

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА»

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 24

Донецк
2021

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

Редакционная коллегия:

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

Мурзаева А.Н. – доцент, проректор по научной и творческой работе ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (ответственный секретарь);

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 «Контенант»;

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;

Гамова И.В. – кандидат искусствоведения, доцент;

Биджакова Н.Л. – кандидат искусствоведения, доцент;

Бабенко Е.С. – кандидат искусствоведения.

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ГОО ВПО ДГМА имени С.С. Прокофьева
от 23 июня 2021 года (протокол № 13).*

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 24

Донецьк
2021

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

Редакційна колегія:

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

Мурзасва А.Н. – доцент, проректор з наукової та творчої роботи ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (відповідальний секретар);

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;

Гамова І.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Біджакова Н.Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Бабенко К.С. – кандидат мистецтвознавства.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
ДОО ВПО ДДМА імені С.С. Прокоф'єва
від 23 червня 2021 року (протокол № 13).*

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.

*Свідоцтво 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 24

Donetsk
2021

UDC 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

LBC 85.34

M89

Editorial board:

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

Murzaeva A. – associate professor, vice-rector in scientific and creative work at SEO HPT S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music (executive secretary);

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;

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

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

Babenko E. – Candidate of art criticism (PhD).

*Recommended for publication by the Scientific Council
of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music
on 23 June 2021 (Protocol 13).*

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).*

І. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 78.5

М. С. Романец

АВТОЦИТИРОВАНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ

*Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И свою кровью склеит
Двух столетий позвонки?*
О. Мандельштам

Необходимость изучения феномена, именуемого автоцитированием, вызвана множеством причин, среди которых в первую очередь следует назвать широкое распространение в современной композиторской практике тенденции повторного использования собственного ранее написанного музыкального материала в новых сочинениях.

Будучи весьма эффективным и распространённым способом конструирования новых текстов в период постмодернизма, в ещё большей степени автоцитирование проявило себя на рубеже XX–XXI веков. Одна из причин такого гипервнимания – возрастание в пограничный период роли «мифологического сознания, призванного обобщить культурную информацию, накопленную за тысячелетие» [4, с. 18], а также актуализация внимания к давно известному феномену рефлексии (от позднелатинского – «обращение назад»).

Круглая дата календаря действует на человечество гипнотически. Творцы и мыслители, вольно или невольно, оказываясь подвластными магическому воздействию числа, по-новому ощущают необходимость в «обращении назад». Именно завершение большого временного периода (в особенности, тысячелетия) является мощным импульсом к различным проявлениям рефлексии, поскольку смена веков – период «сбора плодов»: «На место развития как движения, оставляющего позади одно и достигающего нового, чего не было прежде, приходит *новизна собирания бывшего как сущего для нас*» (цит. по : [5, с. 16]). Опираясь на положения А. Лосева о проследовании культурных эпох (миф – философия – рефлексия), Н. Бекетова относит фазу конца XX начала XXI века к итоговой. Ключевым элементом такой когнитивно-информационной

парадигмы является рефлектирующий человек, который систематизирует, упорядочивает прошлое, ищет скрытые смыслы, чтобы осознать себя в настоящем и прозреть будущее [5, с 16–17]. Важное место в процессе ретроспективной деятельности занимает возвращение к себе как части прошлого и, одновременно, как уникальной и неделимой целостности. Творческое наследие, в данном случае, осмысливается как способ и средство самопознания, а сам создатель – субъект и объект художественной рефлексии¹.

Ярко проявившаяся тенденция творческого «переинтонирования» собственного текста, связанная с попыткой повторно вслушаться в его звучание и вдуматься в заключенные в нём скрытые смыслы, побуждает к исследованию как самих мотивов подобного «автоповтора» на рубеже XX–XXI веков, так и его конечных художественных результатов, что и является целью настоящей статьи.

Как известно, «рубежом веков» называется своеобразная граница, разделяющая хронологически соседние исторические периоды. Однако это не определённая точка – день и число, когда на календаре появляется год с двумя или тремя нолями в конце, а некая зона, развивающаяся во времени и зачастую не всегда строго линейная: «“Рубеж” в музыкальной культуре предварительно можно определить как <...> зону, смыслом которой является противоречиво-трудная, но неуклонная смена духовных приоритетов, контекстообразующих доминант» [5, с. 84]. Зачастую, период смены эпох не всегда совпадает с календарём, а таинственным образом его опережает либо догоняет. Так, например, М. Бонфельд отмечает, что «XIX век наступил на десятилетие раньше и был ознаменован взятием Бастилии. Век XX – почти на полтора десятилетия позже – с началом первой мировой войны» [5, с. 125]. Продолжая эту цепочку можно сказать, что XXI век начался задолго до 2000 года – межнациональные конфликты, «смуты» и революции, война в Афганистане, Чернобыльская катастрофа и, наконец, подписание Беловежского соглашения, приведшего к распаду СССР. Накопившиеся за короткий промежуток времени политические, социальные и культурные противоречия сформировали кризисно-переходную среду и повлекли за собой «нестабильность, дисгармоничность музыкальной культуры, ускоренность динамики происходящих в ней изменений и

¹Такое положение перекликается с общими европейскими установками о роли личностного сознания в искусстве: «центральным “персонажем” литературного процесса стало не произведение, подчинённое заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики – не стиль или жанр, а автор» [6, с. 33].

другие факторы, соответственно влияющие на содержательную, стилевую, жанровую, драматургическую, языково-знаковую системы и встречно испытывающие воздействие этих систем» [5, с. 92]. Приняв во внимание вышесказанное, назовём сочинения рубежа XX–XXI веков, в которых нашёл претворение приём автоцитирования: «Метамузыка» (1992) и «Реквием для Ларисы» (1999) В. Сильвестрова, «Ist es genug?» Ф. Караева (1993), опера В. Тарнапольского «Когда время выходит из берегов» (1999) и Р. Щедрина «Очарованный странник» (2002), «Формулы» для симфонического оркестра Е. Подгайца (2000), Симфония «In D...» Е. Петриченко (2001).

Прежде чем рассматривать разнообразие авторских подходов к трактовке данного приёма, необходимо кратко остановиться на самом явлении². Итак, под *автоцитатой* понимается «точное или относительно точное воспроизведение собственного ранее написанного материала в качестве фрагмента новой художественной целостности» [9, с. 33].

В рамках изучения проблемы заимствования в музыкальном искусстве, в частности, в работах М. Арановского, Л. Гавриловой А. Денисова, Л. Крыловой, С. Лавровой, О. Лосевой и др., в музыковедении сформировался ряд признаков, определяющих сущность цитаты. Спроецировав их на феномен автоцитаты, мы установили, что наиболее значимыми в условиях единства авторства «старого» и «нового» текстов оказываются следующие параметры:

1) *границы*, указывающие на соотношение величин заимствованного элемента и объёма его воспроизведения в новом тексте;

2) *точность*, фиксирующая внимание на близости автоцитаты к первоисточнику, за счёт воспроизведения всего комплекса выразительных средств либо одного или группы признаков;

3) *узнаваемость*, зависящая от того, насколько автоцитата выделена в контексте;

4) *функциональность*, что связано с оценкой «участия» привнесённого элемента в формирование структуры и смысла нового опуса.

Объектом автоцитирования может служить крупный раздел формы, часть циклической композиции или, даже, целостное произведение, которое в новом сочинении является фрагментом. В качестве примеров макро-автоцитат можно привести песню «Прощай, світе, прощай, земле» из вокального цикла «Тихие песни» (1974–1977) и

² Подробно данное явление изучено в кандидатской диссертации автора настоящей статьи [9], где автоцитирование рассматривается как одна из форм проявления феномена самозаимствования в музыкальном искусстве.

«Вестник-1996» в «Реквиеме для Ларисы» В. Сильвестрова, а также виолончельную пьесу «Terminus» (1987) в сочинении для инструментального ансамбля и магнитофонной записи Ф. Караева «Ist es genug?».

«Ist es genug?» – «рубежное» произведение в квадрате, в котором общеисторическая итоговость соединилась с личной – сочинение приурочено пятидесятилетию юбилею и тридцатилетию творческой деятельности композитора³.

В аннотации к своему опусу автор отмечает, «Ist es genug?» не что иное, как «огромнейший коллаж» из сочинений разных лет, в котором «нет ни одной новой ноты» (цит. по : [1, с. 396–397]). Относительно названия сочинения, которое переводится как «Этого достаточно?», Караев поясняет: «Здесь даже не игра слов (имея в виду знаменитый хорал Баха <...>), просто вопрос к самому себе. <...> Это сочинение вполне могло бы иметь иное название, точно раскрывающее авторский замысел. Скажем, “Попытка автопортрета с нетронутым ухом” или же, возможно, “Эскиз к несостоявшейся биографии”. <...> Обобщение накопленного за много лет опыта по преодолению страха перед листом чистой бумаги. <...> Переосмыслены вздорные замыслы и неразумные идеи, реализованные в ранее написанных сочинениях. <...> Пролог и эпилог, между которыми пять основных частей, каждая часть – спираль, движение вглубь, вовнутрь; из хаоса и фантазмагии *quasi*-бессмысленных построений проступают сгустки “чистой” музыки... и каждый сгусток – постлюдия-цитата, и всё сочинение – бесконечное постлюдирование» (цит. по: [1, с. 396–397]).

В качестве первоисточников автором избираются этапные сочинения, созданные в период с 1966 по 1991 годы: «Музыка для камерного оркестра, ударных и органа» (1966), *Concerto grosso* памяти А. Веберна (1967), моноопера «Journey to love» (1978), «В ожидании...» (1983/1986), «... a crumb of music for George Crumb» (1985), «Terminus» (1987), «Klange einer traurigen Nacht» (1989), «... alla “Nostalgia”» (1989), «Der Stand der Dinge» (1991). Фрагменты собственных сочинений «вмонтированы» в ткань автобиографического опуса в свободном

³ В истории музыки существует серия произведений, являющихся художественным воплощением «пред» или «постюбилейных» размышлений о собственной жизни и творчестве. К таковым относится «Selbstportrait mit Reich und Riley» Д. Лигети (1976), «Автопортрет» Р. Щедрина (1984), А. Шнитке (1982), «Формулы» Е. Подгайца (2000).

порядке, нарушая хронологию, и поданы в виде своеобразных наплывов-воспоминаний.

Наиболее масштабной в «Ist es genug?» является автоцитата пьесы для виолончели соло «Terminus», материал которой появляется в различных разделах партитуры – в Интерлюдиях и Прелюдиях. Виолончель – это главное действующее «лицо» автобиографического опуса, *alter-ego* автора. Средствами инструментального театра – в процессе исполнения солист постоянно перемещается по сцене в поисках себе «пристанища» – композитор выражает беспокойство своей души, «идею сомнения, поисков и обретения» [1, с. 403]. Долгие «блуждания» в лабиринтах собственной памяти завершаются «трагифарсовым исходом – похороны контрабаса, «тело» которого выносят из зала под звуки похоронного марша. Пессимистический итог: «Genug, ist es genug!» («Достаточно, этого достаточно!») детерминирован, с одной стороны, парадигмой постмодернистического искусства, с другой, нескрываемым беспокойством композитора о судьбе музыкального искусства: «Судьба нынешнего композиторского поколения незавидна – вся музыка уже написана. Осознание этого пришло ко мне давно, ещё в конце 80-х годов прошлого века и, к сожалению, с каждым десятилетием мне всё больше и больше приходится в этом убеждаться», – подчёркивает в личной беседе Ф. Караев. С другой, представленная вниманию зрителя трагикомедия – это повод задуматься о состоянии современной культуры и искусства.

Воспроизведение в новом тексте небольшого, относительно законченного в структурном отношении «отрывка» текста-источника позволяет говорить об автоцитате-фрагменте. Данная разновидность автоцитаты широко представлена в Концерте для оркестра «Формулы» Е. Подгайца.

Как и сочинение Караева, «Формулы» Подгайца выступают своеобразным итогом полувекового отрезка пройденного жизненного пути, однако название последнего далеко не традиционное для автобиографического опуса, а скорее, наталкивает на некую взаимосвязь с точными науками. В аннотации к своему сочинению автор отмечает, что «формульность» может быть трактована двояко. Метроритмические соотношения, лежащие в основе рефрена данного концерта, представляют собой математическую последовательность $5/8+5/8+5/8+4/8$, которая является своего рода «формулой» всего произведения. Другой аспект толкования названия произведения связан с определёнными эмоциональными состояниями, образно-символическими параллелями, к которым выступают цитаты и автоцитаты, создающие многомерное пространство музыкальной памяти композитора.

Следует отметить, «Формулам» предшествовал другой «автобиографический концерт» (Г. Рубахина) Е. Подгайца – Тройной концерт для скрипки, виолончели и фортепиано, который, по словам музыканта, в 1988 году был написан «для себя». В него композитор включил фрагменты из Сонаты-партиты для клавесина (1986), рок-романса «Предчувствую тебя» (1982) и вокальной миниатюры «Колыбельная» (1986) [10].

В Концерте для оркестра «Формулы» источниками самозаимствования выступают разножанровые сочинения, которые репрезентируют основные векторы композиторского творчества Подгайца: вокально-хоровая музыка представлена автоцитатами «Miserege» из «Missa veris» (1996), хоровой миниатюры «Где сладкий шёпот...», вокальной миниатюры «Лебедь» из цикла «Образы Рильке» (1987) и фрагментов камерной кантаты «Несмотря ни на что» (1995); сфера инструментальной музыки показана включением материала Сонаты для скрипки и фортепиано (1982) и Концерта для скрипки с оркестром № 2 «Concordanza» (1993); приверженность к традициям русского фольклора продемонстрирована через цитирование русской народной песни «А муж неволюга», которую композитор записал и расшифровал в Брянской области. Автоцитаты-фрагменты появляются в соответствии с авторским замыслом сочинения, в котором музыкант представляет ретроспективу своего творческого пути от студенческих лет до современности, «рассказывает» историю своей жизни, вспоминает о достижениях и карьерных взлётах.

Нередко автоцитаты по своему объёму значительно превосходят первоисточник. Такое увеличение пропорций достигается повторением исходных мелодических оборотов. Например, начальный мотив Концерта № 2 «Concordanza» в «Формулах» (ц. 90) звучит сначала на той же высоте, а после повторяется на чистую кварту выше. Похожим способом воспроизводится «хохот» «Пляшущей формулы» из камерной кантаты «Несмотря ни на что» (ц. 117). Заимствованный четырёхтакт (т. 9–12) – повторяется четырежды на тон ниже в исполнении внушительной батареи медных инструментов (4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и туба), которым вторят низкие деревянно-духовые и струнные инструменты, что ещё больше подчеркивает саркастичный и насмешливый характер темы.

Порой в тексте-реципиенте автоцитата исполняет роль своеобразного *cantus-firmus-a*, являясь тематической и композиционной основой нового сочинения. В «Формулах» Подгайца такова роль отведена «Miserege» из «Весенней мессы», материал которой рассредоточен по всей партитуре концерта. Два фрагмента, являющиеся

объектами самозаимствования, в первоисточнике никак не связаны между собой, однако в новом тексте композитор, в том числе, воспроизводит их как единое целое (ц. 25–27; ц. 86–87). Причём, если вторая тема звучит практически без изменений (за исключением ритмического увеличения), то воспроизведение первой темы (ц. 18, 20) скорее похоже на свободный пересказ – в низком регистре виолончели и контрабасы «ведут» тему, в которой едва можно узнать материал «Весенней мессы». Характер автоцитаты, неоднократно появляющейся в тексте, меняется в зависимости от контекста: колко и резко она звучит в партии труб в ц. 44 и ц. 53–55, в ц. 73–75 доносится вместе с одиноко-тоскливой песней фагота и гобоя, в ц. 83–87 воспроизводится с оттенком светлой печали, а в ц. 101 роковой обречённости.

К числу важных параметров, наряду с границами, относится и степень узнаваемости автоцитаты. В условиях отсутствия и, пожалуй, невозможности установления чётких орфографических правил оформления заимствованного музыкального материала в тексте проблема атрибуции заимствований и самозаимствований является одной из наиболее трудноразрешимых. Нередко окружение автоцитаты минимизирует репрезентативные качества, даже если первоисточник широко известен. Ещё более сложными являются случаи, когда композитор апеллирует к малоизвестным или неизвестным вовсе сочинениям – редко исполняемым, написанным в ранний период творчества, неопубликованным или незавершённым к моменту их использования в качестве текстов-доноров. Шансы слуховой атрибуции таких автоцитат сведены практически к нулю, что, в свою очередь, противоречит самой идее цитирования. Однако следует подчеркнуть, что автоцитирование это осознанный приём, применяемый с определённой художественной целью. И каковы бы ни были мотивы обращения к ранее написанному тексту (личностные или профессиональные), общим является то, что этот материал важен и дорог автору либо в автобиографическом, либо творческом плане! Если даже самозаимствование в тексте-реципиенте не обладает высокими показателями узнаваемости, оно, всё же, не лишается статуса заимствованного элемента, который содержит в себе инвариантный смысл первоисточника.

Так, современный украинский композитор Евгений Петриченко процитировал свою пьесу «Вальс-шарманка», написанную в детском возрасте, в Симфонии «In D...», которая стала дипломным сочинением на выпуске из консерватории.

В личной беседе замысел своего произведения композитор объясняет следующим образом: «В период завершения консерватории у меня возникло желание нарисовать “ретро-картинку”, протянуть арку от старта к важному этапу своей жизни – окончанию консерватории. Для реализации этой идеи я должен был оглянуться назад, подытожить и упорядочить “моё наследие”. К сожалению, картина была весьма неутешительной – всё ранее написанное мной показалось мне банальным и примитивным. Однако свой замысел я всё же решил воплотить». Для этого во вторую часть трёхчастного сонатно-симфонического цикла Петриченко включил собственную пьесу, написанную в детстве. Источник автоцитаты был избран неслучайно: с этим произведением связан первый творческий успех. По воспоминаниям автора, «Вальс-шарманка» неоднократно звучала на концертах в ДМШ, была отмечена грамотой и принесла юному композитору «признание». Женю назначили «придворным композитором» организованного в школе вокально-инструментального ансамбля, для которого он писал песни и даже сделал аранжировку своего «Вальса».

Детская пьеса звучит в симфонии в клавишинном исполнении, тембр которого многими воспринимается как архаизм. Тембровыми средствами композитор «разводит» настоящее и прошлое, разделяя различные этапы собственной жизни. Сложившийся «стереотип», срабатывающий всякий раз при звучании клавишина, который многими воспринимается как элемент «из прошлого», позволяет заподозрить наличие «инородного» фрагмента в тексте, а яркий контраст на стилевом уровне (детская пьеса и сочинение выпускника консерватории), усиливает эти подозрения и способствует его ассоциированию с прошлым.

Рассмотренные в статье случаи автоцитирования в произведениях рубежа XX–XXI веков свидетельствуют о важном значении данного феномена в обозначенный период истории, в возведении его в ранг устойчивого, последовательно внедряемого художественного приёма. Авторы обращаются к широкому кругу своих сочинений, варьируют способы их введения и масштаб самозаимствований в текстах-реципиентах. Весьма разнообразны и функции автоцитат в тексте – от «прояснения», «уточнения» содержания нового произведения до диалога «времён и поколений» (пьеса «Вальс-шарманка» в Симфонии Е. Петриченко).

Художник «не указывает пути – он сам первым проходит путь и добывает на этом пути нечто, что остаётся отныне в наследии для всех. Это *жертвенный путь личного претерпевания*, когда преобразование

действительности должно произойти <...> *через собственный личный опыт*, позволяющий и полностью отождествиться с фрагментом мира, подлежащим преобразению, и, в тоже время, дистанцироваться от него» (цит. по: [5, с. 25-26]). Данное высказывание в полной мере можно отнести ко всем авторам, чьи произведения были рассмотрены в настоящем исследовании. Своим творчеством они «возделывали» культурное пространство рубежа XX–XXI веков, которое произошло из «смутного» и «сумрачного» времени, а после в сумрачное и смутное погрузилось.

Список использованных источников

1. Высоцкая, М. С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. Монография / М. С. Высоцкая. – М. : 2012. – 567 с.
2. Денисов, А. В. Музыкальные цитаты. Справочник / А. В. Денисов. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2013. – 224 с.
3. Денисов, А. В. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования [Электронный ресурс] / А. В. Денисов. Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm, свободный. – Загл. с экрана.
4. Иванова, И. Л., Мизитова, А. А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова. – Харьков : СП «АРС», 1992. – 135 с.
5. Искусство на рубеже веков: Материалы Международной научной конференции. – Ростов н/Д. : РГК, Изд-во «Гефест», 1999. – 456 с.
6. Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – 512 с.
7. Подгайц, Е. И. Авторские аннотации к сочинениям [Электронный ресурс] // Ефрем Подгайц : Официальный сайт. Режим доступа : <http://www.podgaits.info>, свободный. – Загл. с экрана.
8. Подгайц, Е. И. Что завершено, что в работе, что задумано? (композитор о своем творчестве) / Е. И. Подгайц // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 60–61.
9. Романец, М. С. Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века : дисс. на соиск. уч. степени канд. искусств. / М. С. Романец. – Ростов-на-Дону, 2020. – 191 с.
10. Рубахина, Г. А. Автобиографические концерты Е. Подгайца / Г. А. Рубахина // Южнороссийский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону, 2013. – №1 (12). – С. 43–56.

References

1. Vysotskaya M. Mezhdru logikoj i paradoksom: kompozitor Faradz Karayev. Monografiya [Between logic and paradox: composer Faraj Karayev. Monograph] Moscow, 2012, 567 p.
2. Denisov A. Muzykal'nye citaty. Spravochnik [Musical quotes. Reference] St.Petersburg. : Composer, 2013, 224 p.
3. Denisov A. Fenomen muzykal'noj citaty – problemy issledovaniya [The phenomenon of musical quotation - research problems] URL : http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst - htm, free.
4. Ivanova I., Mizitova A. Opera i mif v muzykal'nom teatre I. Stravinskogo [Opera and myth in the musical theater of I. Stravinsky] Kharkov: Joint-venture "ARS", 1992, 135 p.
5. Iskusstvo na rubezhe vekov: Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [Art at the turn of the centuries: Materials of the International Scientific Conference] Rostov-on-Don. : RSC, Publishing House "Gefest", 1999, 456 p.
6. Istoricheskaya poetika: literaturnye epohi i tipy hudozhestvennogo soznaniya [Historical poetics: literary eras and types of artistic consciousness] Moscow Nasledie [Heritage], 1994, 512 p.
7. Podgaits E. Avtorskie annotacii k sochineniyam [Author's annotations to works] / Efrem Podgaits: Oficial'nyj sajt [Official site] URL : <http://www.podgaits.info> - htm, free.
8. Podgaits E. CHto zavershenno, chto v rabote, chto zadumano? (kompozitor o svoem tvorchestve) [What is completed, what is in the work, what is planned? (composer about his creative work)]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy], 1992, no. 4, pp. 60–61.
9. Romanets M. Fenomen samozaimstvovaniya v tvorchestve kompozitorov HKH veka : diss. na soisk. uch. stepeni kand. iskusstv [The phenomenon of self-borrowing in the works of the composers of the twentieth century: thesis for the degree of candidate of Art Criticism] Rostov-on-Don, 2020, 191 p.
10. Rubakhina G. Avtobiograficheskie koncerty E. Podgajca [Autobiographical concerts by E. Podgaits]. YUzhnorossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac] Rostov-on-Don, 2013, no. 1 (12), pp. 43–56.

Романец М. С. Автоцитирование в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI веков. Искусство рубежа XX–XXI веков отличается пестротой межжанровых, межстилевых и межтекстовых взаимодействий. В этих условиях особенно актуальной становится проблема адресно-атрибутивных текстовых пересечений, возникающих в рамках индивидуального авторского наследия. В центре внимания настоящей статьи – характерное для музыкального искусства данного периода явление – автоцитирование. В комплексном исследовании проблемы

применён ряд взаимодополняющих методов анализа: исторический, сравнительный, системный, функциональный и культурологический.

Автоцитирование характеризуется включением в новое произведение репрезентативного элемента собственного, ранее написанного текста. В статье автоцитаты дифференцированы по величине (автоцитаты-фрагменты, макро-автоцитаты), степени близости к первоисточнику (воссоздание всего комплекса выразительных средств либо одного или группы признаков), способу «вписанности» автоцитаты в новое сочинение (явные и скрытые) и выполняемой ею функции. Претворение различных типов автоцитаты продемонстрировано на примере сочинений Ф. Караева, Е. Петриченко и Е. Подгайца. В различных случаях композиторы применяют индивидуальный подход к первоисточнику.

Многообразие отмеченных вариантов автоцитирования позволило выявить широкие семантические и композиционные возможности автоцитаты: использование собственного ранее написанного текста для более детальной прорисовки содержания нового сочинения; в качестве «символического ключа» к диалогу «прошлого с настоящим»; способа воссоздания собственного «жизнеописания». Заимствованный материал нередко вводится в качестве важного элемента как на уровне синтаксического, так и композиционного строения формы. Исследование данного феномена позволяет глубже проникнуть в творческую лабораторию современных композиторов, выявить тонкие смысловые подтексты их концептуальных произведений.

Ключевые слова: автоцитата, цитирование собственного материала, текстовые взаимодействия, самозаимствование, искусство рубежа веков.

Романець М. С. Автоцитування у музичному мистецтві на зламі ХХ-ХХІ століть. Мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть відрізняється строкатістю міжжанрових, міжстильових і міжтекстових взаємодій. У цих умовах особливо актуальною стає проблема адресно-атрибутивних текстових перетинів, що виникають у межах індивідуальної авторської спадщини. У центрі уваги цієї статті – характерне для музичного мистецтва даного періоду явище – автоцитування. У комплексному дослідженні проблеми застосований ряд взаємодоповнюючих методів аналізу: історичний, порівняльний, системний, функціональний та культурологічний.

Автоцитування характеризується включенням в новий твір репрезентативного елемента власного, раніше написаного тексту. У статті автоцитати диференційовані за величиною (автоцитати-фрагменти,

макро-автоцитати), близькості до першоджерела (відтворення всього комплексу виразних засобів або одного або групи ознак), способу «вписанності» автоцитати в новий твір (явні і приховані) і виконуваної нею функції. Втілення різних типів автоцитати продемонстровано на прикладі творів Ф. Караєва, Е. Петриченко і Е. Підгайця. У різних випадках композитори застосовують індивідуальний підхід до першоджерела.

Різноманіття зазначених варіантів автоцитування дозволило виявити широкі семантичні та композиційні можливості автоцитати: використання власного раніше написаного тексту для більш детального промальовування змісту нового твору; в якості «символічного ключа» до діалогу «минулого із сьогоденням»; способу відтворення власного «життєпису». Запозичений матеріал нерідко вводиться в якості важливого елемента як на рівні синтаксичної, так і композиційної будови форми. Дослідження даного феномена дозволяє глибше проникнути у творчу лабораторію сучасних композиторів, виявити тонкі смислові підтексти їх концептуальних творів.

Ключові слова: автоцитата, цитування власного матеріалу, текстові взаємодії, самозапозичування, мистецтво на зламі століть.

Romanets M. Autocitation in musical art at the turn of the XX–XXI centuries. The art of the turn of the XX-XXI centuries is distinguished by the diversity of inter-genre, inter-style and inter-text interactions. In these conditions, the problem of address-attributive textual intersections arising within the framework of the individual author's heritage becomes especially urgent. The focus of this article is autocitation - a phenomenon characteristic of the musical art of this period. In a comprehensive study of the problem, a number of complementary methods of analysis were used: historical, comparative, systemic, functional and cultural.

Autocitation is characterized by the inclusion in a new work of a representative element of its own, previously written text. In the article, auto quotes are differentiated by size (auto quotes-fragments, macro-auto quotes), the degree of closeness to the original source (recreation of the entire complex of expressive means or one or a group of features), the method of "inscribing" auto quotes in a new composition (explicit and hidden) and the function it performs. The implementation of various types of auto-quotations is demonstrated on the example of the works of F. Karaev, E. Petrichenko and E. Podgait. In various cases, composers apply an individual approach to the original source.

The variety of the noted auto-citation options made it possible to reveal the broad semantic and compositional possibilities of auto-quotations:

the use of one's own previously written text for a more detailed drawing of the content of a new essay; as a "symbolic key" to the dialogue of the "past with the present"; a way to recreate your own "life story". The borrowed material is often introduced as an important element both at the level of syntactic and compositional structure of the form. The study of this phenomenon allows one to penetrate deeper into the creative laboratory of modern composers, to reveal the subtle semantic implications of their conceptual works.

Key words: autocitation, citing your own material, text interactions, self-borrowing, art at the turn of the centuries.

УДК 786+781.62

Н. Ю. Чеснокова

ПРИЁМ СИНКОПЫ И ТРАКТОВКИ ЕГО ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ В КЛАВИРНОЙ И ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ XVIII-XX ВЕКОВ СКВОЗЬ ПРИЗМУ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Настоящая работа посвящена рассмотрению различных аспектов (метрического, ритмического, артикуляционного) приёма синкопы и его выразительного значения в фортепианной музыке. Целью работы является обозрение и сравнение точек зрения ряда исследователей, освещающих данный вопрос с различных позиций. Это поможет составить расширенное представление о способах изложения, классификации синкопы в её смысловых вариантах в различных мелодико-гармонических ситуациях, послужит уяснению представления об использовании данного приёма в фортепианном изложении и будет способствовать кристаллизации исполнительской интерпретации, опирающейся на понимание объективной природы этого метроритмического феномена.

Мелодическая артикуляция как одна из составляющих основу формирования интерпретации ставит перед исполнителем задачу овладения навыками передачи метро-ритмических особенностей синкопы, поэтому так важно понимание её выразительной сущности.

Синкопа (др.-греч. *συνκοπή* – «обрубание», «сокращение», «усечение») в музыке – явление несовпадения ритмического акцента с метрическим.

Наиболее полная общая характеристика данного явления приводится в статье «Музыкальной энциклопедии» [10]. В ней изложены

основные этапы его эволюции, описаны характерные признаки. Сам термин, введённый в эпоху *ars nova*, был заимствован из грамматики, где он означал выпадение неударного слога или гласного звука внутри слова. В музыке это понятие обозначает любые сдвиги ударения. Их использование в эпоху полифонии строгого стиля обычно было связано с задержаниями. А в более позднее время синкопа стала выражением «ритмического диссонанса», который разрешался в момент совпадения метрической и ритмической акцентуаций.

В эпоху Барокко теоретики того времени относили синкопу (*syncopatio*) к музыкально-риторическим фигурам, т.е. к отклонениям от обычного способа выражения. Главным смыслом этой фигуры было наличие конфликта между реальной и метрической акцентуацией, что приводило, в одних случаях, к активизации метрической опоры (даже не реализованной в звучании), в других – к её затушёвыванию, созданию своего рода *tempo rubato* («скрадываемого темпа»).

Музыкальная практика последующих эпох подтвердила оба случая применения. Синкопы первого рода обычно встречаются в сочинениях с быстрыми темпами, особенно в классической музыке, где доминирует «ритмическая энергия», характерная также для танцевальной и джазовой музыки XX века. В романтической музыке преобладают синкопы «рубатного» типа, иногда остающиеся без разрешения (окончание пьесы Ф. Листа «Benediction de Dieu dans la solitude» для фортепиано).

В настоящее время и явление, и термин относятся к сфере метроритма, но оказываются связанными и со многими сторонами музыкального искусства. Это подчёркивает теснейшую взаимосвязь всех элементов музыкального языка.

Синкопа становится предметом рассмотрения в исследованиях, посвящённых системе элементов музыки, в целом, в работах, касающихся метроритма в частности. Она рассматривается в связи с артикуляцией, с позиций музыкальной риторики. Её определения помещены во многих музыкальных словарях, это явление отражено в учебниках по элементарной теории музыки, анализу музыкальных произведений.

В учебнике И. В. Способина [9] «Элементарная теория музыки» синкопе посвящён один из параграфов главы III «Ритм. Метр. Темп», в котором «синкопой называется звук, начинающийся на лёгкой доле и выдерживаемый на следующей за ней более тяжёлой. Начало синкопы чаще всего акцентируется, благодаря чему синкопический акцент вступает в противоречие с метрическим акцентом» [9, с. 45]. Автор

различает синкопы по соотношению длительностей: 1 : 1, 2 : 1, реже 1 : 2, а также и с другим соотношением частей (3 : 1, 4 : 1, 6 : 1, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 6 и т.п.). Также эффект, родственный синкопам, получается при паузировании на тяжёлой или относительно тяжёлой доле.

В аналогичном учебнике В. Вахромеева [2] в определении синкопы подчёркивается несовпадение в определённой ритмической последовательности ритмического и метрического акцентов. Автор выделяет две формы синкоп, которые считаются основными: а) междутактовые синкопы двудольные и трёхдольные; б) внутритактовые синкопы двудольные и трёхдольные. Также отмечается, что «синкопа может образоваться после паузы, приходящейся на сильную долю» [2, с. 56].

Проблемы метроритма освещены и в соответствующих разделах учебных пособий по анализу музыкальных произведений. Так, в книге Л. Мазеля «Строение музыкальных произведений» [7] синкопа понимается в широком и в узком смысле.

В широком смысле это синкопический («хромающий») характер музыки, включающий не только метроритмические, но и ладовые, гармонические и тому подобные параметры. В узком смысле она рассматривается как ритмический рисунок, в котором «звук, взятый на более слабой доле такта, продолжает звучать на следующей более сильной доле» [7, с. 120]. Этот рисунок выполняет определённую формообразующую или выразительную функции. Он используется в качестве динамического средства, неожиданного акцента или же для передачи лирически взволнованного характера музыки.

Автор, приводя в пример тему фуги И. С. Баха до минор из первого тома ХТК, подчёркивает, что «синкопа, нарушающая метрический распорядок, не только обладает всякий раз той или иной выразительностью, но и нередко ломает установившуюся равномерную расчленённость музыки, делает построение более слитным» [7, с. 32]. В приведённом примере остановка на четвертной длительности во втором такте, с одной стороны, способствует интонационной выразительности темы, повышает напряжение, вносит элемент остроты, с другой – делает вторую половину темы более слитной, чем первая.

Также выразительные возможности синкопы, по мнению Л. Мазеля, «нередко очень концентрированно проявляются в моменты мелодических кульминаций: синкопа одновременно и увеличивает напряжение кульминационного звука и делает мелодический поток вблизи кульминации более непрерывным, трудно расчленимым» [7, с. 120]. В качестве примеров можно привести фрагменты из Второго

концерта С. Рахманинова и Сонаты *b-moll* Ф. Шопена.

Сплошной поток синкоп обычно придаёт мелодии более напряжённый или «парящий», независимый от метрической тяжести характер, как, например, в мелодии романса М. Глинки «Я помню чудное мгновение». Если на синкопированном ритме основано сопровождение (как, например, в 31-й вариации из «32 вариаций» Л. Бетховена), то этим приёмом создаётся неустойчивость, вносящая беспокойство в общее движение.

К разновидностям синкопического нарушения строгого метроритмического распорядка Л. Мазель относит и противоречие между строением мотивов и тактовым размером, когда в размере 3/4 мелодия содержит три сходные двудольные ритмические фигуры (оно получило название *гемиола*). Её выразительное значение различно. Иногда главный его смысл – нарушение установившегося равномерного метра и связанная с этим активация, динамизация музыкальной мысли, чему способствует не только само нарушение метра, но и нередко сжатие длительности мотивов. В других случаях данный приём придаёт музыке шуточный оттенок («метрический обман»), как в начале финального Скерцо Десятой фортепианной сонаты Л. Бетховена.

Формообразующую функцию гемиола выполняет, если используется во вступительных разделах, когда ещё не сформировалось слушательское представление о метре, возникает метрическая неопределённость, из которой затем рождается настоящий метр (Вальс ор. 18 Ф. Шопена). Или же в связующих разделах, когда необходимо разрушить регулярность двудольности перед её сменой на трёхдольность (как в 1 части Второй фортепианной Сонаты С. Прокофьева).

Близкая по смыслу информация о синкопе изложена также в учебнике «Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм» Л. Мазеля и В. Цуккермана [8].

В очерке о музыкальном ритме В. Холоповой [12] *синкопа* рассматривается в связи с такими ритмическими явлениями, как *акцент* (метрический или эпизодический) и *противоречие мотива с тактом*. Поэтому синкопой называется «противоречие между эпизодическим акцентом и тактом или смещение акцента с метрически опорного на метрически неопорный момент такта» [12, с. 36]. Автор расширяет понимание синкопы и на другие элементы музыкального языка, так, по её мнению, «синкопический характер носят и другие роды противоречий – расположение гармоний вопреки структуре такта, мелодико-линейное членение вразрез с тактом. Противоречие между мотивом и тактом обладает “диссонирующей” ритмической остротой» [12, с. 36].

Выразительная роль синкопы чаще всего имеет две цели: «создать ритмическое обострение с помощью конфликтного противоречия акцентов, и, наоборот, взаимонейтрализовать акценты, как бы рассредоточив ударения, распределив весомость одного акцента на несколько временных моментов» [12, с. 37]. При этом существует зависимость выбора того или иного вида синкопы от жанровой принадлежности тематизма сочинения, в котором она встречается. Так, «конфликтные противоречия акцентов используются в музыке моторной, танцевальной, в активных инструментальных *allegro*, взаимонейтрализующие ударения – в мелосе кантиленного типа, в частности в мелодике всевозможных лирических жанров XIX века» [12, с. 37].

Примером противоречия первого рода может послужить главная тема финального рондо Сонаты для скрипки ре мажор op. 12 № 1 Л. Бетховена, второго рода – основная тема пьесы «Май. Белые ночи» из «Вре́мен года» П. Чайковского. В последнем из примеров двудольный мотив (6/8) пульсирует в трёхдольном размере (9/8). Смещение акцентов в мотивах придаёт изложению материала внутреннюю подвижность, музыка приобретает вольную широту мелодического дыхания, сохраняя одновременно тонкую двойственность ритмических членений.

Более детально эти вопросы рассматриваются в книге В. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» [11]. Здесь анализируется понятие *акцента*, который «создаётся не только громкостным усилением, а коренится в глубинах гармонии, мелодии, в соотношении длительностей, в средствах фактуры, тембра, агогики» [11, с. 65].

Рассматривая акцентирование средствами мелодической линии, В. Холопова ссылается на труд А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах», в котором исследователь устанавливает два правила для определения акцента. Первое правило – акцентуация мелодической вершины, второе – акцентуация наиболее долгого звука, т.е. собственно синкопа.

Исходя из метрической регулярности, свойственной музыкальному движению, В. Холопова считает синкопу одним из способов метрических нарушений. Суть её состоит в том, что «вместо метрически опорного звука акцентируется метрически неопорный. В синкопическом рисунке ритма метрический порядок оказывается отражённым как бы негативно: вместо сильной доли акцентируется слабая, в сложном такте вместо сильной ударяется относительно сильная доля, вместо долей такта акцентируются слабые полудоли, четвертьдоли» [11, с. 84].

Распространение ритмических свойств синкопы на другие стороны музыкального целого привело к расширению смысла этого понятия. Оно оказалось связанным и с проблемами музыкальной пунктуации, и с членением музыкальной речи, и с её произношением. В этом направлении исследование *синкопы* вели И. Браудо в своём труде «Артикуляция», а также Я. Друскин в книге «О риторических приёмах в музыке И. С. Баха».

Так, Я. Друскин, отталкиваясь от трудов теоретиков эпохи Барокко, выделяет такое явление, как *эмфаза*, определяя его «как поэтическое (или риторическое) нарушение логического акцента с целью усиления выразительности» [3, с. 9]. Смысл этого понятия во многом перекликается со смыслом и предназначением синкопы.

В нём конфликт возникает между логическим и риторическим акцентами, которые реализуются в момент произнесения словесного или музыкального текста. При этом подчёркивается, что логический акцент касается только произнесения, а эмфаза прямо указывает на душевное состояние и объясняет содержание или цель исполнения [по 3, с. 44]. Эмфаза способствует преодолению инерции общих форм движения, создаёт ощущение определённой незавершённости, недосказанности, оставляя место для работы фантазии слушателя.

Применение собственно эмфазы в музыкальном тексте очень часто совпадает со слабой долей такта или с синкопой, что подчёркивает смысловое родство этих явлений. В качестве иллюстрации проявления эмфазы Я. Друскин приводит анализ *Andante* из Итальянского концерта И. С. Баха, в мелодических линиях которого происходит постоянное несовпадение мелодических вершин, ладовых опор и сильных долей. Это придаёт звучанию мелодии вопросительную интонацию и побуждает к дальнейшему её развитию.

Исследуя риторические приёмы в музыке (и синкопу в том числе), Я. Друскин значительный акцент делает на особенностях их произношения и воздействия на фразировку музыкальной ткани. Близкий подход свойственен и теории артикуляции И. Браудо, изложенной в его книге «Артикуляция (О произношении мелодии)» [1].

Отталкиваясь от артикуляционных закономерностей произношения мелодии, рассматривая приёмы произношения мотивов, И. Браудо обращается к понятию синкопы. Исследователь в III главе, в § 4 «Внутримотивные сращения», обращает внимание, что один и тот же тон может выполнять одновременно функции двух мотивных моментов. «Эти два момента могут принадлежать или одному мотиву, или двум соседним. В первом случае будет иметь место внутримотивная

двузначность, во втором – межмотивная» [1, с. 79].

Рассматривая формы внутримотивной двузначности, исследователь трактует синкопу как «особый случай затакта, который, оставаясь таковым, частично принимает на себя функцию опоры» [1, с. 79]. Такой вид синкопы автор называет *предваряющим*, оговаривая, что термин «предваряющая» относится к соотношениям внутри мотива, а не внутри такта.

Наряду с *предваряющими* синкопами И. Браудо выделяет *синкопический тон-мотив, риторическую, кадансовую и запаздывающую синкопы*.

Описывая условия применения *предваряющей* синкопы, когда мотив начинается на слабой доле, но сливается в один тон с последующей сильной долей, И. Браудо рекомендует делать обязательную цезуру перед его началом. Это касается и тех случаев, когда синкопы, расположенные непосредственно после сильного времени такта, начинаются с восьмых, затактованных к слабым четвертям, как например, во втором такте темы фуги До-мажор из 1 тома ХТК.

Рассуждая о функции такого рода синкоп, И. Браудо акцентирует внимание на стремлении продолжить мелодическое развитие после остановки на опорном моменте, отдалению последующей опоры и её преодолению. В таком случае применение синкопы несёт формообразующую функцию, так как способствует активизации движения.

Характерным становится появление затакта к синкопе, что подчёркивает содержащуюся в синкопе опорную функцию. В такой ситуации И. Браудо советует артикуляционно отчленить его и от предшествующего мотива, и от последующего, чтобы придать началу синкопы более интенсивное звучание.

Именно динамичность и внутренняя противоречивость становятся смысловыми акцентами в осознании функции синкопы. «Опорный момент, возникший на слабом времени, входит в противоречие с предшествующим ему сильным временем такта. Подчёркивание синкопической опоры приводит в какой-то мере к преодолению сильного времени. В той мере, в какой слабое время становится опорным, предшествующее ему сильное время приобретает затактовый характер. Вместе с тем ритм мужественного хоря приобретает ямбический характер» [1, с. 83–84].

Иногда предваряющий тип синкопы используется благодаря начальному акценту, сделанному на первом тоне затакта. Он достаточно часто встречается в мелодиях Л. Бетховена (начало первой части

фортепианной сонаты № 16 Соль-мажор) и во многих сочинениях композиторов XIX века, подчёркивая импульсивный характер той или иной темы.

Такой тип синкопы, образованной сращением двух моментов мотива в одном тоне, близок *синкопическому тону-мотиву*, состоящему из одного единственного момента, реализованного в одном тоне, помещённом на слабом времени такта. Чаще всего они встречаются в вокальной музыке И. С. Баха и связаны со словесным восклицанием или обращением («Ах!», «Ты» и т. п.), передающими взволнованный характер.

В инструментальной музыке подобные тоны-мотивы иногда составляют поступенно нисходящую последовательность, выполняющую роль противосложения, противопоставленного движению остальных голосов. Значимость этих синкопированных шагов акцентируется артикуляционным отчленением каждого шага. Это подчёркивает весомость каждого тона в отдельности и всей мелодической линии в целом.

Также И. Браудо выделяет особый, часто используемый в баховской полифонии приём, который называет *риторической синкопой*. Суть его состоит в следующем: «Высказывание начинается декламационным маркированным синкопическим тоном, в своей значимости исполняющим роль целого мотива. Вслед за этим заглавным тоном дальнейшее движение начинается с утверждённой уже синкопой интонации. Оно идёт более мелкими длительностями и, начинаясь со слабой доли, образует оживлённый затактовый мотив. Таким образом, оказывается, что интонационное и ритмическое развитие распределены между двумя частями приёма риторической синкопы так: исходная интонация определяется продлённым тоном синкопы; ямбическое же движение, которое в синкопе ввиду слияния затактового тона с опорным с полной чёткостью не выявлено, реализуется в оживлённом следующем за синкопой мотиве» [1, с. 87].

Благодаря многократному использованию этого приёма ярко проявляется декламационное начало в изложении музыкального материала, часто подчёркивается богатство и величие звучащей музыки.

Наряду с приёмом риторической синкопы Браудо упоминает сходный по значению приём использования *синкопы в кадансе*, подчёркивающей задержание к заключительному звуку. Оба приёма артикулируются по принципу «отчленения слева».

Ещё одним случаем внутримотивной двузначности, приводящим к образованию *запаздывающей* синкопы, является момент хорейского

окончания, который, оставаясь окончанием (т. е. слабым), частично приобретает опорный характер. Обстоятельством, порождающим эту двузначность, часто является перетекание движения через сильное время. Поток мелких длительностей, минуя сильное время, вливается в продлённый тон, заключающий поток. При этом опора сдвигается с сильного времени и переносится на синкопированный тон, находящийся в конце потока. Чтобы подчеркнуть его завершение, важно артикуляционно акцентировать расчленённость звукового потока перед завершающим тоном.

В случае запаздывающей синкопы преодолевается опора на сильнейшем времени такта в пользу синкопы, расположенной на послеударном моменте. Движение мелодической линии продлевается, создавая ощущение оттягивания окончания.

Завершая обзорение, в котором затрагиваются различные стороны такого явления как *синкопа*, следует отметить принципиальное совпадение его трактовки различными авторами. Отличия касаются лишь классификаций видов синкоп и избранного аспекта рассмотрения.

Таким образом, феномен синкопы проявляется в симбиозе и диалектических взаимоотношениях метроритмики. Понимание этого факта поможет пианисту реализовать этот эффект динамическими и микроагогическими средствами в исполнительском интонировании.

Список использованных источников

1. Браудо, И. А. Артикуляция (О произношении мелодии) / А. И. Браудо. – под ред. Х. С. Кушнарёва. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1973. –198 с.
2. Вахромеев, В. А. Элементарная теория музыки: Учебник / В. А. Вахромеев. – Изд-е шестое, испр. и доп. – М. : Музыка, 1971. – 231 с.
3. Друскін, Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха / Я. С. Друскін. – К. : Музична Україна, 1972. – 110 с.
4. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII–первой половины XVIII века: принципы, приёмы / О. И. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – 77 с.
5. Корыхалова, Н. П. Владению словом – учить специально (К вопросу о воспитании музыкантов-исполнителей) / Н. П. Корыхалова // Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя. – Новосибирск, 1984. – С. 54–60.
6. Лаул, Р. Х. Мотив и музыкальное формообразование: Исследование / Р. Х. Лаул. – Л. : Музыка, 1987. – 77 с.
7. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие / Л. А. Мазель. – Изд-е второе, доп. и перераб. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.

8. Мазель, Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
9. Способин, И. В. Элементарная теория музыки: Учебник / И. В. Способин. – М. : Музгиз, 1956. – 202 с.
10. Харлап, М. Г. Синкопа / М. Г. Харлап // Музыкальная энциклопедия, Том 5. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – К. 28–29.
11. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 304 с.
12. Холопова, В. Н. Музыкальный ритм: Очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 71 с.

References

1. Braudo I. Artikulyaciya (O proiznoshenii melodii) / pod red. H. Kushnaryova [Articulation (On the pronunciation of the melody) / Edited by Kh. Kushnarev]. Leningrad : Muzyka [Music], 1973, Edition 2, 198 p.
2. Vakhromeev, V. Elementarnaya teoriya muzyki: Uchebnik [Elementary theory of music: Textbook] / Izd-e shestoe, ispr. i dop [Sixth edition, revised and added]. Moscow : Muzyka [Music], 1971, 231 p.
3. Druskin Ya. Pro ritorichni prijomu v muzici J. S. Baha [About rhetorical device in music by J. S. Bach] Kiev : Muzichna Ukraïna [Musical Ukraine], 1972, 110 p.
4. Zakharova O. Ritorika i zapadnoevropejskaya muzyka XVII–pervoj poloviny XVIII veka: principy, priomy [Rhetoric and Western European music of the 17th-first half of the 18th century: principles, techniques] Moscow : Muzyka [Music], 1983, 77 p.
5. Korykhalova N. Vladeniyu slovom – uchit' special'no (K voprosu o vospitanii muzykantov-ispolnitelej) [Possession of the word – to teach specially (On the issue of education of musicians-performers)] / Problemy kompleksnogo tvorcheskogo vospitaniya muzykanta-ispolnitelya [Problems of complex creative education of a musician performer]. Novosibirsk, 1984, pp. 54–60.
6. Laul R. Motiv i muzykal'noe formoobrazovanie: Issledovanie [Motive and musical shaping: Research] Leningrad : Muzyka [Music], 1987, 77 p.
7. Mazel L. Stroenie muzykal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie [The structure of musical works: Textbook] / Izd-e vtoroje, dop. i pererab [Second edition, added. and revised]. Moscow : Muzyka [Music], 1979, 536 p.
8. Mazel L., Zuckerman V. Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Elementy muzyki i metodika analiza malyh form [Analysis of musical works. Elements of music and methods of analysis of small forms] Moscow : Muzyka [Music], 1967, 752 p.
9. Sposobin I. Elementarnaya teoriya muzyki: Uchebnik [Elementary theory of music: Textbook] Moscow : Muzgiz, 1956, 202 p.
10. Kharlap M. Sinkopa [Sinkopa] / Muzykal'naya enciklopediya [Musical encyclopedia]. Moscow : Soviet encyclopedia, 1981, Vol. 5, K. 28–29.
11. Kholopova V. Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoj poloviny

- XX veka [Questions of rhythm in the work of composers of the first half of the XX century] Moscow : Muzyka [Music], 1971, 304 p.
12. Kholopova V. Muzykal'nyj ritm: Ocherk [Musical rhythm: Essay] Moscow : Muzyka [Music], 1980, 71 p.

Чеснокова Н. Ю. Приём синкопы и трактовки его выразительного значения в клавирной и фортепианной музыке XVIII–XX веков сквозь призму музыкознания. В статье обзорного характера автор рассматривает различные аспекты и их выразительные значения приёма синкопы в фортепианной музыке. Опираясь на многочисленные исследования, излагает возможные виды классификации синкопы, представляет смысловые варианты синкоп в различных мелодических и гармонических ситуациях, а также возможности использования данного приёма в фортепианном изложении. Отсутствие подобного рода взгляда на феномен синкопы в исследованиях свидетельствует об актуальности данной научной работы.

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

Результаты исследования могут быть использованы как лекционный материал при освещении темы «Артикуляция» в курсе методики преподавания игры на фортепиано, а также в практической деятельности педагогов-пианистов в классе специального фортепиано на аналитическом этапе работы, и в качестве методических рекомендаций для самостоятельной работы студентов-пианистов.

Ключевые слова: синкопа, артикуляция, метроритмические приёмы, интерпретация, методика преподавания игры на фортепиано.

Чеснокова Н. Ю. Приём синкопы та трактовки його виразного значення у клавірній і фортепіанній музиці XVIII–XX століть. У статті оглядного характеру автор розглядає різні аспекти та їх виразні значення прийому синкопи у фортепіанній музиці. Спираючись на численні дослідження, викладає можливі види класифікації синкопи, представляє смислові варіанти синкоп у різних мелодичних та гармонічних ситуаціях, а також можливості використання даного прийому у фортепіанному викладі. Відсутність подібного роду погляду на феномен синкопи у дослідженнях свідчать про актуальність даної наукової роботи.

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

Результати дослідження можуть бути використані як лекційний

матеріал при оснащенні теми «Артикуляція» у курсі методики викладання гри на фортепіано, а також у практичній діяльності педагогів-піаністів у класі спеціального фортепіано на аналітичному етапі роботи, і у якості методичних рекомендацій для самостійної роботи студентів-піаністів.

Ключові слова: синкопа, артикуляція, метроритмічні прийоми, інтерпретація, методика викладання гри на фортепіано.

Chesnokova N. The technique of syncopé and interpretation of its expressive meaning in clavier and piano music of the 18th-20th centuries through the prism of musicology. In a review article, the author examines various aspects and their expressive meanings of syncopation in piano music. Based on numerous studies, he sets out possible types of syncopé classification, presents semantic variants of syncopé in various melodic and harmonic situations, as well as the possibility of using this technique in a piano presentation. The absence of this kind of view on the phenomenon of syncopé in research indicates the relevance of this scientific work.

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

The research results can be used as a lecture material when covering the topic "Articulation" in the course of teaching methods of playing the piano, as well as in the practical activities of pianist teachers in a special piano class at the analytical stage of work, and as guidelines for independent work of pianist students.

Key words: syncopé, articulation, metro-rhythmic techniques, interpretation, methods of teaching piano playing.

УДК 78.06:78.049

Е. Ю. Емелина, И. И. Балашова

ТЕМА ЛАБИРИНТА В ПРОГРАММНОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX - НАЧАЛА XXI ВЕКА

Актуальность предлагаемой к обсуждению темы определяется несколькими факторами. В самом общем плане она вписывается в контекст проблем, так или иначе связанных с усилившимися тенденциями мифологизации сознания современного человека, с особой

остротой проявившихся в области художественного творчества. «XX век – эпоха реабилитации мифа» – этим тезисом открывается статья Н. Хренова, размещённая в научном сборнике «Миф и художественное сознание XX века» [6]. Этот всплеск научной активности возник в искусстве XX столетия как отклик на повышенный интерес к мифологическим мотивам, в котором парадоксальным образом проявилось стремление современного художника взглянуть на окружающий мир «глазами мифа». Авторы, исследовавшие природу мифа как «совершенно необходимой категории мысли и жизни» (А. Лосев), – Р. Барт, К. Леви-Строс, Д. Кэмпбелл, Ж. Гюисдорф, М. Элиаде, К. Кереньи, Е. Мелетинский, С. Батракова и др.

Среди различных сюжетов особую популярность во второй половине прошлого века приобрёл миф, связанный со знаменитым Кносским лабиринтом. Именно он стал одним из распространённых «мотивов» художественного творчества, выступающим в значении некоего символа, семантическая «многослойность» которого позволяет выстраивать на его основе множество индивидуальных авторских концепций. В результате, лабиринт как один из древнейших архетипических образов приобретает, по мнению Д. Фоккема, статус своеобразного художественного кода постмодернистского искусства. Он определяет тематико-структурные особенности произведений художественной литературы, живописи, кино, принципов оформления парковых ландшафтов, содержание различных компьютерных игр.

В музыке к нему обращались А. Г. Шнитке в балете с одноимённым названием, Дж. Менотти в телеопере «Лабиринт». В этот список также можно включить композиции Т. Бедетти, Л. Беріо, В. А. Годзяцкого, С. Жукова, В. Королевского, Д. Куртага, К. Монсальваджа, П. Нёргора, Н. Сидельникова, П. Эбена, Р. Халффтера, К. Хараду, С. Хамфри и других. К. Штокхаузен и Д. Лигети использовали определение «лабиринтная композиция» по отношению к ряду своих произведений, а Д. Лигети, характеризуя собственный метод композиции, неоднократно уподоблял его «блужданию в лабиринте».

Всё это значительно повышало научный интерес к изучению данного феномена. Однако если разработка темы лабиринта в репрезентативных видах искусства нашла довольно активное отражение в философско-эстетической и искусствоведческой литературе, то в современном музыковедении эта тема до сих пор не подвергалась сколько-нибудь широкому специальному обсуждению. Именно это обстоятельство послужило, пожалуй, самым важным мотивом, побудившим нас обратиться к избранной теме. Естественно, рамки

небольшой статьи не позволяют раскрыть её во всей полноте и смысловой многоаспектности. Поэтому **цель** намеченного обсуждения была сознательно ограничена созданием предварительного эскизного наброска общей панорамы разработки образа лабиринта в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века.

В исследовательское поле были включены как известные, так и малоисследованные произведения современных российских и зарубежных композиторов: пьесы «Лабиринт» А. Логотетиса и «Лабиринт» С. Жукова, Концерт для баяна и камерного оркестра В. Королевского «Лабиринты», одноимённая Роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в 5-ти фресках Н. Сидельникова и Пьеса для чтеца, голосов, инструментов и магнитной ленты «Laborintus II» Л. Берио.

В качестве исходной **гипотезы** в работе выдвигается тезис о важной смысло- и структурообразующей роли образа лабиринта как концептуально значимой «доминанты» авторского текста, декларированной в его названии.

В соответствии с утвердившимся в отечественном музыкознании пониманием диалектического единства содержательного и композиционного планов формы именно они будут рассматриваться как главные уровни проявления прогностических функций программного заголовка, обретая таким образом статус основного **объекта исследования**.

Его **предметом** выступают *особенности* композиции и драматургии анализируемых произведений, отражающие как общие тенденции, так и своеобразие авторского прочтения-понимания представлений о лабиринте, зафиксированных в исторической «памяти культуры».

Переход к изложению результатов выполненных наблюдений требует некоторых предварительных замечаний. Прежде всего, они касаются обсуждения категориального статуса образа лабиринта, определяющего его исходный семантический потенциал.

В современном индивидуальном и общественном культурном опыте концепт лабиринта предстаёт как свёрнутое в нём содержание длительного исторического процесса, ведущего нас из мира архетипических образов и мифов в область прозрений рефлексировующего интеллекта. Он диалектически соединяет в себе все свойства «живого образа» (Ф. Шиллер) и признаки символического мышления. В последнем конкретные образные представления расширяются до

масштабов философских концепций всеобщего мироустройства и олицетворения смысла человеческого бытия.

Этот процесс «семантического роста», пронизывающий тысячелетние слои человеческой культуры, подобен метафорическому образу рассказа Х. Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок», начало которым кладёт первичный «предметный образ». Его формирование определялось «охранительными» функциями сакральных сооружений и магических танцевальных обрядов. В результате образ лабиринта парадоксально соединил пространственно-временные характеристики, порождая некий символический *хронотоп* (М. Бахтин), в котором причудливо разворачивающееся пространство заставляет время «течь» в противоположных направлениях, следуя характерным для лабиринта возвратным движениям.

С. Аверинцев подчёркивает, что «предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого ... и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа» [1, с. 155]. Как *символический образ лабиринта подобен структуре с неопределённым множеством заданных культурной традицией значений*, в которых он предстаёт:

- как особое сакральное (ритуальное) пространство;
- как особым, нелинейным образом структурированное пространство, задающее направление и динамику движения в нём;
- как особое акустическое пространство;
- как особое игровое пространство;
- как символизация различных проблемных ситуаций.

Любое из этих представлений может быть акцентно выделено интерпретирующим сознанием композитора и слушателя, создавая предпосылки для бесконечного числа его индивидуальных прочтений. Их «семантическая перспектива» (А. Лосев) то расширяет пространство до масштабов «мирового лабиринта», то сжимает его в «пружину» игрового действия. То поднимается до высот философского осмысления трагизма человеческого бытия, то погружает в размышление о непредсказуемых поворотах творческих исканий.

Все эти мотивы с той или иной мерой художественной убедительности нашли воплощение в рассматриваемых нами произведениях. По существу они раскрывают весь «всере» свёрнутых в концептуальном имени значений, охватывая все их перечисленные выше варианты.

Эта неисчерпаемость интерпретационного потенциала символического образа позволяет, на наш взгляд, «развернуть» его

смысловое пространство в виде своеобразного вектора движения между двумя полюсами «напряжения», о которых говорит С. Аверинцев. Именно эта условная «ось» и может послужить неким логическим стержнем, организующим изложение основных результатов наших наблюдений и связанных с ними выводов.

Отправной точкой этой оси выступает *предметный образ*, со всей зримой осязаемостью заключённых в нём первичных представлений. А далее начинается процесс его символизации, определяемый А. Лосевым как «принцип бесконечного становления» [4, с. 11].

Если попытаться расположить вдоль этой воображаемой оси проанализированные нами произведения, то их «точки координат» будут определяться степенью близости либо к предметному образу, либо устремлённостью к его символическому истолкованию. Важно подчеркнуть, что эта ориентированность на различные потенциальные смыслы, заключённые в образе лабиринта, проявляет себя как на уровне содержательного плана произведений, так и в характере их композиционного оформления.

В аспекте концептуально-содержательном крайние точки этой оси образуют, с одной стороны, пьесы А. Логотетиса и С. Жукова с их установкой на «наглядность» в музыкальном воплощении образа. А с другой стороны – Роман-симфония для фортепиано Н. Сидельникова и Концерт для баяна и камерного оркестра В. Королевского, с их тяготением к метафорически-символической трактовке образа лабиринта. А. Логотетис и С. Жуков трактуют лабиринт как некое игровое пространство, воплощая его в актуальной (С. Жуков) или виртуальной (А. Логотетис) модели игрового поведения. А в произведениях Н. Сидельникова и В. Королевского лабиринт мыслится как символическое олицетворение бытия человеческой личности, пытающейся в жизни и творчестве постичь его глубинный смысл.

В условном центре этого воображаемого пространства располагается «Laborintus II» Л. Берио. В авторской концепции этого произведения органично соединяются философская глубина, масштабность, символизм мышления и, одновременно, нацеленность на создание впечатляющей своей буквально зримой яркостью картины многоголосого «Лабиринта мира» (Я. Коменский).

Различные смысловые интерпретации внемузыкального образа влекут за собой и различные подходы к структурной организации внутреннего пространства художественной формы. И здесь также наблюдается определённая зависимость композиционных решений от

избранной автором трактовки исходного концепта лабиринта.

Так, в пьесах А. Логотетиса и С. Жукова, несмотря на всю разницу решаемых художественных задач, заметно стремление к максимально «зримой» передаче *предметного образа*. Причём, если у С. Жукова эта непосредственная «осязаемость» достигается с помощью особенным образом организованного музыкального движения, то А. Логотетис реализует своё «видение» образа через его перевод в чисто визуальную плоскость. Представляющая его «партитура», рассматривается автором как своего рода «графический концепт-проект» виртуальной музыкальной композиции, чьё молчание взывает к своему «озвучанию» в воображении слушателя-зрителя или музыкантов-исполнителей.

Эта разница в решениях отражает, прежде всего, различия в изначально расставленных композиторами смысловых акцентах. У С. Жукова они определялись концепцией *лабиринта-игры*, с её непосредственной погруженностью в радостную динамичную стихию движения. У А. Логотетиса это движение оказывается лишь воображаемым, «замкнутым» в сложно организованном визуальном пространстве партитуры.

Общим для обоих авторов моментом является не только склонность к большей (у А. Логотетиса) или меньшей (у С. Жукова) графической *иллюстративности* в подходе к воплощению образа, но и в приверженности идее столь популярных в искусстве постмодернизма экспериментов с *«открытой формой»* (У. Эко). Реализуются её принципы в обоих случаях по-разному.

В пьесе С. Жукова она предстаёт как результат «размыкания» пространства формы, образуя пример «нон-финальной» композиции. Замысел А. Логотетиса связан с установкой на максимальное сотворчество с воображаемыми исполнителями, которым предоставляется полное право по-своему «читать» предложенную партитуру-«карту», причем процесс «чтения» может начинаться с любой произвольно избранной на ней точки. В результате, композиционная идея оказывается близка алеаторике, с её установкой на принципиальную множественность исполнительских версий и непредсказуемость конечного результата, резонирующую свойству непредсказуемости блужданий в лабиринте. Таким образом, в обоих случаях обнаруживается ещё одно характерное для постмодернистских композиций свойство, которое Жак Деррида назвал *«свободной игрой структуры»*.

Близкий в своей сущности идее «игры структуры» принцип *«коллажной композиции»* представлен в «Laborintus II» Л. Беріо.

Реализуемая в нём идея свободной мозаичной формы воспринимается как некий музыкальный аналог мирового звукового лабиринта, в чьём акустическом пространстве «эхом» перекликаются голоса людей, инструментов, различных языков, и культурно-стилевых эпох.

Приём «эхо», весьма характерный для постмодернистского искусства и одновременно являвшийся популярным источником создания пространственных эффектов в музыке разных эпох, был широко использован в произведениях Л. Берно, Н. Сидельникова, В. Королевского. В них он вызывает дополнительные ассоциации с лабиринтом как особым акустическим пространством (вспомним «Катакомбы» из сюиты «Картинки с выставки» М. Мусоргского).

Менее радикальные эксперименты с формой характерны для Романа-симфонии для фортепиано Н. Сидельникова и Концерта для баяна и камерного оркестра В. Королевского. Их концепции сближает стремление к такой разработке образа лабиринта, которая акцентирует внимание на его обобщённо-философском, сугубо символическом смысле. У обоих композиторов лабиринт связывается с раскрытием острых нравственных и творческих коллизий, носящих глубоко личностный характер даже там, где они связаны с сюжетной канвой мифа. Это предопределило обращение к жанрам симфонии и концерта, чьи циклические композиции изначально складывались как основа реализации масштабных драматургических концепций.

И в Романа-симфонии Н. Сидельникова, и в Концерте В. Королевского фактор программности сказался на особенностях «прочтения» традиционных форм как на уровне цикла в целом, так и на уровне его отдельных частей.

Пятичастный цикл Романа-симфонии Н. Сидельникова, сложившийся на основе мифологического сюжета, в драматургическом плане и тематической организации обнаруживает определённое сходство со структурной моделью уникального греческого лабиринта. В нём особая значимость центра, стягивающего вокруг себя полукольцами всё лабиринтное пространство, что нашло отражение и в характере тематических связей частей цикла. Они окружают третью часть «Лабиринт», образующую драматургический и композиционный центр симфонии, в которой разворачивается поединок Тесея и Минотавра. Сходство со структурными моделями греческого лабиринта и «сада расходящихся тропок» обнаруживается и в первой части концерта В. Королевского. Композиционная многоплановость отдельных частей, различного рода композиционные «эллипсисы» и «модуляции» (В. Бобровский), также вызывают ассоциации с непредсказуемостью

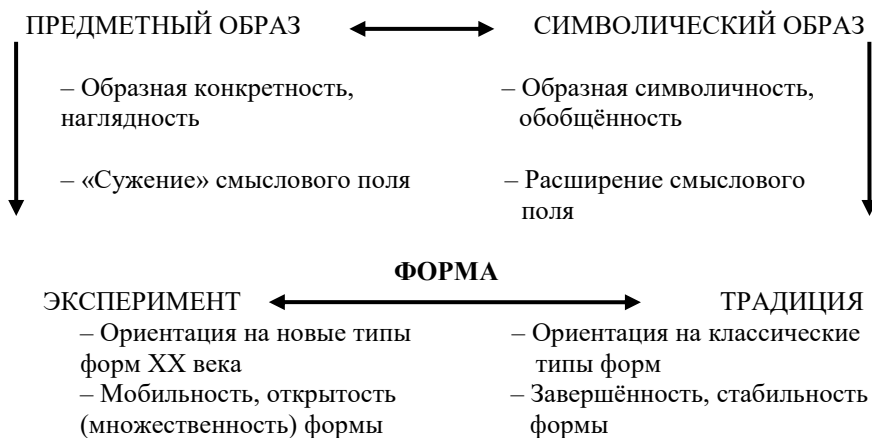
блужданий в лабиринте.

Однако все эти связи лишены той подчёркнутой наглядности и внешней броскости, которые были отмечены в композициях А. Логотетиса, С. Жукова и Л. Берио. На наш взгляд, это объясняется принципиальными различиями не только в смысловой трактовке самого образа, но и в различии самих художественных задач. Если С. Жуков и А. Логотетис, подобно композиторам барокко, строили собственно музыкальные (или квазимузыкальные) лабиринты, то для Н. Сидельникова и В. Королевского лабиринт – это «точка зрения на мир», его ёмкое философское обобщение.

Отсюда – повышенное внимание к структурным и акустическим особенностям лабиринтного пространства в одних произведениях и некоторая отвлечённость от них – в других, в одном случае – сосредоточенность на чертах предметного образа, в другом – погружение в его смысловые глубины. С одной стороны – тяга к смелым экспериментам в области языка и формы, с другой – новое семантическое «прочтение» традиционных форм, «искривление» композиционного пространства которых определялось драматургическими задачами и влиянием «доминантного» внемузыкального образа.

Эти разнонаправленные тенденции можно представить в следующей графической схеме:

СОДЕРЖАНИЕ



Проводником идеи «лабиринтности» в области музыкальной композиции в большинстве случаев выступает последовательно

реализуемый на её разных уровнях *принцип нарушения инерционности*, близкий эффекту *эллипсиса*.

В пьесе С. Жукова он использован в значении ведущего приёма, организующего цепь неожиданных кластерных «пресечений» стремительно развёртывающейся мелодической линии, намечающей абрис лабиринта-путаницы (или замкового по У. Эко).

В коллажной композиции «Laborintus II» Л. Беріо этот приём формирует широко разветвлённую систему контрастов. Одним из важных здесь оказывается уровень поливербальных и музыкальных *стилевых «эллиптических модуляций»*. В них язык Данте соединяется с латинскими фрагментами из Священного Писания и современной английской поэзией Томаса С. Элиота и Эзры Паунда, квазиджазовые фрагменты соседствуют с современными сонористическими эффектами и аллюзиями на мадригальные жанры Возрождения.

Таким образом, именно широко и разнообразно используемая система эллиптических приёмов приобретает значение одного из ведущих «каналов» перекодирования языковых систем в процессе интерсемиотического перевода визуального образа в образ музыкальный.

Следует отметить, что здесь обнаруживаются исторические «переключки» между современным искусством и опытом построения «музыкальных лабиринтов» в эпоху барокко. Сошлёмся в частности на приписываемую И. С. Баху органную миниатюру «Маленький гармонический лабиринт», в которой гармонический эллипсис последовательно применяется на уровне нарушения функциональных и тональных связей, «словом» кадансов и в приёмах эффектных внезапных энгармонических модуляций.

Если от исторической ретроспективы возвратиться к практике музыкального искусства второй половины XX–начала XXI века, то в качестве завершающих выводов можно констатировать:

– образ лабиринта представлен в нём во всей широте заключённых в нём потенциальных значений и выступает как смысловая «доминанта» музыкального произведения;

– имя «лабиринт», декларированное в названии произведения, наделяется всем комплексом «прогностических» функций паратекста, проявляющихся на разных уровнях организации текста собственно музыкального;

– по отношению к содержательному плану формы он выступает либо как предметный образ-первоимпульс (С. Жуков, А. Логотетис), либо как символически обобщающее олицетворение «образа мира» (Л. Беріо, Н. Сидельников, В. Королевский). Музыкальный текст во всех

случаях выступает как его индивидуальная авторская интерпретация (отношения «гено-текста» и «фено-текста» по Ю. Кристевой [2]);

– на композиционном уровне структурные особенности лабиринта находят отражение либо в сложном синтезе и трансформации традиционных форм с тенденцией к их «новой семантизации» (Н. Сидельников, В. Королевский), либо в экспериментальных опытах построения композиций «лабиринтного» типа (С. Жуков, А. Логотетис, Л. Берно);

– сам эффект «лабиринтности» реализуется на основе действия механизма образных ассоциаций, стимулируемых рядом специфически музыкальных средств и приёмов (стереофонические, пространственные эффекты, композиционный и стилевой эллипсис, регистровые и тембровые контрасты, различного рода приёмы «эха» и др.);

– ярче всего прогностические функции образа лабиринта проявляют себя на уровне композиционном, давая повод для проведения аналогий со структурой преимущественно двух моделей лабиринта: уникального греческого и «замкового» (аналог «сада расходящихся тропок» Х. Л. Борхеса), хотя в «Лабиринтах» А. Логотетиса и Л. Берно можно обнаружить и схожесть со структурой «ризомы».

В целом же, оценивая значимость образа лабиринта как одного из «сквозных для самых разных культур символов» [5, с. 652], следует признать, что он не только приобретает значение смысловой «доминанты» отдельных музыкальных произведений, но и может рассматриваться как олицетворение общей картины современного музыкального искусства. Сложно переплетающиеся в ней разнонаправленные творческие поиски образуют некое подобие лабиринтной сети, «расплетать» которую – одна из актуальных и увлекательных задач музыкальной науки.

Список использованных источников

1. Аверинцев, С. С. София-Логос. Словарь. / С. С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2001. – 450 с.
2. Кристева, Ю. Семиотика. Исследования по семанализу / Ю. Кристева; пер. с фр. Э.А. Орловой. – М.: Академический проект, 2013. – 285 с.
3. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – С. 8–216.
4. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 319 с.
5. Лотман, Ю. М. Выход из лабиринта / Ю. М. Лотман // Эко У. Имя розы. – М.: Симпозиум, 1998. – С. 650–669.

6. Миф и художественное сознание XX века / под ред. Н. А. Хренова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2011. – 686 с.

References

1. Averintsev S. Sofiya-Logos. Slovar' [Sophia-Logos. Vocabulary] Kiev Duh i Litera [Spirit and Letter], 2001, 450 p.
2. Kristeva Yu. Semiotika. Issledovaniya po semanalizu [Semiotics. Research on semanalysis] / Translation from. French by E.A. Orlova. Moscow: Akademicheskij proekt [Academic project], 2013, 285 p.
3. Losev A. Dialektika mifa [Dialectics of myth] Mif. CHislo. Sushchnost'. [Myth. Number. Essence.] Moscow: Mysl' [Mysl], 1994, pp. 8–216.
4. Losev A. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo [The problem of the symbol and realistic art] Moscow: Iskusstvo [Art], 1995, 319 p.
5. Lotman Yu. Vyhod iz labirinta [Exit from the labyrinth] Eko U. Imya rozy [Eco U. The name of the rose] Moscow: Simpozium [Symposium], 1998, pp. 650–669.
6. Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka [Myth and artistic consciousness of the XX-th century] / edited by N.A. Khrenova. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya [State Institute of Art Studies], 2011, 686 p.

Мелина Е. Ю., Балашова И. И. Тема лабиринта в программной музыке второй половины XX – начала XXI века. Статья посвящена воплощению темы лабиринта в программной музыке второй половины XX – начала XXI века. В ней предпринимается попытка ответить на вопрос, каким образом представления о лабиринте могут воплотиться в музыкальном произведении и каковы механизмы реализации подобного «интерсемиотического перевода» (У. Эко). Обсуждаются особенности символического образа как структуры с неопределённым множеством заданных культурной традицией значений. В качестве основополагающего выдвигается тезис о смысло- и структурообразующей роли образа лабиринта как концептуально значимой «доминанты» художественного текста, декларированной в его названии. В статье анализируются разножанровые произведения современных композиторов: Н. Сидельникова, В. Королевского, С. Жукова, Л. Берио, А. Логотетиса. Авторы располагают исследуемые художественные образцы на воображаемой оси, где «точки координат» определяются степенью близости либо к предметному образу, либо устремлённостью к его символическому истолкованию. Ключевым проводником «лабиринтности» определяется принцип нарушения инерционности, близкий эффекту эллипсиса.

В ходе исследования авторы опираются на историко-культурологический, стилистический, функциональный методы

исследования и метод компаративистики.

В заключение статьи делается вывод о зависимости степени экспериментальности организации музыкальной формы от избираемого композитором ведущего компонента образа лабиринта – предметно-графического или символически-смыслового, а также прогнозируется возможное направление дальнейших исследований.

Ключевые слова: лабиринт, символический образ, миф, программный заголовок, смысловая доминанта, открытая форма, композиционный и стилевой эллипсис.

Емеліна С. Ю., Балашова І. І. Тема лабірину в програмній музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Стаття присвячена втіленню теми лабірину в програмній музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. В ній здійснюється спроба відповісти на питання, яким чином уявлення про лабіринт можуть втілитися в музичному творі і якими є механізми реалізації своєрідного «інтерсеміотичного перекладу» (У. Еко). Обговорюються особливості символічного образу як структури з безліччю заданих культурною традицією значень. В якості провідної висувається теза про смислово– і структуроутворюючу роль образу лабірину як концептуально значущої «домінанти» художнього тексту, декларованої в його назві. У статті аналізуються різножанрові твори сучасних композиторів: Н. Сідельнікова, В. Королевського, С. Жукова, Л. Беріо, А. Логотетіса. Автори розташовують досліджувані художні зразки на уявній осі, де «точки координат» визначаються ступенем близькості або до предметного образу, або спрямованістю до його символічного тлумачення. Ключовим провідником лабірінтності визначається принцип порушення інерційності, близький ефекту еліпсису.

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

На завершення статті робиться висновок про залежність ступеня експериментальності організації музичної форми від обраного композитором провідного компонента образу лабірину – предметно-графічного або символічно-смыслового, а також прогнозується можливий напрямок подальших досліджень.

Ключові слова: лабиринт, символічний образ, миф, програмний заголовок, смысловая доминанта, відкрита форма, композиційний і стильовий еліпсис.

Yemelina E., Balashova I. The theme of the labyrinth in the programmed music of the second half of the XX – early XXI century. The

article is devoted to the embodiment of the theme of the labyrinth in the program music of the second half of the XX – early XXI century. It attempts to answer the question of how ideas about the labyrinth can be embodied in a piece of music and what are the mechanisms for implementing such an "intersemiotic translation" (U. Eco). The features of the symbolic image as a structure with an indefinite set of meanings given by the cultural tradition are discussed. The thesis about the semantic and structure-forming role of the image of the labyrinth as a conceptually significant "dominant" of the literary text, declared in its name, is put forward as the fundamental one. The article analyzes the works of different genres by contemporary composers: N. Sidelnikov, V. Korolevsky, S. Zhukov, L. Berio, A. Logotetis. The authors place the studied art samples on an imaginary axis, where the "points of coordinates" are determined by the degree of closeness either to the object image, or aspiration to its symbolic interpretation. The key conductor of "labyrinth" is determined by the principle of violation of inertia, which is close to the ellipsis effect.

In the course of the study, the authors rely on the historical, cultural, stylistic, functional research methods and the method of comparative studies.

In conclusion, the article concludes that the degree of experimentality of the organization of the musical form depends on the leading component of the labyrinth image chosen by the composer - subject-graphic or symbolic-semantic, and also predicts a possible direction for further research.

Key words: labyrinth, symbolic image, myth, program title, semantic dominant, open form, compositional and style ellipsis.

УДК 78.087.68

И. В. Гамова, А. Н. Мурзаева

О ПОЛИФОНИИ В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. БЕРЕЗОВСКОГО

В последние десятилетия возрастает интерес к творчеству выдающегося композитора второй половины XVIII века Максима Березовского (1745 – 1777), который внёс значительный вклад в историю музыкальной культуры Украины и России. Публикуются недавно найденные произведения, усилиями учёных постепенно восстанавливаются факты творческой биографии всесторонне одарённого музыканта – композитора, певца, скрипача. Рано ушедший из жизни в

расцвете сил и таланта М. Березовский оставил потомкам бесценное духовное наследие в жанре хоровой музыки, в том числе подлинный шедевр музыкального искусства – концерт «Не отвержи мене во время старости».

Для объективной оценки творчества М. Березовского большое значение имеет изучение всех компонентов стилевой системы композитора, в частности, недостаточно исследованного полифонического письма. Этим обусловлена актуальность настоящей статьи. М. Березовский был одним из первых отечественных композиторов своего времени, достигших нового уровня освоения западноевропейских полифонических форм. В произведениях М. Березовского осуществился синтез достижений музыкальной культуры Запада с традициями национального песенного искусства.

В музыковедении отсутствуют фундаментальные исследования, специально посвящённые полифонии М. Березовского. В некоторых публикациях с разной степенью погружения в проблему рассматриваются, в основном, фугированные формы [1; 2; 3]. Цель нашей работы – раскрыть специфику претворения принципов и приёмов западноевропейской полифонии в хоровых произведениях М. Березовского в контексте национальных традиций, выявить самобытность полифонического письма композитора⁴.

Творческая деятельность М. Березовского протекала во второй половине XVIII столетия. В музыкальной культуре России это была эпоха утверждения эстетических принципов и норм музыкального классицизма. Черты нового стиля проявились, в первую очередь, в хоровом концерте: в типизации циклической композиции, в определённости характера его частей, в установлении связей с инструментальным сонатным циклом. Высшая полифоническая форма – fuga – стала неотъемлемой частью композиции хорового концерта. М. Березовский плодотворно работал в этом направлении, утверждая новый стиль в отечественном музыкальном искусстве.

Украинец по происхождению, он был в юном возрасте принят в Придворный театр в Петербурге как солист итальянской оперы (1758), позже выполнял обязанности музыканта-инструменталиста и композитора. Во второй половине 60-х годов творчество М. Березовского

⁴ Материалом для анализа послужили сочинения композитора, опубликованные в сборнике «Максим Березовский. Хоровые духовные произведения» / Сост. и ред. М. Юрченко. – Киев, 1995; фрагменты произведений из книг Вл. Протопопова [1], М. Рыцаревой [2].

получило признание, его произведения вызывали восхищение знатоков и любителей музыки. Академик Я. фон Штелин, летописец русской культуры, хорошо знавший композитора, в книге «Известия о музыке в России» так характеризует М. Березовского – это музыкант, «<...> обладающий выдающимся дарованием, вкусом и искусством композиции церковных произведений изящного стиля <...> В течение нескольких лет он сочинил для придворной капеллы превосходнейшие церковные концерты» [цит. по: 2, с.46].

С 1669 г. несколько лет композитор совершенствовал своё мастерство в Италии под руководством знаменитого педагога и учёного падре Мартини (у которого в 1770 году обучался юный Моцарт). К сожалению, отсутствие многих фактологических сведений и утраченных рукописей усложняет рассмотрение эволюционных процессов в творчестве Березовского и, в частности, в области полифонии. Тем не менее, дошедшие до нас хоровые произведения мастера позволяют установить характерные черты его полифонического письма и особенности трактовки фугированных форм.

В истории украинской и русской музыки сложилась традиция претворения на национальной почве достижений западноевропейской композиторской школы. На протяжении XVII века в западноевропейской музыке кристаллизуются и утверждаются нормы полифонии свободного стиля, высшим достижением которого явились бессмертные творения И. С. Баха. Минувя опыт вокальной полифонии строгого стиля эпохи Возрождения, с XVII ст. в партесном многоголосии ассимилировались приёмы полифонии свободного письма. Постепенно накапливались и типизировались средства полифонического изложения и развития, шёл процесс освоения имитационных форм [1, с.23–34]. Использование фугированной формы в «Воскресенском каноне» Н. Дилецкого положило начало устойчивой традиции. Во второй половине XVIII ст. в творчестве А. Рачинского, М. Березовского, Д. Бортнянского этот процесс завершился созданием самостоятельной, классически совершенной и целостной структуры фуги – художественно осмысленного компонента циклической композиции хорового концерта.

По предположению исследователей, М. Березовский получил музыкальное образование в Киевской духовной академии и усовершенствовал свои знания в Петербурге у Ф. Цопписа (итальянского музыканта, служившего в России), позже – у знаменитого падре Мартини в Италии. Образец строгого письма, представленный экзаменационной комиссией Болонской музыкальной академии [2, с. 85], демонстрирует

хорошее владение М. Березовским средствами вокальной полифонии в манере Дж. Палестрины.

Хоровая музыка композитора далека от стилистики западной полифонии и по мелосу, и по особенностям фактуры. Лишь один опус напоминает о технике *cantus firmus* – причастный стих «Блажени яже избрал» – где мелодико-гармонический бас выписан целыми нотами, над которым строится имитационно-контрапунктическая ткань с более подвижными голосами. В целом, его сочинения демонстрируют принципы полифонии свободного стиля, для которого во второй половине XVIII в. стало типичным некоторое упрощение полифонического изложения и усиление гармонического фактора.

Произведения М. Березовского отличаются национальным характером мелодики и приёмами голосоведения, интонационной близостью к фольклорным образцам украинской и русской музыки, городской песне, канту. По мнению М. Рыцаревой, это «российская песенность» в причастных стихах, «украинизмы» в меланхолически-молитвенном концерте «Доколе, Господи» [2, с. 51]. Влияние национального песенного искусства можно обнаружить в многочисленных терцовых вто́рах, в характерных оборотах с ходом на квинту вверх, близких протяжной песне (в теме скорбно-лирического *Adagio* концерта «Не отвержи мене во время старости»), и др. В хоровых произведениях композитора синтезируются приёмы национального песенного искусства и профессиональной полифонии.

Демонстрируя высокий уровень мастерства, М. Березовский избирательно подходит к приёмам полифонической техники, отдавая предпочтение имитации, подвижному контрапункту, канонической секвенции. В хоровом многоголосии сочинений композитора они очень естественны и органичны. Имитации (канонические секвенции переходят в подголосочный склад) завершаются гармоническими кадансами, окружаются аккордовыми построениями.

Особое место в хоровой фактуре принадлежит имитациям, которые выполняют выразительные и формообразующие функции. Это имитации точные и неточные, простые и канонические, без преобразования пропосты. В Литургии имитации акцентируют слова: «и ныне», «и во веки» («Слава Отцу», тт.9–10, 12–14, Т–С); «спаси» («Приидите, поклонимся», тт.8–11, А–Т–Б); «святой» (там же, тт. 43–45, Т–С); «святой Боже, святой крепкий, святой безсмертный» (там же, тт.47–53, Т–С) и др.

Композитор не склонен к длительному имитированию и каноническому развёртыванию голосов. В хоровых произведениях

В хоре «Хвалите господа с небес» № 3 (в тт.4–5) слова «хвалите Господа» звучат у альтов и басов (в дециму), им отвечают сопрано и тенора (в сексту). Такое же изложение находим в V части концерта «Бог ста в сонме богов» (тт. 172–176). Подголоски, удвоения мелодических голосов создают гармоническую полноту, вносят новые краски в звучание имитационных построений.

В I части концерта «Господь воцарися» (тт.6–8) используется терцовая в́тора в пропесте женских голосов и респесте мужских, – приём, типичный для народнопесенного исполнения.

Пример 3. «Господь воцарися», ч. I.

В начале II части концерта «Господь воцарися» противопоставляются группы женских и мужских голосов в антифонной имитации с терцовой в́торой в пропесте. В тт. 89–90 также находим терцовую в́тору в верхних голосах в пропесте и имитацию мотива у теноров. Большое количество аналогичных примеров свидетельствует о прочном синтезе приёмов западноевропейской полифонии и национальных особенностей мелодики, голосоведения, фактуры народнопесенных образцов.

Наряду с имитацией М. Березовский часто применяет канонические секвенции как средство мотивно-тематического развития и динамизации изложения. Это секвенции I разряда с чёткой периодичностью метрических акцентов; с короткими мотивами, разнообразными индексами их вертикальных перестановок («Господь воцарися», ч. IV, тт. 135 – 142, С–А, Iv= –7, затем Б–Т, Iv= –13; тт.160–164, А–Т, Iv= –9; «Не отвержи мене во время старости», ч. I, тт. 24–26, Б–Т, Iv= –9; тт.35–37, Т–Б, Iv= –5).

Композитор нередко противопоставляет высокие и низкие голоса (сопрано – бас), которые создают эффект яркого и рельефного звучания мотивно-имитационных переключек («Не отвержи мене во время старости», ч. IV, тт. 210–217; «Господь воцарися», ч. I, тт. 27–30).

Пример 4. «Бог ста в сонме богов», ч. IV.



Так же оформлен и бесконечный канон (который реже встречается в полифонии М. Березовского) во II части концерта «Господь воцарися» (тт. 60–68, IV = –28). Эти примеры, как и многие другие, демонстрируют мастерское владение техникой двойных контрапунктов – октавы, дуодецимы, децимы.

Вариационность как средство полифонического развития проявляется в темброво-регистровых сменах соединения голосов с использованием вертикально-подвижного контрапункта. Производные варианты с новой окраской звучания следуют за начальным соединением в фугированных экспозициях («Хвалите Господа с небес» №2, тт.14–20, С–А и тт. 20–26, Б–С); или появляются далее в разделах формы, где развивается тематический материал («Не отвержи мене во время старости», II ч., тт. 90–92, А–Т и тт. 96–98, Б–С). В отличие от канонических секвенций с разными индексами, в данных перестановках голосов М. Березовский применяет двойной контрапункт октавы, который господствует в полифонии свободного стиля.

Помимо средств классической полифонии, композитор включает в фактуру хоровых сочинений национально-характерное трёхголосие, типичное для канта – популярного жанра украинской и русской музыки XVIII века.

Пример 5. «Да воскреснет Бог», ч. IV.



Обращение М. Березовского к фугированным формам демонстрирует более высокий, качественно новый уровень освоения западноевропейской полифонии классического типа. В концерте «Бог ста в сонме богов» IV часть представляет собой фугированную экспозицию. Динамично развёртывающаяся тема («Да подвигнутся вся основания земли») проводится имитационно в каждом голосе, в восходящем порядке (Б–Г–А–С). За темой в *F-dur* (Б, А) следует ответ в тональности доминанты – *C-dur* (Г, С). Противосложения поддерживают тему гармонически, в интонационном плане они очень просты и не индивидуализированы. В экспозиционной части отсутствуют интермедии между проведениями темы – это характерная особенность фуг М. Березовского («Господь, воцарися», «Да воскреснет Бог», «Не отвержи мене во время старости»). Интермедия с секвентным движением мотива вводится только после проведения темы во всех голосах (с т. 122).

Одним из первых отечественных композиторов М. Березовский обращается к высшей полифонической форме – фуге, сложившейся в западноевропейской музыке и достигшей художественной вершины развития в творчестве И. С. Баха. Фуга используется в концертах, а также в хоре «Хвалите Господа с небес» № 2 (раздел Аллилуйя), тт.8–164), где ей предшествует небольшое вступление гармонического склада (тт. 1–7). И здесь экспозиция не содержит интермедий, которые обязательны для классической четырёхголосной фуги. Противосложение по ритму мало контрастно теме, в соединении с третьим, четвёртым голосом образуется аккордовая вертикаль (тт. 21–32, 56–65). Фуга довольно масштабная, содержит ладотональное развитие темы (*G-D-D, e- h, a*) и её репризное утверждение в *C-dur*. Интермедии вводятся после экспозиции и в средней части, где необходимы модуляции. Ближе к окончанию фуги используется доминантовый органнй пункт (как и в финале концерта «Не отвержи мене по время старости»).

Фуга имеет важное драматургическое значение в циклической композиции хорового концерта, где она выполняет функцию финала («Господь воцарися», «Да воскреснет Бог» «Не отвержи мене во время старости», «Приидите и видите дела Божии»; двуххорные концерты «Внемлите, людие мои», «Тебе Бога хвалим», «Все языцы восплещите руками»)⁵. М. Березовский следует традиции, которая установилась в западноевропейской музыке XVIII века. Фуга подводит итог образно-тематическому развитию всего хорового концерта. Не случайно в её

⁵ Фуги недавно найденных трёх двуххорных концертов исследованы О. Шумиловой [3].

тематизме обнаруживается интонационное родство с предшествующими частями цикла.

Концерт «Не отвержи мене во время старости» – «<...> один из немногих бесспорно признанных образцов подлинно высокого и глубоко национального искусства в России XVIII века» [2, с. 65], ещё при жизни композитора был воспринят как вершина его творчества. В четырёхчастном цикле финальная fuga драматического характера («Да постыдятся и исчезнут оклеветающие душу мою») завершает развитие образного содержания концерта⁶. Тема fugи лаконичная, яркая, интонационно родственна теме I части концерта.

Пример 6. «Не отвержи мене во время старости», ч. IV.

Аlegro agitato

А

Т

Да по-сты-дятся и ис-чез-нут окле-ве-та-ю-щи-е ду-шу

Да по-сты-дятся и ис-чез-нут окле-ве-та-ю-щи-е ду-шу

Её «стучащий» мотив содержит импульсивный заряд, во многом определяющий динамику развёртывания fugи. Начальная ритмическая формула присутствует в разных голосах почти повсеместно – в проведениях темы, в противосложении, в интермедиях, построенных на его материале. Тема модулирует в тональность минорной доминанты, стретный ответ из доминанты переходит в тонику. Удержанное противосложение «запаздывающее», его характерная интонация – это нисходящая уменьшённая квинта, усиленная повторением верхнего и нижнего звуков. Ритмика противосложения заимствует «стучащий мотив» и пунктир из темы.

Структура fugи организована по принципу чередования группировки проведений темы в четырёх голосах (в темо-ответных соотношениях) и интермедий с мотивно-секвентным развитием материала противосложения. Композитор использует полифоническое варьирование материала: тема и противосложение проводятся в разных тембровых и регистровых сочетаниях (в перестановках вертикально-

⁶ В финальной fugе из концерта А. Рачинского «Не отвержи мене во время старости», трактовка этого же текста совершенно иная; она написана в мажоре и отличается светлым оптимистическим характером.

подвижного контрапункта), предстают в новом звучании. Это проявляется и в интермедиях: материал первой интермедии варьируется в последующих в двойном контрапункте, в имитациях.

Вершиной полифонического развития становятся стреттные проведения темы (тт. 217–227), которые вводятся в репризный раздел формы (Б–Т; С–А). Полное проведение темы в одном голосе сочетается с сокращённым вариантом в другом (с преобразованием её второй половины). Подготовка кульминации осуществляется в интермедии, в динамичных восходящих секвенциях. Высшей точкой драматизма и эмоционального накала является экспрессивное звучание темы в партии сопрано в высоком регистре, *fortissimo*, на органном пункте доминанты в басу (с т. 235). Завершает фугу небольшая кода и скорбное *Adagio* гомофонно-гармонического склада. Общий ладовый колорит фуги – минорный, с непродолжительным мажорным «просветлением» в развивающейся части (F–C).

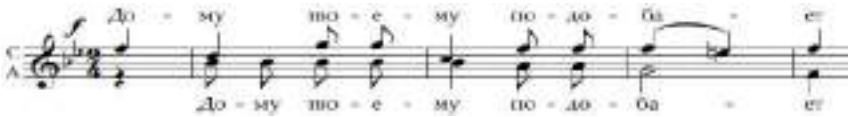
Особенность трактовки фуги у М. Березовского заключается в синтезе её с куплетной вариационностью, характерной для народнопесенного творчества. Групповые проведения темы строго чередуются с интермедиями, их материал варьируется; гармонические каденции завершают каждый раздел формы⁷.

Наряду с однотемными фугами, М. Березовский пишет и двухтемные, избирая тип структуры с совместной экспозицией тем («Да воскреснет Бог», «Господь воцарися», двуххорный концерт «Тебе Бога хвалим»).

Двойная фуга (B-dur) используется в качестве финала циклической композиции концерта «Господь, воцарися». Структура фуги двухчастная. Первая тема энергичная, с восходящими квартовыми ходами, ассоциируется с плясовой со своеобразными «приседаниями» на первых долях такта. Она интонационно родственна теме I части концерта и производна от неё. Вторая тема по ритму и заключительному обороту напоминает начальную фразу мелодии народной песни «Во поле берёза стояла».

⁷ Форму с чертами куплетности и имитационными структурами типа «тема – ответ» находим в I части этого же концерта. Тональности разделов такие же, как и в фуге (d-a- F-d) и это не случайное совпадение, а продуманный композиционный план со схожей организацией крайних частей цикла.

Пример 7. «Господь воцарися», ч. IV.



В экспозиции – три парных проведения тем в разных комбинациях голосов (*C–A*, *A–T*, *B–C*). Их сменяет большая интермедия, состоящая из трёх построений: крайние – гармонического склада, на ритмическом обороте первой темы; середина – с канонической секвенцией на квартовом мотиве. Интермедия завершается гармонической каденцией в тональности доминанты, отделяющей первую часть фуги от второй (*F-dur*, *S-D-T*). Вторая часть включает стретты сокращённой первой темы (*C–T*), и полной (*B–A*). В интермедии немного варьируется материал первой части. Аккордовое построение завершает фугу, утверждая тонику *B-dur* (*II6-D-T-D-T-D-T*, тт.170–174). Фуга тонально-устойчивая, в ней отсутствуют проведения тем в миноре.

В целом, в хоровых произведениях композитора обнаруживается самобытное претворение принципов западноевропейской полифонии в синтезе с традициями национального песенного искусства. В системе полифонических приёмов преобладает имитация, вертикально-подвижной контрапункт, каноническая секвенция. Имитации (без преобразований пропосты) используются как средство выразительности, вводятся для акцентирования повторений слов. Вертикально-подвижной контрапункт служит вариационно-полифоническому развитию, даёт новые варианты соединения мелодических голосов (например, темы и противосложения в фугах). Канонические секвенции (у М. Березовского только I разряда) активизируют движение, осуществляют модуляции, мотивно-тематическую разработку материала. Средства профессиональной полифонии органически сочетаются с приёмами изложения, характерными для народной песни, канта.

Фуги отличаются лаконичными, яркими темами; нормативным тональным соотношением темы и ответа (*T-D*); динамичным развёртыванием экспозиции без интермедий; удержанным противосложением, на материале которого строятся интермедии; введением стретт в кульминации (в заключительном разделе); полифоническим варьированием материала. В двухтемных фугах используется только один тип структуры – с совместной экспозицией тем, с доминированием первой темы и подчинением ей второй темы; их парными проведениями и перестановками в двойном контрапункте.

В хоровых произведениях композитора специфические средства полифонии синтезируются с приёмами, характерными для народной песни, канта. В фактуру вводится терцовая втора, подголосочность; интонационно варьируется материал в имитациях, канонических секвенциях; в форме проявляются черты куплетности.

Полифония активно взаимодействует с гармонией: имитации сменяются гармоническими построениями; соединения голосов, малоcontrastных по ритму, нередко образуют «гармонический контрапункт». Терцовые вторы, дублировки в сексту, в дециму также этому способствуют. Типичные для гармонии М. Березовского обороты – *S-D-T*; *II6-D-T*; *D-T*, *D7-T*; *D2-T6* – являются своеобразными «маркерами» окончания построений.

В целом, М. Березовским сделан значительный шаг вперёд от партесных форм полифонии к классическим образцам баховского типа, своеобразно воплощённых на национальной почве украинской и русской музыки. Достижения М. Березовского оказали влияние на полифонию Д. Бортнянского, А. Веделя, С. Дегтярёва.

Список использованных источников

1. Протопопов, В. В. Полифония в русской музыке XVII – начала XX века / В. В. Протопопов // История полифонии. – М. : Музыка, 1987. – Вып. 5. – 319 с.
2. Рыцарева, М. Г. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество / М. Г. Рыцарева. – Л. : Музыка, 1983. – 142 с.
3. Шумилина, О. А. О стилевой специфике двуххорных фуг М. Березовского (на примере новонайденных концертов) / О. А. Шумилина // Музыкальное искусство: сб. науч. ст. – Донецк-Львов: Юго-Восток, 2010. – Вып. 10. – С. 150–165.

References

1. Protopopov V. Polifoniya v russkoj muzyke XVII – nachala XX veka [Polyphony in Russian music of the XVII – early XX century]. Istoriya polifonii [History of polyphony]. Moscow : Muzyka [Music], 1987, Issue. 5, 319 p.
2. Rytsareva M. Kompozitor M. S. Berezovskij: Zhizn' i tvorchestvo [Composer M.S. Berezovsky: Life and Work]. Leningrad : Muzyka [Music], 1983, 142 p.
3. Shumilina O. O stilevoj specifike dvuhkhornyh fug M. Berezovskogo (na primere novonajdennyh koncertov) [On the stylistic specifics of M. Berezovsky's two-chorus fugues (on the example of newly found concerts)] Muzykal'noe iskusstvo: sb. nauch. st. [Musical art: collection of scientific articles]. Donetsk-Lvov : YUgo-Vostok [South-East], 2010, Issue 10, pp. 150–165.

Гамова И. В., Мурзасва А. Н. О полифонии в хоровых произведениях М. Березовского. Статья посвящена изучению полифонии выдающегося композитора второй половины XVIII века М. Березовского, внесшего значительный вклад в историю отечественной музыкальной культуры. Её актуальность обусловлена недостаточно разработанной проблемой специфики полифонического письма и фуги М. Березовского. Он был одним из первых композиторов своего времени, достигших нового уровня освоения западноевропейских полифонических форм.

В центре внимания авторов находятся вопросы, связанные с полифонической техникой и фугированной формой в хоровых произведениях М. Березовского, которые рассматриваются в контексте исторического развития полифонического искусства (в Западной Европе и России).

В статье использованы такие методы исследования: системный – для рассмотрения полифонических приёмов и форм в хоровых произведениях М. Березовского; историко-типологический – для установления специфики полифонического письма М. Березовского в контексте западноевропейской традиции; стилевой – для выявления самобытности полифонического стиля композитора; композиционный – для анализа фугированных форм.

Комплексный охват всех компонентов полифонии в произведениях М. Березовского дал возможность выявить и систематизировать характерные приёмы имитационного письма, вертикально-подвижного контрапункта, структурные особенности однотемных и двухтемных фуг. В результате были сделаны обобщения относительно своеобразия полифонического стиля М. Березовского, в котором осуществился синтез достижений музыкальной культуры Запада с традициями отечественного песенного искусства.

Ключевые слова: полифония, имитация, контрапункт, каноническая секвенция, fuga, свободный стиль, хоровой концерт, М. Березовский.

Гамова І. В., Мурзасва А. Н. Про поліфонію у хорових творах М. Березовського. Стаття присвячена вивченню поліфонії видатного композитора другої половини XVIII століття М. Березовського, який вніс значний вклад у історію вітчизняної музичної культури. Її актуальність обумовлена недостатньо розробленою проблемою специфіки поліфонічного письма та фуги М. Березовського. Він був одним із перших композиторів свого часу, котрий досягнув нового рівня освоєння західноєвропейських поліфонічних форм.

У центрі уваги авторів знаходяться питання, пов'язані з поліфонічною технікою та фугованою формою у хорових творах М. Березовського, котрі розглядаються у контексті історичного розвитку поліфонічного мистецтва (у Західній Європі та Росії).

У статті використані такі методи дослідження: системний – для розгляду поліфонічних прийомів і форм у хорових творах М. Березовського; історико-типологічний – для встановлення специфіки поліфонічного письма М. Березовського у контексті західноєвропейської традиції; стильовий – для вияву самотності поліфонічного стилю композитора; композиційний – для аналізу фугованих форм.

Комплексне охоплення усіх компонентів поліфонії у творах М. Березовського дає можливість виявити та систематизувати характерні прийоми імітаційного письма, вертикально-рухомого контрапункту, структурні особливості однотемних та двохтемних фуг. У результаті були зроблені узагальнення відносно своєрідності поліфонічного стилю М. Березовського, в якому здійснився синтез досягнень музичної культури Заходу з традиціями вітчизняного пісенного мистецтва.

Ключові слова: поліфонія, імітація, контрапункт, канонічна секвенція, fuga, вільний стиль, хоровий концерт, М. Березовський.

Gamova I., Murzaeva A. About polyphony in choral works by M. Berezovsky. The article is devoted to the study of the polyphony of the outstanding composer of the second half of the 18th century M. Berezovsky, who made a significant contribution to the history of Russian musical culture. Its relevance is due to the insufficiently developed problem of the specificity of polyphonic writing and fugue by M. Berezovsky. He was one of the first composers of his time to reach a new level of mastery of Western European polyphonic forms.

The authors focus on the issues related to polyphonic technique and fugue form in choral works by M. Berezovsky, which are considered in the context of the historical development of polyphonic art (in Western Europe and Russia).

The article uses the following research methods: systemic – to consider polyphonic techniques and forms in choral works by M. Berezovsky; historical and typological – to establish the specifics of M. Berezovsky's polyphonic writing in the context of the Western European tradition; stylistic – to identify the originality of the composer's polyphonic style; compositional – for the analysis of fugue forms.

Comprehensive coverage of all the components of polyphony in the works of M. Berezovsky made it possible to identify and systematize the characteristic techniques of imitation writing, vertically movable counterpoint,

structural features of one-and two-dark fugues. As a result, generalizations were made regarding the originality of the polyphonic style of M. Berezovsky, in which the achievements of the musical culture of the West were synthesized with the traditions of Russian songwriting.

Key words: polyphony, imitation, counterpoint, canonical sequence, fugue, free style, choral concert, M. Berezovsky.

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 78.071:784.3

А. Н. Коробко-Захарова

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ

Тема данной статьи обусловлена желанием поделиться личным опытом работы со студентами в камерном классе, который был накоплен за более чем полувековой период профессиональной работы с камерным репертуаром в качестве солистки Донецкой государственной филармонии и профессора кафедры академического пения Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева.

Представляется целесообразным акцентировать внимание на вопросах, непосредственно связанных с практикой камерно-вокального исполнительства и методикой обучения студентов музыкального вуза, хотя существует ряд работ, касающихся основ вокальной методики (Л. Дмитриев, А. Зданович, В. Луканин, Н. Малышева, И. Назаренко, П. Тронина и др.).

Как известно, камерное пение играет значительную роль в воспитании высококвалифицированных певцов академического направления. Именно в классе камерного пения студенты получают важнейшие профессиональные навыки, необходимые для будущей исполнительской и педагогической работы. Для того чтобы познать специфику камерного пения, понять её и овладеть ею, требуется огромный, напряжённый труд. В процессе обучения возникает множество нюансов, голосовых, слуховых, интонационных, артикуляционных и иных проблем. Справиться с ними может помочь лишь педагог, испытавший лично подобные сложности и нашедший наиболее оптимальные способы их преодоления. Это и определило *актуальность и практическую значимость* данной статьи.

Цель статьи заключается в освещении отдельных позиций, касающихся индивидуального подхода к подбору репертуара для студентов камерно-вокального класса, решению проблемы соотношения слова и музыки при исполнении произведений для голоса и фортепиано, овладении певческими навыками дыхания, дикции, развитии музыкально-образного мышления, что является показателем высокой культуры камерного пения.

В статье использованы *методы*: эмпирический, функциональный, системный, жанрово-стилевой, интерпретационный, что позволяет раскрыть взаимосвязанный комплекс вопросов, касающихся камерно-вокального исполнительства в практической плоскости.

Основная задача обучения исполнительскому мастерству в камерно-вокальном классе – это овладение репертуаром, включающим барочные, классические и современные арии, романсы, фольклорные и композиторские песенные образцы. Такой репертуар способствует формированию художественного вкуса и понимания музыкального стиля произведений различных эпох. Певцу, исполняющему камерный репертуар, необходимо глубоко чувствовать специфику этого жанра, быть настоящим пропагандистом высокой культуры камерного пения для широкой зрительской аудитории.

Профильной дисциплиной для студентов специализации «Академическое пение» в учебном плане музыкальных вузов является класс камерного пения. Вокальный репертуар студент познаёт, начиная с первого курса обучения, но как предмет «Камерное пение» начинается с третьего курса. В это время певцы уже имеют представление о вокальном дыхании, опоре звука, вокальной фразировке, технике и штрихах, о соотношении слова и музыки. Именно тогда происходит формирование знаний о разных школах, художественных направлениях – от барокко и классицизма до современных тенденций музыки XX–XXI веков.

За годы учёбы на третьем, четвёртом и пятом курсах студент должен выучить и исполнить десятки камерных произведений разных национальных школ и стилей. Широта и насыщенность репертуарного плана обогащает исполнительское мастерство молодых певцов.

Важнейшей задачей солиста и его концертмейстера является точное донесение музыкального и поэтического текста. Для верного исполнительского подхода к воплощаемому сочинению необходима большая предварительная работа по изучению не только самого текста, но и контекста. Она предполагает изучение истории создания произведения и факторов, повлиявших на формирования его замысла, а также чёткое представление об эпохе, психологическом облике поэта и композитора. Необходимы ориентация в эстетических и жанрово-стилевых чертах конкретного музыкального направления, глубокое проникновение в смысловую направленность сочинения, умение проанализировать словесный и музыкальный ряд, правильно произносить вербальный текст, особенно при исполнении романса на языке оригинала.

Важнейшую роль в камерном пении играет поэтический текст, ибо в подавляющем большинстве случаев начальным импульсом для композитора является слово. Я по-особому акцентирую внимание студента на самом факте обращения автора музыки к тому или иному стихотворному первоисточнику, на причинах его выбора из множества сочинений разных поэтов, на музыкальном «прочтении» избранного поэтического слова, помогающем раскрыть глубинный смысл стиха.

На начальном этапе изучения камерного произведения я прошу исполнителя выучить и рассказать стихотворение как художественное произведение с акцентами на основных словах, с глубоким проникновением в смысл и содержание текста. И только после подробного разбора всех деталей стихотворения, выявления особенностей его строения мы приступаем к анализу музыкальной стороны, что необходимо для проникновения в авторский замысел, понимания принципов подхода композитора к словесному тексту. Важно, чтобы молодой исполнитель осознал, что музыка автора произведения, характер вокальной партии, нюансировка, ладо-гармоническая, фактурная, тембровая окраска аккомпанемента, глубинно раскрывают особую поэтическую ауру, многозначную смысловую основу.

Именно теперь я обращаю внимание на индивидуальные вокальные данные студента, его музыкальность, умение проникнуть в самую суть исполняемого произведения, уровень подготовки, наличие необходимых технических навыков. Важно, чтобы педагог вместе со студентом и концертмейстером предстали как единое целое в подготовке того или иного опуса. Это скажется и на самостоятельной работе, индивидуальной подготовке певцов, что является своеобразным фундаментом освоения изучаемого произведения.

Однако весь комплекс творческих задач студент сможет выполнить лишь при наличии необходимых певческих навыков: дыхания, дикции, произношения гласных и согласных звуков, фразировки, знания и умения передать смысловую основу поэтического текста, наличия музыкально-образного мышления.

Энергетическим источником голоса, одним из основных факторов голосообразования является **дыхание**. Нижнереберное диафрагмальное дыхание наилучшее для певцов. При вдохе нижние рёбра раздвигаются, а диафрагма опускается. Для пения имеет значение не столько тип вдоха, сколько характер выдоха, он должен быть плавным, без толчков, без лишнего напряжения, но достаточно активным для создания чувства опоры. Вдох производится быстро, бесшумно, через рот и нос одновременно, выдох – неширокий, без толчков.

Моя любимая фраза: «Искусство пения – это искусство дыхания», – актуальна всегда, на любом этапе обучения. В процессе пения вокалист должен сохранить состояние вдоха. Чем более у вас плавное и ровное дыхание, тем приятнее звучит голос. Правильное дыхание создаёт основу для овладения всеми красками вокальной техники, всеми тембровыми оттенками, филировкой звука от *forte* к *piano* и наоборот. Навыки филировки показывают правильность и естественность дыхания и звукообразования. При этом поддержание верного положения головы, шеи, торса, ровной спины создают необходимую опору для дыхания. Нельзя допускать снятия опоры звука с дыхания. Это состояние приводит к «бездыханному» напеванию, что недопустимо в профессиональном пении. Правильная опора звука придаёт голосу звонкость, округлённость, устойчивое вибрато, свободу вокальной техники, формирует кантиленное звучание, чистоту интонирования.

Умение фиксировать пожелания педагога, чтобы довести певческое мастерство до совершенства, создаёт не только голос, но и гибкий восприимчивый ум студента: хорошее мышление способствует качественному пению.

Существует несколько важнейших элементов певческого мастерства. Среди них **вокальная дикция**. Она облегчает восприятие музыки. Чёткая дикция позволяет без напряжения понимать смысл произносимых слов в пении. Гласные произносятся сразу, нельзя долго входить в гласный звук. Согласные звуки во время пения произносятся, а гласные пропеваются. Певец должен максимально выравнять звуковедение при пении гласных звуков.

Я объясняю своим студентам, что во время пения необходимо мысленно посылать звук и слово не в первый ряд концертного зала, а в последние ряды, только не форсируя, а как бы устремляя голосовую струю вдаль. Активное участие в образовании звуков имеют губы. Форма губ меняется в соответствии с гласными и согласными, приобретает необходимую упругость. Вялая артикуляция приведёт к неразборчивости слов, а значит, и смысла музыкального произведения.

Живой показ педагога имеет огромное значение для передачи опыта начинающим певцам. Мы имеем в алфавите пять гласных, которые должны петься округлённым, прикрытым звуком, – это «а», «е», «и», «о», «у». Задача педагога следить за ровностью, округлённостью звука и однородностью звучания в тембральном плане. При звукообразовании должна соблюдаться высокая певческая позиция, при опущенной гортани и корня языка. Петь необходимо на зевочном состоянии гортани и

проточности дыхания. Независимо от вида гласных и согласных, певец должен без изменения высокой певческой позиции при любых интервалах строить своё певческое звуковедение.

Своим ученикам я рекомендую, чтобы они и в разговорной речи придерживались правил хорошего произношения. Согласные звуки нужно произносить чётко, не утрируя, чтобы гласные были заключены в них как в «оправу».

При чтении словесных текстов произведений очень важно отчётливо артикулировать окончание предыдущего слова и начало следующего, для того чтобы перенести эти сочетания на музыкальное произведение. Именно в такие моменты происходит слияние поэтического текста, музыки композитора и исполнительских возможностей певца. Студенту следует понимать, что во время произношения согласных обязаны активно работать губы, язык, особое внимание надо обратить на согласные, близкие по фонетике. Например: б-п; д-т; з-с; к-х; г-х и другие. Звук «р» должен произноситься кончиком языка, а не его корнем. Гласная «а» не должна быть плоской, «белой» – её необходимо округлять, соединяя «а» с «о». «Е» должна звучать как «э» (эхо); «и» соединяем с «ю», чтобы придать головное звучание, а не гортанное. При слабо вытянутых губах без особого напряжения произносится гласная «у». Каждое музыкальное произведение необходимо тщательно изучить с правильным произношением всех слов и слогов. Слова должны иметь смысл, звуки – знание, а мысль – наполняться эмоцией. Внутренний эмоциональный настрой обязан касаться любого произведения.

Педагог выстраивает программы на основе курсовых требований, с учётом вокальной, технической и общей музыкальной подготовки студента, его индивидуальных способностей. Профиль певца – оперного или камерно-концертного плана – определяется на третьем, четвёртом курсах музыкального вуза. В соответствии с этим составляются рабочие планы его репертуара, хотя следует подчеркнуть, что настоящий певец должен в полной мере владеть как камерным, так и оперным материалом. В идеале произведения, требующие большого исполнительского мастерства и вокально-технического совершенства, станут украшением его репертуара.

Исполнительские программы студента необходимо составлять с учётом его характера, психологических особенностей, внутреннего настроения: активного, действенно-напористого или меланхолического, созерцательного, вследствие чего делать акцент на сочинения драматического, героического или лирического наклонения. Считаю

полезным при работе в классе иногда идти «от противного»: предлагать исполнить произведения, внешне не соответствующие характеру и внутреннему настрою певца, благодаря чему расширится диапазон его возможностей.

Особенно это важно на начальной стадии обучения, когда закладываются основополагающие принципы камерного пения, отличающегося особой тонкостью, вниманием к деталям, тщательной проработкой всех исполнительских нюансов. В этот период обучения музыкальные произведения не должны быть особо сложными. Романсы А. Алябьева, А. Варламова, П. Булахова, А. Гурилёва, М. Глинки, А. Даргомыжского, Ц. Кюи и других композиторов классико-романтического стиля более всего соответствуют требованиям учебного процесса.

Педагог класса камерного пения особое внимание должен сосредоточить на исполнительских данных певца, на умении художественно интерпретировать музыкальное произведение. Правильный подход к образному строю сочинения, максимальное слияние словесного текста и музыки составляют основу начальной работы над изучаемым произведением.

Методически целесообразным представляется прослушивание и анализ романсов разных композиторов на один и тот же поэтический текст.

Приведём несколько примеров:

- стихотворение А. Толстого «То было раннею весной», музыка – П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова;
- стихотворение А. Пушкина «Не пой красавица при мне», музыка – М. Глинки, М. Балакирева и С. Рахманинова;
- стихотворение А. Пушкина «Я здесь, Инезилья», музыка – М. Глинки, А. Даргомыжского, Н. Метнера, В. Шебалина, М. Жербина, В. Косенко;
- стихотворение А. Пушкина «Сожжённое письмо», музыка – Ц. Кюи и Г. Майбороды;
- стихотворение М. Лермонтова «Мне грустно», музыка – А. Даргомыжского, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, В. Косенко;
- стихотворение А. Пушкина «Ночной зефир», музыка – М. Глинки и А. Даргомыжского.

Все эти произведения прочно входят в камерно-концертный репертуар и представляют собой важный инструктивный материал для подготовки молодых певцов. Задача педагога – проанализировать эти

сочинения по вокально-технической, смысловой и эмоциональной подаче музыкального материала, определить, какой из романсов более всего подходит тому или иному студенту.

Чёткое соблюдение авторских ремарок композитора – важное условие для каждого исполнителя. При этом тонкое проникновение в образный строй сочинения вызывает необходимость самостоятельно «додумывать» отдельные нюансы динамики, темпа, фермат, что усиливает художественную выразительность звучания. При исполнении сочинений в куплетной форме исполнитель должен «раскрасить» звучание с помощью динамических нюансов, темпа, артикуляции, тембральной окраски голоса.

Произведения, более сложные по профессиональному голосоведению, владению дыханием, по опоре звука, по умению объединить мелкие фразы в единую кантиленную линию, по эмоциональному наполнению, изучаются на последних четвёртом и пятом курсах обучения. В репертуарные планы студентов включаются сочинения различных вокальных школ и исторических периодов: Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Г. Вольфа, Э. Грига, Ф. Листа, Э. Шоссона, Ж. Бизе, Я. Сибелиуса, П. Чайковского, С. Рахманинова, Р. Глиэра, М. Ипполитова-Иванова, Г. Свиридова, С. Прокофьева и других композиторов.

При их исполнении важно ощущение национального стиля, проникновение в который помогает исполнение произведения на языке оригинала (немецком, французском, итальянском, английском и др.). Это усложняет требования к вокалисту в отношении правильного произношения поэтических текстов. Здесь необходимо верное понимание содержания словесного текста, осмысление того, что поётся и о чём. Это накладывает особую ответственность и требует тщательной проработки лексической основы поэтического текста, а также проникновения в характер вокального интонирования. Хочу обратить особое внимание на интонирование итальянской музыки, которое отличается от исполнительской манеры немецкой и французской вокальных школ. Итальянской школе свойственна кантиленность звучания, немецкой школе – песенно-инструментальная мелодика, а французской – декламационный характер изложения.

При работе над зарубежным репертуаром большое значение имеет ощущение ритмики стихотворения и фонетики. Нужно обратить внимание на совпадение гласных звуков в слогах, находящихся на мелодических вершинах. Иногда в дословном переводе возможна даже замена отдельных слов.

При исполнении достаточно сложных сочинений на четвертом курсе обучения особое внимание необходимо уделить интонационной драматургии, логичности фразировки и естественности голосоведения. Важно научить молодого музыканта выявлять музыкальный подтекст, который раскрывает оттенки поэтического содержания. Нужно отразить смену настроений, введение элементов театрализации, применение приёмов актёрского перевоплощения. Произведения, которые требуют профессионального владения голосом, дыханием, кантиленой включаются в репертуар студента, подкрепляя его общей логикой музыкального развития и художественного построения.

На последнем курсе обучения в репертуар студентов включаются вокальные циклы Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта»; М. Мусоргского «Детская»; М. Ипполитова-Иванова «Пять японских стихотворений» и «Четыре провансальские песни»; Г. Свиридова «Отчалившая Русь»; романсы П. Чайковского и С. Рахманинова, объединённые в опусы, и др.

Опыт, приобретённый в студенческие годы учёбы, будет очень полезен в дальнейшей профессиональной работе. Исполнение вокальных циклов требует воплощения широкой гаммы чувств, образных контрастов, разнообразной подачи звука, а главное – осмысления логики драматургического процесса, что влияет на убедительное воплощение художественной концепции сочинения.

Репертуар программ государственной итоговой аттестации по камерному классу, на сегодняшний день, включает в себя лучшие произведения мировой музыкальной классики, отечественной и зарубежной современной музыки.

Подводя итоги вышеизложенного, следует подчеркнуть неисчерпаемость процесса работы по изучению музыкальных произведений. Каждая новая исполнительская работа становится художественным открытием, маленьким шагом в познании необъятного мира музыки. Накапливаются творческие наработки певца, идёт формирование его артистической индивидуальности.

Я как певица-педагог, предлагая ученикам любое произведение из своего репертуара, оказываюсь в сложной ситуации. С одной стороны, естественным является желание предложить студенту собственное понимание образного содержания сочинения, согласно принципу: «Делай так, как я». С другой стороны, необходимо учитывать индивидуальность ученика, специфические черты именно его исполнительской личности, раскрытие и развитие которой, является главной целью учебного процесса.

Поэтому, кроме овладения профессиональными навыками, важно предоставить молодому исполнителю алгоритм работы с каждым произведением, который позволит ему проникнуть в самую глубину содержания, создать убедительную художественную концепцию. В этом процессе синтез эмоционального и интеллектуального становится основой для воплощения музыкального текста, а, следовательно, – для артистического воспроизведения авторского замысла.

Список использованных источников

1. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово: в 3-х частях. Ч. 1 : Ритмика / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – 152 с.
2. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово: в 3-х частях. Ч. 2 : Интонация; Ч. 3 : Композиция / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1978 – 368 с.
3. Деркач, Л. А. Стилиевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения : методические рекомендации / Л. А. Деркач. – Харьков : ХНУИ им. И. П. Котляревского, 2013. – 36 с.
4. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики : Учебник / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 2012. – 366 с.
5. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
6. Малышев, Ю. В. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки) / Ю. В. Малышев // Музыкальный современник : сб. ст. / ред. В. В. Задерацкий. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 265–275.
7. Ручьевская, Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. А. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века. – М. – Л. : Музыка, 1966. – С. 65–111.

References

1. Vasina-Grossman V. Muzyka i poeticheskoe slovo: v 3-h chastyah. CH. 1 : Ritmika [Music and the poetic word: in 3 parts. Part 1: Rhythm] Moscow : Muzyka [Music], 1972 , 152 p.
2. Vasina-Grossman V. Muzyka i poeticheskoe slovo: v 3-h chastyah. CH. 2 : Intonaciya; CH. Z : Kompoziciya [Music and the poetic word: in 3 parts. Part 2: Intonation; Part 3: Composition] Moscow : Muzyka [Music], 1978 – 368 p.
3. Derkach L. Stilevye osnovy interpretacii proizvedenij v klasse koncertno-kamernogo peniya : metodicheskie rekomendacii [Style foundations of the interpretation of works in the class of concert-chamber singing: guidelines] Kharkiv: Kharkov National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, 2013, 36 p.
4. Dmitriev L. Osnovy vokal'noj metodiki : uchebnik [Fundamentals of vocal techniques: textbook] Moscow : Muzyka [Music], 2012, 366 p.

5. Lotman Yu. Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stiha [Analysis of poetic text. The structure of the verse] Leningrad : Prosveschenie, 1972, 271 p.
6. Malyshev Yu. Sintez muzyki i poezii (nekotorye problemy izucheniya vokal'noj muzyki) [Synthesis of music and poetry (some problems of studying vocal music)] Muzykal'nyj sovremennik : sb. st. / red. V. Zaderackij [Musical contemporary: collection of works. Art. / ed. by V. Zaderatsky.]. Moscow : Soviet composer, 1987, Issue. 6, pp. 265–275.
7. Ruchevskaya E. O sootnoshenii slova i melodii v russkoj kamerno-vokal'noj muzyke nachala XX veka [On the relationship between words and melody in Russian chamber-vocal music of the early 20th century] Russkaya muzyka na rubezhe XX veka [Russian music at the turn of the 20th century]. Moscow-Leningrad : Muzyka [Music], 1966, pp. 65–111.

Коробко-Захарова А. Н. Из опыта работы в камерно-вокальном классе высшего музыкального учебного заведения. В статье обобщается опыт работы со студентами в камерном классе, накопленный автором за более чем полувековой период профессиональной работы в качестве солистки Донецкой государственной филармонии и профессора кафедры академического пения Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. Акцентируется внимание на вопросах, непосредственно связанных с практикой камерно-вокального исполнительства и методикой обучения студентов музыкального вуза. Освещаются проблемы, касающиеся индивидуального подхода к подбору репертуара для студентов камерно-вокального класса, включающего барочные, классические и современные арии, романсы, фольклорные и композиторские песенные образцы. Такой репертуар способствует воспитанию художественного вкуса и пониманию музыкального стиля произведений различных эпох.

В статье использованы эмпирический, функциональный, системный, жанрово-стилевой, интерпретационный методы, позволившие раскрыть взаимосвязанный комплекс вопросов, касающихся камерно-вокального исполнительства.

Предлагается комплекс специальных приёмов, направленных на овладение мастерством камерного пения, выработку певческих навыков дыхания, дикции, произношения гласных и согласных звуков, фразировки, понимание смысловой основы поэтического текста, развитие музыкально-образного мышления, что является показателем высокой культуры камерного пения. Подчёркивается важность аналитического подхода к вокально-технической, смысловой и эмоциональной подаче

музыкального материала. Отмечается целесообразность взаимодействия рационального и интуитивного начал в процессе обучения.

Ключевые слова: камерное пение, методы обучения в камерно-вокальном классе, репертуар, дыхание, дикция, соотношение слова и музыки, музыкальный стиль, художественный вкус.

Коробко-Захарова А. М. З досвіду роботи в камерно-вокальному класі вищого музичного навчального закладу. У статті узагальнюється досвід роботи зі студентами в камерному класі, накопичений автором за понад півстолітній період професійної роботи як солістки Донецької державної філармонії та професора кафедри академічного співу Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва. Акцентується увага на питаннях, безпосередньо пов'язаних з практикою камерно-вокального виконавства та методикою навчання студентів музичного ВНЗ. Висвітлюються проблеми, що стосуються індивідуального підходу до підбору репертуару для студентів камерно-вокального класу, що включає барокові, класичні та сучасні арії, романси, фольклорні та композиторські пісенні зразки. Такий репертуар сприяє вихованню художнього смаку і розумінню музичного стилю творів різних епох.

У статті використані емпіричний, функціональний, системний, жанрово-стильовий, інтерпретаційний методи, що дозволило розкрити взаємопов'язаний комплекс питань стосовно камерно-вокального виконавства.

Пропонується комплекс спеціальних прийомів, спрямованих на оволодіння майстерністю камерного співу, надбання співочих навичок дихання, дикції, вимови голосних і приголосних звуків, фразування, розуміння смислової основи поетичного тексту, розвиток музично-образного мислення, що є показником високої культури камерного співу. Підкреслюється важливість аналітичного підходу до вокально-технічної, смислової та емоційної подачі музичного матеріалу. Відзначається доцільність взаємодії раціонального та інтуїтивного начал у процесі навчання.

Ключові слова: камерний спів, методи навчання в камерно-вокальному класі, репертуар, дихання, дикція, співвідношення слова і музики, музичний стиль, художній смак.

Korobko-Zakharova A. From the experience of working in a chamber-vocal class of a higher musical educational institution. The article summarizes the experience of working with the students in a chamber class, accumulated by the author for more than half a century of professional work as a soloist of the Donetsk State Philharmonic Society and a professor at the

Department of Academic Singing at the Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev. Attention is focused on issues directly related to the practice of chamber vocal performance and the teaching methods of students of a music university.

Problems related to the individual approach to the selection of the repertoire for students of the chamber-vocal class are highlighted, including baroque, classical and modern arias, romances, folklore and composer song samples. Such a repertoire contributes to the development of artistic taste and understanding of the musical style of works of different eras.

The article uses empirical, functional, systemic, genre-style, interpretive methods, which made it possible to reveal an interrelated set of issues related to chamber-vocal performance.

A complex of special techniques aimed at mastering the skill of chamber singing, developing singing skills of breathing, diction, pronunciation of vowels and consonants, phrasing, understanding the semantic basis of a poetic text, developing musical-figurative thinking, which is an indicator of the high culture of chamber singing, is proposed. The importance of an analytical approach to the vocal-technical, semantic and emotional presentation of musical material is emphasized. The expediency of the interaction of rational and intuitive principles in the learning process is noted.

Key words: chamber singing, teaching methods in a chamber-vocal class, repertoire, breathing, diction, the ratio of words and music, musical style, artistic taste.

УДК 78.03:787.6:781.68

Т. А. Литвинец

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПОДХОДЫ К ТРАКТОВКЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ДОМРЕ

Вопрос о введении фути в репертуар домриста, на первый взгляд, кажется весьма парадоксальным. Причина такого виденья кроется в специфике самого инструмента, отличающегося щипковым способом звукоизвлечения. При этом наличие четырёх струн (речь пойдёт именно о четырёхструнной домре) априори даёт возможность воспроизведения многоголосных опусов, однако с преобладанием гомофонного, а не линейного типа изложения, что подтвердило домровое искусство на протяжении ряда десятилетий.

Вместе с тем современная исполнительская практика доказывает неограниченные возможности домры, что в условиях академизации народных инструментов обусловило значительное расширение репертуара. Четырёхструнная домра прочно утвердила свои позиции как инструмент, развивающийся в русле ведущих стилевых тенденций XX–XXI веков, активно апробирующий новейшие приёмы и техники композиции. Это подтверждает сам факт обращения высокопрофессиональных домристов-исполнителей к сочинениям различных эпох и стилей – от музыки барокко до произведений композиторов нашего времени.

Особым престижем для любого домриста-четырёхструнника является наличие в его репертуаре, а, следовательно, и в концертных программах, музыки, которую принято называть опусами «высшего пилотажа». Насыщенная аккордовая фактура, блестящие виртуозные пассажи, масштабность и уровень интонационной сложности, чередование различных видов техники, требующих немалых физических затрат – всё это можно найти в творениях И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Н. Паганини, И. Брамса, Я. Сибелиуса, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, В. Ивко и др.

Безусловно, такая репертуарная палитра обязывает музыканта-исполнителя быть не только в хорошей «игровой форме», включающей в себя мастерское владение всеми видами штриховой техники, множеством различных профессиональных навыков, но и обладать тем, что включает в себя сущность понятия *Музыкант*.

В этом контексте одной из самых сложных (казалось бы, почти невозможных) задач является исполнение на домре высшей полифонической формы – фуги⁸, что предполагает звучание не просто одноголосно изложенной мелодии со скрытой полифонией, а непосредственное воспроизведение многоголосия в его горизонтально-вертикальной проекции.

Такая постановка вопроса даёт основание для выявления оптимальных подходов к исполнению полифонических пьес, и прежде

⁸ ФУГА (лат., итал. fuga, букв. – бег, бегство, быстрое течение; англ., франц. fugue; нем. Fuge). 1) Форма полифонич. музыки, основанная на имитац. изложении индивидуализированной темы с дальнейшими проведениями (1) в разных голосах с имитац. и (или) контрапунктич. обработкой, а также (обычно) тонально-гармонич. развитием и завершением. Ф. – наиболее развитая форма имитационно-контрапунктич. музыки, вобравшая всё богатство средств полифонии [2, с. 975–993].

всего в форме фуги, на домре⁹, а также решения сложных технологических задач, направленных на проблему интонирования, то есть донесения смысла самой музыки. Важность данной проблемы и определила **актуальность** настоящего исследования.

В качестве аналитического материала избраны два опуса, один из которых является переложением – Фуга соль-минор из Сонаты № 1 для скрипки соло (BWV 1001) И. С. Баха, а второй – оригинальным произведением для четырёхструнной домры-соло – Фуга для домры соло В. Ивко. Выбор этих сочинений обусловлен их высокими художественными качествами, степенью исполнительской сложности опусов, что демонстрирует широту возможностей и перспектив четырёхструнной домры. Думается, неслучайны включения именно этих фуг как обязательных сочинений в программу конкурсов. В частности, значимым событием в домровом исполнительстве можно считать Республиканский (Всеукраинский) конкурс исполнителей на народных инструментах в г. Ивано-Франковске (1988), где обязательным произведением на первом туре была Фуга И. С. Баха соль-минор из Сонаты № 1 для скрипки соло. Конкурс по сей день считается одним из самых сложных в истории народно-инструментального исполнительства и демонстрирует высочайшие показатели в данной музыкальной области. К сожалению, из-за отсутствия технических возможностей в то время не осталось документальных свидетельств (видеозаписей) игры конкурсантов. Но о высоком уровне исполнительства свидетельствует 1 место студента кафедры народных инструментов Донецкого государственного музыкально-педагогического института (в настоящее время ДГМА имени С. С. Прокофьева) В. Киселя, а также победы на этом конкурсе¹⁰ ряда студентов кафедры. Написанная в 1989 году фуга композитора-домриста В. Ивко была обязательным сочинением в программе Республиканского (Всеукраинского) конкурса в г. Донецке (1991). Она также неоднократно исполнялась на различных концертных площадках Украины и стран СНГ такими исполнителями, как С. Белоусова¹¹, А. Мирошниченко и др. Данные прецеденты свидетельствуют о выходе домрового исполнительства на

⁹ Речь пойдёт о сугубо сольном исполнительстве.

¹⁰ Существует запись Фуги И. С. Баха в исполнении выпускницы НМАУ им. П. И. Чайковского Виктории Черешни, которую можно найти по ссылке https://youtu.be/tDQ4dgyE_jo

¹¹ Исполнение Фуги В. Ивко Светланой Белоусовой https://youtu.be/_sOpWB889DI

принципиально иную ступень, что обусловило качественное расширение репертуара.

В интерпретации фуги на домре наибольшую трудность представляет необходимость наличия полифонического мышления, которое не свойственно исполнителям на мелодических инструментах. Зачастую домристы, играя любые полифонические произведения, мыслят линейную фактуру как аккордовую, что, несомненно, становится частой причиной сбоев и остановок во время исполнения. Осознание равноправности каждого из голосов, «предслышание» их вступлений, дления и линейных сочетаний раскрывают суть полифонического мышления.

На примере Фуги соль-минор из Сонаты № 1 для скрипки соло¹² И. С. Баха (BWV 1001) рассмотрим специфику её домрового исполнения и алгоритм работы домриста над полифонией. Хотя данная fuga однотемная, трёхголосная, она отличается определёнными структурными особенностями: в отличие от традиционного построения фуги, где все нечётные проведения темы излагаются в главной тональности, а чётные – в доминантовой, здесь мы видим обратное: первое и третье проведения темы написаны в тональности доминанты, а второе и четвёртое – в основной тональности. В свободной части, то есть интермедии, возникают первые сложности с воспроизведением аккордов, при игре которых нужно слышать линейное голосоведение, несмотря на то, что сугубо технически многие места в фуге исполняются аккордовым приёмом и именно они «устрашающе» влияют на исполнителя-домриста, поскольку таят в себе целый ряд чрезвычайно трудных моментов.

Прежде всего, нужно помнить о том, что скрипичная мензура гораздо меньше домровой и в исполнении на скрипке фактурное изложение фуги технологически укладывается несколько проще, чем на домре. Объясняется это не только более близким аппликатурным расположением пальцев, но и округлой формой грифа, что у домры отсутствует. Вышесказанное требует от домриста предельного слухового контроля и внимания в исполнении сложных тематических формул с квинтовым сочетанием, ставится «планка» играть гибче и чище, без ущерба процессу интонирования, раскрытие сути которого входит в круг *задач* заявленного исследования.

Согласно асафьевской теории, в свете которой «музыка есть искусство интонируемого смысла», главенствующей проблемой в

¹² Существует три варианта данной Фуги: для лютни (в ля-миноре), скрипки (соль-минор) и для органа (соль-минор).

исполнении любого музыкального сочинения является акт интонирования. По мнению Б. Асафьева, музыкальный процесс не существует вне интонирования, и сама интонация является процессом. Размышляя над связью таких мобильных средств художественной выразительности, как артикуляция, агогика и динамика и их влиянием на интонацию, возникает чёткое осознание того, что художественная выразительность – это и есть интонация, не существующая без своих средств и способов. Для воплощения «правдивой», подлинной интонации музыкант-исполнитель должен полноценно обладать знаниями и навыками в области использования вышеперечисленных средств.

К примеру, очевидная, на первый взгляд, интонация прямого ямба с имманентно присущими ему характеристиками исполнения в первой интермедии (т. 5) в виде двух шестнадцатых, предшествующих аккорду, может сыграть с домристом «злую шутку». Определив все подобные интонации как опорные, что естественно для прямого ямба, но пагубно для континуума мелодической ткани и логики развития протоинтонации, инструменталист далее не сможет выбраться из круга ошибок в своём мышлении, демонстрируя его в виде однодольного размера и ограниченности возможностей самого инструмента.

Последнее касается непосредственно звукоизвлечения на домре и приёмов игры, исходя из которых, удар вниз на комплексе трёх голосов в виде аккорда усугубит точечность и ограниченность в длине мысли. Чтобы избежать проблемы такого рода, домристу, да и скрипачу, необходимо изменить артикуляционную формулу данного субмотива на обращённый ямба, что перенесёт опору с аккордового сочетания на первую шестнадцатую ноту. Подробно рассматривая динамический аспект в описываемом элементе интонации, важно заметить, что природа такого приёма звукоизвлечения на домре, как удар, сама по себе сложна и далеко не способствует продолжению звучания ноты на инструменте, а также требует особого слухового контроля в выполнении параметров артикуляции.

Избежать «подвохов» короткого удара можно при помощи динамического приподнятия двух шестнадцатых сравнительно с аккордом, тщательно контролируя *слухом* происходящее в правой руке, а именно обращая внимание на амплитуду движения правой руки, которая в большей степени (нежели левая) отвечает за чёткость произношения. Да, ошибки нет – речь идёт о слухе и слышании своих мышечных ощущений, а не зрительном контроле и слежении за движением рук и пальцев, где в конкретном случае от работы правой руки и

непосредственного размаха при ударе по струне, а впоследствии её колебаний, будет зависеть динамика.

Касательно выбора приёмов игры на домре в исследуемой фуге, можно сказать, что их круг достаточно ограничен, как и само их число в целом. Несмотря на присутствующие в опусе лиги как артикуляционного характера, так для связи звуков на уровне увеличения длительности одной ноты, по мнению автора статьи, тремоло в данном произведении не может быть использовано. Объясняется это тем, что данный приём игры не был присущ инструментам, существующим в эпоху Барокко. Современной исполнительской тенденцией в подходе к барочным опусам есть максимальное приближение и соответствие той эпохе, то есть преобладание исторически ориентированного исполнительства. Как известно, исполнение музыки на таких инструментах, как клавесин и лютия, имеет родственную природу в вопросе звукоизвлечения с современной домрой. Перьевой или плектронный способ игры на упомянутых музыкальных инструментах характеризует извлечённый щипком (или ударом) звук как достаточно короткий, без искусственного увеличения длительности за счёт тремоло. Всё вышеизложенное даёт основание полагать, что наиболее оптимальными приёмами игры при исполнении барочных сочинений на домре являются удар и щипок с использованием трёх видов штрихов (легато, нон легато и стаккато).

На собственном практическом опыте при исполнении длительных аккордовых построений как в стретто, интермедиях (особенно сложной видится четвёртая интермедия), так и в иных частях фуги, возникают трудности со скоростью и чистотой звучания текста. Самым действенным методом работы в полифонии есть проигрывание по голосам и соединение методом монтажа¹³ «стыковых» моментов в наслоении голосов.

При грамотном методологическом подходе со стороны исполнителей к фугам И. С. Баха имеет место вывод, что данные опусы

¹³ «...Сущность его заключается в том, что в определённом проблемном участке (чаще речь идёт о виртуозных местах) вычленяется отрезок с нечётным количеством нот (5 или 7), которые всегда начинаются с непарного звука, то есть на сильном или относительно сильном времени. Изучается именно это звено рекомендованными выше методами и затем монтируется в контекст, даже если это паузы. Хотя метод известен давно, следует вновь заметить об ориентире только на слуховые ощущения и наполнение интонационным содержанием, поскольку в методической литературе часто можно встретить противоположные рекомендации...» [1, с. 291].

можно и следует вводить в исполнительскую и концертную практику домриста¹⁴.

Единственным известным примером оригинальной фуги для домры соло в арсенале домрового репертуара есть Фуга В. Ивко, что само по себе является *инновацией*. Опус требует не только высочайшего исполнительского мастерства и профессионализма, но и немалой физической выдержки в силу своей чрезвычайной сложности. Остановимся на наиболее проблемных моментах в исполнении данного сочинения.

Органичный сплав традиционных имитационно-полифонических приёмов формообразования со свободой мотивного развития, характерной для сонатной формы, является особенностью строения данной фуги. Трёхчастная композиция сочинения организована таким образом, что 1–56 такты – имитационно-полифонический раздел, более всего приближенный к традиционной структуре фуги, 57–81 такты – эпизод, основанный на постоянной пульсации органного пункта, а начиная с 82 такта – реприза. Основная тема, представляющая собой интонационный импульс для дальнейшего развития произведения, несёт функцию особого интонационного монолита, который тематически сплавляет все разделы в единое целое.

Построение фуги соответствует всем канонам: тема первого раздела излагается одногласно в первой октаве, начиная от звука «d» как условного устоя. В данной трёхголосной фуге можно обозначить этот голос как нижний, исполняющийся односторонними ударами медиатора для подчёркивания музыкальной мысли. По интонационной структуре тема представляет собой «ядро и развёртывание» и занимает четыре такта. Ядром выступают тонально неустойчивые, но легко «узнаваемые» интонации тритона и малой секунды, которые вычлняются слухом – в темперированной системе именно эти звуко сочетания концентрируют максимальное внутреннее интонационное напряжение и диссонантность. Начальный элемент темы (т. 1) в мелодическом движении от тритона до малой секунды моментально нагнетает напряжение, будто туго сжимает пружину, и воспроизводит «кружащийся» тип мелодики.

¹⁴ Исключение могут составить опусы, отличающиеся особой исполнительской сложностью и категорической невозможностью исполнения всех голосов по вертикали, а также существенным проигрываем переложения в исполнении на домре сравнительно с оригиналом.

Fugue for Domra solo



Второй сегмент (начало т. 2) по общим очертаниям напоминает первоначальный мотив, но начинается со «вспомогательной» нисходящей малой секунды, которая опережает опорный звук «*d*», а заканчивается более чётко и уверенно одним звуком – «*b*». Следующие два такта представляют собой развёртывание начального ядра, заполняя обозначенный тритоном скачок с помощью нисходящих хроматизированных ходов.

Ответ излагается в среднем голосе и своеобразно отражает обязательную для фуги доминантовую тональную направленность ответа, которая начинается от опорного звука «*a*» (тт. 5–8). Противосложение, подающееся в нижнем голосе вслед за темой, комплементарно дополняет ритмический рисунок ответа и основывается на ведущих оборотах темы (например, второй мотив противосложения напоминает инверсионный вариант второго элемента темы). Как и положено фуге, между вторым и третьим проведением темы появляется небольшая интермедия (тт. 9–10). Материал противосложения и интермедий не удержан.

Третье проведение темы, завершающее экспозицию фуги, излагается в верхнем голосе от звука «*d*» во второй октаве (тт. 1–14). Начиная с данного проведения, трёхголосное изложение не всегда выдерживается, а материал голосов не везде подражает плавному движению, что объясняется возможностями инструмента. Некоторые (нетематические) голоса только намечаются отдельными звуками, опорными точками мелодий, но ощущение многоголосия мастерски воспроизводится композитором.

Интонационно сложная тема, насыщенная линейная фактура требуют от исполнителя строгого соблюдения законов времени и метра высшего порядка. Без учёта данных правил, солисту очень трудно выйти на композиционный уровень формы. Так, очевидные вступления каждого из голосов, словно побуждают выделить их определёнными временными оттяжками, что приводит к дискретности материала и, наоборот, – сплошное «бездыханное» течение голосов без действия компенсаторного механизма даст основания для возможного ускорения. Верным интонированием здесь будет сочетание и ведение голосов, мелодической

линии при её естественном течении, но с догматическим соблюдением метрических тяготений.

С 15 такта начинается свободный раздел фуги, открывающийся развёрнутой интермедией. Здесь впервые появляются длительности меньшей «стоимости» и тремоло в формуле прямого и обращённого хорей, которые придают музыке более взволнованный характер и толчок к разворачиванию событий. Двухтактовая одноголосная связка меняется виртуозно организованной с точки зрения тематизма секвенцией (тт. 17–20): в верхнем голосе словно начинается следующее проведение темы от звука «а», но оно прерывается сразу же после изложения первого мотива (4 звука). В нижнем голосе, напоминающем канон (т. 17), возникает тот же «суммирующий» интонационный элемент, который выполняет функцию темы. В подобном изложении выстраиваются четыре восходящих звена секвенции, уподобляя, таким образом, весь этот раздел канонической секвенции.

В дальнейшем потоке свободного развития возникает отчётливое проведение темы фуги в ритмическом увеличении в верхнем голосе (тт. 22–23), ещё одно секвенционное построение (тт. 26–27), первый мотив темы в основном виде (т. 30), но в остальном преобладает активное мотивное развитие основных интонаций, которое напоминает разработку. Появляется много мелодических оборотов в терцовом удвоении, уплотняя тем самым фактуру (тт. 34–35, 41–42). Чередование тремолированного приёма игры с ударами является своеобразным выражением полярности образов в голосах, поскольку и характер, и типы такого звукоизвлечения очень отличаются.

Полифоническое изложение возвращается в тт. 43–45, где тема проводится трижды в октавном удвоении в верхнем голосе, а затем в ритмическом увеличении в виде виртуозного стретто между верхним и средним голосами (тт. 50–52). Разница вступления голосов – октава по вертикали и одна четверть по горизонтали. Этот насыщенный полифонический эпизод является кульминацией всего первого раздела фуги.

Второй раздел резко контрастный по типу изложения и образному строю. Фактура выстраивается в сопоставлении трёх пластов: основу составляет постоянная моноритмическая пульсация звука «с» шестнадцатыми длительностями в виде своеобразного органного пункта. На него накладываются «пунктирно» обозначенные контуры темы, которые звучат то в верхнем (тт. 58–59, 62–63, 65, 69–79), то в нижнем голосе (тт. 60, 64). Третий пласт образуют резкие «пустые» квинты в средних голосах фактуры. В сочетании с динамикой *pp* и почти

пуантилистической по типу изложения темой, этот раздел приобретает таинственное, фантастическое звучание. В мелодии преобладают обороты темы: её первый мотив (тт. 58–59, 66, 75), последние такты темы (т. 62).



Третий раздел фуги начинается с изменения размера (с 4/4 на 12/8) и возврата



полифонической фактуры изложения. На фоне постоянной ритмической пульсации ♩ (которая будто осталась в репризе от музыки эпизода) появляются интонации видоизменённой темы (тт. 83, 84, 98–99) и начальная тема фуги в ритмическом увеличении (конец т. 86 и далее). Большое значение приобретают октавные пассажи с нисходяще-восходящей мелодической волной (тт. 94, 96, 102, 104), которые вырастают из пульсации восьмых и постепенно нагнетают общее напряжение звучания, приводя к кульминационной зоне фуги.



Здесь на некоторое время полифония уступает место гармонической логике и возникает цепь неустойчивых аккордов расширенной тональности, приводящих к заключительной тональности соль минор. Каденционная зона, насыщенная красочными гармониями (сопоставление тональностей *Ces-dur*, *Cis-dur*, *fis-moll*, *D-dur*, *g-moll*), готовит заключительный раздел произведения – стремительную виртуозную коду



(с т. 110), которая «стягивает» все тематические элементы произведения в единый узел. Квинтовая пульсация в нижнем голосе (тонический органнй пункт в виде квинты) напоминает о среднем эпизоде фуги, терцовое удвоение – об окончании её первого раздела. Скрепляет все интонации темы фуги в искусный полифонический приём – тройное стретто (тт. 126–127), на основе темы с различным высотным и ритмическим вступлением голосов (октава по вертикали и две четверти по горизонтали).



Мастерски используя каноны высшей имитационной формы эпохи барокко – фуги, композитор усложняет её современными элементами: расширенной тональностью, сложной интонационной графикой, а главное – виртуозно адаптирует многоголосную фактуру имитационной формы к преимущественно сольному и фактически одноголосному инструменту.

Только при осознании различных стилевых тенденций современной музыки, тесном взаимодействии композиторского и исполнительского творчества, выявлении арсенала новых технических средств и приёмов современной домровой музыки в их направленности на исполнительскую реализацию возможно убедительное художественное воплощение авторского замысла. Это ведёт к расширению репертуара домриста, что демонстрирует поистине безграничные возможности инструмента.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая : [2-е изд.] / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, ЛО, 1971. – 376 с.
2. 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.
3. Литвинец, Т. А. Техника музыканта-исполнителя и методы преодоления технических сложностей / Т. А. Литвинец // Музыкальное искусство. – Донецк-Львов : Юго-Восток, 2010. – Вып. 10. – С. 285–292.
4. Фраёнов, В. П. Фуга / В. П. Фраёнов // Музыкальная энциклопедия: Т. 5 / гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 975–993.

References

1. Asafiev B. Muzykal'naya forma kak process. Knigi pervaya i vtoraya : [2-e izd.] [Musical form as a process. Books one and two: [2nd ed.]] Leningrad : Music, Leningrad Region, 1971, 376 p.
2. Ivko V. Tekhnika instrumental'nogo intonirovaniya [Technique of instrumental intonation] Materialy Vtoroj Vseukrainskoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Aktual'nye napravleniya razvitiya akademicheskogo narodno-instrumental'nogo iskusstva» [Materials of the Second All-Ukrainian scientific-practical conference "Actual directions of development of academic folk-instrumental art."] Kiev : Melosvet, 2002, pp. 45–46.
3. Litvinets T. Tekhnika muzykanta-ispolnitelya i metody preodoleniya tekhnicheskikh slozhnostej [Technique of a musician-performer and the methods of overcoming technical difficulties] / Muzykal'noe iskusstvo [Musical art]. Donetsk-Lviv : South-East, 2010, Issue. 10, pp. 285–292.

5. Frayonov V. Fuga [Fugue] / Muzykal'naya enciklopediya: T. 5 / gl. red. YU. Keldysh [Musical encyclopedia: T. 5 / chief editor. Yu. Keldysh]. Moscow : Soviet encyclopedia, 1981, pp. 975–993.

Литвинец Т. А. Исполнительские подходы к трактовке полифонических произведений на домре. Одной из самых сложных исполнительских задач является факт обращения высокопрофессиональных домристов-исполнителей к высшей полифонической форме – фуге, что предполагает звучание не просто одногласно изложенной мелодии со скрытой полифонией, а непосредственное воспроизведение многоголосия в его горизонтально-вертикальной проекции. Такая постановка вопроса даёт основание для выявления оптимальных подходов к исполнению полифонических пьес, и прежде всего в форме фуги, на домре. Вследствие этого возникает необходимость решения сложных технологических задач, направленных на проблему интонирования, то есть донесения смысла самой музыки. Важность данной проблемы определяет *актуальность* настоящего исследования, а раскрытие сути процесса интонирования входит в круг его *задач*.

В данной статье используется ряд исследовательских методов: стилевой, функциональный, системный, структурный, которые направлены на исполнительский анализ избранных в качестве материала образцов, а именно: Фуги соль-минор из Сонаты № 1 для скрипки соло (BWV 1001) И. С. Баха и Фуги для четырёхструнной домры соло В. Ивко.

Освещается спектр новых технических средств и приёмов домрового исполнительства, что убедительно демонстрирует высокопрофессиональные возможности домриста. Предлагаются рекомендации исполнительской трактовки данных сочинений на домре, решения возможных технических и художественных сложностей, а также оптимальные исполнительские ресурсы, исходя из собственного опыта автора работы над данным опусом. Практическая ценность статьи состоит в её исполнительском ракурсе, что открывает возможность использования представленных материалов в учебном процессе.

Ключевые слова: современное домровое исполнительство, домровый репертуар, полифонический стиль, фуга, исполнительский приём, домровая технология.

Литвинец Т. А. Виконавські підходи до трактування поліфонічних творів на домрі. Одним з найскладніших виконавських завдань є факт звернення високопрофесійних домристів-виконавців до вищої поліфонічної форми – фуги, що передбачає звучання не просто

одноголосно викладеної мелодії з прихованою поліфонією, а безпосереднє відтворення багатоголосся в його горизонтально-вертикальній проекції. Така постановка питання дає підставу для виявлення оптимальних підходів до виконання поліфонічних п'єс, і перш за все у формі фуґи, на домрі. Внаслідок цього виникає необхідність вирішення складних технологічних завдань, спрямованих на проблему інтонування, тобто донесення сенсу самої музики. Важливість даної проблеми визначає **актуальність** даного дослідження, а розкриття суті процесу інтонування входить в коло його **завдань**.

У даній статті використовується ряд дослідницьких методів: стильовий, функціональний, системний, структурний, які спрямовані на виконавський аналіз обраних в якості матеріалу зразків, а саме: Фуґи соль-мінор з сонати № 1 для скрипки соло (BWV 1001) Й. С. Баха і Фуґи для чотириструнної домри соло В. Івко.

Висвітлюється спектр нових технічних засобів і прийомів домрового виконавства, що переконливо демонструє високопрофесійні можливості домриста. Пропонуються рекомендації виконавського трактування даних творів на домрі, вирішення можливих технічних і художніх складнощів, а також оптимальні виконавські ресурси, виходячи з власного досвіду автора роботи над даним опусом. Практична цінність статті полягає в її виконавському ракурсі, що відкриває можливість використання представлених матеріалів у навчальному процесі.

Ключові слова: сучасне домрове виконавство, домровий репертуар, поліфонічний стиль, фуґа, виконавський прийом, домрова технологія.

Litvinets T. Performing approaches to the interpretation of polyphonic pieces on domra. One of the most difficult performing tasks is the fact that highly professional domrists-performers have turned to the highest polyphonic form - fugue, which implies sounding not just a monophonic melody with hidden polyphony, but the direct reproduction of polyphony in its horizontal-vertical projection. This formulation of the question provides a basis for identifying optimal approaches to the performance of polyphonic pieces, and above all in the form of a fugue, on domra. As a result, it becomes necessary to solve complex technological problems aimed at the problem of intonation, that is, conveying the meaning of the music itself. The importance of this problem determines **the relevance** of this study, and the disclosure of the essence of the intonation process is included in the range of its **tasks**.

This article uses a number of research methods: stylistic, functional, systemic, structural, which are aimed at performing analysis of samples selected as material, namely: Fugues in G minor from Sonata No. 1 for solo

violin (BWV 1001) by J.S. Bach and Fugues for four-string domra solo by V. Ivko.

The spectrum of new technical means and techniques of domra performance is covered, which convincingly demonstrates the highly professional capabilities of a domra player. Recommendations for the performing interpretation of these compositions on domra, solutions of possible technical and artistic difficulties, as well as optimal performing resources, based on the author's own experience of working on this opus, are offered. The practical value of the article lies in its performing perspective, which opens up the possibility of using the presented materials in the educational process.

Key words: modern domra performance, domra repertoire, polyphonic style, fugue, performing technique, domra technology.

УДК 781.68

С. И. Кривонос

НЕКОТОРЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЧАКОНЫ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ

Творческая фигура Софии Губайдулиной стоит в ряду наиболее значимых композиторов России второй половины XX столетия. Её музыка отличается глубоким содержанием, духовностью, большой эмоциональной силой и вместе с тем тончайшим ощущением выразительности звука. Композитор обладает ярким собственным индивидуальным стилем и не принадлежит ни к одному современному течению в музыкальном искусстве.

Обращение к Чакоме С. Губайдулиной – популярному произведению, входящему в педагогический и концертный репертуар пианистов, – продиктовано необходимостью изложить свои представления об исполнительской интерпретации оригинального сочинения, обобщить собственный опыт работы со студентами над этим произведением.

Необходимо отметить, что ранее уже предпринимались попытки изучения этого произведения. Статья сестры композитора (Иды Асгатовны) «Исполнительский анализ Чаконы Софии Губайдулиной» в большей степени раскрывает содержание и особенности драматургии произведения. Немногочисленные замечания о характере исполнения

касаются динамики, некоторых мотивов, пассажей (только с середины Чаконы) [1]. В статье Н. Юрыгиной «Уроки Я. И. Зака» изложены краткие замечания о работе над произведениями разных композиторов в классе известного пианиста и педагога, в ряду которых была и Чакона С. Губайдулиной [4]. Вместе с тем каждый пианист-профессионал вправе предлагать собственную интерпретацию Чаконы, основываясь на своём исполнительском и педагогическом опыте. Вопрос о том, «как исполнять музыкальное произведение» всегда актуален и раскрывается в реализации концептуальной идеи воплощения композиторского замысла исполнителем.

Цель статьи – изучение Чаконы С. Губайдулиной в аспекте исполнительской интерпретации. Для этого необходимо выявить основные образные сферы в драматургическом развитии Чаконы и определить исполнительские средства для их воплощения, а также раскрыть особенности современной трактовки барочного жанра.

В музыкальном искусстве XX века происходит возрождение старинных жанров, форм, композиционных приёмов в новых стилистических условиях. Появляются пассакалли, чаконы, мадригалы, *concerto grosso*, циклы прелюдий и фуг (и др.). Наблюдается также тенденция, связанная с обращением композиторов к вариационным формам эпохи барокко.

Чакона С. Губайдулиной – технически сложное, виртуозное произведение – была создана в ранний период творчества в 1962 году. В музыке Чаконы проявляется «импульсивность, воля, жёсткость, даже злость, обнажённый трагизм в восприятии мира [2, с. 114–115]. Чакона С. Губайдулиной демонстрирует синтез старого и нового: это произведение написано с использованием серийной техники в форме вариаций на мелодию *ostinato*. Характерным признаком этого типа вариаций является «меняющиеся освещения самой мелодии» [3, с. 143]. Наличие вариаций на выдержанную мелодию позволяет представить её с разных сторон, раскрыть все грани её образного содержания. С. Губайдулина избирает тип вариаций, близкий *soprano ostinato*, насыщая Чакону интонационным развитием, диссонантной аккордикой и полифоническими приёмами письма.

Форма Чаконы представляет собой тему с вариациями, с фугато в середине композиции, с динамизированной репризой и кодой. В процессе развития тема преобразуется и трансформируется, сталкивается в яростном противоборстве с «разрушительными силами» в кульминационной зоне фугато. Реприза создаёт образно-тематическую арку, замыкая цикл.

Необычен для чаконы размер 4/4 вместо традиционного 3/4. Как отмечает В. Цуккерман «Жанры чаконы и пассакальи развивались параллельно и переплелись настолько, что попытки их точной дифференциации наталкивались на противоречия <...> Бывали случаи двойного наименования Чакона или Пассакаля у Л. Куперена, наоборот Пассакаля или Чакона у Фр. Куперена»[3, с. 127]. Старинные чаконы менее монументальны, чем пассакальи, более подвижны, в них встречаются перенос темы в другие голоса. В произведении С. Губайдулиной проявляются жанровые признаки и чаконы, и пассакальи.

Тема Чаконы (тт. 1 – 16) ассоциируется с траурным шествием (*Andante maestoso*). Её движение подчёркнуто акцентированными аккордами в половинных длительностях, которые ассоциируются с тяжёлой поступью, с непреклонным началом. В мощно исполняемые аккорды включаются краткие возгласы в шестнадцатых и восьмых длительностях. Начиная с секундовой интонации, мелодия развёртывается в квартовых ходах (т. 3), включает далее лирическую попевку (тт. 4, 6, 12, 14).

От исполнителя требуется строгая темпо-метрическая организация музыкального материала, мощное, насыщенное звучание аккордов (*ff*). С пианистической точки зрения это достигается использованием веса руки от плеча. Необходимо выстроить гармоническую логику соотношения аккордов и выявить их интонационную взаимосвязь. Для этого следует прослушать соотношение регистров и ладогармонических красок.

Попевки внутри аккордов служат в дальнейшем образованию мелодического голоса с полутоновыми интонациями. От исполнителя требуется выразительное ведение этого голоса. В качестве рекомендации можно посоветовать приём перегруппировки, который поможет выявить характер мелодии. В самой теме вариаций заложены элементы двух образных сфер – драматического и лирического плана. Их противопоставление необходимо показать с помощью такого приёма как несовпадение смысловых акцентов двух фактурных пластов.

В первой вариации (с т. 17 и далее) жёсткая непреклонность темы постепенно сглаживается. Этому способствует смена регистра (1-я октава вместо 4-й), динамики (*mf* вместо *ff*). В ней уже нет величавой поступи. В первом предложении в партии левой руки контрапунктом к теме изложены волнообразные октавные ходы *portamento misurato* (в движении восьмых длительностей), которые начинаются и завершаются в самом низком регистре. Художественный эффект, достигаемый ими – это

создание внутреннего напряжения, непреклонного ровного движения, контрастирующего теме.

От исполнителя требуется ведение единой поступенной линии в контрапункте, а также создание динамических волн. Особое внимание следует уделить педализации. При исполнении этого фрагмента не должно возникнуть «гулкого» звучания с наплывами. Для этого необходимо позаботиться о частой смене педали при неустанном слуховом контроле.

Во втором предложении (с т. 25) звуки темы рассредоточиваются в изломанных, широких фигурациях. Исполнителю важно создать эффект ирреальности, «рассеивания» в пространстве интонаций темы. Для этого необходимо придерживаться композиторских указаний в отношении динамики (*pp*), мотивных лиг, выделяя в фигурациях звуки темы. Как и в самой теме, противоречие в завуалированном виде присутствует и в этой вариации. Оно выражено в несовпадении мотивных лиг в двух фактурных пластах, сквозь которые прорываются интонации темы.

Во второй вариации (с т. 32) выявляется новая грань образа. Нарушается целостность темы, от которой остаются только отдельные попежки и интонации. В свою очередь, в партии левой руки развивается мелодическая линия с нисходящим хроматическим движением. Это барочная музыкально-риторическая фигура *passus duriusculus*, которая использовалась для выражения боли, страдания, скорби (например, в *Crucifixus* из мессы *h-moll* И. С. Баха). Эту образную сферу усиливает изломанное движение с интонационно напряжёнными ходами (б.7, ум.8, ув. 9) в партии правой руки.

От исполнителя требуется одновременное ведение двух интонационно контрастных пластов. Трудность заключается в несовпадении акцентов и смысловых кульминационных точек, поэтому важным является точное выполнение штриховых указаний, соблюдение мотивных и интонационных лиг.

Созданию непрерывной поступи в басовом голосе будет способствовать чуткое интонирование нисходящих хроматизмов, точность метрической организации. В пианистическом отношении очень важна помощь кистевой части игрового аппарата, направленная на создание единой линии развития, а также координация рук при выразительном интонировании двух мелодических линий.

Отдельного рассмотрения требует стаккатный «стучащий» мотив (т. 39), так как он является основой для развёртывания следующей вариации. По ритмической структуре он напоминает ритмоформулу известного мотива из Пятой симфонии Бетховена, который содержит

нисходящий ход на терцию, в образном плане напоминая роковые удары «судьбы». В Чаконе направленность мотива вверх с наличием затактового импульса создаёт эффект устремлённости, порыва (такой же «стучащий» мотив с восходящей терцией содержится в теме финальной фуги «Да постыдятся и исчезнут» хорового концерта М. Березовского «Не отвержи мене во время старости»).

С пианистической точки зрения в данном фрагменте необходимо уделить внимание пальцевой точности в репетиции, движению кисти вправо в направлении терцовой восходящей интонации для создания ощущения мотивной устремлённости.

Во втором предложении появляются, помимо триолей, шестнадцатые, мотивы темы переходят в бас, секвенцируются, повторяются в разных октавах, окружаются добавочными звуками. Задача исполнителя – рельефно интонировать мотивы темы, которые звучат одновременно в контрапункте (в партиях правой и левой руки, тт. 45-48), с указанными штрихами; акцентировать половинные в линии баса (тт. 46-47).

В третьей вариации (с т. 49) господствует активное движение, которому сопутствует непрерывное динамическое нарастание (*p-mf-f-ff*). Происходит ускорение темпа, изменение размера на 12/8, в непрерывных скачках и фигурациях вуалируются звуки темы.

Острое стаккато «стучащего мотива» *piano* воспринимается как робкий возглас. Всё это придаёт музыке вариации inferнальный характер. В пианистическом отношении от исполнителя требуется хорошее владение мелкой техникой, подвижность кисти, чутко реагирующей на все повороты и интонационные ходы в мелодической линии.

Характерна прозрачная фактура с акцентированными созвучиями (восьмых) в партии левой руки, на сильной и относительной сильной доле такта (в первом предложении). Басы берутся цепко и остро, чётко выдерживаются паузы. В данной вариации исполнителю следует уделить внимание точности пальцевой атаки, игре тембров в разных регистрах, создающих эффект «язвительной насмешки».

Начало четвёртой вариации (с т. 67) резко контрастирует окончанию третьей: вместо *ff-sub.p.* Отдельные звуки темы появляются в разных октавах в партии левой руки (при этом возникает перекрещивание). В качестве контрапункта вводится остиная фигура с плавным подъёмом и спуском (*h-ges-h*), которая многократно повторяется. Механистичность мотива постепенно приобретает наступательный, угрожающий характер. Нарастание звучности,

усиленное кластерами, приводит к гневным восклицаниям в пунктирном ритме *f*; на остигатной фигуре в басу (*e-as*). Начальный оборот в партии правой руки (*f-e-f-d*), совпадающий с известным мотивом средневековой секвенции “*Dies irae*” («День гнева»), получает самостоятельное развитие в рамках этой образной сферы как ораторское провозглашение неизбежности рока.

В исполнении этого фрагмента важно играть всем весом руки от плеча при мобилизованных активных пальцах. А мотивная перегруппировка в партии правой руки поможет создать ощущение декламационно-выразительной речи. Трудные октавные скачки в партии левой руки необходимо исполнять на инерционном движении кисти, чтобы избежать зажатости и усталости руки.

В пятой вариации заметна тенденция к учащению ритмической пульсации (с т. 81). Этому способствует «зеркальная игра» позиционных пассажей из мелких длительностей (тридцатьвторых, шестнадцатых). С т. 85 выделяются два фактурных элемента: восходящая мелодия темы в партии правой руки и контрапункт с остро диссонантными фигурами в басу, который создаёт смысловое противоречие. Из-за технически сложной партии левой руки с появлением темы на *pp* (с т. 85) может возникнуть нежелательная тенденция к замедлению движения. Этой опасности можно избежать, ощущая пульсацию четвертными длительностями и прослеживая развитие темы в верхнем голосе.

Кульминацией пятой вариации и предыктом к фугато служит «лавинообразный пассаж» с усилением динамики до *ff* (т. 96-97), поддержанный кластерами. В пианистическом отношении следует уделить внимание точным активным мелким движениям пальцев в позиции с участием предплечья.

Фугато – центральный эпизод Чаконы, в котором появляется новый образ. Скорый темп, наличие акцентов на слабых долях такта, перебивающих метрическую сетку, непрерывные динамические волны, – всё это придаёт фугато активный, наступательный характер. Этот эпизод представляет собой фугато, а не фугу, как его называют некоторые авторы. В фугато всего четыре проведения темы, последнее из которых двухголосная стретта, без интермедий. В кульминации, когда появляются мотивы основной темы вариаций, тема фугато как таковая отсутствует, в партии левой руки сохраняется лишь характерный тип движения с непрерывной пульсацией восьмыми.

От исполнителя требуется решение следующих задач: удержание единого темпа при токкатообразном характере и остром штрихе, которые создают нежелательную тенденцию к ускорению движения; рельефно

провести тему на стаккато в разных голосах, чутко реагируя на смену тембров и регистров; выстроить план с общей динамической линией, приводящей к кульминации фугато.

В первом проведении следует раскрыть конфликтность композиционных и фактурных элементов: темы, звучащей на *p* стаккато, и резких ударов секунд *ff* в басах в субконтроктаве (тт. 98, 99, 101). В теме необходимо выявить и рельефно проинтонировать нисходящую линию скрытого голоса. Во втором проведении мотивы противосложения вступают в диалог с темой, усиливая интонационную напряжённость. Для этих двух голосов следует найти разные темброво-регистровые краски.

На секвентный отрезок окончания темы фугато накладывается фрагмент основной темы Чаконы в лирическом звучании (в партии левой руки, тт. 110-113) как робкая попытка противодействовать стремительному натиску угрожающей силы. Это важный момент в драматургическом развитии Чаконы. Третье проведение темы и стретта сметают эту попытку. В стретте сталкиваются два антипода: прямое и зеркальное движение. Динамическое нарастание от *mf* к *f* подготавливает кульминацию *ff*, в которой сталкиваются и вступают в противоборство два образа – демонический и величаво-трагедийный.

Неистовые октавные ходы в партии левой руки соединяются с экспрессивными интонациями основной темы Чаконы (с т. 143). Трудностью исполнения является непрерывный ротационный «гул» октав партии левой руки в движении ровных восьмых. Созданию единой линии будет способствовать инерционное движение кисти, перегруппировка октавных ходов. С пианистической точки зрения тема в партии правой руки должна исполняться крупным движением руки от плеча, чётко интонируя мотивы и точно выдерживая все паузы. В данном фрагменте паузы играют важную драматургическую роль. Разрушая целостность темы, они выделяют звучание призывных реплик и возгласов (тт. 144, 146, 147, 148, 150, 151 и др.).

После яростной борьбы в шестой вариации (*sostenuto*) в динамическом нюансе *piano* словно издали появляется широкая мелодия, которая по стилистике ассоциируется с арией *lamento*. Она звучит проникновенно, очень выразительно на фоне аккордов и созвучий в движении половинными, напоминая ритм основной темы Чаконы. В партии левой руки появляется её каденционная формула, которая требует рельефного показа (тт. 166–167).

В следующем эпизоде фрагмент темы (*p*, *dolente*) сопровождается остигнутыми фигурами в восьмых, репетициями в

разных октавах (в партии правой руки), создающих эффект тихого колокольного звона. Появление триолей, шестнадцатых, тридцатьвторых создаёт ускорение и требует выверенного ритмического каркаса с пульсацией четвертными. Трелеобразное движение с «уколами» октавных скачков в высоком регистре служит фоном для интонаций и попевок темы, прорывающихся в партии левой руки, также в ритмическом ускорении. Кульминация достигается в стремительном пассаже *ff*, звучание которого внезапно обрывается.

После цезуры, подчёркнутой фермой, начинается реприза. Тема предстаёт в своём первоначальном облике (*Andante maestoso, ff*) с ещё большим накалом и экспрессией по сравнению с первоначальным проведением, олицетворяя фатальное роковое начало.

В коде Чаконы появляется рельефно очерченный мелодический рисунок в басу в октавном изложении (*ff*) с эпизодическим наложением трезвучия *h-moll* в верхнем регистре. От исполнителя требуется ритмическая ровность восьмых без замедлений в партии левой руки и выверенные синкопированные аккорды, которые вводятся после восьмой паузы (тт. 220, 222), после четвертной (тт. 224–227) и акцентируются. Необходимо создать непрерывность и целостность мелодической линии, выразительно её интонировать вплоть до последнего звука в субконтрактаве.

Чакона *h-moll* – это одно из ярких и интересных произведений С. Губайдулиной, требующее от исполнителя тщательной многосторонней работы. Она заключается в умении выстроить сквозную линию драматургического развития образа (при всей разноплановости частей цикла), преодолеть трудности пианистического характера.

Важные вехи на пути воплощения композиторского замысла: раскрытие художественного образа с различных сторон в непрерывном обновлении и трансформации; выявление процессуальности развития темы в каждой из вариаций; детальное рассмотрение «линии разрушения» и достижения её кульминации в фугато; осмысление ритмической прогрессии и остинатности как важных формообразующих факторов; достижение целостности вариационного цикла.

Чакона С. Губайдулиной остаётся популярным произведением в концертном и педагогическом репертуаре пианистов и в наше время. Богатое содержание даёт широкие возможности для новых версий его исполнительской интерпретации.

Список использованных источников

1. Губайдуллина, И. А. Исполнительский анализ Чаконы Софии Губайдулиной / И. А. Губайдуллина // Научный вестник Московской консерватории. – М. : Издательство МГК имени П. Чайковского, 2014. – № 4. – С. 158–173.
2. Холопова, В. Н. София Губайдулина / В. Н. Холопова. – М. : «Композитор», 2008. – 400 с.
3. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная Форма / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1974. – 241 с.
4. Юрыгина, Н. Д. Уроки Я. И. Зака / Н. Д. Юрыгина // Яков Зак. Статьи. Материалы. Воспоминания / Сост. М. Г. Соколов. – М. : Советский композитор, 1980. – С. 45–88.

References

1. Gubaidullina I. Ispolnitel'skij analiz CHakony Sofii Gubajdulinoj [Performing analysis of Chaconne by Sofia Gubaidulina] Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific Bulletin of Moscow Conservatory]. Moscow : Izdatel'stvo MGK imeni P. CHajkovskogo [Publishing house of the Moscow State Conservatory named after P. Tchaikovsky], 2014, no. 4, pp. 158–173.
2. Kholopova V. Sofiya Gubajdulina [Sofia Gubaidulina] Moscow : «Kompozitor» ["Composer"], 2008, 400 p.
3. Tsukkerman V. Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Variacionnaya Forma [Analysis of musical works. Variation Form]. Moscow : Muzyka [Music], 1974, 241 p.
4. Yurygina N. Uroki YA. I. Zaka [Lessons of Ya.I. Zak]. YAKov Zak. Stat'i. Materialy. Vospominaniya / Sost. M. G. Sokolov [Yakov Zak. Articles. Materials. Memories / Compiler M.G. Sokolov]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1980, pp. 45–88.

Кривонос С. И. Некоторые исполнительские аспекты интерпретации Чаконы С. Губайдулиной. Статья посвящена вопросам исполнения Чаконы *h-moll* С. Губайдулиной, популярного произведения педагогического и концертного репертуара пианистов.

Автор раскрывает особенности драматургии и композиции произведения, последовательно прослеживает развитие основной темы и процессы её трансформации. Выявляя особенности современной трактовки барочного жанра С. Губайдулиной, автор акцентирует внимание на интонационном содержании Чаконы, специфике фортепианного письма, приёмах вариационного развития темы (интонационное «рассеивание», разрушение и кристаллизация, мотивная разработка).

Методы исследования, использованные в работе: функциональный – для композиционно-драматургического анализа

Чакони, системний – для виявлення цілостності варіаційного цикла, інтонаційний – для аналізу тематичного розвитку.

Комплексний охват основних засобів музичної виразності дозволив визначити виконавські прийоми для втілення музичних образів Чакони (інтонаційні, метроритмічні, фактурні, артикуляційні, агогічні, темброві, динамічні).

В запропонованому аналізі Чакони С. Губайдуліної сформульовані основні виконавські завдання, націлені на створення художньої цілостності твору, на пошук засобів для адекватного втілення авторського задуму. Виконавські коментарі можуть бути корисними для молодих піаністів, вивчаючих цей твір.

Ключевые слова: чакона, варіації на мелодію-остинато, варіаційний цикл, барокко, фортепіанне виконавство, С. Губайдуліна.

Кривонос С. І. Деякі виконавські аспекти інтерпретації Чакони С. Губайдуліної. Стаття присвячена питанню виконавства Чакони *h-moll* С. Губайдуліної, популярного твору педагогічного та концертного репертуару піаністів.

Автор розкриває особливості драматургії та композиції твору, послідовно простежує розвиток основної теми та процеси її трансформації. Виявляючи особливості сучасної трактовки барокового жанру С. Губайдуліної, автор акцентує увагу на інтонаційному змісті Чакони, специфіці фортепіанного письма, прийомах варіаційного розвитку теми (інтонаційне «розсіювання», розрушення та кристалізація, мотивна розробка).

Методи дослідження, використані в роботі: функціональний – для композиційно-драматургічного аналізу Чакони, системний – для вияву цілісності варіаційного циклу, інтонаційний – для аналізу тематичного розвитку.

Комплексне охоплення основних засобів музичної виразності дозволило визначити виконавські прийоми для втілення музичних образів Чакони (інтонаційні, метроритмічні, фактурні, артикуляційні, алогічні, темброві, динамічні).

У запропонованому аналізі Чакони С. Губайдуліної сформульовані основні виконавські завдання, які націлені на створення художньої цілісності твору, на пошук засобів для адекватного втілення авторського задуму. Виконавські коментарі можуть бути корисними для молодих піаністів, вивчаючих цей твір.

Ключові слова: Чакона, варіації на мелодію-остинато, варіаційний цикл, бароко, фортепіанне виконавство, С. Губайдуліна.

Krivosos S. Some performance aspects of the interpretation of Chaconne by S. Gubaidulina. The article is devoted to the performance of Chaconne h-moll by S. Gubaidulina, a popular piece of the pedagogical and concert repertoire of pianists.

The author reveals the features of the drama and composition of the work, consistently traces the development of the main theme and the processes of its transformation. Revealing the features of the modern interpretation of the baroque genre by S. Gubaidulina, the author focuses on the intonation content of the Chaconne, the specifics of the piano writing, methods of variation development of the theme (intonation "dispersion", destruction and crystallization, motivational development).

Research methods used in the work: functional - for compositional and dramatic analysis of Chaconne, systemic - to identify the integrity of the variation cycle, intonation - to analyze thematic development.

The comprehensive coverage of the main means of musical expressiveness made it possible to determine the performing techniques for the embodiment of the musical images of Chaconne (intonation, metro-rhythmic, textured, articulatory, agogic, timbre and dynamic).

In the proposed analysis of Chaconne by S. Gubaidulina, the main performing tasks are formulated, aimed at creating the artistic integrity of the work, at finding means for an adequate embodiment of the author's intention. Performance commentary can be helpful for young pianists studying this piece.

Key words: chaconne, variations on melody-ostinato, variation cycle, baroque, piano performance, S. Gubaidulina.

УДК 786.24

Л. В. Мельникова

«ДЕТСКИЕ ИГРЫ» Ж. БИЗЕ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Творчество великого французского композитора Жоржа Бизе (1838–1875) является важной страницей французского музыкального искусства XIX века. Имя этого великого музыканта обычно ассоциируется с оперным жанром – его знаменитая «Кармен» сегодня наиболее популярная опера во всём мире.

Инструментальная музыка Бизе гораздо менее известна и

популярна, нежели оперное творчество композитора. Фортепиано Бизе выделял среди других инструментов, потому что его мать была одарённой пианисткой, она дала ему первые уроки игры, кроме того он обучался игре на данном инструменте в Парижской консерватории.

Сюита для фортепиано в четыре руки «Детские игры» была написана композитором весной и летом 1871 года.

Во времена Бизе музыка для детей не относилась к приоритетным сферам композиторского творчества. Первым произведением для детей считается «Альбом для юношества» Р. Шумана, созданный в 1848 году. «Это действительно настоящий альбом, рассчитанный на неторопливое спокойное прочтение. В нём множество различных «зарисовок», в которых раскрывается и внутренний мир ребёнка, и всё разнообразие окружающей жизни, впервые открывшейся удивлённому детскому взгляду. В «Альбоме для юношества» есть и определённая педагогическая задача. Он построен по принципу от простого к сложному, так что ученик, в начале сборника едва владеющий азами, в конце уже приобретает ряд сложных профессиональных навыков» [3, с. 51]. После «Альбома для юношества» Р. Шумана появляется значительное количество произведений для детей: «Детский альбом» П. И. Чайковского, «Детский уголок» К. Дебюсси, «Сказки матушки гусыни» М. Равеля, «Детские альбомы» С. Прокофьева и Д. Кабалевского.

Цель данного исследования – изучение «Детских игр» Ж. Бизе в ракурсе исполнительских проблем. В аспекте рассмотрения исполнительской интерпретации сочинения Ж. Бизе автор рассматривает конкретные технические и ансамблевые особенности каждой пьесы, возможные варианты нюансировки и педализации. Особо автор останавливается при анализе миниатюр на динамическом профиле пьес, кульминациях, что также помогает создать целостность пьесы, передать образный строй миниатюры, найти особую интонацию, особый «образный код» исполняемого номера.

Отсутствие в современном музыкознании трудов, посвящённых исследованию этого сочинения Ж. Бизе, а также практическая значимость обусловили **актуальность** выбранного направления исследования.

Сюита для фортепиано в четыре руки Жоржа Бизе «Детские игры» – последнее фортепианное произведение композитора. Сюите, состоящей из 12 пьес, присуща яркость образов, светлая жизнерадостность, душевная теплота. Бизе создает вереницу весёлых детских забав в пьесах «Качели», «Волчок», «Кукла», «Деревянные

лошадки», «Игра в волан», «Мыльные пузыри», «Жмурки», «Чехарда». Последние пять пьес из «Детских игр» Бизе переложил для оркестра.

Композитор сосредоточил внимание на игровой деятельности ребёнка – той сфере детской жизни, в которой наиболее полно раскрываются черты характера ребёнка, его энергия, жизнерадостность, стремительность. С изумительной пластичностью рисует музыка движения и жесты играющих детей (пьесы «Жмурки», «Игра в волан», «Чехарда»). В простых и свободных движениях игры композитор улавливает ритм своеобразного танца. Танцевальность присутствует практически во всех пьесах сюиты. Апофеозом танцевальности является последняя пьеса сюитного цикла – стремительный, ликующий «Галоп».

Все двенадцать пьес, составляющие сюиту «Детские игры», имеют по два названия: первое обозначает детскую игру (например, «Волчок», «Кукла», «Деревянные лошадки», «Жмурки»), а второе – жанр, в котором написана пьеса (Экспромт, Колыбельная, Скерцо, Ноктюрн).

Открывает цикл пьеса «Качели» (Мечты). Это единственный номер цикла, в названии которого не обозначен жанр, как в последующих миниатюрах. Второе название миниатюры – Мечты – определяет сущность поэтического образа, мир мечты, мир детства. Нежное звучание, прозрачность фактуры, преобладание тихого звучания погружают нас в лирико-мечтательное состояние, своего рода медитацию.

Вступление к пьесе построено на гармонических фигурациях – арпеджированные восходящие пассажи в партии *Secondo* получают мелодический противовес в партии *Primo*. Создаётся иллюзия покачивания качелей (вверх-вниз). Гармонические фигурации в обеих партиях исполняются на *ppp, una corda* и создают единую тематическую линию в последовательном распределении мелодического рельефа между партиями исполнителей. Каждый из этих мотивов должен быть выстроен на *dim*. Исполнителям необходимо услышать гармоническую красочность мажоро-минорных средств (Т – ↓VI – ↓II). На фоне этих гармонических фигураций вступает мелодия в партии *Secondo* в виолончельном регистре с характерной ямбической интонацией. Она должна прозвучать насыщенным, выразительным звуком, рельефно. Графическое построение этой темы также напоминает покачивание качели, поэтому выстроить мелодическую горизонталь можно соответственно: вверх – *crescendo*, вниз – *diminuendo*.

Пьеса написана в простой трёхчастной форме. В среднем разделе дыхание мелодии становится прерывистым. Яркое динамическое

нарастание, красочные гармонические сопоставления, энгармонические модуляции (*g-moll*, *H-dur*, *E-dur*) придают этой части взволнованно-романтический характер, который усиливается агогической свободой. Заканчивается миниатюра «Качели» тихим, прозрачным покачиванием гармонических фигураций. Услышать красоту и сказочность изменения гармонии – задача ансамблистов.

Вторая пьеса «Волчок» (Экспромт) – яркая, техничная и эффектная, создающая образ непрерывного вращения детской игрушки. Она написана в простой безрепризной двухчастной форме. Непрерывное движение основано на трелеобразном движении. Стаккатная тема в партии *Primo* на фоне трели шестнадцатых нот в партии *Secondo* должна прозвучать легко и тихо без выталкивания верхних звуков в каждом мотиве. Для достижения ритмической ровности, синхронности звучания, а также выстраивания цельности динамических волн от исполнителей потребуются кропотливая техническая проработка. Следует обратить внимание на линию баса в партии *Secondo*, которая имеет свою яркую тематическую индивидуальность, мелодическую перспективу. Выразительность этой линии полифонически взаимодействует с темой в партии *Primo*. Обращает на себя внимание нисходящий хроматический ход в партии *Secondo* перед появлением темы во II части, который должен прозвучать очень выпукло и рельефно. Завершает пьесу яркое аккордовое построение.

Таким образом, пьеса «Волчок» характеризуется активной виртуозностью, технической насыщенностью, яркой ритмикой, что требует от ансамблистов хорошей пианистической подготовки.

Как быстро меняется настроение ребёнка, так и следующая миниатюра «Кукла» (Колыбельная) является ярким контрастом предыдущей пьесе. Это колыбельная, ласковая и по-детски наивная, в которой маленькая девочка укачивает свою любимую куклу (ремарка «простодушно»).

Мягкое покачивание восьмыми (размер 6/8) в партии *Secondo* и мелодия, построенная на повторяющейся ритмической формуле, своей монотонностью создают характерную образность.

Художественной задачей ансамбля является показать своеобразие ритма колыбельной в партии *Secondo*. Оно проявляется не только в ритмической фигурации 6/8, но также и в элементах скрытого двухголосия. Сложность заключается в том, что исполнителю необходимо вычленивть более ярким звуком линию верхнего голоса, добиваясь разнообразия звуковых красок. Эта мелодия создаёт единую линию с мелодическим рельефом темы в партии *Primo*, создавая тем

самым некий диалог согласия. Вся колыбельная выдержана в динамике *p*, *pp*, *ppp*, что представляет достаточную исполнительскую сложность – не потерять выразительность, уметь озвучить тихую музыку. Непродолжительная кульминация также звучит на *piano*, связана лишь с фактурным изменением – проведение темы в аккордовом изложении. В конце пьесы тема единственный раз появляется в партии *Secondo*, для которой надо найти мягкую тембровую окраску звука. Всё замирает (*smorrandò*). Кукла уснула.

И опять смена настроения. Весёлая детская игра «Деревянные лошадки» (Скерцо). Сценка радостного веселья детворы, без устали скачущей на деревянных лошадках.

Виртуозная пьеса в жанре тарантеллы, написанная в 2-х частной форме, передаёт образ движения в танцевальном ритме. В партии *Secondo* для непрерывной арпеджированной фигурации исполнителю необходима определённая техническая выдержка. Чёткость этой ритмической пульсации придаёт штрих *detache*, который на протяжении всей пьесы должен быть неизменным. В партии *Primo* тема (с ритмоформулой) требует лёгкости исполнения штриховой лиги, с учётом обращённого мотива. Ансамбль предполагает выстраивание динамического баланса – тема – аккомпанемент, а также передачу эффекта приближения и удаления объекта, придающего некую событийность, наглядность звучанию.

Главной задачей ансамблевого взаимодействия в этой миниатюре является метроритмическая чёткость и точность, штриховая активность без использования правой педали. Заканчивается скерцо на *diminuendo*; передача музыкой удаления ассоциируется с воспоминанием из детства, которое исчезло.

№ 5 «Волан» (Фантазия). Изящная, прозрачная миниатюра, в которой явно ощущается полёт лёгкого перьевого волана в любимой детской игре. На протяжении всей пьесы выдерживается динамика *p*, *pp*. Из 28 тактов тихого звучания всего лишь 3 такта громкой звучности. И это составляет определённую сложность для исполнителей. На протяжении пьесы выдерживается одна ритмоформула.

В I части пьесы движение тридцать вторых поручено партии *Primo*, а второй мотив ритмоформулы совпадает в обеих партиях. Взлёт тридцать вторых необходимо исполнять *legatissimo*, как бы «скользя», мягко, но достаточно виртуозно, и без правой педали, а последующий за ним пунктирный ответ требует синхронности и смягчения правой pedalю.

Второе предложение – соло партии *Secondo* – основано на

тембровом варьировании того же материала, с более густыми тембровыми красками нижнего регистра.

При исполнении пассажей тридцать вторых могут возникнуть технические неудобства, которых можно избежать, тщательно продумав аппликатуру. При интонировании этой ритмоформулы можно представлять мысленно дугообразную траекторию полёта волана, соответственно выстраивая динамические волны двумя способами: 1) вверх на *crescendo* или 2) вверх на *diminuendo*.

Способом развития темы является полифонический приём контрапунктического изложения. Это представляет определённую сложность для исполнителей, которым необходимо выбрать идентичность лёгкого туше и выстраивания единой непрерывной линии движения гаммообразных построений. Требуется отдельная проработка техничной, чёткой передачи движения, цельности горизонтали при артикуляционной ясности и продуманной аппликатуры.

Музыкальная картинка пьесы «Волан» при кажущейся пианистической лёгкости ставит задачу тонкости исполнительского мастерства, культуры звука и музыкального вкуса.

Утончённое изящество и лёгкость пьесы «Волан» сменяется радостным, бодрым маршем «Труба и барабан». Чёткость ритма, маршевый пунктир очень достоверно передают дуэт этих двух инструментов, но при этом прозрачными красками: тихим звучанием, разреженной фактурой. Наверное, потому, что труба и барабан – детские игрушки.

В этой пьесе композитор использовал полифонический приём имитации, основанной на ритме марша. Этот ритмический рисунок пронизывает всю пьесу и требует от исполнителей сохранения чёткости, неизменности на протяжении всего марша.

По сравнению с другими миниатюрами марш – пьеса, более развёрнутая, в трёхчастной форме с разнообразными эпизодами – жанровая кульминация цикла.

Главная исполнительская задача, составляющая сложность для ансамблистов, – работа над различными формами ритмического варьирования, которые необходимо уложить в единую ритмическую сетку. Эти сигнальные трубные мотивы в обеих партиях должны быть исполнены одинаковыми штрихами (*detache, staccato*).

Для того чтобы избежать монотонного однообразия в четырёх повторяющихся восхождениях-нарастаниях от *f* к *ff*, исполнителям необходимо выстроить силу динамики по-разному, учитывая, что первые два построения заканчиваются ми-минором, а вторые – фа-диез-

мажором, это ладовое сопоставление придаёт кульминации дополнительное радостное настроение.

Третий раздел постепенно облегчается и в динамике *p*, *pp* и в штрихе. И, как во многих пьесах этого цикла, всё замирает и «уходит в прошлое».

Соблюдая принцип контрастности пьес цикла, Бизе после яркого, эмоционально насыщенного, активного в своей метроритмической чёткости марша создаёт изящную миниатюру «Мыльные пузыри» (Рондино). Построена пьеса по одному принципу: партии *Primo* поручена тема, мелодический рельеф которой прерывается пунктиром. Сам мелодический рисунок обладает сложными контурами в виде мотива из трёх нот. Исполнение такого обращённого мотива требует определённой штриховой интонации – начало мотива более тяжёлое и конец мотива – облегчённый.

Несмотря на краткость мотивов, необходимо создать единую волну нарастания. Для того чтобы лучше выстроить мелодическую горизонталь, можно поиграть тему одинаковыми длительностями и без пауз, тогда мелодический рисунок станет определённое, яснее.

Партии *Secondo* поручена функция аккомпанемента, на протяжении всей пьесы приём изложения остаётся неизменным (бас – аккорд). Необходимо найти нужный штрих, скорее всего, это будет мягкое *non legato*. Следует также обратить внимание на педализацию. Можно, имитируя «полёт пузырей», брать правую педаль на бас, на аккорде – снимать. А можно и применять ритмическую педаль (прямая игровая педаль на каждую долю). Это будет зависеть от фантазии ансамблистов.

Исполнителю партии *Secondo* необходимо проявить ансамблевую чуткость при выстраивании сложного мелодического рельефа в партии *Primo*.

Двухчастная форма миниатюры «Мыльные пузыри» отражает, соответственно, две динамические волны – нарастания и спада.

Следующая миниатюра «Уголки» (Эскиз) намного разнообразнее по различным параметрам: темповому (*allegro vivo*), контрастности динамики, использованию различных типов изложения. Пьеса посвящена передаче настроения очередной детской игры, непосредственной и изменчивой в своих проявлениях. Это отражается в определённых типах движения: выразительные начальные тянущиеся аккордовые звучания сочетаются с «бегущими» восьмыми длительностями, тем самым отображая быструю смену событий в детской игре (прятки, пятнашки).

Характер непосредственности, частые смены детского

настроения и впечатлений переданы в этой миниатюре в чередовании контрастных эпизодов.

Ансамблистам необходимо помнить о прозрачности и лёгкости, не перегружать звучание правой педалью. Здесь педаль подчёркивает лишь акценты и лиги. Поскольку пьеса написана в очень быстром темпе, потребуется дополнительная проработка «неудобных» технических фрагментов.

Следующая миниатюра «Жмурки» (Ноктюрн). Она характеризуется краткостью в отличие от разнообразной, развёрнутой пьесы «Уголки» и отличается миниатюрностью масштабов. Спокойный темп *Andante non troppo quasi andantino*; плавность мелодических линий, тихое звучание, прозрачность фактуры создают лирико-созерцательный характер.

Тема формируется как двухэлементная: имитация оркестровой реплики струнных в партии *Secondo* и ответ партии *Primo* – выразительная, страстная мелодия.

В процессе изложения темы вдохновенный второй элемент начинает преобладать в развитии, нивелируя первый элемент (оркестровый). Так образуется масштабная структура суммирования. В пьесе наблюдаются черты трёхчастной формы. Средний раздел основан на многократной трансформации второго элемента пьесы в партии *Primo*, так растёт эмоциональное напряжение, которое приводит к непродолжительной, но очень выразительной кульминации.

Заключительный эпизод традиционно для этого цикла оканчивается успокоением, а затем музыка замирает.

Поскольку эта пьеса небольшая по масштабу, от ансамблистов требуется очень чуткое внимание к каждой детали: певучее *legato*, выстраивание динамического баланса, более густая педализация, использование агогических нюансов.

«Чехарда» (Каприз) – яркая, виртуозная миниатюра, которая передаёт ощущение от движения, связанного с весёлой детской игрой, бегом, прыжками и т. п. В пьесе композитор использует два элемента темы: гаммообразное восходящее триольное движение и каскад ярких, бурных нисходящих аккордов, звучащих синхронно в обеих партиях. Постоянное чередование этих приёмов составляет основу пьесы «Чехарда».

При исполнении первого элемента необходимо обратить внимание на то, что последовательности звуков, расположенных на белых клавишах, представляют собой определённую сложность в построении единой мелодической линии.

Форма миниатюры основана на нескольких динамических волнах, как и многие быстрые пьесы этого цикла.

В среднем разделе усложняется техническая задача – развитие первого элемента в партии *Secondo* (гамообразное восхождение) сопровождается фигурационным пластом с трелеобразным рисунком в партии *Primo*. Трудность этого движения состоит, прежде всего, в синхронности, ясной, чёткой штриховой артикуляции, с выделением крайних голосов. Мелкие длительности, быстрый темп, наличие различных видов техники (гаммы, аккорды, трели) требуют определённой технической свободы исполнителей.

После такой бурной кульминации следующий эпизод, возникающий *subito pp*, построен на характерных для пьесы ритмических интонациях в партии *Primo*. Он интересен в гармоническом плане: разложенные арпеджио в партии *Secondo* (*Des, As⁷, d, F*) звучат завораживающе, загадочно. Именно партия *Secondo* в этом эпизоде будет ведущая. Далее опять происходит нарастание динамики и эмоционального состояния – выстраивается вторая кульминационная волна, *ff*, которая резко прерывается нереальностью тихого звучания. Воспоминание о весёлой и шумной игре остается в прошлом.

Следующая миниатюра цикла «Маленький муж, маленькая жена» (Дуэт). Эта лирическая кантиленная пьеса – портретная зарисовка. Очень выразительно звучит мелодия в верхнем регистре в партии *Primo*, она олицетворяет маленькую жену. Образуется дуэт согласия: тема дублируется в партии *Secondo* – своего рода тема маленького мужа.

В партии *Secondo* обращает на себя жанровая основа танца с характерным синкопированным ритмом.

Живость и естественность портретных характеристик подчёркивается сменой темпа в среднем эпизоде (*presses, allargando, stringendo*). Здесь ансамблистам необходимо работать над единым ощущением этих агогических движений. Вся пьеса выдержана в мягких тонах; а свобода ощущения движения во время исполнения должна быть естественной, без преувеличений.

Заканчивается цикл Ж. Бизе «Детские игры» искромётным, виртуозным скерцо «Бал» (Галоп). Вся пьеса выдержана в ярком едином движении «бегущих» восьмых длительностей. Непрерывающаяся активность музыкального галопа требует от исполнителей технической выдержки, пианистического мастерства. Сложность заключается также в выработке единого штриха *staccato-legatissimo*. Поступательный характер активности передан ямбическим зачином. Мелодический рельеф в основном поручен партии *Primo*, а партия *Secondo* выполняет роль фона.

Необходимо добиваться динамического баланса тема-аккомпанемент.

В среднем разделе композитор использует приём имитационного развития. Яркие регистровые переключки, приводящие к оркестральности звучания, сопровождаются насыщением фактуры, осуществляемым при помощи введения новых технических приёмов (тремоло). Этот раздел характеризуется тональной неустойчивостью: при основной тональности ля-мажор здесь преобладает сфера бемольных тональностей. Этой миниатюрой композитор подчёркивает её финальное звучание, доводит репризное звучание темы до концертного апофеоза (*furioso*), завершая сюиту радостным настроением весёлого праздника.

Сюита Жоржа Бизе для фортепиано в четыре руки «Детские игры» включает достаточно сложные в пианистическом отношении пьесы, особенно это касается последней пьесы «Бал» (Галоп). Поэтому данная сюита не предназначена для исполнения детьми. Различная пианистическая сложность допускает исполнение пьес по отдельности, однако воспроизведение данного сюитного цикла целиком наиболее полно соответствует авторскому замыслу.

В музыке сюиты «Детские игры» чувствуется влияние пластически-образительного театрального искусства. Музыка пьес «Игра в волан», «Волчок», «Мыльные пузыри» точно передаёт особенности игровых движений детей. Стремление композитора к образительности проявляется в имитации звучания музыкальных инструментов («Труба и барабан»), жужжания волчка («Волчок»), шестла ветра («Качели»).

Сюита Бизе «Детские игры» открывает ряд великолепных французских фортепианных дуэтов, наполненных детскими образами. Художественному миру детей посвящены также сюита из шести пьес Габриэля Форе «Долли», связанная с семьёй французской певицы Эммы Бардак, её детьми Еленой и Раулем. Жан Роже-Дюкас создал для фортепианного дуэта трёхчастную «Маленькую сюиту», написанную в традициях «Детских игр» Бизе. К началу XX века относится сюита из пяти лёгких пьес для фортепианного дуэта Мориса Равеля «Матушка Гусыня». Сюита была написана композитором для детей своих друзей Жана и Мари Гюдебских в упрощённой и облегчённой манере письма.

Яркие и самобытные четырёхручные произведения французских композиторов, неразрывно связанные с чарующим миром детства, составляют важную страницу фортепианного искусства XIX века.

Список использованных источников

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. –

- Ч. II. – М. : Музыка, 1967. – 285 с.
2. Бизе, Ж. Письма / Ж. Бизе. – М. : Музыка, 1988. – 478 с.
 3. Великович, Э. И. Жорж Бизе. 1838–1875. Краткий очерк жизни и творчества / Э. И. Великович. – Л. : Музыка, 1969. – 93 с.
 4. Готлиб, А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 92 с.
 5. Польская, И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика / И. И. Польская. – Харьков : ХГАК, 2001. – 396 с.
 6. Роллан, Р. Музыкально-историческое наследие / Р. Роллан. – Ч. 4. – М. : Музыка, 1989. – 253 с.
 7. Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт: история жанра / Е. Г. Сорокина. – М. : Музыка, 1988. – 319 с.

References

1. Alekseev A. Istoriya fortepiannogo iskusstva [History of piano art] Moscow : Muzyka [Music], 1967, Vol. II, 285 p.
2. Bizet J. Pis'ma [Letters] Moscow : Muzyka [Music], 1988, 478 p.
3. Velikovich E. ZHorzh Bize. 1838–1875. Kratkij ocherk zhizni i tvorchestva [Georges Bizet. 1838–1875. A short sketch of life and work] Leningrad : Muzyka [Music], 1969, 93 p.
4. Gottlieb A. Osnovy ansamblevoj tekhniki [Fundamentals of ensemble technique] Moscow : Muzyka [Music], 1971, 92 p.
5. Polskaya I. Kamernyj ansambl': istoriya, teoriya, estetika [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics] Kharkov: Kharkov State Academy of Culture, 2001, 396 p.
6. Rolland R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie [Musical and historical heritage] Moscow : Muzyka [Music], 1989, Vol. 4, 253 p.
7. Sorokina E. Fortepiannyj duet: istoriya zhanra [Piano duet: the history of the genre] Moscow : Muzyka [Music], 1988, 319 p.

Мельникова Л. В. «Детские игры» Ж. Бизе в классе фортепианного ансамбля: исполнительские рекомендации. Фортепианный дуэт до сих пор остаётся тем жанром музыкального искусства, вопросы истории и теории которого в музыкознании ещё не раскрыты в достаточно полном объёме. Предмет исследования – малоизученная сюита в 4 руки «Детские игры» Ж. Бизе. Это произведение входит в педагогический репертуар класса фортепианного ансамбля и концертный репертуар исполнителей, что свидетельствует об актуальности данной работы. Содержательный строй детских пьес ставит перед исполнителем, прежде всего, задачу яркой образности, характеристичности звучаний, на особенности работы над которыми и направлена предлагаемая статья.

Специфіка поставлених задач передвизначила вибір наступних **видів методології** дослідження: аналіз, описання, обобщення, систематизація власного педагогічного досвіду.

В даній роботі вперше розглядається жанрова і стилева самобутність циклу «Дитячі п'єси» Ж. Бізе для фортепіанного дуету. А також пропонується оригінальний алгоритм виконавських рекомендацій від розуміння образної концепції, аналізу композиційних, ладогармонічних засобів до виділення основних виконавських завдань в інтерпретації теми, що дозволяє створити жанрова своєрідність, домогтися цілісності і яскравості в виконанні кожної п'єси.

Ключові слова: Жорж Бізе, ансамбль, ансамблева взаємодія, фортепіанний дует, інтерпретація, жанр, стиль.

Мельникова Л. В. «Дитячі ігри» Ж. Бізе в класі фортепіанного ансамблю: виконавські рекомендації. Фортепіанний дует досі залишається тим жанром музичного мистецтва, питання історії та теорії якого в музикознавстві ще не розкриті в досить повному обсязі. Предмет дослідження – маловивчена сюїта в 4 руки «Дитячі ігри» Ж. Бізе. Цей твір входить в педагогічний репертуар класу фортепіанного ансамблю і концертний репертуар виконавців, що свідчить про актуальність даної роботи. Змістовний лад дитячих п'єс ставить перед виконавцем, перш за все, завдання яскравої образності, характеристичності звучання, на особливості роботи над якими і спрямована пропонована стаття.

Специфіка поставлених завдань визначила вибір наступних видів методології дослідження: аналіз, опис, узагальнення, систематизація власного педагогічного досвіду.

У даній роботі вперше розглядається жанрова і стилева самобутність циклу «Дитячі п'єси» Ж. Бізе для фортепіанного дуету, пропонується оригінальний алгоритм виконавських рекомендацій від розуміння образної концепції, аналізу композиційних, ладогармонічних засобів до виділення основних виконавських завдань в інтерпретації теми, що дозволяє створити жанрова своєрідність, домогтися цілісності і яскравості у виконанні кожної п'єси.

Ключові слова: Жорж Бізе, ансамбль, ансамблева взаємодія, фортепіанний дует, інтерпретація, жанр, стиль.

Melnikova L. "Children's games" by J. Bizet in the class of the piano ensemble: performance recommendations. The piano duet still remains that genre of musical art, the history and theory of which in musicology has not yet been fully disclosed. The subject of the research is the

little-studied four-handed suite "Children's Games" by J. Bizet. This work is included in the pedagogical repertoire of the piano ensemble class and the concert repertoire of the performers, which indicates the relevance of this work. The substantial structure of children's plays sets before the performer, first of all, the task of vivid imagery, characteristic sounds, the features of the work on which the proposed article is aimed at.

The specificity of the tasks set predetermined the choice of the following types of research methodology: analysis, description, generalization, systematization of one's own pedagogical experience.

In this work, for the first time, the genre and style originality of the cycle "Children's Pieces" by J. Bizet for a piano duet is considered, an original algorithm of performing recommendations is proposed - from understanding the figurative concept, analysis of compositional, harmonic means – to highlighting the main performing tasks in interpreting the theme, which allows you to create genre originality, to achieve integrity and brightness in the performance of each play.

Key words: Georges Bizet, ensemble, ensemble interaction, piano duet, interpretation, genre, style.

УДК 781.6:786

А. М. Лозовский

ФОРТЕПИАННЫЙ ДЖАЗ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Современный фортепианный джаз как вид музыкального исполнительства сегодня многообразен, поскольку представлен пёстрой картиной творчества джазовых пианистов. Исполнители, выбравшие своим инструментом фортепиано, в одном культурном пространстве, с одной стороны, сохраняют преемственную связь с традициями, с другой – прибегают к обогащению этого особого вида творчества XXI века новациями и экспериментами. Они стремятся к интеллектуально изощрённому концептуальному тексту, предельному расчёту в его создании или к непрерывно растущему уровню техники джазового пианиста-виртуоза, прибегают к изобретательной обработке стандартов в спонтанной импровизационной стихии. И в то же время расширяют и демократизируют границы джаза благодаря массовой продукции и этнической экзотике, тяготеют к структурному совершенству композиции, предельно приближённой к авторскому

тексту, или, напротив, ориентируются на академический формат, изысканную игру разными стилевыми моделями. Такие разнонаправленные тенденции, порой противоречивые или даже исключают друг друга, неизбежно провоцируют возникновение вопросов и проблем, связанных с теоретическим осмыслением этой новой реальности джазовой культуры, которая пока не получила достаточного освещения в научной литературе, что обусловило актуальность избранного вектора исследования.

В связи с возрастающим интересом к фортепианному джазовому исполнительству в начале XXI века в орбиту научных исследований попадают аспекты стиля, методов и форматов исполнения, закономерностей фортепианной джазовой пьесы, «механизмов» взаимодействия фортепианного джаза с различными культурными пластами, истории фортепиано в джазе, представленные в диссертациях Е. Лубяной «Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности» (2014), Б. Гнилова «Джазовый пианизм и фортепианное искусство» (1992) [7], А. Галицкого «Музыкальный язык джазового творчества Дейва Брубeka» (1998) [6], Ю. Кинуса «Импровизация и композиция в джазе» (2006). Осмысление проблемы синтеза джаза с новейшими стилевыми формами западной музыки – новой акустической музыкой (New Acoustic Music), производным от минимализма электронным стилем эмбиент (Ambient) и подчинённой парадигме синтеза формой музыки Нью Эйдж (New Age), предложено в диссертации Ф. Шака «Джаз как социокультурный феномен: на примере американской музыки второй половины XX века» (2008). Взаимодействие фортепианного джаза с академической музыкой представлено в статье Б. Стецюка «Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации». А классификация стилей и форматов фортепианной игры – в статье П. К. Корнева «Джазовое фортепианное исполнительство 30–40-х годов XX века» и др. Несмотря на то, что большинство теоретических трудов о фортепианном джазе построено на анализе многовекторных вопросов (джазовых стилей и направлений, изучении творческих манер импровизации, рассмотрении интертекстуальных взаимодействий джазового пианизма с различными музыкальными культурами), разработка комплексного подхода к изучению типовых моделей джазового пианизма до сих пор не нашла отражения в научных исследованиях. Стремлением в какой-то степени восполнить этот пробел инициировано появление данной статьи. Её **цель** заключается в идентификации общих типовых моделей, которыми пользуются современные пианисты в джазовом фортепианном искусстве.

Особенности исполнительских интерпретаций анализируются на музыкально-лексическом, инструктивном, жанровом, синтаксическом уровнях, а также в русле интерактивности импровизационных и композиционных воззрений с привлечением функционального и структурного методов.

Джазовый музыкант как никто другой обладает полномочиями свободного творческого вмешательства в «авторские права» исполняемого произведения. Иногда он является одновременно и автором, и исполнителем своего сочинения, индивидуально его истолковывает, чрезвычайно свободно *интерпретируя*.

Фортепианное джазовое исполнительство во многих отношениях отличается от академического, в том числе – и по характеру творчества. В какой-то мере оно даже ближе доклассическим эпохам развития музыкальной культуры, когда, как пишет А. Алексеев, «исполнение было неотделимо от сочинения музыки и должно было сохранять с ним органическое единство. Этот синтез осуществлялся в импровизации, являвшейся основой исполнительского искусства». Собственно, на этом их близость исчерпывается, фиксируясь только лишь в общности творческого принципа – *слитости, неразделимости музыкантских навыков сочинения и исполнения произведения*. В джазе главенствует импровизатор, который, в принципе, не нуждается в нотном тексте, проявляя своё мастерство в одновременном сочетании, и компоновке, и исполнительстве.

Априорно джазовый пианист имеет дело с *текстом*, в каком бы виде последний ни был: нотный текст (письменный, знаково-символический, визуализированный), аудиотекст (устный, звуковой): закреплённый фонографически или нефиксированный, сиюминутно возникающий, заложенный в фонде профессиональной музыкальной памяти или спонтанно рождающийся в творческом воображении. То есть музыкант работает с текстом, стремясь донести индивидуально трактуемое его содержание. В джазе материализации звука в знак может и не быть, но «исполнительский текст» (термин В. Кочнева) возникает при любых обстоятельствах. Здесь оппозиция *нотного текста* и *текста звучащего* проявляется наиболее ярко и на первый план выступает личность музыканта синтетического рода – носителя и истолкователя художественной информации. Такой тип творца содержит в себе качества и композитора, и исполнителя.

Аспект *интерпретирования* в фортепианном джазе уместно разграничить двумя видами взаимодействия исполнителя с текстом:

1) относительно *стабильного взаимодействия* исполнительской версии со строго фиксированной в нотах джазовой композицией (с заранее предусмотренными для музыканта зонами импровизации);

2) *мобильного взаимодействия* исполнительской версии с частично фиксированной в нотах джазовой композицией (мелодии джазового стандарта с буквенным обозначением гармонизации).

И в том и в другом случае присутствует письменный текст как *повод для творчества*. Но степень закреплённости и детализации письменного текста обратно пропорциональна потенциальной новизне и уникальности текста исполнительского, реально звучащего. Если же отдельно говорить об импровизации, то собственно текстом для неё становится непосредственное музыкальное высказывание в своём реальном звучании. Остановимся на втором из приведённых видов взаимодействия исполнителя с текстом, закономерно приближаясь к совершенно справедливому выводу, что в джазе является сама импровизация; она и будет одной из многих возможных интерпретаций нотного текста. Мы же будем концентрировать внимание на первом из видов, где весомость «видимого» достаточно прочно координирует потенциал «слышимого». Чтобы тонкости интерпретации не ускользали в зафиксированном тексте, следует в качестве исследуемого объекта избирать не только нотную расшифровку импровизации, но и её оригинал, аутентичное звучание (аудиодиск). Для аналитической работы необходимо привлечение функционального и структурного методов. Научно целесообразным и продуктивным также представляется ***сравнительный анализ*** интерпретаций сразу нескольких фортепианных произведений крупнейших джазовых пианистов (в их же исполнении), дающих возможность изучить различия исполнительских подходов к одной и той же жанровой модели, например, блюзу, вальсу, балладе. Это конкретизирует общие представления об индивидуально исполнительском стиле разных пианистов, а также ярче выявляет степень сходств и различий исполнительских моделей (на инструктивном, языковом, синтаксическом, композиционном, жанровом уровнях).

В качестве объектов для *сравнительного анализа* изберём несколько композиций, авторами и исполнителями которых стали джазовые пианисты. Разделим их на три группы. Первую группу составят несколько блюзов – Dexter Blues и Vine Street Boogie Джея Мак-Шенна, Blues in B flat Арта Тэйтума и Sandy's Blues Оскара Питерсона. Вторая группа – джазовые вальсы Lover Ричарда Роджерса в транскрипции Оскара Питерсона, Laurentide Waltz Оскара Питерсона, Very Early Билла Эванса. В третью группу войдут джазовые баллады – One for Helen Билла

Эванса и *Ballad to the East* Оскара Питерсона. Оговорим, что жанровых групп для сравнения может быть гораздо больше, равно как и репрезентирующих их произведений. Данный аналитический выбор обусловлен несколькими факторами: 1) репертуарностью сочинений, давно вошедших в фонд джазовой «классики»; 2) теоретической неисследованностью данных произведений с позиции исполнительской интерпретации; 3) возможностью сравнивать исполнительские манеры крупных музыкантов на основе общности жанровых моделей; 4) перспективой изучить расшифровки аутентичных джазовых импровизаций. Репертуарную основу подавляющего большинства джазовых исполнителей составляет блюз.

Блюз как одна из жанровых моделей импровизационного искусства базируется на сложившейся системе художественных признаков: лирико-драматической экспрессии вокального и инструментального интонирования с использованием приёма респонсорной переключки (зов-ответ); архитектоники блюзовой формы в трёх её разновидностях (самой ранней 8-тактовой структуре, 16-тактовой или 32-тактовой песенной форме, 12-тактовой классической блюзовой форме типа *aav*, преобладающей над остальными и соответствующей трёхстрочной поэтической строфе); гармонической формулы, в целом, следующей по схеме TSTDST, и атмосферы диссонантной вертикали; мелодических фраз на основе блюзового лада с низкими III, V, VII ступенями в мажоре и обыгрыванием тетракордов «блюзовой зоны» в объёме тритона (*a-c-d-es*, *e-g-a-b*); полиметрической структуры синкопирования в условиях равноправия метрических плоскостей (отсутствия слабых долей) и слитности ритмической линии (отсутствия ритмических цезур); стихийной импровизационности вместо «разученного преподнесения» текста.

Эти признаки являются типологическими и наблюдаются в разных образцах блюза. И всё же не они создают блюз. Это всего лишь элементы искусства блюза, невообразимого вне личности исполнителя. Поэтому, помимо определённых черт сходства, естественных в рамках общей жанрово-стилевой модели, в каждом из фортепианных блюзов есть немало индивидуальных черт, позволяющих судить об исполнительском стиле автора и представляемой им пианистической традиции.

С особой очевидностью исполнительская манера буги-вуги представлена пианистом Джей Мак-Шенном, лидером блюзовой школы Среднего Запада. В его *Dexter Blues* и особенно *Vine Street Boogie* выдерживаются те исполнительские приёмы, которые в первую очередь

отличают этот стиль от других фортепианных стилей: остиная пунктирная ритмическая фигура в левой руке, задающая характерный пульс, ритмический тонус буги-вуги и в настоящее время остающаяся наиболее специфической приметой данной манеры исполнения так же, как и в 1920–1930-е годы. Если в Dexter Blues она не носит повсеместного характера, а сменяется свинговыми формулами, то в Vine Street Boogie ритмические фигурации в басу интерпретируются во многих вариантах и на их фоне возникают аналогичные ритмически обострённые мелодические образования в партии правой руки, синкопированные аккорды, часто наблюдаемые в оркестровой партии фортепиано, секвенцированные звенья, полиритмические наложения триолей.

Blues in B flat Арта Тэйтума – в пианистическом отношении гораздо более сложная композиция. Она воплощает основные черты свинговой манеры игры. Блюз А. Тэйтума при сдержанном темпе (*Moderato*) демонстрирует многие грани пианистического мастерства исполнителя.

Структурно-композиционная модель блюза выдержана в точном соответствии с традиционной блюзовой формой (двенадцатитакт *aav* с предваряющим его четырёхтактовым вступлением на основе блюзового лада), но идущие следом три импровизируемые вариации (на той же композиционной и ладо-звукорядной основе) значительно увеличивают масштаб произведения. Партия левой руки чётко акцентирует каждую долю метрического пульса и излагает плотные аккордовые массивы, по преимуществу, диссонирующие, фонически напряжённые, с обилием хроматических вспомогательных, колоритных альтерированных созвучий. Поиск всё новых гармонических красок приводит А. Тэйтума к изменениям (впрочем, не радикальным) гармонической сетки блюза. Свинговая манера исполнения отчётливо слышна в партии правой руки, её особом взаимодействии с граунд битом. Намеренное несовпадение ритмических акцентов, благодаря чему создаётся не только типично свинговый эффект раскачивания, но и ощущение кажущегося неуклонного нарастания темпа, вызывает появление необычайно разнообразных ритмических фигур в мелодической линии. Мастерство импровизационного варьирования позволяет А. Тэйтуму широко использовать и виртуозно чередовать различные инструктивные исполнительские модели – арпеджированные и хроматические пассажи большого регистрового диапазона, тремоло (в терцию, октаву и даже дециму), октавные дублировки, параллелизмы терций. Постоянное техническое усложнение пианистических приёмов явно возрастает к

последнему хорусу, где охватывается огромный звуковой диапазон (практически – вся клавиатура) и возникает кульминационный пик импровизации.

Sandy's Blues Оскара Питерсона – наиболее сложный с точки зрения исполнительских задач объект сравнения. Его автора, наряду с А. Тэйтумом, считают уникальным виртуозом джаза. В пианистической манере О. Питерсона сочетаются элементы свинга и бибоба, синтезированные с традициями академического исполнительства. Тяготение музыканта к крупным формам, развёрнутым и масштабным сольным виртуозным «каденциям», отдалённо напоминающим Листовские традиции романтической школы исполнительства, сказывается в Sandy's Blues. Его структурно-композиционную модель составляет традиционный блюзовый хорус из 12 тактов, который в исполнении О. Питерсона импровизационно варьируется ещё 15 раз. Такая невероятно обширная протяжённость всей композиции, демонстрирующая блестящее исполнительское мастерство пианиста в полном объёме известных в джазе технических приёмов игры, не нарушает блюзовой формы хоруса. В шестнадцати его проведениях не обнаруживается никаких отступлений от регламента формы. Даже в моменты двукратного увеличения темпа *Duple tempo* с 9 по 13 вариацию включительно, когда в нотах возникает иллюзия роста масштаба хоруса до 24 тактов, сохраняется до конца установленный с самого начала композиционный ритм и течение художественного времени несколько не замедляется, а, напротив, становится более насыщенным, т.е. одна восьмая приравнивается четвертной.

Первое экспозиционное проведение хоруса в фактурном отношении заметно отличается от рассмотренных ранее блюзов. По существу, гетерогенная фактура мелодии и баса с чётким разделением функции каждой из рук объединяет не гармонический фон и мелодический рельеф, а две полиритмически организованных линии – скупую, графическую манеру обрисовки гармонического фундамента блюза в партии левой руки (без аккордового заполнения), намеренно отдалённого нижними регистровыми зонами контроктавы от коротких, ритмически прихотливых триольных мотивов и фраз, насыщенных блюзовыми тонами в партии правой руки в среднем регистре. Каждое последующее импровизационное проведение хоруса технически усложнено в сравнении с предыдущим: 2 – стремительной пассажной техникой в правой руке, со сложным нерегулярным ритмом; 3 – добавленными к этому октавными тремоло, форшлагами из двух-трёх нот; 4 – интервальными нисходящими движениями тритонов и аккордов

в объёме децимы в партии левой руки, дополненными арпеджированными и скачковыми ходами мелодии в правой на фоне вступившей ритм-секции (бас и ударные); 5 – квинтолями и септолями стремительных пассажей в высоком регистре; 6, 7, 8 – аккордовой техникой гомогенных фактурных пластов (блок-аккордов), синхронно уплотняющих фактурные массивы; далее – синтезом всех видов пианистической техники, но в обстановке двукратного ускорения; и наконец, виртуозным фортепианным соло последних двух хорусов с использованием всех ранее представленных видов исполнительских моделей. В результате такого длительного их накопления общая линия импровизационного процесса в блюзе приобретает динамическую направленность к крещендированию и кульминации и, в целом, прекрасно демонстрирует виртуозные качества исполнения.

Жанрово-стилевая модель вальса, не совсем обычная для джаза (где явно преобладает четырёхдольный размер), утвердилась благодаря творчеству музыкантов кул-джаза в 1950-е годы и стала воплощением лирической стороны джаза наряду с балладой и босса-новой. Подавляющее большинство джазовых вальсов лирико-меланхолического характера, но это вовсе не единственная эмоционально-образная среда для образцов данного жанра.

В число джазовых стандартов входит вальс *Lover* Ричарда Роджерса, известный по транскрипции Оскара Питерсона. Композиционная схема песенной формы *aaba* по протяжённости вдвое превышает обычную, каждый из её разделов равен 16 тактам. Такой внушительный масштаб хоруса оправдан протекающим в нём сложным хроматическим мелодико-гармоническим процессом с обилием тритоновых замен, транспонирующих секвенционных движений с шагом на малую секунду вниз (II7+V7 к *Des, C, H, B, A, As* при основной тональности *As-dur*), высокой степенью гармонического контраста с бриджем (*C-dur*), требующим владения модуляционной техникой.

В пианистическом отношении вальс Р. Роджерса ориентирован на крупную (аккордовую) технику. Партия левой руки несёт исключительно функцию аккомпанемента, сложности исполнения связаны с регистровым разрывом между басом и аккордом, партия правой – совмещает мелодическую и гармоническую функции. Мелодия почти всегда дублируется в октаву, во внутреннем пространстве которой чаще всего располагается аккордовый блок. Короткие фигурации мелких длительностей встречаются в начале изложения темы только эпизодически, а затем звучат в партии правой руки, вытесняя всё остальное вплоть до репризы импровизационного раздела. Мелодические

арпеджированные и гаммообразные пассажи движутся точно по канве аккордов и, на первый взгляд, не вызывают сложностей в выяснении их природы. Но, учитывая высокую насыщенность гармонического процесса, непрерывные смещения в ладо-звукорядные сферы с большим количеством ключевых знаков, что не всегда удобно для джазовой фортепианной импровизации, вальс Р. Роджерса остаётся по-прежнему привлекательным для пианистов как с художественной стороны, так и с точки зрения фортепианной техники.

Гармония является объектом творчества в рамках рассматриваемой жанровой модели у пианистов О. Питерсона и Б. Эванса. Им принадлежат наиболее поэтичные страницы в истории джазового вальса. Характерно, что чем более изысканны находки музыкантов в области гармонии, тем тоньше и элегантнее их вальсы. Показательны в этом смысле несколько лирических композиций.

Одна из них – «Лаурентийский вальс» из «Канадской сюиты», написанной О. Питерсоном в начале 1960-х годов. Это произведение не рассчитано на феноменальную виртуозность исполнителя, каковой наделён сам его автор. Скорее, вальс возник в русле стремлений музыканта сделать джаз более доступным, привлекающим внимание огромного числа меломанов. О. Питерсона заботит красота звучания, колорит гармонических последовательностей, состоящих из аранжированных созвучий многотерцовой структуры (добавление 9, 11, 13 ступеней), тритоновых замен, эллиптических зон, контрастов мажорно-минорного типа внутри хоруса (бридж звучит в одноимённом *f-moll*), доминантовых органных пунктов с естественными в таких условиях функциональными противоречиями. Одноголосные мелодические фразы в окончании каждого раздела обрастают терцовыми пассажами или аккордовыми дублировками (особенно в коде), что подчёркивает богатство гармонических красок и в полной мере раскрывает творческие ресурсы джазового исполнителя.

В сходном романтическом ключе звучат джазовые вальсы Б. Эванса. Но если Оскара Питерсона часто сравнивают с Ф. Листом, то Билла Эванса – с Ф. Шопеном. Вальс *Very Early*, изданный в начале 1960-х годов до сих пор остаётся в репертуаре современных пианистов. Вальс «Очень рано» (*C-dur*) состоит из трёх крупных разделов, в середине помещена импровизация на основе последовательно выдержанной гармонической сетки, а крайние проводят тему почти без изменений (по принципу *Da capo*), но с кодовым расширением и неожиданным, красочным гармоническим каденционным размыканием на си-мажорном нонаккорде. На самом деле, такое окончание заложено внутри

гармонического процесса изначально, ещё в стадии показа темы. Б. Эванс демонстрирует виртуозное владение модуляционной техникой и прекрасное знание ресурсов смешанной мажоро-минорной системы. Именно из неё пианист извлекает самые эффектные краски диссонирующих терцдецимаккордов на низких ступенях лада (II, III, VI, VII) и использует их в качестве средств энгармонической замены при переходе из одной тональности в другую (*D, Des, H* в любой последовательности). Если на этапе становления формы *aav* (16+16+16) модуляционный процесс сдерживается необходимостью деления, последующего развёртывания композиции с потенциальной возможностью «начать всё сначала» (поэтому при любом далёком уходе от основной тональности всё же возвращается к ней), то в стадии завершения этот процесс оказывается необратимым (подобного рода явления можно встретить в вальсах Ю. Чугунова). В результате, вальс Б. Эванса поражает пышностью и богатством гармонической фантазии и внимание слушателя целиком приковано к её все новым красотам. Главным образом, они сосредоточены в партии левой руки, аккомпанирующей одноголосной мелодии в правой. Однако динамика раскрытия многослойности фактуры идёт по нарастающей. Сначала плотность фактуры изменяется благодаря подключению нового слоя (безостановочных терцовых пассажей непосредственно «под мелодией»), а затем динамизируется блокаккордами на *ff* с огромным регистровым диапазоном в пять октав. В исполнительском отношении вальс *Very Early* Б. Эванса, наряду с его неоспоримыми художественными достоинствами, даёт музыканту реальную возможность продемонстрировать мастерство импровизации и виртуозную пианистическую технику.

Наряду с вальсами, средоточием лирики в джазе считается баллада. Лирическое наполнение (иногда с оттенками драматизма) сопровождало балладу, начиная с её песенно-танцевальных истоков с элементами эпической повествовательности. В американской культуре, куда баллады проникли из английской и шотландской музыки, сформировался своеобразный этнический синтез европейского и афро-американского фольклора. В джазе баллада закрепилась в виде сентиментальной песни (или чисто инструментальной композиции) в 32-тактовой форме, четырёхдольном размере, медленном или умеренном темпе, с фразировкой вокального происхождения. Подобные темы в качестве основы для импровизаций используют известные в фортепианном джазе интерпретаторы баллад – Б. Эванс, Дж. Ширинг, О. Питерсон, Б. Грин.

Сходную в стилевом отношении окраску приобретает баллада у Билла Эванса в *One for Helen* – лирическом, сентиментальном её образце. Автор-исполнитель, вообще, далёк от чрезмерной экспрессии, его исполнение лишено открытого, энергичного манифестирования огромных резервов виртуозности. Наоборот, одnogолосная фразировка в мелодии, отсутствие ритмического пульса сильных долей в аккомпанементе, выполняющем единственную задачу создания необычайно богатого красками гармонического колорита диссонирующих альтерированных многотерцовых аккордов, следующих друг за другом тритоновых замен, атмосферы неустойчивых блужданий и, в целом, колористического слышания гармонии, типичны для рафинированного, утончённого исполнительского стиля музыканта, близкого европейским традициям джазового пианизма.

Ballad to the East Оскара Питерсона – другой образец интерпретации жанровой модели. Пианист выбирает не совсем удобную для импровизаторов тональность *Ges-dur*. Первому проведению темы предшествует небольшое вступление в медленном темпе (играется с произвольными агогическими отклонениями *ad lib.*), основанное на чередовании удвоенных в октаву сольных мелодических реплик в партии правой руки и аранжированных аккордовых вертикалей. Своеобразие темы можно охарактеризовать, по меньшей мере, двумя аспектами: во-первых, крайне редко встречающимися тритоновыми направлениями модуляционных процессов на композиционных гранях формы (каждый восьмитакт начинается в *Ges-dur* и заканчивается в *C-dur*, переход осуществляется посредством тритоновых замен), во-вторых, как следствие предельной удалённости тональных областей возникает необходимость в протяжённой гармонической связке вместо полноценного бриджа, а это изменяет привычный композиционный профиль песенной формы.

Таким образом, сравнение интерпретаций некоторых жанровых моделей в фортепианных сочинениях известных джазовых пианистов обнаруживает множество сходств и отличий, зависящих от индивидуальной исполнительской техники и импровизационного мастерства музыкантов. Высокая степень художественной оригинальности, потенциально заложенная в исполнительском процессе джазового музицирования, превращает каждое авторское сочинение в «произведение исполнителя». В нём свобода прочтения текста, несоизмеримая ни с одной из академических традиций исполнительства, переводит процесс интерпретирования, под которым понимается интеллектуально организованная деятельность музыкального мышления,

в ранг сотворчества исполнителя и композитора. Из вышеизложенного следует, что высокий художественный уровень развития джазового пианизма достигается интенсивностью освоения указанных интерпретаций на примерах огромного количества джазового и академического репертуара. Это продуктивно сказывается на общей динамике профессионального роста музыканта и создаёт совокупность закреплённых типовых исполнительских навыков, виртуозного качества их публичного преподнесения в синтезе с общей культурой эстетически ориентированной личности. Многолетняя работа над исполнительскими моделями джазового пианизма формирует пианистическую школу как целостную систему исполнительских навыков и создаёт особый род культурной традиции, синтезирующей достижения классических и джазовых направлений в искусстве фортепианной игры.

Список использованных источников:

1. Баташев, А. Н. Искусство джаза в музыкальной культуре / А. Н. Баташев // Советский джаз: Проблемы. События. Мастеря. – М. : Сов. композитор, 1987. – 8 с.
2. Галицкий, А. Р. Музыкальный язык джазового творчества Дейва Брубека : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / А. Р. Галицкий. – С-Петербург. гос. консерватория им. Н. Римского-Корсакова. – СПб., 1998. – 27 с.
3. Гнилов, Б. Г. Фортепианное джазовое исполнительство как вид музыкального творчества : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Б. Г. Гнилов. – Московская государственная консерватория им. П. Чайковского. – М. , 1992. – 32 с.
4. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ю. Г. Кинус. – Ростовск. гос. консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов-на-дону, 2006. – 32 с.
5. Корнев, П. К. Джазовое фортепианное исполнительство 30–40-х годов XX века / П. К. Корнев // Известия российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – С-пб., 2008. – № 58. – С. 149–158.
6. Лубяная, Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Е. В. Лубяная. – Ростовск. гос. консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов-на-дону, 2014. – 27 с.
7. Стецюк, Б. А. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации / Б. А. Стецюк // Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов-на-дону, 2018. – № 4. – С. 87–90.
8. Шак, Ф. М. Джаз как социокультурный феномен: на примере американской музыки второй половины XX века : автореф. дисс. ...

канд. искусств. : 17.00.02 / Ф. М. Шак. – Ростовск. гос. консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2008. – 22 с.

References

1. Batashev A. Iskusstvo dzhaza v muzykal'noj kul'ture [The art of jazz in musical culture] / Sovetskij dzhaz: Problemy. Sobytiya. Mastera [Soviet jazz: Problems. Events. Masters], Moscow : Soviet composer, 1987, 8 p.
2. Galitsky A. Muzykal'nyj yazyk dzhazovogo tvorchestva Dejva Brubeka : avtoref. diss. ... kand. iskusstv. : 17.00.02 [The Musical Language of Dave Brubeck's Jazz Creativity: dissertation abstract for the degree of candidate in History of Art Criticism: 17.00.02]. St. Petersburg State Conservatory named after N. Rimsky-Korsakov, St. Petersburg, 1998, 27 p.
3. Gnilov B. Fortepiannoe dzhazovoe ispolnitel'stvo kak vid muzykal'nogo tvorchestva : avtoref. diss. ... kand. iskusstv. : 17.00.02 [Piano jazz performance as a kind of musical creativity: dissertation abstract for the degree of candidate in History of Art Criticism: 17.00.02]. Moscow State Conservatory named after P. Tchaikovsky, Moscow, 1992, 32 p.
4. Kinus Yu. Improvizaciya i kompoziciya v dzhaze : avtoref. diss. ... kand. iskusstv. : 17.00.02 [Improvisation and composition in jazz: dissertation abstract for the degree of candidate in History of Art Criticism: 17.00.02], Rostov State Conservatory named S. Rachmaninoff, Rostov-on-Don, 2006, 32 p.
5. Kornev P. Dzhazovoe fortepiannoe ispolnitel'stvo 30–40-h godov XX veka [Jazz piano performance of the 30-40s of the XX century] / Izvestiya rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gercena [Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen.], St. Petersburg, 2008, no. 58, pp. 149–158.
6. Lubyayana E. Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: istoki, tendencii, individual'nosti : avtoref. diss. ... kand. iskusstv. : 17.00.02 [Piano in jazz at the turn of the XX–XXI centuries: origins, trends, individualities: dissertation abstract for the degree of candidate in History of Art Criticism: 17.00.02], Rostov State Conservatory named after S. Rachmaninoff, Rostov-on-Don, 2014, 27 p.
7. Stetsyuk B. Sovremennyj fortepiannyj dzhaz: tipovaya stilistika i individual'nye reprezentacii [Modern piano jazz: typical stylistics and individual representations] / YUzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian musical almanac]. Rostov-on-Don, 2018, no. 4, pp. 87–90.
8. Shak F. Dzhaz kak sociokul'turnyj fenomen: na primere amerikanskoj muzyki vtoroj poloviny XX veka : avtoref. diss. ... kand. iskusstv. : 17.00.02 [Jazz as a sociocultural phenomenon: the example of American music in the second half of the 20th century: dissertation abstract for the degree of candidate in History of Art Criticism: 17.00.02], Rostov State Conservatory named after S. Rachmaninoff, Rostov-on-Don, 2008, 22 p.

Лозовский А. М. Фортепианный джаз: некоторые особенности исполнительских интерпретаций. В данной статье рассматриваются различные особенности интерпретации джазового фортепианного исполнительства на примерах репертуарных исследований выдающихся джазовых пианистов: Дж. Мак-Шенна, А. Тейтума, О. Питерсона, Д. Брубeka, Б. Эванса и др. Обобщаются особенности и манера инновационных идей, воплощающих основные черты стилей джазовых фортепианных исполнительских моделей: от блюза, буги-вуги, страйд-пиано, джаз-вальса до эры свинга, баллады, модерн-джаза. Раскрываются выразительные и специфические возможности аккордовых и полиритмических сочетаний, несущих особый феномен джазовых интерпретаций, преобразовывая авторский опус в творение пианиста-импровизатора.

Особенности исполнительских интерпретаций анализируются на музыкально-лексическом, инструктивном, жанровом, синтаксическом уровнях, а также в русле интерактивности импровизационных и композиционных воззрений с привлечением функционального и структурного методов.

Практическое значение обосновывается на возможности применения данного исследования в подготовке спецкурсов эстрадно-джазового фортепианного исполнительства более углублённому рассмотрению импровизационных и стилевых моделей в творческом процессе выдающихся джазовых пианистов-новаторов.

Ключевые слова: фортепианный джаз, интерпретация, стили джазового исполнительства, импровизация.

Лозовський А. М. Фортепіанний джаз: деякі особливості виконавських інтерпретацій. У даній статті розглядаються різні особливості інтерпретації джазового фортепіанного виконавства на прикладах репертуарних досліджень видатних джазових піаністів: Дж. Мак-Шенна, А. Тейтума, О. Пітерсона, Д. Брубeka, Б. Еванса та ін. Узагальнюються особливості та манера інноваційних ідей, які втілюють основні риси стилей джазових фортепіанних виконавських моделей: від блюзу, бугі-вугі, страйд-піано, джаз-вальсу до ери свінгу, балади, модерн-джазу. Розкриваються виразні та специфічні можливості акордових та поліритмічних сполучень, які несуть собою феномен джазових інтерпретацій, перетворюючи авторський опус у творіння піаніста-імпровізатора.

Особливості виконавських інтерпретацій аналізуються на музично-лексичному, інструктивному, жанровому, синтаксичному рівнях, а також у руслі інтерактивності імпровізаційних та

композиційних поглядів з залученням функціонального та структурного методів.

Практичне значення ґрунтується на можливості застосування даного дослідження у підготовці спецкурсів естрадно-джазового фортепіанного виконавства більш поглибленому розгляді імпровізаційних та стилевих моделей у творчому процесі видатних джазових піаністів-новаторів.

Ключові слова: фортепіанний джаз, інтерпретація, стилі джазового виконавства, імпровізація.

Lozovsky A. Piano Jazz: Some Peculiarities of Performing Interpretations. This article examines various features of the interpretation of jazz piano performance on the examples of the repertoire studies of prominent jazz pianists: J. McShenna, A. Tatum, O. Peterson, D. Brubeck, B. Evans and others.

The features and manner of innovative ideas that embody the main features of the styles of jazz piano performing models are summarized: from blues, boogie-woogie, stride piano, jazz waltz to the era of swing, ballad, modern jazz. The expressive and specific possibilities of chord and polyrhythmic combinations are revealed, which carry a special phenomenon of jazz interpretations, transforming the author's opus into the creation of a pianist-improviser.

The peculiarities of performing interpretations are analyzed at the musical-lexical, instructive, genre, syntactic levels, as well as in the mainstream of the interactivity of improvisational and compositional views with the involvement of functional and structural methods.

The practical significance is substantiated on the possibility of using this study in the preparation of special courses in pop-jazz piano performance, for a more in-depth consideration of improvisational and style models in the creative process of outstanding jazz pianists-innovators.

Key words: piano jazz, interpretation, styles of jazz performance, improvisation.

**РАБОТА ДИРИЖЁРА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ «НОЧИ НА
ЛЫСНОЙ ГОРЕ» М. П. МУСОРГСКОГО)**

*Никакое правило или совет, данные одному,
не могут подойти никому другому, если не
пройдут сквозь сито его собственного ума и
не подвергнутся в этом процессе таким изменениям,
которые сделают их пригодными для данного случая.*

И. Гофман

Постановка проблемы. Внутреннее моделирование художественных образов тонко прочувствованных и искренне отображённых композитором эмоций и чувств в произведении любой эпохи – центральное звено дирижёрского искусства и один из самых сложных его компонентов. С одной стороны, эта задача является результатом сложной организации социально-психологических качеств личности самого музыканта (художественных установок, потребностей, характера, темперамента, жизненного опыта и др.), с другой, – определённой комбинацией аналитических операций (историко-эстетического, жанрово-стилевого, музыкально-семантического уровней и др.), направленных на выявление самостоятельного интерпретационного прочтения авторского текста. Вместе с тем, исследования, убедительно демонстрирующие конкретный алгоритм работы над художественным образом музыкального произведения в исполнительской практике дирижёра, немногочисленны, что обусловило актуальность избранного вектора исследования.

Вопросы содержания музыки долгое время находились на периферии исследовательских интересов. Сегодня эта тема представлена увесистым «багажом» исследований, среди которых работы Б. Асафьева, И. Рыжкина, Л. Мазеля, В. Цуккермана, В. Бобровского, В. Медушевского, Е. Ручьевской, Л. Казанцевой, В. Холоповой, А. Кудряшова, Н. Очеретовской и др. Ярко выраженная художественная направленность дирижирования попадает в орбиту научных исследований в начале XXI века. Это происходит в связи с возрастающим интересом к дирижёрскому искусству и отмечено в ряде публикаций. Среди них диссертации Б. Смирнова «Дирижёрское

искусство как художественный и социокультурный феномен», Е. Пчелинцева «Ритм как фактор развития дирижёрско-исполнительской техники: теоретико-методический аспект», О. Тремзина «Дирижёрский жест как художественный феномен», работах В. Свитова «Искусство дирижирования» и И. А. Мусина «Язык дирижёрского жеста» и др. Несмотря на то, что работа над художественным образом ведётся на протяжении всего курса обучения музыканта-исполнителя, разработка комплексного подхода до сих пор не нашла отражения в научных исследованиях. Стремление в какой-то степени восполнить этот пробел, инициировало появление данной статьи. Её **цель** – разработать алгоритм аналитических операций в работе над созданием художественного образа музыкального произведения в исполнительской практике дирижёра (на примере «Ночи на лысой горе» М. П. Мусоргского).

Однако прежде чем перейти к выработке методики работы дирижёра над содержательной стороной музыки, обратимся к некоторым, важным в контексте данного исследования, теоретическим положениям.

В исходном определении образа в музыке у Л. Казанцевой закономерно присутствует «представление»: «музыкальным образом естественно назвать художественное представление, воплощаемое (“материализованное”) в музыкальном звучании» [3, с. 136]. В качестве объективной составляющей музыкального образа она рассматривает «сферы музыкальной образности», куда входят мир человека, мир вне человека, мир музыки. Внутри каждой сферы есть свои подразделения. Так, мир человека – эмоциональность, мышление, речь, психические состояния, характер и т. д. Мир вне человека – природа, её обитатели, машины, космическая энергия и т. д. Мир музыки – тон, тембр, игра на инструментах, звуковысотные системы и т. д. <...>. При этом весь необъятный мир, могущий запечатлеваться в музыкальном образе, отличается от мира музыки как такового именно тем, что это – представления субъекта» [12, с. 37], то есть образы самого музыковеда или исполнителя.

Идейно-образное содержание музыкального искусства выражается через систему выразительных средств, которая имеет стилистические особенности. Согласно М. Михайлову, исходным критерием в интеграции понятия стиля является «повторяемость определённых содержательно-формальных признаков, которые объединяют некоторый ряд конкретно-исторических единств» [5, с. 78]. По концепции Е. Назайкинского, «структура стилевых взаимодействий, возникающих в рамках одного художественного произведения и образующих в своём смысловом развёртывании его особый

стилистический рельеф, – это и есть стилистика (а не стиль) произведения» [6, с. 140–141]. Отсюда дифференциация стиля и стилистики, соответственно – различие стилевого и стилистического анализа: стилевой анализ относится к множественности художественных объектов, стилистический – к одному объекту.

Жанр, в свою очередь, является формой реального бытия музыки, основой музыкального произведения и источником его тематизма. Жанр – это «многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое. В этой формулировке <...> выявляется отличие жанра от стиля, также связанного с генезисом. Если слово стиль отсылает нас к источнику, к тому, кто породил творение, то слово жанр — к тому, по какой генетической схеме формировалось, рождалось, создавалось произведение» [6, с. 95]. Следовательно, жанр ближе не стилю, а стилистике. В выявлении содержательных возможностей жанров, включённых в композиторское творчество в качестве комплексного выразительного средства, и состоит задача анализа музыки на основе жанровых связей.

Логический подход к музыке, по утверждению С. Скребкова, помогает обнаружить «в музыкальном произведении воплощение идейно-художественного замысла композитора» [8, с. 13], воплощённого посредством музыкального *тематизма* (музыкально-тематическое содержание), который слагается из музыкальных тем, *музыкального языка*, обладающего определённой фактурой и ладо-гармонической организацией голосов, а также художественно-завершённого интонационного развития, складывающегося в *музыкальные формы* (композиционные структуры). Интонация играет особую роль в создании образа музыкального произведения, поскольку является главным проводником музыкальной содержательности, которая становится импульсом к любым музыкально-мыслительным действиям (Б. В. Асафьев). Темой в музыке, в свою очередь, называется «звучащая музыкально-образная мысль, то есть художественно оформленное специфически музыкальными средствами отражение действительности» [8, с. 13].

Семантическую функцию внутреннего строения музыкального образа могут выполнять акустические качества музыкального звука (тембр, объём звучания, высота, динамика), но одна из ведущих ролей, как выяснилось, принадлежит фактурно-регистровой организации, приёмам тематического развития и, наконец, жанровому или

стилистическому комплексам, которые создают заявленный в программе художественный образ и раскрывают конкретное музыкальное содержание. Отсюда, содержанием в музыке обозначается «комплексная система взаимодействий музыкально-семантических родов, видов и типов знаков с их как объективно сложившимися значениями, так и преломленными в индивидуальном сознании композитора субъективно-конкретизированными смыслами, которые далее преобразуются в новые смыслы в исполнительской интерпретации и слушательском восприятии» [4, с. 38].

Диалектическое единство содержания и формы в музыкальном произведении приводит к истинному постижению сути музыки. Но при этом «понимание содержания и формы в музыке как перехода друг в друга возможно лишь в том случае; когда музыка рассматривается как многоуровневая система, отражающая объективный мир и объединяющая множество взаимосвязанных сторон, каждая из которых обладает неповторимым ракурсом отражения действительности» [там же, с. 8].

«Если душа композитора – генератор, производящий музыку, то душа исполнителя – резонатор, отражающий её, причём резонатор широкого диапазона» [1, с. 75]. Важным положением следует считать возможность передачи эмоционального состояния «благодаря средствам и формам внешнего выражения: жестам, мимике, речевым интонациям, выразительным движениям» [7, с. 19], что, с одной стороны, делает возможным передачу художественного содержания через внешнее к внутреннему, с другой – является одной из опор тенденции синтеза искусств, позволяющей дополнить художественные возможности одного вида специфической выразительностью других. Одним из видов проявления такого синтеза считается программность, которая служит фактором идентификации смысловой структуры. Ещё большая конкретизация этого содержания происходит в тех случаях, когда привлекаются аналогии живописного ряда. Чаще всего это связано с использованием в музыке таких жанровых определений, как «картина», «эскиз», «фреска» и т. д. Такой синтез искусств, очевидно, обусловлен необходимостью уточнить содержание музыкального произведения, расширить рамки художественных представлений, а музыка, в свою очередь, становится изобразительным искусством, но уже в широком смысле.

Перейдём к выработке алгоритма операций, направленных на постижение художественного образа музыкальных произведений в исполнительской практике дирижёра.

Первым этапом следует считать историко-эстетический анализ музыкального произведения, в который входят сведения об авторе, его мироощущении, общественно-исторических условиях создания сочинения, возможно, его сравнение с другими сочинениями автора этого периода. Вместе с этим, необходимо обратиться к высказываниям современников о данном произведении, к сравнению различных редакций партитуры и причин их возникновения. Такой подход необходим для прояснения идеи, общей концепции, масштабов содержания, эмоционального тонуса композиции, в целом.

Так, М. П. Мусоргский как подлинный гений своего времени отражал в своём творчестве социальные и нравственно-философские проблемы эпохи. «Мировоззрение Мусоргского складывалось в период, когда центральной узловой проблемой была отмена крепостничества, на ней проверялись гражданские и нравственные позиции каждого образованного человека» [9, с. 214], но вскоре волна общественного подъёма сменилась «упадком, кризисом и Достоевский назовёт 70-тые годы годами катастрофического духовного разъединения» [там же]. Поскольку богатое наследие 40-х и 60-х годов было исчерпано и ни одно из идейных устремлений не получило права на бесспорный общественный приоритет, большинство деятелей искусства лишилось ясной политической платформы, что спровоцировало волнение и «брожение умов». Именно поэтому М. П. Мусоргскому как человеку и творцу переломной эпохи присуща «особая двойственность, “полифоничность” – возьмём хотя бы склонность одновременно вынашивать произведения диаметрально противоположного характера и содержания» [там же, с. 221].

Вобрав множество течений, с одной стороны, одним из магистральных для творчества композитора стал русский критический реализм, с другой, – как композитор-романтик он значительно расширяет круг, охватываемых музыкой образов, доступных ей экстрамузыкальных идей и эмоций. Одним из крайних проявлений такого охвата является обращение композитора к образам злого и уродливого потустороннего мира. И демонические образы в произведении М. П. Мусоргского «Ночь на лысой горе», явившегося наиболее значимым произведением в творческой практике молодого композитора конца 60-тых годов, стали созвучными эстетической мысли XIX века¹⁵. «Тематика колдовства,

¹⁵Впервые теоретическое подтверждение такого экстрамузыкального воздействия на искусство, дающее обстоятельное обоснование безобразного, предложено «в исследовании одного из учеников Г. Гегеля, К. Розенкранца “Эстетика

дьявольской фантастики рано заинтересовала Мусоргского. Ещё в 1858 году он подумывал об опере по повести Гоголя “Вечер накануне Ивана Купала” <...> Весной 1866 года, находясь под впечатлением от только что опубликованной книги М. Хотинского о чародействе» [там же, с. 246], вскоре принялся к созданию белой партитуры. Авторская партитура была впервые издана Г. В. Киркором в 1968 году. Но до сих пор «Ночь на лысой горе» исполняется в редакции Н. А. Римского-Корсакова. У самого же автора партитура претерпевала многие метаморфозы и с уверенностью сказать, какие именно изменения внёс Н. А. Римский-Корсаков с достоверностью сегодня сказать нельзя¹⁶.

В подлинном авторском виде «Ночь на Лысой горе» была впервые опубликована только в 1868 году. Первое исполнение авторской редакции состоялось в Англии в 1972 году под управлением Л. Д. Ллойд-Джонса. В своём произведении М. П. Мусоргский чутко уловил и с яркой национальной самобытностью претворил ведущую тенденцию программного симфонизма XIX века, достигнув замечательного синтеза живописно-образной, «иллюзорной» характерности, прицельности, динамической перспективы, активности её тематической разработки, неистощимой изобретательности преобразований.

Поскольку жанрово-стилевой аспект является одним из важнейших в трактовке и исполнении музыки, который позволяет «слышать, угадывать, определять того или тех, кто её создаёт или воспроизводит, т. е. качество отличительное, дающее возможность судить о генезисе» [11, с.17], именно он является важным на *втором этапе* работы над художественным образом. Так, в «Ивановой ночи на

безобразного” (1853), где “безобразное” эстетически оправдано в силу “саморазрушения красоты”» [4, с. 244]. В истоках сопряжения Музыки и Дьявола стоял, по-видимому, Г. Берлиоз. «“Шабаш ведьм” – финальная пятая часть его “Фантастической симфонии” (1830) – представляет симфонический образ “чёрной мессы”, гротескно перевёрнутую, отражённую в кривом зеркале, истинную христианскую обедню» [там же].

¹⁶Неповторимость новаторства творческого почерка не была понята при жизни композитора. «После уничтожающей критики Балакирева в 1867 г. “Ночи на Лысой горе” и решительного отказа Мусоргского от переработки сочинения оно никогда не исполнялось при жизни автора <...>. Однако сравнение этой редакции с сохранившейся музыкой Мусоргского, а также информация Римского-Корсакова о работе над автографами покойного товарища заставляют предположить, что в основу своего варианта Римский-Корсаков взял не авторскую партитуру музыкальной картины, а вокально-симфоническую интермедию “Сонное видение Парубка”, написанную Мусоргским по материалам “Ивановой ночи” для оперы “Сорочинская ярмарка”» [10, с. 80].

Лысой горе», первоначально именно так названной М. П. Мусоргским, сочетаются черты музыкальной картины (определение, принадлежащее самому автору) и фантазии (наименование, принадлежащее Н. А. Римскому-Корсакову). С одной стороны, от музыкальной картины здесь наличие статического и динамического начала, проявляющего себя посредством смены различных контрастирующих картин. Кроме того, каждая картина имеет свою жанровую и ритмическую основу. В первой картине «Сбор ведьм, их толки и сплетни» наблюдается залихватская пляска, во второй «Поезд Сатаны» – фантастический марш, в третьей «Поганая слава Сатане», которая свободно комбинирует элементы двух предыдущих разделов, – ритмически плавное и сдержанное славление, в четвёртой «Шабаш» – разбросанные между различными партиями колориты духовых и струнных. При этом картины сохраняют относительную целостность и законченность симультанного образа, а их последовательность демонстрирует переменчивость музыкальной формы-процесса. С другой же стороны, от фантазии здесь репрезентирован широкий простор для полёта авторского воображения, воплощённого в контрастных сопоставлениях и неожиданных поворотах развития, нерегламентированностью течения музыкальной мысли при внутренней интонационной связанности тематического материала [10].

Необходимым условием постижения художественного образа на *третьем этапе*, является логический подход, направление аналитической мысли к глубинной семантико-композиционной сущности музыкального произведения. Так, первоисточником всего демонического тематизма «Ивановой ночи» является, казалось бы, самостоятельный и обособленный «трубный глас Сатаны», сзывающий нечистую силу во Вступлении. «Трубный глас» выступает своеобразным стержнем произведения, из которого произрастает цепь тематических вариантов-кадров, претерпевающих вариантное развитие и метаморфозы. Как отмечал М. П. Мусоргский, «форма разбросанных вариаций и переключек, думаю, самая подходящая к подобной кутерьме».

Большую роль в драматургической конфигурации произведения играет тонально-гармонический контраст: первой картине присущ *d-moll* с жестковато-аскетическим квинтовым органным пунктом, второй – *b-moll-dur*, где красочные романтические гармонии сменяются ладом *D*, третьей – *es-moll* с её благородно-скорбным колоритом, четвёртой – проблеск сквозь *d-moll* больше терцовых и целотонных звучаний, приводящих к сверкающему *D-dur*'у. В целом, форму «Ивановой ночи» О. Соколов определяет «как модулирующую из сонатной в сверхсложную трёхчастную, в которой 3 часть “Слава Сатане”

оказывается средней, в свою очередь содержащей внутри себя трио» [10, с. 77], поскольку третья картина репрезентируется композитором как своеобразная вариантная разработка, а четвёртая – как динамическая и резюмирующая реприза.

После ознакомления с произведением на *четвёртом этапе* начинается длительный и сложный период постижения его художественного образа путём отработки исполнительского плана, выявления специфических исполнительских трудностей, требующих особого внимания в процессе репетиционной работы, поскольку каждая «подробность» имеет смысл, логику, выразительность и является органической частицей целого. Необходимо определить характерный для данного сочинения и его частей основной исполнительский принцип (цельность, непрерывность развития, эпизодичность, детализация, периодичность и др.). А также приёмы дирижирования, особенности дирижёрской схемы, характер дирижёрского жеста, вид жеста, дирижёрские плоскости в трактовке общей и частной динамической смысловой кульминации, темповой композиции, особенностей фразировки, агогики, артикуляции, метроритмического рисунка, его трактовки при смене темпа, размера и т. д. На этом же этапе необходимо обратиться к сравнению различных исполнительских интерпретаций выбранного для анализа произведения. Весь комплекс аналитических операций дирижёра должен быть направлен на формирование собственного исполнительского замысла и его конкретную детализацию на основе выявленных основных смысловых звеньев драматургической конфигурации произведения. Это и есть главная цель, на которую должна быть сфокусирована вся работа дирижёра над художественным образом музыкального произведения.

Так, в фантазии для оркестра М. Мусоргского изменения темпа подчинены определённым закономерностям. Например, всякое постепенное *ritardando*, *accelerando*, а также изменение динамики (*crescendo*, *diminuendo*), не может начинаться с самого начала фразы (или такта), а немного позже или лучше на слабой доле такта. Несоблюдение этого правила превращает *ritardando* в *menomosso*, а *accelerando* в *pìu mosso*.

В начале первого раздела указан темп *Allegroferoce* (быстро, свирепо, бурно, дико). К. Кондрашин [2] предлагал молодым коллегам посмотреть на партитуру глазами неподготовленного человека, никогда не слышавшего этой музыки, открыть для себя её вновь. Обратит особое внимание на поразительную детализацию темповых отклонений, скрупулёзно зафиксированную автором. Для того чтобы уметь правильно

воспроизводить технический и художественный замысел композитора, надо научиться читать и разгадывать те символы и знаки, в которые композитор вложил свои мысли, включая словесные обозначения. Каждый дирижёр вправе выбирать свой темп, более того, один и тот же исполнитель в зависимости от творческого состояния может дирижировать одну и ту же пьесу в относительно разных темпах. Важно, чтобы темп убеждал, чтобы скорость развёртывания музыкального материала способствовала наиболее полной реализации поставленных задач, а, в конечном счёте – выявлению художественного образа произведения.

В самом начале произведения Мусоргского, после появления «роковой» темы у тромбонов и тубы, появляется новая плясовая тема. Она, долго развиваемая, сразу подвергается интенсивному варьированию, а затем становится рефреном произведения. «Роковая» тема в экспозиции проходит дважды, а встык за первым проведением появляется полиритмия. Полное овладение полиритмией дирижёром – дело столь же сложное, как и полное овладение полифонией. Здесь – время, там – звук – трудности аналогичные. Первоначально ритмично проигрываются восьмые у флейт, за ними триоли восьмыми у скрипок. За этим следует соединение, одновременное звучание двух групп при «упругом» метре. Когда у дирижёра недостаточно продумано и прочувствовано большое произведение как целое, у него неизбежно появляются темповые и ритмические погрешности.

Примечательны также цезуры между частями: они и достаточно заметны, а перед нечётными разделами подчёркнуты генеральными паузами, и в то же время не нарушают интенсивного гармонического сопряжения. Так звук *f*, к которому устремляется причудливо хроматизированный пассаж в конце первой части, оказывается доминантой тональности второй; на грани третьей части аккорд *Fis-dur* подготавливает выделенный терцовый звук тональности *es-moll*; перед началом четвёртой части хроматическая лавина низвергается к её доминантовому звуку. Таким образом, можно сказать, что каждая новая часть вводится как бы наплывом.

Первый раздел произведения заканчивается ферматой, генеральной паузой. Ферматы тоже требуют внимания к себе: они часто толкуются неправильно. Легче всего бывает установить длительность ферматы после *ritenuto*, продолжая замедление на выдержанных под ферматой звуках. Фермата, таким образом, является логическим завершением приводящего к ней *ritenuto*. Ферматы, наступающие сразу (в нашем случае, перед *poco più sostenuto*), без предварительного

замедления или ускорения, следует отсчитывать в основном нормальном темпе и, смотря по надобности, удваивать выписанную под ферматой длительность, утраивать или даже учетверять её. Очень важно различать, в каком месте произведения находится фермата: важный ли это «водораздел» формы или второстепенный.

Тишину, перерывы, остановки, паузы надо слышать, это тоже музыка! Исполнение только тогда может быть художественным, когда все исполнительские средства согласованы полностью с сочинением, его смыслом, содержанием, прежде всего с его формальной структурой – архитектурной, с самой композицией, с реальным звуковым материалом, который дирижёр должен «исполнительски обработать».

Однако главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого дирижёра является работа над звуком. Недаром Н. А. Римский-Корсаков говорил, что все звуки оркестра хороши и красивы, надо только уметь пользоваться ими и их сочетаниями. Конечно, работа над звуком – трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и душевными качествами дирижёра. Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других технических задач, которые должен решить дирижёр. Дирижёр в звуках раскрывает смысл, поэтическое содержание музыки, её закономерности и гармонию.

Завершая конспективное изложение основных этапов работы исполнителя-дирижёра над художественным образом, подчеркнём, что комплексный подход, который может быть дополнен и другими методами, в зависимости от специфики произведения, его исторической принадлежности и др., – залог художественно-ценного исполнения и обогащения интерпретационного потенциала произведения сквозь призму собственного исполнительского замысла музыканта. Это имеет большое значение для формирования его профессионализма.

Список использованных источников

1. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 96 с.
2. Кондрашин, К. П. О дирижёрском прочтении симфоний П. И. Чайковского / К. П. Кондрашин. – М. : Музыка, 1977. – 162 с.
3. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для студ. муз. вузов / Л. П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2009. – 367 с.

4. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв: уч. пособие / А. Ю. Кудряшов. – С-Пб : Лань, 2006. – 427 с.
5. Михайлов, М. К. Стиль в музыке : Исследование / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
6. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: уч. пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
7. Очеретовская, Н. Л. Об отражении действительности в музыке : (к вопросу о содержании и форме в музыке) / Н. Л. Очеретовская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1979. – 70 с.
8. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
9. Собинина, М. Д. М. П. Мусоргский / М. Д. Собинина // История русской музыки: в 10-ти т. – М. : Музыка, 1994. – Т. 7. – С. 210–285.
10. Соколов, О. В. Жанровый профиль «Ночи на лысой горе» Мусоргского / О. В. Соколов // Статьи о русской музыке. – Нижний Новгород, 2004. – С. 64–81.
11. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л. : Сов. композитор, 1981. – Т. 2. – С. 231–293.
12. Холопова, В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия / В. Н. Холопова // Журнал общества теории музыки. – М., 2014/1. – № 3. – С. 20–42.

References

1. Yerzhemsky G. Psihologiya dirizhirovaniya. Nekotorye voprosy ispolnitel'stva i tvorcheskogo vzaimodejstviya dirizhyora s muzykal'nym kollektivom [Psychology of conducting. Some questions of performance and creative interaction of the conductor with the musical group] Moscow : Muzyka [Music], 1988, 96 p.
2. Kondrashin K. O dirizhyorskom prochtenii simfonij P. I. CHajkovskogo [On the conductor's reading of the symphonies of P. I. Tchaikovsky] Moscow : Muzyka [Music], 1977, 162 p.
3. Kazantseva L. Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya: ucheb. posobie dlya stud. muz. vuzov [Fundamentals of the theory of musical content: textbook. manual for the students of musical universities] Astrakhan: Volga, 2009, 367 p.
4. Kudryashov A. Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII–XX vv: uch. posobie [Theory of musical content. Artistic ideas of European music of the 17th – 20th centuries: textbook. Allowance] St. Petersburg: Lan, 2006, 427 p.
5. Mikhailov M. Stil' v muzyke : Issledovanie [Style in music: Research] Leningrad : Muzyka [Music], 1981, 264 p.
6. Nazaikinsky E. Stil' i zhanr v muzyke: uch. posobie [Style and genre in music: textbook. Allowance] Moscow : Vlados, 2003, 248 p.

7. Ocheretovskaya N. Ob otrazhenii dejstvitel'nosti v muzyke : (k voprosu o soderzhanii i forme v muzyke) [On the reflection of reality in music: (to the question of content and form in music)] Leningrad : Muzyka [Music], Leningrad branch, 1979, 70 p.
8. Skrebkov S. Hudozhestvennyye principy muzykal'nyh stilej [Artistic principles of musical styles] Moscow : Muzyka [Music], 1973, 448 p.
9. Sobinina M. M. P. Mussorgsky / Istoriya russkoj muzyki: v 10-ti t. [History of Russian music: in 10 volumes] Moscow : Muzyka [Music], 1994, Vol. 7, pp. 210–285.
10. Sokolov O. ZHanrovyj profil' «Nochi na lysoj gore» Musorgskogo [Genre profile "Nights on Bald Mountain" by Mussorgsky] / Stat'i o russkoj muzyke [Articles about Russian music]. Nizhny Novgorod, 2004, pp. 64–81.
11. Sokhor A. Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [Aesthetic nature of the genre in music] / Voprosy sociologii i estetiki muzyki [Questions of sociology and aesthetics of music]. Leningrad : Soviet composer, 1981, Vol. 2, pp. 231–293.
12. Kholopova V. Teorii muzykal'nogo soderzhaniya, muzykal'noj germenevtiki, muzykal'noj semantiki: skhodstvo i razlichiya [Theory of musical content, musical hermeneutics, musical semantics: similarities and differences] / ZHurnal obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Music Theory]. Moscow, 2014/1, no. 3, pp. 20–42.

Кулаков Е. Н. Работа дирижёра над художественным образом музыкального произведения (на примере «Ночи на лысой горе» М. П. Мусоргского). Предметом исследования являются методы работы дирижёра над художественным образом музыкального произведения (на примере «Ночи на лысой горе» М. П. Мусоргского). Умение осмыслить музыкальное произведение как художественное целое, выявить особенности его драматургической конфигурации, подчинить исполнительские задачи раскрытию его художественного образа для самостоятельного интерпретационного прочтения авторского текста, имеет большое значение для формирования профессионализма музыканта. Однако исследования, убедительно демонстрирующие конкретные методики анализа содержательной стороны музыки, немногочисленны.

Методология. Необходимыми инструментами исследования стали методы исторического, системного, структурно-функционального подходов (для комплексного изучения жанрово-стилевых особенностей произведения).

Научная новизна и выводы. В опоре на важные в контексте данного исследования теоретические положения, определён алгоритм операций, направленных на постижение художественного образа

музыкального произведения. Алгоритм включает историко-эстетический, жанрово-стилевой, музыкально-теоретический и исполнительский подходы. Сочетание этих методов в работе над художественным образом обогащает интерпретационный потенциал сочинения.

Ключевые слова: художественный образ, работа дирижёра, содержание, М. Мусоргский, алгоритм анализа.

Кулаков С. М. Работа дирижента над художнім образом музичного твору (на прикладі «Ночі на лисій горі» М. П. Мусоргського). Предметом дослідження є методи роботи дирижента над художнім образом музичного твору (на прикладі «Ночі на лисій горі» М. П. Мусоргського). Уміння осмислити музичний твір як художнє ціле, виявити особливості його драматургічної конфігурації, підпорядкувати виконавчі завдання розкриттю його художнього образу для самостійного інтерпретаційного прочитання авторського тексту, має велике значення для формування професіоналізму музиканта. Однак дослідження, які переконливо демонструють конкретні методики аналізу змістовної сторони музики, нечисленні.

Методологія. Необхідними інструментами дослідження стали методи історичного, системного, структурно-функціонального підходів (для комплексного вивчення жанрово-стильових особливостей твору).

Наукова новизна і висновки. В опорі на важливі в контексті даного дослідження теоретичні положення, визначено алгоритм операцій, спрямованих на розуміння художнього образу музичного твору. Алгоритм включає історико-естетичний, жанрово-стильовий, музично-теоретичний, виконавський підходи. Поєднання цих методів в роботі над художнім образом збагачує інтерпретаційний потенціал твору.

Ключові слова: художній образ, робота дирижента, зміст, М. Мусоргський, алгоритм аналізу.

Kulakov E. The conductor's work on the artistic image of a musical work (on the example of "Nights on Bald Mountain" by M. P. Mussorgsky). The subject of the research is the methods of the conductor's work on the artistic image of a musical work (on the example of "Nights on Bald Mountain" by M. P. Musorgsky). The ability to comprehend a piece of music as an artistic whole, to identify the features of its dramatic configuration, to subordinate the performing tasks to the disclosure of its artistic image for independent interpretive reading of the author's text is of great importance for the formation of the professionalism of a musician. However, there are few studies that convincingly demonstrate specific techniques for analyzing the content side of music.

Methodology. The methods of historical, systemic, structural and functional approaches (for a comprehensive study of the genre and style features of the work) have become the necessary research tools.

Scientific novelty and conclusions. Based on the theoretical provisions important in the context of this study, an algorithm of operations aimed at comprehending the artistic image of a musical work was determined. The algorithm includes historical-aesthetic, genre-style, musical-theoretical and performing approaches. The combination of these methods in working on an artistic image enriches the interpretation potential of the composition.

Key words: artistic image, conductor's work, content, M. Musorgsky, analysis algorithm.

УДК 785.161:373.147(035.3)

В. А. Туков

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МЕТРОРИТМА У ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ МЕТОДИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ

Преподаватели специальных дисциплин многих учебных заведений искусства (от начального до высшего уровней музыкального образования) очень часто встречаются с недостаточно развитым чувством ритма у учащихся. Проблема метроритмического чувства актуальна и в обучении джазовому исполнительству, в котором, как известно, ритмическая сторона играет доминирующую роль. Здесь важно учитывать тот фактор, что джазовый ритм с импровизационным началом и потенциальной принадлежностью к устной музыкальной традиции во многом усваивается на слух, поскольку не всегда поддается точной нотной фиксации: имеется в виду запись ровными или пунктирными восьмыми, которые играют как «тернарные» – то есть близко к понятию триольности (Рисунок 1). Овладение такой метроритмической спецификой джазовым музыкантом осуществляется, прежде всего, через собственную исполнительскую практику (в том числе и на основе метода «снятия» аудиозаписей).

Цель данной статьи – определить особенности развития метроритма у эстрадно-джазовых исполнителей в свете современных

методических концепций и обосновать необходимость использования синтеза имеющихся подходов в обучающем процессе.

Напомним, что чувство музыкального ритма – это комплексная способность, включающая в себя восприятие, понимание и воспроизведение метроритмической стороны музыкальных образов. И если понимание ритма основывается на умозрительном постижении временных соотношений музыкальных длительностей с помощью наглядного показа (жесты, движения), графических схем, рисунков и арифметического счёта или ритмослогов, то воспроизведение ритма, помимо всех этих перечисленных теоретических знаний, требует ещё и конкретного исполнительского навыка, а точнее, координации между внутренним пониманием этих временных соотношений музыкальных длительностей и их реальным воплощением – то есть требует практики.

Так, известный пианист А. Гольденвейзер считал, что измерение продолжительности звуков основывается, прежде всего, на собственном чувстве ритма. А по мнению музыковеда Н. Бергер, большинство ритмических недоработок у исполнителя возникает из-за недостаточного внимания к реальному физическому движению ещё на стадии формирования метроритмического навыка [1].

Тем более наличие такого сформированного и поддерживаемого навыка крайне необходимо для исполнения джазового ритма, который, как известно, обладает целым рядом специфических только ему присущих компонентов (Рисунок 2).

Проблема практического овладения джазовой ритмикой нашла отражение в специальных методиках её развития, получивших активную разработку в 70–90 годы XX века: 1) методические рекомендации Д. Браславского по формированию чувства свинга на основе ритмической интерпретации восьмых нот и отработки синкоп и акцентов с помощью различных артикуляционных приёмов; 2) методика М. Ковалевского по освоению приёма «стомпинг» (метр в метре) и артикуляции ритмических группировок различных джазовых стилей (сольно и в ансамблевом варианте) [2]; 3) методика Д. Ухова по овладению фразировкой офф-бит на основе изучения таймингов – 4/4 свинг, 8/8 поп-рок, 16/16 фанк-рок; 4) метод Б. Столова «Scat Drums» по освоению скэт-имитации звучания ударных (большой, малый барабаны, хай-хэт) с использованием ритмических рисунков различных джазовых стилей; 5) методика Э. Кунина по выработке точного чувства метра на основе мелких длительностей с использованием барабанных рисунков различных джазовых стилей (в том числе в ансамблевом варианте) [3]; б) комплексная методика О. Степурко, соединяющая разработки Ухова,

Столова и собственную (О. Степурко) методику по освоению метроритмического рисунка барабанов [4] (Рисунок 3). На Рисунке 3 представлена схема «Компоненты джазового ритма и методики по его развитию», составленная автором данной статьи.

Заметим, что при всём своём разнообразии данные методики предполагают у учащегося наличие уже профессионального ритмического навыка (сложившейся координацией между мыслительными операциями, речью и мышечной деятельностью), что и позволяет исполнителю практически воспроизводить достаточно сложную специфику джазовых ритмов. Но как говорилось ранее, на практике оказывается, что для начинающих или малоподготовленных учащихся ещё более востребованными оказываются методики приобретения первичных навыков метроритмической координации, использующие в своей основе слоги и движение, исторически сложившиеся в устной культуре времён и народов.

Так, по мнению музыковеда и педагога В. Брайнина, идея слогового ритма или ритмической сольмизации (система условных ритмослогов, назначенных к определённым ритмическим долям) использовалась уже во многих древних фольклорных культурах, например, в «коннаколе» – индийской системе, в которой ритмослоги сочетались с одновременной игрой на барабанах [5]. Причём, усвоение этой системы традиционно происходит через наглядный показ, минуя нотную запись. В «коннаколе» специально отобранные слоги назначаются к определённым частям метроритмических долей в дуольном и триольном вариантах (Рисунок 4). Важно понимать, что графическая запись соответствий ритмослог – длительность составлялась уже современными профессиональными педагогами с методической целью для обучения учащихся основам метроритма.

Как известно, в основе системы «коннакол» лежит не деление пульса на более мелкие длительности, как в европейской музыке, а, напротив, складывание ритмических моделей – модусов из ритмослоговых единиц. Кроме этого, эти ритмослоги «коннакола» звукоподражательны и имитируют звучание, которое получается при игре на самих ударных инструментах. Обратим внимание, что подобный звукоподражательный принцип также использует джазовый вокалист и педагог Б. Столов в своём методе развития метроритмического чувства «Scat Drums».

Компактность «коннакола» позволяет освоить любые сложные ритмы наиболее широкому кругу обучающихся. Очень часто проблемы с ритмом возникают не только у перкуссионистов, но и у других

инструменталистов, и им бывает сложно найти общий язык с аккомпаниаторами (концертмейстерами). В настоящее время существует множество учебных пособий по освоению методики «коннакола». Среди наиболее ярких стоит назвать видеошколу, созданную известным джаз-рок гитаристом Дж. Маклафлиным и мастером перкуссии В. Сельваганешем «The Gateway To Rhythm»/«Врата ритма» [6].

Также из древних народных систем подобна индийскому «коннаколу» и японская система обозначения и развития ритма «Kuchi shoga» («кучи сёга»), в которой ритмослоги сочетаются с игрой на ударных инструментах – барабанах «таико», «цузуми».

Опора на эти два важнейших фактора (движение и речь) в формировании чувства метроритма подчёркивалась также и многими европейскими педагогами, принадлежащими к профессиональной музыкальной культуре. Например, двигательный фактор положен в основу небезызвестной музыкальной ритмики Э. Жака-Далькроза в начале XX века, а ритмослоговый – в основу французской времяизмерительной системы Галена–Пари–Шеве ещё в XIX веке.

Французская времяизмерительная система/French Time-Name system, составленная музыкантом-педагогом П. Галеном и его учениками Н. Пари и Э. Шеве, была одной из первых европейских ритмослоговых систем. Её авторы предложили названия – ритмослогов, отражающие временные характеристики звуков (по аналогии со слоговыми высотными названиями звуков), чтобы использовать их для чтения ритмической организации музыкальных произведений. В первоначальном варианте этой системы в качестве ритмических слогов использовались принятые в теории музыки названия длительностей. Используя определённые звуки – гласные «а» и «и», а также согласные «т» и «р» – и стремясь к односложности их произнесения, авторы в дальнейшем составили минимальный набор слогов для чтения и воспроизведения ритма. Так, в этой времяизмерительной системе четвертной длительности соответствовал слог «та», восьмой – «ти» (двум восьмым «ти-ти»), половинной – «та-а», целой «та-а-а-а», группе из четырёх шестнадцатых – «ти-ри-ти-ри» [1].

В дальнейшем на основе системы Галена–Пари–Шеве уже в XX веке были созданы современные мировые слоговые системы для освоения ритма таких известных исследователей и музыковедов: З. Кодая (1935); Мак Хоса-Тиббса (1945); система Р. Хофмана–В. Пелто–Дж. Уайта, во многом перекликающаяся с системой «коннакол» (1996); и система Э. Гордона (2003) [7] (Рисунок 5).

Рисунок 5 показывает, как звук коррелирует с символом (знаком) посредством слога: «слух» условно соединяется со «зрением» через «речь». Используя психологическую терминологию, можно сказать, что звук с помощью вербально-слуховой трансляции и вербальных ассоциаций (*овал слева*) преобразуется в слог (*овал внизу*), а слог в свою очередь с помощью вербально-трансформации и вербальных ассоциаций (*овал справа*) визуальной преобразуется в символ. То есть между звуком и символом, условно, существует обязательный «посредник» в виде слога. Это свидетельствует о том, что напрямую (минуя речевой анализатор) ритмо-двигательный навык или не сформируется, или сформируется в искажённом виде – в виде неритмичной игры.

Музыковед и педагог К. Крюгер в работе «Music Literacy Rhythm»/«Музыкальная ритмическая грамотность» отмечает, что в формировании метроритмического навыка при воспроизведении звуковых символов и символьной фиксации звука участвует необходимое связующее звено в виде ритмослога [7] (Рисунок 6).

Среди отечественных методик развития метроритмических способностей с помощью ритмослогов и жестов с использованием в той или иной мере времязмерительной системы Галена–Пари–Шеве можно отметить систему ритмослогов М. Андреевой, ритмофонику и ритмографику Н. Бергер, систему метроритмических жестов и ритмослогов Т. Вогралик, систему ритмических слогов П. Вейса, методику освоения длительностей О. Костюничевой, систему ритмической сольмизации В. Брайнина, моторно-двигательный способ дифференциации ритма Т. Артёмкиной [1].

Из новых методических разработок в области ритма нельзя обойти стороной видеошколу барабанщика Б. Гребя «The Language of Drumming»/«Язык барабанов» (Рисунок 7). Автор обрисовывает системную и в то же время творческую методику, в которой проводится прямая зависимость между наиболее существенными элементами ритма и основами разговорного языка. Греб предлагает «ритмический алфавит», который включает в себя все возможные варианты ритмических группировок – дуольной и триольной пульсации, что крайне важно особенно для эстрадно-джазовых исполнителей [6].

Проанализировав различные метроритмические подходы, можно сделать вывод, что на сегодняшний день, в принципе, не существует единой принятой методики для развития чувства ритма в контексте всего многообразия и специфики современной эстрадно-джазовой музыки. И потому для развития базового метроритмического навыка для начинающих и профессионально малоподготовленных музыкантов

наиболее продуктивно в обучении применять систему «коннакол», например, используя видеошколу Дж. Маклафлина, которую автор данной изложенной здесь статьи и успешно применял, например, для занятий с джаз-рок ансамблем.

Итак, учитывая всё выше сказанное, можно сделать выводы: определяющим фактором в процессе обучения метроритму выступает целенаправленное использование сочетания ритмослогов и движения, что позволяет сформировать полноценное исполнительское качество; а наиболее гибкую, универсальную систему, способствующую совершенствованию метроритмических навыков, вероятно, можно, получив, объединив методические концепции мировых музыкальных культур по развитию метроритма с наиболее актуальными на сегодняшний день новейшими компьютерными программными достижениями и нейросетевыми технологиями.

Список использованных источников

1. Афанасьева, З. Б. Работа над метроритмом на начальном этапе обучения на основе применения ритмослогов и ритмических жестов в процессе изучения музыкальных длительностей / З. Б. Афанасьева // Метод. разработка. – Кострома, 2016. – 44 с.
2. Ковалевский, М. И. Методика обучения основам ритмической организации ритм-секции джаз-оркестра, ансамбля / М. И. Ковалевский. – М., 2002. – 89 с.
3. Кунин, Э. И. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке / Э. И. Кунин. – М. : Мега-Сервис, 1997. – 53 с.
4. Степурко, О. М. Скэт-импровизация: Школа Джонни Митчелл (би-боп и латино). Метод «Scat Drums» Б. Столова / О. М. Степурко – М. : Камертон, 2006. – 76 с.
5. Брайнин, В. Б. О возможных подходах к ритмической сольмизации / В. Б. Брайнин // Педагогическое образование и наука – М. : МАНПО, 2007. – № 2. – С. 25–27.
6. Никитченко, А. Э. Занятия ритмикой как часть метода Spaced Learning в системе современного джазового образования / А. Э. Никитченко, Е. М. Минев // Наука, искусство, культура. – М., 2014. – Вып. 10. – С. 162–168.
7. Krueger Carol. Progressive Sight Singing. Oxford University Press, 2006. – pp. 537-548.

References

1. Afanasyeva Z. Rabota nad metroritimom na nachal'nom etape obucheniya na osnove primeneniya ritmoslogov i ritmicheskikh zhestov v processe izucheniya muzykal'nyh dlitel'nostej [Work on the metro rhythm at the initial stage of

- training based on the use of rhythmic syllables and rhythmic gestures in the process of studying musical durations] / Metod. razrabotka [Methodological development]. Kostroma, 2016, 44 p.
2. Kovalevsky M. Metodika obucheniya osnovam ritmicheskoy organizatsii ritm-sekcii dzhaz-orkestra, ansamblya [Methods of teaching the basics of rhythmic organization of rhythm-sections of a jazz orchestra, ensemble] Moscow, 2002, 89 p.
 3. Kunin E. Sekrety ritmiki v dzhaze, rok- i pop-muzyke [Secrets of rhythm in jazz, rock and pop music] Moscow : Mega-Service, 1997, 53 p.
 4. Stepurko O. Sket-improvizatsiya: SHkola Dzhonni Mitchell (bi-bop i latino). Metod «Scat Drums» B. Stolova [Scat - improvisation: Johnny Mitchell School (be-bop and Latin). Method "Scat Drums" by B. Stolov] Moscow : Kamerton [Tuning fork], 2006, 76 p.
 5. Brainin V. O vozmozhnykh podhodakh k ritmicheskoy sol'mizatsii [About possible approaches to rhythmic solmization] / Pedagogicheskoe obrazovanie i nauka [Pedagogical education and science]. Moscow : MANPO, 2007, no. 2, pp. 25–27.
 6. Nikitchenko A, Minev E. Zanyatiya ritmikoj kak chast' metoda Spaced Learning v sisteme sovremennogo dzhazovogo obrazovaniya [Rhythm classes as part of the Spaced Learning method in the system of modern jazz education] / Nauka, iskusstvo, kul'tura [Science, Art, Culture]. Moscow, 2014, Issue 4, pp. 162–168.
 7. Krueger Carol. Progressive Sight Singing. Oxford University Press, 2006. – pp. 537–548.

Туков В. А. Вопросы развития метроритма у эстрадно-джазовых исполнителей в свете современных методических концепций. Статья посвящена вопросам развития метроритмических навыков и их роли в обучении эстрадно-джазовому исполнительству. В статье рассматриваются различные методические концепции формирования и совершенствования метроритма в импровизационном исполнительском искусстве – от методов, построенных на традициях устной музыкальной культуры, до современных методических разработок. В этом аспекте анализируется ряд актуальных методик развития джазового ритма, разработанных известными музыковедами и теоретиками.

Методология исследования освещается в аспекте формирования метроритмических навыков на основе целенаправленного использования синтеза ритмослогов и движения: жесты, хлопки, игра на инструменте.

Научная новизна заключается в выявлении значения комплексного подхода к овладению спецификой джазового ритма и определении перспектив его развития в современной джазовой музыке.

Для формирования устойчивых метроритмических навыков в эстрадно-джазовом исполнительстве целесообразно использовать наиболее актуальные методики его развития, последовательно применяя их в обучающем процессе.

Ключевые слова: ритмослоги, двигательные навыки, эстрадно-джазовое исполнительство, ритмический алфавит, музыкальная ритмическая грамотность.

Туков В. А. Питання розвитку метроритму у естрадно-джазових виконавців у світі сучасних методичних концепцій. Статтю присвячено питанню розвитку метроритмічних навичок та їх ролі у навчанні естрадно-джазовому виконавству. У статті розглядаються різноманітні методичні концепції формування та вдосконалення метроритму в імпровізаційному виконавському мистецтві – від методів, заснованих на традиціях усної музичної культури, до сучасних методичних розробок. В цьому аспекті аналізуються актуальні методики розвитку джазового ритму, розроблених відомими музикознавцями та теоретиками.

Методологія дослідження висвітлюється у аспекті формування метроритмічних навичок на базі цілеспрямованого використання синтезу ритмослогів та руху: жести, хлопки, гра на інструменті.

Наукова новизна полягає у виявленні значення комплексного підходу до оволодіння специфікою джазового ритму та визначенні перспектив його розвитку у сучасній джазовій музиці.

Для формування техніки метроритмічних навичок у естрадно-джазовому виконавстві доцільно використовувати актуальні методики його розвитку, послідовно застосовуючи їх у навчальному процесі.

Ключові слова: ритмослоги, рухові навички, естрадно-джазове виконавство, ритмова абетка, музична ритмова грамотність.

Tukov V. Questions of the development of the metro rhythm among pop and jazz performers in the light of modern methodological concepts. The article is devoted to the development of metro-rhythmic skills and their role in teaching pop and jazz performance. The article discusses various methodological concepts of the formation and improvement of the metro rhythm in improvisational performing arts – from the methods based on the traditions of oral musical culture to the modern methodological developments. In this aspect, a number of topical techniques for the development of jazz rhythm, developed by well-known musicologists and theorists, are analyzed.

The research methodology is covered in the aspect of the formation of metro-rhythmic skills based on the purposeful use of the synthesis of rhythmic syllables and movement: gestures, claps, playing an instrument.

Scientific novelty lies in identifying the value of an integrated approach to mastering the specifics of jazz rhythm and determining the prospects for its development in modern jazz music.

For the formation of stable metro-rhythmic skills in pop and jazz performance, it is advisable to use the most relevant methods of its development, consistently applying them in the learning process.

Key words: rhythm-syllables, motor skills, pop-jazz performance, rhythmic alphabet, musical rhythmic literacy.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Рисунок 1 – Исполнение ритмических рисунков, нотированных восьмыми длительностями и пунктирным ритмом

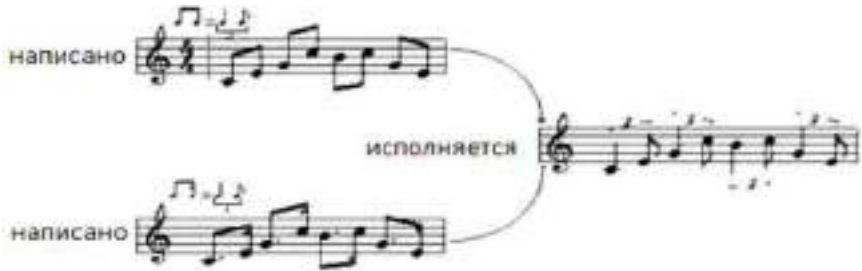
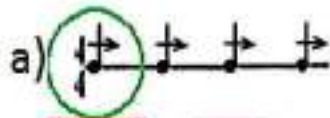
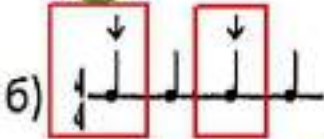


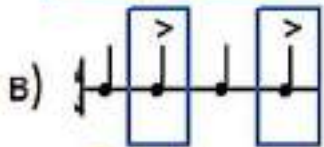
Рисунок 2 – Схема джазового ритма



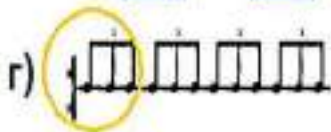
а) → микро-временные, едва уловимые отклонения (сдвиг) пульса метра относительно строгого темпа,



б) ↓ метрические акценты размера такта;



в) > динамическая опора на слабые доли такта;













г)  тернарность ритмических пропорций в отсчёте (исчислении) долей такта

Рисунок 3 – Компоненты джазового ритма и методики по его развитию



Рисунок 4 – Ритмослоги системы «коннакол»: дуоли и триоли

Time sig.	Beat	Division	Subdivision
e.g. $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{2}$			
	ta	ta di	ta ka di mi
e.g. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$			
	ta	ta di	ta ka di mi
e.g. $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$			
	ta	ta di	ta ka di mi










Time sig.	Beat	Division	Subdivision
e.g. $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{12}{4}$			
	ta	ta ki da	ta va ki di da ma
e.g. $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$			
	ta	ta ki da	ta va ki di da ma
e.g. $\frac{6}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{16}$			
	ta	ta ki da	ta va ki di da ma

Рисунок 5 – Сравнительная таблица современных мировых слоговых систем для освоения ритма

	четверть	1 восьмых		3 восьмых			4 шестнадцатых			
Келай (1935)	ta	ti	ti	tri	o	la	ti	ka	ti	ka
Мак-Хос-Тиббе (1945)	1	2	te	3	la	le	4	ta	te	ta
Хофман-Петто-Уайт (1996)	tn	tn	di	tn	ki	dn	ta	kn	di	mi
Гордон (2003)	du	du	de	du	da	di	du	ta	de	ta

Рисунок 6 – Схема К.Крюгер «звук- символ- слог»

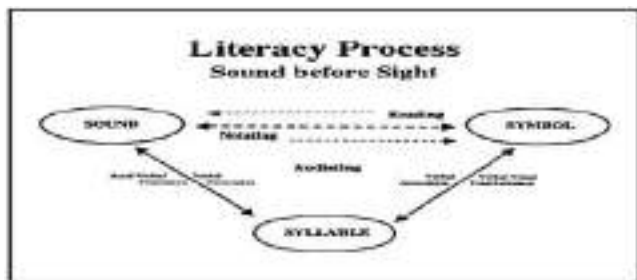
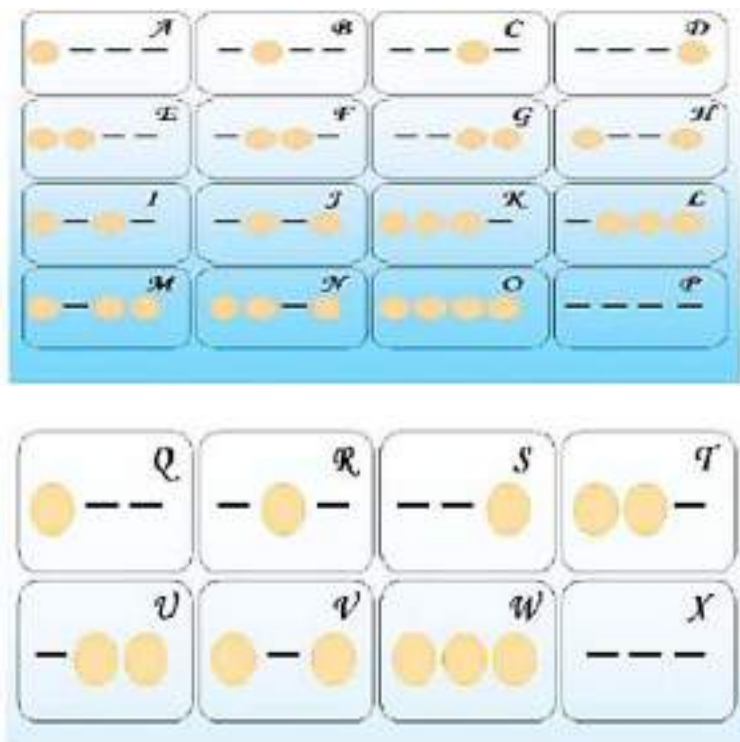


Рисунок 7 – Ритмический алфавит Б.Греба для дуольной и триольной пульсации



ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ КАНТАТЫ К. ОРФА «КАРМИНА БУРАНА»

Музыкальное искусство XX века отличается пестротой стилей и направлений, возникающих в рамках индивидуального композиторского видения. Одним из ярких представителей нового музыкального языка является выдающийся немецкий композитор Карл Орф. Оркестровое воплощение его идей и образов обладает несомненным своеобразием и нуждается в подробном изучении.

Ведущей областью творчества композитора являются сценические произведения, характеризующиеся относительной простотой музыкального языка и связью современной театральной драматургии с традициями западноевропейского музыкально-театрального искусства. Репрезентант оригинального авторского стиля К. Орфа – кантата «Кармина Бурана», завоевавшая всемирную популярность и на долгие годы закрепившаяся в репертуаре многих театров. Предпринятая нами попытка проанализировать партитуру данного произведения и проникнуть в суть оркестрового мышления композитора обусловила *актуальность* избранной темы.

Цель статьи заключается в выявлении особенностей оркестровки кантаты К. Орфа «Кармина Бурана». *Методологическая база* исследования имеет комплексный характер. При разработке темы использовались установленные для отечественного музыковедения принципы системного, целостного и сравнительного анализа.

Среди множества творений К. Орфа кантата «Кармина Бурана», несомненно, самая известная. Именно с неё композитор пожелал начать заново список своих сочинений. Клавир произведения был написан очень быстро – в мае-июне 1934 г., однако работа над партитурой затянулась до августа 1936 г. Премьера состоялась в 1937 г. во Франкфурте. В 50-е годы К. Орф включил «Кармину Бурану» в качестве первой части в триптих под названием «Триумфы», куда ещё вошли «Песни Катулла» и «Триумф Афродиты». Общую идею трилогии композитор обозначил как победу человеческого духа через равновесие плотского и вселенского.

Кантата «Кармина Бурана» состоит из пролога и трёх частей, каждая из которых посвящена раскрытию определённой поэтической темы: судьба и фатум (№ 1, 2, 25), весна (№ 3 – 10), гротескные образы в таверне (№ 11 – 14) и любовь (№ 15 – 24). Литературной основой стал

рукописный сборник стихов и песен XII – XIII веков, хранившийся в бенедиктинском монастыре в предгорьях баварских Альп. В большинстве номеров кантаты композитор средствами жанрового переосмысления, ритмического варьирования и оркестровых красок оживил старонемецкую песню и церковную мелодику, не цитируя их подлинных образцов [3, с. 68]. Преобладающая музыкальная форма в кантате – строфическая песня. Куплеты повторяются по два-три раза, иногда буквально, иногда с некоторыми оркестровыми переосмыслениями.

Несмотря на всемирную известность «Кармины Бураны», ни в одном доступном нам источнике не был найден подробный разбор её оркестровки. Редкие упоминания о составе инструментов, их функциях содержатся в монографии О. Леонтьевой и в отдельных статьях, посвящённых анализу произведения. Постараемся восполнить этот пробел, обозначив особенности состава оркестра, проанализировав камерные и тугтийные эпизоды, выявив выразительные функции чистых и смешанных тембров в их тесной связи с образным содержанием и драматургией произведения.

Кантата написана для тройного состава большого симфонического оркестра с солистами (сопрано, тенор и баритон) и тремя хорами (смешанным, камерным и детским). Деревянные духовые инструменты представлены 3 флейтами (III – флейта-пикколо), 3 гобоями (III – английский рожок), 3 кларнетами *in B* (II – бас-кларнет *in B*, III – малый кларнет *in Es*), 2 фаготами и контрафаготом. Роль деревянных духовых инструментов исключительно велика: они активно задействованы в камерных номерах. Медная духовая группа представлена стандартно: 4 валторны (*in F*), 3 трубы (*in B*, *in C*), 3 тромбона, 1 туба. Их функция – преимущественное участие в тугтийных эпизодах. Расширена группа ударных инструментов: 5 литавр, колокольчики, ксилофон, кастаньеты, трещотка, бубенцы, треугольник, 2 античные тарелочки, 4 тарелки, там-там, колокола, тамбурины, малый и большой барабаны. Данные инструменты выполняют очень важную функцию: именно с их помощью в музыке воплощены мощные завораживающие ритмы, скандирующие остинато, подчёркнута переменная акцентика. Также в кантате задействованы челеста (№№ 3, 15, 16, 17, 23) и два рояля (№№ 1, 2, 5, 15, 18, 20, 22, 23, 25). Струнная группа имеет стандартный состав: первые и вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Отличается тонкой нюансировкой, использованием многообразия штрихов и исполнительских приёмов.

Сценический замысел «Кармины Бураны» и её композиционный план во многом обусловлены символом «колеса Фортуны». Ему

посвящён пролог и заключительный хор, но сквозное действие «мотива судьбы» ощущается на протяжении всего сочинения [3, с. 72]. № 1 «О, Фортуна» (он же № 25) является визитной карточкой кантаты и концентрирует в себе основную идею – изменчивость фатума, который то угрожает нам, то тешит нас напрасной надеждой, то возносит на вершину. Мощное, грозное тутти в первых четырёх тактах воплощено всеми группами оркестра, двумя роялями и смешанным хором. После резкой смены динамики с *ff* на *pp* со слов «*simper crescis*» начинается равномерное безостановочное движение, словно заклинание у хора. Пульсация в оркестре достигается силами *pizzicato* струнных, *staccato* роялей и фаготов. Партия хора продублирована октавой гобоев и английского рожка. Постепенное нарастание силы звучности реализуется за счёт включения флейт и кларнетов (ц. 2). И снова резкая смена динамики (ц. 6) задействует все силы оркестра: на *ff* хор скандирует «*sors salutis*», усиленный скрипками, альтами, виолончелями и валторнами. Затейливая фигурация, ранее звучавшая у фаготов, теперь поручена всем деревянным духовым (кроме контрафагота), трубам, тромбонам и литаврам. Рояль по-прежнему продолжает свою остинатную фигуру, охватывая более высокие регистры. Подключается большой барабан и там-там, создавая ощущение надвигающейся неотвратимой силы. В последних девяти тактах звучание струнных уплотняется аккордами, а медь громогласно возвещает мажорными созвучиями трёх труб на *fff* ликующее окончание повествования.

Уже в данном № 1 «О, Фортуна!» мы видим реализацию принципа, который далее ляжет в основу оркестровой драматургии кантаты. Речь идёт о чередовании мощных, громогласных тутти с камерными эпизодами прозрачной оркестровки. Не всегда этот принцип проводится в кантате неукоснительно, но определённую закономерность усмотреть можно. Для анализа нами выбраны наиболее яркие и показательные номера (или фрагменты), сгруппированные в два блока. Первый из них включает эпизоды камерного звучания с солирующими вокалистами:

- соло баритона № 4 и № 16;
- соло сопрано №№ 17, 21, 23;
- соло сопрано с детским хором № 15;
- соло тенора № 12.

Также будут рассмотрены камерные хоровые номера – № 3 и № 8. Второй блок посвящён анализу фрагментов, в которых содержатся разные виды тутти – №№ 2, 5, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 18, 20, 22, 24.

Исследователь О. Леонтьева в монографии отмечает, что К. Орф учился искусству инструментовки на партитурах К. Дебюсси, его «Ноктюрны» поражали своим мастерским владением оркестра [3, с. 35-36]. Можно предположить, что именно влияние К. Дебюсси так сильно сказалось в тончайших оркестровых нюансах камерных номеров кантаты «Кармина Бурана». Рассмотрим некоторые из них.

Номера с солирующими вокалистами отмечены, преимущественно, прозрачной оркестровкой, небольшим составом инструментов и градаций динамики в пределах *pp* – *p*. Так, № 4 «Солнце согревает всё» открывается четырёхкратным повторением звука «а²», продублированного в несколько октав у флейты пикколо, колокольчиков, флажолетов первых скрипок и контрабасов. Благодаря такой оркестровке создаётся эффект мерцания солнечных лучей, замороженного любования весной. Затем на фоне засурдиненных виолончелей (*div. in 6*) начинается свой рассказ солирующий баритон. Его изречения и первый четырёхтакт постоянно чередуются. Оканчивается номер тоже очень камерно: октавой в низком регистре у солирующего контрабаса и валторны, уплотнённых ролям.

Подобного рода оркестровка использована и в № 16 «День, ночь и всё мне ненавистно»: соло баритона звучит на фоне неполной струнной группы (без первых скрипок), чередуясь с мягким аккордом у засурдиненных валторн, бас-кларнета, гобоев, флейт-пикколо и челесты. Здесь композитор рисует образ страдающего возлюбленного.

Похожая трактовка инструментов используется и в номерах с соло сопрано. Так в № 17 «Стояла девушка» тонкими красками струнно-смычковых инструментов создаётся портрет юной цветущей красавицы. Композитор создаёт интересную фактуру у засурдиненных скрипок и альтов (каждая партия *divisi*), используя флажолеты виолончелей и контрабасов. В окончании каждого куплета (распев слогов «eia») соло сопрано дублируется терциями кларнетов и звучит на фоне педалей у валторны и двух флейт (в низком регистре).

№ 21 «На весах» представляет собой похожий пример использования засурдиненной группы струнно-смычковых *pp* (*divisi* первых скрипок, альтов и виолончелей) на фоне педалей *ppp* у бас-кларнета, контрафагота и валторны. Размышления героини о выборе между «горячей любовью и девичьим стыдом» перемежаются интонациями у двух флейт (параллельные терции).

Самый маленький номер, представленный всего лишь одной страницей партитуры – № 23 «Нежнейший мой». Возглас героини «любимый мой, всю себя отдаю тебе» звучит на фоне засурдиненных

контрабасов, виолончелей (*div. in 3*) и альтов (*div. in 3*). На последнем аккорде добавляются вторые скрипки (*div. in 8*) и флажолеты первых скрипок, челеста, колокольчики, рояль.

Интересен номер с соло сопрано и детским хором – № 15 «Любовь летает всюду». Первый четырёхтакт терпким звучанием дерева, двух роялей и красочными мажорными трезвучиями струнных готовит дальнейшее повествование. Начиная с ц. 103 в оркестре рисуется идиллический образ: мелодия изложена параллельными терциями двух флейт, контрапунктирующий голос – у гобоя, педаль – у английского рожка, засурдиненной трубы и флажолетов альтов. Сильная доля каждого двухтакта подчёркивается колокольчиками. Оркестровый материал периодически прерывается одnogлосием детского хора и снова возвращается к своему звучанию. Соло сопрано появляется только в среднем разделе номера и звучит очень взволнованно – на фоне пустых квинт челесты, мелизмов флейт с добавлением пунктира у пикколо и максимально дифференцированной фактуры у струнных. Она складывается следующим образом: педаль у трёх солирующих засурдиненных виолончелей и одной солирующей скрипки, пульсирующее четвертями ритмическое остинато у вторых скрипок *div.*, аккорд на сильной доле такта *pizzicato* у семи солирующих первых скрипок. Такими тонкими оркестровыми красками композитор очерчивает образ героини, жаждущей любви, но не познавшей её.

Особняком среди всех сольных номеров кантаты стоит гротескный № 12 «Когда-то жил я в озере» («Плач жареного лебедя»), несомненно, один из самых ярких и запоминающихся. Мелодия исполняется фальцетом (соло тенора), дублируясь в оркестре флейтой-пикколо, малым кларнетом *in Es* и засурдиненной трубой. Создаётся интересный тембровый микст. Вибрирующий оркестровый фон соткан из *frullato* двух флейт, педали у трёх валторн *con sordino* и тремолирующих альтов (тоже *con sordino*). Хор мужских голосов сопровождает каждый куплет припевом: «Как негр, чёрен, сильно поджарен». Эта фраза уплотнена тремя засурдиненными тромбонами, а басовая функция поручена фаготам, контрафаготу, тубе, литаврам и *pizzicato* контрабасов. Всё в этой сложной оркестровой фактуре строго выверено и дифференцировано.

Следующими примерами камерной оркестровки могут служить хоровые номера – № 3 «Заклинание весны» и № 8 «Дай, торговец, краску мне». Каждый из них интересен по-своему и представляет разные варианты работы с оркестровой фактурой. К примеру, в № 3 неторопливое октавное звучание хора (басы и альты) накладывается на

выдержанные аккорды двух роялей, дублированных тромбоном, валторной и трубой. Вторая половина куплета (со слов *in vestitu vario*) исполняется в хоре октавой сопрано и теноров на фоне аккордов челесты и дерева (гобой и флейты). Создаётся спокойное, задумчивое настроение.

В № 8 «Дай, торговец, краску мне» рисуется иной образ – подвижный, игривый, но оркестр использован по-прежнему экономно: тонкая дифференциация у струнной группы (*div.*, *pizz.*, флажолеты), солирующие гобой, дублирующие основную мелодию, мягкая педаль у валторн. Особый колорит номеру добавляют бубенцы и треугольник.

Говоря о камерных номерах кантаты, мы упоминали влияние оркестрового стиля К. Дебюсси. Переходя же к анализу туттийных эпизодов, нужно упомянуть Р. Штрауса. По утверждению О. Леонтьевой именно эти два композитора были «основными ориентирами для К. Орфа в его блужданиях по запутанным путям современной музыки» [3, с. 45]. Экспрессия звуковых масс, заострённость контрастов, особые тембровые средства – вот те особенности, которые роднят оркестровку Р. Штрауса и К. Орфа.

Рассмотрим некоторые интересные туттийные эпизоды кантаты, опираясь на классификацию Н. Римского-Корсакова. В своем труде «Основы оркестровки» он выделяет несколько видов тутти: большое, малое (без тяжёлой меди), тутти духовых групп (деревянных и медных), тутти-*pizzicato* (исполнение струнно-смычковыми), одно-, дву- и трёхголосные тутти (участие более или менее полного состава оркестра) [5, с. 84–85].

Примерами большого тутти могут служить: оркестровый отыгрыш (последний 10-такт) в № 2 «Оплакиваю раны, нанесённые Судьбой», вторая половина каждого из куплетов в № 5 «Посмотри, как она приятна» и вступление (первый 9-такт) к № 7 «Лес цветёт». Фактура уплотнена, функции дифференцированы по группам инструментов.

Тутти-*pizzicato* и большое тутти встречаем в № 9 «Хоровод». Оркестровое вступление предвещает картину веселья. Первая и третья стремительные части («Посмотри на меня, юноша») одинаковы и контрастируют с неторопливой серединой («Приди, приди, мой милый»). Быстрые разделы формы начинаются с изложения материала у всей струнной группы на *ff pizzicato*. Далее вступает хор, и развитие материала доходит до большого тутти.

Интересный вариант работы с оркестровой фактурой находим в № 10 «Если бы весь мир был мой». Он начинается с мажорных фанфар у продублированных в октаву трёх труб и трёх тромбонов. Далее следует вступление хора и всех оркестровых групп: мелодическая линия

уплотнена аккордами валторн, флейт с кларнетами, струнных (скрипки и альты). После небольшой динамической «передышки» появляется новый вариант мощного тутти (ц. 80) со строгой дифференциацией оркестровой фактуры. Мелодия проводится в нескольких октавах (верхняя – флейты; средняя – гобои, кларнет, трубы, сопрано и альты; нижняя – тромбоны, тенора и басы). У первых и вторых скрипок на **ff** звучат четырёхзвучные аккорды. Басовая функция привычно поручена фаготам, контрафаготу, тубе, виолончелям и контрабасам, подчёркнута литаврами. Оканчивается номер теми же громогласными фанфарами, что и вначале, но с участием акцентированных аккордов у всего оркестра, укрепляя восторженно-радостный настрой главного героя.

Совершенно особым колоритом проникнуты номера второй части «В таверне». Так, № 11 «Пылая внутри» – один из немногих примеров с соло баритона, не отмеченный камерностью звучания, а наоборот, рисующий грозный образ. В оркестре использованы как малое, так и большое тутти.

Интересный пример мощного *forte*, достигаемого использованием только двух оркестровых групп, можно увидеть в № 13 «Я – настоятель», в котором рисуется образ аббата страны веселья и праздности. Здесь повествование солирующего баритона перемежается аккордами засурдиненной меди и ударных (трещотка, барабаны, тарелки, колокола). Эти фрагменты нельзя назвать туттийными в привычном понимании, но они создают похожий эффект и в динамическом отношении не уступают совместному звучанию всего оркестра.

Особой завораживающей ритмикой отмечен следующий № 14 «Сидя в таверне», построенный на контрасте динамики и фактуры. Основной материал излагается у мужского хора на фоне пульсирующего на *pp* стаккато фаготов и контрафагота, *pizzicato* виолончелей и контрабасов, подчёркнутых малой литаврой. На мгновение, словно вспышка, появляется двухтактовое большое тутти **ff**, которое снова сменяется первоначальной пульсацией на *pp* (и так несколько раз). С каждым новым проведением туттийные эпизоды разрастаются, доходя до кульминационного на словах «Parum sexcente nummate» (начиная с третьего такта после ц. 100). Этот мощный фрагмент отмечен активным подключением ударных (там-там, тарелки, ксилофон, барабаны, литавры) и особой плотностью оркестровой фактуры.

Очередной номер с соло баритона, не отмеченный камерностью звучания, – это № 18 «В груди моей». Активное звучание меди, малое и большое тутти, смешанный и детский хоры – всё создаёт особое экстатическое настроение главного героя.

Интересные примеры с точки зрения исполнительского состава представляют собой № 20 «Приди, приди, о, приди же» и № 22 «Время приятно». В первом из них К. Орф использует два смешанных хора, два рояля и большое количество ударных инструментов (ксилофон, колокольчики, треугольник, античные тарелочки, тамбурин, малый барабан, тарелки и литавры). Задействовав только этих исполнителей, композитор создаёт на удивление плотную, интересную фактуру, близкую туттийному звучанию (с ц. 128). Общее настроение номера – нетерпеливое, нервное ожидание возлюбленных, предвкушение встречи – рисуется с первых же тактов (переключки двух хоров, аккомпанирующие рояли, подчёрчивающая функция ударных). Особой мощью отмечен последний четырёхтакт, где на *ff* в единое целое сливается звучание всех исполнителей.

Похожий инструментальный состав с некоторыми изменениями представлен в № 22 «Время приятно»: два рояля, смешанный и детский хоры, соло сопрано и баритона. В группе ударных – колокольчики, античные тарелочки, тамбурин, кастаньеты, малый и большой барабаны, тарелки и литавры. Номер построен на контрастах динамики, звучания туттийных фрагментов и солирующих вокалистов. Особенно возрастает роль ударных инструментов.

Предпоследний номер кантаты – № 24 «Привет тебе, прекраснейшая!» – полностью выдержан в фактуре большого тутти. Тема-мелодия хора на *ff* дублируется деревянными и медными духовыми, струнные же исполняют контрапунктирующие голоса (движение параллельными терциями в двух октавах у скрипок и альтов). Интересно одновременное применение двух литавр, настроенных на «до» и «ре» малой октавы, большого барабана и трёх клавиатур колокольчиков. Такими укрупнёнными оркестровыми средствами К. Орф создаёт гимн торжествующей любви. Последний мажорный аккорд как бы возвещает радостный финал кантаты, но вместо него *attaca* «вторгается» возглас «О, Фортуна!» и снова начинает свой бег вечное колесо повелительницы мира» [3, с. 81].

Анализ партитуры кантаты «Кармина Бурана» позволил нам глубже проникнуть в творческую лабораторию К. Орфа и выявить следующие особенности его оркестрового стиля: чёткая графическая рельефность оркестровых линий, грамотное распределение оркестровых функций, единство оркестровой мысли и формообразования. Композитор свободно владеет тончайшими нюансами штрихов, достигая эффектов полной дифференциации линий или их слияния.

В камерной изысканной оркестровке струнная группа часто подразделена на две или более партий (*div. in 3, in 6, in 8*): по пультам, на сольные партии, на группы с сурдинами и без них; на группы, играющие флажолетами, *pizzicato*, тремоло; иногда в широком расположении, а иногда полнозвучно и собранно.

Характер звучания деревянных духовых складывается из широкого использования чистых тембров и интересных микстовых сочетаний. Композитор пользуется большой свободой в применении разнообразных штрихов и технических возможностей инструментов.

Медные духовые инструменты используются композитором очень свободно: им поручены мелодические линии, подголоски, полные гармонические созвучия. Медь привычно участвует в туттийных эпизодах, исполняя фанфарные параллельные трезвучия (валторны, трубы, тромбоны) и в номерах с камерной инструментовкой (различные педали, игра *con sordino*).

Ударные выступают в кантате, преимущественно, как носители ритма и динамики. Композитор использует большое количество инструментов, но делает это экономно и расчётливо – либо в колористических фрагментах, либо в туттийном звучании всего оркестра. Особо нужно отметить ритмическую и аккомпанирующую функции двух роялей, являющихся полноправными участниками оркестра.

В кантате «Кармина Бурана» К. Орф проявил себя новатором во многих областях. Он сумел найти современные музыкально-выразительные и оркестровые средства, которые сохранили и обогатили колорит и красоту средневековой поэзии.

Список использованных источников

1. Благодатов, Г. И. История симфонического оркестра / Г. И. Благодатов. – Л. : Музыка, 1969. – 312 с.
2. Карс, А. История оркестровки / А. Карс. – М. : Музыка, 1989. – 304 с.
3. Леонтьева, О. Т. Карл Орф / О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 334 с.
4. Нестьев И. В. Зарубежная музыка XX века / И. В. Нестьев. – М. : Музыка, 1975. – 255 с.
5. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музгиз, 1946. – Т. 1. – 124 с.
6. Ширинян, Р. К. Оратория и кантата / Р. К. Ширинян. – М. : Музгиз, 1960. – 40 с.

References

1. Blagodatov G. Istoriya simfonicheskogo orkestra [History of the symphony orchestra] Leningrad : Muzyka [Music], 1969, 312 p.

2. Kars A. Istoriya orkestrovki [History of orchestration] Moscow : Muzyka [Music], 1989, 304 p.
3. Leontyeva O. Karl Orff / Moscow : Muzyka [Music], 1984, 334 p.
4. Nestiev I. Zarubezhnaya muzyka XX veka [Foreign music of the twentieth century] Moscow : Muzyka [Music], 1975, 255 p.
5. Rimsky-Korsakov N. Osnovy orkestrovki [Basics of orchestration] Moscow : Muzgiz, 1946, V. 1, 124 p.
6. Shirinyan R. Oratoriya i kantata [Oratorio and cantata] Moscow : Muzgiz, 1960, 40 p.

Тихонова С. Е. Особенности оркестровки кантаты К. Орфа «Кармина Бурана». Статья посвящена самому известному произведению Карла Орфа – сценической кантате «Кармина Бурана» для солистов, нескольких хоров и оркестра. Предмет исследования – особенности оркестрового стиля композитора. В статье выявляются формообразующие и выразительные функции чистых и смешанных тембров, оркестровых групп, специфические исполнительские приёмы в их тесной связи с образным содержанием и драматургией кантаты. Для анализа выбраны наиболее яркие и показательные номера, сгруппированные в два блока – фрагменты с камерной, прозрачной оркестровкой и туттийные эпизоды.

Методологическая база исследования имеет комплексный характер. При разработке темы использовались установленные для отечественного музыкознания принципы системного, целостного и сравнительного анализа.

Научная новизна статьи заключается в малой изученности её тематики и не освещённости ни в одной специальной литературе особенностей оркестровки кантаты К. Орфа «Кармина Бурана». Проведённый анализ позволил выявить и обобщить различные свойства оркестрового стиля композитора.

Ключевые слова: Карл Орф, кантата «Кармина Бурана», оркестровка, симфонический оркестр, хор.

Тихонова С. Є. Особливості оркестровки кантати К. Орфа «Карміна Бурана». Стаття присвячена найвідомішому твору Карла Орфа – сценічній кантаті «Карміна Бурана» для солістів, декількох хорів і оркестру. Предмет дослідження – особливості оркестрового стилю композитора. У статті виявляються формотворчі і виразові функції чистих і змішаних тембрів, оркестрових груп, специфічні виконавські прийоми в їх тісному зв'язку з образним змістом і драматургією кантати. Для аналізу обрані найбільш яскраві і показові номери, згруповані в два блоки фрагменти з камерною, прозорою оркестровою і тутійні епізоди.

Методологічна база дослідження має комплексний характер. При розробці теми використовувалися встановлені для вітчизняного музикознавства принципи системного, цілісного і порівняльного аналізу.

Наукова новизна статті полягає в малій вивченості її тематики і неосвітленості ні в одній спеціальній літературі особливостей оркестровки кантати К. Орфа «Карміна Бурана». Зроблений аналіз дозволив виявити й узагальнити різні властивості оркестрового стилю композитора.

Ключові слова: Карл Орф, кантата «Карміна Бурана», оркестровка, симфонічний оркестр, хор.

Tikhonova S. Features of the orchestration of the cantata "Carmina Burana" by K. Orff. The article is devoted to the most famous work of Karl Orff - the stage cantata "Carmina Burana" for soloists, several choirs and an orchestra. The subject of research is the features of the composer's orchestral style. The article reveals the formative and expressive functions of pure and mixed timbres, orchestral groups, specific performing techniques in their close connection with the figurative content and drama of the cantata. For the analysis, the most striking and revealing performances were selected, grouped into two blocks - fragments with chamber, transparent orchestration and tutti episodes.

The research methodological base is complex. When developing the theme, the principles of systemic, holistic and comparative analysis established for Russian musicology were used.

The scientific novelty of the article lies in the little study of its subject matter and the lack of coverage in any special literature of the orchestration features of the cantata "Carmina Burana" by K. Orff. The analysis made it possible to identify and generalize various properties of the composer's orchestral style.

Key words: Karl Orff, "Carmina Burana" cantata, orchestration, symphony orchestra, choir.

НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ВАЛТОРНЕ НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА № 1 ЛЬВА КОЛОДУБА

Инструментальный концерт¹⁷ является одним из наиболее распространённых и жизнеспособных жанров музыкального искусства. С момента зарождения он не утратил привлекательности для композиторов, исполнителей и слушателей благодаря его демократичной направленности, «гибкости», способности подчиниться постоянно изменяющимся стилевым канонам и сохранить актуальность в различные эпохи.

С момента возникновения жанр концерта перенёс многократные преобразования, коснувшиеся как музыкального языка, так и смысловой концепции: от многочастного «concerto grosso» XVII в. А. Корелли, через творчество А. Вивальди (цикл концерта обрел форму, где быстрые части обрамляли среднюю, медленную) к классической форме концерта, окончательно сформировавшейся в творчестве Венских классиков (закрепилась трёхчастная структура с первой частью в сонатной форме с двойной экспозицией и каденцией в конце, второй медленной частью без установившейся формы и быстрым финалом, чаще в форме рондо или в сонатной). Появление образцов жанра различных образных направлений, концепций, а также тенденция к индивидуализации композиционных

¹⁷Жанр концерта вызвал широкий интерес у исследователей. В их работах обсуждаются исторические, национальные и исполнительские типы концертов, проблемы их формы, концертное музицирование как принцип организации музыкального материала, важное место также занимает вопрос проблематики циклических форм, к которым относится концерт. К основополагающим можно отнести труды Г. Орлова «Советский фортепианный концерт», Ю. Хохлова «Советский скрипичный концерт», А. Алексеева «Концерт и камерные жанры инструментальной музыки», Л. Раабена «Советский инструментальный концерт», А. Уткина «О концертном музицировании и его формах в современной инструментальной музыке», М. Тараканова «Инструментальный концерт», Е. Дукова «Концерт в истории западноевропейской культуры», И. Кузнецова «Концертное музицирование как метод тематического развития» и другие. Большое количество исследований посвящено изучению концерта в творчестве отдельных композиторов.

решений характерны для творчества композиторов XIX века (к примеру, одночастный вариант концерта, созданный Ф. Листом). XX век предоставил нам разнообразный каталог композиционных моделей концерта в зависимости от реализации в них различных композиторских идей (как фактора индивидуализации), интерес к этому жанру, обогащённому концепционными, исполнительскими и конструктивными находками предшествующих эпох, нисколько не снижается.

Инструментальный концерт имеет неоспоримо большое значение для исполнительского искусства в целом. Будучи одним из самых распространённых жанров симфонической музыки, он предоставляет солисту возможность продемонстрировать весь спектр своего исполнительского дара: блестящее техническое мастерство, богатую палитру динамических оттенков, возможность раскрыть индивидуальный подход к содержанию музыкального произведения – представить на суд слушателей собственную исполнительскую интерпретацию.

Немаловажным фактором значимости рассматриваемого жанра для исполнителей является особый принцип организации музыкального материала – принцип концертирования. Б. Асафьев в исследовании, посвящённом творчеству Стравинского, раскрывает этимологию слова «концерт», заключающую в себе двойственную сущность принципа концертирования: *concertare* с латинского – сражаться, спорить, *concerto* с итальянского – соглашение [1, с. 220]. Диалог-спор антифонного типа, а затем и «примирение» солиста с оркестром является отличительной особенностью жанра концерта, делающей его привлекательным для широких слушательских масс. В итоге, инструментальный концерт для солиста с оркестром – максимально удачная с точки зрения зрелищности универсальная составляющая любого музыкального вечера, фестиваля или конкурса, неотъемлемая часть концертного репертуара любого активно концертирующего исполнителя.

В центре нашего внимания оказывается конкретный инструментальный вариант обсуждаемого жанра – концерт для валторны с оркестром, и выбор солирующего инструмента не случаен. Более чем за три века распространения валторны в художественной практике за ней закрепилась роль одного из ведущих инструментов в оркестре, камерном и сольном исполнительстве. Пройдя длительный путь эволюционирования от охотничьего рога до многофункционального музыкального инструмента широких технических и выразительных возможностей, валторна стала центром исполнительской деятельности многих выдающихся виртуозов и объектом историко-теоретических, педагогических и методологических исследований, заняла особое место в

творчестве великих композиторов различных эпох. Необходимость изучения особенностей применения столь многогранного инструмента, как валторна, в жанре концерта (с учётом его способности подчёркивать технический и выразительный потенциал солиста) обуславливает **актуальность** изучения образца концерта для валторны с оркестром в рамках данного исследования.

Авторами концертов для валторны с оркестром были известные зарубежные и русские композиторы Й. Гайдн, В. А. Моцарт, К. М. Вебер, Р. Штраус, Р. Глиэр и др. Особый вклад в становление роли валторны как солирующего инструмента в рамках жанра инструментального концерта внесли и украинские композиторы В. Гомоляка, Л. Дума, Е. Станкович. Причём, произведения этих авторов представляют собой особые разновидности жанра валторнового концерта, например, жанр большого симфонического концерта в Концерте для валторны с оркестром В. Гомоляки (1972 г.), синтез жанров симфонии, концерта, а также симфонической поэмы в Шестой камерной симфонии-концерте для валторны с оркестром Е. Станковича (1993 г.).

Первооткрывателем сочинений крупной формы для валторны в современной украинской музыке является Лев Колодуб. Автор ряда крупных симфонических произведений, инструментальных пьес, романсов и песен, театральной музыки, он до последнего момента – до своей смерти в 2019 году – занимал заметное место среди активных участников современного музыкального процесса. Его творчество благодаря высокому профессионализму, широкой жанровой панораме и богатому арсеналу выразительных средств весьма примечательно для современной украинской музыки и ведущих тенденций её развития.

В 70-е годы Л. Колодуб начал усиленно работать над концертными произведениями для духовых инструментов, что стало закономерным результатом поисков композитора в области инструментовки и тембровой выразительности. По мнению исследователя творчества Л. Колодуба М. Загайкевич, в основных симфонических произведениях композитора («Украинской карпатской рапсодии», симфонии-думе «Шевченковские образы», «Гуцульских картинках») именно партии духовых «выделяются искусной изощрённостью звуко сочетаний и играют первостепенную роль в щедром колористическом окраске музыкальных образов» [3, с. 50]. Следовательно, интерес Л. Колодуба к выразительным возможностям

инструментов духовых оркестровых групп проявлялся с первых же сочинений и на протяжении всего творческого пути¹⁸.

Л. Колодуб за короткий срок написал целую серию концертных пьес для духовых инструментов — «Тарантеллу» для трубы, «Поэму» для кларнета, «Элегию» для валторны, «Концертную кадрили» для трубы. Его творчество включает камерный вариант жанра валторнового концерта (Концерт № 2 для валторны с камерным оркестром, 1980 г.), жанр двойного концерта (Украинское концертно для двух валторн с оркестром, 1985 г.).

Избранное нами в качестве центрального объекта исследования произведение представляет собой один из лучших образцов жанра концерта для валторны в украинской музыке и вершину творчества Л. Колодуба в области музыки для духовых инструментов. Это одностанный Первый концерт для валторны с оркестром, созданный им в 1972 г. Виртуозный, технически очень сложный для солиста и при этом невероятно интересный благодаря ярко выраженному национальному колориту музыкального языка, этот Концерт в своё время стал жемчужиной фестивалей и конкурсных программ.

Так, в 1980 году практически все валторнисты музыкальных вузов (Киев, Львов, Одесса, Харьков, Донецк) исполняли Концерт № 1 Л. Колодуба, готовясь к III Всеукраинскому конкурсу исполнителей на духовых и ударных инструментах¹⁹, который проходил в Донецкой государственной академической филармонии (раз в пять лет). Этот Концерт был обязательным к исполнению в I туре, поскольку отличался повышенной трудностью и, следовательно, был отличным показателем мастерства конкурсантов, а сам Лев Николаевич Колодуб был председателем конкурса.

Не ставя перед собой задачу представить подробный исполнительский анализ рассматриваемого произведения ввиду ограничения масштабов исследования рамками статьи, обозначим *целью* нашего исследования представить некоторые методические

¹⁸ На наш взгляд, значительно повлияло на решение композитора обратиться к выразительным возможностям духовых инструментов обучение в прошлом игре на кларнете, что позволило ему ближе познакомиться с «тайнами» духовой музыки.

¹⁹ Из Донецкого музыкально-педагогического института стали лауреатами Виктор Комликов (валторна) – II премия, и ныне профессор Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева Виктор Николаевич Олейников (гобой) – I премия.

рекомендации для исполнителей Концерта № 1 Льва Колодуба как произведения конкурсного статуса.

Концерт для валторны с оркестром № 1 Л. Колодуба заполнил ощутимую брешь в украинской музыкальной литературе – ранее подобного украинские композиторы не создавали. Главный принцип концертной драматургии – соревнование оркестра и солирующего инструмента – решён в произведении путём взаимного дополнения и синтеза этих двух компонентов. Присущие оркестровому стилю Л. Колодуба колористическая щедрость, мастерское владение звукокрасочными эффектами получили широкое применение в различных эпизодах концерта. Концерт написан в сонатной форме и проникнут светлым, праздничным настроением, традиционным для классических образцов этого жанра.

Начинается Концерт № 1 для валторны с оркестром Льва Колодуба с призывного рога. Солю валторны в первом, третьем и пятом тактах, оркестр отвечает во втором, четвёртом и шестом тактах. Здесь необходимо показать напряжение, чёткую артикуляцию, динамичное не спадающее плотное *«fortissimo»*. Вступление необходимо играть твёрдым языком (маркированное *detache*) – такое пожелание оставил сам композитор, хотя многие исполнители в игре этого эпизода проявляют долю мягкости. Нота *C* (инструмент *in F*) – очень удобная и устойчивая для исполнения на валторне, однако исполнителю не стоит расслабляться: диафрагма должна быть напряжена, необходимо стоять крепко на чуть раздвинутых ногах с «энергетическим нервом» в организме. Не следует также делать микропаузы между первыми двумя нотами – все элементы мелодической линии должны звучать связно:

Пример 1

The image shows a musical score for Horn in F. It consists of three systems of staves. The top system is for the Horn in F, with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'ff'. The middle system is for the piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The bottom system is for the bassoon, with a bass clef and a key signature of one flat. The score shows the first few measures of the piece, with the horn playing a melodic line and the piano and bassoon providing accompaniment.

Радостный, возвышенный эмоциональный тон музыки в большой степени обусловлен характером главной партии. Призывными интонациями, пентатонической окраской, квартовой организацией интервалики и гармонических созвучий она близка к образцам древних пластов обрядового фольклора. При этом собранное пульсирующее сопровождение способствует ощущению целеустремлённости и воодушевлённости. Исполнителю следует уделить внимание «сбивке» ритма у солиста и оркестра 4/4–5/4–4/4 и сохранить правильную пульсацию:

Пример 2

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two systems. The first system has a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a soloist part in the treble clef. The second system also has a piano accompaniment and a soloist part. The piano part features a steady, pulsating accompaniment with chords and moving lines. The soloist part has a melodic line with some rests. The tempo is marked 'mp' (mezzo-piano) and there are 'stacc.' markings in the piano part.

В 5-й цифре в эпизоде с акцентами на первой, второй, третьей и четвёртой доле должен применяться двойной язык, «ту-ту-ку», у солиста смещаются акценты:

Пример 3

The image shows a musical score for Example 3, which is a single line of music in the treble clef. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, followed by a rest, and then another rhythmic pattern. The tempo is marked 'mp'.

В развитии главной темы её мотивы, построенные на квартовых интонациях, приобретают эффект «колокольности» и окутываются звенящими тембрами челюсти, деревянных инструментов и своеобразными ритмоформулами ударных. Первая доля исполняется на «та-та-ка» с крещендо к концу второго такта. Здесь солисту необходимо чётко слышать квинту и кварту. Акцентированная нота «ре» должна быть чётко артикулирована с моментальным уходом на «*riano*» и двухтактовым крещендо. Диафрагма работает от резкого напряжения, моментального расслабления и постепенного нагнетания звуковой волны

до «fortissimo». Исполнение такого приёма требует длительной подготовки и высокого уровня исполнительского мастерства:

Пример 4



Побочная партия (*Moderato*) не вносит коренных изменений в образный строй музыки, но придаёт ей более драматичный экспрессивный оттенок. Для исполнителя, чья партия выходит теперь на первый план, под визуальной простотой темы кроется большое внутреннее напряжение. Валторна экспонирует тему монологического характера, в мелодических очертаниях которой прослушиваются интонационные элементы свирельных наигрышей:

Пример 5



Для солиста повторное проведение этой же темы валторной с закрытым раструбом проходит с ещё большим эмоциональным и техническим напряжением, и вызывает ассоциации с эффектом эха, звуковой перспективы и в то же время оставляет ощущение углублённых размышлений.

Кроме отличающегося эмоционального характера мелодий, есть ещё один выразительный фактор, который различает главную и побочную партии – с появлением монологической темы исчезает подчеркнутая квартовость гармонической структуры, уступая место более мягким терцовым сочетаниям, иногда переходящим в линейную цепь поступенных образований: необходимо чётко слышать и интонировать эти интервалы (терция-кварта-квинта-терция), а также чисто артикулировать нижний регистр валторны. В эпизоде, который завершает экспозиционную часть концерта выразительным «жестом», вкрапленные тона постепенно возносятся вверх, будто растворяясь в звучании высоких регистров и создавая эффект мерцания.

Разработка – как в большинстве классических образцов сонатной формы – динамична, напориста, основана на трансформации мотивов

темы главной партии. В музыке доминирует активный квартовый элемент, поддерживаемый чётким, собранным ритмическим фоном. Энергия квартовой попевки высвобождается вспышками диссонантных звучаний, резко контрастными сопоставлениями чётких ритмизированных построений с колористическими тембровыми пятнами-сонорами. Все эти детали подчёркнуты исполнением солиста, который должен играть *marcato* – плотно, нарочито грубо.

В следующем эпизоде дуэт валторны и оркестра на нежнейшем *pp* подводит валторну к самой низкой ноте *E* большой октавы в цифре 25. Исполнителю здесь необходимо максимально расслабить амбушюр, нижнюю челюсть опустить вниз, но при этом держать мышечный тонус в уголках рта. Главной ошибкой исполнителя при взятии ноты *E* большой октавы является форсированное дыхание: необходимо исполнить эту ноту на «*pianissimo*» в состоянии покоя всего организма, контролируя вибрацию эпителия губного аппарата (амбушюра):

Пример 6



Реприза, которая не меняет ни характера, ни драматургических функций главной и побочной партий – снова возвращает в сферу ясных светлых настроений, утверждает торжественное звучание финального эпизода Концерта, сигнальный призывной рог солиста ставит точку.

В целом, образно-драматургическая структура Концерта для валторны с оркестром № 1 Л. Колодуба оставляет впечатление ясности и продуманности, в ней немало заимствовано из классических образцов этого жанра. И вместе с тем произведение звучит свежо и ярко благодаря богатой колористической палитре, оригинальным звукосочетаниям: среди них попадаются сложные политональные образования, необычные фонические эффекты. Всё это свидетельствует о композиторе как о мастере инструментовки, способном добиться покорения сложных исполнительских технических приёмов образному содержанию, и в этом проявится уже мастерство исполнителя.

С учётом необходимости для исполнителя правильно организовать работу над таким технически и содержательно сложным современным произведением, как Концерт для валторны с оркестром № 1 Л. Колодуба, с целью получения максимально положительного художественного результата, представляется возможным в качестве итогов исследования выделить следующие тезисы:

1. Исполнитель должен обладать *хорошей физической формой*: изученное нами произведение длится в среднем около пятнадцати минут, вес инструмента – около пяти килограммов, и его необходимо держать на весу. Для неподготовленного солиста исполнение в таких условиях окажется непосильной задачей.

2. Исполнитель должен уметь пользоваться *особыми техниками концентрации внимания*, физического расслабления и напряжения, способными помочь при длительной физической и психоэмоциональной нагрузке, в итоге, от этого зависит качество исполнения произведения. Для *выработки эстрадной выдержки* артиста работа над самоконтролем за пределами сцены должна вестись постоянно.

3. Залог успеха любого исполнителя перед выступлением со сложной программой – *уверенность в собственных технических возможностях* вне зависимости от обстоятельств окружающей среды, собственного морального и физического состояния, волнения на сцене. Такая уверенность достигается огромным, просто титаническим трудом – лишь с помощью *ежедневных систематических занятий*, правильно организованных и проходящих в благоприятной обстановке. Каждое занятие должно включать физические упражнения, дыхательные гимнастики (совершенно незаменимы для любого духовика), игру упражнениями и этюдами, разработанных специально для проработки технических трудностей при игре на валторне, чтение с листа большого количества музыкальной литературы различных эпох, стилей, жанров (включая ультрасовременные авангардные опусы).

4. Занятия должны быть грамотно *распределены по времени*: они разбиваются в течение рабочего дня на три-четыре подхода. Обязательным после каждого такого подхода является продолжительный отдых, дабы не переутомить мышцы губ и не потерять чувствительность амбушюра. При правильном распределении сил постигается особое искусство – искусство соединения инструмента-валторны и исполнителя-человека.

Концерт для валторны с оркестром № 1 Л. Колодуба при верном исполнении слушается легко, несмотря на сложность и необычность музыкального языка, и именно состояния видимой лёгкости должен

добиться хороший исполнитель (что, допустим, является большой редкостью для студентов-валторнистов, ведь профессионализм нарабатывается лишь с получением многолетнего опыта). Композитор заставляет слушателя жить в своём творении, в особом «мире» своего Концерта, и успешность реализации творческого замысла зависит практически полностью от исполнителя-валторниста: его профессиональной подготовки, мировоззрения, художественного образного мышления, взаимодействия с оркестром, умения передать все особенности и «изюминки» вверенного ему музыкального шедевра.

Валторна с её широким диапазоном и гибкостью звука, мягким и тёплым, подобным человеческому баритонного голоса тембром, давно утвердилась в праве занять почётное место на концертной эстраде. Задача каждого современного исполнителя – укрепить её позицию на сцене, пробудить больше интереса к этому замечательному инструменту. Главной методической рекомендацией современного исполнительства на валторне мы назовём следующее: достижение чистоты тона-звучания, способность продемонстрировать всё тембровое богатство инструмента, необходимость чёткого артикулирования каждой ноты, умение правильно оформить музыкальный синтаксис (в первую очередь фразировку), владение всей палитрой технических средств. И самое главное – способность донести собственную мысль, собственное видение произведения через композиторский нотный текст так, чтобы заложенное композитором музыкальное содержание и глобальная идея не пострадали, и в этом, на наш взгляд, заключается суть искусства исполнительства в целом. Всё это достигается лишь упорным трудом и огромным количеством приложенных сил, помноженных на многолетний опыт игры на инструменте.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. (И. Глебов) Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев – Л. : Тритон, 1929. – 399 с.
2. Усов, Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1975. – 199 с.
3. Загайкевич, М. П. Левко Колодуб: творчі портрети українських композиторів / М. П. Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 60 с.
4. Загайкевич, М. П. Нові твори М. Скорика та Л. Колодуба / М. П. Загайкевич // Музыка, 1972. – № 5. – С. 3–4.
5. Муха, А. І. Композитори України і української діаспори / А. І. Муха. – К. : Музична культура, 2004. – 352 с.

References

1. Asafiev B. (I. Glebov) *Kniga o Stravinskom* [The book about Stravinsky] Leningrad : Triton, 1929, 399 p.
2. Usov Yu. *Istoriya otechestvennogo ispolnitel'stva na duhovyykh instrumentakh* [History of domestic performance on wind instruments] Moscow : Muzyka [Music], 1975, 199 p.
3. Zagaykevich M. *Levko Kolodub: tvorchy portreti ukrains'kikh kompozitoriv* [Levko Kolodub: creative portraits of Ukrainian composers] Kiev : Muzichna Ukraïna [Musical Ukraine], 1973, 60 p.
4. Zagaykevich M. *Novi tvori M. Skorika ta L. Koloduba* [New compositions by M. Skorik and L. Kolodub] / *Muzyka* [Music], 1972, no. 5, pp. 3–4.
5. Fly A. *Kompozitori Ukraïni i ukrains'koï diaspori* [Composers of Ukraine and Ukrainian diaspora] Kiev : Muzichna kul'tura [Musical culture], 2004, 352 p.

Мороз П. Е. Некоторые методические рекомендации в контексте современного исполнительства на валторне на примере Концерта № 1 Льва Колодуба. Статья посвящена исследованию вопросов современного исполнительства на валторне на примере Концерта № 1 для валторны с оркестром Льва Николаевича Колодуба. Представлены общие сведения о жанре инструментального концерта, подчёркнуты и аргументированы его актуальность для современного исполнительского искусства, универсальность и демократичность для слушателей и артистов. Автор даёт характеристику состояния жанра инструментального концерта для валторны с оркестром в украинской музыке XX века, указывает на структурное разнообразие существующих образцов. Объектом исследования избран упомянутый Концерт Л. Колодуба как один из первых ярких примеров виртуозного произведения концертного жанра для солирующей валторны.

В статье использован метод обобщённого исполнительского анализа, совмещённого с элементами целостного анализа, а также элементы исторического, этимологического, стилистического методов исследования.

В заключении статьи автором предпринята попытка представить основные методические рекомендации по технической подготовке для исполнителей, планирующих включить Концерт для валторны с оркестром № 1 Л. Колодуба в свой концертный репертуар. Кроме того, названы главные требования, предъявляемые современному профессиональному солисту-валторнисту в его исполнительской деятельности с учётом специфики инструмента и созданного для него композиторами репертуара.

Ключевые слова: валторна, современное исполнительство, жанр, современная украинская музыка, Л. Колодуб, концерт, инструментальный концерт, методические рекомендации.

Мороз П. Є. Деякі методичні рекомендації в контексті сучасного виконавства на валторні на прикладі Концерту № 1 Левка Колодуба. Стаття присвячена дослідженню питань сучасного виконавства на валторні на прикладі Концерту № 1 для валторни з оркестром Левка Миколайовича Колодуба. Представлені загальні відомості про жанр інструментального концерту, підкреслені і аргументовані його актуальність для сучасного виконавського мистецтва, універсальність і демократичність для слухачів і артистів. Автор дає характеристику стану жанру інструментального концерту для валторни з оркестром в українській музиці ХХ століття, вказує на структурне розмаїття існуючих зразків. Об'єктом дослідження обрано згаданий Концерт Л. Колодуба як один з перших яскравих прикладів віртуозного твору концертного жанру для солюючої валторни.

У статті використано метод узагальненого виконавського аналізу, поєднаного з елементами цілісного аналізу, а також елементи історичного, етимологічного, стилістичного методів дослідження.

У висновках статті автором зроблена спроба представити основні методичні рекомендації з технічної підготовки для виконавців, які планують включити Концерт для валторни з оркестром № 1 Л. Колодуба в свій концертний репертуар. Крім того, названі головні вимоги, що пред'являються сучасному професійному солісту-валторністу в його виконавській діяльності з урахуванням специфіки інструменту і створеного для нього композиторами репертуару.

Ключові слова: валторна, сучасне виконавство, жанр, сучасна українська музика, Л. Колодуб, концерт, інструментальний концерт, методичні рекомендації.

Moroz P. Some methodological recommendations in the context of contemporary French horn performance on the example of Lev Kolodub's Concerto No. 1. The article is devoted to the study of the issues of modern performance on the French horn on the example of the Concerto No. 1 for French horn and orchestra of Lev Nikolaevich Kolodub. General information about the genre of instrumental concert is presented, its relevance for modern performing arts, universality and democracy for listeners and artists are emphasized and argued. The author gives a description of the state of the genre of the instrumental concert for French horn and orchestra in Ukrainian music of the 20th century, points to the structural diversity of existing samples. The object of research is the above mentioned Concerto of

L. Kolodub as one of the first vivid examples of a virtuoso piece of concert genre for solo French horn.

The article uses the method of generalized performing analysis, combined with elements of holistic analysis, as well as the elements of historical, etymological, stylistic research methods.

At the end of the article, the author made an attempt to present basic methodological recommendations on technical training for the performers planning to include L. Kolodub's Concerto for French horn and orchestra No. 1 in their concert repertoire. In addition, the main requirements for a modern professional soloist-horn player in his performing activity are named, taking into account the specifics of the instrument and the repertoire created for it by composers.

Key words: French horn, contemporary performance, genre, contemporary Ukrainian music, L. Kolodub, concert, instrumental concert, guidelines.

УДК 78.083.22

В. Н. Должиков

**ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ ДИРИЖЁРА НАД КОНЦЕРТНОЙ
УВЕРТЮРОЙ «СКАЗКА О ПРЕКРАСНОЙ МЕЛУЗИНЕ»
Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ**

Искусство дирижёрской интерпретации, как и в целом исполнительское мастерство, играет огромную роль в раскрытии авторского замысла музыкального произведения, в донесении его до слушательской аудитории, ибо, в отличие от других видов искусства, профессиональное музыкальное сочинение «живёт», как известно, в трёх ипостасях: композитор–исполнитель–слушатель. Поэтому в значительной мере концертная презентация оркестрового опуса зависит от того, насколько дирижёру и, соответственно, всему оркестровому коллективу, удастся постичь тончайшие смысловые нюансы исполняемой музыки, показать её в процессе становления и развития, найти необходимые художественные приёмы, преодолеть технические трудности.

Главный, унифицированный инструмент мануальной техники дирижёра – это жест. Он определяется выразительностью музыки, но, в то же время, конкретизирует её сущность, помогает раскрыть смысл

авторской концепции. Функция жеста очень многогранна, и каждая из его составляющих применяется дирижёром в комплексе, что обусловлено жанрово-стилевыми особенностями музыкального сочинения, и играет важную роль в осуществлении художественных интенций.

Произведение, избранное в данной статье в качестве примера глубокого творческого подхода дирижёра к раскрытию композиторского замысла, – Концертная программная увертюра Ф. Мендельсона «Сказка о прекрасной Мелузине». Краткий экскурс в историю жанра увертюры свидетельствует о том, что идея вступления к сценическому музыкальному спектаклю (а именно такое определение жанра даётся в «Музыкальной энциклопедии» [3, с. 674]), восходит к начальным этапам развития оперы в Италии рубежа XVI–XVII веков. К XIX веку возрастание самостоятельности, смысловой завершенности оперных увертюр привело к возникновению в творчестве Л. Бетховена особой жанровой разновидности – концертной программной увертюры («Кориолан», «Эгмонт»). Бетховенская традиция была подхвачена и активно развита Ф. Шубертом, Р. Шуманом, Ф. Мендельсоном, позже Г. Берлиозом, Р. Вагнером, Ф. Листом и многими другими композиторами романтической эпохи. Жанр приобрёл способность воплощать литературную программу с различной степенью обобщённости в чисто инструментальной музыке.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) обращался к жанру концертной увертюры на протяжении всей своей жизни: первую он создал в пятнадцатилетнем возрасте, последняя увертюра появилась на свет за три года до смерти композитора. Среди них есть концертные произведения, не имеющие программы: «Увертюра для духового оркестра» и увертюра *C-dur*, получившая название «Праздничная» или «Увертюра с трубами». Две увертюры были созданы как вступления к комическим операм: увертюра «Свадьба Камачо», написанная к юношеской опере о Дон Кихоте, и увертюра «Возвращение с чужбины» как вступление к водевиллю, посвящённому серебряной свадьбе родителей композитора. Хронологически наиболее поздняя увертюра Ф. Мендельсона была создана для постановки трагедии Ж. Расина «Аталия» [2, с. 4].

Подлинно новаторскими произведениями в области симфонизма XIX века стали четыре концертные программные увертюры композитора: «Сон в летнюю ночь», «Морская тишь и счастливое плавание», «Гейбриды или Фингалова пещера», «Сказка о прекрасной Мелузине». Последняя и стала объектом нашего внимания, что обусловлено возрастающим интересом к ней со стороны различных оркестровых коллективов.

Лаконичность изложения, драматизм образов, рельефность тематического материала привлекает многих российских (Юрий Симонов, Павел Герштейн) и зарубежных (Томас Цетмайр, Джереми Уолкер, Пааво Ярви, Франческо д'Авалос) дирижёров.

В существующей музыковедческой литературе (брошюра А. Кенигсберг «Увертюры Мендельсона» – серия Библиотека слушателя концертов, статьи Е. Романовой, О. Шушковой, М. Крыловой) данное произведение рассматривается в ряду с другими увертюрами композитора. Авторы касаются вопросов формообразования, эмоционально-образного содержания, жанровых черт, типов программности. При этом принципы дирижёрской интерпретации и связанные с ними исполнительские проблемы остаются до сих пор не освещёнными. Вместе с тем, данное сочинение включает в себе большие возможности для реализации художественного потенциала дирижёра, расширения репертуара в классе дирижирования музыкальных вузов, поскольку представляет прекрасный инструктивный материал для совершенствования технических приёмов и их применения в практической деятельности молодых исполнителей. Стремление автора раскрыть дирижёрские подходы к интерпретации увертюры, подвести под эту проблему методическую основу обусловило *актуальность и практическую значимость* избранной темы.

Цель статьи заключается в рассмотрении избранной увертюры Ф. Мендельсона с позиции дирижёра, выявлении особенностей дирижёрской техники при воплощении разнообразных образов, заложенных литературной программой, их рельефном воплощении с помощью современных исполнительских дирижёрских ресурсов.

Проанализировав исполнительские версии данной увертюры, созданные вышеупомянутыми дирижёрами, автор предлагает своё видение технических приёмов дирижирования и целесообразность их применения для реализации замысла композитора, что и определило *новизну* исследовательского ракурса предлагаемой статьи.

В качестве методологической *базы* использованы исторический, комплексный, функциональный, жанрово-стилевой методы, позволяющие раскрыть проблему в теоретической и практической плоскости.

Профессиональный подход к освоению произведения требует от дирижёра не только тщательного изучения партитуры, но и ознакомления с историей её создания, факторами, повлиявшими на возникновение замысла и дальнейший процесс композиторской работы. Приведём краткие исторические сведения о событиях, подтолкнувших

Ф. Мендельсона к написанию интересующего нас произведения. В феврале 1833 года в Берлине была поставлена опера немецкого композитора К. Крейцера «Мелузина». Совсем ещё молодого Ф. Мендельсона увлекали образы народных сказок и преданий. Этот интерес композитора, как и других представителей эпохи романтизма, к произведениям устного народного творчества: легендам, сказаниям, преданиям о прекрасных, но коварных русалках, ундинах, мелзуинах – вполне объясним. Ведь богатый и причудливый мир фантастики был очень притягателен, так как позволял подняться над тусклой обыденностью, приблизиться к недостижимому идеалу, иными словами, раскрыть проблему «двоемирия» – неразрешимого противоречия между мечтой и действительностью.

Побывав на премьере оперы, Ф. Мендельсон нашёл сюжет этой старинной легенды о фее-русалке очень интересным, но музыку К. Крейцера – поверхностной и невыразительной. В письме к сестре Фанни он высказал своё отношение к ней: «Крейцерову увертюру требовали исполнить на бис, но она очень не понравилась мне, да и вся опера; <...> тут у меня и возникло желание тоже написать увертюру, которую публика не требовала бы на бис, но которая больше брала бы глубиной, и я взял то, что мне понравилось в сюжете» [2, с. 149]. Таким образом, можно сказать, что композитор захотел создать своеобразный симфонический вариант народной сказки, применив при этом сочетание картинно-изобразительного и обобщённо-сюжетного типов программности.²⁰

Приступая к работе над воплощением авторского замысла, дирижёр должен тщательно проанализировать партитуру, отметить характерные черты её композиционно-драматургического строения, обратить внимание на особенности трактовки сонатной формы (наличие развёрнутого вступления, проведение вступительной темы в начале каждого раздела, зеркальный тип репризы и коду), а также обозначить

²⁰ Краткое содержание сказки таково: рыцарь Раймондин, встретивший однажды в лесу прекрасную девушку Мелузину, поклялся ей в вечной верности, но она, прежде чем стать его женой, потребовала от рыцаря выполнения следующих условий: никогда не пытаться узнать о её прошлом, а по субботам не стремиться увидеть её. Раймондин усомнился в верности жены и нарушил клятву, увидав её плавающей в воде в виде полузмеи. Её счастье на земле могло длиться лишь до тех пор, пока возлюбленный был верен клятве. После свершившейся драмы Мелузина навсегда исчезает в водной стихии, которая по народному поверью ассоциировалась с «отцом Рейном» [4].

детали, способствующие рельефному звучанию всех оркестровых голосов.

Профессиональный дирижёр, знакомясь с сюжетными положениями сказки, на основе которой было написано произведение, может оценить, каким потрясающим мастером предстаёт композитор в создании звукописной картины во вступительном разделе произведения. Аналитический подход позволяет выделить ряд важных моментов: 1) из гибких, вкрадчиво журчащих фигураций кларнета незаметно «выплывает» простая песенная мелодия, сразу покоряющая свежестью и поэтичностью; 2) сразу же тема имитационно проводится у второго кларнета и, сливаясь, они образуют незатейливый, полный изящества и игривости, дуэт, изображающий игру ручейков; 3) чуть слышные в сопровождении острые акценты у скрипок *pizzicato* вызывают в воображении переливающиеся на солнце «хрустальные» брызги на водной поверхности.

Разбирая партитуру, дирижёр может отметить, что это не просто ассоциации с картинами природы. Композитор подчёркивает неразрывную связь водной стихии и облика главной героини сказки – Мелузины, раскрывает хрупкость, изящество, ребячливость сказочной феи.

Соответственно, важно отметить, что такая трактовка образа определила специфику выразительных средств: пасторальная тональность *F-dur*, волнообразное движение пластичных фигураций в размере 6/4 иллюстрируют водопады, струи и прочие атрибуты изменчивой и разнообразной водной стихии. Редакторское указание *leggiero* (легко) должно быть воплощено не только в особенностях исполнения, но и в характере дирижёрского жеста. Тема начинается из-за такта четвертной длительностью. Эта, казалось бы, незначительная деталь, объединение восьмых длительностей в секстольи, а также изложение темы в подвижном темпе (*Allegro con moto*) ставят перед дирижёром задачу: объединить шесть восьмых длительностей в одну долю и дирижировать весь материал вступления мягким, пластичным движением рук по двудольной схеме.

Для выполнения этой задачи основным элементом дирижёрской техники может являться «обращённый ауфтакт». Это приём, при котором основные элементы (замах, падение, отдача) выполняются в обращённом, «перевернутом» виде, а точка извлечения звука находится в верхней части дирижёрского жеста. Именно в произведениях одухотворённого, мечтательного характера с прозрачной звучностью, применение этого приёма очень эффективно. Как указывает И. Мусин: «Обращённый

ауфтакт с большей наглядностью передаёт направленность мелодического движения к точке опоры, кульминации фразы. Извлекая звук движением снизу, дирижёр как бы поддерживает звук, переносит его, придаёт ему неустойчивый, переходный характер, что весьма важно для придания мелодическому движению устремлённости» [5].

При исполнении музыки данного раздела наиболее целесообразно использование этого приёма, так как позволяет управлять движением секстолей, преодолеть метрическую дробность и достичь плавности и непрерывности изложения темы. Кроме этого, на основе обращённого ауфтакта, используя независимость левой и правой рук, можно одновременно управлять движением секстолей и передавать певучесть мелодии. Наряду с процессом имитационного изложения темы у разных инструментов, кругообразное движение отражает непрерывность и динамичность развития. Наиболее целесообразны мягкие движения без толчков (вполне достаточно несколько удлинённого замаха). Спокойным умеренным движением определяется вступление нового голоса во время движения других голосов; резкий ауфтактовый толчок может отразиться на ровности динамики, темпа и ритма.

Анализируя музыку вступительного раздела, желательнее обратить внимание на такие детали: 1) зародившийся музыкальный образ сохраняется на всём протяжении; 2) тему кларнетов «перехватывает» флейта, своим холодноватым тембром подчёркивая «бесплотность» фантастического существа; 3) остиная вращательная мелодико-ритмическая фигурация проводится теперь имитационно в партиях струнных инструментов.

В завершении вступительного раздела происходит спад звучности, ассоциирующийся с вечерним умиротворением, замиранием природы после яркого дня, что должно отразиться на особенностях дирижёрских жестов. Задачей является максимальное уменьшение амплитуды движений, перемещение руки в нижнюю плоскость с использованием лёгкого кистевого движения, что даёт возможность подготовить неожиданный драматический всплеск в следующей далее главной партии. На одном звуке «фа» у альтов кристаллизуется пружинящий ритм, который станет отличительной особенностью темы. Именно господство мрачной энергии этого моторного ритма наряду с внезапной сменой *F-dur* на *f-moll* подчёркивает «недобрую» направленность темы и знаменует резкий слом в процессе драматургического развития. Новый упругий ритмический рисунок, повторяясь в партиях поочередно вступающих инструментов струнной группы, создаёт возбуждённо-нервную ритмическую пульсацию, и

использование дирижёром приёма квартольной ритмизованной отдачи будет способствовать стабилизации и сохранению ритмического равновесия и стройности ансамбля. По замечанию И. Мусина: «Очевидно, что для показа долей со сложным меняющимся ритмом нужны специальные приёмы. Одним из них является приём ритмического подразделения доли с помощью особого вида отдачи. Поскольку она призвана служить средством отображения внутреннего ритма доли, назовём её ритмизованной отдачей» [5, с. 13]. Следует подчеркнуть, что в данном разделе целесообразно воспользоваться специальной формой движений без остановки, то есть незадержанной ритмизованной отдачей. Делая ритмоинтонационные взаимосвязи частей ритмической доли более выпуклыми, она, в то же время, не расчленяет их.

Этот ритмический рисунок берёт своё начало у альтов (*marcato*, *arco*) с постепенным подключением вторых и первых скрипок, а затем всего состава струнных инструментов и доминирует на протяжении всей Г.П. Перед дирижёром стоит задача чёткого показа вступления каждого инструмента и в то же время выразительного показа акцентов на первую и вторую доли. Однако сильный толчок неполного аутфакта даётся лишь при наличии энергичных вступлений. Движение производится короткими быстрыми бросками руки сверху вниз, причём дирижёру нужно чувствовать ритмические «точки» и фиксировать их толчком сверху вниз очень остро и отчётливо, а путь от одной «точки» до другой должен быть предельно сокращён. После толчка следует более или менее слитное движение, вводящее короткую ноту неполной доли в следующую долю. Кисть, выполнив касание воображаемой «точки» звукоизвлечения, тотчас же отскакивает вверх в исходное положение и здесь задерживается на мгновение, а затем снова падает вниз. В столь быстром темпе сильную динамику и эмоциональный накал можно передать при незначительности амплитуды движений, но, используя замах, выполненный с большой скоростью движения кисти. В противном случае, размашистые движения, крупные жесты придадут исполнению тяжеловесность, будут способствовать замедлению темпа. Приём ритмизованной отдачи используется на протяжении всего звучания главной партии.

Нагнетанию эмоционального накала способствует постепенное включение в процесс ритмической пульсации валторн и литавр в т. 61, вступление которым дирижёр должен чётко показать отдельным жестом.

В заключительном разделе Г.П. (тт. 92–93) происходит своеобразный «диалог», выявляющий конфликт двух персонажей сказки – Мелузины и Раймондина: чередование мощного скандирования валторн и труб при поддержке литавр и экспрессивной

темы в партиях гобоев и струнных инструментов. Для дирижёра важно энергичным жестом показать последовательное включение каждой группы инструментов, сохранить динамическое напряжение вплоть до окончания темы Г.П. Особо следует обратить внимание на жёсткость, резкость звучания заключительных оборотов (цифра В) и осуществить точность показа снятия для всего оркестра. Это достигается за счёт сильного замаха (ауфтакта), энергичного падения руки с остановкой в нижней точке жеста, тем самым подготавливая наступление новой, лирической сферы в динамике *mf*.

Вспыхнувшее волнение затухает с наступлением П.П., в которой лирическая сфера достигает огромного симфонического дыхания. Романтически порывистая, порученная инструментам струнной группы, она рождает представление о необъятном просторе моря, света и, одновременно, ассоциируется с возвышенностью лирических переживаний, безмерностью счастья, переполняющего героев. Мелодия скрипок сочетает в себе гибкие, пластичные, взлетающие по полутонам, фразы и широкие скачки, несущие в себе не только лирическое начало, но и энергетический импульс. Дирижёрский жест должен быть мягким, пластичным с преобладанием горизонтальных движений. Следует не допустить динамической монотонности и выявить скрытый вальсовый генезис темы. Кроме того, необходимо предвосхитить и точным «колющим» жестом показать *sf* в партии кларнетов (т. 113), а также последующее уменьшение силы звука, что достигается постепенным движением рук вниз и снятием звука отдельным ауфтактом (в т. 114).

Последнее проведение темы сопровождается изломанностью мелодической линии. Дирижёру следует подчеркнуть фанфарность звучания труб от *p* к *ff* особым жестом с выразительным ауфтактом. Это усиливает напряжённость звучания темы (т. 140). Доминирование интонаций Г.П. и вытеснение тематических контуров П.П. приводит к каскаду ниспадающих октав и резких, взвинченных интонаций (с цифры С). Дирижёрский жест уплотняется, увеличивается амплитуда движений рук. Особое внимание следует обратить на *sf* в тт. 149 и 151, которые являются своеобразными опорными точками: их необходимо показать подчёркнутым, маркированным жестом. К концу экспозиции в бас многократно акцентируется грозно звучащий малосекундовый ход «*g-as*». Выразительным жестом правой руки следует обратиться здесь к низким струнным инструментам (цифра D) и добиться яркого sforцандированного звучания, выразительного подчёркивания этого мотива. Выдержанный бас на звуке «*g*» становится своеобразным «мостиком» при переходе к разработке: в тембре флейты появляется

гибкая тема вступления. Но неожиданно мелодико-гармонические фигурации становятся фоном, на котором появляется горестный речитатив – скорбное соло гобоя. Новизна мелодико-ритмического рисунка, трепетные фразы, динамическое нарастание – всё это, в сочетании с тоскливым тембром инструмента, способствует крайнему отдалению от начального образа: композитор показывает героиню сказки в скорбно-экспрессивном облике.

Данный эпизод представляет для дирижёра определённую сложность, так как он предполагает владение *принципом независимости рук*: правая рука должна сохранить контроль за исполнением секстольных фигураций, которые проводятся имитационно в партиях струнных инструментов, показывать вступление каждого инструмента. Причём, показ усложняется тем, что каждое проведение ритмической фигурации начинается из-за такта с неполной доли, то есть следует использовать неприготовленный ауфтакт к первой доле с последующим применением обращённого ауфтакта. Левая рука должна быть сосредоточена на солирующей мелодии гобоя. Именно широкими пластичными движениями левой руки дирижёр должен дать возможность гобою «высказаться», показать глубокое дыхание лирической мелодии, создать пространство и время для «выпевания» протяжённых фраз, для исполнения украшений, показывать динамические нарастания и спады внутри фраз.

Пронзительно звучащие мотивы гобоя, дополненные взволнованными «всплесками» флейты (т. 204) вступают в противоборство с пульсирующими интонациями Г.П. Следует применить острый ритмизованный жест, который позволит управлять ритмической организацией долей внутри такта, причём, направлен он должен быть не только к трубам, но и к струнным. Динамика *pp* (т. 200) требует от дирижёра ещё большей остроты и лаконизма жеста. Особенно это касается динамической кульминации, в которой интонации Г.П. звучат властно и категорично в оркестровом *tutti*. Соответственно, дирижёру следует перейти на жёсткий вертикальный жест с использованием большой амплитуды движения, сильного замаха (ауфтакта), энергичного падения рук, активного удара и отскока от воображаемой линии соприкосновения со звуком. Тем самым он должен передать оркестрантам мощный энергетический заряд, ведь данный раздел обнажает полярность образов и свидетельствует об обострении конфликта.

Кульминацией разработки становится скандируемый на фоне Ум.VII7 начальный мотив П.П., подобный категоричным возгласам

(т. 229). Virtuозно разрабатывая извлечённый из темы интонационный оборот, широко используя секвенционное развитие и полифонические приёмы, композитор неуклонно усиливает динамическое напряжение и создаёт линию непрерывного симфонического развития. Трансформация П.П., замена песенных оборотов декламационными, естественно, сопровождается сменой артикуляционной структуры мелодии. Это требует от дирижёра продуманной и грамотно выстроенной концепции: 1) подчёркивание ярко выраженных опорных точек вплоть до *ff* следует производить активным замахом (ауфтактом) к первой доле каждого второго такта, а в тт. 245–246 – к каждой доле такта волевыми, «сухими» движениями; 2) постепенно увеличивать амплитуду движений рук, чтобы передать эмоциональное и динамическое нарастание вплоть до высшей точки в т. 247. Здесь следует правой рукой снять весь оркестр выразительным, но уже пластичным жестом на первую долю, максимально уменьшить амплитуду жеста и тут же левой рукой на *piano* показать вступление фигурационной темы у альтов.

Очень органичен переход от разработки к репризе: тема «Рейна» рождается незаметно, появляется, словно исподволь, в «недрах» горестно звучащих интонаций кларнета, которые вновь напоминают о глубоком внутреннем разладе в душах героев. Следует использовать тот же арсенал технических средств дирижирования, что и в теме солирующего гобоя в разработочном эпизоде: широкие пластичные движения, показывающие фразировку, направление движения мелодии, эмоциональное и динамическое нарастание и спады внутри фраз. При этом в т. 256 следует обратить внимание на необходимость уравновесить силу звучания: мягкие вопросительные интонации в партиях труб дирижёр должен предвосхитить и выразительно показать в динамике *pp* отдельным жестом правой руки, чтобы они не заглушали мелодии, исполняющейся струнными и деревянными инструментами. Своеобразным продолжением лирической мелодии кларнетов является насыщенная тоской и отчаянием тема в партии струнных. Поэтому дирижёру следует сохранять широкие пластичные движения левой руки с учётом артикуляции и подчёркивания выразительности каждого мотива с опорой на первую долю каждого такта. При этом правая рука сохраняет функцию контроля за ритмической пульсацией в партии альтов (т. 260).

Реприза (зеркальная) – это следующий виток развития, так как происходит неуклонная драматизация П.П. Неожиданный уход из сферы светлого *Des-dur* в мрачную тональность *f-moll*, по-видимому, не случаен: именно в фа миноре появляется Г.П., которая теперь звучит ещё более экспрессивно, возбуждённо. В целом, в репризном проведении и

П.П., и Г.П. применяются те же приёмы дирижёрской техники, что и в экспозиции. Однако неуклонное расширение диапазона темы, усиление динамики приводит к мощному многократному скандированию попевки, которая звучит как резкий взглас, крик отчаяния (т. 339). Здесь дирижёру следует сократить объём жеста до минимума, что будет способствовать более яркому показу линии нарастания. При этом ладонь должна постепенно поворачиваться вверх, а жест быть плотным, категоричным с активным ауфтактом к первой доле и резким снятием на вторую долю.

Нарастание эмоциональной экспрессии сопровождается уплотнением фактуры: тема звучит теперь ещё более жёстко, собранно. Для дирижёра важно понимание двухтактовой структуры объединения фраз с опорой на первую долю каждого такта. Естественным результатом нагнетания является появление в последних тактах репризы мотивов отчаяния. Для показа резкого *sf*, которым отмечен каждый мотив, применяется внезапное, стремительное движение двумя руками сверху вниз и вперёд, создающее эффект внезапного удара («укола») подчёркивающее энергичным толчком отмеченную долю. Этому предшествует и выразительный ауфтакт, по характеру и величине соответствующий данному *sf*. В последнем мотиве активность дирижёрского жеста снижается, интенсивность ослабевает. Левая рука переводится из высокой плоскости в более низкую, показывая ослабление звучности и коротким движением – снятие второй доли.

Возвращение тематического материала вступления восстанавливает состояние покоя, гармонии, красоты той водной стихии, где исчезает после свершившейся драмы героиня сказки. Лишь однажды в унисонном звучании скрипок и альтов начальный мотив П.П. своим трагическим, горестным взгласом обречённости и бессилия напоминает о былых чувствах (знаменитый крик Мелузины). Резкий переход от *pp* к *f* требует от дирижёра большой амплитуды замаха и интенсивности жеста с движением к первой доле на *sf* в т. 367 с последующим переходом к *pp*, чтобы ослабление звучности выполнялось равномерно, постепенно.

Итак, подводя итог, подчеркнём, что дирижирование не должно быть формальным процессом постижения музыкального материала и стандартным применением имеющегося комплекса технических навыков. Это вид художественно-творческого мастерства музыканта, который предполагает активное самостоятельное мышление. Трактовка дирижёром композиторских сочинений – вопрос сложный и важный. Это не только результат анализа и осмысления нотного текста исполняемого произведения, но и глубокое проникновение в его сущность, дух и тайну,

художественное толкование замысла композитора, процесс творческого поиска, направленный на его раскрытие. Таким образом, дирижёр подходит к решению главной задачи – пониманию содержания произведения, его образного строя, в результате чего вырабатывает свою исполнительскую концепцию.

Исполнение концертной увертюры Ф. Мендельсона «Сказка о прекрасной Мелузине» ставит перед начинающими дирижёрами серьёзные технические и выразительные задачи. Приёмы дирижёрской техники, рассмотренные в работе, помогут молодым музыкантам в реализации художественно-образной стороны данного произведения.

Список использованных источников

1. Ворбс, Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди / Г. Х. Ворбс. – М. : Музыка, 1966. – 337 с.
2. Кенигсберг, А. К. Увертюры Мендельсона / А. К. Кенигсберг. – М. : Музгиз, 1961. – 40 с.
3. Крауклис, Г. В. Увертюра / Г. В. Крауклис // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 674-676.
4. Мендельсон, Ф. «Сказка о прекрасной Мелузине» [Электронный ресурс] / Ф. Мендельсон-. – Режим доступа : https://www.belcanto.ru/sm_mendelssohn_melusine.html, свободный. – Загл. с экрана.
5. Мусин, И. А. Язык дирижёрского жеста / И. А. Мусин. – М. : Музыка, 2006. – 232 с.
6. Романова, Е. В. Концертные увертюры Ф. Мендельсона как явление романтического программного симфонизма / Е. В. Романова // Musicus (Музыкальный): Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2010. – № 3–4. – С. 22–29.
7. Шушкова, О. М. Концертные программные увертюры Мендельсона: к вопросу о жанровой модели [Электронный ресурс] / О. М. Шушкова, М. А. Крылова-. – Режим доступа: https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/131587/F_Iskobr2017_272_280.pdf?sequence=-1, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Vorbs G. Feliks Mendel'son-Bartol'di [Felix Mendelssohn-Bartholdy] Moscow : Muzyka [Music], 1966, 377 p.
2. Kenigsberg A. Uverturyy Mendel'sona [Overtures by Mendelssohn] Moscow : Muzgiz, 1961, 40 p.

3. Krauklis G. Uvertyura [Overture]. Muzykal'naya enciklopediya / gl. red. Yu. V. Keldysh [Musical encyclopedia / chief editor Yu. V. Keldysh]. Moscow : Soviet encyclopedia, 1978, V 4, pp. 674–676.
4. Mendelssohn F. «Skazka o prekrasnoj Meluzine» [“The tale of the beautiful Melusine”] URL : https://www.belcanto.ru/sm_mendelssohn_melusine.html, free.
5. Musin I. Yazyk dirizherskogo zhesta [Conductor's language] Moscow : Muzyka [Music], 2006, 232 p.
6. Romanova E. Koncertnye uvertyury F. Mendel'sona kak yavlenie romanticheskogo programmogo simfonizma [Mendelssohn's concert overtures as a phenomenon of romantic symphony]. Musicus (Muzykal'nyj): Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova [Musicus (Musical): The bulletin of the Saint-Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov], 2010, no. 3–4, pp. 22–29.
7. Shushkova O. Koncertnye programmnye uvertyury Mendel'sona: k voprosu o zhanrovoj modeli [Concert program overtures by Mendelssohn: to the question of genre style] URL : https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/131587/F_Iskobr2017_272_280.pdf?sequence=-1 htm, free.

Должиков В. Н. Принципы дирижёрской работы над концертной увертюрой «Сказка о прекрасной Мелузине» Ф. Мендельсона-Бартольди. В статье рассматривается с позиции дирижёра одно из ярких, художественно значимых сочинений романтической эпохи – концертная увертюра «Сказка о прекрасной Мелузине» Ф. Мендельсона-Бартольди. Выявляются особенности дирижёрской техники при воплощении различных образов, заложенных литературной программой, их рельефное воплощение с помощью современных исполнительских ресурсов. Работа в дирижёрском классе над данным произведением позволяет расширить технический потенциал молодого музыканта, углубить его понимание роли исполнительской интерпретации. Такой подход позволил подвести под исследуемую проблему методическую основу, что обусловило *актуальность и практическую значимость* избранной темы.

В качестве методологической *базы* использованы исторический, комплексный, функциональный, жанрово-стилевой методы, позволяющие раскрыть поставленную проблему в теоретической и практической плоскости.

Автор предлагает своё видение технических приёмов дирижирования, обосновывает целесообразность их применения, исходя из музыкального наполнения каждого раздела увертюры. Выявляется

функція жеста как главного, унифицированного инструмента мануальной техники. В процессе анализа раскрываются тончайшие смысловые нюансы исполняемой музыки и их воплощение с помощью наиболее оптимальных дирижёрских средств, указываются способы преодоления технических трудностей. Такой подход является наиболее целесообразным, поскольку создаёт условия для решения главной задачи – возникновения собственной убедительной исполнительской концепции.

Ключевые слова: Ф. Мендельсон-Бартольди, «Сказка о прекрасной Мелузине», дирижёр, увертюра, оркестр, приёмы дирижёрской техники, ауфтакт, программность.

Должиков В. М. Принципи диригентської роботи над концертною увертюрою «Казка про чудову Мелузину» Ф. Мендельсона-Бартольді. У статті розглядається один з яскравих, художньо значущих творів романтичної епохи – концертна увертюра «Казка про чудову Мелузину» Ф. Мендельсона-Бартольді з позиції диригента. Виявляються особливості диригентської техніки при втіленні різноманітних образів, закладених літературною програмою, їх рельєфне втілення за допомогою сучасних виконавських ресурсів. Робота в диригентському класі над даним твором дозволяє розширити технічний потенціал молодого музиканта, поглибити його розуміння ролі виконавської інтерпретації. Такий підхід дозволив підвести під досліджувану проблему методичну основу, що зумовило *актуальність* і *практичну значимість* обраної теми.

В якості методологічної бази використані історичний, комплексний, функціональний, жанрово-стильовий методи, що дозволяють розкрити поставлену проблему в теоретичній і практичній площині.

Автор пропонує своє бачення технічних прийомів диригування, обґрунтовує доцільність їх застосування, виходячи з музичного наповнення кожного розділу увертюри. Виявляється функція жесту як головного, уніфікованого інструмента мануальної техніки. У процесі аналізу розкриваються найтонші смислові нюанси виконуваної музики і їх втілення за допомогою найбільш оптимальних диригентських засобів, вказуються способи подолання технічних труднощів. Такий підхід є найбільш доцільним, оскільки створює умови для вирішення головного завдання – виникнення власної переконливої виконавської концепції.

Ключові слова: Ф. Мендельсон-Бартольді «Казка про чудову Мелузину», диригент, увертюра, оркестр, прийоми диригентської техніки, ауфтакт, програмність.

Dolzhikov V. Principles of conducting work on the concert overture "The Fair Melusina" by F. Mendelssohn-Bartholdi. The article examines one of the most striking, artistically significant compositions of the romantic era – the concert overture "The Fair Melusina" by F. Mendelssohn-Bartholdi from the position of the conductor. The author reveals the peculiarities of conducting technique in the implementation of various images laid down by the literary program, their relief implementation with the help of modern performing resources. Working in the conductor's class on this work allows to expand the technical potential of the young musician, to deepen his understanding of the role of performing interpretation. This approach allowed us to draw a methodological basis for the problem under study, which led to the relevance and practical significance of the chosen topic.

As a methodological basis, historical, complex, functional, genre-style methods are used, which allow us to solve the problem in the theoretical and practical plane.

The author offers his own vision of the conducting techniques, justifies the expediency of their application, based on the musical content of each section of the overture. The function of the gesture as the main, unified tool of manual technique is revealed. In the course of the analysis, the most subtle semantic nuances of the performed music are revealed and their implementation with the help of the most optimal conducting means, and ways to overcome technical difficulties are indicated. This approach is the most appropriate, since it creates the conditions for solving the main task – the emergence of your own convincing performance concept.

Key words: F. Mendelssohn-Bartholdi, "The Fair Melusina", conductor, overture, orchestra, conducting techniques, upbeat, programming.

УДК 7.071.2

Л. С. Лыкова

УПРАЖНЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ТЕХНИКИ ДУБЛИРОВАНИЯ ДИРИЖЁРСКОГО ЖЕСТА

В данной статье ставится **проблема** практики освоения техники дублирования дирижёрского жеста. В имеющейся литературе, посвящённой проблемам дирижирования, основное внимание уделено вопросам теоретического осознания этого сложного процесса управления исполнительским коллективом. Методико-практическая сторона

дирижёрского процесса представлена, в основном, в обобщённой форме и в меньшей степени касается отдельных деталей дирижёрской техники.

Содержание представленной статьи сконцентрировано на разработке практических вопросов освоения конкретного технического элемента – дублирования дирижёрского жеста, что и обусловило **актуальность** предложенной темы. **Цель** её заключается в обосновании значения тренировочного процесса в практике обучения будущего дирижёра как в общей перспективе, так и в работе над конкретным техническим элементом.

Для достижения поставленной цели были определены следующие **задачи**:

- обосновать значение упражнений в развитии технической оснащённости дирижёрского аппарата;
- отметить конкретные приёмы и методы работы над техникой дублирования дирижёрского жеста, а также предложить методические рекомендации по усвоению данного технического элемента;
- указать на необходимость тренировочного процесса в условиях самостоятельной домашней подготовки обучающегося;
- подчеркнуть необходимость связи технической работы с освоением конкретного музыкального материала;
- изложить необходимые рекомендации для молодых, начинающих преподавателей, работающих в системе подготовки специалистов дирижёрской профессии.

В процессе освоения любой исполнительской профессии, особенно на стадии обучения, упражнения имеют большое значение. Они входят в состав тренировочной работы при подготовке специалистов. Это положение утверждали многие музыканты: как исполнители, так и педагоги.

Например, как отмечал К. А. Ольхов в книге «Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров», упражнения являются своеобразными **«дирижёрскими гаммами»** – «ключами к технике». Целью упражнений является достижение раскованности дирижёрского аппарата, развитие чувства ритма и т.д. «Гаммы» дают возможность ощутить воздействие дирижёрских движений на исполнителей, прививают веру в способность с помощью жестов управлять исполнением, позволяют научиться анализировать и профессионально работать над дирижёрской техникой» [7, с. 131].

Под влиянием тренировки происходит максимальное развитие врождённых задатков двигательной деятельности, и, что особенно важно,

преобразование врождённых особенностей и формирование новых форм, не имеющих в наследственном фонде.

Так как дирижёрская техника представляет собой сложную координацию рефлексов, то её поддержание на достаточной высоте и дальнейшее развитие требует непрерывной тренировки. В результате часто повторяемого движения в соответствующих участках коры головного мозга формируется, как бы «оттиск», «отпечаток» движения, **динамический стереотип**, систематическое поддержание которого составляет всё меньший труд.

В условиях непрерывной тренировки всё более и более возрастает лёгкость, с которой наступают процессы возбуждения под влиянием их частого повторения. Успех достигается всё меньшими усилиями, причём, сам процесс тренировки становится привычкой и удовольствием. Необходимо помнить, что, в отличие от врождённого рефлекса, **условный рефлекс** является относительно непрочным и довольно быстро исчезает при отсутствии условий, вызвавших его к действию. Вот почему постоянная тренировка является для дирижёра обязательной.

Прежде чем перейти непосредственно к упражнениям на освоение техники дублирования, нужно определить само понятие: что такое **техника дублирования** в процессе дирижирования.

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, и при временном совпадении метрической и дирижёрской доли. Это явление в дирижировании К. А. 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» [7, с. 46].

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

Техника дублирования дирижёрского жеста используется в дирижёрской практике довольно часто. Она широко применяется при

замедлении темпа, особенно в заключительных кадансовых построениях, а также при тактировании сложных и смешанных размеров. Важную роль она приобретает при необходимости выделить слоگو-словесную структуру в вокально-хоровых произведениях при умеренном, либо медленном движении словесно-музыкального текста, когда возникает необходимость подчеркнуть ритмо-слоговую пульсацию внутри метрической доли. Данный дирижёрский приём называется *дроблением метрической доли*. При этом дирижёрская доля и метрическая не совпадают по протяжённости: дирижёрские взмахи по отношению к счётной метрической единице становятся короче и заполняют её внутри пульсирующим движением.

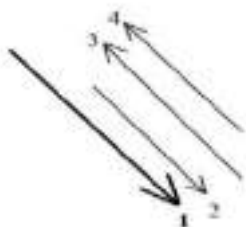
Первые занятия по освоению техники дублирования обычно начинаются с показа и объяснения технических приёмов, основанных на естественных движениях. Это не нарушает нормального взаимодействия и равновесия всех механизмов мануального аппарата. Следует избегать неправильных, искусственных, нарушающих естественные функции двигательного аппарата движений, на которых должен строиться весь дирижёрский процесс. Физиологические данные указывают на необходимость с самого начала обучения не допускать ничего ненужного и лишнего, возникающего обычно при обучении различным искусственным техническим приёмам.

После объяснения и демонстрации *техники дублирования* педагогом она закрепляется студентом на упражнениях с постепенным усложнением задач. Например, руки движутся (поочерёдно, либо вместе) по вертикали сверху вниз вне дирижёрской сетки с постепенным уменьшением объёма жестов. После закрепления этого упражнения можно переходить к дублированию жеста по горизонтали.

Следующим этапом являются упражнения с применением техники дублирования на основе дирижёрских сеток «на раз», «на два», «на три», «на четыре» с последующим закреплением этих движений в шести-, девяти- и двенадцатидольной сетке, а также в сетках, отражающих смешанные размеры: пяти- и семидольные.

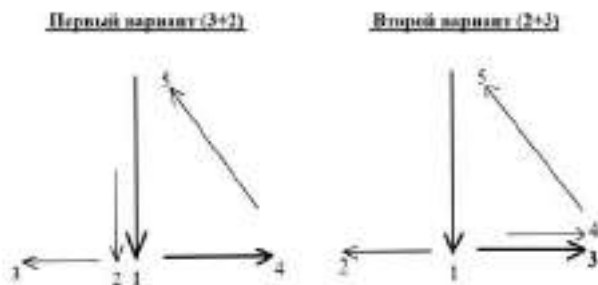
На этом этапе освоения техники дублирования дирижёрского жеста уместно привести примеры рисунков дирижёрских сеток **сложных** и **смешанных** размеров с комментариями об использовании их на практике.

Рисунок 1 – Четырёхдольная дирижёрская сетка, построенная на основе двухдольной схемы



Такая схема может быть использована для тактирования двухдольного размера: $2/2$ (ММ = ♩), $2/4$ (ММ = ♩). Своеобразие её заключается в том, что она не имеет внутри тактового акцента, то есть относительно сильной доли. А поэтому в ритмической организации отсутствует группировка метрических долей, свойственная сложному размеру. Практическое применение этой схемы находим лишь при необходимости чёткой фиксации более мелких, чем метрическая, ритмических долей в качестве основного ритмического рисунка в умеренных и медленных темпах, а также как характерный приём при замедлении темпа (*allargando*, *rallentando*) особенно в завершающих построениях.

Рисунок 2 – Пятидольная дирижёрская сетка, построенная на основе четырёхдольной схемы

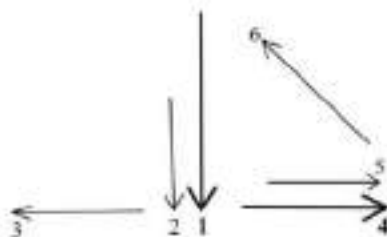


Пятидольная сетка отражает **смешанную** (сложно-смешанную) структуру такта: $5/4$ (ММ = ♩), $5/8$ (ММ = ♩). Она имеет два варианта, рисунок которых зависит от расположения внутри тактового акцента, то есть относительно сильной доли.

В первом варианте внутритактовый акцент падает на четвёртую долю, что соответствует группировке полутактов: 3 + 2. Поэтому дополнительное дирижёрское движение будет в первом полутакте путём дублирования первой доли.

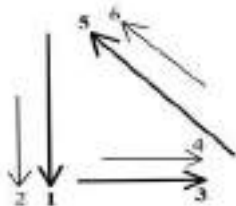
Во втором варианте метроритмическая группировка полутактов представляет иную комбинацию: 2 + 3. Здесь относительно сильный акцент падает на третью метрическую долю такта, которая выделяется относительно сильным дирижёрским взмахом в сторону от корпуса. Именно это движение должно быть продублировано, чтобы сохранить количество метрических долей (три) второго полутакта.

Рисунок 3 – Шестидольная дирижёрская сетка, построенная на основе четырёхдольной схемы



На основе четырёхдольной схемы путём дополнительных движений к первой и третьей доли формируется более **сложная**, шестидольная сетка. По ней тактируются шестидольные размеры: 6/8 (ММ = ♩), 6/4 (ММ = ♩) с группировкой счётных долей: 3 + 3. При этом относительно сильный акцент совпадает с четвёртой долей такта. В дирижёрской практике эта сетка является наиболее часто применяемой в произведениях умеренного, медленного темпа движения с подчёркиванием основных метрических долей такта и чёткой ритмической группировкой на два одинаковых полутакта.

Рисунок 4 – Шестидольная дирижёрская сетка, построенная на основе трёхдольной схемы




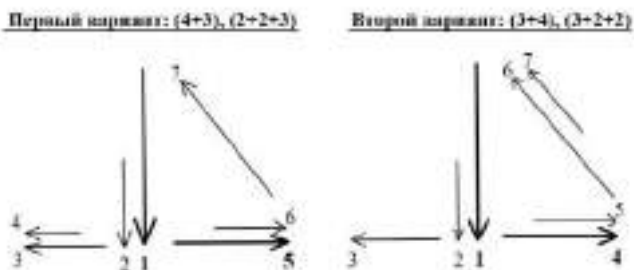


Такая схема шестидольного такта также является сложной, то есть состоящей из одинаковых полутактов. Однако она отражает иную группировку долей в такте: $2 + 2 + 2$. Эта группировка чаще всего соответствует размеру: $3/2$ (ММ = ). В ней выделяются два внутритактовых акцента, нередко совпадающих с текстовыми и штриховыми ударениями. Эта схема является менее распространённой в практике. Однако она нередко используется при исполнении вокально-хоровой музыки, где необходимо применить приём дробления метрической доли такта.

Рисунок 5 – Семидольная дирижёрская сетка, построенная на основе четырёхдольной схемы



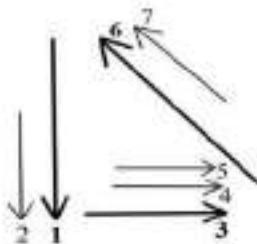
Семидольная дирижёрская сетка, как и пятидольная, относится к сложно-смешанным структурам и используется при тактировании семидольных размеров: $7/4$ (ММ = ) , $7/8$ (ММ = ). В зависимости от количества внутритактовых акцентов (относительно сильных долей) она распадается на два, либо три неодинаковых по времени полутакта. Исходя из акцентной структуры такта, его группировка может быть представлена как: $4 + 3$ и $3 + 4$, либо $2 + 2 + 3$ и $3 + 2 + 2$. В каждой из представленных пар отмечаются (как и в пятидольной схеме) два варианта дирижёрской схемы: в первом варианте относительно сильный акцент падает на пятую, а во втором – на четвертую метрическую долю. Таким образом, в семидольной дирижёрской сетке, не дублирующей остаётся только одна доля: в первом варианте – это последняя (соответствующая направлению дирижёрского взмаха «на верх»), а во втором – жест, идущий с внешней стороны к корпусу (подобно второму взмаху в четырёхдольной сетке).

При группировке семидольного такта на три полутакта $2 + 2 + 3$ и $3 + 2 + 2$, в которых отмечаются два внутритактовых акцента, также

используется семидольная дирижёрская сетка. Однако в ней обязательно выделяются все основные (первые) дирижёрские доли, кроме дублирующих и одной слабой (недублирующей). В первом варианте 1, 3, 5, а во втором – 1, 4, 6 дирижёрские доли.

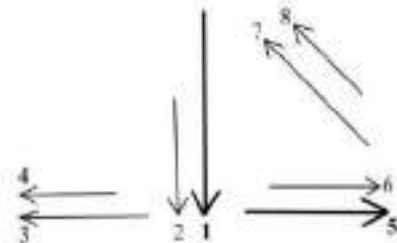
Кроме выше показанных вариантов возможно построение семидольной сетки на основе трёхдольной схемы с группировкой долей в три полутакта: 3 + 2 + 2, 2 + 3 + 2, 2 + 2 + 3. В таком такте значительным и ярким является акцент, падающий на основную дирижёрскую долю, с двойным дублированием жеста.

Рисунок 6 – Семидольная дирижёрская сетка, построенная на основе трёхдольной схемы



Семидольный размер нередко встречается в композициях, имеющих народно-песенные истоки, особенно в жанре обработки народной песни.

Рисунок 7 – Восьмидольная дирижёрская сетка, построенная на основе четырёхдольной схемы

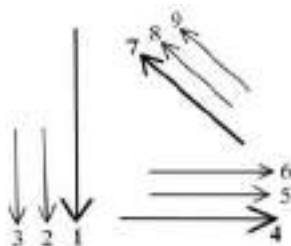


Восьмидольная схема строится на основе четырёхдольной с дублированием каждой доли. Она применяется при тактировании восьмидольных размеров: 8/4 (ММ = ♩), 8/8 (ММ = ♩) с группировкой метрических долей: 2 + 2 + 2 + 2, либо: 4 + 4. В первом случае четыре нечётные акцентные доли выделены как основные, а чётные –

дополнительным дублирующим движением. При раскладе акцентной структуры такта на 4 + 4 относительно сильная доля такта совпадает с метрической пятой. Остальные дирижёрские взмахи переходят в разряд дополнительных.

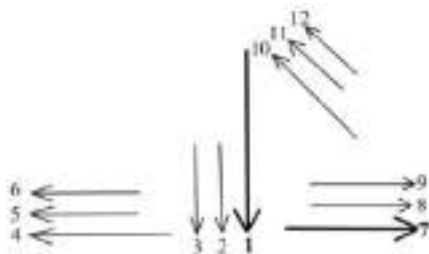
Второй вариант восьмидольной дирижёрской сетки нередко используется в произведениях, где необходимо применить приём дробления метрической доли.

Рисунок 8 – Девятидольная дирижёрская сетка, построенная на основе трёхдольной схемы



В основе девятидольной схемы тактирования лежит основная трёхдольная с двойным дублированием каждого её направления. Она соответствует девятидольному размеру: $9/4$ (ММ = ♩), $9/8$ (ММ = ♩) с группировкой метрических долей в три полутакта: 3 + 3 + 3.

Рисунок 9 – Двенадцатидольная дирижёрская сетка, построенная на основе четырёхдольной схемы



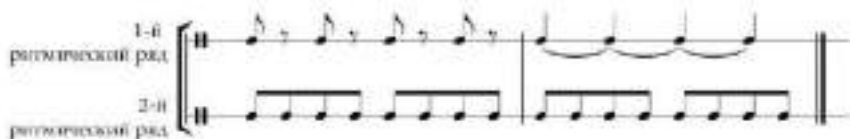
Для построения двенадцатидольной дирижёрской сетки используется четырёхдольная с двойным дублированием каждой доли. Она применяется при тактировании двенадцатидольного размера: $12/4$ (ММ = ♩), $12/8$ (ММ = ♩) с группировкой метрических долей в четыре

либо два полутакта: $2 + 2 + 2 + 2$, $4 + 4$, в зависимости от акцентной структуры такта.

Следует подчеркнуть: техническая работа на основе дирижёрских схем полезна для закрепления в них основных направлений дирижёрских движений.

Упражнения на основе дирижёрских схем необходимо проделывать поочередно правой, левой рукой, двумя руками параллельно и с применением приёма *дифференциации функций рук* при дроблении метрической доли.

Например:



В первом ритмическом ряду отражается «основная» метрическая доля. Во втором, кроме «основного» (первого) дирижёрского жеста, присутствует «дублирующий». В первом такте одна рука фиксирует только точку «основной» метрической доли и останавливает своё движение (пауза). Вторая рука, кроме «основного» жеста, откладывает дополнительную «внутри долевою» точку. Тем самым она повторяет, дублирует «основную» долю. При этом должен соблюдаться единый медленный, либо умеренный темп всех дирижёрских взмахов.

Во втором такте рука, откладывающая только точку «основной» доли, после её фиксации продолжает плавно двигаться по направлению жеста этой доли, зрительно отражая время полного её звучания. Таким образом, происходит усложнение задачи упражнения за счёт включения дополнительного дирижёрского приёма – *дифференциации функций рук*.

Предложенное упражнение можно разделить на два самостоятельных (по такту) и отработать движения с несколькими повторениями и сменой функции рук. Например, сначала верхний ряд выполнить левой рукой, а нижний – правой рукой при совместном их движении, а потом наоборот. После чего можно перейти к попеременному чередованию тактов.

Кроме вышеизложенных приёмов освоения техники дублирования дирижёрского жеста можно включить упражнения, в которых преследуются дополнительные технические цели. Как, например, развитие у обучающегося ощущения *внутри долевого пульса*.



Полезно также совмещать здесь *акустические* средства управления. Например, дополнительное произнесение голосом, «вслух» любого из ритмических рядов на «гласную» либо «слог».

Усложнение задачи в освоении техники дублирования дирижёрского жеста может идти по пути смены темпа, динамики, акцентировки. Эта сложность повлечёт за собой изменение величины объёма дополнительных, «дублирующих» жестов за счёт их укрупнения либо уменьшения. Что, в свою очередь, связано с использованием движения всей руки или её частей (от локтевого сустава, от лучезапястного сустава).

Отметим некоторые методические рекомендации по усвоению техники дублирования дирижёрского жеста.

«Основная» дирижёрская доля обычно совпадает с первой метрической долей ритмической ячейки (блока), состоящей из двух, а чаще всего, из трёх и более метрических долей. «Основной» жест подаётся ярким замахом и точкой, фиксирующей начало метрической доли. Дополнительные, «дублирующие» жесты выполняют функцию отсчёта времени. При этом в группе метроритмических долей, которая объединяет три и больше метрических единиц, каждая последующая отсчётная доля откладывается дирижёром по убывающей интенсивности. В этом процессе большое внимание следует уделить постепенному переходу от движения всей рукой, к движению предплечья (от локтевого сустава), а затем кисти (от запястного сустава). Такая переменность важна для развития пластичности и подвижности всех составных частей руки.

Рекомендуем также обратить внимание на выполнение **последней** дополнительной «дублирующей» дирижёрской доли в отдельно взятой ритмической ячейке. После фиксирования «**точки**», «**подъём**» (по Ольхову, первый и второй элемент дирижёрского жеста)

должен быть ярким в пространственном, динамическом, эмоциональном выражении, так как он в данном случае выполняет функцию *ауфтакта* к последующей группе долей и тем самым, превосхищает «основную» долю следующей метроритмической группы.

Желательно также, чтобы направление движений дополнительных «дублирующих» дирижёрских жестов совпадало с направлением «основной» дирижёрской доли согласно выбранной дирижёрской схеме. Неукоснительно должен соблюдаться единый темп движения (время) всех «основных» и «дополнительных» дирижёрских долей, за исключением преднамеренного изменения темпа.

Параллельно с решением технических задач на данном этапе уместно напомнить и разъяснить студенту некоторые теоретические понятия, связанные с основами дирижёрской техники. Например, что такое «**дирижёрская плоскость**», на которой фиксируются «**точки дирижёрских долей**». «Именно на неё опускаются чаще всего взмахи рук. Такое движение сверху вниз (по прямой или аркообразной) обеспечивает возможность фиксировать долю, делать акцент, если это нужно, независимо от того, куда направлена эта доля в сетке тактирования – влево, вправо или вверх» [7, с. 154].

Кроме того, уточняются такие понятия, как «**объём дирижёрских жестов**», «**дирижёрское пространство**». Необходимо обратить внимание студента на работу руки и её частей: «**от плеча**», «**от локтя**», «**от запястья**». Особо следует выделить активность **кистевого движения**, необходимого для фиксации дублирующих жестов.

Технические упражнения на занятиях в классе занимают немного времени, они включаются, как правило, с целью корректировки дирижёрских движений. В самостоятельной домашней работе студента они обязательны, поскольку их цель – достичь автоматизации процесса, когда движения переходят в разряд условных рефлексов. Эти движения не только не уступают движениям, выполняемых под контролем сознания, но превосходят их, отличаясь точностью и экономией в затрате сил. Такая техническая оснащённость даёт свободу для исполнительского освоения дирижёром музыкального материала. Жест дирижёра становится конкретным и понятным для артистов хора.

Объём использования технических навыков во многом зависит от степени восприимчивости студента, от конкретных произведений планируемой семестровой программы. В зависимости от этих обстоятельств этот объём может быть педагогом расширен или сужен.

Техническую работу над дублированием дирижёрского жеста желательно совмещать с работой над музыкальным материалом. Вначале

следует включать произведения, где используется техника дублирования при *дроблении метрической доли*. Например: «Колечко» обработка рус. нар. песни А. Свешникова, «Сто колосьев» обработка лат. нар. песни Я. Медыня, «Горы» обработка рус. нар. песни А. Александрова, «Бурлацкая» обработка рус. нар. песни С. Рахманинова. Затем можно переходить к произведениям, написанным в сложных размерах (шести-, девяти-, двенадцатидольной дирижёрской сетке). Например: «Ноченька» – хор из оперы «Демон» А. Рубинштейна, хор а cappella В. Калининкова «На старом кургане», «Рассадить ли беду в тёмном лесу» – хор из оперы «Чародейка» П. Чайковского, № 21 из произведения Карла Орфа «Кармина Бурана». Последним этапом освоения техники дублирования дирижёрского жеста является применение её в произведениях со сложно-смешанным размером (пяти- и семидольным). Например, обработка русской народной песни Е. Красотиной «Ах ты, душечка», хоровая миниатюра а cappella В. Шебалина «Ландыш», хор а cappella Э. Дарзиня «Лунная дорожка», хор а cappella М. Людига «Лес», хор с сопровождением М. Ипполитова-Иванова «Крестьянская пирушка».

В заключении, кратко напомним основные положения тренировочного процесса при освоении техники дублирования дирижёрского жеста.

Первый период занятий обычно начинается с показа и объяснения технических приёмов, основанных на естественных движениях. Это не нарушает нормального взаимодействия и равновесия всех механизмов мануального аппарата.

Следует избегать неправильных, искусственных, нарушающих естественные функции двигательного аппарата движений, на которых должен строиться весь дирижёрский процесс.

Физиологические данные указывают на необходимость не допускать ничего ненужного и лишнего, возникающего обычно при обучении различным искусственным техническим приёмам, с самого начала обучения.

В процессе тренировки необходимо не допускать лишних произвольных движений, которые имеют тормозящее влияние. Чем меньше будет произвольных движений у обучающегося (студента), чем полнее будет использована автоматическая регуляция движений дирижёрского аппарата, тем легче и полнее будет происходить формирование дирижёрской техники под контролем преподавателя, проверяющего правильность тренировки по техническому совершенствованию дирижёра.

Главная задача преподавателя состоит в том, чтобы работа над дирижёрской техникой в классе проходила не по частям, а в целом: постановка корпуса, головы, взгляда и т. д. Всё это должно разрабатываться одновременно и постепенно развиваться в ходе целенаправленных упражнений.

Координационные акты, естественно и прочно сложившиеся в организме, не следует подавлять, наоборот, им нужно давать естественный выход и на этом фундаменте решать выработку отдельных, специфических комбинаций. Нужно дать возможность всем естественным силам организма обучающегося выявиться и быть использованными для выражения того смыслового содержания, которое лежит в основе исполнения.

Нельзя сводить процесс освоения дирижёрской техники лишь к простому накоплению сложно-условных рефлекторных движений. Только постоянный критический самоконтроль итогов работы совершенствует складывающиеся рефлексы и тем самым поднимает работу на более высокую ступень.

Список использованных источников

1. Безбородова, Л. А. Дирижирование: Учеб. пособие / Л. А. Безбородова – М. : Просвещение, 1990. – 176 с.
2. Иванов-Радкевич, А. П. О воспитании дирижёра / А. П. 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. : Советский 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. Bezborodova L. Dirizhирование: Ucheb. posobie [Conducting: Textbook. Manual] Moscow : Prosveshchenie [Education], 1990, 176 p.
2. Ivanov-Radkevich A. O vospitanii dirizhyora [On the education of the conductor] Moscow : Muzyka [Music], 1973, pp. 38–41.
3. Kazachkov S. Dirizhyorskij apparat i ego postanovka [The conductor's apparatus and its setting] Moscow : Muzyka [Music], 1967, pp. 7–21, 105–110.

4. Matalaev L. Osnovy dirizhyorskoj tekhniki [Fundamentals of conducting techniques] Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1986, pp. 10–34.
5. Musin I. Tekhnika dirizhirovaniya [Conducting technique] Leningrad : Muzyka [Music], 1967, pp. 3–20.
6. Musin I. Osnovy dirizhyorskoj tekhniki [Fundamentals of conducting techniques] Leningrad : Muzyka [Music], 1987, pp. 33–55.
7. Olkhov K. Voprosy teorii dirizhyorskoj tekhniki i obucheniya horovyh dirizhyorov [Questions of the theory of conducting technique and training of choral conductors] Leningrad : Muzyka [Music], 1979, 200 p.

Лыкова Л. С. Упражнения в процессе освоения техники дублирования дирижёрского жеста. Статья посвящена вопросу практического освоения учащимися техники дублирования дирижёрского жеста.

Особую роль техника дублирования жеста играет на начальном этапе освоения сложных и сложно-смешанных размеров.

Актуальность статьи обусловлена отсутствием разработок, связанных с данной проблемой. Автор аргументирует значение тренировочного процесса для развития технической оснащённости дирижёрского аппарата как в общей перспективе его развития, так и в освоении конкретного технического приёма – дублирования дирижёрского жеста.

В работе приведены примеры самых распространённых схем тактирования, основанных на технике дублирования дирижёрского жеста, а также предлагает упражнения, которые направлены на развитие данной техники.

Предложенные методические рекомендации во многом опираются на результаты практической работы автора.

Разработка данной проблемы в области освоения техники дирижирования будет полезна для музыкантов-исполнителей, педагогов, студентов музыкальных учебных заведений.

Ключевые слова: метрическая доля, дирижёрская доля, дробление метрической доли, техника дублирования, упражнения, сложные размеры, смешанные размеры, дирижёрская сетка, дирижёрская схема, функции рук.

Лыкова Л. С. Вправи в процесі освоєння техніки дублювання диригентського жесту. Стаття присвячена питанню практичного освоєння учнями техніки дублювання диригентського жесту.

Особливу роль техніка дублювання жесту грає на початковому етапі освоєння складних і складно-змішаних розмірів.

Автор аргументує значення тренувального процесу для розвитку технічної оснащеності диригентського апарату як в загальній перспективі його розвитку, так і в освоєнні конкретного технічного прийому – дублювання диригентського жесту.

В роботі наведені приклади найпоширеніших схем тактування, заснованих на техніці дублювання диригентського жесту, а також пропонує вправи, які спрямовані на розвиток даної техніки. Розробка даної проблеми в області освоєння техніки диригування буде корисна для музикантів-виконавців, педагогів, студентів музичних навчальних закладів.

Ключові слова: метрична частка, диригентська частка, дроблення метричної частки, техніка дублювання, вправи, складні розміри, змішані розміри, диригентська сітка, диригентська схема, функції рук.

Lykova L. Exercises in the process of mastering the technique of duplicating the conductor's gesture. The article is devoted to the issue of practical mastering the technique of duplicating the conductor's gesture by students.

The technique of duplicating a gesture plays a special role at the initial stage of mastering complex and complex-mixed sizes.

The relevance of the article is due to the lack of developments related to this problem. The author argues the importance of the training process for the development of the technical equipment of the conductor's apparatus both in the general perspective of its development and in mastering a specific technique - duplication of the conductor's gesture.

The paper provides examples of the most common timing schemes based on the technique of duplicating the conductor's gesture, and also suggests exercises that are aimed at developing this technique.

The proposed methodological recommendations are largely based on the results of the author's practical work.

The development of this problem in the field of mastering the technique of conducting will be useful for musicians-performers, teachers, students of musical educational institutions.

Key words: Metric fraction, conductor's fraction, splitting of the metric fraction, duplication technique, exercises, complex dimensions, mixed dimensions, conductor's grid, conductor's scheme, hand functions.

НЕКОТОРЫЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ДИРИЖЁРА

Я убеждён, что приближается важный этап человеческой мысли, когда физиологическое и психологическое, объективное и субъективное действительно сольются, когда фактически разрешится или отпадёт естественным путём мучительное противоречие или противопоставление моего сознания моему телу.

И. П. Павлов

Постановка проблемы. Если мысленно представить искусство дирижирования в виде инсталляции целостной системы его компонентов, то на фасадной линии разместится психологическая составляющая дирижерской деятельности. Это один из чрезвычайно важных составляющих практической реализации творческих представлений, поскольку основан, с одной стороны, на комплексе психологических информативно-двигательных механизмов (которые призваны воплощать и отображать всю структуру партитуры с максимальной точностью), с другой, – на совокупности социально-психологических качеств личности самого дирижёра (опыта, характера, темперамента, художественных установок и потребностей). Преломляясь сквозь призму сложной организации этих механизмов в сознании дирижёра, партитура музыкального произведения во время исполнительского процесса приобретает не только звуковую массу, но и незвучащий внутренний пульс, образуя «психологический» пласт музыкальной ткани. И этот внутренний «неакустический» звучащий поток, существующий со звуковым потоком параллельно, становится зримым и слышимым воплощением внутреннего мира самого дирижёра, одной из главных целей которого, не издавая ни единого звука, – добиться сглаженного взаимодействия оркестрантов на сцене. Вместе с тем, такая сложная

организация психологической стороны в исполнительской деятельности музыканта-исполнителя остаётся дискуссионной и проблемной зоной в широком поле проблем науки о музыке, что обусловило актуальность избранного вектора исследования.

Анализ исследований. Становление отечественных и зарубежных дирижёрских школ в XX веке привлекло внимание исследователей к проблемам дирижёрского искусства, в целом, (Г. Вуд, Л. Гинзбург, А. Дашунин и др.), постановке исполнительского аппарата дирижёра (М. Багриновский, С. Казачков, К. Ольхов и др.), техники дирижирования (М. Канерштейн, Н. Малько, И. Мусин, А. Пазовский и др.), личности и воспитанию дирижёра (Ш. Мюнш, А. Иванов-Радкевич, К. Кондрашин, И. Мусин), психологии дирижирования (Л. Гинзбург, И. Мусин, М. Канерштейн, Г. Рождественский, А. Пазовский, Г. Ержемский). В частности, проблематика труда Г. Ержемского «Психология дирижирования» (1988), с одной стороны, затрагивает локальные вопросы дирижирования (формирование двигательных навыков, мышечное расслабление, внутреннее моделирование художественного образа), с другой, в большей части, – общие проблемы, связанные с концертной деятельностью симфонического оркестра. В работе «Искусство дирижирования» (2011) В. Свитов, наряду с общезначимыми вопросами музыкального искусства, рассматривает особенности волевых дирижёрских действий в осуществлении функции художественно-психологического воздействия на музыкантов и слушателей. В диссертации «Художественно-невербальная коммуникация и её преломление в дирижёрском исполнительстве» (2013) Н. Соболев применительно к дирижированию вводит термин «художественно-невербальная коммуникация», под которой подразумевает, с одной стороны, передачу эмоционально-образного содержания музыкального произведения, с другой, – личностное отношение к нему дирижёра. Однако несмотря на то, что профессия дирижёра в наше время становится особо популярной и престижной, работы, посвящённые комплексному подходу к изучению психологии дирижирования, немногочисленны. Стремлением в какой-то степени восполнить этот пробел, инициировало появление данной статьи, **цель** которой заключается в освещении тех аспектов дирижёрско-исполнительской деятельности (помимо высокой профессиональной компетентности и лидерских задатков), которые помогают добиться правильного взаимодействия всех членов коллектива.

Методология. Важными инструментами исследования стали сравнительный, исторический, функциональный и системный методы.

Комплексный подход – залог художественно-ценного исполнения, обогащённого собственным видением интерпретационного потенциала музыкального произведения, что имеет большое значение для формирования профессионализма исполнителя-дирижёра.

Изложение материала. Коснёмся аспектов *взаимоотношения лидера и музыкального коллектива*. Лидеру важно обладать необходимыми личностными качествами, способностью убедить других людей оставить на время свои собственные интересы и заняться достижением общей цели, которая важна для благосостояния группы. Таким образом, лидерством является способность влиять на других, а, значит, любой человек, влияющий на других людей, может стать лидером, а каждый участник коллектива может иметь в себе скрытый лидерский потенциал. Существует мнение, что «лидер» и «руководитель» не равноценны по значимости. Руководитель коллектива не всегда бывает лидером и наоборот. Творческий коллектив может возглавить личность-лидер не по должности, а благодаря своим профессиональным качествам.

Методы воздействия на окружение лидера и одновременно руководителя бывают разными: прямолинейными и неподдающимися осмыслению. Использование тех или иных методов зависит от индивидуальных черт характера и конкретной ситуации. Организация работы предполагает постоянное влияние на коллектив для достижения конечной цели, поэтому у лидера должны быть характерные личные качества, и в первую очередь, – воля, трактуемая в психологии, как сознательное действие, используемое для преодоления различных препятствий ради поставленной цели. «Все необходимые дирижёру знания и навыки, – пишет И. Мусин, могут уподобиться некоему механизму, лишённому двигателя, если у дирижёра нет волевых качеств. Именно они являются той силой, которая приводит в действие все остальные дирижёрские способности, знания и умения» [4, с. 135-136].

Отсутствие или слабо выраженные волевые качества могут привести к полному краху художественных замыслов. Диалектика творческой работы такова, что без таланта не поможет воля, а без воли – талант. Она формируется в ходе преодоления препятствий, как собственно и другие психические процессы. Воля – «известного рода упрямство. Дирижёру необходимо быть убеждённым в правильности своей концепции и не заражаться тем звучанием, которое предлагает оркестр» [3, с. 8].

Дирижёрская деятельность подразумевает не только волевое, но и продуктивное психологическое влияние. Профессиональная

одарённость, умение увлечь музыкантов и публику особой силой, называемой суггестией – одно из главных направлений руководителя в эмоциональном развитии исполнителей. Механизмы этой силы мало изучены, можно говорить лишь о неких флюидах, импульсах, энергетическом напряжении, направленном на психологическое влияние на окружающих. Ш. Мюнш трактовал это явление как «магнетизм, который способен околдовывать и оркестрантов, и пришедших на концерт слушателей» [3, с. 8].

Человек, попавший в иное общественное окружение, может в значительной степени изменить свою поведенческую функцию. В. Бехтерев установил, что влияние коллектива может способствовать усилению личности, увеличивая её возможности, но может оказаться своеобразным тормозом. В некоторых случаях она (личность) может стать безразличной коллективу. Всё будет зависеть от внутренних установок личности и коллектива.

Особенностью социально-психологических отношений в группе является конформность. Это понятие в психологии означает влияние мнения коллектива на личность в конфликтной ситуации, когда точки зрения расходятся. Согласие с мнением большинства вызывает положительную реакцию и поддержку, в противном случае возникает конфликтная ситуация и неодобрение группы.

Прекрасный исполнитель в плохом оркестре может значительно понизить свой профессиональный уровень. Психологическая совместимость участников группы влияет на её функционирование. Работоспособность, общительность способствуют успешной деятельности, а самоуверенность и подозрительность тормозят. Мешают межличностным взаимодействиям лица, имеющие разный уровень профессиональной подготовки.

Психологи отмечают эффективную деятельность сплочённого коллектива, но чрезмерно «тёплые» отношения иногда вредят работе. Дружеские отношения приводят к тому, что энергия тратится на поддержание хороших взаимоотношений, а работа становится вторым планом.

В психологии есть понятие «реальная группа». Это существующая в общем пространстве и времени ограниченная в размерах общность людей, объединённых реальными отношениями: школьный класс, рабочая бригада, воинское подразделение, семья и т. д. Наибольшая по величине реальная группа – это человечество как историческая и социальная общность людей, объединённая разнообразными связями между различными странами и народами.

Наименьшая социальная группа – диада, два взаимодействующих индивида [6, с.34].

Реальная группа бывает формальной (официальной), созданной по воле руководителя на основе правовой документации. Примером такой группы могут служить студенты одного факультета или курса, оркестр. А также реальная группа может быть неформальной (асоциальной) – стихийно созданной на основе межличностных отношений, не имеющих юридического, официального статуса. Примером такой группы могут выступить зрители, пришедшие на концерт, в кинотеатр. По окончании концерта и киносеанса такие группы прекращают своё существование.

Высшей формой организации группы является коллектив. В психологии – это группа людей, объединённая для совместной полезной деятельности. Характерным примером является музыкальный коллектив. Особенностью структуры коллектива, наряду с межличностными отношениями, является наличие лидера, руководителя. Иногда его выбирают из группы по некоторым признакам: самого весёлого, самого сильного. В старшем возрасте предпочтения отдают профессиональным, деловым качествам. Формальный лидер – дирижёр, назначенный администрацией или коллективом оркестра или хора.

Управлять коллективом можно различными методами и способами, которые зависят от личности лидера. Существуют в основном три метода управления: авторитарный – диктаторский, жёсткий, волевой; демократический, дающий известную долю творческой свободы; либеральный (формальный), который полностью устраняется от руководства, оставляя коллектив один на один со всеми проблемами. Таким образом, успешная работа дирижёра зависит от социально-психологических качеств лидера, с одной стороны, и функций руководителя – с другой, которые объединяются и дополняют друг друга.

Коснёмся некоторых *механизмов функционирования оркестра*. Дирижирование – особенная разновидность художественного творчества и процесс созидательных отношений с оркестровым коллективом, в результате которого реализуется творческий замысел. Осуществляя свои планы, дирижёр неизменно общается с музыкальным коллективом, учитывая при этом значение человеческого фактора. Для этого требуются знания в области организации и структуры исполнительского коллектива, а также психологии отношений в нём. Эти знания помогут дирижёру в формировании и влиянии на творческую атмосферу в оркестре.

Дирижёрская деятельность – это специализированная форма невербальных (неречевых) взаимоотношений, где руководитель на

определённом этапе становится партнёром музыкального коллектива. Но такие взаимоотношения были не всегда.

Издавна музыканты организовывались в сообщества для музицирования, которыми руководили формальные и неформальные лидеры. На барельефах в Египте есть изображения человека с жезлом, руководящего музыкантами.

В Средние века оркестр называли капеллами. Слово оркестр распространилось позже. Чем больше становились оркестры, тем более необходим был регулировщик, отбивающий такт и следивший за слаженностью игры. Первыми дирижёрами были композиторы, которые вместе с капеллами исполняли свою музыку и управляли музыкантами.

Существуют несколько способов управления оркестром:

– капельмейстерский – механический принцип отбивания такта, когда считалось, что исполнение в правильном темпе и точном воспроизведении нотного материала достаточно для высокохудожественной трактовки. В истории есть общеизвестный случай, когда этот способ оказался небезопасным²¹;

– иллюстративный – аналог представления, стремление преодолеть механические принципы тактирования в угоду иллюстрации содержания. Трактовка подкреплялась многочисленными репетициями. Некоторые оперные постановки репетировали до 150 раз, доводя до автоматизма. В этот период и были заложены условия для изменения всей системы общения дирижёра с музыкальным коллективом во имя конечного результата;

– информативно-экспрессивный, на который указал Ф. Лист в «Письме о дирижировании»: «Мы кормчие, но не гребцы» [5, с. 34]. Дирижёр руководит оркестром, но не работает физически.

Управленческая оптимизация является следствием правильного воспитательного процесса. Единая система художественных ориентировок в совместной деятельности, рождает коллектив с коллективным самосознанием. В таком коллективе создаются условия и оперативный простор для решения стратегических задач руководителем. Эти задачи осуществляются с помощью человеческого фактора, понимания психологических механизмов и создания комфортного

²¹ Так, 8 января 1687 года Жан-Батист Люлли, французский композитор, скрипач, дирижёр, во время исполнения своего произведения “Te Deum” по случаю выздоровления короля, отбивая такт наконечником трости-баттуты, поранил ногу. Рана развилась в нарыв и перешла в гангрену и 22 марта 1687 года композитор скончался.

климата. Руководство музыкальным коллективом невозможно себе представить, не прислушиваясь к мнению музыкантов.

Одним из важнейших компонентов, который является определяющим в творческом процессе создания художественного образа произведения, является ряд психологических моментов взаимоотношения дирижёра и музыкантов оркестра. Умение рационально проводить репетиции, способность увлечь за собой музыкальный коллектив, установить взаимопонимание и его воспитание – это одна из главных задач руководителя. Вместе со специальной подготовкой, дирижёрским талантом, не менее важными являются психологические качества, умение войти в контакт с музыкантами и выработать систему общения руководителя и подчинённых.

Исполнение музыкальных произведений коллективом оркестра требует подчинения воли дирижёра. На первый план выступает способность руководителя найти способы рабочего общения с коллективом, оправдывающие его лидирующее положение у музыкантов и у публики.

В любой организованной совместной деятельности прослеживается сочетание различных целей и мотивов, усиливающих или ослабляющих друг друга. Чтобы все части целого продуктивно работали, нужно сформировать определённую градацию между руководителем и коллективом. Достижение слаженности и согласования не ограничивает функций дирижёра. Деятельность руководителя должна быть стимулирующим процессом для совместной работы, поскольку отличительной чертой исполнительского коллектива является творческое самовыражение.

Коллективная работа предполагает постоянное взаимодействие всех членов оркестра, которое качественно влияет на плодотворность творчества. Совместная работа приобретает различные варианты: творческий контакт во время репетиций и совместное исполнение музыкального произведения. Оркестр состоит из большого количества музыкантов, обладающих профессиональными навыками и отличающимися собственными художественными представлениями. По выражению А. Пазовского, коллектив оркестра: «это единый многокрасочный и многозвучный инструмент, состоящий из чувствующих и созидающих музыкантов – художников. Функционировать, развиваться и существовать музыкальный коллектив может при определённых интеллектуально-психологических возможностях его членов» [6, с. 43]. Здесь можно говорить, что в руководстве оркестром имеет место педагогическое, психологическое и

эмоциональное воздействие с учётом специфики музыкального искусства.

Таким образом, формирование психологического и исполнительского единства всех участников процесса – основная цель дирижёра. Самореализация в творческом процессе, потребность в результатах творчества – источник вдохновения и созидания музыканта-исполнителя. Активно выражая отношение к авторскому замыслу в результате сопереживания, самореализация представляет внутреннюю линию художника в создании им произведения.

В творческом познании партитура неисчерпаема и даёт возможность для множественных исполнительских прочтений. В то же время дирижёр не формально следует за нотным текстом, а отражает художественный образ произведения. Новое прочтение с учётом изменений, привнесённых новыми общественно-историческими условиями, – залог обогащения и расширения интерпретационного потенциала художественного произведения. Но творческий процесс не всегда проходит осознанно. Иногда познание происходит на уровне подсознания. Используя свой профессиональный опыт, дирижёр перестраивается для выполнения и реализации творческого самоутверждения.

Исполнительская концепция должна быть реализована и воплощена в работе музыкального коллектива, где опоры на чувственный образ является недостаточным. В этом отношении дирижёр должен превосходить все детали, происходящие в музыке и прогнозировать целесообразность работы в нужном направлении. Внутренняя модель и музыкальный образ должны быть неразрывно связанными и дополнять друг друга. А. Пазовский утверждал, что только тот, кто умеет свободно слушать и слышать музыку внутренним слухом и умеет мыслить партитурой, может стать дирижёром. Дирижёр, моделируя художественный образ, создаёт эмоционально-смысловой посыл, объединяя творческую самоотдачу всего коллектива. «Орудием ремесла дирижёра, – писал Г. Шерхен, является самый чувствительный, самый многогранный, самый неистощимый, звучащий внутри человека инструмент» [3, с. 54].

Таким образом, дирижёр использует две системы жестов. Основная система, реализующая технологические задачи в управлении оркестром на основе тактирования, базируется на сложившихся исторически приёмах дирижирования. Это материальный творческий процесс, определяющий темп, динамику, структуру и т.д. Вторая система – экспрессивная, представляющая собой комплекс действий и

движений для выражения тончайших переживаний, настроений и эмоций, которые помогут передать сущность внутренней информации дирижёра оркестру.

И наконец, коснёмся аспектов *психологии взаимодействия дирижёра и коллектива музыкантов*. Некоторые дирижёры обращают внимание на то, что во время дирижирования ощущали некие духовные импульсы, связывающие с коллективом исполнителей. Говорят о «магическом влиянии дирижёра» на оркестрантов, которые, как под гипнозом, действуют указаниям его руки. Многие дирижёры считают, что зрительный контакт имеет большое значение. «Глаза всесильны», – утверждал Ю. Орманди: «Внушающие, просящие, убеждающие глаза – средство постоянной коммуникации между руководителем оркестра и музыкантами, – то зеркало, которое отражает каждую мысль и эмоцию дирижёра» [5, с. 34]. Слепых музыкантов оказалось невозможно научить дирижированию, поскольку отсутствует зрительный контакт и мимика.

Умение сделать критическое замечание по поводу исполнения – одна из главных и самых сложных задач, поскольку замечания иногда трактуются как недооценка профессионального мастерства. Для правильного подхода к решению этой проблемы большой интерес представляет книга Д. Карнеги «Как завоёвывать друзей и оказывать влияние на людей», где автор пишет о том, как правильно общаться с людьми, чтобы не вызвать чувства обиды. Приведём пример некоторых рекомендаций. Начинать необходимо с похвалы и искреннего признания достоинств собеседника; указывать на ошибки нужно не прямо, а косвенно; сначала необходимо поговорить о собственных ошибках, а потом уже критиковать собеседника; можно задавать собеседнику вопросы, вместо того, чтобы ему приказывать; необходимо выражать людям одобрение по поводу малейшей их удачи и отмечать каждый их успех; нужно создавать людям хорошую репутацию, которую они будут пытаться сохранять.

Умение общаться – одна из составляющих таланта. Психологом Э. Берном предложен транзакционный анализ для описания поведения человека как индивидуально, так и в составе группы. Для того, чтобы уметь сохранять хорошие взаимоотношения с исполнителями, дирижёр должен уметь пользоваться психоанализом исходя из функционирования трёх эго-состояний, отличающихся друг от друга – Родитель, Взрослый и Ребёнок. Имея полноту власти в эго-состоянии Родителя, дирижёр может в приказном порядке объявить выговор за нарушение условий контракта. В эго-состоянии Взрослого – обсудить текущие дела оркестровой жизни, трактовку будущего произведения и т. п. Находясь в эго-состоянии

Ребёнка – сыграть в футбол, пошутить с музыкантами оркестра. Формирование единства коллектива зависит от умения становиться на правильно выбранную позицию.

Репетиция – основной период взаимоотношений в коллективе. На репетиции обозначаются темпы, особенности интерпретации, а также ознакомление с жестами дирижёра, скорость реакции на них. Определяются исполнительские возможности оркестровых групп и мастерство солистов. В течение небольшого промежутка времени все участники программы на репетиции должны сработаться. Организация репетиций, установка времени и продуктивности находятся в прямой зависимости от опыта и зрелости дирижёра. Прекрасное владение техникой дирижирования, знание музыкального материала – всё это не единственные условия взаимопонимания дирижёра и оркестра. Иногда на первый план выходят психологические условия общения. В. Фуртвенглер утверждал: «Есть дирижёры, под управлением которых самый маленький деревенский оркестр играет, словно Венский Филармонический, а есть такие, у которых даже Венский Филармонический звучит, как деревенский. В таких случаях привыкли говорить о “внушении”, о “силе личности”» [1, с. 126].

Дирижирование существует как процесс неречевого общения. Движения, жесты в этом процессе рассматриваются не как технология, находящаяся в стороне от творчества, а определяющий элемент, в котором проявляется психологическое начало в прямом смысле. Двигательные процессы определяются в соответствии с художественным замыслом. Основу многих поведенческих реакций человека составляет интуиция. Правильные жесты дирижёра способствуют психологическому контакту с музыкальным коллективом. Дирижёр обязан направить разумную творческую инициативу, поскольку сущность общения находится в непрерывном обмене информацией. Р. Вагнер писал, что «художником может являться только исполнитель. Работа композитора и поэта – это только желание, но не возможность» [5, с. 89].

Как уже говорилось, неречевое (невербальное) общение и взаимопонимание лучше всего достигается на репетиции, где главенствует жест. Частые остановки, разговоры рассеивают внимание и отрицательно сказываются на продуктивности. Остановка также сказывается на психо-эмоциональном климате в коллективе и может создать конфликтную ситуацию. Это может быть объяснимо с точки зрения разных оценок остановки. Дирижёр оценивает звучание, вносит поправки, которые должны быть оправданы уверенностью своей концепции исполняемого произведения. Исполнительские возможности

оркестра могут быть ограничены, например, в связи с температурным режимом, освещением, акустикой. Чаще всего негатив в отношении остановок проявляется в связи с внезапным прерыванием эмоционального и творческого порыва, сопровождающего исполнение. Но замечания словами излишен, когда жест эмоционален, выразителен и ясен.

Причиной отрицательной реакции оркестра на остановку могут быть различные подходы в общем понимании и осмыслении исполняемого произведения. Эти различия происходят из-за предыдущего опыта прочтения других концепций, а также музыкальной одарённости дирижёра. Неточности в исполнении отдельных групп и исполнителей, также часто бывают причиной необходимости остановки оркестра. Здесь перед дирижёром стоит дилемма: нужна ли остановка, зная об отрицательной реакции, или быстро исправить недочёты и продолжить воплощение художественного замысла.

Сохранить оптимальный психологический настрой и взаимоотношения в коллективе – основная задача. Бывает ситуация, когда исполнители не на должном уровне подготовились к концертному выступлению, руководитель, с данной ему мерой ответственности, может решить вопрос о переносе, или даже отказе от концерта. Но, если дирижёр не готов и не уверен в своих силах и возможностях, а коллектив это быстро распознаёт на репетициях, может лишиться авторитета, вызывая определённую реакцию. Некомпетентность дирижёра невозможно заменить увеличением репетиционного времени. Ш. Мюнш приводит слова замечательного валторниста, отца Р. Штрауса: «Запомните вы, дирижёры. Мы наблюдаем, как вы поднимаетесь на пульт и как открываете партитуру. Прежде чем вы поднимете палочку, мы уже знаем, кто будет хозяином – вы или мы» [1, с. 128].

Итак, одним из чрезвычайно важных компонентов, который определяет творческий процесс работы дирижёра над музыкальным произведением, является комплекс психологических механизмов, лежащих в основе взаимодействия музыкантов и дирижёра. Правильное функционирование этих механизмов, направленных в нужное русло – залог превращения работы дирижёра с оркестром из ежедневной рабочей рутины в область вдохновенного музицирования. Лишь такая работа, сопровождаемая искренней любовью к своему делу, способна удержать вокруг себя талантливых людей и привести коллектив к успеху.

Список использованных источников

1. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер. – М. : Музыка, 1993. – 193 с.
2. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1983. – 96 с.
3. Кондрашин, К. П. Мир дирижёра / К. П. Кондрашин. – М. : Музыка, 1976. – 192 с.
4. Мусин, И. А. Язык дирижёрского жеста / И. А. Мусин. – М. : Музыка, 2006. – 232 с.
5. Мюнш, Ш. Я – дирижёр / Ш. Мюнш. – М. : Музыка, 1982. – 74 с.
6. Шапарь, В. Б. Новейший психологический словарь / В. Б. Шапарь. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. – 806 с.

References

1. Gotsdiner A. Muzykal'naya psihologiya [Musical psychology] Moscow : Muzyka [Music], 1993, 193 p.
2. Yerzhemsky G. Psihologiya dirizhirovaniya [Psychology of conducting] Moscow : Muzyka [Music], 1983, 96 p.
3. Kondrashin K. Mir dirizhyora [The conductor's world] Moscow : Muzyka [Music], 1976, 192 p.
4. Musin I. YAzyk dirizhyorskogo zhesta [Language of the conductor's gesture] Moscow : Muzyka [Music], 2006, 232 p.
5. Munsch S. YA – dirizhyor [I am a conductor] Moscow : Muzyka [Music], 1982, 74 p.
6. Shapar V. Novejshij psihologicheskij slovar' [The newest psychological dictionary] Rostov-on-Don : Phoenix, 2005, 806 p.

Панков Г. Н. Некоторые психологические особенности работы дирижёра. Предметом исследования являются некоторые аспекты психологии дирижирования оркестром. В статье освещены сложности профессии дирижёра, перечислены основные качества, которыми он должен обладать, акцентировано внимание на таких понятиях как «лидер» и «руководитель», указаны их отличия, предложены рекомендации правильного взаимоотношения и общения с оркестрантами, приведены способы работы музыкантов и дирижёра, раскрыты положительные и отрицательные стороны руководителя и коллектива. Указанные аспекты важны ввиду того, что профессия дирижёра в наше время становится особо популярной и престижной.

Методология. При написании данной статьи использованы следующие методы научного исследования: сравнительный, исторический, функциональный и комплексный.

Научная новизна и выводы. В опоре на важные в контексте данного исследования теоретические положения установлено, что

професія дирижера тесно зв'язана з такими науками, як психологія і педагогіка. Зазначено, що настоящему керівнику-лідеру оркестру необхідно мати комплекс певних якостей, умінь і навичок, оскільки дирижёрське мистецтво є складним і багатофункціональним.

Ключевые слова: дирижёр, психологія, лідер, керівник, оркестр, репетиція, музикант, дирижёрський жест.

Панков Г. М. Деякі психологічні особливості роботи диригента. Предметом дослідження є деякі аспекти психології диригування оркестром. У статті висвітлена важливість професії диригента, перераховано основні якості, якими він повинен володіти, акцентована увага на таких поняттях як «лідер» і «керівник», вказано на їх відмінності, запропоновано рекомендації правильних стосунків і спілкування з оркестрантами, наведено засоби роботи музикантів і диригента, наведено позитивні і негативні сторони керівника та колектива. Зазначені аспекти важливі з огляду на те, що професія диригента в наш час стає особливо популярною й престижною.

Методологія. При написанні даної роботи використані наступні методи наукового дослідження: порівняльний, історичний, функціональний і комплексний.

Наукова новизна і висновки. В опорі на важливі в контексті даного дослідження теоретичні положення визначено, що професія диригента тісно пов'язана з такими науками, як психологія і педагогіка. Відзначено, що справжньому керівнику-лідеру оркестру необхідно володіти комплексом певних якостей, умінь і навичок, оскільки дирижёрське мистецтво є складним і багатофункціональним.

Ключові слова: диригент, психологія, лідер, керівник, оркестр, репетиція, музикант, дирижёрський жест.

Pankov G. Some psychological features of the work of a conductor. The subject of this research is some aspects of the psychology of conducting an orchestra. The article highlights the difficulties of the profession of a conductor, lists the main qualities that he must possess, focuses on such concepts as "leader" and "director", indicates their differences, offers recommendations for the correct relationship and communication with the orchestra members, gives the ways of work of musicians and a conductor, revealed the positive and negative aspects of the leader and the team. These aspects are important in view of the fact that the profession of a conductor in our time is becoming especially popular and prestigious.

Methodology. When writing this article, the following scientific research tools were used: comparative, historical, functional and complex.

Scientific novelty and conclusions. Based on the theoretical provisions important in the context of this study, it was established that the profession of a conductor is closely related to such sciences as psychology and pedagogy. It is noted that a real orchestra director-leader must possess a set of certain qualities, abilities and skills, since the art of conducting is complex and multifunctional.

Key words: conductor, psychology, leader, director, orchestra, rehearsal, musician, conductor's gesture.

III. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 141.7:130.2

Г. В. Гребеньков

КУЛЬТУРА КАК ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ БЫТИЯ: ПРОБЛЕМА СУЩНОСТИ И МОРФОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Бесчисленное множество определений культуры, начиная с появления этого понятия в XVIII столетии, располагается в диапазоне от самого широкого – культура есть всё, что создано человеком, в отличие от природы, – до самого узкого, сводящего её к культуре этикета, культуре поведения и т.п. Но все определения фиксируют главную особенность – принципиальное отличие культуры как явления искусственного, надприродного, творения человеческих рук и сознания.

Однако изначально в понятие «культура» (от лат. «*cultura*» – обработка, возделывание) заложен смысл не противопоставления природе, а облагораживания её начиная с возделывания земли (от лат. «*agricultura*» – земледелие; греч. «*agrocultura*» – полеводство, от «*agros*» – поле). Не случайно это понятие и сегодня используется в сельскохозяйственной науке и практике, сохранилось в семантике («культивирование растений», «посевные культуры»).

Иным истоком понятия культуры следует считать феномен культа, как некоторой таинственной и сакральной («*cultus*» – почитание) процедуры, связывающей человека с миром трансцендентного, скрепляющего, направляющего и регулирующего жизнь человека как рода и индивида. Связь с трансцендентным упорядочивала жизнь индивида, иерархизовала его бытие, закрепляла в образах мифа, преданиях, нравах и обычаях, некоторые правила «должного бытия», табу или разрешения на тот или иной вид деятельности. Таким образом создавалась смысловая или ценностно-смысловая сущность культуры.

Культура как ценностно-смысловая реальность является «исторической системой и по происхождению, и, по сути, выступая сферой опредмечивания человеческих сущностных», как пишет С. Крымский. «...Она становится причастной тому материнскому началу истории, которое порождает и человека, и человеческую субстанцию культурных процессов» [5, 161]. Познавать эту систему возможно, лишь

став на точку зрения, что «только через призму ценностных градаций и детерминаций можно понять, как складывается иерархическая онтология сфер, областей культурной жизни» [5, 122].

Итак, в основании осмысления культуры как «исторической системы», согласно вышеприведённому суждению, должен лежать методологический принцип рассмотрения её как некоторого морфологического образования с присущими ему уровнями градации и проявленности. Приняв в качестве первого принципа осмысления культуры идею её анализа как многоуровневого образования, мы, вероятно, должны сформулировать и другой принцип – на каком основании систематизировать и иерархизировать ценности, при условии аутентичности этих процедур логике и сущности эволюции культуры.

Ведь в истории философии и общественной мысли, в целом, мы находим различные варианты систематизации и иерархизации ценностей, которые выстраивались в зависимости или от мировоззрения философа, или от господствующей в данную эпоху картины мира. Так, М. Шелер, один из основоположников современной аксиологии и автор одной из первых систематически разработанных концепций философии человека, построил свою иерархию ценностей начиная с ценностей «приятное-неприятное», выражаемых чувствами боли и удовольствия, которые могут быть отнесены к психологическим ценностям. Над ними, по М. Шелеру, возвышаются жизненные ценности типа «благодарный-пошлый», сменяющиеся, в свою очередь, ценностями духовными, в которые входят эстетические («прекрасное – безобразное»), морально-правовые («справедливость – несправедливость») и познавательные. На вершине иерархии ценностей находятся ценности религиозные.

В основу такой иерархии М. Шелер положил принцип, гласящий, что «становление Бога и становление человека с самого начала взаимно предполагают друг друга», а «человек есть место встречи бытия с Богом». Поэтому в духе «осуществляется человек и через него происходит “оживотворение” духа» [8, с. 94, 76].

Опора на подобный принцип легко прослеживается ещё у Платона. Так, добро, истина, красота им полагаются в сущем как проявления посредством души человека идей-сущностей, обретающих себя в «ином мире», устроенном по принципу иерархии. На вершине этой иерархии царит идея Блага. Идея Блага выступает регулятивным и интерпретационным принципом организации реально человеческого поведения. Будучи вершиной мира идей, эйдос Блага мыслился Платоном в качестве конститутивного (конструирующего) принципа, которому все

иные идеи – красоты, истины и т.д. – подчинены в качестве уровней бытия.

В начале XX столетия известный немецкий философ неокантианского направления Г. Мюнстерберг в своей работе «Философия ценностей» выстроил целостную систему, реализовавшую в себе идеи иерархии и морфологии культуры [10].

В качестве принципа, на основе которого эта система была выстроена, была выбрана идея о строении мировоззрения человека и логике его ценностного постижения бытия. Согласно Мюнстербергу, человек, мыслящий себя как экзистенциальное существо, производит витальные ценности. В их числе логические, (вещи, существа), эстетические (гармония, любовь), этические (прогресс, саморазвитие), метафизические (творение, откровение, спасение). А мысля себя как культурное начало, человек порождает ценности взаимосвязи (история, разум), ценности красоты (поэзия, музыка), ценности созидания (право, нравы), основные ценности (вселенная, человечество, Бог). Некоторая незавершённость, неотрефлексированность, искусственность построенной системы были отмечены ещё при жизни Г. Мюнстерберга, и поэтому эта попытка, в целом, не оказалась успешной, о чём свидетельствовали продолжающиеся поиски. Так, Н. Гартман, создатель оригинальной онтологии, в книге «Строение реального мира», вышедшей в 1940 г., обосновал по-своему иерархичность мировоззрения, которая имманентно закономерна бытию. Соотношение между ступенями иерархии – неорганической, природой, жизнью, психическим и духовным бытием – есть соотношение между предметностями объективного порядка, которые и есть ценности. Они, согласно Н. Гартману, не могут познаваться рационально, они открываются в актах любви и ненависти, и поэтому разуму не подвластны.

Ценности Гартман поделил на высшие и низшие: «Ценности блага, охватывающие все ценности полезного и служащие нам средством»; ценности удовольствия, жизненные ценности. Все эти ценности объективны по своей природе. «Необходимо твёрдо помнить, – пишет философ, – что «бытие для нас» тех ценностей блага, которые имеют отношение к человеку, ничего не имеет с вульгарным релятивизмом в понимании ценности» [2, с. 480].

Вопрос о бытии ценности блага, витальных ценностей и ценностей удовольствия решается Н. Гартманом инструментально. В основе их нет ничего, кроме целесообразности, значимости для субъекта. Высшие ценности, служащие основой для инструментальных ценностей, а к ним он отнёс ценности нравственные, эстетические, познавательные,

нельзя выводить из отношения бытия. Нельзя их также выводить и из целесообразности. Ценности эти суть ценности как таковые (*Eigenwert*), самодостаточные. Однако Н. Гартман исключил из сферы культуры религиозные ценности, ибо не считал доказанным существование порождающей их божественной силы. Произвол философа, вероятно, сыграл с Н. Гартманом ту же историческую шутку, что и с Г. Мюнстербергом. Н. Гартман не оставил после себя школы, его аксиология культуры осталась невостребованной.

В русской религиозно-философской аксиологии Н.О. Лосского мы обнаруживаем преемственность идей М. Шелера. Важнейшая задача аксиологии, утверждал основатель идеал-реализма, состоит в «установлении абсолютных ценностей и преодолении аксиологического релятивизма, т.е. учения, утверждающего, что все ценности относительны и субъективны [6, с. 84, 288]. Абсолютность ценностей Лосский возводил к существованию Божию, поэтому в им предложенной иерархии ценностей, основанной на принципе телеологичности, субъект ценности (от элементарной физической частицы – электрона к человеку) проходит все ступени эволюции, служа «великой цели». «Цель эта, как и подобает Духу, может заключаться лишь в том, чтобы весь строй мира и всякое событие в нём служили побуждением к развитию духовности особях духовно – материального царства и, следовательно, воспитали бы их для воссоединения с Царством Божим» [6, с. 5, 306]. Как видно, И.О. Лосский воспринял идею М. Шелера о построении иерархии ценностей на основе принципов исторического эволюционизма и принципа ценностного отношения человека к миру (ценность как воплощение цели). Именно М. Шелер создал одну из первых типологий личности на основе принципа аксиологического детерминизма, выделив не только религиозные ценности, но и соответствующий им образец «святого человека», духовные ценности и «гения», витальные – «героя», утилитарные и, соответственно, «пионера цивилизации», гедонистические и образец «мастера наслаждаться жизнью».

У И. О. Лосского достичь царства абсолютной полноты жизни и, следовательно, абсолютной самоценности может только свободная личность на пути своего духовного развития. Поэтому неотвлечённые цели, идеалы (ценности – Г.Г.) сами по себе имеют смысл, ибо они суть «частичные» ценности. Ценности имеют смысл только как аспекты жизни личностей. Отсюда проистекает и «иерархический персонализм» идеал-реализма И. О. Лосского.

Пожалуй, две важные методологические установки для решения проблемы морфологии культуры как иерархии ценностей проистекают из

рассмотрения взглядов вышеназванных мыслителей прошлого, идеи которых нам представляются эвристичными в контексте собственного исследования.

Во-первых, чтобы преодолеть сведение сферы культуры как ценностно-смысловой реальности к тому или иному произвольно выбранному принципу, следует этот принцип лишиться характера произвольности. Иначе говоря, исторический подход, предполагающий проследить реальность процесса культурогенеза как аксиогенеза культуры, есть условие, которое не позволит оторвать структуру изучаемого предмета от его исторической эволюции.

Во-вторых, внутренним содержанием исторической эволюции ценностно-смысловой реальности бытия есть эволюция человеческого отношения к Миру как миру бытия, т.е. эволюция ценностного отношения, закреплявшаяся в сознании человека в виде некоторых устойчивых ценностных по своей природе функциональных образований. И здесь мы сошлёмся на известное положение создателя теории функциональных систем П. К. Анохина, что «функция определяет структуру» [1, 96], а также на идею Э. Геккеля, что онтогенез повторяет филогенез.

Эти методологические посылки корректны в отношении анализа культуры как системы ценностей, а не совокупности предметов, истоки которой лежат не в структуре самой ценности, не в произвольном интуитивном по своей природе выборе философом критерия системности и иерархичности, а в ценностном отношении человека к миру, рассмотренном с точки зрения исторической эволюции. Только тогда культура и предстаёт «исторической системой и по происхождению, по сути, выступая сферой опредмечивания человеческих сущностных сил».

И в качестве последнего методологического замечания следует указать, что морфология культуры предполагает такое её структурное строение, которое предусматривает наличие некоторых устойчивых ценностных образований, восходящих к природе и сущности человека, но которое функционально и динамично, и подчинено законам синергетики в своем системном оформлении в различных исторических контекстах взаимоотношения Человека и Бытия. Это означает, что на различных этапах истории, согласно законам синергетики, развитие различных форм ценностного сознания и ценностного отношения происходит неравномерно. Поэтому взаимодействие различных видов ценностей (религиозных, политических, правовых, эстетических, этических, художественных) и их взаимоположение в системе ценностей, борьба за

доминирование в иерархии на каждом этапе развития культуры как ценностно-смысловой реальности, меняется.

Развёрнутое классифицирующее расчленение ценностно-смысловой реальности является достаточно сложным делом. Она представляет собой динамичную и сложно организованную систему, развивающуюся по законам синергии, образование, морфология которой есть взаимодействие устойчивых элементов (религиозных, философских, идеологических, эстетических и т.д.) и многообразных форм мировоззренческих построений. Тем не менее, исходя из определения ценности, где роль субъективного начала детерминирует само понимание ценности в качестве феномена бытия, а также исходя из постулированного нами выше принципа, что морфология культуры предполагает такое её структурное строение, которое предусматривает наличие некоторых устойчивых ценностных образований, восходящих к природе и сущности человека, можно полагать, что ценности и их системная иерархия принимают, во-первых, вид неких универсальных (абсолютных) ценностей, природа которых есть объективизация трансгисторической человеческой практики в тотальной символической форме. И эта суть – высший уровень ценностной иерархии – общечеловеческие ценности, крайние социальные формы бытия человека на Земле, универсалии культуры.

На протяжении тысячелетий человечество неизмеримо высокой ценой расплачивалось за получение, селекцию и сохранение этих скреп, принимавших по мере трансляции их от индивидуального, группового, конкретно-исторического в трансгисторическое пространство, формы обобщённых, интересубъектных универсальных принципов, императивов. Нерелексированные и подвергшиеся рефлексии, они становились основой и строительным материалом в качестве «критериев-образцов» для созидания новых материальных ценностей как удовлетворяющих потребности человека. Но одновременно, приобретая систематическую, упорядоченно-иерархическую структуру своего бытия, «ценности-образцы» становились основой великих религий, философских концепций, мифологем и идеологий. Шёл подлинный естественно-исторический процесс, не связанный с деятельностью какого-либо Демиурга или с ещё каким-либо трансцендентным началом, становления духовной сферы обитания человека как носителя и аккумулятора человеческих ценностей. От чувственно-предметного, материального к абстрактно-всеобщему, идеальному бытию ценностей шло движение аккумуляции человеческого социального опыта.

Последние достижения наук, изучающих биологические аспекты человека, свидетельствуют, что человек смог подняться на столь высокий социальный уровень благодаря полученной от рождения биологической организации, в которой изначально запрограммированы и заложены возможности его социально-деятельностного развития, в том числе и та, которая связана с выработкой новых принципов выбора, сохранения и обеспечения социального гомеостаза. И как всякие способы адаптации, они не остаются неизменными. Познавательно-оценочная деятельность человека выявляет эти общие принципы устройства бытия человека по законам общежития, вписывает эти принципы в общий фон «понимания» мира – в мировоззрение и его формы (мифологию, религию, идеологию, философию) в виде общих исходных его категорий, задающих интенцию анализа бытия. Эти принципы становятся уже мировоззренческими универсалиями, аккумулирующими исторически накопленный социальный опыт адаптации и освоения мира, и в системе которых в дальнейшем человек любой культуры оценивает, осмысливает и переживает мир, сводит в целостность все явления действительности, попадающие в сферу его опыта. Универсалии в качестве интересубъективных абсолютных ценностей культуры образуют условия, благодаря которым конкретные культуры как системы ценностей соотносятся друг с другом, «оценивают» и «переоценивают» ценности друг друга.

Любая достаточно развитая, богатая и ёмкая система человеческой культуры находит и внутри себя средства для рефлексии, не прибегая для самооценки к какой-либо другой, внешней объемлющей системе. Но это не означает способность какой-либо культуры дать абсолютную оценку самой себе, построить о себе философию в последней инстанции. Культура не может полностью познать себя не только в самоутверждении, но и в самоотрицании. И лишь рассмотрение системы культуры не только изнутри, а генетически, в зарождении и структурном формировании, и динамически, во взаимодействии с другими системами, в диалоге различных систем ценностей, мы, во-первых, преодолеваем ограниченность культуры, а во-вторых, обнаруживаем саму метакультуру и универсалии в качестве абсолютных ценностей.

Одной из причин, побудивших в своё время Ф. Ницше восстать против абсолютных ценностей, воплощённых в христианских заповедях, можно считать интуитивно переживаемый им симптом самоизоляции, некое самолюбование, излишнюю рационализацию Западом

универсалий, превращение их в статичные идеалы, нормы и критерии оценки, словом, их идеологизацию.

Если мы даже бегло ознакомимся с мировоззрением античного, а также средневекового христианского, мусульманского и буддийского культурных сообществ, можно обнаружить, что все размышления, имеющие целью рассмотрения проблемы отношений «человек-мир», вращаются вокруг некоторого очерченного множества символов-ценностей: Бога, Блага, Красоты, Жизни, Смерти, Долга, Справедливости, Судьбы, Истины – выраженных, правда, в различных лингвистических формах, но семантически сходных друг с другом. Иное дело, что в разные исторические эпохи, в зависимости от господствующей «картины мира», в приоритете были то одни из этих ценностей, то другие.

Так, античный человек знает о власти Судьбы над всеми, включая всевышних богов, о правящей миром Справедливости и о разумном порядке, определяющем всё происходящее. Во времена классической античности смерть, например, рассматривалась как естественный процесс, в то время как жизнь и жизнеутверждение стало одной из высших ценностей. В средние века отношение к миру и образ его менялся в самом основании. Бог становится над миром и человеком. Он предопределял всё и вся: справедливость и свободу, достоинство и красоту, жизнь и смерть. «Средневековый человек видит символы повсюду. Вселенная состоит для него не из элементов, энергий и законов, а из образов», – считает такой исследователь средневековой культуры, как Р. Гвардини [3, 134]. Иными словами, культура не всегда представляла в качестве умений и знаний, но она всегда была кумиром, системой символов – ценностей, основанных на выборе и выделении человеком своего мира из мира вообще.

Новое время и наука постепенно разрушили истину Откровений. На смену ценности Бога приходят ценности субъективного «Я» с его метаморфозами «жизни-смерти», «долга-свободы», «цели и смысла жизни».

В эпоху Возрождения и Просвещения, в XIX и XX столетиях человеческая мысль вращается в тех же самых границах осмысления своего бытия, краугольными основаниями которых являются абсолютные ценности, выраженные вышеназванными понятиями Добра, Истины, Бога и т.п. И здесь ничего нет сакрального, если полагать, что эти универсальные феномены объяснимы с точки зрения культурологического антропологического принципа понимания их

происхождения как способа объединять способность создавать мир, стоящий над хаосом, и почитание его как культуры.

Эволюция генетически преадаптировала человека к социальным взаимодействиям в виде генетических программ – программ речи, моделей взаимодействия с другими людьми. И эти программы активизируются, вызываются к жизни только при наличии организованной адекватно этим программам структурированной среды, а она в процессе эволюции рода «человек-разумный» стала общей для всех. Иначе говоря, социальность человека имеет глубокие филогенетические корни, эмоционально, понятийно и лингвистически выражаемые: в зависимости от эпохи в различных значениях при неизменном изначальном содержании, связанном с жизнедеятельностью человека и как рода, и как индивида. Поэтому «человек-исторический» своё бытие на протяжении тысячелетий мыслил и сам мыслился в одних содержательных параметрах. Вот что пишет современный исследователь этногенеза Ю.Г. Рычков: «В генетической структуре современных поколений (ведь гены пока доступны изучению лишь у ныне живущих людей) в упорядоченной форме хранится информация обо всех пройденных этапах этнического развития. При этом и древнейшие и позднейшие этапы представлены равновеликими объёмами генетической информации. Тем самым мы можем говорить о реальности генетической памяти поколений о своем историческом и даже доисторическом прошлом. Эта память отличается от нашей индивидуальной и от коллективной исторической памяти тем, что в ней нет провалов и искажений, все её пласты, и древние, и поздние генетически равновелики и, следовательно, одинаково информативны» [7, 167].

Родовая генетическая память человечества как основа сознания закрепляла те исходные способы организации социальной жизни, которые, будучи осмысленными, отрефлексированными, стали универсальными принципами организации человеческого бытия, в которые можно «уложить» любое значение, связанное с сохранением жизнедеятельности человека как рода и индивида. Всё зависело от культурологической интерпретации этих универсалий как ценностей, которые могут быть познаны с различной степенью полноты и адекватности. Непонимание же грозило небытием.

В процессе эволюции сформировались некоторые исходные, универсальные по содержанию базисные скрепы человеческого бытия, которые получили общечеловеческий, абсолютный характер проявления и признание человечеством в качестве принципов родовой сущности человека.

В феноменологии сознания как части ценностно-смысловой сферы реальности, или, употребляя слова В. Дильтея, «объективного духа», абсолютные ценности или универсалии предстают как исходные смыслы интерпретации человеческого бытия. Интерпретация универсалий как абсолютных ценностей в каждую историческую эпоху и есть сотворение смысла, придающего тотальность миру и человеку. В контексте конкретной культуры они получают различное ранговое и смысловое выражение, детерминируемое географической, этнической, экономической, духовной организацией жизни людей. Иными словами, в исторической традиции культура как система человеческих абсолютных ценностей предстаёт как нечто самовыделяющееся, а не всеобщее [4, 136].

Тем не менее, универсалии образуют ту основу морфологии культуры, внутри которой только и возможно творчески развивать национальное содержание. Здесь, вероятно, уместно говорить о диалектике устойчивых культурных форм и изменчивости, в контексте истории, содержания.

Самоорганизация и сознательная организация жизнедеятельности человечества возможны при наличии абсолютных критериев, обеспечивающих сохранение жизнедеятельности путём эволюции или путём разрушения, как способами смены типов культуры. Но культура как ноосферная целостность (В. И. Вернадский) только тогда и возможна, когда есть некие универсальные, основывающиеся на онтогенетических и филогенетических основаниях жизни человечества, феномены.

Б. Малиновский, известный английский антрополог, полагал, что совершенно несовместимые элементы культуры разных эпох и народов, отдаление друг от друга тысячелетиями истории человечества, обладают функциональной общностью, то есть выполняют по-разному одну и ту же жизненно важную функцию, – удовлетворяют основные биологически предопределяемые жизненные потребности. А мы бы добавили и социальные потребности, ибо потребность жить в обществе становится не только и не столько биологической, сколько в большей степени социальной потребностью. Так, например, феномены морали как раз и можно рассматривать как социальные формы организации удовлетворения витальных, одновременно и био- и социальных по содержанию и форме, потребностей. Они (эти феномены) функционально общие для всех культур, и проистекают из специфики движения и сохранения человечеством и человеком своей социальности. В этом смысле был прав Б. Малиновский, когда писал, что «некоторые

реальности, которые на первый взгляд кажутся весьма странными, по существу, родственны универсальным и фундаментальным культурным элементам». Правда, как антрополог и социобиолог, Малиновский под такого рода универсалиями понимал сугубо биологические универсалии, которые не в силах описать феномен организации культуры.

Мы будем понимать под культурными универсалиями культурные же феномены, генетически предопределяемые практикой человечества, закреплённые различными формами знания в его «коллективной памяти» и иных структурах ценностно-смысловой сферы реальности и трансформирующиеся в её различные социально-исторические формы, связанные с овладением смыслом этих универсалий как фундаментальных сторон человеческой социальности.

Думается, что культура суть не что иное, как система, воспроизводящая к жизни некие постоянные, константные ситуации бытия человека и его общностей, которые и есть феномены, понятийно выраженные терминами «бог», «смерть», «добро», «зло», «долг», «свобода», «жизнь», «любовь». И лишь в каждую эпоху эти абсолютные ценности (универсалии) приобретают иное содержание, диктуемое не только постоянной фиксируемой природой человека, но и социальной действительностью, в которой эта природа раскрывается.

Универсальные (абсолютные) ценности суть основания «модальных». Но ни одна из модальных не может исчерпать содержания универсалий, как неисчерпаем смысл Истины, Добра, Красоты, Свободы, Жизни, ибо их универсальность предопределена всеобщностью существования человеческого рода, а потому бесконечна по содержанию.

Универсалии или абсолютные ценности – это «узловые линии меры», говоря языком Гегеля, ценностно-смысловой сферы бытия. Производятся и бытийствуют они в различных пространственно-временных контекстах, и тогда они принимают вид конкретно-исторических систем ценностей: религиозных, философских, идеологических, правда, всегда присутствующих как бы внутри более ёмкого и не всегда чётко оформленного аксиологического «слоя» бытия – национального и этнического слоя культуры.

Культура многомерна и, будучи бесконечно более сложной системой, чем физический мир, она требует своего когнитивного освоения, позволяя при этом выстраивать различные теоретические конструкции в рамках философски допустимых постулатов. Одним из допущений нашего исследования, было утверждение о многоуровневой иерархии аксиологической сферы бытия – культуры. Мы указывали, что наряду с абсолютными и конкретно-историческими ценностями, в

ценностно-смысловой реальности присутствуют и личные ценности, форма которых, как было заявлено, детерминирована исторической эволюцией рода «человек-разумный».

Мы уже отмечали, что при всех вполне понятных отличиях онтогенеза человека от филогенеза человеческого рода становления субъективности с присущим ему ценностным освоением мира подобен антропо-социо-культурогенезу. Ребёнок также изначально «Мы», и лишь как результат социализации «Я». Поэтому вначале своего развития ценностное сознание ребёнка столь же синкретично, и имеет те же оценки «хорошо-плохо».

И лишь с разложением первобытной общины в интересующем нас аспекте сформировались два существенных последствия. Первое состояло в том, что в специфических и уникальных условиях – в древнегреческих полисах – из совокупного общинного субъекта стал выделяться индивидуальный субъект, первая историческая форма личности. Второе в том, что совокупный субъект, сохраняя свою регулятивную силу в жизни общества, радикально преобразился. При этом он приобрёл разные социокультурные очертания, поскольку однородная родоплеменная общность, в которой как субъекты различались лишь половые и возрастные группы, теперь утратила эту однородность. Она распалась на различные и нередко противоборствовавшие части, поскольку они имели разное отношение к собственности, разные политические интересы, нравственные принципы, религиозные убеждения, нравственные позиции, эстетические и художественные вкусы (трактаты Платона и его полемика с софистами дают обо всём этом достаточно яркое представление). В результате такого расслоения общинного субъекта складываются три новые относительно самостоятельные формы ценностного отношения – правовая, политическая и религиозная.

Распад первобытного состояния общества был вызван таким усложнением всей его социокультурной структуры, которое имело прямым следствием начало кристаллизации «Я» как структуры сознания со свойственными ему формами ценностного отношения к миру «дальше-больше». Господствовавший в классическую эпоху греческой культуры принцип «калокагатии», соединявший в себе эстетическую оценку – «калос» (красивый) – и нравственную – «кагатос» (добродетельный) – дифференцируется. Понятие «закон» приобретает смысл не божественного, а человеческого установления. Распад единой государственности на множество городов-полисов приводит к возникновению политической борьбы и политических ценностей.

Эти социокультурные процессы и возникновение личности как носительницы индивидуально-своеобразных форм сознания, потребовала регулировать отношения между нарождавшимся автономным «Я» и государством, «Я» и родом, «Я» и Миром, в целом. Таким регулятором становится право, как особый ценностный способ связи различных субъектов социального бытия, и религия как способ связи индивида и всё ещё загадочного, мистического своей смысловой данности большого Мира.

Одновременно, наряду со становлением ценностных отношений, шёл процесс становления и ценностного сознания индивидуального субъекта, т.е. собственно становления «Я» как формообразующей скрепы личности, когда генетически врождённая способность оценки превращалась в условие формирования в структуре сознания индивида личностной системы ценности, внешней модели – третьей подструктуры в иерархии ценностей культуры.

Таким нам представляется генезис, строение и иерархия культуры, природа которой, в конечном счёте, и определяется её ценностным содержанием.

Список использованных источников

1. Анохин, П. К. Биологическое отражение действия фундаментальных законов неорганического мира / П. К. Анохин // Ленинская теория отражения и современная наука. – М. : Мысль, 1984. – Т. 1. – 104 с.
2. Гартман, Н. Эстетика. / Н. Гартман. – М. : Иностранная литература, 1958. – 613 с.
3. Гвардини, Р. Конец нового времени / Р. Гвардини // Вопрос философии. – 1990. – № 4. – С. 127–163.
4. Дильтей, В. Описательная психология / В. Дильтей. – СПб. : Алетейя, 1996. – 160 с.
5. Крымский, С. Б. Философия как путь человечности и надежды / С. Б. Крымский. – К. : Курс, 2000. – 308 с.
6. Лосский, Н. О. Ценность и бытие / Н. О. Лосский – М : АТС.Х : Фолио, 1994. – 864 с.
7. Рычков, Ю. Г. История как фактор генетического развития народонаселения / Ю. Г. Рычков // Человек в системе наук. – М. : Наука. 1989. – 504 с.
8. Шелер, М. Положение человека в космосе. / М. Шелер // Проблема человека в западной философии. – М. : Прогресс, 1988. – С. 31–96.
9. Malinowski A Scientific Theory of Culture and other Essays. Chappel Hill. – 1944. – 41 p.
10. Munsterberg H. Philosophie der Werte. Lpz. – 1908. – 116 p.

References

1. Anokhin P. Biologicheskoe otrazhenie dejstviya fundamental'nyh zakonov neorganicheskogo mira [Biological reflection of the action of the fundamental laws of the inorganic world] / Leninskaya teoriya otrazheniya i sovremennaya nauka [Lenin's theory of reflection and modern science] Moscow : Mysl, 1984, Vol. 1, 104 p.
2. Hartmann N. Estetika [Aesthetics]. Moscow : Inostrannaya literatura [Foreign Literature], 1958, 613 p.
3. Guardini R. Konec novogo vremeni [The end of modern times] / Vopros filosofii [The question of philosophy], 1990, no. 4, pp. 127–163.
4. Dilthey V. Opisatel'naya psihologiya [Descriptive psychology] St. Petersburg : Aletheia, 1996, 160 p.
5. Krymsky S. Filosofiya kak put' chelovechnosti i nadezhdy [Philosophy as the path of humanity and hope] Kiev : Course, 2000, 308 p.
6. Lossky N. Cennost' i bytie [Value and being] Moscow : ATC.X: Folio, 1994, 864 p.
7. Rychkov Yu. Istoriya kak faktor geneticheskogo razvitiya narodonaseleniya [History as a factor in the genetic development of the population] / CHElovek v sisteme nauk [Man in the system of sciences]. Moscow : Nauka [Science], 1989, 504 p.
8. Scheler M. Polozhenie cheloveka v kosmose [The position of man in space] / Problema cheloveka v zapadnoj filosofii [The problem of man in Western philosophy]. Moscow : Progress, 1988, pp. 31–96.
9. Malinowski A Scientific Theory of Culture and other Essays. Chappel Hill, 1944, 41 p.
10. Munsterberg H. Philosophie der. Werte. Lpz, 1908, 116 p.

Гребеньков Г. В. Культура как ценностно-смысловая реальность бытия: проблема сущности и морфологии культуры. Предметом статьи является рассмотрение культуры как объективной социально-организованной среды существования, развития человека как рода и индивида. Основное внимание уделено аспекту прояснения ценностной природы культуры, её морфологии как системы абсолютных, культурно-исторических и индивидуально-личностных ценностей, способов проявленности в бытии, функций в качестве социальных регулятивов – «скреп» различных сфер общественной жизни в системную целостность, а также фундаментальных «векторов» поведения и развития социума в его социально-групповом и экзистенциально-личностном измерении.

Методологической основой работы выступает антологический подход в его эвристических и познавательных контекстах, позволяющий рассматривать феномен культуры в его иерархической, мировоззренческой и познавательной функциях.

В качестве новизны следует полагать выдвигаемую идею о сложноорганизованной, диалектически противоречивой природе самих ценностей, рассматривать саму категорию «ценностей» в качестве имманентной природе культуры, способы её (культуры) описания, объяснения, понимания и толкования.

Ключевые слова: культура, познавательная функция, индивид, природа ценностей, социокультурные процессы.

Гребеньков Г. В. Культура як ціннісно-сміслова реальність буття: проблема сутності та морфології культури. Предметом статті є розгляд культури як об'єктивної соціально-організованої середі існування, розвитку людини як роду та індивіду. Основна увага приділена аспекту прояснення цінностей природи культури, її морфології як системи абсолютних, культурно-історичних та індивідуально-особистісних цінностей, способів проявленості у бутті, функцій у якості соціальних регуляторів – «скреп» різноманітних сфер суспільного життя у системну цілісність, а також фундаментальних «векторів» поведінки та розвитку соціуму у його соціально-груповому та екзистенціально-особистісному вимірі.

Методологічною основою роботи виступає антологічний підхід у його евристичних та пізнавальних контекстах, який дозволяє розглядати феномен культури у його ієрархічній, світоглядній та пізнавальній функціях.

У якості новизни слід думати висунути ідею про складно організовану, діалектично суперечливу природу самих цінностей, розглядати саму категорію «цінностей» у якості іманентної природи культури, способи її (культури) опису, пояснення та тлумачення.

Ключові слова: культура, пізнавальна функція, індивід, природа цінностей, соціокультурні процеси.

Grebenkov G. Culture as a value-semantic reality of being: the problem of the essence and morphology of culture. The subject of the article is the consideration of culture as an objective socially organized environment of existence, the development of man as a kind and individual. The main attention is paid to the aspect of clarification of the value nature of culture, its morphology as a system of absolute, cultural-historical and individual-personal values, ways of manifestation in being, functions as social regulators – "brace" of various spheres of social life into a systemic integrity, as well as fundamental "vectors" of behavior and development of society in its social-group and existential-personal dimensions. The main attention is paid to the aspect of clarification of the value nature of culture, its morphology as a system of absolute, cultural-historical and individual-personal values, ways of

manifestation in being, functions as social regulators - "brace" of various spheres of social life into a systemic integrity, as well as fundamental "vectors" of behavior and development of society in its social-group and existential-personal dimensions.

The methodological basis of the work is the anthropological approach in its heuristic and cognitive contexts, which makes it possible to consider the phenomenon of culture in its hierarchical, ideological and cognitive functions.

As a novelty, one should consider the proposed idea of a complexly organized, dialectically contradictory nature of the values themselves; consider the category of "values" itself as the immanent nature of culture, the methods of its (culture) description, explanation, understanding and interpretation.

Key words: culture, cognitive function, individual, nature of values, socio-cultural processes.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Романец Мария Сергеевна – старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции 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).

Емелина Евгения Юрьевна – магистрант-музыковед второго года обучения кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк);

Балашова Ирина Ивановна – доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Гамова Ирина Васильевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк);

Мурзаева Алимэ Назымовна – проректор по научной и творческой работе, доцент, заведующая кафедрой хорового дирижирования ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Коробко-Захарова Алина Николаевна – Народная артистка Украины, профессор кафедры академического пения 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).

Кривонос Светлана Ивановна – старший преподаватель кафедры фортепиано ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Мельникова Людмила Викторовна – доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Лозовский Анатолий Максимович – доцент кафедры музыкального искусства эстрады ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Кулаков Евгений Николаевич – преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Туков Владимир Анатольевич – старший преподаватель и концертмейстер кафедры музыкального искусства эстрады ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Тихонова Снежана Евгеньевна – старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Мороз Павел Евгеньевич – преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Должиков Валерий Никитович – доцент, профессор кафедры музыкального искусства эстрады 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).

Панков Геннадий Николаевич – преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Гребеньков Геннадий Васильевич – доктор философских наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Романець Марія Сергіївна – старший викладач кафедри історії, теорії музики та композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Чеснокова Наталя Юріївна – професор кафедри спеціального фортепіано ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Смеліна Євгенія Юріївна – магістрант-музикознавець другого року навчання кафедри історії, теорії музики та композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк);

Балашова Ірина Іванівна – доцент кафедри історії, теорії музики та композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Гамова Ірина Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк);

Мурзаєва Аліме Назимівна – проректор з наукової та творчої роботи, доцент, завідувач кафедри хорового диригування ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Коробко-Захарова Аліна Миколаївна – Народна артистка України, професор кафедри академічного співу 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).

Кривонос Світлана Іванівна – старший викладач кафедри фортепіано ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Мельникова Людмила Вікторівна – доцент кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Лозовський Анатолій Максимович – доцент кафедри музичного мистецтва естради ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Кулаков Євген Миколайович – викладач кафедри духових та ударних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Туков Володимир Анатолійович – старший викладач та концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Тихонова Сніжана Євгенівна – старший викладач кафедри історії, теорії музики та композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Мороз Павло Євгенович – викладач кафедри духових та ударних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Должиков Валерій Микитович – доцент, професор кафедри музичного мистецтва естради 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).

Панков Генадій Миколайович – викладач кафедри духових та ударних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Гребеньков Генадій Васильович – доктор філософських наук, професор кафедри гуманітарних дисциплін ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Romanets Mariya – Senior Lecturer of the Department of History, Theory of Music and Composition of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Chesnokova Natalya – Professor of the Department of Special Piano of the State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Yemelina Evgeniya – Master student-musicologist of the second year of study of the Department of History, Theory of Music and Composition of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk);

Balashova Irina – Associate Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Gamova Irina – Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk);

Murzaeva Alime – Vice-Rector for Scientific and Creative Work, Head of the Department of Choral Conducting, Associate Professor of the «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Korobko-Zakharova Alina – People's Artist of Ukraine, Professor of the Department of Academic Singing of the State Educational Institution of Higher Professional Education of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Litvinets Tamila – Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Folk Instruments of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Krivonos Svetlana – Senior Lecturer of the Piano Department of the State Educational Institution of Higher Professional Education of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Melnikova Lyudmila – Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble and Accompanist Training of the State Educational Institution of Higher Professional Education of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Lozovskiy Anatoly – Associate Professor of the Department of Musical Variety Art of the State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Kulakov Evgeniy – Lecturer of the Department of Wind and Percussion Instruments of the State Educational Institution of Higher

Professional Education «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Tukov Vladimir – Senior Lecturer and Accompanist of the Department of Musical Variety Art of the State Educational Institution of Higher Professional Education of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Tikhonova Snezhana – Senior Lecturer of the Department of History, Theory of Music and Composition of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Moroz Pavel – Lecturer of the Department of Wind and Percussion Instruments of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Dolzhikov Valeriy – Associate Professor, Professor of the Department of Variety Music, State Educational Institution of Higher Professional Education of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Lykova Lyudmila – Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Choral Conducting of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Pankov Gennadiy – Lecturer of the department of Wind and Percussion Instruments of the State Educational Institution of Higher Professional Education of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Grebenkov Gennadiy – Ph.D., Professor of the Department of Humanities of the State Educational Institution of Higher Professional Education of «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 (полуужирный, курсив), ЗАГЛОВОК по центру (БОЛЬШИМИ БУКВАМИ, полуужирный).

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

I. Теория и история музыкального искусства	7
Романец М.С. Автоцитирование в музыкальном искусстве рубежа XX-XXI веков	7
Чеснокова Н.Ю. Приём синкопы и трактовки его выразительного значения в клавирной и фортепианной музыке XVIII-XX веков сквозь призму музыкознания	19
Емелина Е. Ю., Балашова И. И. Тема лабиринта в программной музыке второй половины XX - начала XXI века	30
Гамова И. В., Мурзаева А. Н. О полифонии в хоровых произведениях М. Березовского	42
II. Музыкальное исполнительство	57
Коробко-Захарова А.Н. Из опыта работы в камерно-вокальном классе высшего музыкального учебного заведения	57
Литвинец Т.А. Исполнительские подходы к трактовке полифонических произведений на домре	68
Кривонос С.И. Некоторые исполнительские аспекты интерпретации Чаконы С. Губайдулиной	82
Мельникова Л.В. «Детские игры» Ж. Бизе в классе фортепианного ансамбля: исполнительские рекомендации	92
Лозовский А.М. Фортепианный джаз: некоторые особенности исполнительских интерпретаций	104
Кулаков Е.Н. Работа дирижёра над художественным образом музыкального произведения (на примере «Ночи на лысой горе» М. П. Мусоргского)	119
Туков В.А. Вопросы развития метроритма у эстрадно-джазовых исполнителей в свете современных методических концепций	132

Тихонова С.Е. Особенности оркестровки кантаты К. Орфа «Кармина Бурана»	145
Мороз П.Е. Некоторые методические рекомендации в контексте современного исполнительства на валторне на примере концерта № 1 Льва Колодуба	156
Должиков В.Н. Принципы работы дирижёра над концертной увертюрой «Сказка о прекрасной Мелузине» Ф. Мендельсона-Бартольди	168
Лыкова Л.С. Упражнения в процессе освоения техники дублирования дирижёрского жеста	182
Панков Г.Н. Некоторые психологические особенности работы дирижёра	198
III. Педагогика и методика музыкального воспитания	212
Гребеньков Г.В. Культура как ценностно-смысловая реальность бытия: проблема сущности и морфологии культуры	212
Сведения об авторах	228

ЗМІСТ

I. Теорія та історія музичного мистецтва	7
Романець М.С. Автоцітірованіє в музичному мистецтві рубежу ХХ-ХХІ століть.....	7
Чеснокова Н.Ю. Прийом синкопи і трактування його виразного значення в клавирній і фортепіанній музики ХVІІІ-ХХ століть крізь призму музикознавства	19
Ємелина Е. Ю., Балашова І. І. Тема лабіринту в програмній музиці другої половини ХХ - початку ХХІ століття	30
Гамова І. В., Мурзаєва А. Н. Про поліфонії в хорових творах М.Березовського	42
II. Музыкальное виконавство	57
Коробко-Захарова А.М. З досвіду роботи в камерно-вокальному класі вищого музичного навчального закладу	57
Литвинець Т.А. Виконавські підходи до трактування поліфонічних творів на домрі	68
Кривонос С. І. Деякі виконавські аспекти інтерпретації Чакони С.Губайдуліної.....	82
Мельникова Л.В. «Дитячі ігри» Ж. Бізе в класі фортепіанного ансамблю: виконавські рекомендації	92
Лозовський А.М. Фортепіанний джаз: деякі особливості виконавських інтерпретацій	104
Кулаков Е.Н. Робота диригента над художнім образом музичного твору (на прикладі «Ночі на лисій горі» М. П. Мусоргського).....	119
Туков В.А. Питання розвитку метроритма у естрадно-джазових виконавців в світлі сучасних методичних концепцій	132
Тихонова С. Є. Особливості оркестровки кантати К. Орфа «Карміна Бурана»	145

Мороз П. Є. Некоторые методические рекомендации в контексте современного исполнительства на валторне на примере концерта № 1 Льва Колодуба	156
Должиков В.Н. Принципи роботи диригента над концертною увертюрою «Казка про прекрасну Мелузину» Ф. Мендельсона-Бартольдї	168
Лькова Л.С. Вправи в процесі освоєння техніки дублювання диригентського жесту	182
Панков Г.Н. Деякі психологічні особливості роботи диригента	198
III. Педагогіка і методика музичного виховання	212
Гребеньков Г.В. Культура як ціннісно-смилова реальність буття: проблема сутності і морфології культури	212
Відомості про авторів	230

TABLE OF CONTENTS

I. Theory and history of musical art	7
Romanets M. Autocitation in musical art at the turn of the XX-XXI centuries.....	7
Chesnokova N. Reception of syncope and interpretation of its expressive meaning in clavier and piano music of the 18th-20th centuries through the prism of musicology	19
Emelina E. , Balashova I. The theme of the labyrinth in the program music of the second half of the XX - early XXI century.....	30
Gamova I., Murzaeva A. On polyphony in choral works by M. Berezovsky	42
II. Musical performance	57
Korobko-Zakharova A. From work experience in a chamber-vocal class of a higher musical educational institution	57
Litvinets T. Performing approaches to the interpretation of polyphonic compositions on domra.....	68
Krivonos S. Some performing aspects of the interpretation of Chaconne by S. Gubaidulina	82
Melnikova L. "Children's games" by J. Bizet in the class of the piano ensemble: performance recommendations.....	92
Lozovsky A. Piano Jazz: Some Peculiarities of Performing Interpretations	104
Kulakov E. The conductor's work on the artistic image of a musical work (on the example of "Nights on bald mountain" By M. P. Mussorgsky)	119
Tukov V. Questions of the development of the metro rhythm in pop-jazz performers in the light of modern methodological concepts	132
Tikhonova S. Features of the orchestration of the cantata "Carmina Burana" by K. Orff	145

Moroz P. Some Methodological Recommendations in the Context of Contemporary French Horn Performance on the Example of Concert No. 1 by Lev Kolodub	156
Dolzhikov V. Principles of the conductor's work on the concert overture "The Tale of the Beautiful Melusine" by F. Mendelssohn-Bartholdi	168
Lykova L. Exercises in the process of mastering the technique of duplicating the conductor's gesture.....	182
Pankov G. Some psychological features of the conductor's work	198
III. Pedagogy and methods of musical education	212
Grebenkov G. Culture as a value-semantic reality of being: the problem of the essence and morphology of culture.....	212
Information about authors	233