро, а значит, что он просто должен быть укорочен. Скрипичное *мартле*<sup>19</sup> исполняется поочерёдным движением смычка вверх и вниз с твёрдой атакой и его следует также отнести к этой (домровой) подгруппе, с возможностью игры ударом или коротким тремоло. М. Имханицкий в своём труде «Новое об артикуляции

---

<sup>14</sup> *Нон легато* (итал. «не связно») – «отдельное исполнение звуков на тремоло, распределяющее в зависимости от характера начало звука, его атаки, на: *нон легато* с мягкой атакой; *нон легато* с твёрдой атакой; *нон легато* с акцентированной атакой» [11, с. 245].

<sup>15</sup> С французского – раздельно-выдержанный.

<sup>16</sup> От лат. «*portare*» – утверждать.

<sup>17</sup> От итал. «*marcare*» – выделяя, отмечая, подчёркивая.

<sup>18</sup> От итал. «*staccare*» – играть отрывисто.

<sup>19</sup> От французского – отчеканивать, отбивать.

и штрихах на баяне» объясняет данный штрих как акцентированное стаккато.

Сфорцандо (внезапное ударение) на домре исполняется вариантно: в процессе тремолирования длинной ноты – акцентированной атакой звука при первом ударе на нужной ноте; при ударах (разносторонних или однонаправленных) – с острым выделением указанной ноты.

Важно заметить, что не все скрипичные штрихи можно воспроизвести на домре, поскольку некоторые из них, например, Виотти, спиккато и салтандо, относятся к сугубо смычковой технике.

Для более детального рассмотрения особенностей скрипичных штрихов и их корректной адаптации для домры, будет сделана попытка резюмировать адекватность корреляции средств двух инструментов на примере одного из барочных скрипичных опусов, входящих в концертный и инструктивный репертуар домристов.

**Соната Прима Франческо Мария Верачини**<sup>20</sup> по своему строению близка к сюите и состоит из пяти частей: «Увертюра», «Ария», «Паазана», «Менуэт» и «Жига». Первая часть «Увертюра» состоит из трёх разделов: 1) Ларго, 2) Аллегро и 3) Адажио. Ларго – торжественное вступление, в котором используются такие скрипичные штрихи как деташе и портаменто. Несмотря на то, что эта часть написана мелкими длительностями (шестнадцатыми и восьмыми с точкой), здесь уместно применить домровый приём тремоло, который подчеркнёт величественное начало сонаты. Для равномерного и плавного звучания без излишних опор в «Увертюре» нужно как бы приподнять динамически затакт и сыграть первую ноту «соль» громче последующего аккорда:



Средний раздел состоит из нескольких тем, которые подобно предыдущему музыкальному материалу исполняются приёмами деташе, легато и портаменто. Но, несмотря на часто присутствующее ошибочное мнение о том, что домрист, в случае легато, должен тремолировать, здесь

---

<sup>20</sup> Франческо Мария Верачини (1690–1768) – итальянский композитор и один из крупнейших скрипачей первой половины XVIII века, чья игра отличалась необыкновенной певучестью и виртуозностью.

более целесообразно использовать переменный удар (щипок) в соответствии с темповым контекстом:

*Переложение для домры*



Восьмые длительности для передачи более легатного штриха могут исполняться двумя способами: под лигой, где первая нота – короткое тремоло, а снятие второй – ударом вверх, с выполнением всех параметров хоря (о чём было сказано выше),

*Переложение для домры*



либо щипками вниз или, как колористический вариант, использовать скольжение (со струны на струну, опираясь только на первый звук, причём здесь скольжение возможно только ударом вверх).

*Переложение для домры*



Вторая часть «Ария» – это лирическое оттенение танцевальных частей сонаты, отличающееся мелодичностью и напевностью. Эту часть можно исполнять полностью на тремоло, что сможет передать льющийся звук скрипки и вторить свойствам смычка. Однако, исходя из особенностей инструментария эпохи барокко, его звукоизвлечения и акустического результата, более оправданным в данном контексте будет воспроизведение этой части на домре щипком, что позволит имитировать в какой-то степени звук клавесина:

*Переложение для домры*

**Affettuoso (Andante)**



Так как в этой части не используется тремоло, то четверти и заливованные восьмые следует играть домровым щипком на вибраторе, додерживая палец левой руки на указанной длительности, не сокращая её и переводя в последующую ноту, для достижения легатиссимо на инструменте.

«Паэзана» – это крестьянский танец, задорный и весёлый, поэтому третью часть следует исполнять легко и прозрачно. Практически вся часть исполняется ударами вниз на нон легато и только при появлении шестнадцатых нужно переходить на переменный удар. Интересным в артикуляционном аспекте является наличие обращённого хорей, при произношении которого ноту «ре» следует играть тише, а «соль» – длиннее и громче:

*Переложение для домры*

**Allegro**



Добиться скрипичного легато можно при помощи соблюдения всех свойств хорейского мотива:

*Оригинал*



*Переложение для домры*



Четвёртая часть «Менуэт», как и предыдущая, также носит танцевальный характер. Её блестящее вступление можно передать на домре при помощи комбинирования разных штрихов, а именно щипка и тремоло.

*Переложение для домры*



Последняя и самая яркая часть – «Жига» – отличается особенной сложностью исполнения на домре. Скрипач играет две ноты под лигой на одном смычке, домрист же использует для этого тремоло на четверти и ударом вверх заканчивает восьмую, которая звучит тише по сравнению с предыдущей нотой – это даёт легкость, а снятие вверх помогает не зажимать правую руку при игре повторяющегося мотива на протяжении всей части.

*Оригинал*



*Переложение для домры*



Виртуозные фрагменты следует исполнять переменным ударом и технической сложностью, возможно, здесь станет переход после тремолированной четвертной ноты, не сокращая её, на пассаж, состоящий из шестнадцатых, поскольку нужно учесть и сопоставить скорость тремоло с последующими длительностями без потери времени и разрыва смысловой лиги.

*Переложение для домры*



Рассмотрев особенность скрипичных штрихов и их адаптацию для домры можно подвести итог, что они адекватно заменяются домровыми и по звучанию могут передать композиторский замысел, отражая своеобразие стиля эпохи.

Благодаря грамотному решению штриховых проблем, домрист-четырёхструнник без особых усилий (в меру своих исполнительских возможностей) способен расширить свой и педагогический, и концертный репертуар, привлекая для этого шедевры мировой классики.

**Список использованных источников**

1. Арнонкур, Н. Музыка языком звуков / Н. Арнонкур. – К. : Музыка, 1954. – 99 с.
2. Давыдов, Н. А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна / Н. А. Давыдов. – М. : Музыка, 1982. – 173 с.
3. Браудо, И. А. Артикуляция: о произношении мелодии / И. А. Браудо. – Л. : Музгиз, 1961. – 196 с.
4. Ивко, В. Н. Техника инструментального интонирования / В. Н. Ивко // Материалы Второй Всеукраинской научно-практической конференции «Актуальные направления развития академического народно-инструментального искусства». – К. : Мелосвет, 2002. – С. 45 – 46.
5. Имханицкий, М. И. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.
6. Куперен, Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен. – М. : Музыка, 1973. – 80 с.
7. Лысенко, Н. Т. Методика обучения игры на домре / Н.Т. Лысенко. – К. : Музыка, 1990. – 91 с.
8. Музыкальная энциклопедия: Т. 6 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – 1008 с.

9. Пшеничный, Д. Аранжировка для народных инструментов / Д. Пшеничный. – К. : Муз. Украина, 1985. – 117 с.
10. Ширинский, А. А. Штриховая техника скрипача / А. А. Ширинский. – М. : Музыка, 1983. – 86 с.
11. Литвинець, Т. А. До питання артикуляції на домрі / Т. А. Литвинець // Музичне мистецтво. – Донецьк, 2007. – Вип. 7. – С. 239 – 250.

### References

1. Arnonkur N. Muzyka yazykom zvukov [Music by means of sounds] Kiev : Muzyka [Music], 1954, 99 p.
2. Davydov N. A. Metodika perelozhenij instrumentalnyh proizvedenij dlya bayana [The methods of the arrangements of the instrumental compositions for a bayan] Moscow : Muzyka [Music], 1982, 173 p.
3. Braudo I. A. Artikulyaciya: o proiznoshenii melodii [Articulation: about pronouncing a melody] Leningrad : Muzgiz, 1961, 196 p.
4. Ivko V. N. Tehnika instrumentalnogo intonirovaniya [Technique of instrumental intoning] Materialy Vtoroj Vseukrainskoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Aktualnye napravleniya razvitiya akademicheskogo narodno-instrumentalnogo iskusstva» [The Materials of the Second All-Ukrainian scientific-practical conference “Actual directions of the development of the academic folk-instrumental art”]. Kiev : Melosvet, 2002, pp. 45–46.
5. Imkhanitsky M. I. Novoe ob artikulyacii i shtrihah na bayane [New about articulation on a bayan] Moscow : RAM im. Gnesinyh [Gnessins Russian Academy of Music], 1997, 44 p.
6. Kuperen F. Iskusstvo igry na klavesine [The art of playing harpsichord] Moscow : Muzyka [Music], 1973, 80 p.
7. Lysenko N. T. Metodika obucheniya igry na domre [The methods of teaching playing the domra] Kiev : Muzyka [Music], 1990, 91 p.
8. Muzykalnaya enciklopediya: T. 6 / gl. red. Yu. V. Keldysh [Musical encyclopedia: V. 6 / chief editor Yu. Keldysh] Moscow : Sov. enciklopediya [Soviet encyclopedia], 1982, 1008 p.
9. Pshenichny D. Aranzhirovka dlya narodnyh instrumentov [The arrangement for the folk instruments] Kiev : Muz. Ukraina [Musical Ukraine], 1985, 117 p.
10. Shirinsky A. A. Shtrihovaya tehnik skripacha [A violinist touching technique] Moscow : Muzyka [Music], 1983, 86 p.
11. Litvinets T. A. Do pitannya artikulyaciyi na domri [To the issue of articulating on a domra] Muzichne mistectvo [Musical Art]. Donetsk, 2007, 2-nd ed, pp. 239-250.

**Литвинец Т.А. Методические вопросы исполнения барочной музыки на четырёхструнной домре: корреляция скрипичных и домровых штрихов.** Отсутствие в оригинальном репертуаре домриста таких произведений, которые принято объединять единым термином

«классическая музыка», требует обращения к репертуару скрипачей, пианистов, исполнителей на духовых инструментах. В настоящей статье рассматривается круг вопросов, связанных с особенностями переложений для четырёхструнной домры музыкальных произведений, изначально созданных для скрипки, что и обусловило актуальность работы.

В статье используется ряд методов, позволяющих комплексно решить поставленные задачи: исторический, сравнительный, стилевой, системный, функциональный, интерпретационный.

В процессе исследования были определены особенности переложения для домры скрипичных произведений на примере *Sonata Prima* Ф. Верачини для скрипки и клавесина, обозначены критерии оценивания художественно-выразительных возможностей инструментов – скрипки и домры, рассмотрена спецификация оригинальных штрихов. Предлагаются подробные рекомендации по переложению скрипичных штрихов для домры, аргументирована необходимость опусов заявленной эпохи для использования в репертуаре домриста, рассмотрена артикуляция *Sonata Prima*, как средство художественной выразительности, сквозь призму собственного исполнительства.

**Ключевые слова:** домра, интерпретация, редакция, штрихи, приёмы игры, исполнительство, *Sonata Prima* Ф. Верачини.

**Литвинець Т.А. Методичні питання виконання барокової музики на чотириструнній домрі: кореляція скрипкових і домрових штрихів.** Відсутність в оригінальному репертуарі домриста таких творів, які прийнято об'єднувати єдиним терміном «класична музика», вимагає звернення до репертуару скрипалів, піаністів, виконавців на духових інструментах. У цій статті розглядається коло питань, пов'язаних з особливостями перекладень для чотириструнної домри музичних творів, спочатку створених для скрипки, що і зумовило актуальність роботи.

У статті використовується ряд методів, що дозволяють комплексно вирішити поставлені завдання: історичний, порівняльний, стильовий, системний, функціональний, інтерпретаційний.

У процесі дослідження були визначені особливості перекладання для домри скрипкових творів на прикладі *Sonata Prima* Ф. Верачині для скрипки і клавесина, позначені критерії оцінювання художньо-виразних можливостей інструментів – скрипки і домри, розглянута специфікація оригінальних штрихів. Пропонуються докладні рекомендації по перекладенню скрипкових штрихів для домри, аргументована необхідність опусів заявленої епохи для використання в репертуарі



домриста, розглянута артикуляція *Sonata Prima*, як засіб художньої виразності, крізь призму власного виконавства.

**Ключові слова:** домра, інтерпретація, редакція, штрихи, прийоми гри, виконавство, *Sonata Prima* Ф. Верачіні.

**Litvinets T. Methodical issues of performing Baroque music on four string domra: correlation of violin and domra touches.** The absence in the original repertoire of a domra player of such works which are commonly united by a unified term “classical music” requires an appeal to the repertoire of the violinists, pianists, wind instrument players. The circle of the issues connected with the peculiarities of arranging the musical works for four-string domra which were initially written for a violin, are considered in this article and determine its actuality.

A number of the methods which allow solving set tasks comprehensively: historical, comparative, style, systematic, functional, interpretative are used in the article.

During the process of research the peculiarities of arranging the violin works for a domra on the example of *Sonata Prima* by F. Verachini for a violin and a harpsichord were determined, the criteria of evaluating artistic-expressive capabilities of the instruments – the violin and the domra were denoted, the specification of the original touches was considered. The detailed recommendations on arranging the violin articulations for a domra were proposed, the necessity of the opuses of the stated époque for using in the repertoire of a domra player was argued, the articulation of *Sonata Prima* as a mean of the artistic expression through the prism of the own performance was considered.

**Key words:** a domra, an interpretation, arrangement, touches, the techniques of playing, performance, *Sonata Prima* by F. Varachini.

---

## ТЕХНИКА ДУБЛИРОВАНИЯ ДИРИЖЁРСКОГО ЖЕСТА В ОСВОЕНИИ МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ НЕРЕГУЛЯРНОСТИ

---

Техника дублирования дирижёрского жеста используется в дирижёрской практике довольно часто. Она широко применяется при замедлении темпа, особенно в заключительных кадансовых построениях. Важную роль она приобретает при необходимости выделить слого-смысловую структуру в вокально-хоровых произведениях при умеренном, либо медленном движении словесно-музыкального текста.

*Актуальность* данной статьи обусловлена отсутствием разработок, в которых рассматриваются вопросы дирижёрско-исполнительской трактовки музыкальных произведений, а также излагаются варианты решения возможных технических и художественных сложностей.

*Цель* данной статьи – проанализировать основные приёмы техники дублирования дирижёрского жеста и сформулировать рекомендации относительно дирижёрско-исполнительской трактовки конкретных музыкальных примеров.

Техника дублирования строится на включении дополнительных движений (взмахов) руки дирижёра, которые повторяют основные направления дирижёрских долей.

С данной техникой студенты знакомятся уже на первом году обучения при тактировании на шесть, девять, двенадцать дирижёрских долей при симметричном раскладе такта на одинаковые временные фрагменты-полутакты, а также при временном совпадении метрической и дирижёрской доли. Это явление в дирижировании К. Ольхов называет *счётнодолевой пульсацией – сдп*. «...счётнодолевая пульсация выявляется в последовательности полных единичных жестов, где каждый полный жест соответствует по времени одной счётной доле... *Сдп* – шкала специфически дирижёрского измерения времени».

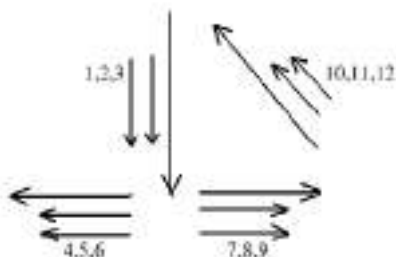
Такое совпадение количества счётных дирижёрских и метрических музыкальных долей чаще всего можно наблюдать в произведениях, написанных в медленном или умеренном темпе, при явном подчёркивании слого-словесной акцентной структуры.

Для примера можно предложить хоровое произведение без сопровождения Вик. Калиникова «На старом кургане», где следует использовать сетку на шесть по следующей схеме:



Хорошим примером дирижирования на двенадцать может послужить начальный фрагмент хора «Не был ни разу поруган изменою...» из оперы «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова.

**Пример группировки долей  
в двенадцатидольном такте**



The musical score shows the beginning of the chorus. It includes:
 

- Measures 141-142:** The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment.
- Lyrics:** "Не был ни разу поруган изменою..."
- Tempo/Character:** "Куп." (Cup).
- Dynamic:** "pp" (pianissimo).

 The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

В приведённых примерах мы чётко ориентируемся на указанный композитором темп и музыкально-словесную акцентную структуру такта, в которой чётко сохраняется группировка на одинаковые ритмические фрагменты-полутакты и расстановка сильных и относительно сильных долей.

При таком раскладе структура дирижёрских жестов, отражающая структуру «полутакта», формируется как соподчинение «второстепенных» жестов «основному», чаще всего первому в этом блоке. «Основной» жест выделяется своей яркостью, активностью, выразительностью согласно динамике, характеру, акцентности, в то время как «дублирующий» жест подаётся более мягко, меньшим объёмом, менее активно, но при этом с обязательным сохранением временного параметра («временной шкалы» по К. Ольхову).

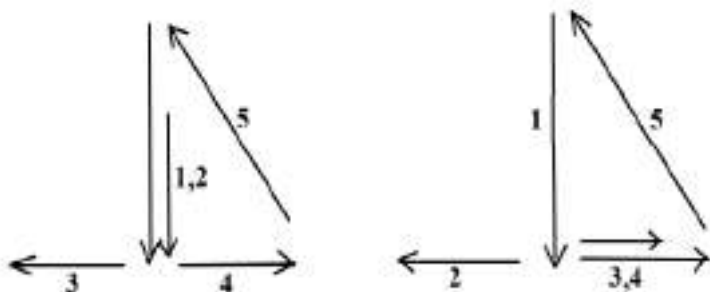
Такая структура повторяется и в следующих «полутактах». Если «основной» жест продублирован дважды (как это происходит в размерах на девять и двенадцать метрических единиц), то первенство «основного» жеста соблюдается независимо от направления долей в дирижёрской сетке, а «дублирующие» жесты распределяются по степени убывания их активности.

После закрепления техники дублирования дирижёрского жеста на музыкальном материале с использованием сложно-симметричных размеров можно переходить к следующему этапу – овладению сетками тактирования асимметричных размеров с применением той же техники.

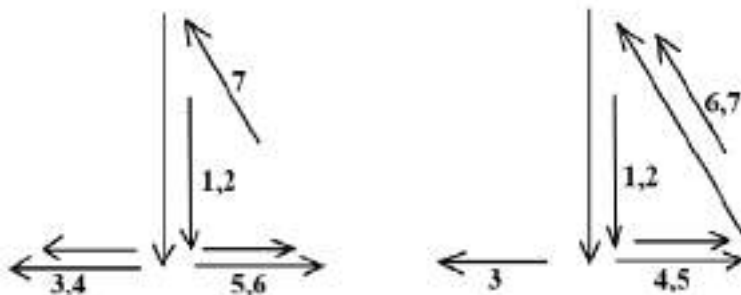
Овладение метроритмической нерегулярностью в классе хорового дирижирования мы рекомендуем начинать с изучения асимметрии, возникающей на уровне построения сложно-смешанного такта. Исследование структурных особенностей нерегулярного метра позволяет определить расстановку и чередование акцентных и безакцентных долей внутри такта и закрепить эту закономерность в дирижёрской схеме как систематизированной последовательности дирижёрских жестов (в мануальной технике).

Следует отметить, что, как правило, в основе тактирования асимметричных размеров положена четырёхдольная схема с дополнительным дублированием основных её долей (движений). При этом в пятидольнике дублируется одна – первая (сильная) – либо третья (относительно сильная) доля, которая выкладывается как «основная» более крупным и ярким движением; в семидольнике недублированной остаётся одна: либо вторая (если взять за основу четырёхдольную схему), либо последняя.

## Примеры группировки пятидольной схемы



## Примеры группировки семидольной схемы



На начальном этапе освоения дирижёром асимметричных размеров важным является объяснение, показ педагога и выполнение упражнений с постепенным усложнением задач: показа штрихов, вступлений, снятий, акцентов и других сложных элементов визуального управления.

Прежде чем показать смешанные схемы следует объяснить студенту принцип их построения, вытекающий из метроритмической организации сложно-смешанного такта; подчеркнуть значение словесного текста в его акцентной организации и расположении

внутритактовой относительно сильной доли. Акцентно-ритмическая форма такта во многом зависит от формы взаимодействия акцентных структур поэтического слова и музыки. Особенно это касается вокально-хоровых произведений без сопровождения.

В качестве упражнений предлагается освоить все варианты пяти- и семидольной схемы с применением техники дублирования дирижёрского жеста. При этом обучающимся следует неукоснительно соблюдать следующие правила:

- выполнение единого темпа движения дирижёрских долей как «основных», так и «дублирующих»;
- соблюдение иерархической соподчинённости «основных» (акцентных) и «второстепенных» (безакцентных – счётных, пульсирующих) жестов, которые выполняются сменой активности движения всей руки (рук) или её частей. В такой соподчинённости наиболее ярко отражается акцентная организация музыкального такта.

Завершающим этапом овладения сетками тактирования асимметричных размеров с применением техники дублирования является освоение их на конкретном музыкальном материале.

Определяя структуру сложно-смешанного такта, согласующуюся со словесной акцентностью, следует также выделить и другие немаловажные факторы, влияющие на его организацию, а именно – фактуру, темп, динамику, штрихи. Эти характеристики музыкального языка становятся наиболее важными в произведениях с инструментальным сопровождением, а также где используется словесный текст, не подчиняющийся классической стиховой организации.

Для примера возьмём три фрагмента из второй части («*Dies irae*») «Военного реквиема» Б. Бриттена.

Первый фрагмент – цифра 45 «*Confutatis*». Его исполняет мужской состав хора в сопровождении симфонического оркестра (группа струнных, которая дублирует хоровую партию и медный состав духовых инструментов, имитирующий сигналы военных труб). Автором выставлен темп – *Allegro* I=132, характер – *pesante*, асимметричный размер – 5/4. Тематический материал этого фрагмента построен на резком контрасте между призывными сигналами труб и полуречитативом мужского состава хора, сдублированным партией струнных, штрих – *pizzicato*. В таком сопоставлении рождается музыкальный образ напряжённо-взволнованный, стремительный, грозный – первая тема, стонущий – вторая тема.

[45] accel.  $\text{♩} = 132$  Allegro  $\text{♩} = 132$

me se-que, stis.

*p* pronto  
Con-fa-ta-tilis ma-le-di-ctis,

[46] accel.  $\text{♩} = 132$  Allegro  $\text{♩} = 132$

*p* *pp*

Con-fa-ta-tilis ma-le-di-ctis, Flam-mis a-cri-bus ad-di-ctis,



et se - cun - dis, Cor con - tri - tum

que - si el - uis; Ge - re ce - ram

*dim.*

Для того чтобы определить дирижёрскую схему для визуального воплощения музыкального материала этого фрагмента, следует сначала отметить роль хоровой и оркестровой партитуры в создании музыкального образа, заложенного в нём. Путём целенаправленного анализа хоровой и оркестровой партитуры выясняем, что материал сопровождения во многом дублирует хоровые партии, особенно когда отсутствует самостоятельная интонация медной группы, как это происходит во втором построении (вторая тема). Поэтому выбирая дирижёрскую схему, мы, в основном, ориентируемся на структуру такта сопроводительного музыкального материала.

Отметим, что для тактирования может быть выбран первый вариант пятидольника – 3 + 2, однако с более точной его трактовкой – 1 + 4. В такой трактовке дублирующая доля перестаёт быть

«второстепенной» и становится «основной», главенствующей в четырёхдольной структуре музыкального материала, сопровождающего хоровые реплики.

В последнем такте каждого раздела четырёхчастной формы (в этой форме написан рассматриваемый фрагмент «*Confutatis*») может быть использован второй вариант пятидольника – 2 + 3.

Несмотря на быстрый темп (не характерный для использования техники дублирования дирижёрского жеста) рисунок пятидольника должен быть чётко обозначен направлениями дирижёрских долей. Важно также при дирижировании этим фрагментом использовать технику быстрого переноса дирижёрской плоскости с низкой позиции на верхнюю, что необходимо при подаче хоровых реплик.

Обратимся к следующему фрагменту второй части («*Dies irae*») «Военного реквиема» Б. Бриттена (цифра 52, 3 такт).

Звучит основная тема этой части в темпе – *Allegro I* = 160, размер – 7/4, характер – *pesante*. Тема сдублирована в сопровождении симфонического оркестра *tutti*, к которой присоединяется самостоятельная в интонационном отношении медная группа, имитирующая военные сигналы. Этот второй план имеет свою ритмическую организацию, он резко контрастирует и в то же время вносит дополнительные угрожающие интонации в основной музыкальный образ – образ неумолимого суда, возмездия.

*in*  
*ff pesante*

C.

A.

T. *in*  
*ff pesante*

B. *ff pesante*

Di - ce I - ran, di - ce Il - la, Sol - vel san - ctum

*ff pesante*

*Tromb.* *f*

*Ty.* *f*

*Bass.* *f*

*tutti* *ff pesante*

C.

A.

T. *in*

B. *in*

la fa - villa: Te - sis Da - vid cum Si - byl - la,

*Tromb.* *f cresc.*

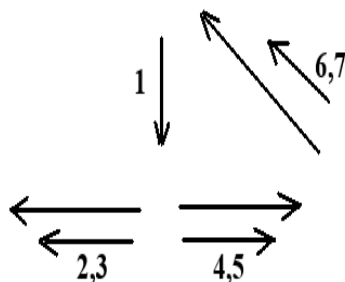
*Ty.* *f cresc.*

*Bass.* *f*

*cresc.*

Для тактирования этого музыкального материала рекомендуем использовать первый вариант из предложенных выше схем семидольного размера. Однако в дирижёрской интерпретации этого фрагмента имеются такты, где семидольник может трактоваться несколько иначе, чем его обычные варианты. Имеется в виду метроритмическая структура тактов: 9 – 10; 15 – 16 – 17 цифры 52. Эта структура складывается как – 1 + 6. На первую долю вступает вся медная группа инструментов, на фоне её выдержанного аккорда проводится интонация поочерёдно в нисходящем и восходящем движении, которая звучит в хоре со словами и дублируется оркестровыми голосами. Исходя из этой метроритмической структуры такта, можно предложить использовать следующий необычный вариант дирижёрской схемы: 1 + 2 + 2 + 2.

### Пример группировки долей в семидольном такте Б. Бриттен №2 *Dies irae* из "Военного реквиема"





партитуре и сдублирован в оркестре. Самостоятельное мелодико-ритмическое движение имеет солирующая партия, которая встраивается в основную метроритмическую структуру такта.

The image shows a musical score for measures 54, 55, and 56. The top system contains vocal parts for Soprano (Сопрано), Alto (А.), Tenor (Т.), and Bass (Б.). The bottom system contains the piano accompaniment (Сопр. пно.). The tempo is marked 'Molto lento' with a quarter note equal to 44 (♩ = 44). The piano part is marked 'pp dolce'. There are performance instructions in Russian: 'Стр. рлт., Ф-п.' (String right, Piano) and 'Ударные' (Percussion). The lyrics 'La, cri, mo - sa' are written under the vocal lines.

Здесь используется семидольная схема, первый её вариант, с обычным для неё сопоставлением «основной» и «дублирующей» доли. Однако это сопоставление в большей степени выражено в первом ритмическом блоке (полутакте), во втором при смене характера движения на подчёркнутое *legato* (второй полутакт) сопоставляющий характер жестов («основной» и «дублирующий») сглаживается.

Вышеизложенные положения позволяют нам сделать вывод, что осознание студентом ведущих характеристик музыкального материала позволит ему в дальнейшем применить предложенную методику выбора схемы и её вариантов при самостоятельной работе на любом конкретном музыкальном материале, где будут встречаться смешанные размеры.

### Список использованных источников

1. Безбородова, Л. А. Дирижирование: Учебное пособие / Л. А. Безбородова – М. : Просвещение, 1990. – 176 с.
2. Иванов-Радкевич, А. О воспитании дирижёра / А. О. Иванов-Радкевич – М. : Музыка, 1973. – С. 38–41.
3. Казачков, С. А. Дирижёрский аппарат и его постановка / С. А. Казачков – М. : Музыка, 1967 – С.7–21, 105–110.
4. Маталаев, Л. Н. Основы дирижёрской техники / Л. Н. Маталаев. – М. : Сов. композитор, 1986. – С.10–34.
5. Мусин, И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин – Л. : Музыка, 1967. – С. 3–20.
6. Мусин, И. А. Основы дирижёрской техники / И. А. Мусин – Л. : Музыка, 1987. – С. 33–55.
7. Ольхов, К. А. Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров / К. А. Ольхов – Л. : Музыка, 1979. – 200 с.

### References

1. Bezbordova L. A. Dirizhировanie: Uchebnoe posobie [Conducting: A training manual] Moscow : Prosvshenie [Prosvshcheniye], 1990, 176 p.
2. Ivanov-Radkevich A. O. O vospitanii dirizhyora [About training a conductor] Moscow : Muzyka [Music], 1971, pp. 38–41.
3. Kazachkov S. A. Dirizhyorskij apparat i ego postanovka [A combination of the conductive means and their training] Moscow : Muzyka [Music], 1967, pp. 7–21, 105–110.
4. Matalayev L. N. Osnovy dirizhyorskoj tehnik [The fundamentals of the conductor's technique] Moscow : Sov. kompozitor [Soviet composer], 1986, pp. 10–34.
5. Musin I. A. Tehnika dirizhировaniya [The technique of conducting] Leningrad: Muzyka [Music], 1967, pp. 3–20.
6. Musin I. A. Osnovy dirizhyorskoj tehnik [The technique of conducting] Leningrad: Muzyka [Music], 1987, pp. 33–55.
7. Olkhov K. A. Voprosy teorii dirizhyorskoj tehnik i obucheniya horovyh dirizhyorov [The issues of the theory of conducting technique and training choral conductors] Leningrad: Muzyka [Music], 1979, 200 p.

**Лыкова Л.С. Техника дублирования дирижёрского жеста в освоении метроритмической нерегулярности.** Статья посвящена вопросу освоения техники дирижирования, основанной на дублировании дирижёрского жеста.

Техника дублирования часто используется в дирижёрской практике. Особую роль она играет на начальном этапе освоения сложных и сложных ассиметричных размеров.

Актуальность данной статьи обусловлена отсутствием разработок, связанных с данной проблемой. Предлагаются рекомендации

дирижёрско-исполнительской трактовки конкретных музыкальных примеров, а также решение возможных технических и художественных сложностей. Предложенные методические рекомендации во многом опираются на результаты практической работы автора.

Данная разработка проблемы в области освоения дирижёрской техники будет полезна для музыкантов-исполнителей, педагогов, студентов музыкальных учебных заведений.

**Ключевые слова:** дирижирование, дирижёрский жест, техника дублирования, сложные ассиметричные размеры, метроритмическая нерегулярность.

**Ликова Л.С. Техніка дублювання диригентського жесту в освоєнні метроритмічної нерегулярності.** Стаття присвячена питанню освоєння техніки диригування, заснованої на дублюванні диригентського жесту.

Техніка дублювання часто використовується в диригентській практиці. Особливу роль вона відіграє на початковому етапі освоєння складних і складних асиметричних розмірів.

Актуальність даної статті обумовлена відсутністю розробок, пов'язаних з даною проблемою. Пропонуються рекомендації диригентсько-виконавського трактування конкретних музичних прикладів, а також вирішення можливих технічних і художніх складнощів. Запропоновані методичні рекомендації багато в чому спираються на результати практичної роботи автора.

Дана розробка проблеми в області освоєння диригентської техніки буде корисна для музикантів-виконавців, педагогів, студентів музичних навчальних закладів.

**Ключові слова:** диригування, диригентський жест, техніка дублювання, складні асиметричні розміри, метроритмічна нерегулярність.

**Lykova L. The technique of doubling conductor's gesture in mastering meter-rhythmical irregularity.** The article focuses on the issue of mastering conducting technique, based on doubling conductor's gesture.

A doubling technique is often used in the conductor's practice. It plays a special role at the initial stage of mastering complicated asymmetrical time signature.

The relevance of this article is caused by the lack of scientific works connected with this problem. The recommendations of the conductor-performer's treatment of the concrete musical examples and also the solution of possible technical and artistic complexities are suggested.

The proposed methodical recommendations in many respects are based on the results of the practical experience of the author.



The given development of the problem in the field of mastering conducting technique will be useful for the musicians-performers, pedagogues, students of musical educational establishments.

**Key words:** conducting, conductor's gesture, doubling technique, complicated asymmetrical time signatures, meter-rhythmical irregularity.

УДК 784.9.071.5

*Ю.В. Ляшенко*

---

## О РАБОТЕ НАД ДИКЦИЕЙ И ИНТОНАЦИЕЙ В КЛАССЕ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ

---

Наиболее существенной проблемой, которая требует пристального внимания со стороны педагогики в процессе обучения академическому вокалу как певца-солиста, так и ансамблиста, является достижение разборчивости вокальной речи и чёткости словесной дикции<sup>21</sup>.

Хорошая дикция, ясное произнесение вокальной речи – одно из необходимых исполнительских качеств профессионального певца наряду с высоким уровнем вокального интонирования. Дикция – средство донесения словесного текста до слушателя, важнейший элемент художественной выразительности в раскрытии музыкального образа.

Перед певцами стоит сложная проблема: сформировать тембрально красивый, округлый, опёртый на дыхание звук, а также донести до слушательской аудитории не только основную идею, но и все смысловые нюансы исполняемого произведения.

Как отмечал Э. Карузо, «многие певцы, к сожалению, пренебрегают хорошей дикцией; слушатели часто не понимают языка, на котором поют певцы на сцене, и довольствуются лишь тем, что знают в общих чертах содержание представления <...> Понятно, что на хорошую дикцию никоим образом нельзя смотреть как на замену голоса, но лишь как на его обрамление...» [5, с. 74].

Вопросами дикции занимались многие известные русские учёные (Л. Дмитриев, В. Морозов, В. Сорокин), американские исследователи (Г. Нельсон, В. Тиффани и др.). Важные суждения по проблеме дикции содержатся в высказываниях выдающихся вокалистов-исполнителей,

---

<sup>21</sup> «Дикция (лат. *dictio*) – произношение, степень отчётливости в произношении слов, слогов и звуков в разговоре, пении и декламации» [1, с.198].

режиссёров и дирижёров, среди которых Н. Гяуров, Э. Карузо, Е. Нестеренко, А. Пазовский, К. Станиславский и др.

Следует отметить, что большинство существующих авторских работ о дикции и интонации написаны для сольных исполнителей. Вместе с тем не менее, а может быть, более значима эта проблема для подготовки и исполнения вокальных ансамблей, в которых словесный текст различим гораздо сложнее, чем в сольных номерах. Необходимость рассмотрения в методическом аспекте поставленных вопросов и определила актуальность темы данной статьи.

**Цель статьи** – на основе анализа и обобщения различных приёмов и методов, используемых в индивидуальных занятиях со студентами-вокалистами, предложить методически целесообразные и эффективные алгоритмы работы по совершенствованию дикции и интонации в классе вокального ансамбля.

Прежде всего, обратим внимание на то, что при произнесении слов в речи принцип работы артикуляционных органов голосового аппарата значительно отличается от его работы во время пения. Гортань в речевом режиме имеет возможность значительного перемещения и гибко подстраивается под передвижения языка, создавая необходимые условия для формирования хороших дикционных качеств голоса. Изменение положения гортани меняет длину и объём ротоглоточного канала и, соответственно, импеданс, что в свою очередь влияет на работу голосовых складок и мимических мышц лица. Как следствие, создаются оптимальные условия для воспроизведения гласных и согласных звуков речи.

Гортань в пении, в отличие от разговорной речи, занимает относительно более стабильное положение соответственно типу голоса и анатомическим особенностям каждого певца, оставаясь почти неизменной в пределах диапазона на всех гласных. Отсутствие значительных перемещений гортани во время вокализации способствует стабилизации надгортанника, который прогибаясь, создаёт оптимальные акустические условия для формирования формант гласных звуков, высокой и низкой певческих формант.

Певческие и речевые гласные имеют значительные отличия. Певческие гласные приближены к зоне второй форманты, благодаря чему звучат более округло, чем в речи, и воспринимаются на слух более различимо, когда звук округлён, прикрыт, а гласная открыта.

Причина несовершенной дикции в пении связана с выполнением двух трудно совместимых задач. С одной стороны, формирование высокого качества тембра, который зависит от стабилизации резонаторной системы и формирования певческих формант, а с другой –

формирование фонетической разнокачественности гласных. Последнее требует большой подвижности, значительных изменений формы и объёма резонаторов, что присуще разговорной речи [5, с. 75].

В словесной позиции резонаторная система достаточно гибко подстраивается под работу органов артикуляции (языка, губ, глотки, гортани), но не способствует формированию певческого звука (тембра, силы, кантилены, полётности).

В процессе совершенствования вокализации, происходит стабилизация резонаторных полостей, появляются певческие форманты, но иногда, к сожалению, ухудшается дикция из-за ограничений в работе органов артикуляции. Решение этой проблемы достаточно сложное, однако его нельзя отнести к числу неразрешимых. Примером тому является вокальное мастерство выдающихся мастеров вокального искусства, таких как Ф. Шаляпин, Э. Карузо, Т. Руффо и многих других. Вокальное интонирование и дикционная чёткость певческого голоса – два элемента вокальной техники, которые тесно связаны между собой и существенно влияют друг на друга. Достаточно часто можно наблюдать у студентов при чёткой дикции отсутствие хорошей вокализации, но при хорошей вокализации несовершенная дикция бывает значительно реже, (хотя иногда имеет место и требует совершенствования).

Вокальные педагоги в классах академического пения музыкальных вузов и музыкальных колледжей много времени уделяют работе над дикцией. Чёткая дикция может быть природным качеством певца, но достаточно часто требует серьёзных длительных упражнений. Общеизвестно, что постановка голоса в классе академического пения есть процесс нахождения специальной координации в работе голосового аппарата, постижения и совершенствования резонаторных свойств голоса, синхронизации многих элементов вокальной техники.

Среди некоторой части вокальных педагогов бытует мнение, что, активно работая над согласными, можно улучшить положение с разборчивостью речи и дикцией. Следует констатировать, что громкость гласных значительно превосходит громкость согласных [5, с. 76]. Отсюда следует, что попытки подчеркнуть, акцентировать звучание согласных будет выглядеть нарочито, неестественно, форсированно. Однако это не означает, что согласные должны формироваться вяло и неактивно. Они должны произноситься естественно, свободно, чётко и не редуцироваться.

Естественно, возникает вопрос, на какой основе, на каком фундаменте должны формироваться гласные и согласные, чтобы были хорошо слышны и разборчивы?

Решение данной вокально-педагогической проблемы лежит совершенно в другой плоскости, а именно, в совершенствовании процесса вокализации. Хорошо сформированный певческий звук на основе резонанса, прочной опоры на дыхание, качественного пропевания гласных, стабильного формирования высокой и низкой певческих формант является той основой, которая помогает в решении проблем с дикцией.

По меткому замечанию В. Морозова: «Гласная несёт согласную...» [5, с. 76]. Исходя из этого, можно определить значимость правильного формирования гласной в пении. Это положение совершенно справедливо, поскольку научно доказано многими учёными, открывшими явление переходных процессов в нашей речи, суть которых в том, что информация о согласной содержится в окружающих её гласных. При плавном переходе от одной гласной к другой через согласную, артикуляторные органы принимают такое положение, которое близко по форме, как гласной, так и согласной.

Постигая способы улучшения дикции и разборчивости произнесения словесного текста в пении, необходимо особое внимание уделять формированию гласных букв. При вокализации гласные и согласные выполняют разную функцию и имеют различный механизм образования. Именно через гласные выявляется эмоциональная насыщенность, тембральные качества и сила голоса.

Основными акустическими характеристиками гласных звуков речи являются глоточная и ротовая форманты (характеристические тоны Г. Гельмгольца), к которым при вокализации добавляются певческие форманты. При произношении гласных, воздушно-звуковой струе обеспечен свободный проход без каких-либо препятствий и в речи, и в пении. Отсюда следует сделать вывод: вокализация (пропевание) совершается на гласных буквах, чёткость произношения которых в начальной фазе имеет огромное значение для разборчивости и дикции. Певец не должен нарушать кантиленное звучание голоса. Дикционная ясность в пении достигается путём быстрого, активного (спрессованного) произнесения согласных в вокальном потоке гласных.

Выдающийся бас, солист театра Ла Скала Н. Гяуров абсолютно точно определил направление совершенствования дикции: «Надо сначала научить человека петь, а потом правильное пение уже легко связывается с естественным произношением, с чёткостью речи. Человеку тогда надо только выговаривать слова на этой же базе, на этой певческой установке. Слова надо произносить на единой вокальной базе, и для слушателя это будет гораздо яснее, разборчивее. Это происходит потому, что певческий звук как бы несёт согласные, которые должны пройти через оркестр

далеко, до последнего ряда. Только тогда дикция будет хорошей. Не через выговаривание согласных, а через верный вокальный поток гласных осуществляется чёткая дикция...» [5, с. 76].

Из высказывания Н. Гяурова становится совершенно ясно, что первым этапом обучения вокалиста является совершенствование вокализации, а уже затем на этой прочной основе, на более позднем этапе решаются вопросы дикции и артикуляции, то есть разборчивости вокальной речи.

В контексте обсуждаемой проблемы, весьма интересно выглядят высказывания известного итальянского педагога Дж. Барра об овладении резонансным механизмом пения путём превращения всей дыхательной системы в единый резонатор. Это мнение разделяли и стажёры, которые у него занимались. Именно превращение всего дыхательного тракта в единый резонатор значительно облегчает и совершенствует процесс вокализации и, как следствие, значительно улучшает работу артикуляционных органов, обеспечивая хорошую дикцию и разборчивость вокальной речи. Иными словами, принимая во внимание сказанное Дж. Барра, можно констатировать, что речь идёт о совершенствовании вокализации и, как следствие, улучшении дикции и артикуляции.

Некоторые педагоги могут возразить по поводу сказанного. Излишнее грудное резонирование может затруднить формирование верхнего участка диапазона певца, усложнить регистровые переходы. С этим можно согласиться при условии формирования голоса певца с превалированием грудного звучания. Но речь не идёт о формировании только грудного резонатора. В данном высказывании маэстро однозначно речь идёт о смешанном звучании *voix mixte sombre*. Если формировать весь дыхательный тракт как единый резонатор, разумно сочетая головное и грудное резонирование, то проблемы с регистровыми переходами вполне можно избежать.

Все вокальные педагоги прекрасно знают, что резонирование в головном и грудном резонаторах является подтверждением правильного певческого звукообразования. Приходилось слышать и такое мнение от известного певца и педагога Н. Момота, что необходимо воспитать головное резонирование, а грудное присоединится само собой. Но на деле такой подход иногда вызывал у студентов форсированное, «зауженное» звучание и большое напряжение. Хотя грудное резонирование является фундаментом вокализации, но злоупотребление им может привести к «утяжелённости» звучания и наличию проблем с регистровостью, что в дальнейшем приведёт к деградации голоса. Аналогично может привести к «зауженному»

звучанию и дальнейшей деградации и чрезмерное увлечение головным резонированием. Из этого следует, что разумное смешение (микствование) голоса в каждом случае индивидуально, решать эту проблему необходимо, опираясь на опыт и чутьё педагога.

Рассмотрим специфику работы над дикцией в вокальном ансамбле.

В стремлении получить качественное, слитное, синхронное звучание голосов в ансамбле приходится решать достаточно большое количество задач, таких как сближение манер звукообразования, чёткость формирования гласных и согласных звуков, совершенствование и синхронизация артикуляции при воспроизведении вербального текста, сближение вокальной позиции партнёров, выравнивание тембральных и динамических качеств голосов и многих других, связанных с чистой интонацией и интонированием, с необходимостью воспитания ладового слуха, умения слышать партию партнёра при исполнении своей партии, темповых, ритмических и иных трудностях.

В работе с вокальными ансамблями, особое внимание следует уделять дикции и артикуляции наряду с вокализацией и исполнением штрихов. Учитывая необходимость получения качественного, слитного, синхронного звучания голосов, целесообразно учитывать основные вокально-технические требования.

К *первому* требованию отнесём одновременность и бесшумность взятия дыхания. От этого зависит точность атаки звука и начала воспроизведения музыкальной фразы. Несоблюдение данного требования влияет на однотипность атаки, что является *вторым* требованием. Разные типы атаки звука в ансамбле не способствуют слитности звучания, так как формируются разные тембральные качества. В случае придыхательной атаки звук становится несобраным, интонационно низким. При твёрдой атаке он резкий, хотя и интонационно чистый. Мягкая атака даёт те качества, которые необходимы для слитного звучания.

Какаясь *третьего* требования – эмиссии звука, его льющегося характера, устойчивости звукообразования, следует отметить, что именно вибрато придаёт льющийся характер звуку. Но здесь возникает другая проблема. Вибрато у певцов бывает разное, хотя все исполнители стараются приблизиться к эталону в 6–7 колебаний в секунду. Небольшое расхождение в количестве колебаний не способствует слитности звучания. С исполнением данного приёма тесно связана опора дыхания и вокальная позиция.

*Четвёртое* требование, которое следует соблюдать в работе с вокальными ансамблями, – динамический баланс голосов. Без баланса

голосов в ансамбле невозможно получить их слияние – это заставляет либо подбирать голоса по динамике, либо добиваться баланса, что также представляет определённые трудности.

*Пятое* требование, которое следует учитывать в работе с ансамблями, – это смешение тембров. Резкий и мягкий тембры в ансамбле плохо совместимы. Резкие тембры необходимо смягчать.

*Шестое* требование – необходимость добиваться от вокалистов в ансамбле чёткого начала и окончания фраз. Если начало фраз достаточно хорошо активизирует певцов и неточности вступления встречаются реже, то окончание фраз и снятие довольно часто бывает не одновременным.

*Седьмое* требование – чёткое, согласованное исполнение штрихов, нюансов, точное выдерживание пауз.

*Восьмое* требование – особое внимание необходимо уделять чистой и устойчивой интонации.

Обсуждая проблемы интонации и дикции, нельзя не остановиться на вопросе артикуляции в словесной речи и пении. В общепринятом понимании артикуляция в музыке – это способ исполнения последовательности звуков на инструменте, к основным видам которой относятся легато, стаккато, портаменто, глиссандо. В речи и пении артикуляция (от латинского *articulatio* – членораздельно) – это синхронизированная работа органов артикуляции, которая необходима для произнесения звуков речи, степень отчётливости произношения.

Несмотря на то, что в процессе артикуляции принимает участие большое количество мышечных органов голосового аппарата: губы, язык, мягкое нёбо, глотка, мышцы нижней челюсти и лица, главным органом артикуляции в речи и пении является язык. Перемещение языка во время речи существенно изменяет объём и форму ротовой и глоточной полостей. Наибольший объём имеет глоточная область при поднятом вверх кончике языка, а и наименьший – при опущенном языке. Крайние и промежуточные положения языка принимают участие в формировании гласных букв, а в сочетании с движением губ и нижней челюсти обеспечивают формирование согласных.

Становление гласной в пении характеризуется тремя фазами: началом, полной формой и окончанием. Наиболее значимой в пении является начальная фаза становления певческого звука, которая позволяет идентифицировать спетую гласную. Если из спектра гласной удалить начальную фазу формирования, различить букву будет невозможно. Из этого следует практическая значимость чёткого и активного произношения гласных букв в начальной фазе их формирования.

Пение существенно отличается от речи, как по артикуляции, так и по акустическим характеристикам. При артикуляции в речи гортань совершает движения, подстраиваясь под перемещения языка, чего не происходит в пении. В пении гортань относительно стабильна, обеспечивая более высокий импеданс, чем в речи, благодаря надгортаннику. Относительная независимость положения гортани от перемещений языка создаёт оптимальные условия для образования высокой и низкой певческих формант, которых нет в речи. Главная задача формирования гласных и согласных звуков в пении – не разрушать кантиленного звучания голоса. В пении гласные звучат более округло, равновокально по сравнению с речью.

В контексте затрагиваемых проблем остановимся на вопросах интонации и интонирования, которые наряду с дикцией и артикуляцией представляются чрезвычайно важными в работе с вокальными ансамблями.

Интонация – это «степень акустической точности воспроизведения высоты тонов и их соотношений (интервалов) при музыкальном исполнении. <...>» [7, с. 555–557]. На сегодняшний день понятие интонации значительно расширилось.

Интонация – понятие многокомпонентное. К многокомпонентным элементам интонации относятся: высота звука, длительность, громкость, тембр и пространственная локализация [4, с. 11]. Многокомпонентные элементы музыкальной интонации мы наблюдаем и в вербальной речи в виде мелодики речи (повышение и понижение голоса во фразе), ритме (чередование ударных и безударных слогов), интенсивности речи, темпе речи, фразовых и логических ударениях.

Интонация и интонирование понятия не идентичные. Интонирование – это «интонационное оформление высказывания» [6, с. 121-122]. Основное содержание предложения заложено не только в вербальном тексте, но и в интонации речи, придавая ей выразительность, формируя её мелодику, темп, ритм, акценты, тембровые изменения.

Как отмечал Ф. Шаляпин: «Всякая музыка всегда, так или иначе, выражает чувства, а там, где есть чувство, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний. В той интонации вдоха, которую я признавал обязательной для передачи



русской музыки, нуждается и музыка западная, хотя в ней меньше, чем в русской, психологической вибрации. Этот недостаток – жесточайший приговор всему оперному искусству» [5, с. 120].

Из большого количества существующих методов работы с вокалистами в ракурсе рассматриваемой проблемы, наиболее применимы три: эмпирический, фонетический и метод внутреннего интонирования.

Эмпирический метод – метод показа и подражания в вокальном искусстве является преобладающим. «Он в высшей степени нагляден, заразителен, доступен, заставляет интуитивно найти нужные приспособления, – указывает Л. Дмитриев. – При этом на ученика воздействуют все возможные факторы, сигнализирующие о том, как это следует сделать: зрение, слух, эмоциональное возбуждение от услышанного хорошего звучания – всё это вдохновляет, мобилизует на преодоление сложной задачи. Этого нельзя достигнуть никакими рассказами...» [3, с. 321].

Второй метод, который достаточно эффективный в работе с вокальными ансамблями, – фонетический (лингвистический), представляет собой способ воздействия на певческий голос и работу голосового аппарата при помощи фонем. Он является наиболее распространённым и эффективным в вокальной педагогике. С ним связано развитие дикции: правильное формирование гласных и согласных в различных сочетаниях – постепенный перевод речевых гласных на певческие (выравнивание, «нейтрализация», «округление» гласных) и так называемое «спрессовывание» согласных в пении, быстрое их произношение (особенно глухих согласных, произносимых при разомкнутых связках), а также усвоение литературного произношения в пении (орфоэпии, орфоодии). Этот метод требует от педагога понимания и представления о месте и механизме возникновения тех или иных акустических свойств голоса, каждой гласной и всех согласных звуков в надставной трубке при помощи артикуляционных органов: губ, языка, мягкого нёба, зева, глотки, мускулатуры, двигающей нижнюю челюсть, а также формирования у студентов свободного артикуляционного аппарата. Данный метод включает в себя элементы показа и подражания в формировании гласных, т. е. элементы эмпирического метода.

Третий метод, который применим в работе с ансамблями и весьма эффективен – метод внутреннего интонирования. Этот метод даёт хороший результат при разучивании сложных интонационных и тесситурных элементов вокальных произведений для выработки высокой певческой позиции звука, а также как один из методов

доучивания, повторения и исполнительского совершенствования вокального репертуара. Педагоги-вокалисты итальянской и русской вокальных школ использовали этот метод в обучении сольному пению. П. Този подчёркивал: «Пение требует упорной старательности; оно требует от ученика умения учиться мысленно, если он не может этого сделать, пользуясь голосом» [цит. по: 2, с. 30]. М. Гарсиа (сын) писал, что «овладение интонацией, интервалами и прочее зависит от того, насколько ясно ученик может себе представить то, что ему нужно петь» [цит. по: 2, с. 30]. Ф. Ламперти выделял мысленные и воображаемые ноты, а в «Советах» указывал: «Нужно учиться умом, а не голосом, ибо, утомив голос, уже никакими способами его снова не приведёшь в хорошее состояние» [цит. по: 2, с. 30]. И. Прянишников использовал в работе с учениками метод внутреннего интонирования, предлагая представить мысленно интонацию и характер звука перед началом пения произведения [2, с. 30].

Четвёртый приём работы с вокальными ансамблями – использование пения в унисон, что очень полезно для воспитания слитности звучания, совершенствования интонации и манеры звукообразования.

Приведённые методы и приёмы одинаково полезны как в работе над интонацией, интонированием, так и в совершенствовании дикции и артикуляции.

Обобщая вышесказанное, предлагается эффективный алгоритм работы по совершенствованию дикции и интонации в классе вокального ансамбля:

1. Работу над выбранным для исполнения сочинением необходимо начинать с его анализа, определения эпохи, стиля, особенностей исполнения. Второй этап – анализ словесного текста, который необходимо проинтонировать, расставить акценты, ударения, определить его кульминацию, после чего следует сравнить с музыкальным текстом. Кульминации литературного и музыкального текстов могут не совпадать. В случае несовпадения обратить внимание исполнителей на особенности исполнения.
2. В работе над выбранным музыкальным произведением следует обращать внимание на следующие элементы техники вокализации:
  - одновременный и бесшумный вдох;
  - однотипная атака звука;
  - эмиссия звука (льющийся звук, вибрато);
  - динамический баланс голосов;

- смешение тембров (общего);
  - чёткое начало и окончание фраз;
  - чёткое выполнение штрихов, пауз, нюансов;
  - устойчивая и чистая интонация.
3. В работе над трудными в интонационном плане произведениями в ансамбле с целью улучшения интонации на этапе разучивания, шпоре использовать внутреннее интонирование.

#### **Список использованных источников**

1. Булыко, А. Н. Большой словарь иностранных слов / А. Н. Булыко.– М. : Мартин, 2007. – 704 с.
2. Деряжный, В. А. О принципах и методах советской вокальной педагогики / В. А. Деряжный // Вопросы вокальной педагогики. – М. : Музгиз, В. III, 1967. – С. 30–151.
3. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики: Учебное пособие / Л. Б. Дмитриев. – 2-е изд., перераб. – М. : Музыка, 1996. – 675 с.
4. Колоней, В. А. Многокомпонентность музыкальной интонации / В. А. Колоней // Музыкальное искусство. – Донецк : ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2016. – Вып. 14. – С. 7–19.
5. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов – М. : ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. – 496 с., илл.
6. Розенталь, Д. Э. Справочник лингвистических терминов: пособие для учителя / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – М. : Просвещение, 1972. – 496 с.
7. Сохор, А. Н. Интонация / А. Н. Сохор // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 555–557.

#### **References**

1. Bulyko A. N. Bolshoj slovar inostrannyh slov [The Great Dictionary of Foreign Words] Moscow : Martin, 2007, 704 p.
2. Deryazhny V. A. O principah i metodah sovetskoj vokalnoj pedagogiki [About the principles and methods of Soviet vocal pedagogy] Voprosy vokalnoj pedagogiki [The issues of the Soviet vocal pedagogy] Moscow : Muzygiz, Issue 3, 1967, pp. 30–151.
3. Dmitriev L. B. Osnovy vokalnoj metodiki: Uchebnoe posobie [The fundamentals of the vocal pedagogy: The Training manual], 2-nd ed., revised, Moscow : Muzyka [Music], 1996, 675 p.
4. Koloney V. A. Mnogokomponentnost muzykalnoj intonacii [Complexity of musical intonation] Muzykalnoe iskusstvo [Musical Art]. Donetsk : DGMA imeni S. S. Prokofeva [Prokofiev State Musical Academy], 2016, Issue 14, pp. 7–19.

5. Morozov V. P. Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoj teorii i tehniki [The art of resonant singing. The fundamentals of resonant theory and technique] Moscow : IP RAN, MGK im. P. I. Chajkovskogo, Centr «Iskusstvo i nauka» [IP RAN, Tchaikovsky Moscow State Conservatoire, The Center “Art and Science”], 2002, 496 p., ill. .
6. Rozental D. E. Spravochnik lingvisticheskikh terminov: posobie dlya uchitelya [The reference book of the linguistic terms: A teacher’s guide] Moscow : Prosveshcheniye, 1972, 496 p.
7. Sokhor A. N. Intonaciya [Intonation] Muzykalnaya enciklopediya / gl. red. Yu. Keldysh [Musical Encyclopedia / chief edidor Yu, Keldysh]. Moscow : Sov. enciklopediya [Soviet encyclopedia], 1974, V. 2, pp. 555–557.

**Ляшенко Ю.В. О работе над дикцией и интонацией в классе вокального ансамбля.** Статья посвящена исследованию одной из важных и сложных методических проблем в работе над вокальным ансамблем. Хорошая дикция, ясное произнесение вокальной речи – одно из необходимых исполнительских качеств профессионального певца наряду с высоким уровнем вокального интонирования. Перед исполнителями-вокалистами стоит сложная проблема: сформировать тембрально красивый, округлый, опёртый на дыхание звук, а также донести до слушательской аудитории не только основную идею, но и все смысловые нюансы исполняемого произведения.

Цель статьи – на основе анализа и обобщения различных приёмов и методов, используемых в индивидуальных занятиях со студентами-вокалистами, предложить методически целесообразный и эффективный алгоритм работы по совершенствованию дикции и интонации в классе вокального ансамбля.

В качестве методологической базы были избраны следующие методы: аналитический, компаративный, системный, функциональный, позволяющие комплексно рассмотреть поставленные вопросы и предложить возможные пути их решения.

Автором выявляется специфика работы над дикцией и интонацией в вокальном ансамбле, определяются основные вокально-технические требования, предлагаются наиболее эффективные методы достижения качественного результата. В результате обобщения многолетнего практического опыта, а также систематизации наиболее эффективных методических подходов к обучению сольному пению, выстраивается чёткий «пошаговый» алгоритм работы по совершенствованию дикции и интонации в классе вокального ансамбля.

**Ключевые слова:** работа в классе вокального ансамбля, артикуляция, дикция, интонация, интонирование, внутреннее интонирование, гласные, согласные, переходные процессы.

**Ляшенко Ю.В. Про роботу над дикцією і інтонацією в класі вокального ансамблю.** Стаття присвячена дослідженню однієї з важливих і складних методичних проблем в роботі з вокальним ансамблем. Хороша дикція, ясне вимовлення вокальної мови – одне з необхідних виконавських якостей професійного співака разом з високим рівнем вокального інтонування. Перед виконавцями-вокалістами стоїть складна проблема: сформувати тембрально красивий, округлий, опертий на дихання звук, а також донести до слухачької аудиторії не тільки основну ідею, але й всі смислові нюанси виконуваного твору.

Ціль статті – на основі аналізу і узагальнення різних прийомів і методів, використовуваних в індивідуальних заняттях зі студентами-вокалістами, запропонувати методично доцільний і ефективний алгоритм роботи по вдосконаленню дикції і інтонації в класі вокального ансамблю. В якості методологічної бази були обрані наступні методи: аналітичний, компаративний, системний, функціональний, які дозволяють комплексно розглянути поставлені питання і запропонувати можливі шляхи їх вирішення.

Автором виявляється специфіка роботи над дикцією і інтонацією у вокальному ансамблі, визначаються основні вокально-технічні вимоги, пропонуються найбільш ефективні методи досягнення якісного результату. В результаті узагальнення багаторічного практичного досвіду, також систематизації найбільш ефективних методичних підходів до навчання сольному співу, вибудовується чіткий «покроковий» алгоритм роботи по вдосконаленню дикції і інтонації в класі вокального ансамблю.

**Ключові слова:** артикуляція, дикція, інтонація, інтонування, внутрішнє інтонування, голосні, приголосні, перехідні процеси.

**Lyashenko Yu. About the work on the diction and intonation in the class of the vocal ensemble.** The article focuses on research of one of the important and complex methodical problems in the work with the vocal ensemble. Good diction, distinct pronunciation of the vocal speech is one of the necessary performing qualities of the professional singer along with the high level of the vocal intonation. There is a challenge before the performers-vocalists: to form a beautiful, rounded timbre of sound based on the breathing and to bring not only the main idea but also all semantic nuances of the composition being performed to the listening audience.

The purpose of the article is to propose methodically appropriate and effective algorithm of work for improving diction and intonation in the class of the vocal ensemble on the base of the analysis and summarizing different tools, used at the individual lessons with the students-vocalists.

The following methods were selected as a methodological base: analytical, comparative, systematic, functional allowing considering the matters raised and to propose possible ways of their solution.

The author reveals the specificity of work on diction and intonation in the vocal ensemble, determines the main vocal-technical requirements, and suggests the most effective methods of delivering quality results. As a result of summarizing long-term experience and systematization of the most effective methods of teaching the solo singing a distinct “step-by-step” algorithm of work on improving articulation and intonation in the class of the vocal ensemble is being built.

**Key words:** the work in the class of the vocal ensemble, diction, articulation, intonation, intoning, inner intoning, vowels, consonants, transitional processes.

УДК 785

*В.В. Бреусова*

---

## О СПЕЦИФИКЕ И НЕДОСТАТКАХ СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КЛАССИЧЕСКИХ ГИТАРИСТОВ

---

Классическая гитара – инструмент, путь которого довольно непростой и противоречивый в контексте музыкальной истории. В наши дни уровень классического гитарного исполнительства является наивысшим за всю историю становления. Сегодня можно с уверенностью говорить о том, что гитара больше не воспринимается как инструмент для домашнего музицирования благодаря бурному развитию виртуозно-академического исполнительства, появлению инновационных методологических исследований в области классической гитары, совершенствованию технологии изготовления мастеровых инструментов и в мировой практике, и на территории постсоветского пространства.

На современном этапе усилия гитаристов по-прежнему направлены на отстаивание и закрепление академического статуса инструмента, а также повышения его рейтинга среди профессиональных музыкантов и слушателей. Этому во многом способствует организация большого количества конкурсов и фестивалей разного уровня, участники которых подтверждают высокий уровень исполнительства, а также стремительное расширение оригинального репертуара как следствие интереса профессиональных композиторов к гитарной музыке.

Так, в 2018 году на международном фестивале «Виртуозы гитары» в Москве состоялась мировая премьера Концерта для гитары с оркестром Александра Чайковского. Арт-директор фестиваля Артём Дервоед так прокомментировал это событие: «Вслед за знаменитыми композиторами, не игравшими на гитаре (например, Родриго, Бриттен или Уолтон), Александр Чайковский создаёт новый репертуар для нашего прекрасного инструмента. Этот вклад в настоящее и будущее гитары невозможно переоценить» [8]. А фестиваль 2019 года порадовал слушателей необычным произведением: «Ню шу: тайный язык женщин» для гитары и микрофильмов всемирно известного композитора Тан Дуна, обладателя премий «Грэмми» и «Оскар», с согласия которого было сделано гитарное переложение арфовой партии. Целый ряд современных российских композиторов: Н. Кошкин, Г. Джапаридзе, Е. Подгайц, С. Руднев, И. Рехин – создают множество интересных и востребованных сочинений для гитары. Эти и многие другие примеры подтверждают неподдельный интерес к художественно-исполнительским возможностям инструмента, его богатой тембровой палитре.

Несмотря на положительные моменты в развитии классического гитарного исполнительства на современном этапе, музыкантам всё же приходится постоянно доказывать и подтверждать уникальность гитары и её законное право считаться академическим инструментом. **Цель** данной статьи – выявить недостатки системы профессионального образования в классах классической гитары на всех этапах обучения, наметить возможные пути решения имеющихся проблем. **Актуальность** темы обусловлена назревшей необходимостью серьёзных преобразований и инновационных решений в вопросах организации профессионального образования гитаристов на всех этапах: начальном, среднем, высшем.

Известно, что мотивационный фактор является решающим, для людей желающих освоить музыкальный инструмент, и в этом смысле, гитара является фаворитом среди народных инструментов. Педагоги в музыкальных школах не имеют недостатка в учениках, в класс гитары всегда большая очередь. В связи с этим не всем желающим удаётся учиться именно на этом инструменте. Многих переводят на домру, баян с обещанием, что через несколько лет переведут в класс гитары (в большинстве случаев, ученик продолжает обучение на предложенном инструменте). Также возможен другой вариант: ребёнка отправляют учиться на гитару, но не к гитаристу, а к тем преподавателям, у которых не хватает нагрузки. И получается, что базовые знания по инструменту ребёнок получает у дилетанта, ведь именно таковым является педагог, не практикующий или не умеющий играть на гитаре.

Что получается в итоге? В первую очередь, проблемы с постановкой аппарата. Часто педагоги пренебрегают основными принципами на начальном этапе обучения: такими как правильная посадка, игра с подставкой, положения левой и правой рук. Таким образом, ученик автоматически оказывается на уровне любительского музицирования, когда игра на гитаре – это не профессия, а развлечение, соответственно, играть на инструменте можно как получается.

Помимо того, неправильная постановка влечёт за собой ряд исполнительских проблем, также у ученика могут возникнуть осложнения со здоровьем, в частности: различные неврологические нарушения, которые впоследствии могут приобрести хронический характер.

Согласитесь, трудно представить себе ситуацию, когда ребёнок приходит учиться игре на фортепиано, а попадает, допустим, к аккордеонисту. Многие возражат, что народные инструменты представляют собой родственную группу, соответственно, что гитара, домра, балалайка – это почти одно и то же, но вопрос «народности» классической шестиструнной гитары является достаточно спорным и требует детального изучения.

Ещё один важный принцип в достижении мастерства гитариста – это правильное звукоизвлечение. Многие преподаватели просто не обращают внимания на то, каким способом играет ученик. Необходимость играть ногтями часто настораживает юных музыкантов. Но задача любого педагога состоит в том, чтобы привить любовь к инструменту, а профессиональная игра на классической гитаре без ногтей невозможна. Выше описывалась ситуация, когда гитару преподают не специалисты, но бывают ситуации, когда педагоги-гитаристы «старых» школ предлагают безногтевой способ игры. К чему приводит такой подход? Ученик просто не сможет продолжать профессиональное обучение на инструменте, не сможет быть конкурентно способным на конкурсах, не сможет поступить в колледж и высшее учебное заведение. А на исправление таких важнейших основ исполнительства на гитаре, как звукоизвлечение, порой уходят годы.

Детская музыкальная школа – это первая ступенька в профессиональном музыкальном образовании. Юные гитаристы учатся не только играть на инструменте, но и посещают ряд важных дисциплин: сольфеджио, музыкальную литературу, хор, ансамбль и др. Но, как показывает практика, очень малый процент выпускников музыкальных школ или школ искусств связывают свою профессиональную жизнь с музыкой. Причиной этому среди прочих является слабая техническая база, делающая невозможным поступление в музыкальные училища.



Классическая гитара – сложный в освоении инструмент, требующий филигранности движений, которые возможны при тщательной подготовке.

Сложно переоценить значимость инструктивно-технического материала в обучении игры на инструменте. Классическая гитара – сложный в освоении инструмент, требующий филигранности движений и незамедлительного реагирования на поставленные задачи. Существует большое количество гитарных пособий, которые представляют собой самоучители, школы либо сборники гамм, упражнений и этюдов (например, М. Каркасси, А. Иванова-Крамского, Э. Пухоля и др.) Часто педагоги пренебрегают накопленным методическим опытом, ограничиваясь лишь подготовкой учеников к академконцертам, включающим две пьесы. Практически полностью игнорируются гаммы, упражнения, этюды для освоения новых видов техники. Причины этого достаточно банальны: многим из учеников неинтересно разучивание современных пьес в стиле рок, поп, блюз. Однако следует понимать, что задачей педагога является не только научить ребёнка навыкам игры на инструменте, но и сформировать стремление к более «высоким» целям: воспитать эстетический вкус ученика, приобщить к миру классической музыки, познакомить с лучшими исполнителями и композиторским наследием.

Другие преподаватели, напротив, руководствуются только старыми пособиями, которые в некоторой степени потеряли свою актуальность, хотя современные методологические исследования, посвящённые классической гитаре, наиболее точно отвечают требованиям для совершенствования профессиональных навыков (например, С. Теннант «Качающий нейлон», «Упражнения» А. Дервоеда, «Гаммы» в аппликатуре Р. Зорькина и др.). Игнорирование магистральных принципов гитарной технологии, подробно изложенной в методологической литературе, приводит к неправильной постановке аппарата, некачественному звукоизвлечению, а впоследствии к затруднениям в исполнении технически сложных произведений.

Также актуальной проблемой, которой, к сожалению, уделяется мало внимания со стороны педагогов, является отсутствие дисциплины слухового контроля у учащихся. Молодые исполнители, которые хоть немного освоили инструмент, порой преследуют лишь одну цель: играть быстро, эффектно, и часто это поощряется педагогами. В свою очередь, ученик понятия не имеет о том, что такое слуховой контроль и как он влияет на качество исполнения. С первых уроков педагог просто обязан научить ученика слушать и слышать себя, приобщить к методам

активизации слуха, привести наглядные примеры, чтобы юный музыкант почувствовал разницу между быстрой игрой и осознанной виртуозностью. Чем раньше начинающий гитарист задействует слуховой контроль в своих занятиях, тем больше вероятность его успешного развития на пути к мастерству.

Немаловажным фактором становления музыканта является наличие инструмента и его качество. Не будем рассматривать ситуацию, когда ученики, не имея собственной гитары, занимаются только на уроках специальности на школьных инструментах. Естественно, в таком случае речь не идёт о регулярности занятий, о каком бы то ни было прогрессе. Часто начинающим музыкантам приходится учиться играть на плохих инструментах в силу высокой стоимости мастеровых. В чём опасность таких занятий?

Первый и самый значительный недостаток – это технические сложности для левой руки. Широкий гриф, его весовой дисбаланс по отношению к корпусу, высота натяжения струн: всё это создаёт непреодолимые трудности в освоении инструмента и овладении основными приёмами игры. Часто это приводит и к проблемам со здоровьем, так как ученики, в стремлении добиться идеального звучания, прикладывают титанические усилия, что в свою очередь приводит к мышечным зажимам и другим проблемам со здоровьем.

Вторая причина, которая касается уже профессиональных музыкантов, – это невозможность работы над звуком на инструменте низкого уровня. Всем известен тот факт, что классические гитаристы с особым трепетом относятся к качеству звука. На международных конкурсах этот фактор порой является решающим в выборе фаворитов. Но парадокс заключается в том, что, как бы хорошо ни играл музыкант (виртуозно, интересно, самобытно), на плохом инструменте невозможно добиться красивого звучания, а хорошие инструменты, как уже отмечалось выше, имеют очень высокую стоимость и приобретаются, в лучшем случае, тогда, когда музыкант уже сформировался. Отсюда следует вывод, что чем раньше гитарист начнёт играть на качественной мастеровой гитаре, тем лучше это скажется на его профессиональной карьере.

Примечательно, что на постсоветском пространстве классическую шестиструнную гитару относят к народным инструментам, наравне с балалайкой, домрой и др. Хотя многие авторитетные музыканты выступают против «народного» статуса, тем самым подчёркивая её уникальность и самобытность. Проанализировав историю развития инструмента, можно сделать вывод о его несоответствии комплексу объективных признаков народного инструмента: 1) широкая

распространённость в национальной среде в течение длительного исторического периода; 2) доступность для воспроизведения аккомпанемента или простейшей мелодии; 3) портативность, компактность, транспортабельность, зависящие от особенностей бытования народа; 4) отсутствие радикальных изменений в конструкции инструмента в течение всего периода его бытования; 5) приспособленность к климатическим особенностям среды обитания определённого народа; 6) этнические корни инструмента<sup>22</sup>.

При детальном рассмотрении указанных выше характеристик, можно сделать вывод, что классическая гитара соответствует лишь одной из них – портативности. Следует также отметить нероссийскую этническую природу и изменяющуюся конструкцию инструмента в процессе бытования. Таким образом, классическую гитару нельзя считать народным инструментом, учитывая его изначальные академические признаки и авторскую конструкцию инструмента [3].

Но классическая гитара по-прежнему преподаётся на народных отделах в школах и училищах и кафедрах народных инструментов в вузах. Отсюда такие обязательные предметы в системе музыкального образования, как народные ансамбли и оркестры, в которых гитаристы должны играть, причём естественно, не на гитарах. Известный российский композитор и гитарист Н. Кошкин, на вопрос, как он относится к тому, что гитара принадлежит к народным инструментам, отвечал: «Отношение к этому сложное. С одной стороны, я очень рад тому, что гитара была на кафедре народных инструментов, когда я учился. Потому что благодаря этому я смог заниматься такими дисциплинами, как дирижирование, смог играть в оркестре. Правда, гитаристу в народном оркестре играть ни к чему. Это лишнее. Но если говорить объективно, то, я считаю, в народном оркестре должна быть семиструнная гитара. Такова её природа. Это как раз народный инструмент, вернее, инструмент, который стал народным в России. А шестиструнной классической гитаре там не место. Ей лучше быть в академических инструментах» [1].

Бесспорно, игра в оркестре имеет массу преимуществ для музыканта: это и развитие гармонического слуха, и постоянная практика ансамблевой игры, и возможность почувствовать себя частью большого музыкального коллектива. Согласно учебных программ в неделю для

---

<sup>22</sup> По системе признаков народного инструмента, обозначенной М.И. Имханицким в монографии «История исполнительства на русских народных инструментах». М., 2002.

народников выделяется 2-3 часа по специальности и 5-6 часов оркестра, где гитарист вынужден играть на балалайке, теноре или домре-бас. Польза народных коллективов для домристов и баянистов очевидна, но есть ли необходимость классическому гитаристу тратить столько времени на «чужой» инструмент?

Понятно, что, играя в оркестре на одном из инструментов домровой или балалаечной группы, пусть даже довольно продолжительное время (обучение в школе, училище, вузе), гитарист всё равно не сможет конкурировать с домристами и балалаечниками в мастерстве игры.

Совершенно ясно, что игра в народном оркестре имеет массу преимуществ для любого исполнителя, но современный этап обучения игре на классической гитаре требует инновационных подходов.

Российский исследователь В. Ганеев в своей диссертации справедливо отмечает: «В российском гитарном искусстве советского периода классическая гитара приобрела статус народного инструмента, что привело к игнорированию академической природы инструмента и, как следствие – его «депрофессионализации» в высшем звене системы российского профессионального музыкального образования. Следствием сложившейся ситуации стало отсутствие комплексной, ориентированной на практическую деятельность, подготовки исполнителей-гитаристов. Анализ блока предметов специальных дисциплин подтверждает необходимость корректировки учебных программ в соответствии с современными требованиями подготовки специалиста» [3, с. 18].

Поэтому остро стоит вопрос альтернативных решений для обучения классических гитаристов. В Европе гитара входит в состав камерных ансамблей, а также квартетов гитаристов. Также следует затронуть мировую практику создания гитарных оркестров, где молодые музыканты получают все преимущества для творческого развития, музицируя в большом коллективе, но в то же время играют на родном инструменте.

Первый профессиональный гитарный оркестр был создан в Японии в начале 60-х годов XX века благодаря деятельности доктора Хироки Ниибори, преподавателя гитары и основателя Японской Образовательной Гитарной Ассоциации (*Japan Educational Guitar Association, NKG*), который является главным дирижёром и руководителем. Он явился основателем разветвлённой структуры музыкальных образовательных учреждений, обучение в которых базируется на оркестровом исполнительстве на гитаре и охватывает

участников вне зависимости от статуса, возраста, профессиональной принадлежности. Данная многоступенчатая структура успешно функционирует уже более пятидесяти лет.

Позже его опыт переняли скандинавские гитаристы. Первым основателем такого оркестра в Швеции стал Ян-Олоф Эрикссон. Сейчас в стране около 150 подобных ученических коллективов: в каждой музыкальной школе, колледже или вузе эта дисциплина является обязательной [6].

На постсоветском пространстве такие оркестры менее распространены, но классические гитаристы продолжают отстаивать своё право на уникальность и «ненародность». Известны такие коллективы: Студенческий гитарный оркестр ГКА им. Маймонида (руководитель Н.А. Кошкин, г. Москва), Студенческий гитарный оркестр РАМ им. Гнесиных (руководитель Д.А. Мурин г. Москва), Сводный оркестр гитаристов Казани (руководитель А.А. Лаврентьев, г. Казань), Студенческий оркестр гитаристов Белорусской государственной академии музыки (руководитель В.С. Живалевский г. Минск) и многие другие.

Вопрос целесообразности создания студенческих гитарных оркестров и коллективов государственного уровня по-прежнему остаётся спорным в силу ряда причин, но классическая гитара однозначно чувствует себя комфортно в камерных составах, и такую практику необходимо задействовать повсеместно.

Определение места классической гитары в современном профессиональном образовании – длительный и непростой процесс, учитывая тот факт, что на постсоветском пространстве классы шестиструнной гитары изначально были созданы на народных отделах и кафедрах. В России на данный момент успешно функционирует пока что единственная кафедра гитары в ГКА им. Маймонида в Москве, что доказывает возможность существования такого формата образования классических гитаристов.

Вопрос реформирования системы образования классических гитаристов на всех этапах всё чаще поднимается среди авторитетных музыкантов, композиторов, в методологической литературе, а определение инструмента как народного является исторической ошибкой. Абсолютно ясно, что дальнейшая «академизация» классической гитары невозможна без преобразования системы музыкального образования на всех этапах. Во-первых, в музыкальных школах и училищах гитару должны преподавать только гитаристы; во-вторых, классическая гитара не должна находиться на народных отделах

и кафедрах. Нужно понимать, что учитывая европейские и мировые тенденции, отделение классической гитары от народных отделов и кафедр в нашей стране – это лишь вопрос времени.

### **Список использованных источников**

1. Бойко, С. С. Интервью с композитором и гитаристом Никитой Кошкиным / С. С. Бойко // Гитаристъ. – 2006. – № 2. – 37 с.
2. Дмитриева, Н. Н. Профессиональная подготовка учащихся музыкального училища в классе шестиструнной классической гитары : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Н. Н. Дмитриева. – Москва, 2004. – 234 с.
3. Ганеев, В. Р. Классическая гитара в России : к проблеме академического статуса : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. Р. Ганеев. – Саратов, 2006. – 185 с.
4. Геммадиев, А. И. Актуальные проблемы обучения учащихся в классе гитары / А. И. Геммадиев // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – № 6.
5. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий. – М. : Изд-во Рос. акад. музыки, 2002. – 351 с.
6. Данилова, Д. А. Гитарный оркестр. История и практика / Д. А. Данилова // Сборник статей с конференции народников. – 2006. – № 2. – С. 1–10.
7. Матохин, С. Н. Некоторые актуальные проблемы методики обучения на шестиструнной гитаре: метод, рекомендации / С. Н. Матохин. – Волгоград, 2005. – 39 с.
8. Официальный сайт мэра Москвы [Электронный ресурс]. – М., 2018. – Режим доступа : <https://www.mos.ru/news/item/37839073/>, свободный. – Загл. с экрана.

### **References**

1. Boiko S. S. Intervyu s kompozitorom i gitaristom Nikitoj Koshkinym [The interview with the composer and guitar player Nikita Koshkin] *Guitarist* [Guitarist], 2006, no 2, pp. 37.
2. Dmitriyeva N. N. Professionalnaya podgotovka uchashihsya muzykalnogo uchilisha v klasse shestistrunnoj klassicheskoy gitary : dis. ... kand. ped. nauk : 13.00.02 [Professional training of the students of the musical college in the class of six-string classical guitar: Ph. D. thesis in Pedagogics: 13.00.02] Moscow, 2004, 234 p.
3. Ganeyev V. R. Klassicheskaya gitara v Rossii : k probleme akademicheskogo statusa : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 [Classical guitar in Russia : to the problem of academic status: Ph. D.thesis in History of Arts : 17.00.02] Saratov, 2006, 185 p.
4. Gemmadiev A. I. Aktualnye problemy obucheniya uchashihsya v klasse gitary [Current problems of teaching the students in the class of guitar]

- Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Current problems of science and education], 2017, no 6.
5. Imkhanitsky M. I. Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnyh instrumentah [The history of playing Russian folk instruments] Moscow : Izd-vo Ros. akad. muzyki [Publishing house of Russian academic music], 2002, 351 p.
  6. Danilova D. A Gitarnyj orkestr. Istoriya i praktika [Guitar orchestra. History and practice] Sbornik statej s konferencii narodnikov [The collection of articles of the conference of the folk instruments players], 2006, no 2, pp. 1–10.
  7. Matokhin S. N. Nekotorye aktualnye problemy metodiki obucheniya na shestistrunnoj gitare: metod, rekomendacii [Some current problems of the training methodology of playing six string guitar: the methodological recommendations] Volgograd, 2005, 39 p.
  8. Oficialnyj sajt mera Moskvy [Mayor's of Moscow official site] [Electronic resource], 2018. URL : <https://www.mos.ru/news/item/37839073/-htm>, free.

**Бреусова В.В. О специфике и недостатках современной системы профессионального образования классических гитаристов.**

Статья посвящена проблемам современного профессионального образования классических гитаристов. *Актуальность* темы исследования обусловлена необходимостью серьёзных преобразований и инновационных решений в вопросах современного гитарного образования и педагогики. В настоящее время классическая гитара вышла на принципиально новый уровень, однако существует ряд проблем, которые тормозят «академизацию» инструмента. Автор статьи обосновывает необходимость кардинальных подходов в решении имеющихся проблем.

Среди использованных в работе методов научного исследования можно выделить: исторический, сравнительный, эмпирический и теоретический методы.

В статье доказывается целесообразность отделения классической гитары в самостоятельные образовательные структуры. Автор опирается на мнения авторитетных музыкантов, опыт мировой практики, подчёркивая необходимость корректировки некоторых вопросов педагогики и реформирования образовательной системы в целом.

**Ключевые слова:** академизм, кафедра гитары, гитарный оркестр, статус, народные инструменты.

**Бреусова В.В. Про специфіку і недоліки сучасної системи професійної освіти класичних гітаристів.** Стаття присвячена проблемам сучасної професійної освіти класичних гітаристів. Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю серйозних перетворень та інноваційних рішень в питаннях сучасної гітарної освіти

і педагогіки. В даний час класична гітара вийшла на принципово новий рівень, однак існує ряд проблем, які гальмують «академізацію» інструменту. Автор статті обґрунтовує необхідність кардинальних підходів у вирішенні наявних проблем.

Серед використаних у роботі методів наукового дослідження можна виділити: історичний, порівняльний, емпіричний і теоретичний методи.

У статті доводиться доцільність відділення класичної гітари в самостійні освітні структури. Автор спирається на думки авторитетних музикантів, досвід світової практики, наголошуючи на необхідності коригування деяких питань педагогіки і реформування освітньої системи в цілому.

**Ключові слова:** академізм, кафедра гітари, гітарний оркестр, статус, народні інструменти.

**Breusova V. About specificity and deficiencies of the current system of the professional education of the classical guitarists.** The article focuses on the problems of the professional education of the classical guitarists. The relevance of the topic is conditioned by the necessity of the serious reforms and innovating solutions in the issues of the modern guitar education and pedagogy. At present a classical guitar has in principle reached a new level, however there are some problems which retard “academization” of the instrument. The author of the article justifies the need for the cardinal approaches to the solution of existing problems.

The historical, comparative, empirical and theoretical methods can be distinguished among the scientific methods used in the research.

The feasibility of separating a classical guitar into independent educational groups is proved in the article. The author relies on the opinions of the authoritative musicians, the experience of the world practice underlining the need of adjusting some issues of pedagogy and reforming educational system on the whole.

**Key words:** academism, the department of guitar, guitar orchestra, status, folk instruments.



---

**АССОЦИАТИВНЫЙ МЕТОД ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ  
ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ  
(НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА)**

---

Процесс обучения студентов музыкального вуза иностранному языку привёл нас к поиску новых методических средств обучения. Собственный педагогический опыт показал, что студенты, овладевающие профессией музыканта, обладают творческим мышлением, способным к ассоциации. Целью нашей статьи является рассмотрение включения в традиционный метод обучения ассоциативного метода как нетрадиционного метода изучения иностранных языков. Нами была предпринята попытка введения в обучение иностранному языку элементов музыкальной грамоты и представить их в виде ассоциаций и фреймовых структур.

Метод ассоциаций является весьма эффективным прикладным методом в процессе обучения иностранным языкам. Согласно мнению исследователей, ассоциация – это связь между двумя содержаниями сознания, которая выражается в том, что в результате появления в сознании одного содержания приводит к возникновению другого содержания [1].

В настоящее время он рассматривается как психолингвистический метод, который часто используется в преподавании иностранных языков. Следует отметить, что данный метод чрезвычайно разнообразен и зависит от индивидуально-психологических особенностей личности. Ассоциативный механизм управляет возникновением ассоциаций. Посредством формирования мысленного образа, иностранное слово ассоциируется с ключевым словом на родном языке, между ними устанавливается прочная связь и, таким образом, происходит запоминание нового слова на другом языке. На наш взгляд, использование ассоциативных методов обучения формирует конструктивность мышления, способствует саморазвитию, самообразованию и повышает их мотивационный запрос, активизирует и развивает у студентов поиски и пути достижения результата при изучении иностранного языка.

Многими исследованиями подтверждается, что музыка и речь имеют общее происхождение, структуру и функционал. В частности, Д. Уил [9] отмечает, что в мире очень мало культур (если таковые имеются), у которых нет какой-либо музыки, и приводит пять форм связи между музыкой и языком:

1. И музыка, и речь – формы социальной связи. Музыка традиционно была способом объединения людей, независимо от того, происходит ли это через общий эмоциональный опыт, понимание её как формы искусства, или выступает как часть церемонии или ритуала. Музыка, как и речь, является средством коммуникации.
2. Музыканты обрабатывают музыку, как язык. Исследования показали, что одна и та же область мозга, а именно левая височная доля, активна, когда музыканты слушают и музыку, и речь. Интересно, что когда музыканты не слушают музыку, эта область мозга у них не активируется на более глубоком уровне.
3. Люди запоминают музыку так же, как и речь. Мы отличаем голос одного человека от других, даже если они произносят одни и те же слова. То же самое касается музыки. Даже без слов мы можем различить разных людей, исполняющих одну и ту же музыку. Способ, которым наш мозг обрабатывает язык и музыку, – это больше, чем просто распознавание слов или музыкальных стимулов, это очень сложный механизм работы мозга.
4. Музыка и язык поддерживают мозг. Исследования показывают, что обучение музыке или иностранному языку является фактором снижения риска развития деменции в пожилом возрасте.
5. Музыка помогает развитию грамматического строя языка и способствует росту словарного запаса.

В частности, в работах такого зарубежного учёного как Д. Кэмпбелл [5], доказывается на фактическом уровне влияние занятий музыки на успешность в учёбе. Сравнивая музыкантов с людьми, которые музыкой не занимались, исследователь утверждает, что музыканты на порядок выше не музыкантов в освоении иностранного языка [5, с. 207–208].

Отечественные учёные Г.Ю. Маляренко, Т.Н. Маляренко [6] доказывают, что музыка оказывает влияние на умственную и физическую работоспособность, а также занятия музыкой и пение развивают область мозга, отвечающую за восприятие ритма и речи.

Следует отметить, что такое научное направление как когнитивная нейропсихология музыки (англ. *Cognitive neuropsychology of music*) изучает процессы, связанные с музыкой: поведение и действия, слушание, восприятие, исполнение, сочинение, чтение и письмо [4].

Как музыка, так и речь представляют структурные высказывания, представляющие собой законченные высказывания. Их структура опирается на последовательность элементов, организованных

в соответствии с правилами. Исследования учёных показали, что отделы мозга, участвующие в процессе музицирования, расположены в непосредственной близости с отделами мозга, отвечающими за вербальные операции [3, с. 88]. Таким образом, нейропсихологические, психофизиологические, психологические исследования последних лет подтверждают наличие множественных связей между музыкой и речевыми функциями.

Музыка и язык, по образному выражению Д.К. Кирнарской – это «психологические родственники». Она утверждает, что «...музыкант более детально чувствует и понимает речесмысленным интонированием, чем не музыкант. Научиться мыслить в звуках, а затем перенести своё умение на другие сферы, в том числе и на овладение иностранным языком, представляется процессом психологически органичным» [2, с. 53].

В ходе личного практического опыта преподавания иностранного языка, мы пришли к выводу об использовании психологических механизмов присвоения речевого, грамматико-синтаксического опыта, лингвистических средств иностранного языка и соединения их с возможностями приобретаемых профессиональных знаний, в нашем случае музыкальных.

Следует согласиться с высказыванием Д.К. Кирнарской: «Теперь, когда образование из-за своего чрезмерного прагматизма грозит поставить под угрозу будущее Таланта, будущее творческих сил человечества, самые дальновидные представители педагогического сообщества делают ставку на искусство и, в первую очередь, на Музыку, которая должна умножать умственные силы учеников и помочь им в преодолении трудностей обучения» [2, с. 55].

Опираясь на ряд теоретических исследований и собственный практический опыт, мы определили, что методика преподавания иностранного языка в музыкальном вузе потребовала некоторого переосмысления. Так, изучение употребления времён в английском языке представляет определённые трудности для студентов. Объясняется это тем, что система времен в английском языке в отличие от русского обладает строгой упорядоченностью, логичностью, и подчиняется законам грамматики. При традиционной системе обучения формирование восприятия иностранного языка (в нашем случае английского) идёт через некоторые аспекты родного языка, но прямая связь зачастую отсутствует по объективным причинам, связанным с различными структурно-функциональными особенностями языковых структур. Данный фактор привёл к пониманию разработки нового подхода к изучению грамматики английского языка, опираясь на личностно-психологические особенности обучаемых.

Студенты музыкального вуза способны воспринимать музыку со всем её содержательным значением и смыслом, выразительностью в контексте образно-смыслового содержания [8]. Это определяет сходство восприятия музыки с процессом восприятия речи и речевой интонации, что и легло в основу проектного метода ассоциативно-фреймового обучения иностранному языку студентов Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С. Прокофьева. Суть заданий заключалась в установлении ассоциативных связей между временами английских глаголов и музыкальными понятиями.

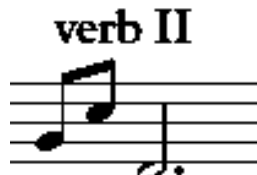
Музыкальная грамота рассматривалась нами как некая «точка сборки», представляющая одновременно и средство доступа, и инструмент организации мышления. Она даёт важные преимущества для построения разнообразных языковых конструкций, ассоциаций, служит целям структурирования информации, полученной в результате индивидуального обучения, восприятия и осмысления. В практическом плане это означает, что в процессе выполнения задания по английскому языку следует обращать внимание на то, чтобы у студента были правильно сформированы группы тесно ассоциированных фреймов с понятиями, определяющие область музыкального знания. В рамках модели «фреймовой» структуры обучения необходимо создание новых связей между «ядрами» знаний (узлами семантической сети) [7]. В каждом узле сети собирается информация по некоторому понятию или ситуации.

Предлагаем пример фреймовой структуры:

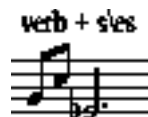
**Глагол** обозначается мелодически изложенной квартой, которая побуждает к действиям, имеет активный характер.



Для обозначений **форм глагола** используем ступени звукоряда *C-dur*. Ноты *c, d, e* обозначают I, II, III формы глагола соответственно.



Для обозначения глагола с окончанием *s/es* используем ноту *es*, так как она по записи латинскими буквами соответствует окончанию глагола «*es*».



## verb + ing



Для обозначения глагола с окончанием «ing» используем ноту *g*. В данном контексте можно провести параллель: *ing* = *ing* (в «соль»).

Для обозначения глагола с окончанием *ed* используем ноту *d*, так как она по записи латинскими буквами соответствует окончанию глагола «*d*».

## verb + ed



## to be (been)



Глагол «*to be*» будем обозначать мелодическим интервалом малой терции «*g-b*», который будет обозначать «к ноте *b*».

«*Been*» обозначен тоническим трезвучием *Cdur* в четырёхголосном изложении. Он представляет собой итог совершенной каденции, а «*been*» используется только в совершенно-продолженных временах.

«*Was*» и «*were*» обозначим последовательностью нот *c-e*. При исполнении всей последовательности можно пропеть на каждую ноту (*to-be-was-were*).

## to be (was, were)



## have



«*Have*» обозначим последовательностью *h-a-c*, так как первые две буквы соответствуют латинским обозначениям нот.

## has



«*Has*» обозначим последовательностью *h-a-c-es*, так как окончание *s* соответствует латинскому обозначению ноты *es*.

## had



«*Had*» обозначим последовательностью *h-a-c-d*, так как окончание *d* соответствует латинскому обозначению ноты *d*.

Всю группу *Present* характеризует **основное трезвучие *C-dur***, которое привычно слуху музыканта в качестве символа устойчивости и неизменности.



Всю группу *Past* характеризует **основное трезвучие *a-moll***, грустная окраска которого может восприниматься как символ прошлого, которое не связано с настоящим.



Всю группу *Futur* характеризует **тонический кварт секст аккорд C-dur**, фонизм которого символизирует устремлённость вдаль, к будущему.



Таким образом, обучение иностранному языку в музыкальном вузе в плане его опоры на «фреймовые» механизмы объединения структуры музыкальных знаний и структуры иностранного языка в ассоциативный ряд вполне продуктивно и способно к выстраиванию интегрированных комбинаций понятий при взаимодействии смежных дисциплин. По нашему убеждению, формируется индивидуально ориентированная траектория по формированию готовности восприятия некоторых речевых моделей иностранного языка. Апробация данной схемы подачи материала при изучении английской грамматики с опорой на музыкальную компоненту показала повышение мотивационного запроса и результативности. Представление данных эмпирических методов апробации, таких как наблюдение, анкетирование, тестирование, опрос и анализ продуктов деятельности, выходят за рамки данной статьи и могут быть представлены в виде отдельной публикации.

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что предлагаемая нами система обучения музыкантов иностранному языку предполагает разнообразные средства и приёмы активации разных анализаторных систем, групповую коммуникацию, и более продуктивное усвоение иноязычного материала. Применяемый нами ассоциативный метод позволил использовать резервные психологические возможности творческой личности в реализации учебно-профессиональной деятельности. Реализация данного нетрадиционного метода при изучении иностранного языка студентами музыкального вуза содействует росту создания ситуации успеха в учебном процессе, предполагает использование междисциплинарных средств общегуманитарной и профессиональной подготовки данных специалистов.

#### **Список использованных источников**

1. Горошко, Е. И. Языковое сознание: гендерная парадигма (монография) / Е. И. Горошко. – СПб: Алитейя, 2006. – 329 с.
2. Кирнарская, Д. К. Homo Musicus / Д. К. Кирнарская // Художественное образование и наука. – 2014. – № 1. – С. 53–55.
3. Кирнарская, Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М. : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
4. Котик, Б. С. Нейропсихологический подход: от упрощений к системно-динамическому анализу обучения иностранному языку / Б. С. Котик // Вопросы психологии. – 1990. – №3. – С.126–133.

5. Кэмбелл, Д. Эффект Моцарта / Д. Кэмбелл, пер. с англ. Л. М. Щукин. – Минск : Попурри, 1999. – 320 с.
6. Маляренко, Г. Ю. Музыка и мозг ребенка / Г. Ю. Маляренко. – Тамбов : Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина, 1988. – 94 с.
7. Минский, М. Фреймы для представления знаний / М. Минский. – М. : Энергия, 1979. – 152 с.
8. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. – М. : Академический проект; Трикста, 2008. – 400 с.
9. Уил, Д. Пять интересных связей между музыкой и языком [Электронный ресурс] / Д. Уил // EF EnglishLive-. – Режим доступа: <https://englishlive.ef.com/blog/english-in-the-real-world/5-interesting-links-music-language/>, свободный. – Загл. с экрана.

### References

1. Goroshko Ye. I. Yazykovoe soznanie: gendernaya paradigma (monografiya) [Linguistic consciousness: gender paradigm (a monograph)] St. Petersburg: Aliteya [Aliteya], 2006, 329 p.
2. Kirnarskaya D. K. Homo Musicus. Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Artistic education and science], 2014, no 1, pp. 53–55.
3. Kirnarskaya D. K. Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostej. Muzykal'nye sposobnosti [Psychology of special talents. Musical talents]. Moscow : Talanty`-XXI vek [Talents-XXI-century], 2004, 496 p.
4. Kotik B. S. Nejrpsikhologicheskij podkhod: ot uproszhenij k sistemno-dinamicheskomu analizu obucheniya inostrannomu yazyku [Neuropsychological approach: from the simplification to the systematic-dynamic analysis of teaching a foreign language] Voprosy` psikhologii [Issues of psychology], 1990, no 3, pp. 126–133.
5. Campbell D. E'ffekt Moczarta [The effect of Mozart] per. s angl. L. M. Shhukin [translated from English by L. M. Shchukin], Minsk : Popurri [Potpourri], 1999, 320 p.
6. Malyarenko G. Yu. Muzyka i mozg rebenka [Music and child's brain]. Tambov : Tambovskij gosudarstvennyj universitet im. G. R. Derzhavina [Tambov State University named after G. R. Derzhavin], 1988, 94 p.
7. Minsky M. Frejmy` dlya predstavleniya znaniy [Frames for knowledge presentation], Moscow: E'nergiya [Energy], 1979, 152 p.
8. Petrushin V. I. Muzykal'naya psikhologiya: Uchebnoe posobie dlya vuzov [Musical psychology: A training manual for the institutes of higher education], Moscow : Akademicheskij proekt; Triksta [Academic project; Triksta], 2008, 400 p.
9. Wil D. Pyat` interesny`kh svyazej mezhdru muzykoj i yazykom [Five interesting links between music and language], English Live. URL: <https://englishlive.ef.com/blog/english-in-the-real-world/5-interesting-links-music-language/-htm>, free.

**Виложанина Т.А., Сарафанова Т.В., Шурин В.Ф.**  
**Ассоциативный метод обучения студентов иностранному языку (на примере музыкального вуза).** В статье рассматривается взаимосвязь музыки и языка. Представлены примеры использования музыкальных знаний при обучении иностранному языку студентов музыкального вуза при помощи ассоциативно-фреймовых структур.

Целью данной статьи является рассмотрение включения в традиционный метод обучения ассоциативного метода как нетрадиционного метода изучения иностранных языков.

Авторы статьи использовали в работе такие методы как анализ, ассоциативный – фреймовый метод, систематизацию собственного педагогического опыта. Реализация данного нетрадиционного метода при изучении иностранного языка студентами музыкального вуза содействует росту создания ситуации успеха в учебном процессе и более продуктивному усвоению иноязычного материала.

**Ключевые слова:** ассоциативный метод, обучение иностранным языкам, фреймовые структуры, взаимосвязь музыки и языка.

**Виложанина Т.А., Сарафанова Т.В., Шурин В.Ф.**  
**Асоціативний метод навчання студентів іноземній мові (на прикладі музичного вnz).** У статті розглядається взаємозв'язок музики та мови. Представлені приклади використання музичних знань при навчанні іноземній мові студентів музичного вnz за допомогою асоціативно-фреймових структур.

Метою даної статті є розгляд включення у традиційний метод навчання асоціативного методу як нетрадиційного методу вивчення іноземної мови.

Автори статті використали в роботі такі методи як аналіз, асоціативний – фреймовий метод, систематизацію власного педагогічного досвіду. Реалізація даного нетрадиційного методу при вивченні іноземної мови студентами музичного вnz сприяє росту створення ситуації успіху у навчальному процесі та більш продуктивному засвоєнню іномовного матеріалу.

**Ключові слова:** асоціативний метод, навчання іноземним мовам, фреймові структури, взаємозв'язок музики та мови.

**Vilyuzhanina T., Sarafanova T., Shurin V. Associative method of teaching foreign language to the students(on the example of the musical university).** The spectrum of issues of interrelation between music and language taking into account the research of D. Wilhas been considered in the article. The justification of using knowledge of music while teaching foreign languages at the musical institute of higher learning has been presented.The



article analyzes the use of this knowledge to improve the effectiveness of teaching foreign languages.

The purpose of the study is to give a theoretical justification of the methods of using musical associations while teaching a foreign language to the students of the musical institutes of higher learning.

The authors of the article used the following methods: the analysis, integration, associative method, systematization of our own pedagogical experience.

The problem of improving the quality of teaching foreign languages has been analyzed from the new positions. Special attention has been paid to the analysis of the perspectives of using the model of the frame structures while training a foreign language in the musical institutes drawing on our own experience of teaching. The optimization of the teaching process can be achieved by means of the spectrum spreading of the tasks being oriented toward associative-frame mechanisms of organizing the knowledge based on educational and training activities of the musicians.

**Key words:** associative method, foreign languages teaching, frame structures, interrelation between music and language.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Балашова Ирина Ивановна** – доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Емелина Евгения Юрьевна** – магистрант-музыковед первого года обучения кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Афанасьева Алла Юрьевна** – старший преподаватель кафедры академического пения ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Коваленко Марина Николаевна** – заведующая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Добровольский Павел Григорьевич** – доцент кафедры хорового дирижирования ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Блинова Дарья Дмитриевна** – магистрант-музыковед первого года обучения кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Рудая Анна Сергеевна** – магистр 2 курса кафедры академического пения ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Должиков Валерий Никитович** – профессор кафедры музыкального искусства эстрады ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Иванников Павел Владимирович** – доцент кафедры народных инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Мурзаева Алиме Назымовна** – проректор по научно-педагогической и творческой работе, доцент, заведующая кафедрой хорового дирижирования ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Малыхина Марина Анатольевна** – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой актёрского искусства ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Чеснокова Наталья Юрьевна** – профессор кафедры специального фортепиано ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Литвинец Тамила Анатольевна** – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой народных инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Лыкова Людмила Семёновна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Ляшенко Юрий Валентинович** – проректор по учебно-методической работе, доцент кафедры академического пения ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Бреусова Валентина Владимировна** – старший преподаватель кафедры народных инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Вилужанина Татьяна Анатольевна** – кандидат психологических наук, доцент кафедры психологии ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (Донецк).

**Сарафанова Татьяна Вячеславовна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков ФБГОУ ВО «Ижевская государственная сельскохозяйственная академия» (Ижевск).

**Шурин Владислав Феликсович** – старший преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Балашова Ірина Іванівна** – доцент кафедри історії, теорії музики і композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Ємеліна Євгенія Юріївна** – магістрант-музикознавець першого року навчання кафедри історії, теорії музики і композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Афанасьєва Алла Юріївна** – старший викладач кафедри академічного співу ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Коваленко Марина Миколаївна** – завідувач кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Добровольський Павло Григорович** – доцент кафедри хорового диригування ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Блінова Дар'я Дмитрівна** – магістрант-музикознавець першого року навчання кафедри історії, теорії музики і композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Руда Ганна Сергіївна** – магістр 2 курсу кафедри академічного співу ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Должиков Валерій Микитович** – професор кафедри музичного мистецтва естради ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Іванников Павло Володимирович** – доцент кафедри народних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Мурзаєва Аліме Назимівна** – проректор з науково-педагогічної та творчої роботи, доцент, завідувача кафедрою хорового диригування ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Малихіна Марина Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, завідувача кафедрою акторського мистецтва ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Чеснокова Наталія Юріївна** – професор кафедри спеціального фортепіано ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Литвинець Таміла Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри народних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Ликова Людмила Семенівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Ляшенко Юрій Валентинович** – проректор з учбово-методичної роботи, доцент кафедри академічного співу ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Бреусова Валентина Володимирівна** – старший викладач кафедри народних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Вілюжаніна Тетяна Анатоліївна** – кандидат психологічних наук, доцент кафедри психології ДОО ВПО «Донецький державний національний університет» (Донецьк).

**Сарафанова Тетяна В'ячеславівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри іноземної мови ФДБОУ ВО «Іжевська державна сільськогосподарська академія» (Іжевськ).

**Шурін Владислав Феліксович** – старший викладач кафедри гуманітарних дисциплін ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

## INFORMATION ABOUT AUTHORS

**Balashova Irina** – Associate Professor at “History, Music Theory and Composition” Department of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Yemelina Yevgeniia** – 1-st year graduate student- musicologist at “History, Music Theory and Composition” Department of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Afanasieva Alla** –Assistant Professor at “Academic Singing” Department of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Kovalenko Marina** – Chief of the “Chamber ensemble and concertmasters training” of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Dobrovolsky Pavel** – Associate Professor at the Department of “Choral Conducting” of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Blinova Darya** – 1-st year master student at the department of “History, Music Theory and Composition” of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Rudaya Anna** – the 2-nd year master student of the department of “Academic singing” of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Dolzhiikov Valery** – Associate Professor of “Pop and Jazz Music” Department of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Ivannikov Pavel** – Associate Professor at the “Folk instruments” Department of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Murzaeva Alime** – Vice-Rector in scientific-pedagogical and creative work, Chief the “Choral conducting” Department, Associate Professor of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Malykhina Marina** – Candidate of Art Criticism, Chief of the “Actor’s art” Department of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Chesnokova Natalia** – Professor at the Department of “Special piano” of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Litvinets Tamila** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Chief of Folk Instruments Department of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Lykova Lyudmila** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor of “Choral conducting” Department of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Lyashenko Yuriy** – Vice-Rector on educational and methodical work, Associate Professor at the Department of Academic singing of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Breusova Valentina** – Assistant Professor at the “Folk instruments” Department of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

**Vilyuzhanina Tatyana** – Ph. D. in Psychology, associate professor of the Department of Psychology, Donetsk National University (Donetsk).

**Sarafanova Tatyana** – Ph.D. in Pedagogical Science, associate professor of the Department of foreign languages, Izhevsk State Agricultural Academy (Izhevsk).

**Shurin Vladislav** – assistant professor of the Department of Humanitarian Sciences, Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev (Donetsk).

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Статья оформляется в редакторе Word (**шрифт Times New Roman**, кегль 14 с полуторным межстрочным интервалом; **параметры страницы**: формат страницы – А4; поля: верхнее – 2,5 см, нижнее – 2,5 см, левое – 2,5 см, правое – 2,5 см, абзацный отступ – 1,25 см), страницы не нумеруются, расстановка переносов не выставляется. Примечания оформляются в виде постраничных сносок.

Справа – инициалы, фамилия (полужирный, курсив), ЗАГОЛОВОК по центру (**БОЛЬШИМИ БУКВАМИ**, полужирный).

**Ссылки** на список использованных источников внутри текста ставятся в квадратных скобках [1, с. 1], нумерация сквозная.

### К статье прилагаются:

- **УДК** (код универсальной десятичной классификации, размещённый без отступа, выравнивание по левому краю);
- **аннотация** в объёме от 120 до 250 слов **на трёх языках – русском, украинском и английском** (1-й абзац – предмет исследования, минимум 65 слов; 2-й абзац – метод или методология исследования, минимум 15 слов; 3-й абзац – научная новизна и выводы, минимум 40 слов);
- **ключевые слова на трёх языках – русском, украинском и английском** (от 5 до 10);
- **список литературы** оформляется в конце статьи в алфавитном порядке согласно ГОСТ Р 7.1-2003 на русском языке, а также на латинице (**References**), в котором все названия повторяют русскоязычный список литературы; все названия статей (книг, сборников) даются в английском переводе, который помещается в квадратные скобки; **количество источников – не более 15**;
- **нотные примеры и рисунки** помещаются в тексте в раздел ПРИЛОЖЕНИЯ после списка литературы, а также прилагаются отдельными файлами в электронном виде \*.tif, \*.jpg (разрешение – 600 dpi). Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – автор с инициалами, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12;
- **сведения об авторе – на трёх языках**: ФИО (полностью), учёная степень, учёное звание (при наличии), место работы, страна, город, адрес эл. почты.

В тексте пропечатывается буква Ё.

**Общий объём статьи** – 0,5–1,0 п. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учётом пробелов и текста библиографических ссылок); количество нотных примеров, иллюстраций, схем, приложений, примечаний – не более 10.

### Рецензирование

Все статьи перед публикацией проходят утверждение и рецензирование членами Редакционной коллегии.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов для формирования данного сборника.

Материалы в сборник отправляются по адресу **orgkomitet.donmus.prokofiev@mail.ru** с пометкой «Для сборника».



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>I. Теория и история музыкального искусства</b>	<b>7</b>
<b>Балашова И.И., Емелина Е.Ю.</b> Музыкальные «игры в лабиринт» (к проблеме интерсемиотического перевода).....	7
<b>Афанасьева А.Ю.</b> Театральность как стилевая черта камерно-вокального творчества С.С. Прокофьева.....	20
<b>Коваленко М.Н.</b> Вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» Л. Десятникова: традиции и новаторство.....	31
<b>Добровольский П.Г.</b> Виктор Вакулович и его вклад в развитие хорового искусства Донбасса.....	41
<b>Блинова Д.Д.</b> Функционирование приёма ситуативной вариантности в оперном театре XX века.....	54
<b>Рудая А.С.</b> К вопросу об эволюции контртенорового исполнительства в музыкальном искусстве XX–XXI веков.....	67
<b>II. Музыкальное исполнительство</b>	<b>81</b>
<b>Должиков В.Н.</b> «Цыганская рапсодия» В. Подгорного: к вопросу о современном баянном исполнительстве.....	81
<b>Иванников П.В.</b> Творчество П. Полухина: сочинения и обработки для дуэта гитар.....	95
<b>Мурзаева А.Н.</b> Некоторые особенности интерпретации вокально-хоровых произведений И.С. Баха.....	105
<b>III. Эстетико-культурологические проблемы мирового искусства</b>	<b>118</b>
<b>Малыхина М.А.</b> Развитие пластической выразительности будущих артистов музыкального театра средствами психофизического тренинга.....	118
<b>IV. Педагогика и методика музыкального воспитания</b>	<b>130</b>
<b>Чеснокова Н.Ю.</b> Заметки о некоторых педагогических принципах Валерия Михайловича Сагайдачного.....	130
<b>Литвинец Т.А.</b> Методические вопросы исполнения барочной музыки на четырёхструнной домре: корреляция скрипичных и домровых штрихов.....	141
<b>Лыкова Л.С.</b> Техника дублирования дирижёрского жеста в освоении метроритмической нерегулярности.....	154

<b>Ляшенко Ю.В.</b> О работе над дикцией и интонацией в классе вокального ансамбля.....	169
<b>Бреусова В.В.</b> О специфике и недостатках современной системы профессионального образования классических гитаристов.....	182
<b>Вилюжанина Т.А., Сарафанова Т.В., Шурин В.Ф.</b> Ассоциативный метод обучения студентов иностранному языку (на примере музыкального вуза).....	193
<b>Сведения об авторах</b>	<b>202</b>

## ЗМІСТ

<b>I. Історія та теорія музичного мистецтва</b>	<b>7</b>
<b>Балашова І.І., Ємеліна Є.Ю.</b> Музичні «ігри в лабіринт» (до проблеми інтерсеміотичного перекладу).....	7
<b>Афанасьєва А.Ю.</b> Театральність як стильова риса камерно-вокальної творчості С.С. Прокоф'єва.....	20
<b>Коваленко М.М.</b> Вокальний цикл «Любов та життя поета» Л. Десятнікова: традиції і новаторство.....	31
<b>Добровольський П.Г.</b> Віктор Вакулович та його вклад у розвиток хорового мистецтва Донбасу.....	41
<b>Блінова Д.Д.</b> Функціонування прийому ситуативної варіантності в оперному театрі ХХ століття.....	54
<b>Руда Г.С.</b> До питання про еволюцію контртенорового виконавства у музичному мистецтві ХХ–ХХІ століття.....	67
<b>II. Музичне виконавство</b>	<b>81</b>
<b>Должиков В.М.</b> «Циганська рапсодія» В. Подгорного: до питання про сучасне баянне виконавство.....	81
<b>Іванников П.В.</b> Творчість П. Полухіна: твори та обробки для дуету гітар.....	95
<b>Мурзаєва А.Н.</b> Деякі особливості інтерпретації вокально-хорових творів Й.С. Баха.....	105
<b>III. Естетико-культурологічні проблеми світового мистецтва</b>	<b>118</b>
<b>Малихіна М.А.</b> Розвиток пластичної виразності майбутніх артистів музичного театру засобами психофізичного тренінгу.....	118
<b>IV. Педагогіка и методика музикального виховання</b>	<b>130</b>
<b>Чеснокова Н.Ю.</b> Нотатки про деякі педагогічні принципи Валерія Михайловича Сагайдачного.....	130
<b>Литвінець Т.А.</b> Методичні питання виконання барокової музики на чотириструнній домрі: кореляція скрипкових і домрових штрихів.....	141
<b>Ликова Л.С.</b> Техніка дублювання диригентського жесту в освоєнні метроритмічної нерегулярності.....	154

<b>Ляшенко Ю.В.</b> Про роботу над дикцією и інтонацією в класі вокального ансамблю.....	169
<b>Бреусова В.В.</b> Про специфіку і недоліки сучасної системи професійної освіти класичних гітаристів.....	182
<b>Вілюжанина Т.А., Сарафанова Т.В., Шурин В.Ф.</b> Асоціативний метод навчання студентів іноземній мові (на прикладі музичного вчз).....	193
<b>Відомості про авторів</b>	<b>204</b>

## TABLE OF CONTENTS

<b>I. Theory and history of musical art</b>	<b>7</b>
<b>Balashova I., Yemelina E.</b> Musical “games in labyrinth” (to the problem of intersemiotic translation).....	7
<b>Afanasieva A.</b> Theatricality as a style feature of S.S. Prokofiev’s chamber-vocal activity.....	20
<b>Kovalenko M.</b> The vocal cycle “Love and life of the poet” by L. Desyatnikov: the traditions and innovation.....	31
<b>Dobrovolsky P.</b> Viktor Vakulovich and his contribution into the development of choral art of Donbass.....	41
<b>Blinova D.</b> The functioning of the technique of the situational variance in the Opera House of the XX-th century.....	54
<b>Rudaya A.</b> To the issue of the evolution of the countertenor performance in the musical art of the XX-XXI centuries.....	67
<b>II. Musical performance</b>	<b>81</b>
<b>Dolzhikov V.</b> "Gypsy Rhapsody" V. Podgorny on the question of modern bayan performance.....	81
<b>Ivannikov P. P.</b> Polukhins’s creative work: compositions and arrangements for the guitar duet.....	95
<b>Murzaeva A.</b> Some peculiarities of the interpretation of J.S. Bach’s vocal choral works.....	105
<b>III. Aesthetic and cultural problems of world musical art</b>	<b>118</b>
<b>Malykhina M.</b> The development of plastic expressiveness of future actors of the musical theatre by means of the psychophysical training.....	118
<b>IV. Pedagogics and methodics of musical education</b>	<b>130</b>
<b>Chesnokova N.</b> The notes about some pedagogical principles of Valeriy Mikhailovich Sagaidachny.....	130
<b>Litvinets T.</b> Methodical issues of performing Baroque music on four string domra: correlation of violin and domra touches.....	141
<b>Lykova L.</b> The technique of doubling conductor’s gesture in mastering meter-rhythmical irregularity.....	154

<b>Lyashenko Yu.</b> About the work on the diction and intonation in the class of the vocal ensemble	169
<b>Breusova V.</b> About specificity and deficiencies of the current system of the professional education of the classical guitarists.....	182
<b>Vilyuzhanina T., Sarafanova T., Shurin V.</b> Associative method of teaching foreign language to the students (on the example of the musical university).....	193
<b>Information about authors</b>	<b>206</b>

**M89** Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2020. – Вып. 22. – 215 с.

Сборник раскрывает широкий спектр актуальных проблем современного музыковедения, которые касаются эстетико-культурологических, историко-теоретических, исполнительских, а также методико-педагогических вопросов музыкального искусства.

Отдельные статьи носят дискуссионный характер и имеют, прежде всего, значение с точки зрения постановки и решения ряда современных эстетико-художественных проблем.

Сборник адресован преподавателям, аспирантам, магистрантам, студентам учебных заведений культуры и искусства, широкой общественности.

Збірник розкриває широкий спектр актуальних проблем сучасного музикознавства, що стосуються естетико-культурологічних, історико-теоретичних, виконавських, а також методико-педагогічних питань музичного мистецтва.

Окремі статті носять дискусійний характер і мають, передусім, значення з точки зору постановки та вирішення ряду сучасних естетико-художніх проблем.

Збірник адресований викладачам, аспірантам, магістрантам, студентам навчальних закладів культури і мистецтв, широкому загалу.

The collection of articles covers a wide range of modern musicology topical problems, which touch upon aesthetic and culturological, historico-theoretical, performing, methodology-pedagogical issues of world musical art.

Some articles are debatable and they have a great importance from the point of view of formulating and solution of a number of modern aesthetic and artistic problems.

The collection is meant for teachers, post-graduate students, candidates for a master's degree, students of culture and art learning establishments, representatives of culture.

**ISSN 2519-4615**

**УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1**

**ББК 85.34**