

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА»

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 26

Донецк
2022

Редакционная коллегия:

Стасюк С.А. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА» (главный редактор);

Тукова Т.В. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА» (редактор-соавтор);

Романец М.С. – кандидат искусствоведения ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА» (ответственный секретарь);

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 «Контанент»;

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 ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА»;

Ляшенко В.Г. – член-корреспондент Петровской академии наук и искусств (г. Санкт-Петербург), кандидат исторических наук, доцент ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА»;

Гамова И.В. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА»;

Биджакова Н.Л. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА»;

Бабенко Е.С. – кандидат искусствоведения ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА»;

Мошак Е.Г. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА»;

Литвинец Т.А. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА».

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ГБУ ВО ДГМА ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА
от 30 июня 2022 года (протокол № 11).*

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).*

ДЕРЖАВНИЙ БЮДЖЕТНИЙ ЗАКЛАД
ВИЩОЇ ОСВІТИ
«ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА»

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей

Випуск 26

Донецьк
2022

Редакційна колегія:

Тукова Т.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА» (редактор-упорядник);

Стасюк С.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА» (головний редактор);

Романець М.С. – кандидат мистецтвознавства ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА» (відповідальний секретар);

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 ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА»;

Ляшенко В.Г. – член-кореспондент Петровської академії наук та мистецтв (м. Санкт-Петербург), кандидат історичних наук, доцент ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА»;

Гамова І.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА»;

Біджакова Н.Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА»;

Бабенко К.С. – кандидат мистецтвознавства ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА»;

Мошак Є.Г. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА»;

Литвинець Т.А. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА».

*Рекомендовано до друку Вченою радою
ДБЗ ВО ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА
від 30 червня 2022 року (протокол № 11).*

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).*

SBI HE S. PROKOFIEV DONETSK STATE ACADEMY OF MUSIC

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 26

Donetsk
2022

Editorial board:

Tukova T. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev” (systematizing editor);

Stasyuk S. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev” (editor-in-chief);

Romanets M. – Candidate of art criticism (PhD) of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev” (executive secretary);

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 “Contentant”;

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 of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev”;

Lyashenko V. – corresponding member of Peter's Academy of Arts and Sciences (Saint-Petersburg), candidate of history, associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev”;

Gamova I. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev”;

Bidzhakova N. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev”;

Babenko E. – Candidate of art criticism (PhD) of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev”;

Moshak E. –, candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev”;

Litvinets T. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev”.

*Recommended for publication by the Scientific Council
of SBI HE S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music
on 30 June 2022 (Protocol 11).*

*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).*

СТРЕТТА В ФУГЕ (НА ПРИМЕРЕ ФУГ XX ВЕКА)

Фуга прошла многовековой путь развития, демонстрируя жизнеспособность в условиях различных стилевых и звуковысотных систем. Как одна из универсальных музыкальных форм фуга привлекает современных композиторов своим неисчерпаемым потенциалом, синтезом рационального и художественного, диалектическим единством процессуальности и структурности.

Постоянный интерес к фуге проявляют и исследователи. Теоретическое осмысление вопросов содержания, генезиса и эволюции фуги, её структурных принципов, композиционных элементов нашло отражение в публикациях А. Должанского, К. Южак, В. Протопопова, А. Милки, Н. Симаковой, А. Михайленко, В. Фраёнова, В. Калужского, С. Коробейникова, И. Васирук (и др.).

Обращение в данной статье к проблеме стретты в фуге обусловлено необходимостью углубить традиционные представления о стретте, систематизировать наблюдения над стреттой в фугах XX ст., что представляется актуальным в аспекте повышенного внимания к феномену фуги. Цель работы – рассмотреть разновидности стретты, её структурные принципы, приёмы варьирования; выявить функции стретты в фуге. Методологическая основа исследования базируется на теоретических положениях, сформулированных в работах К. Южак [9], В. Фраёнова, [8], А. Милки и К. Южак [2]. Материалом послужили фуги из «Хорошо темперированного клавира», «Искусства фуги» И. С. Баха; фуги из циклов XX века: «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита; «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича; «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина; «34 прелюдии и фуги» В. Бибика; «15 концертных фуг» А. Караманова; «12 прелюдий и фуг» М. Скорика (в аналитической части работы мы не будем указывать название полифонических циклов XX века).

Cmpemma: итал. *stretta*, *stretto*, от *stringere* – сжимать, уменьшать, сокращать; нем. *eng* – сжато, тесно, *Engfhrung* – сжатое проведение. Стретта – это имитационное проведение темы в фуге, в котором имитирующий голос (риспоста) или голоса вступают до окончания темы в начинающем голосе (пропоста). При этом отдельные части темы звучат одновременно в разных голосах. В учебной, научной, справочной литературе авторы акцентируют внимание на таких существенных свойствах стретты как имитационно-каноническое проведение темы [1, с. 262], краткий временной промежуток вступления

голосов [3, с. 256]; определяют функции стретты в композиции как средства полифонического развития темы [6, с. 356; 4, с. 152].

По определению В. Фраёнова: «Стретта – чисто контрапунктическое средство сгущения и уплотнения звучания, высокоэффективный приём тематической концентрации» [8, стб. 321]. К. Южак даёт такую формулировку: «<...> стретта – контрапунктирование темы “к самой себе”, то есть одновременное сочетание различных отрезков темы, появление её не в одноголосном, а в двух- и многоголосном звучании» [9, с.3]. Дифференцируя понятия и явления стретты и канона, определяя специфику стретты, А. Милка и К. Южак приходят к заключению: «<...> стретта всего лишь частный случай канона: это канон на тему, более того: канон в фуге на тему фуги» [2, с. 58].

Необходимо уточнить, что каноническая имитация с кратким временным промежутком вступления голосов применялась до фуги в XV–XVI ст. в таких жанрах как месса, мотет, канцона (и др.). В труде «Подвижной контрапункт строгого письма» С. Танеев писал: «Имитируемая мелодия, нередко вступавшая ранее, чем предыдущий голос её оканчивал, и заканчивавшаяся тогда, когда на ней вступил уже следующий голос, служила неразрывной скрепой для контрапунктической ткани» [7, с. 8]. Во многих произведениях того времени ристоста нередко вступала почти мгновенно – через один, два, три звука после пропосты. Типичный пример – песня Г. Изаака “*Ich stund an einem Morgen*”. В тт. 1–3 образуется трёхголосная каноническая имитация, голоса вступают последовательно сверху вниз в октаву и приму. На второй звук сопрано вступает альт, на второй звук альты – тенор. Имитация такого рода характерна и для ричеркара – жанра инструментальной музыки, исторически предшествовавшего фуге. В однотемных ричеркарах А. Вилларта, А. Габриели, Дж. Палестрины, Дж. Кавациони, Дж. Фрескобальди (и др.) краткая тема проводилась во всех голосах, при этом изменялись высотные и временные условия их вступлений в имитации. «Вся фактура ричеркара заполнена проведениями темы в разных её видах» [5, с.11], не оставляя места для интермедий, обязательных для классической формы фуги.

В XVII ст. шёл процесс кристаллизации полифонической темы и фуги, которая, по выражению Вл. Протопопова, высвобождалась «из-под покрова ричеркара, канцоны» [5, с. 53]. Фуга как высшая полифоническая форма достигла классической зрелости и художественного совершенства в творчестве Баха и Генделя. Она сформировалась на основе периодической, т.е. простой имитации темы. Стретта не является обязательным средством тематического развития в фуге, однако во многих фугах каноническая разработка темы занимает значительное место.

Стретты предстают в фугах в многообразных проявлениях. Технологические характеристики стретт различны, они зависят от количества голосов, проводящих тему; от интервалов и времени вступления респост; от точности и протяжённости имитирования темы; от преобразований темы; от количества тем в фуге [8].

В стретте участвуют обычно два, три голоса, образуя полный или неполный канон темы. Количество голосов, проводящих тему (как и интервалы, и время вступления) влияют на плотность ткани. Стретта может быть написана в любой интервал, но чаще встречаются канонические имитации темы в кварту, квинту, октаву, в которых сохраняется ладовое наклонение темы. Однако в фугах XX ст. используются увеличенные и уменьшённые интервалы имитации, а также септима, нона, что создаёт интонационное, ладогармоническое напряжение (у Щедрина, Бибика, Караманова и др.).

Время вступления голосов в стретте может быть различным: респоста вступает через один-два звука, через полтакта, один такт, два такта. Это зависит от протяжённости самой темы и от местоположения стретты в форме. Иногда в первых стреттах временное расстояние вступления голосов более широкое, а в последних – более тесное (фуга *c-moll* из 2-го тома ХТК Баха, тт. 16, 17, 23–24). Однако встречаются фуги, в которых в последней стретте увеличивается временное расстояние между пропостой и респостой по сравнению с предшествующей стреттой. В фуге №1 *C-dur* Шостаковича, в тт. 79–86 респоста запаздывает на полтакта, а в тт. 87–96 – на один такт, т.е. стретта как бы укрупняется масштабно. Аналогичный приём находим в фуге №18 *f-moll* Щедрина: в стретте развивающей части (тт. 21–25) бас вступает после альты через одну четвертную; в заключительной части (тт. 27–32) альт проводит тему после сопрано через один такт.

Во многих стреттах тема не изменяется по интервалике и ритмике, это т.н. строгая стретта (фуга №5 *D-dur* Щедрина, начало репризы с т. 32; фуга №12 *in Fis* Хиндемита, тт. 19–21). Часто в фугах встречается свободная стретта, в которой незначительно варьируется интонационное строение или ритмический рисунок темы (фуга *dis-moll* из 1 тома ХТК Баха, тт. 24–26). Это обусловлено необходимостью гармонически согласовать голоса в имитации. Но в фугах XX века нередко подчёркивается их диссонантная конфликтность. В фуге №1 *C-dur* Караманова тема из двух нот строится на пружинистых октавных скачках. В развивающем разделе в стреттах в пропосте тема проводится без изменений, а в респосте намеренно «искажается»: устойчивые октавы превращаются в интонационно острые и напряжённно звучащие малые ноты (альт и тенор в тт. 15–17; бас и альт в тт. 32–34). В другой стретте изменённый вариант темы проводится уже в двух голосах (тенор и сопрано, тт. 22–24).

Стретта может быть полной, если тема проводится полностью во всех голосах (фуга *in G* Хиндемита, тт. 24–27). В неполной стретте тема звучит во всех голосах в сокращённом виде. Если тема фуги протяжённая, в стреттной имитации проводится или разрабатывается один её элемент. В репризе фуги №16 *b-moll* Щедрина в первой стретте тема (изначально в объёме 19 тактов) сокращается до девяти тактов (тт. 71–80). Во второй стретте остаётся только шесть тактов темы, рипоста запаздывает на одну четверть (тт. 79–85).

В фугах используются приёмы преобразования, представляющие тему в новых ракурсах. Часто в стреттах применяется зеркальное обращение (в фугах Баха, Хиндемита, Щедрина, Караманова, Скорика, Бибика), которое даёт новое интонационное прочтение основного тезиса, и иногда трактуется как его антипод. Значительно реже встречается ракоходная имитация (фуга №2 *a-moll* Щедрина; фуги №1 *C-dur*, №11 *A-dur* Бибика). Также в стреттах применяется ритмическое увеличение темы (фуга №19 *Es-dur* Щедрина; фуга №15 *H-dur* Караманова; фуга №5 *E-dur* Скорика). Увеличение даёт укрупнение рельефа, усиливает характер темы-образа, придавая ей монументальность.

В стреттах фуг иногда встречается ритмическое уменьшение темы. Так, в №6 из «Искусства фуги» Баха используется стреттная имитация темы в уменьшении и зеркальном обращении (тт. 1–2). В фуге №4 *Es-dur* Скорика находим проведение темы в зеркальном обращении в басу, в секстовом удвоении. Через один такт в верхнем голосе появляется вариант темы в ритмическом уменьшении (шестнадцатые и восьмые), создавая эффект ускорения движения, передающего эмоциональный порыв, устремлённость.

Если в стретте применяется проведение темы одного и того же вида (в прямом движении, или в зеркальном обращении, и т.п.), то такая стретта называется простой (фуга №10 *in Des* Хиндемита, тт. 12–14; фуга №11 *H-dur* Шостаковича, тт. 90–96). Сложная стретта образуется при проведении темы в разных видах, и композиторы проявляют большую изобретательность в нахождении их контрапунктических сочетаний. В фуге №2 *a-moll* Щедрина в развивающем разделе в нижнем и среднем голосах тема проводится в зеркальном обращении, в верхнем голосе – в прямом виде (тт. 21–24). В фуге №1 *C-dur* Бибика в трёхголосной стретте в двух верхних голосах тема излагается в прямом движении, в басу – в ракоходе (тт. 14–16).

В фуге №2 *Des-dur* Скорика тема, ассоциирующаяся с колокольным перезвоном, в репризе масштабно укрупняется, проводится в увеличении в самом низком регистре. В верхних голосах она предстаёт в уменьшении, ритмически выравнивается и оstinato повторяется. Голоса стретты предельно удалены и ярко контрастны по тембровому звучанию.

В фуге №14 *b-moll* Караманова тема появляется во втором и третьем голосах в зеркальном обращении, в верхнем голосе тема проводится в основном виде (тт. 29–31). Хроматическое движение – восходящее в обращении и нисходящее в основном виде – рельефно очерчено в противодвижении голосов. В каноне ярко выражено конфликтное сопряжение двух профилей темы-образа, остро диссонантное по звучанию.

В двойных фугах композиторы нередко используют стретты на две темы (двойные). Так, в фуге №4 *e-moll* Д. Шостаковича двойной канон расположен в репризе в кульминационной зоне (тт. 111–115), респосты вступают в басу и теноре через один такт, в дециму. В шестиголосной фуге №5 *Es-dur* Караманова в кульминации также звучит двойная стретта, в которой пропостам в верхних голосах отвечают респосты в нижних, в тритон, через один такт. В двойной фуге Щедрина № 15 *Des-dur* стретты представляют собой двойные каноны: одна тема проводится в прямом и обращённом виде, другая в ракоходе, инверсии ракохода и в увеличении.

Стретты могут фактурно обогащаться разными способами. Один из приёмов – усиление голосов дублировками, октавными или иными. В фуге №2 *c-moll* Караманова пропоста изложена в удвоении в увеличенную кварту, респоста – в большую сексту, гармонически наполняя канон темы (тт. 38–40). В фуге №5 *E-dur* Бибика (т. 21 в размере 13/4) тема удваивается в высоком регистре в квинту; в басу – в квинту (первый мотив), кварту (второй мотив). Такие удвоения характерны для параллельного органаума X века. Движение параллельными квинтами, квартами порождает специфические звуковые эффекты. Далее сокращённая тема удваивается в каждом голосе в секунду.

Стретты выполняют в фуге формообразующую и выразительную роль. Они вводятся в развивающую или заключительную части (реже в экспозиционную) как средство контрапунктического и образного развития, тематической концентрации, достижения кульминации, утверждения темы-образа в новом качестве.

Композиторы проявляют оригинальность и изобретательность в стреттной разработке. Интересно построена вторая часть фуги №4 *d-moll* Бибика. Тема проводится одногласно, после чего вводится цепь стретт в уменьшении, с добавлением в каждой стретте одного голоса сверху. Двухголосную стретту в низком регистре, со вступлением респосты через две восьмых в большую септиму, сменяет трёхголосная, через две восьмых, в уменьшённую квинту и октаву. Третья стретта охватывает уже четыре голоса, расширяясь масштабно и регистрово. Респосты вступают через четыре восьмых в малую нону, кварту, и октаву.

Если для традиционной фуги характерна текучесть, непрерывность движения, то в этой фуге стретты в движении восьмыми

отделяются половинными паузами, создающими эффект напряжённого ожидания. В них нет динамического нарастания и накала в звучании *piano*, несмотря на фактурный рост. Заключительная стретта двухголосная, с максимальным временным сжатием до одной восьмой, – кульминационная, полна экспрессии (*fff*). Она завершает фугу, утверждая не изначальный, а новый, активный вариант темы в ритмическом уменьшении.

В фугах Караманова стретта определяет начало развивающейся части. Последовательность нескольких стреттных комбинаций приводит к кульминации в конце разработки или в репризе (№ 1 *C-dur*, №2 *c-moll*, №4 *D-dur* фуга с хоралом). Композитор использует зеркальное обращение, ритмическое увеличение, усечение темы. Стреттное развитие темы в фугах Караманова нередко не оставляет места для интермедий (что идёт от ричеркара). Например, в фуге № 2 *c-moll* находим 24! проведения трёхтактовой темы в 28 тактах.

Стреттная разработка без интермедий используется и Щедриным. Трёхголосная фуга №19 *Es-dur* Щедрина насыщена двухголосными канонами с темой в прямом движении, обращении, увеличении; в разных комбинациях голосов, с разными временными промежутками вступления (полтакта, два такта, затем одна восьмая, два такта и одна шестнадцатая).

Характерная особенность фуг Скорика – стреттная разработка с использованием зеркального обращения темы. В фуге *C-dur* развивающийся раздел начинается с двухголосной стретты. Пропоста проводится в басу в прямом движении, респоста – в верхнем голосе в обращении, с запаздыванием на три восьмых. Вторая стретта в более тесном расположении, образуется альтом (обращение) и сопрано (прямое движение). Кроме того, в басу к стретте добавляется удержанное противосложение, контрастное теме, в зеркальном обращении (тт. 19–20). В кульминации вводится трёхголосный канон экспрессивного звучания. В высоком регистре (3-я октава) вступают альт и через две восьмых – сопрано, ещё через две восьмых тему в обращении проводит бас в низком регистре. Широкий охват регистров – это приём, характерный для фуг Скорика. Завершает фугу новая стретта в *C-dur* с прямой и обращённой темой (в верхних голосах в терцовом удвоении).

В некоторых фугах стретты отсутствуют в развивающем разделе и используются только в репризе. В фуге №1 *C-dur* Шостаковича первая стретта (двухголосная) с запаздыванием респосты на одну половинную, соединяется со вторым противосложением. Во второй стретте расстояние между пропостой и респостой увеличивается до одного такта, рельеф темы укрупняется.

Иногда стреттное изложение вводится в экспозицию (№№ 6, 7 из «Искусства фуги»; фуга *Cis-dur* из 2-го тома ХТК Баха). В фуге № 28 *es-moll* Бибика третье проведение одноктовой темы из четырёх

восьмых в нижнюю увеличенную октаву. В тт. 32–34 происходит максимальное временное сжатие: альт вступает после баса через одну восьмую, в верхнюю дециму через октаву. В фуге № 4 *Es-dur* Скорика в первой стретте тема проводится в верхнем голосе в зеркальном обращении, в басу – в ритмическом уменьшении (с т. 30). С т. 35 – производная стретта с противоположной перестановкой голосов в двойном контрапункте октавы ($Iv = -28$), в новом звучании.

Фуга № 10 *in Des* Хиндемита содержит стреттную разработку темы в подвижном и обратимом контрапунктах. Первая стретта – в прямом движении со вступлением респосты через две восьмых (тт. 12–14). Вторая стретта – производная в двойном контрапункте октавы, $Iv = -14$ (тт. 15–17). Третья стретта – производная в зеркальном контрапункте (тт. 29–31) – вводится в кульминации, *forte*. Четвёртая стретта – производная в зеркальном контрапункте без смены мест голосов, звучит *piano* в окончании фуги (тт. 32–34).

Стретты в фугах XX в. раскрывают богатство тематического содержания, его скрытый потенциал; служат максимальному выявлению всех контрапунктических возможностей, заложенных в теме. Новые смысловые качества достигаются за счёт изменения временных и высотных параметров вступления голосов, темброво-регистровых смен, разных комбинаций трансформированных вариантов темы. В фугах XX века, насыщенных стреттами, проявляется генетический код старинного ричеркара.

Расположение стретт в фугах подчиняется определённому драматургическому замыслу. «Стретты согласия» служат созданию цельности исходного образа, его становлению, утверждению. «Стретты разногласия» раскрывают конфликтность, внутреннюю противоречивость образа, содержат оппозицию «тезис-антитезис», интеллектуальное напряжение, опровержение главного тезиса, его разрушение.

В развивающей части фуги, а также перед кульминацией и в момент кульминации стретты очень динамичны, наполнены экспрессией. Стретты заключительной части фуги служат художественному обобщению и утверждению темы-образа.

Отметим некоторые отличия стретт в фугах XX века от баховских. Это вступление респост в тритон, септиму, нону, увеличенную октаву; удвоение голосов стретты в кварту, квинту, секунду; интонационное «искажение» темы остро диссонантными ходами; проведение темы в ракоходе; метро-ритмическая переакцентировка темы; отделение стретт паузами; утверждение в репризе темы, трансформированной в образно-эмоциональном плане; диссонантность вертикали; регистровое удаление респосты от пропосты; яркие сонорно-колористические, пространственные эффе́кты.

Стретты служат раскрытию художественных возможностей фуги, её образно-тематическому развитию. Стреттная разработка обогащает содержание фуги. Стремление выразить в ёмкой форме фуги диалектику духовного мира современного человека даёт композиторам новые стимулы для творческих поисков в этом направлении.

Список используемых источников

1. Григорьев, С. С. , Мюллер, Т. Ф. Учебник полифонии / С. С. Григорьев, Т. Ф. Мюллер. – Изд. 3. – М. : Музыка, 1977. – 309 с.
2. Милка, А. П., Южак, К. И. Стретта vs канон [Электронный ресурс] / А. П. Милка, К. И. Южак. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/stretta-vs-kanon/viewer>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Мюллер, Т. Ф. Полифония: Учебник / Т. Ф. Мюллер. – М. : Музыка, 1989. – 335 с.
4. Павлюченко, С. А. Краткий музыкальный словарь / С. А. Павлюченко. – М.–Л. : Музгиз, 1950. – 192 с.
5. Протопопов, В. В. Ричеркар и канцона в XVI-XVII веках и их эволюция / В. В. Протопопов // Вопросы музыкальной формы. – М. : Музыка, 1972. – Вып.2. – С. 5–54.
6. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М. : Музгиз, 1958. – Изд.2 – 408 с.
7. Танеев, С. И. Подвижной контрапункт строгого письма / С. И. Танеев. – М. : Госмузиздат, 1959. – 371 с.
8. Фраёнов, В. П. Стретта / В. П. Фраёнов // Музыкальная энциклопедия. – Т. 5. – М. : «Советская энциклопедия», «Советский композитор», 1981. – Стб. 319–327.
9. Южак, К. И. Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха. Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира» / К. И. Южак. – М. : Музыка, 1965. – 104 с.

References

1. Grigoriev S., Muller T. Uchebnik polifonii [Textbook of polyphony]. Moscow : Muzyka [Music], 1977, Ed. 3, 309 p.
2. Milka A., Yuzhak K. Stretta vs kanon [Stretta vs canon]. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/stretta-vs-kanon/viewer> – htm, free.
3. Muller T. Polifoniya: Uchebnik [Polyphony: Textbook]. Moscow : Muzyka [Music], 1989, 335 p.
4. Pavlyuchenko S. Kratkij muzykal'nyj slovar' [Brief musical dictionary]. Moscow – Leningrad : Muzgiz, 1950, 192 p.
5. Protopopov V. Richerkar i kancona v XVI-XVII vekah i ih evolyuciya [Ricerca and canzona in the 16th-17th centuries and their evolution] / Voprosy muzykal'noj formy [Questions of musical form]. Moscow : Muzyka [Music], 1972, Issue 2, pp. 5–54.
6. Sposobin I. Muzykal'naya forma [Musical form]. Moscow : Muzgiz, 1958, Ed. 2, 408 p.
7. Taneev S. Podvizhnoj kontrapunkt strogogo pis'ma [Movable counterpoint of strict writing]. Moscow : Gosmuzizdat, 1959, 371 p.

8. Frayonov V. Stretta / Muzykal'naya enciklopediya [Musical Encyclopedia]. Moscow : «Sovetskaya enciklopediya», «Sovetskij kompozitor» ["Soviet Encyclopedia", "Soviet Composer"], 1981, Vol. 5, pp. 319–327.
9. Yuzhak K. Nekotorye osobennosti stroeniya fugi I. S. Baha. Stretta v fugah «Horosho temperirovannogo klavira» [Some structural features of J. S. Bach's fugue. Stretto in the fugues of the "Well-Tempered Clavier"]. Moscow : Muzyka [Music], 1965, 104 p.

Гамова И. В., Качалов Р. Н. Стретта в фуге (на примере фуг XX века). Обращение в данной статье к проблеме стретты в фуге обусловлено необходимостью углубить традиционные представления о стретте, систематизировать наблюдения над стреттой в фугах XX ст., что представляется актуальным в аспекте повышенного внимания к феномену фуги. Цель работы – рассмотреть разновидности стретт, их структурные принципы; определить приёмы варьирования; выявить функции стретты в фуге. Материалом исследования послужили фуги из Искусства фуги и Хорошо темперированного клавира И. С. Баха, из полифонических циклов Д. Шостаковича, П. Хиндемита, Р. Щедрина, А. Караманова, В. Бибика, М. Скорика. В статье рассматриваются вопросы определения стретты в фуге, затрагиваются исторические предпосылки стретты в жанрах и формах имитационной полифонии, предшествовавших фуге, характеризуются разновидности стретт.

В статье использованы такие методы исследования: структурный – для анализа стретт по техническим параметрам; системный, позволяющий сгруппировать стретты по определённым критериям; сравнительный – для определения новаций в стреттах фуг XX века по отношению к баховской фуге.

Комплексное изучение стретт позволило выявить богатство тематического содержания, его скрытый потенциал; новые приёмы стреттной техники в фугах XX века; обнаружить в них генетический код старинного риччеркара.

Материалы статьи могут быть использованы в курсах полифонии при изучении фуги, а также в качестве методических установок для анализа стретт.

Ключевые слова: стретта, стреттная имитация, имитация, канон, фуга, полифония, контрапункт.

Гамова И. В., Качалов Р. Н. Стретта у фузі (на прикладі фуг XX століття). Звернення у даній статті до проблеми стретти у фузі обумовлено необхідністю поглибити традиційні уявлення про стретту, систематизувати спостереження за стреттою у фугах XX ст., що є актуальним в аспекті підвищеної уваги до феномену фуги. Мета роботи – розглянути різновиди стретт, їхні структурні принципи; визначити способи варіювання; виявити функції стретти у фузі. Матеріалом дослідження стали фуги з Мистецтва фуги і Добре темперованого клавіру Й. С. Баха, з поліфонічних циклів Д. Шостаковича, Р. Щедрина,

А. Караманова, В. Бібіка, М. Скорика. У статті розглядаються питання визначення стретти у фузі, охоплюються історичні передумови стретти в жанрах і формах імітаційної поліфонії, що передували фузі; характеризуються різновиди стретт.

У статті використані такі засоби досліджень: структурний – для аналізу стретт за технічними параметрами; системний, який дозволяє згрупувати стретти за певними критеріями; порівняльний – для визначення новачій у стреттах фуг XX століття по відношенню до бахівської фуґи.

Комплексне вивчення стретт дозволило виявити багатство тематичного змісту, його прихований потенціал; нові прийоми стреттної техніки у фуґах XX століття; виявити в них генетичний код стародавнього ричеркару.

Матеріали статті можуть бути використані у курсах поліфонії при вивченні фуґи, а також в якості методичних засад для аналізу стретт.

Ключові слова: стретта, стреттна імітація, імітація, канон, фуґа, поліфонія, контрапункт.

Gamova I., Kachalov R. Stretto in fugue (on the example of fugues of the 20th century). The appeal in this article to the problem of the stretta in the fugue is due to the need to deepen the traditional ideas about the stretta, to systematize observations on the stretto in the fugues of the 20th century, which seems relevant in the aspect of increased attention to the fugue phenomenon. The purpose of the work is to consider the varieties of strettos, their structural principles; determine methods of variation; reveal the functions of the stretto in the fugue. Fugues from the Art of the Fugue and The well-tempered clavier by J.S. Bach, from the polyphonic cycles of D. Shostakovich, P. Hindemith, R. Shchedrin, A. Karamanov, V. Bibik, M. Skorik served as the material for the study. The article deals with the definition of the stretto in the fugue, touches upon the historical background of the stretto in the genres and forms of imitative polyphony that preceded the fugue, and characterizes the varieties of the stretto.

The following research methods are used in the article: structural – for the analysis of stretches according to technical parameters; systemic, which allows you to group strettos according to certain criteria; comparative – to determine the innovations in the stretches of fugues of the twentieth century in relation to the Bach fugue.

A comprehensive study of strettos made it possible to reveal the richness of thematic content, its hidden potential; new techniques of stretto technique in fugues of the 20th century; discover in them the genetic code of the ancient ricercar.

The materials of the article can be used in polyphony courses in the study of the fugue, as well as methodological guidelines for the analysis of strettos.

Key words: stretta, stretta imitation, imitation, canon, fugue, polyphony, counterpoint.

УДК 78.03:781.2]:781.5(047.37)

Е. С. Бабенко

**СОНАТЫ ДЛЯ МЮЗЕТТА И BASSO CONTINUO op. 13
“IL PASTOR FIDO” Н. ШЕДЕВИЛЯ / А. ВИВАЛЬДИ В АСПЕКТЕ
ПРОБЛЕМ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО»**

*Внутри большой истории Земли
есть малые истории земные.
Их столько, что историков не хватит.
А жаль.
Самоубийственно всё знать,
но и незнание как самоубийство,
лишь худшее — трусливое оно.
Жизнь без познания — мёртвая трибуна.
Большая жизнь из жизней состоит.
История есть связь историй жизней.*

Е. А. Евтушенко

Возможности понимания практически любого феномена тем глубже, чем шире контекст, в который он погружается. Но иногда историческая правда о некоторых произведениях, состоящая из наблюдений как над текстом, так и над контекстом, оказывается утерянной в мареве тайн и ложных суждений. Особого внимания в таком ракурсе заслуживают музыкальные произведения, относящиеся к специфической разновидности фиксации авторства – аллонимной¹. Аллонимия, с одной стороны, затрагивает, в теоретическом аспекте, вопросы стиля, стилистики, стилизации, интертекстуальности, с другой, в историческом аспекте, – связана с масштабными процессами переосмысления картины мира и места человека в нём и является крайним проявлением мировоззренческих трансформаций «переходных» этапов развития культуры, основанных на контрфронтации и диалоге разных стилевых парадигм.

Стоит заметить, что изучение проблем фиктивного авторства происходило фрагментарно и состояло из неравномерных «всплесков» любопытства учёных и его угасания, потому как из виду были выпущены

¹Аллонимия – термин, определяющий способ сокрытия собственного авторства, путём использования другого имени, подчас известного и общепризнанного, или таинственного и окутанного легендами. Подробно данное явление изучено в кандидатской диссертации автора настоящей статьи (см. автореферат [5]).

аспекты творческого сознания авторов определённых исторических эпох. Сегодня, с накоплением большого количества произведений под чужим именем, обострилась необходимость разработать подходы к их анализу, что помогло бы «вписать» подобные образцы в контекст определённой исторической эпохи и творческого наследия подлинных авторов. Именно это и обусловило **актуальность** данной статьи, **цель** которой – путём анализа «скрытых» граней содержательных смыслов Сонат для мюзетта и *basso continuo op. 13 “Il Pastor Fido”* Н. Шедевилья / А. Вивальди, определить специфику взаимодействия «чужого» и «своего» в их стилистике. Основными инструментами исследования стали методы исторического и компаративного подходов.

Итак, в 1737 году были опубликованы шесть сонат для мюзетта (волынки) в сопровождении клавесина под общим названием “*Il Pastor Fido*”, автором которых был указан Антонио Вивальди². Произведения исполнялись в различные переложения по всей Европе под его именем почти 250 лет. Однако, в 1990 году французский музыковед Филипп Лескат представил миру нотариально заверенную декларацию, датированную 17 сентября 1749 года, свидетельствующую о том, что настоящим автором этого опуса был французский барочный мюзеттист и композитор Николя Шедевиль³. Как выяснилось, между Н. Шедевилем и его издателем, а по совместительству и кузеном Жаном-Ноэлем Маршаном, состоялось тайное соглашение о подмене авторства. Исследователи склоняются к точке зрения, что тем самым французский барочный композитор хотел поднять престиж своего любимого инструмента – мюзетта, воспользовавшись именем прославленного автора.

Однако, Сонаты, как отмечает Ф. Лескат, в то время не имели успеха, на который надеялись фальсификаторы: музыка, опубликованная

² Обозначим, что в современном научном мире существовало несколько попыток систематизировать творчество А. Вивальди. Наиболее универсальным считается публикация тематического каталога всех произведений композитора датским учёным Петером Риомом [RV] (*RyomVerzeichnis*) “*Thematisches Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: kleine Ausgabe*” (1974) критерии подлинности произведений композитора определяются библиографическими, а не стилистическими атрибутами. Среди произведений, которые в настоящее время приписываются А. Вивальди, отмечает П. Риом, требуют уточнения своего авторства: *Introductione (Sinfonia) RV 144/P.145*, концерты *RV 415*, *464/P.334*, *RV 465/P.331*, *RV 373/P.335*, а также сонаты *RV 24*, *RV 80* и избранные для анализа *RV 54–59 (“Il Pastor Fido”)*.

³ Сразу отметим о фактически полном отсутствии научного наследия, посвящённого творчеству Н. Шедевилья. На отдельных иностранных сайтах можно найти информацию о том, что в основном произведения музыканта написаны для мюзетта; многие из них были призваны продемонстрировать навыки отдельных музыкантов-любителей.

мюзеттистом под собственным именем, пользовалась успехом у публики куда больше, чем опубликованная под именем А. Вивальди. Но представьте себе удивление кузенов, когда 20 мая 1748 года французский композитор и органист Мишель Корретт получил право переиздать произведения А. Вивальди под названием “*Il Pastor Fido*”. Уверяя нотариуса в благородном желании «служить истине», Ж.-Н. Маршан обвинил М. Корретта в претензии на авторство произведений и утверждал, что настоящим творцом Сонат был Н. Шедевиль. Вследствие юридического спора выяснилось, что права, полученные М. Корреттом на произведение иностранного композитора, ныне усопшего, не могут оставаться в силе в отношении ныне здравствующего французского автора. Вероятно, именно судебные прения стали причиной резкого прекращения истории издательства *op. 13* в то время. Сам же А. Вивальди даже не догадывался о злоупотреблении его именем и музыкальными идеями! [6]. Что же собой представляет цикл сонат “*Il Pastor Fido*” и чем он примечателен?

Уже в общем программном названии опуса “*Il Pastor Fido*” (Верный пастырь) прослеживается двойная содержательность: с одной стороны, это образ Пастыря в христианском смысле слова; с другой – образ простого пастуха, поскольку во времена французского рококо (когда жил Н. Шедевиль) популярностью пользовался жанр пасторали с обязательными для него образами галантных пастухов и пастушек⁴. Возможно, в данном смысле к содержательному слою сонат присоединился и распространённый пасторальный барочный оперный сюжет о верном пастыре, к которому обращался Г. Ф. Гендель. Цикл сонат появился только пять лет спустя, поэтому Н. Шедевиль мог знать генделевскую оперу и воспользоваться её названием.

Произведениям опуса свойственна свободная упорядоченность и самостоятельность частей (их количество варьируется). Большую роль в отдельных произведениях играет главная основа формообразования, типичная для сюит – «объединение ряда контрастных произведений» [1, с. 181], что соответствует принципу единства во множественности, когда для сонаты характерна идея роста и становления, «разделение единого произведения на ряд подчинённых целому отдельных произведений» [там же], и соответственно, опора «на множественность в единстве» [там же]. Прослеживается определённая закономерность: не парные по номеру сонаты тяготеют к многочастному строению (№ 1 /*C-dur*/, № 3 /*G-dur*/ – пятичастные; № 5 /*C-dur*/ – шестичастная); парные имеют чёткое, приближенное к классическому, четырёхчастное строение цикла (№ 2 /*C-dur*/, № 4 /*A-dur*/, № 6 /*g-moll*/).

⁴ Ещё в XVI веке среди множества пасторальных драм, особое место занимает «Верный пастух» Дж. Гварини (постановка 1585 году на музыку Л. Лудзаски и др.)

Учитывая свободную структуру и равнозначность частей как главный принцип произведений опуса, отмечаем их функциональные отличия. Появляются аналогии между методом организации сонатного цикла и циклической организацией оперного действия (это, во-первых, акцентирование внимания на кульминационной зоне – драматической арии в оперном действии, что требовало введения более действенных средств для воплощения сильного аффекта). «Такая концентрированная выразительность требовала соседства с более нейтральным материалом, выполнявшим функцию интермеццо» [3, с. 126].

Итак, объединяя этапы нагнетания «напряжения», «разрежения» и быстрое движение-итог, в центре сонатного цикла – ария, сарабанда или сицилиана с чертами элегичности, оттенённая рядом лёгких шутивно-скерцозных частей или частей с выраженным хореографическим началом (гавот, жига, куранта и др.). Именно сфера образов глубоко лирического выражения (ария, сарабанда, сицилиана) становится предвестником медленных частей поздних сонат, не уступая им по силе экспрессии.

Чаще функция важнейшего участка драматургической концепции сонатного цикла – главной части, роль которой предполагает роль сонатного *allegro* в классическом цикле, не совпадает с её дислокацией – она вынесена на авансцену драмы и следует за прелюдийной первой частью. Медленное вступление, внедрённое А. Корелли, создаёт определённую интонационно-образную арку с медленной средней частью и играет значительную роль в лирическом плане сонатного цикла.

Последовательность темпов подчинена симметричной логике. При этом складывается общая рондальная «темповая композиция», в которой основное внимание уделяется быстрым темпам, выполняющим «скрепляющую» функцию. Медленные темпы, подобно «эпизодам», играют роль своеобразного оттенения императивно настроенных быстрых частей цикла.

Принципы формообразования каждой отдельной части, преодолевая пестроту ранних инструментальных произведений, преимущественно, олицетворяют один образ. Согласно аффективной характеристики тональностей М. Шарпантье [2, с. 158-159], Сонаты *C-dur* №№ 1, 2, 5 определяются как «весёлые и воинственные», обращение к сфере одноимённой тональности *c-moll* во второй части Сонаты № 1 и в третьей, четвёртой частях Сонаты № 5 соответствует «мрачной и печальной» образности, Соната № 3 *G-dur* – «нежная, радостная», № 4 *A-dur* – «радостная и пасторальная» (этому также соответствует программное название третьей части “*Pastorale ad libitum*”), № 6 *g-moll* – «серьезная и величественная» (именно в последнем произведении наблюдается наибольшее влияние черт *sonata da chiesa*).

Так прослеживается ямбическая крещендирующая драматургия опуса, где предпоследняя соната отличается масштабностью, а последняя более сложными принципами формообразования. Обращение к сфере одноимённой тональности *c-moll* в заключительном разделе четвёртой части Сонаты № 1, противопоставляющей «весёлой и воинственной» образности «мрачную и печальную», прокладывает путь к внутринне конфликтной форме, объединившей в целостности различные музыкальные образы.

Сочетание разных музыкально-смысловых уровней в циклах, контраст образов лирических и действенных, маршевых и танцевальных, отражающихся в обобщённой картине окружающей жизни, воплощённой в звуках, происходит при сохранении удивительного равновесия типичных эмоций. Такой уровень развития инструментального мышления, характерный для строения сонатно-симфонических циклов, позволяет автору свободно оперировать широким кругом интонаций, мелодических оборотов и привлекает к тематизму произведений разные типы тем: от песенных до инструментальных. В тематизме цикла “*Il Pastor Fido*” также нашли «эхо» элементы интонационного словаря барокко – риторические фигуры, которые в контексте программы дают возможность своей более точной трактовки.

Поскольку с конца XIV века в Италии очень распространённой была духовая музыка, «летописцы вспоминают о городских глашатаях, сопровождавших свои объявления *a son de trombe e trombette*» [3, с. 132], «трубные звучания» проникают и в профессиональную музыку. Они придают темам основных частей цикла торжественный характер благодаря опоре на кварто-квинтовые интонации, движению мелодии по звукам трезвучия, чёткости, рельефности и лаконизму на ясной гармонической основе в мажорных тональностях.

Пример 1

Н. Шедевиль. Соната № 3 *G-dur*. II часть (начало)



По аналогии с тем, как любимый звуковой образ кочует из произведения в произведение разных жанров у самого А. Вивальди, так Н. Шедевиль применяет непосредственно вивальдиевские темы в сонатах. Трудно не заметить идентичности между темой второй части Сонаты №3 *G-dur* и первой частью Концерта №2 *G-dur* из *op. 6* А. Вивальди (*RV 259*). Работая над переложением, Н. Шедевиль

транспонировал часть из *Es-dur* в *G-dur*, сменил концертную форму на рондо, а метр с четырёхдольного на двухдольный; при этом наблюдаются также вариационные изменения в фигуративном тематизме разработочных эпизодов.

Пример 2

А. Вивальди. Концерт № 2 *G-dur op. 6 (RV 259)*, I часть (начало)



Трактовка быстрой части (следующей за медленным вступлением) в качестве основной, подтверждается также заимствованием этой темы из первой части Концерта А. Вивальди. Однако во второй части Сонаты № 2 в качестве основной темы Н. Шедевиль воспроизводит тему из третьей, не менее действенной части Концерта № 2 *op. 7 (RV 188)* венецианского маэстро. При сохранении основной тональности (*C-dur*), автор использует мотивно-составную разработку темы ритурнеля в пределах одночастной формы.

Пример 3

Н. Шедевиль. Соната № 2 *C-dur*, II часть (начало)



Показательна, с точки зрения переосмысления выразительности в музыке (в плане драматургии сонатного цикла), и трактовка основной части как определённого импульса произведения в последней, *g-moll'*ной сонате опуса. Учитывая достаточно быстрый темп и сложные принципы формообразования двух первых частей сонаты, вопрос «кто главный» остаётся открытым. Однако в первой части приметы сонатного *allegro* наблюдаются только в зачаточном виде (между главной и побочной партией отсутствует чёткое тональное и образное сопоставление, а реприза представлена только первой фразой главной темы), тогда как во второй фуге наглядно демонстрируется гомофонизация линейного склада (темы, поддерживаемые аккордовым сопровождением, свободное голосоведение, ошутимое преимущество партии солирующего инструмента).

Фуга интересна объединением двух однотональных декламационных тем диалогической природы, где первая (изложенная в басовом голосе) предстаёт как строгое «утверждение», а вторая – как жалобное неуверенное взволнованное «оправдание».

Темы поочередно излагаются в партии солирующего инструмента и в басу, когда средний регистр *basso continuo* выполняет функцию «заполнения» пространства. Такая максимальная регистровая удалённость тем находит метафорический смысл в противопоставлении Земли и Неба, созвучных барочному представлению о двух мирах – земном и небесном, реальном и иллюзорном. Фуга содержит одно удержанное противосложение и четыре интермедии (где первая отделяет экспозицию от контрэкспозиции, а вторая – первую часть фуги от второй). Первый раздел фуги имеет три основных и два дополнительных проведения темы, образуя неполную контрэкспозицию.

Разработочным разделам произведений цикла присуще выделение мотивов, секвенционное развитие, элементы вариационности, виртуозность в партии солирующего инструмента и другие принципы тематического развития гомофонного стиля. Его постепенно возрастающая роль вытесняет средства, характерные для фугированного типа изложения, что стало свидетельством движения к новой тональной системе, внутри которой прослеживаются рудименты модальности.

В других разновидностях медленных первых частях сонат прослеживается тесное взаимодействие сонаты и оперы – не столько в плане театральной конкретности, сколько внутренней насыщенности лирического высказывания. На этом этапе драматургической конфигурации цикла на первый план выступает песенная природа солирующего инструмента. По сравнению с сонатами А. Корелли, характерной чертой медленных частей которого является широкое применение орнаментики, обусловленное импровизационной практикой того времени, требовавшей соучастия исполнителя в творчестве композитора, в сонатах “*Il Pastor Fido*” (поскольку мелодия в них приобретает индивидуальные интонационные качества), роль орнаментики существенно уменьшается и ограничивается преимущественно применением трелей на опорных точках мелодии.

После интенсивного «роста» тематического материала в основной части, темп замедляется, и внимание слушателя сосредотачивается на деталях и подробностях лирического этапа развития драматургии сонатного цикла. В медленных частях, в некоторых случаях, подчёркивается выразительность тонких гармонических нюансов, нагнетание неустойчивости, переключение гармонических тяготений, тематическая рассредоточенность, статический характер, который своим отчуждённым и созерцательным тоном выражения вызывает ассоциации с токкатами *perelevation* (вознесения) в мессе, в других, – проникают элементы оперной

кантилены, благодаря «капризной» ритмике, которая нарушает метрический импульс, акцентированию неустойчивых ступеней (аккорды доминантовой группы), нисходящим интонациям, лёгким секстовым опеваниям квинты лада.

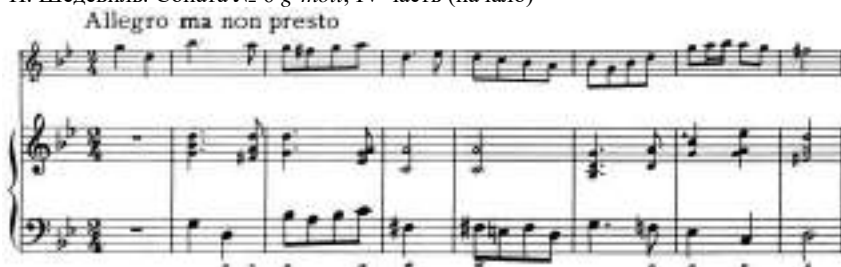
После «лирического интермеццо» следует сфера шутивно-скерцозных образов. Часто она представлена блестящим *allegro* в быстром движении, иногда – грациозным «кружением» в танце сюитного типа, связанного с чисто инструментальным способом изложения. Танцевальная основа сонатного цикла не случайна, ведь «генезис всех жанров инструментальной музыки не мыслим без влияния жанрово-бытовых источников, в которых раньше, чем в профессиональной музыке, утвердилась инструментальная специфика» [4, с. 136].

В драматургической конфигурации сонат трактовка финала играет особую роль: с одной стороны, происходит акцентирование внимания на одной из начальных частей, тогда цикл начинается с «вершины-источника»⁵, с другой, – подчёркивается два узловых момента – начальная часть и финал, тогда развитие цикла идёт *crescendo*. Так, в трёхчастном финале сонаты № 6 наблюдается, кроме секвенционного принципа развития тематизма, «на уровень» более значительный – вариационный.

В первом проведении тема раскрывается и как лирическая, и как скерцозная. Это настоящий барочный «бег на месте», динамичный и богатый оттенками. Сохраняя признаки, свойственные вариантно-строфической форме эпохи Ренессанса, главная тема финала этой сонаты подобно другим частям Сонаты № 6, имеет в своей основе интонацию фанфары: производная от темы фуги второй части, она изложена в обращении.

Пример 6

Н. Шедевиль. Соната № 6 *g-moll*, IV часть (начало)



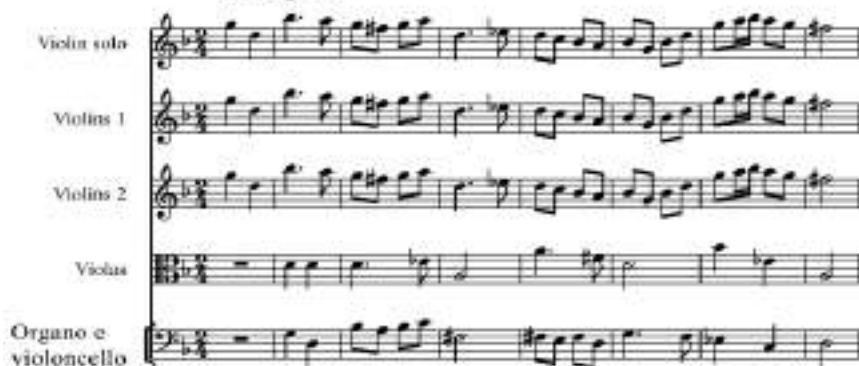
⁵ Так, в Сонате № 5 за жигой четвёртой части, которая своим стремительным танцевальным движением отвечает требованиям финала (как, например, в Сонате № 3 *G-dur*), следует две медленные части, которые своим появлением «размывают» драматургический план сонаты и приближают его к сюите, в частности к французскому *ordre*.

Сравнивая Концерт А. Вивальди с Финалом Н. Шедевилья, трудно не заметить сходства. Вся часть представляет собой транскрипцию с единичными вариантными изменениями гармонических фигураций в крайних частях и несколько существенными – в сокращённой разработке.

Пример 7

А. Вивальди. Концерт № 6 *g-moll*, *op. 4 (RV 316a)*, I часть (начало)

Allegro



Violin solo
Violins 1
Violins 2
Viola
Organo e violoncello

В целом, Шесть сонат для мюзетта (волынки) и *basso continuo op. 13 ("Il Pastor Fido")* являются особым образцом тонкого сплава разнородных тенденций, стиль которых ярко представляет стык между разными художественными эпохами, дух переходного этапа и переосмысления средств выразительности в музыкальном искусстве⁶. Взаимодействие и переработка в определённом русле множества генетических источников (профессиональной инструментальной музыки XVII–XVIII веков, стихии народного танца, сферы церковной музыки и оперы) поднимает опус на более высокий образно-смысловой уровень. Однако, стоит заметить, что драматургические и композиционные закономерности сонатных циклов настолько не стабильны, что говорить о них можно скорее как об определённой тенденции, нежели о широко распространённой норме, что показательно для переориентации стилей. Какова же специфика взаимодействия «своего» и «чужого» в данном опусе, обусловленная «двойным» авторством?

⁶ Трудно переоценить результаты творческих новаций 30–40-х гг. XVIII века, обусловленных «скачкообразным» изменением «вторичного стиля» «первичным» (по концепции Д. Лихачёва), внезапным переходом от рационалистических условностей «причудливого», наполненного усложнённым мистицизмом и символизмом барокко к «благородной простоте», «естественности» и «лёгкости» классицизма.

Родиной А. Вивальди была Венеция – город, сохранивший «традиции комедии масок» [4, с. 167], и «если представить себе, что и музыкант, подобно актёру итальянской *commedia dell'arte*, может выступать от лица одной маски» [там же], то стиль-маска, которую «одевает» Н. Шедевиль, характеризуется амбивалентностью. Мюзеттист, увлекаясь произведениями барочного итальянского композитора А. Вивальди, создал достаточно искусную стилизацию с низким уровнем контраста между «своим» и «чужим». С одной стороны, здесь не только проступает индивидуальность венецианского композитора, персонифицируясь непосредственно во фрагментах его концертов, с другой – стилевые особенности сонат чаще соответствуют не столько вивальдиевской индивидуальности, сколько высвечивают информацию о традициях стиля его времени. Однако в лоне этого стиля отражается своеобразная переориентация средств выразительности в музыке, воплощённая в стиле рококо, что «демаскирует» в сонатах индивидуальность самого Н. Шедевилья.

Интертекстуальная природа сонат из *op. 13 “Il Pastor Fido”* проявляется на разных текстовых уровнях: это как внутрстилевое взаимодействие корпусного типа ментальной разновидности (обращение к жанру сонаты), так и реальной (создание своих текстов на основе чужих). Поскольку при таком сложном и искусном стилевом синтезе в сонатах на первый план выходит общее между стилями А. Вивальди и Н. Шедевилья, именно параметры традиций выступают здесь обобщающим началом, глубинным измерением в рамках стилистики произведений. Учитывая плотный пласт общераспространённой музыкальной лексики, такой подход соответствует механизму лексического типа интертекстуальности.

В завершение конспективного осмотра стилевых конгломератов в музыке под чужим именем, хотелось бы привести слова французского писателя, мыслителя, моралиста Себастьян-Рош Николя де Шамфора: «Можно поспорить, что любая распространённая идея, любая общепринятая условность является безрассудной, поскольку принята наибольшим числом людей» («Максимы и мысли», 1795). Чем больше проникаешь в суть «скрытых» граней содержательных смыслов музыки под чужим именем, тем яснее предстаёт «звездное небо» искусства, состоящее как из высокохудожественных общеизвестных шедевров, так и менее известных образцов, как из творчества общепризнанных гениальных мастеров, так и тех, кто остался «за кулисами» славы.

Список использованных источников

1. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
2. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.

3. Сахарова, Г. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века / Г. Сахарова // Из истории зарубежной музыки. – М. : Музыка, 1980. – Вып. 4. – С. 119–141.
4. Ширинян, Р. К. О стиле сонат Д. Скарлатти / Р. К. Ширинян // Из истории зарубежной музыки. – М. : Музыка, 1980. – Вып. 4. – С. 166–191.
5. Бабенко, К. С. Алонімія в музиці : історія, теорія, методика дослідження: автореф. дис. ... канд. мист. наук: 17.00.03 / К. С. Бабенко; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2020. – 17 с.
6. Sardelli, F. M. Nicolas Chedeville, Il Pastor Fido [Электронный ресурс] / F. M. Sardelli -. – Режим доступа: <https://www.modoantiquo.com/site/index.php?lang>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Bobrovsky V. Funkcional'nye osnovy muzykal'noj formy [Functional foundations of musical form]. Moscow : Muzyka [Music], 1978, 332 p.
2. Lobanova M. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow : Muzyka [Music], 1994, 320 p.
3. Sakhharova G. Formirovanie sonatnogo cikla v bolonskoj skripichnoj shkole XVII veka [Formation of the sonata cycle in the Bologna violin school of the 17th century] / Iz istorii zarubezhnoj muzyki [From the history of foreign music]. Moscow : Muzyka [Music], 1980, Issue. 4, pp. 119–141.
4. Shirinyan R. O stile sonat D. Skarlatti [On the style of sonatas by D. Scarlatti] / Iz istorii zarubezhnoj muzyki [From the history of foreign music]. Moscow : Muzyka [Music], 1980, Issue. 4, pp. 166–191.
5. Babenko K. Alonimiya v muzici : istoriya, teoriya, metodika doslidzhennya: avtoref. dis. ... kand. mist. nauk: 17.00.03 [Alonymy in music: history, theory, methodology of follow-up: dissertation abstract for the degree of Candidate of Arts: 17.00.03] / Nacional'na muzichna akademiya Ukraïni imeni P.I. CHajkovs'kogo [National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky]. Kyiv, 2020, 17 p.
6. Sardelli F. Nicolas Chedeville, Il Pastor Fido. URL : <https://www.modoantiquo.com/site/index.php?lang>, – htm, free.

Бабенко Е. С. Сонаты для мюзетта и *basso continuo* op. 13 “*Il Pastor Fido*” Н. Шедевиля / А. Вивальди в аспекте проблем «своего» и «чужого». Предметом исследования является осознанная аллонимия авторов одной эпохи с профессиональной спецификой «композитор – композитор» (сонаты Н. Шедевиля). Аллонимия в музыке – специфическое явление, характеризующееся подписью произведения именем другого реально существующего или существовавшего композитора. Аллонимия охватывает широкий круг вопросов: теоретические аспекты стиля, стилистики, стилизации, интертекстуальности, стилевых показателей исторических эпох, национальных течений, композиторских школ, индивидуальных стилей композиторов. Серьёзные работы, посвящённые фиктивному авторству, немногочисленны и являются скорее исключением, нежели правилом.

Методологія. Цель аналізу произведень осознанной аллонимной природи состоить в попытке определения стиля действительного и заявленного авторов, поэтому важным является компаративный метод. Необходимым инструментом исследования также стал метод исторического анализа.

Научная новизна и выводы. Исследование аллонимии осознанной природи, основанной на технике стилизации, инициировало необходимость выделения механизма применения «чужого стиля» в контексте этого явления. Важна степень контраста между стилиевой манерой действительного и заявленного авторов. Резкий контраст между «своим» и «чужим» в аллонимном произведении не может быть априорно художественно-эстетической установкой, ведь настоящий автор стремится «спрятаться» за маской заявленного композитора и его стилем.

Ключевые слова: авторство, аллонимия, Н. Шедевиль, стилизация, интертекстуальность, А. Вивальди, мюзетт.

Бабенко О. С. Сонати для мюзету і basso continuo op. 13 "Pi Pastor Fido" Н. Шедевіля / А. Вівальді в аспекті проблем «свого» та «чужого». Предметом дослідження є свідомо алонімія авторів однієї епохи з професійною специфікою «композитор – композитор» (сонати Н. Шедевіля). Алонімія в музиці – специфічне явище, що характеризується підписуванням твору іменем іншого композитора, який реально існує або колись існував. Алонімія охоплює широке коло питань: теоретичні аспекти стилю, стилістики, стилізації, інтертекстуальності, стильових показників історичних епох, національних течій, композиторських шкіл, індивідуальних стилів композиторів. Серйозні роботи, присвячені фіктивному авторству, нечисленні і є скоріше винятком, ніж правилом.

Методологія. Мета аналізу творів свідомо алонімної природи полягає у спробі визначення стилю дійсного та заявленого авторів, тож важливим є компаративний метод. Необхідним інструментом дослідження також став метод історичного аналізу.

Наукова новизна та висновки. Дослідження алонімії свідомої природи, яка засновується на техніці стилізації, ініціювало потребу виділення механізму застосування «чужого стилю» у контексті цього явища. Важливою є ступінь контрасту між стильовою манерою дійсного та зазначеного авторів. Різкий контраст між «своім» та «чужим» в алонімному творі не може бути априорно художньо-естетичною установкою, адже дійсний автор прагне «сховатися» за маскою заявленого композитора та його стилем.

Ключові слова: авторство, алонімія, Н. Шедевіль, стилізація, інтертекстуальність, А. Вівальді, мюзет.

Babenco E. Sonatas for musette and basso continuo op. 13 "Pi pastor fido" by N. Shedeville / A. Vivaldi in the aspect of the problems of

"one's own" and "alien". The subject of the study is the conscious allonymy of authors of the same era with the professional specificity of "composer – composer" (sonatas by N. Shedeville). Allonymy in music is a specific phenomenon characterized by the signature of a work in the name of another real or existing composer. Allonymy covers a wide range of issues: theoretical aspects of style, stylistics, stylization, intertextuality, stylistic indicators of historical eras, national trends, composer schools, individual styles of composers. Serious works devoted to fictitious authorship are few and are the exception rather than the rule.

Methodology. The purpose of the analysis of works of a conscious allonymic nature is to try to determine the style of the actual and declared authors therefore the comparative method is important. The method of historical analysis has also become a necessary research tool.

Scientific novelty and conclusions. The study of allonymy of a conscious nature based on the technique of stylization initiated the need to identify the mechanism for applying the “foreign style” in the context of this phenomenon. The degree of contrast between the stylistic manner of the actual and the claimed authors is important. The sharp contrast between “own” and “alien” in an allonymic work cannot be an a priori artistic and aesthetic setting, because the real author seeks to “hide” behind the mask of the declared composer and his style.

Key words: authorship, allonymy, N. Shedeville, stylization, intertextuality, A. Vivaldi, musette.

УДК 78.041/.049+791.43/45

В. Д. Козыгина

ФУНКЦИИ МУЗЫКИ Д. ШОСТАКОВИЧА В КИНОФИЛЬМЕ «НОВЫЙ ВАВИЛОН»

Д. Шостаковича по праву называют одним из родоначальников советской киномузыки. Включающая в себя 36 партитур, музыка к кино в творчестве композитора составляет почти треть всех написанных им произведений. Уже первые высказывания выдающегося мастера по вопросам киномузыки свидетельствуют о его активной позиции в этой области: «Пора взяться музыкальной общественности за музыку в кино, изжить там халтуру и антихудожественность и хорошенько прочистить тамошние Авгиевы конюшни. Единственный правильный путь – это написание специальной музыки» [7, с. 20].

Композитор работал со многими известными кинорежиссёрами, среди которых Г. Александров, Л. Арнштам, С. Герасимов, А. Довженко, М. Чиаурели, Ф. Эрмлер и др. Однако наибольшего внимания заслуживает сотрудничество с режиссёром Г. Козинцевым, в результате

совместной работы с которым были созданы такие шедевры отечественного киноискусства, как «Новый Вавилон», «Одна», «Трилогия о Максиме», «Пирогов», «Гамлет», «Король Лир».

Содружество Д. Шостаковича с Г. Козинцевым началось еще в конце 1920-х годов. Это было время смелых художественных экспериментов во всех творческих сферах, в том числе в театральном и киноискусстве. Незаменимой площадкой для апробации новаторских идей стала театральная молодёжная группа ФЭКС (Фабрика эксцентрического актёра), основанная в Петрограде (1921) режиссёрами Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Примечательно, что их творческое сотрудничество продолжилось и в совместной работе по созданию кинофильмов.

Авангардный подход к киноискусству проявился у творческого дуэта в киноработах 1920-х годов разных жанров: «Чертово колесо», «Шинель» (по Н. Гоголю), «С.В.Д.» («Союз Великого Дела»). В число работ этого периода входит и кинофильм «Новый Вавилон» (1929), идею которого подсказал руководитель «Госкино» П. Бляхин. Примечательно, что несмотря на почти столетний «возраст» киноленты, она продолжает привлекать современного зрителя. Интерес к данной кинокартине в наше время возрос после триумфального возвращения в 2004 году фильма с музыкой Д. Шостаковича на экраны мира, и проведённой Г. Рождественским кропотливой работы по восстановлению хранящихся в Государственном центральном музыкальном музее им. М. И. Глинки и Государственной публичной библиотеке России авторской партитуры и списка оркестровых партий. В 2005 году издательство “*DSCH*” выпустило в печать полную партитуру музыки к кинофильму «Новый Вавилон» Д. Шостаковича, а в 2016 году демонстрация фильма с живым исполнением музыки композитора вошла в серию известных концертных программ «Истории с оркестром», проводимых на сцене Московской государственной филармонии им. П. И. Чайковского. под руководством дирижёра Вл. Юровского.

Не случайно и исследовательское внимание к музыке фильма «Новый Вавилон», о чем свидетельствует ряд работ российских музыковедов. Сошлёмся, в частности, на статью О. Семенюк «Союз новаторов, или Как рождался “Новый Вавилон” Козинцева – Трауберга – Шостаковича» [3] и кандидатскую диссертацию этого же автора «“Новый Вавилон” Д. Д. Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино» [4]. В них раскрываются проблемы музыкального оформления немых кинофильмов, обстоятельному анализу подвергается тапёрское искусство, в контексте которого рассматриваются деятельность молодого Д. Шостаковича, выявляется значение киномузыки композитора в развитии отечественного немого кинематографа.

Среди множества возможных исследовательских ракурсов, возникающих при изучении киномузыки Д. Шостаковича, наше

внимание привлекла проблема соотношения изобразительного и музыкального рядов в кинофильме «Новый Вавилон», поскольку яркая, самобытная музыка композитора к этому фильму является важным смысловым компонентом целостной художественной структуры киноленты. Звуковое сопровождение не просто иллюстрирует характер кадра, подчёркивает его темпоритм, но и в значительной мере усиливает эмоциональное воздействие той или иной сцены, углубляет семантическое наполнение видеоряда, служит событийным и психологическим предсказыванием, а зачастую и вносит дополнительные смысловые нюансы. Этим обусловлено разнообразие функций музыки Д. Шостаковича к «Новому Вавилону», исследования которых и составило центральную проблему данной статьи. Такой подход определил актуальность темы и новизну выбранного вектора анализа исследуемого материала.

Цель статьи – определить функции музыки Д. Шостаковича в первом опыте «музыкального сценария» к киноработе режиссёров Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон», выявить её смысловую нагрузку в драматургии фильма, рассмотреть многообразие стиливых приёмов, раскрывающих как внешние, так и внутренние стороны изображаемого на экране.

Методологическую основу исследования составили историко-культурологический, системный, функциональный, стилевой, сравнительный методы анализа, разработанные в рамках современного исторического и теоретического отечественного музыкознания.

Итак, кратко остановимся на истории создания фильма и его художественной концепции.

Приступая к работе над «Новым Вавилоном» в 1928 году, её создатели погрузились в изучение материалов эпохи французской революции 1871 года. Близкими к художественной форме, которую тогда искали «ФЭКСь» в кино, по словам Г. Козинцева, оказались гневная ораторская речь и сарказм памфлетов К. Маркса, а также психологически заострённый мир романов Э. Золя и карикатурных силуэтов французских художников-графиков О. Домье, Л. Филиппа, Ж. Гранвиля.

В основу сюжета «Нового Вавилона» положены события Франко-Прусской войны и Парижской Коммуны 1870–1871 годов. Концептуальной идеей «Нового Вавилона» стал конфликт между героизмом рабочих и жестокостью, предательством версальцев. Этому идейному замыслу подчинено композиционное построение кинофильма, состоящего из восьми картин, действие которых направленно на углубление непримиримых классовых противоречий, приводящих к трагическим последствиям. Основные действующие лица – продавщица Луиза, хозяин универмага, солдат французской армии Жан, депутат, журналист, актриса кафе «Шантан» – выбраны режиссёрами как типичные представители различных социальных слоёв.

Для музыкального оформления «Нового Вавилона» Г. Козинцев и Л. Трауберг решили не ограничиваться тапёрским сопровождением, а заказать специальную музыку: «И тут пронесся слух о молодом композиторе, который только что сочинил оперу по повести “Нос” Н. Гоголя. Звали композитора Дмитрий Шостакович» [1, с. 156].

После ознакомления с материалами ещё не смонтированного фильма, композитор заинтересовался совместной работой и дал согласие написать музыку к фильму. Сразу же определились принципиальные подходы к соотношению зрительного и музыкального рядов: «Мысли были общими: не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объём: музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего. Чего только не было напридумано! “Марсельеза” должна была переходить в “Прекрасную Елену”, большие трагические темы контрастировать с похабщиной канканов и галопов» [7, с. 20-21].

К сожалению, «Новый Вавилон» с музыкой Д. Шостаковича шёл только в трёх кинотеатрах Ленинграда. Однако и в этих случаях музыкальное сопровождение не всегда точно совпадало с изображаемым на экране вследствие сложности партитуры, которую не могли точно воспроизвести оркестры кинотеатров: «...получалось: на экране похороны, а в оркестре канкан, или наоборот, на экране канкан, а в оркестре похороны. Один из зрителей в книге отзывов в кинотеатре “Аврора” оставил запись: “Дирижёр был пьян”» [1, с. 157].

Современные технические средства позволили синхронизировать зрительный и музыкальный ряды, что создало предпосылки для более глубокого понимания художественной значимости композиторской работы, выявления смысловой многоплановости музыки в комплексе выразительных средств фильма.

Прежде, чем перейти непосредственно к аспектному анализу музыки Д. Шостаковича к кинофильму «Новый Вавилон», представляется необходимым уточнить теоретические позиции, касающиеся рассматриваемого вопроса.

Теория киномузыки включает в себя множество классификаций функций аудиоряда в соотношении с визуальным изображением. Первый опыт по систематизации задач музыки в кинематографе был осуществлён исследователем Р. Споттисвудом в 1935 году. Одним из наиболее содержательных трудов, охватывающих широкий комплекс исторических и теоретических проблем киномузыки, является книга польского учёного Зофьи Лиссы «Эстетика киномузыки» [2]. Автором представлены разнообразные функции музыки в звуковом кино, выявлена их связь с другими звуковыми слоями.

Функциональную теорию киномузыки успешно развивают и советские искусствоведы. Композитор Т. Корганов и кинорежиссёр И. Фролов, придерживаясь теории З. Лиссы, разрабатывают вопрос

функциональной многозначности музыки в фильме [5]. Киновед И. Шилова [6] выстраивает собственную теорию звуковых слоёв, разделяя их на закадровый и внутрикадровый музыкальный пласт.

Принимая во внимание фундаментальные положения данных исследований, определяющих функции музыкального ряда в кино, мы предлагаем свою классификацию, которая будет использована в качестве теоретической базы данной статьи. За исходное принимаем положение о музыке закадровой и внутрикадровой и в каждой из них выделим ряд приоритетных, на наш взгляд, функций.

Музыка за кадром:

1. Подчёркивает смысловую направленность действия;
2. Усиливает эмоциональное воздействие зрительного ряда;
3. Динамизирует кадр (темпо-ритм);
4. Расшифровывает истинный характер происходящего;
5. Служит смысловым подтекстом;
6. Выполняет роль сюжетно-психологического предсказания;
7. Способствует композиционно-драматургическому единству фильма.

Музыка в кадре конкретизирует:

1. Время действия (хронологический фактор);
2. Место действия (локальный фактор);
3. Национальную природу происходящего (этнический фактор);
4. Обстановку действия (социальный фактор);
5. Характер героя, его эмоциональное состояние (психологический фактор);
6. Жанровое наклонение фильма (стилевой фактор).

Сразу же следует оговорить, что практически невозможно в «чистом виде» выделить те или иные отдельные функции музыкального ряда, поскольку в большинстве случаев они даны в сложном переплетении. И всё же попытаемся, по возможности, разграничить функциональную нагрузку музыки во взаимодействии с видеорядом на примере наиболее показательных фрагментов фильма.

Одной из основополагающих функций музыки Д. Шостаковича в кинофильме «Новый Вавилон» является углубление эмоционально-смысловой выразительности зрительного ряда. Этот параметр был изначально определён режиссёрами как сверхзадача при работе с композитором [1].

Данная функция музыкального оформления киноленты определяется уже с самого начала фильма. Первая картина «Война» вводит зрителя в атмосферу социальной жизни Парижа накануне Франко-Прусской войны 1870-1871 годов. Обрамляющие сцены картины представляют собой проводы солдат французской армии на войну, а центральные – экспонируют противостоящие друг другу социальные группы: буржуа, ведущих праздную жизнь и рабочих, изнывающих под

грузом тяжёлого труда. Первая картина фильма начинается с кадров парижского вокзала, где под «урапатриотические» возгласы толпы провожающих отправляют солдат на войну. С помощью быстрой смены кадров выхватываются крупным планом карикатурные лица дамочек, машущих платочками, сытые лица буржуа, подбрасывающих вверх цилиндры. Показательно и двукратное воспроизведение титра, сопровождающего видеоряд: «Выпустите им кровь в Берлине», «Выпустите им кровь...». Режиссёры и оператор сознательно стремились с помощью технических приёмов подчеркнуть лихорадочный характер действия. По словам Г. Козинцева: «Границы переходов не должны были ощущаться. Ритм, почти музыкальный, тревожный, лихорадочно взвинченный, выстраивался в монтаже иногда по кадрикам. Задачей были зрительная поэзия, смысловое обобщение, неотделимое от динамики светотени, ритма» [1, с. 149].

Эффект нелепости и фарса событийного ряда усиливает музыкальное сопровождение, в котором чётко ощущаются пародийное заострение и издёвка. Этому способствует нарочитая примитивизация музыкального языка, опора на сниженную трактовку бытовых жанров. Музыкальная партитура начинается с броского вступления – восходящего движения диссонансами в группе медных духовых инструментов к теме марша («Тема трубы»). Чёткость метроритма, преобладание пунктирных ритмоформул, тембр медных духовых инструментов являются имманентными чертами военного марша. Вместе с тем, двухдольный метр, бас-аккордовая фактура сопровождения мелодической линии – чёткое выделение в басу на сильную и слабую доли кварто-квинтовых ходов в *T-D* соотношении, введение аккордов на слабые доли, быстрый темп (*Allegro non troppo*) – являются основными признаками жанра галопа. Сочетание двух различных жанров в одновременности, характерное тембровое оформление (броское выделение партии трубы, подчёркивание слабой доли ударами тарелок и большого барабана) – все эти качества музыкального оформления в синтезе с мелькающими кадрами видеоряда в полной мере отражают состояние военного угара.

Не менее важной функцией музыкального ряда кинофильма является расшифровка истинного характера происходящего. Одной из самых показательных в этом отношении выступает композиторская работа с цитатой революционной песни «Марсельеза», которая закрепилась в сознании как символ французского духа.

Эта цитата наиболее активно развивается и трансформируется на протяжении всей музыкальной партитуры фильма. Её включение в различные эпизоды раскрывает полифункциональность смысловой трактовки заимствованного материала. Остановимся на наиболее показательных примерах функционирования данной темы в музыкальной партитуре «Нового Вавилона»

Так, пятая картина «Веками стоял Париж» концентрирует внимание на сопоставлении двух образных сфер, которое было намечено ещё в первой картине «Война». С одной стороны, показываются коммунары, трудящиеся на улицах Парижа во благо своего города, с другой, – вульгарная, праздная жизнь буржуа в Версале. Чтобы подавить восстание Коммуны, «версальцы» делают ставку на агрессивную настроенную военную силу, направленную против рабочего класса. Раскрывая лжепатриотический настрой властьпредержащих, Д. Шостакович, следуя замыслу режиссёра, прибегает к включению цитаты «Марсельезы», что соответствует титрам: «Друзья, Споём великий гимн свободной Франции – Марсельезу!». Вместе с тем, обличая истинную сущность «патриотического задора» представителей буржуазии, композитор соединяет проведение «Марсельезы» с «Инфернальным галопом» Ж. Оффенбаха. Причём, пошловато-банальный характер звучания хорошо совпадает с видеорядом – исполнением песни актрисой театра кафе «Шантан».

Естественны и реминисценции кадров из первой и второй картин, где преобладала образная характеристика версальцев: танцующая публика в кафе «Шантан», дамы из распродажи в универсаме «НВ», оркестр, сопровождающий номера актрисы. В результате, «Марсельеза» становится своеобразной темой-оборотнем, жанрово трансформируясь из воодушевлённого гимна в поверхностный галоп. Этот процесс является результатом контрапунктического соединения двух разнохарактерных по своей жанровой природе тем.

Ещё одна трансформация «Марсельезы» имеет место в заключении всей пятой картины, где кадры сконцентрированы на солдатах французской армии, выполняющих приказ командира: открыть огонь по «мирному» Парижу. Туттийное проведение отдельных фраз темы-цитаты, преобладание тембров медных духовых инструментов привносит трагический оттенок, что подчёркивается завершающими ударами литавр, которые имитируют выстрелы пушек. В данном случае возникает рельефный звукоизобразительный эффект, точно совпадающий с видеорядом.

Не менее важную роль играет музыкальный ряд в раскрытии психологического состояния героя. Отметим, что сами режиссёры не стремились заострить внимание на характеристиках отдельных персонажей, внедряя развитие лирической линии в общую сюжетную канву фильма. По их мнению, любая действующая фигура не должна была выделяться из своего социального слоя. В противовес этому, именно музыка Д. Шостаковича стала тем значительным компонентом в комплексе выразительных средств, который помог раскрыть сложную, во многом неоднозначную психологию таких героев, как Луиза и Жан. Таким образом, благодаря музыкальному ряду, формируется лирическая линия в музыкальной драматургии ещё не звукового фильма.

Проследим основные моменты, связанные с лирико-психологической составляющей фильма. Главной героиней здесь выступает продавщица универсама «Новый Вавилон» Луиза. С ней зритель знакомится уже в первой картине «Война». Эту роль чрезвычайно убедительно воплотила актриса ФЭКСа Елена Кузьмина. Она сумела раскрыть разные стороны характера героини, эволюцию её образа – от весёлой, потешной девчонки, которая вполне удовлетворена своей работой в модном магазине, до трагической героини, осознающей социальную сущность происходящего и принимающей смерть за Коммуну у стен Пер-Лашеза.

О талантливой игре Е. Кузьминой писал Г. Козинцев: «На очень долгом крупном плане (непривычном для монтажа тех лет) актриса сыграла сложнейшие переходы от потрясения к прозрению, горю, гневу, мужеству, гордости. Это было не только талантливо, но и смело. Сами условия съёмки могли быть приемлемыми только для “своей” актрисы». [1, с. 153].

Разнообразные оттенки внутреннего состояния героини отчётливо «прорисовывает» музыкальная партитура фильма. Женственность, хрупкость её образа хорошо подчёркивает лейттебр флейты в сочетании с ламентозными интонациями, которые звучат в первой картине «Война», представляя собой яркий контраст к пёстрому водовороту бытовой музыки, характеризующий ажиотаж распродажи в универсаме. Предпосылкой трагического поворота в воплощении образа Луизы служит заключительная сцена четвёртой картины «Оперетта», где вновь появляется флейтовая лейттема, «врезающаяся» в интонации траурного марша, что предвосхищает исход всего фильма.

Яркий переход к социальному решению образа Луизы приходится на шестую картину «Версаль». В этом отношении особо показателен разработочный эпизод, звучащий перед бравурным вальсом. Композитор подчёркивает вхождение героини в социальный контекст благодаря контрапунктическому сочетанию в музыкальном ряде разнородного тематизма: преображённых интонаций «Карманьолы» и «Марсельезы» в соединении с отдельными фразами ламентозной флейтовой темы.

Поистине трагического звучания образ Луизы достигает в заключительной восьмой картине «Суд». Героиня остаётся верной идеалам Коммуны, за что приговаривается к расстрелу. Сложность её внутреннего состояния усиливается ещё и предательством любимого человека – Луиза видит, что могилу для неё копает её возлюбленный Жан. В музыкальном материале, построенном на тематизме фугато из третьей картины «Осада Парижа», «прорезается» лейттебр флейты с ламентозными интонациями. Тема трансформируется, её отрывистые интонации звучат в предельно высоком «свистящем» регистре, насыщаются скачками на широкие интервалы. Следует подчеркнуть, что

музыка не только предельно чутко отражает эмоциональное состояние героини, но и следует за характером движения, мельчайшими деталями пластики, мимики актрисы.

Помимо функционального значения музыки за кадром, в фильме (при том, это немое кино) можно выделить ещё один музыкальный пласт – условно звучащую музыку в кадре. Этот пласт представлен игрой оркестра во время репетиций и театрального действия в кафе «Шантан». Звучащая бытовая музыка, основанная на популярных танцевальных жанрах, выполняет иллюстративную функцию, указывая на место действия и характер происходящего.

Более сложно «музыка в кадре» трактована в тихой кульминации киноленты – наиболее значимом эпизоде битвы на баррикадах в шестой картине «Версаль», где неожиданно прозвучит цитата «Старинной французской песенки» из «Детского альбома» П. И. Чайковского. После развёрнутого развития музыкального материала всё звучание идёт на спад, акцентируя внимание слушателей на музыкальный материал, который прозвучит дальше. Введением «чужого слова» композитор подчёркивает содержание видеоряда: погружённый в мысли о трагедии и гибели людей, один из руководителей сопротивления коммунаров садится за рояль, который притащили на баррикады в качестве предмета для обороны. В точности иллюстрируя фигуру одного человека, играющего французскую песенку на рояле, эпизод обретает значение тихой кульминации всего драматургического развёртывания в фильме.

Результаты подробного изучения музыкальной партитуры «Нового Вавилона» дают основания сделать вывод о наличии в ней важнейших признаков симфонического мышления и симфонического принципа организации разворачивающихся музыкально-тематических процессов.

Знаменательно, что сам Г. Козинцев осознавал близость драматургии фильма к закономерностям симфонии. По его словам: «Эпизоды образовывались в густке чувств и мыслей *как части зрительной симфонии*. Каждую из них отличал прежде всего характер эмоциональности, ритм. Зловещее скерцо краха Второй империи; медленное и скорбное анданте (осада Парижа); радостная тема освобождения (Коммуна); бурная мелодия борьбы; реквием конца. Так диалектика смысловых пересечений проявляет себя, с одной стороны через жанровую дифференциацию сквозного и контрсквозного действия, с другой – через их взаимовлияние. Жанровую основу драматургической линии «версальцев» составляют марш, вальс, галоп, а темы коммунаров – жанр революционной песни: «Карманьола», “*Ca ira*”, «Интернационал». Этот жанровый контраст тематизма сохраняется на протяжении всего фильма. Наиболее остро он проявляет себя в кульминационных зонах. Так, в кульминации четвёртой картины композитор контрапунктически соединяет упрямства Ганона с лёгким вальсом Куплетов Елены, а затем

с волевой «Карманьолой». В шестой картине «Марсельеза» поочередно соединяется с «Карманьолой» и «Инфернальным галопом» Ж. Оффенбаха.

Оценивая значение работы над «Новым Вавилоном» в контексте творчества самого Д. Шостаковича отметим, что она включила в себя как предыдущий опыт, приобретённый композитором в области симфонического и оперного жанров, так и положила начало тенденции симфонизации киномузыки в его более поздних работах. Например, приём тембровой персонификации уже был использован композитором в опере «Нос», а в образовании четырёхчастной циклической композиции фильма заметно влияние Первой симфонии.

Отдельные фрагменты музыкального материала «Нового Вавилона» будут использованы композитором в более поздних сочинениях. Так, танцевальные эпизоды прозвучат в балете «Золотой век» (1930), а «Траурное шествие» из финала четвёртой картины фильма прозвучит в конце второго акта оперы «Катерина Измайлова» (1932).

Сам Шостакович прекрасно осознавал особую значимость своего первого опыта работы в кино. Именно в нём оказались заложены те важнейшие принципы, которые окажут впоследствии прямое воздействие на направление творческих поисков композитора в этой области.

Список использованных источников

1. Козинцев, Г. М. Глубокий экран. О своей работе в кино и театре / Г. М. Козинцев. Собр. соч. в 5 т. – Т. 1. – Л. : Искусство, 1982. – С. 138–158.
2. Лисса, Э. Эстетика киномузыки / Э. Лисса, пер. с нем. А. Зелениной, Д. Каравкиной. – М. : Искусство, 1970. – 496 с.
3. Семенюк, О. А. Союз новаторов, или Как рождался «Новый Вавилон» Козинцева – Трауберга – Шостаковича / О. А. Семёнюк // Музыкальная академия. – 2019. – № 2. – С. 125–133.
4. Семенюк, О. А. «Новый Вавилон» Д. Д. Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / О. А. Семенюк. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2020. – 22 с.
5. Фролов, И. Д., Корганов, Т. Кино и музыка: музыка в драматургии фильма / И. Д. Фролов, Т. Корганов – М. : Искусство – 1964. – 351 с
6. Шилова, И. М. Фильм и его музыка / И. М. Шилова. – М. : Сов. композитор. – 1973. – 230 с.
7. Шостакович, Д. Д. О времени и о себе. / Д. Шостакович, 1926–1975 / Составитель М. Яковлев. – М. : Сов. композитор, 1980. – 375 с.
8. Riley John. Dmitri Shostakovich: A life in film / John Riley. – L. – NY. : I. B. TAURIS, 2005. – 161 p.

References

1. Kozintsev G. Glubokij ekran. O svoej rabote v kino i teatre [Deep screen. On his work in cinema and theater]. Collection of essays in 5 volumes, Vol. 1, Leningrad : Iskusstvo [Art], 1982, pp. 138–158.

2. Lissa Z. Estetika kinomuzyki [Aesthetics of film music] / translation from German by A. Zelenina, D. Karavkina. Moscow : Iskustvo [Art], 1970, 496 p.
3. Semenjuk O. Soyuz novatorov, ili Kak rozhdalsya «Novyj Vavilon» Kozinceva – Trauberga – SHostakovicha [The union of innovators, or How the "New Babylon" of Kozintsev - Trauberg - Shostakovich was born] / Muzykal'naya akademiya [Academy of Music], 2019, no. 2, pp. 125–133.
4. Semenjuk O. «Novyj Vavilon» D. D. SHostakovicha v kontekste muzyki otechestvennogo nemogo kino avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [“New Babylon” by D. D. Shostakovich in the context of the music of Russian silent films, dissertation abstract for the degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow : Music State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, 2020, 22 p.
5. Frolov I., Korganov T. Kino i muzyka: muzyka v dramaturgii fil'ma [Cinema and music: music in the dramaturgy of the film]. Moscow : Iskustvo [Art], 1964, 351 p.
6. Shilova I. Fil'm i ego muzyka [Film and its music]. Moscow : Soviet composer, 1973, 230 p.
7. Shostakovich D. O vremeni i o sebe [About time and about myself]. D. Shostakovich, 1926–1975 // Compiled by M. Yakovlev / Moscow : Soviet composer, 1980, 375 p.
8. Riley John. Dmitri Shostakovich: A life in film. Leningrad, NY. : I.B. TAURIS, 2005, 161 p.

Коньгина В. Д. Функции музыки Д. Шостаковича в кинофильме «Новый Вавилон». Статья посвящается исследованию вопросов функционирования музыки в кинематографе на раннем этапе его развития. В качестве яркого образца немого кино выбран кинофильм режиссёров Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон» (1929), музыку к которому создал молодой Д. Шостакович. Исследовательское внимание привлекла проблема соотношения изобразительного и музыкального рядов в киноленте. Отмечается, что яркая, самобытная музыка композитора к этому фильму является важным смысловым компонентом целостной художественной структуры произведения. Звуковое сопровождение не просто иллюстрирует характер кадра, подчёркивает его темпоритм, но и в значительной мере усиливает эмоциональное воздействие той или иной сцены, углубляет семантическое наполнение видеоряда, служит событийным и психологическим предсказыванием, а зачастую и вносит дополнительные смысловые нюансы.

Методологическую основу работы составили историко-культурологический, системный, функциональный, стилевой, сравнительный методы анализа, разработанные в рамках современного исторического и теоретического отечественного музыкознания.

Результаты подробного анализа киномузыки к «Новому Вавилону» позволили автору определить функции музыкального

матеріала в відповідності з розвернутою класифікацією внутрікадрової та закадрової музики. Всестороннє вивчення музикальної партитури «Нового Вавилону» дало підставу зробити висновок про наявність в ній найважливіших ознак симфонічного мислення та симфонічного принципу організації розвораючихся музикально-тематичних процесів. Підкріплюється значущість першого досвіду роботи Д. Шостаковича в кіно, вплив його творчих знахідок на подальшу роботу композитора в цій галузі.

Ключові слова: музика до кінофільму «Новий Вавилон»; кіномузика Д. Шостаковича; режисери Г. Козинцев та Л. Трауберг; функції кіномузики; внутрішньокадрова та закадрова музика в кінофільмі.

Кониґіна В. Д. Функції музики Д. Шостаковича у фільмі «Новий Вавилон». Стаття присвячується дослідженню питань функціонування музики у кінематографі на ранньому етапі його розвитку. Як яскравий зразок німого кіно обраний фільм режисерів Г. Козинцева і Л. Трауберга «Новий Вавилон» (1929), музику до якого створив молодий Д. Шостакович. Дослідницьку увагу привернула проблема співвідношення образотворчого та музичного рядів у кінострічці. Зазначається, що яскрава, самобутня музика композитора до цього фільму є важливим смисловим компонентом цілісної художньої структури твору. Звуковий супровід не просто ілюструє характер кадру, підкреслює його темпоритм, а й значною мірою посилює емоційну дію тієї чи іншої сцени, поглиблює семантичне наповнення відеоряду, служить підсвітом та психологічним пророкуванням, а найчастіше і вносить додаткові смислові нюанси.

Методологічну основу роботи склали історико-культурологічний, системний, функціональний, стильовий, порівняльний методи аналізу, розроблені у межах сучасного історичного та теоретичного вітчизняного музикознавства.

Результати докладного аналізу кіномузики до «Нового Вавилону» дозволили автору визначити функції музичного матеріалу відповідно до розгорнутої класифікації внутрішньокадрової та закадрової музики. Всебічне вивчення музичної партитури «Нового Вавилону» дало підставу зробити висновок про наявність у ній найважливіших ознак симфонічного мислення і симфонічного принципу організації музико-тематичних процесів, що розгортаються. Наголошується на важливості першого досвіду роботи Д. Шостаковича в кіно, вплив його творчих знахідок на подальшу роботу композитора у цій галузі.

Ключові слова: музика до кінофільму «Новий Вавилон»; кіномузика Д. Шостаковича; режисери Г. Козинцев та Л. Трауберг; функції кіномузики; внутрішньокадрова та закадрова музика в кінофільмі.

Konygina V. Functions of music by D. Shostakovich in the film "New Babylon". The article is devoted to the study of the functioning of music in cinematography at an early stage of its development. The film "New Babylon" (1929), directed by G. Kozintsev and L. Trauberg, was chosen as a vivid example of silent cinema, the music for which was created by the young D. Shostakovich. Research attention was drawn to the problem of the ratio of visual and musical series in the film. It is noted that the composer's bright, original music for this film is an important semantic component of the integral artistic structure of the work. Sound accompaniment not only illustrates the nature of the frame, emphasizes its tempo, but also greatly enhances the emotional impact of a particular scene, deepens the semantic content of the video sequence, serves as an event and psychological prediction, and often introduces additional semantic nuances.

The methodological basis of the work was historical, cultural, systemic, functional, stylistic, comparative methods of analysis developed within the framework of modern historical and theoretical domestic musicology.

The results of a detailed analysis of film music for "New Babylon" allowed the author to determine the functions of the musical material in accordance with the detailed classification of intra-frame and off-screen music. A comprehensive study of the musical score of "New Babylon" gave grounds to conclude that it contains the most important features of symphonic thinking and the symphonic principle of organizing the unfolding musical and thematic processes. The significance of D. Shostakovich's first experience in cinema, the impact of his creative discoveries on the further work of the composer in this area is emphasized.

Key words: music for the film "New Babylon"; film music by D. Shostakovich; directors G. Kozintsev and L. Trauberg; film music functions; in-frame and off-screen music in a motion picture.

УДК 785.11.04

М. В. Илющенко

ПРИНЦИПЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ПОРТРЕТИРОВАНИЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ КАРТИНАХ А. Г. РУБИНШТЕЙНА

В музыкальной культуре последних десятилетий наблюдается переоценка композиторского наследия А. Г. Рубинштейна, что выразилось в появлении ряда музыковедческих работ, по-новому осмысливающих историческую роль его творчества в развитии русской музыки. Среди них следует назвать сборник научных статей «Антон Григорьевич Рубинштейн», приуроченный к 135-летию Санкт-Петербургской консерватории (СПб., 1994), и новый сборник научных

статей и материалов «Антон Григорьевич Рубинштейн» в серии научных трудов отдела рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории «Петербургский музыкальный архив», выпущенный в свет в 2016 году. Усиливается интерес и исполнителей к сочинениям мастера, в частности к его симфоническим произведениям. В последнее время осуществлены студийные записи всех симфоний композитора, а также целого ряда его одночастных симфонических произведений. В частности, под управлением дирижёров И. Головчина, Г. Андреэску, Р. Станковского записаны все симфонические картины композитора.

Вместе с тем, обширное и многообразное творчество А. Г. Рубинштейна открывает новые ракурсы его исследования, среди которых принципы психологического портретирования в его симфонических картинах. Такой научный взгляд представляется важным как для осознания авторского подхода к трактовке имманентных черт жанра, так и выявления перспективности принципов, заложенных композитором в области программного симфонизма. Этим и обусловлен интерес к заявленной теме и её *актуальность*.

Цель данной статьи – выяснить на основе трёх музыкально-характеристических картин А. Г. Рубинштейна особенности трактовки композитором жанра музыкальной картины, раскрыть связи симфонического творчества композитора с западноевропейским программным симфонизмом, а также определить значение симфонических картин композитора для дальнейшего развития русского программного симфонизма.

В качестве методологической базы статьи использовались исторический, аналитический методы, а также метод сравнительного анализа – для выяснения генезиса жанра музыкальной картины, определения принципов психологического портретирования в симфонических картинах композитора.

Три музыкально-характеристические картины А. Г. Рубинштейна для симфонического оркестра – «Фауст», «Иван IV Грозный» и «Дон-Кихот» – принадлежат к одним из лучших сочинений его обширного композиторского наследия⁷. Названные произведения относятся к области программного симфонизма. Написанные на рубеже 1860–1870-х годов, симфонические картины А. Г. Рубинштейна органично вошли в контекст развития западноевропейского и русского симфонизма. Практически в один период с А. Г. Рубинштейном к области программного симфонизма обратились другие русские композиторы –

⁷ Иногда к симфоническим картинам причисляют симфоническое сочинение А. Г. Рубинштейна «Россия», написанное композитором для Художественно-промышленной выставки в Москве (1882). Поскольку это не авторское определение жанра, то в данной статье это сочинение не анализируется.

П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский,
М. А. Балакирев.

Как известно, активное развитие программного симфонизма в романтической западноевропейской музыке началось с 30-х годов XIX века в творчестве Г. Берлиоза и Ф. Листа, который становится и подлинным идеологом нового направления. С наибольшей полнотой свои взгляды на проблемы программности он выразил в литературных работах так называемого веймарского периода (1848–1861). В 1854 году появляется знаменитая брошюра Ф. Листа «Берлиоз и его симфония “Тарольд”», которая явилась подлинным манифестом листовской эстетики программности [2, с. 9].

Программу Лист понимает как «изложенное общедоступным языком предисловие к чисто инструментальной музыке, с помощью которого композитор стремится предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперёд указать поэтическую идею целого, навести на её главнейшие моменты...» [3, с. 285]. Самое важное, по мнению Листа, заключается в том, что программа или название «оправдывают себя лишь тогда, когда они – поэтическая необходимость, необъемлемая часть целого, для понимания которого они незаменимы!» [там же, с. 290].

В 1854 году Лист заканчивает свою первую программную симфонию «Фауст». Если Г. Берлиоз в своих симфониях шёл по пути *программной драматической симфонии*, делая основной акцент на литературном образе и сюжетном развитии, то Ф. Лист в «Фаусте» развивает тип *программной философской симфонии*, в которой стремится к сюжетно-психологической образности, к «характеристической картинности» [4, с. 386]. Так в западноевропейском симфонизме выкристаллизовывается два типа программности: *последовательно-сюжетный* (Берлиоз) и *обобщённо-сюжетный* (Лист).

Ф. Лист идёт ещё дальше и создаёт новый жанр, которому было суждено сыграть огромную роль в истории музыкального искусства – жанр «симфонической поэмы» (*Simphonische Dichtung*).

Как раз в период активной разработки Листом проблем программности, работы над симфонией «Фауст» и рядом симфонических поэм, к нему в Веймар приезжает молодой А. Г. Рубинштейн. Четыре года, проведённые им за рубежом (1854–1858), оказались временем плодотворного общения между двумя великими музыкантами, периодом их интенсивной переписки и сближения. Между композиторами возникали споры по поводу современных им явлений музыкального искусства, музыкально-эстетических принципов и взглядов на будущие пути композиторского творчества. В письме к матери осенью 1854 года Рубинштейн замечает: «Мы очень хорошо друг с другом ладим, хотя притерживаемся совершенно противоположных взглядов» [8, с. 60].

Преклоняясь перед пианистическим мастерством Листа, Рубинштейн во многом относился критически к творчеству «веймарского Орфея», многое в сочинениях Листа отталкивало молодого композитора, оставляя его холодным и равнодушным к тем новым путям, которые настойчиво искал Лист.

В это время Рубинштейн имел возможность тесно познакомиться с взглядами Листа на вопросы программности, услышать его программную симфонию «Фауст», а также отрывки из симфонических сочинений Г. Берлиоза и лично познакомиться с их автором. Молодой композитор привёз с собой партитуру собственной программной Второй симфонии «Океан», которую посвятил Листу. В мае 1856 года Лист подарил Рубинштейну партитуры шести своих симфонических поэм⁸. В ответном письме Рубинштейн благодарил Листа и писал, что читает и перечитывает их «с огромным интересом», и сожалеет, что не имеет возможности их исполнить, для того, чтобы «слушать их столь часто, сколь возможно» [8, с. 80-81].

Позже, будучи зрелым музыкантом, Рубинштейн изложил свои взгляды на проблемы программности в музыкально-эстетической работе «Музыка и её мастера» (1891): «Я стою за угадывание и вкладывание в музыкальное сочинение программы, а не за определённую, данную заранее программу. Я убеждён, что всякий композитор пишет ноты не только в каком-либо тоне, в каком-либо размере и в каком-либо ритме, но вкладывает известное душевное настроение, то есть программу, в своё сочинение, с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют её угадать» [7, с. 113-114].

Далее Рубинштейн замечает, что композиторы дают иногда «своему сочинению одно общее название, то есть путеводную нить исполнителю и слушателю; большего и не требуется, потому что обстоятельную программу настроений словами не выразишь. Так понимаю я программную музыку, а не в смысле преднамеренного звукоподражания известным вещам или событиям» [там же, с. 113-114].

В своих критических высказываниях и в творчестве Рубинштейн продолжает линию обобщённо-программного симфонизма. К подобному типу симфонизма относятся не только музыкально-характеристические картины Рубинштейна, но и его концертная увертюра «Антоний и Клеопатра» (1890, по В. Шекспиру), симфоническая фантазия «Эроика» (1884), симфоническая пьеса «Россия» (1882), Вторая симфония «Океан» (1851), Четвёртая симфония, названная композитором «Драматической» (1874) и Пятая симфония, имеющая название «Русская» (1880).

⁸ Это были опубликованные издательством Брейткопф и Гертель симфонические поэмы «Тассо», «Прелюды», «Орфей», «Прометей», «Мазепа» и «Праздничные звуки».

Исключением стала музыкально-характеристическая картина «Дон-Кихот» – единственное программное симфоническое сочинение композитора, имеющая развёрнутую литературную программу⁹. Поэтому в этой симфонической картине можно выделить черты последовательно-сюжетного типа программности.

В 1864 году, Рубинштейн, на основе материалов незаконченной программной симфонии «Фауст», пишет одночастное симфоническое сочинение с тем же названием и впервые в истории музыки даёт ему жанровое определение «музыкально-характеристическая картина» (*Ein musikalisches Charakterbild*). Интересно отметить, что три части симфонии Ф. Листа «Фауст» (под непосредственным влиянием которой Рубинштейн начал работу над собственной одноимённой симфонией) носят название «характерные картины» (*Charakterbildern*) и являются, по сути, музыкальными портретами трёх главных героев – Фауста, Гретхен и Мефистофеля. Кроме того, немецкое слово “*Bild*” имеет не только значение «картины», но и переводится как «портрет, фотография». Отсюда, по всей видимости, и происходит жанровое определение Рубинштейна.

Генезис жанра музыкально-характеристическая картина – в симфонической поэме Ф. Листа. К этому жанру Рубинштейн относился скептически и писал следующее: «...Существует ли потребность в ней и обладает ли она жизненностью – должно, как и в вагнеровской музыкальной драме, показать время»¹⁰ [7, с. 148]. Мнение Рубинштейна удивительно, так как грань между симфонической поэмой и симфонической картиной очень тонка.

До последнего времени жанр симфонической картины не привлекал специального внимания музыковедов. Только в наши дни появились исследования, в которых разрабатываются проблемы картинности в музыке, картинного музыкального образа и музыкальной картины как отдельного жанра.

Приведём несколько определений. По мнению Т. Поповой, симфоническая картина отличается от симфонической поэмы «преобладанием изобразительных, живописующих моментов,

⁹ Литературную программу имел также Третий фортепианный концерт Рубинштейна. Но композитор отказался опубликовать её, мотивируя это тем, что «по предписанной программе один слышит в звуках одно, а другой – совсем иное» [6, с. 233]. Это суждение добавляет ещё одну деталь в то, как Рубинштейн относился к программности.

¹⁰ Интересно сравнить это суждение с не лишённым иронии мнением Р. Вагнера, друга и единомышленника Листа, о симфонической поэме: «Я часто после первых же шестнадцати тактов восклицал в изумлении: “Довольно, я понял всё”» [4, с. 804].

картинностью замысла, а во многих случаях (хотя и не всегда) и несколько меньшими размерами» [5, с. 33].

В исследовании Н. Я. Рыбак, посвящённом картинности и картинным образам музыки, даётся следующее определение: «Музыкальной картиной может быть названо музыкальное произведение (его часть), своим звучанием вызывающее у слушателя достаточно отчётливые визуальные, визуально-пластические, эмоционально-визуально-пластические, визуально-звукописные представления, имеющее самостоятельное художественное значение, характеризующееся законченностью и целостностью» [9, с. 18].

На наш взгляд, наиболее убедительное определение дал советский музыковед Б. Штейнпресс: «Симфоническая картина – род симфонического, большей частью одночастного программного произведения». В отличие от симфонической поэмы «симфоническая картина обычно не связана с каким-либо сюжетом и отражает объекты и явления действительности, не претерпевающие существенных изменений, например, пейзажи, жанровые сцены, батальные картины. В подобного рода симфонических картинах большое значение приобретают средства музыкальной изобразительности» [10, с. 15]. К области симфонической картины Б. Штейнпресс относит также и портретные зарисовки.

Кроме того, музыковед указывает, что в симфонической картине «зачастую главенствует один музыкальный образ; если же она складывается из нескольких эпизодов, они немногочисленны и контраст их не носит антагонистического характера – они скорее сопоставляются, чем противопоставляются, в связи с чем главенствующий образ обычно возвращается без существенного изменения его характера» [там же, с. 15-16]. На наш взгляд, это одна из самых существенных черт жанра симфонической картины.

На основе анализа различных музыкальных картин современными исследователями была выведена их типология.

Н. Я. Рыбак выводит 4 типа музыкальной картины: **визуальный** (близок картине в живописи), **визуально-пластический** (близок театральной картине-сцене или картине в живописи (графике), нацеленный на передачу движения), **эмоционально-визуально-пластический** (отдалённое сходство со станковой картиной в живописи, в первую очередь – с психологическим портретом) и **визуально-звукописный** (максимальное сходство с картиной в живописи) [9, с. 19]. О. Ф. Ендуткина в исследовании, посвящённом симфоническим картинам русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков определяет три типа музыкальной картины: **пейзаж**, **портрет** и **массовая сцена** [1, с. 8].

Опираясь на существующую типологию, можно с уверенностью сказать, что все три музыкально-характеристические картины

А. Г. Рубинштейна принадлежат к типу музыкального портрета (эмоционально-визуально-пластический тип по классификации Н. Рыбаковой). По мнению О. Ендуткиной, целью музыкального портрета является «раскрытие неповторимой, уникальной, единственной в своём роде личности» как в её внешнем, так и внутреннем мире [1, с. 17]. Рубинштейна интересует, в первую очередь, внутренний мир героев, поэтому его симфонические картины следует отнести к типу **музыкально-психологического портрета**.

Одним из важнейших направлений современного музыковедения является исследование влияния индивидуальности композитора на его творческий процесс, соотносённости комплекса всех черт личности (психограммы) с авторским стилем, «личных переживаний и впечатлений с образным миром, воплощённым в художественных формах» [11, с. 52]. Главнейшим фактором творчества художника является его внутренний мир, обстоятельства его жизни и личного опыта, его характер, темперамент, нервно-психическая организация.

В этом контексте представляется не случайным выбор Рубинштейном личностей, которых он избирает для своих музыкально-психологических портретов: вечно метущийся в поисках истины, между тьмой и светом Фауст; великий русский царь Иван Грозный, с его деспотической, твёрдой и неумолимой волей государственного мужа и больной страждущей душой, ищущей Бога, милосердия и прощения; «рыцарь печального образа» и трагический безумец Дон-Кихот, одержимый жаждой защиты всех «сырых и убогих» и стремящийся к идеалу. Почему именно эти образы избирает композитор для своих симфонических картин? Очевидно, что ответ на этот вопрос нужно искать в духовном облике самого композитора.

А. Г. Рубинштейн был очень могучей и волевой личностью, имел твёрдый, властный, деспотический характер. Его постоянно сравнивали со львом, называли Юпитером-Громовержцем. Композитор был человеком ярко выраженного экстравертивного психологического типа. Характер Рубинштейна можно определить как сочетание холерика с сангвиником. Ему были свойственны волевой напор, жажда деятельности, максимализм, импульсивность и возбуждённость. Неуравновешенность нервной системы композитора часто приводила его к противоречию между собственными мыслями и действиями.

На протяжении всего творческого пути Рубинштейна привлекали мятежные, дерзновенные образы, готовые к противостоянию, противоборству с могучими стихиями. В одном из писем к Ф. Листу Рубинштейн писал: «...У меня никогда не было ярко выраженного вкуса к раю, <...> я всегда питал большее почтение к Сатане, которого я олицетворяю в образе Прометея...» [8, с. 58]. Не удивительно, что одним из лучших сочинений композитора стала опера «Демон», а музыковед Г. Побережная писала о демонизме в творческой судьбе композитора.

Поэтому не будет преувеличением считать, что в каждом из трёх образов своих симфонических картин Рубинштейн видел собственные индивидуальные черты. Автобиографичность и исповедальность, характерные для романтического искусства, нашли здесь своё яркое выражение. Подтверждается это и мнением самого Рубинштейна, который считал, что выше всего «остаётся всё-таки способность сочинителя высказаться о самом себе, а это возможно только в инструментальной музыке» [7, с. 112].

Задача психологического портретирования требовала для своего выполнения адекватных художественных и драматургических решений.

Композитора интересует, прежде всего, внутренний мир героев, их переживания, душевная борьба и сложные противоречия. Это определило художественную направленность симфонических картин Рубинштейна, отсюда проистекают общие принципы их формообразования и конструктивно-логическая основа – свободно трактованная сонатная форма со вступлением и кодой.

Для того, чтобы показать неоднозначность и противоречивость своих героев, их внутренне-психологическую реакцию на те конфликтные ситуации, в которых они оказываются, композитору понадобилась именно сонатная форма, которая, как известно, обладает большими возможностями для выражения сложных жизненных процессов, драматических конфликтов, человеческих характеров и движений чувств. Как в сонатной форме диалектическое единство достигается развитием различных по своей драматургической функции тем, так и различные черты характера формируют свойства личности в целом.

Следует подчеркнуть, что использование сонатной формы для жанра музыкальной картины не характерно, так как в подобного рода произведениях композиторы не пытаются запечатлеть процесс развития, действие уступает место статике, созерцанию, изображению «остановившегося мгновения». Благодаря использованию сонатной формы Рубинштейн достигает упругости и гибкости действия, интенсивной выразительности музыкального развития. Музыкально-психологический портрет представляет собой не просто показ различных граней образа, а «закономерно-последовательное его раскрытие» [1, с. 18].

Использование сонатной формы отличает симфонические картины Рубинштейна от других произведений этого жанра и приближается к симфонической поэме Ф. Листа. Но в симфонических поэмах Листа принципы сонатности сочетались с принципами внутренней цикличности, где различные обособленные эпизоды выполняли функции отдельных частей сонатно-симфонического цикла. Действенным способом достижения музыкального единства стал широко развитый Листом принцип **монотематизма**. К этому принципу (как и к

другому его проявлению – лейтмотиву) Рубинштейн относился отрицательно: «Соната, концерт, симфоническая поэма, все на одной теме – затея абсолютно немusыкальная. Тема имеет свой определённый характер, своё настроение; когда ей придают разные характеры и настроения посредством изменения ритма и темпа, то всё сочинение вообще теряет характер и настроение, и может в лучшем случае дойти до формы вариаций» [7, с. 148].

Отсюда проистекает другая характерная черта симфонических картин Рубинштейна – **многотемность**. Для того, чтобы передать различные стороны психологического облика личностей, изображённых в картинах, Рубинштейну необходим новый тематический материал. В «Фаусте» главная партия, характеризующая главного героя – двутемна. Также наблюдаем две различные темы побочной партии, характеризующие чувство любви – одна в экспозиции, другая – в репризе. В разработке «Фауста» появятся еще две новые темы: тема хорала и новая лирическая тема. Во вступлении к «Ивану IV Грозному» композитор даёт сразу три темы: тему величия царя, тему его раздумий и тему роптания. В экспозиции новый тематический материал имеют главная и побочная партии. Наиболее усложнена богатством фрагментарного тематизма форма симфонической картины «Дон-Кихот», что связано с развёрнутой литературной программой. Многотемность нужна Рубинштейну для раскрытия разных граней характера героев.

Кроме того, несмотря на критику композитором листовского монотематизма, в «Дон-Кихоте» Рубинштейн успешно им пользуется. Так, основная тема Дон-Кихота, звучащая во вступлении в *C-dur*, в упругом пунктирном ритме, в экспозиции переосмысливается и звучит в другом изложении (изменена тональность и ритмическая организация). Второй элемент темы Дон-Кихота из вступления несколько раз видоизменяется на протяжении картины и в одном из эпизодов, в модифицированном виде становится темой каторжников, которых встречает Дон-Кихот. Побочная партия картины, представляющая собой тему идеала (или тему любви к Дульсине), из красивой, поэтичной мелодии превращается внутри этой же партии (в качестве среднего эпизода) в довольно пошлый вальс, как бы вскрывая, что девушка, которую Дон-Кихот в своих мечтах представляет прекрасной принцессой Дульсинеи Тобосской, на самом деле – грязная и грубая крестьянка Альдонса. Этот контраст усиливается дальше, когда два варианта темы полифонически и полиритмически накладываются один на другой.

Таким образом, мы можем констатировать, что все использованные Рубинштейном в симфонических картинах художественные и композиционно-драматургические приёмы вытекают из желания дать полный, глубокий и разносторонний музыкально-психологический портрет своих героев.

Музыкально-характеристические картины А. Г. Рубинштейна органично вписались в развитие как западноевропейского, так и русского программного симфонизма. Симфоническая картина «Фауст» продолжила линию «фаустианства» в западноевропейском симфонизме. Следует констатировать первенство Рубинштейна в создании глубокого психологического **музыкально-исторического портрета**, выполненного композитором в симфонической картине «Иван IV Грозный». В этом портрете присутствует объективность существовавших на то время взглядов на личность и деятельность великого русского царя. Симфоническую картину Рубинштейна можно сравнить с гениальным историческим портретом Ивана Грозного кисти В. Васнецова (1897). Таким же психологически глубоким стало изображение личности Бориса Годунова в одноимённой опере М. П. Мусоргского и канонически точная характеристичность летописного рассказа о Князе Игоре в одноимённой опере А. П. Бородина. Симфоническая картина «Дон-Кихот» – первое обращение к герою М. Сервантеса в одночастном программном симфоническом произведении. Позже, в 1897 году, появится одноимённая симфоническая поэма Р. Штрауса.

Симфонические картины, не прижившиеся в западноевропейской музыке, богато представлены в творчестве русских композиторов, обратившихся к этому жанру вслед за А. Г. Рубинштейном, в чём также следует отметить заслугу композитора. Они постоянно звучали с концертной эстрады и были хорошо известны современникам Рубинштейна. Необходимо отметить, что следующее поколение русских композиторов не продолжило линию рубинштейновского музыкально-психологического портрета, их симфонические картины относятся к другим типам картинности. Таким образом, симфонические картины Рубинштейна являются единственными в своём роде музыкально-психологическими портретами в русской музыке. Благодаря музыкально-характеристическим картинам А. Г. Рубинштейна и программным симфоническим сочинениям его современников, жанры программного симфонизма завоевали прочное место и нашли яркое проявление в русской симфонической музыке.

Список использованных источников

1. Ендуткина, О. Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / О. Ф. Ендуткина // Новосибирская гос. конс. – Новосибирск, 2004. – 24 с.
2. Крауклис, Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа / Г. В. Крауклис. – М. : Музыка, 1974. – 141 с.
3. Лист, Ф. Избранные статьи / Ф. Лист. – М. : Музгиз, 1959. – 463 с.
4. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист. Том I / Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1970. – 864 с.

5. Попова, Т. В. Симфоническая поэма: пояснение / Т. В. Попова. – М. : Музгиз, 1952. – 40 с.
6. Рубинштейн, А. Г. Короб мыслей: Афоризмы и мысли / А. Г. Рубинштейн. – М. : «Олма-Пресс», СПб. : Издательский дом «Нева», «Знамение», 1999. – 319 с.
7. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследство. Том I / А. Г. Рубинштейн. – М. : Музыка, 1983. – 214 с.
8. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследство. Том II / А. Г. Рубинштейн. – М. : Музыка, 1984. – 214 с.
9. Рыбак, Н. С. Картинность и картинные образы музыки: история и типология : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Н. С. Рыбак. // Магнитогорская гос. конс. – Магнитогорск, 2006. – 28 с.
10. Штейнпресс, Б. С. Симфоническая картина / Б. С. Штейнпресс // Музыкальная энциклопедия, Том 5 / под ред. Ю. В. Келдыша. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 15–16.
11. Кияновська Л. О. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю / Л.О. Кияновська // Українська музика: Науковий часопис. – Львів, 2014, 3 (13). – С. 52–57.

References

1. Endutkina O. Zhanr muzykal'noj kartiny v simfonicheskom tvorchestve russkikh kompozitorov vtoroj poloviny XIX – nachala XX vekov : avtoref. dis. ...kand. isk. : 17.00.02 [Genre of the musical picture in the symphonic works of Russian composers of the second half of the 19th – early 20th centuries: dissertation abstract for the degree of Candidate of Arts : 17.00.02]. Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 2004. 24 p.
2. Krauklis G. Simfonicheskie poemy F. Lista [Symphonic poems by F. Liszt]. Moscow : Muzyka [Music], 1974, 141 p.
3. Liszt F. Izbrannye stat'i [Selected articles]. Moscow : Muzgiz, 1959, 463 p.
4. Milshtein Ya. F. List. Volume I / Moscow : Muzyka [Music], 1970, 864 p.
5. Popova T. Simfonicheskaya poema: poyasnenie [Symphonic poem: explanation]. Moscow : Muzgiz, 1952, 40 p.
6. Rubinshtein A. Korob myslej: Aforizmy i mysli [Box of thoughts: Aphorisms and thoughts]. Moscow : «Olma-Press», SPb. : Izdatel'skij dom «Neva», «Znamenie» [M : "Olma-Press", St. Petersburg. : Publishing house "Neva", "Znamenije"], 1999, 319 p.
7. Rubinstein A. Literaturnoe nasledstvo. Tom I [Literary heritage. Volume I]. Moscow : Muzyka [Music], 1983, 214 p.
8. Rubinstein A. Literaturnoe nasledstvo. Tom II [Literary heritage. Volume II]. Moscow : Muzyka [Music], 1984, 214 p.
9. Rybak N. Kartinnost' i kartinnye obrazy muzyki: istoriya i tipologiya : avtoref. dis. ...kand. isk. : 17.00.02 [Picturesqueness and picturesque images of music: history and typology: dissertation abstract for the degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Magnitogorsk State Conservatory, Magnitogorsk, 2006, 28 p.
10. Steinpress B. Simfonicheskaya kartina [Symphonic picture] / Muzykal'naya enciklopediya, Tom 5 // pod red. YU. V. Keldysha [Musical encyclopedia, volume 5 / ed. Yu. V. Keldysh]. Moscow : Sovetskaya enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1981, pp. 15–16.

11. Kiyanovska L. Psihologichnij portret kompozitora yak dzherelo piznannya jogo individual'nogo stilyu [Psychological portrait of the composer as the source of knowledge of his individual style] / Ukraïns'ka muzika: Naukovij chasopis [Ukrainian Music: Scientific Journal]. Lviv, 2014, 3 (13), pp. 52–57.

Илющенко М. В. Принципы психологического портретирования в симфонических картинах А. Г. Рубинштейна. В статье исследуются на основе трёх музыкально-характеристических картин А. Г. Рубинштейна особенности трактовки композитором жанра музыкальной картины, выявляются связи программных симфонических произведений композитора с западноевропейским программным симфонизмом, а также определяется значение симфонических картин композитора для дальнейшего развития русского программного симфонизма.

В качестве методологической базы статьи использовались исторический, функциональный, стилевой методы, а также метод сравнительного анализа – для выяснения генезиса жанра симфонической картины, определения принципов психологического портретирования в симфонических картинах композитора.

Актуальность исследования обусловлена переосмыслением значения композиторского наследия А. Г. Рубинштейна, осознанием исторической роли его творчества в развитии русской музыки, усиливающимся интересом исполнителей к творчеству этого мастера. В статье исследуются принципы психологического портретирования в симфонических картинах композитора. С помощью такого научного взгляда осознаётся важность авторского подхода к трактовке имманентных черт жанра, выявляется перспективность принципов, заложенных композитором в области программного симфонизма. Используя имеющуюся на данный момент типологию музыкальных картин, представленную в исследованиях отечественных музыковедов, музыкально-характеристические картины Рубинштейна определяются как музыкально-психологический портрет.

Ключевые слова: Рубинштейн, симфоническая картина, программный симфонизм, музыкально-психологический портрет.

Илющенко М. В. Принципи психологічного портретування в симфонічних картинах А. Г. Рубінштейна. У статті досліджуються на основі трьох музично-характеристичних картин А. Г. Рубінштейна особливості трактування композитором жанру музичної картини, виявляються зв'язки програмних симфонічних творів композитора із західноєвропейським програмним симфонізмом, а також визначається значення симфонічних картин композитора для подальшого розвитку російського програмного симфонізму.

У якості методологічної бази статті використовувалися історичний, функціональний, стильовий методи, а також метод

порівняльного аналізу – для з'ясування генезису жанру симфонічної картини, визначення принципів психологічного портретування в симфонічних картинах композитора.

Актуальність дослідження зумовлена переосмисленням значення композиторської спадщини А. Г. Рубінштейна, усвідомленням історичної ролі його творчості у розвитку російської музики, посиленням інтересом виконавців до творчості цього майстра. У статті досліджуються принципи психологічного портретування у симфонічних картинах композитора. За допомогою такого наукового погляду усвідомлюється важливість авторського підходу до трактування іманентних рис жанру, виявляється перспективність принципів, закладених композитором у сфері програмного симфонізму. Використовуючи існуючу на даний момент типологію музичних картин, представлену в дослідженнях вітчизняних музикознавців, музично-характеристичні картини Рубінштейна визначаються як музично-психологічний портрет.

Ключові слова: Рубінштейн, симфонічна картина, програмний симфонізм, музично-психологічний портрет.

Pyushchenko M. Principles of psychological portrayal in symphonic paintings by A. Rubinshtein. Based on three musical-characteristic paintings by A. Rubinshtein, the article explores the features of the composer's interpretation of the genre of a musical picture, reveals the connections between the composer's program symphonic works and Western European program symphonism, and also determines the significance of the composer's symphonic paintings for the further development of Russian program symphonism.

As a methodological base of the article, historical, functional, stylistic methods, as well as the method of comparative analysis were used to clarify the genesis of the symphonic painting genre, to determine the principles of psychological portrayal in the composer's symphonic paintings.

The relevance of the study is due to the rethinking of the significance of the composer's heritage of A. Rubinshtein, the realization of the introduction of his work into the development of this Russian music, the increased interest of performers in the work of the master. The article deals with considerations of psychological portrayal in the composer's symphonic painting. With the help of such a scientific view, the importance of the author's approach to the interpretation of the immanent features of the genre is realized, the prospects of the principles laid down by the composer in the field of program symphonism are revealed. Using the currently available typology of musical pictures, presented in the studies of Russian musicologists, Rubinstein's musical characteristic pictures are defined as a musical and psychological portrait.

Key words: Rubinstein, symphonic picture, program symphonism, musical and psychological portrait.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАЛЕРИЯ ВОЛКОВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ДОНБАССА

В настоящее время в донецких концертных, театральных и образовательных учреждениях работают виолончелисты, чья профессиональная подготовка формировалась под руководством музыкантов, которые привнесли на Донбасскую землю педагогические и исполнительские традиции русской виолончельной школы. Это были специалисты, прибывшие со всего Советского Союза – выпускники крупнейших государственных консерваторий СССР: В. В. Баллон (Рымашевская) – Одесской; Б. В. Шагинян и Л. П. Никитина – Уральской; В. В. Волков – Астраханской и др. Вклад педагогов Донецкого государственного музыкально-педагогического института¹¹ в развитие инструментального искусства Донецкого региона неоценим.

В современную нестабильную эпоху социальной турбулентности и трагических потрясений необходимо сохранять память о культурном наследии, выявлять генезис сложившихся в регионе исполнительских традиций, чтобы продолжать их преемственность. Перечисленные факторы определяют актуальность обращения к истории становления инструментального искусства Донбасса. Цель статьи – целостное рассмотрение деятельности одного из талантливых музыкантов – Валерия Владимировича Волкова (1949-2007).

В. В. Волков проработал в Донецкой государственной музыкальной академии с ноября 1977 по январь 2007 года, с перерывами, связанными с деятельностью за рубежом¹². Его творчество многогранно:

- преподавал в средних и высших образовательных музыкальных учреждениях России (Астраханское музыкальное училище, Казанская средняя специальная музыкальная школа при Казанской государственной консерватории, Астраханская государственная консерватория, Дальневосточный педагогический институт искусств, Элистинское музыкальное училище), Украины (Донецкий музыкально-педагогический институт), Сирии (Дамасский Высший институт музыки и драмы);

¹¹ С 1968 по 1991 – Донецкий государственный музыкально-педагогический институт (имя С. С. Прокофьева было присвоено указом Совета Министров Украины № 133 от 13.05.1988); с 1991 по 2002 – Донецкая государственная консерватория; с 2002 года – Донецкая государственная музыкальная академия.

¹² Годы работы В. В. Волкова в Донецке: 1977-1984; 1985-1994; 2003-2007.

- проводил мастер-классы в различных странах мира (например, на музыкальном фестивале в Веймаре совместно со знаменитыми музыкантами – пианистом и дирижёром Д. Баренбоймом, а также виолончелистом Йо Йо Ма; на Фестивале музыки стран Ближнего Востока в Лос-Анжелесе, где получил диплом Гран-при);

- работал в качестве артиста симфонических оркестров: Российская федерация – Ленконцерт13 (г. Ленинград), Приморская краевая филармония и Симфонический оркестр Приморского радио и телевидения (г. Владивосток), Российский симфонический оркестр «Кирэн» (г. Москва), Украина – симфонический оркестр Донецкой областной филармонии (г. Донецк), Канада – оркестры «Симфония-Торонто» (г. Торонто), «Миссиссога-Ройл Опера» (г. Миссиссога) и др.;

- занимался сольно-исполнительской концертной практикой совместно с симфоническими оркестрами России (Хабаровск, Сахалин, города Поволжья, Москва и Петербург), Украины (Донецк, Киев, Днепрпетровск, Запорожье и мн. др.), зарубежья (Польша, Германия, Сирия, Ливан, Иордания, Турция, Ирак, Египет, Кувейт, Канада, Америка и др.).

Истоки педагогического и исполнительского мастерства Валерия Владимировича произрастают от «генеалогического» древа российского виолончельного искусства. Одна ветвь идёт от Э. Г. Фишмана (ученик основателя ленинградской школы А. Я. Штримера), в классе которого он учился в школе-десятилетке при Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, другая – от М. Л. Ростроповича¹⁴ (ученик основоположника московской школы С. М. Козолупова), ставшего для музыканта образцом во всех сферах деятельности. От первой ветви отечественного виолончелизма Волков унаследовал характерное для учеников Э. Г. Фишмана обладание «секретом красивого звука», что отличало эту школу; от второй – большую виртуозность и глубокое, масштабное звучание, а также стиль общения.

В. В. Волков, уроженец Астрахани, довольно поздно, в 14 лет (до этого времени увлекался спортом и математикой) начал осваивать игру на инструменте и достиг невероятных профессиональных результатов (за один год прошёл курс музыкальной школы и поступил в музыкальное училище). Путь его становления был непростым. Проучившись один год

¹³Ленконцерт – советская концертная организация в Ленинграде.

¹⁴ Не следует забывать, что дебют 13-летнего Мстислава Ростроповича состоялся летом 1940 года в г. Славянск (тогда ещё Сталинской области), где он впервые в жизни выступил публично, сыграв Концерт для виолончели с оркестром К. Сен-Санса. Вновь на Донбасскую землю М. Л. Ростропович приехал лишь 60 лет спустя (9 августа 2000 г.), в связи с присвоением звания Почётного гражданина г. Славянск.

в Астраханском музыкальном училище, два года в школе-десятилетке при Казанской государственной консерватории¹⁵, следуя совету Н. Г. Рахлина¹⁶, приехал прослушаться в Москву к М. Л. Ростроповичу, Г. С. Козолуповой и Д. Б. Шафрану. Из-за сложностей сдачи сольфеджио ему пришлось направиться¹⁷ в Ленинградскую школу-десятилетку, куда его взяли без экзаменов после рекомендации Э. Г. Фишмана. В классе у Э. Г. Фишмана вместе с В. Волковым занимались В. Загурский, В. Варенберг, М. Майский, Б. Пергаменщиков, ставшие впоследствии выдающимися музыкантами с мировым именем. Позже Майский переехал в Москву к Ростроповичу, а Пергаменщиков¹⁸ и Волков остались в классе Фишмана в Ленинграде.

Волков неоднократно ездил к Ростроповичу на консультации в Москву, готовясь к всесоюзному конкурсу имени А. Я. Штримера, на котором занял первое место. За время профессиональных занятий с Ростроповичем, Волков многое почерпнул у него, многое запомнил, многое пересмотрел, так как в этот период происходило становление его как музыканта. В противовес «жёстких» условий занятий в классе Э. Г. Фишмана (когда, как правило, за две недели выучивалась практически самостоятельно очень сложная программа) общение с М. Л. Ростроповичем отличалось простотой, помогало советом, заряжало оптимизмом.

Из Ленинграда в Астрахань Волков перевёлся по семейным обстоятельствам, там окончил Астраханскую государственную консерваторию¹⁹. В период учёбы часто бывал в Москве, слушал выступления виолончелистов на IV Международном конкурсе имени

¹⁵ За это время В. Волков успешно участвует в исполнительских конкурсах и начинает выступать в качестве солиста с симфоническим оркестром Казанской филармонии под руководством народного артиста СССР Натана Рахлина, который высоко оценивал талант молодого музыканта.

¹⁶ Натан Григорьевич Рахлин был инициатором создания, художественным руководителем и главным дирижёром (1935-1937) симфонического оркестра в Сталинской филармонии (ныне Донецкая государственная академическая филармония).

¹⁷ Валерий Волков, на тот момент – ученик десятилетки, был направлен в Ленинград для участия в концертах мастеров искусств Татарии.

¹⁸ В некоторых источниках, где говорится о школе М. Ростроповича, в числе его учеников значится Б. Пергаменщиков, но он выступал на конкурсе имени П. И. Чайковского, где получил Первую премию от своего педагога Э. Г. Фишмана.

¹⁹ С самого начала обучения в вузе (в классе Е. Г. Фурсина) Валерий принимал активное участие в концертах в качестве солиста и как участник ансамбля виолончелистов, которым руководил его педагог. Волков неоднократно побеждал на внутривузовских конкурсах, в составе камерного оркестра (руководитель Н. А. Токарев) ездил на Всероссийский конкурс студенческих ансамблей в Ленинград (1971), получив почётную грамоту за участие.

П. И. Чайковского, присутствовал на мастер-классах. Влияние Мстислава Ростроповича на Волкова оказалось решающим. Возможность профессионального общения с великим виолончелистом было невероятным счастьем для молодого музыканта. Впоследствии жизнь неоднократно сводила Валерия Владимировича с Мстиславом Леопольдовичем и встречи эти навсегда остались в памяти незабываемыми. Одна из них произошла во время гастрولي М. Л. Ростроповича в Астрахани (тогда у него уже были большие проблемы из-за помощи А. И. Солженицыну). Ростропович был в опале, и за год до эмиграции гастролитировал по городам Поволжья, где его особо не встречали. В Астрахани он обратился с просьбой найти Валеру Волкова, зная, что тот учится (в то время на пятом курсе) в консерватории. Днём Волков являлся его «проводником» в экскурсиях по городу, а вечером присутствовал на концертах Маэстро в сопровождении Ульяновского симфонического оркестра (дирижёр – Э. А. Серов), а также пианиста аккомпаниатора А. А. Дедюхина.

Любовь к своему делу, преданность искусству, а также всё лучшее, что В. В. Волков воспринял от своих учителей (представителей ленинградской и московской школ), он претворил в своей дальнейшей музыкальной деятельности в разных качествах:

- высококвалифицированный, инициативный, творчески мыслящий педагог: коллегами отмечалась его способность находить и развивать в студентах их скрытый потенциал (даже проявившие себя на вступительных экзаменах и на первом курсе как малоперспективные, к концу обучения они становились хорошими музыкантами и отлично оканчивали вуз) [3];

- большая профессиональная работа над собой по сохранению концертной формы и постоянное нахождение в состоянии творческого поиска;

- многогранная концертная деятельность: выступления в составе трио, квартета, квинтета, сольные концерты, выступления с симфоническим и камерным оркестрами в качестве солиста (всегда эмоционально и убедительно);

- занятия методической работой: организация и проведение методических конференций по линии Управления культуры для преподавателей музыкальных школ и музыкальных училищ (Днепропетровского, Дзержинского, Ждановского, Винницкого и др.), открытые уроки, методические доклады; методические разработки и публикации (наиболее значительные из них: «Формирование основных навыков и приёмов игры на виолончели в первоначальный период обучения: методические рекомендации для педагогов ДМШ [2], «Школа игры на виолончели», «Эмоциональные нарушения, протекающие по типу невротических реакций у музыкантов исполнителей»), создание

озвученных пособий для кабинета звукозаписи ДГМПИ («С. Прокофьев – Симфония-концерт, Соната», «И. Стравинский – Итальянская сюита»);

- большое внимание к расширению и обогащению виолончельного репертуара за счёт создания ряда переложений («Чакона» Т. Витали, «Вариации на тему из оперы “Моисей” Дж. Россини», «*Moto Perpetuo*» и Каприсы Н. Паганини, «Размышление» П. И. Чайковского, «Граве» из Альтового концерта И. Бенда, Альтовая соната Д. Д. Шостаковича и др.), благодаря этой деятельности студенты его класса получали возможность играть сложнейшие скрипичные и альтовые произведения в виолончельной транскрипции;

- увлечённость ансамблевой игрой: ему принадлежит инициатива создания камерного ансамбля, впоследствии концертного коллектива при Донецкой областной филармонии, участвовавшего в гастрольных планах Укрконцерта²⁰ – Трио²¹ в составе педагогов Донецкого государственного музыкально-педагогического института: Вячеслав Бакис (фортепиано), Александр Запольский (скрипка), Валерий Волков (виолончель), удостоенного высшей награды Гран-при Первого Республиканского конкурса камерных ансамблей и исполнителей, входивший в программу Весёлого фестиваля «Золотая осень» (октябрь 1983, Киев)²²; наряду с филигранной инструментальной и ансамблевой техникой, ансамблисты умели раскрыть смысловые глубины произведений;

- организация и руководство ансамблем виолончелистов Донецкого государственного музыкально-педагогического института (в гастрольном списке – большое количество шефских концертов); создание переложений для ансамбля виолончелистов (более двенадцати произведений);

- пропаганда творчества донецких композиторов (редакции и концертные исполнения произведений А. Рудянского, Е. Милки и др., участие в пленумах Союза композиторов УССР и др.).

- просветительская работа, связанная с выступлениями на областном и республиканском радио и телевидении (запись в республиканский фонд Комитета по телевидению и радиовещанию трио Й. Гайдна, В. Моцарта, М. Скорика, Сонаты для виолончели, ударных и фортепиано Е. Милки и др.), участием в 29 концертах контракта во время заграникомандировки в Сирии (октябрь 1984 – июль 1985, залы посольства

²⁰ Укрконцерт – государственная гастрольно-концертная организация УССР.

²¹ Более подробно о деятельности Донецкого трио изложено в статье Н. Л. Биджаковой [1].

²² Делясь впечатлениями от Конкурса, композитор Л. Н. Колодуб отметил, что «исполнительское мастерство этого коллектива находится на уровне лучших мировых образцов» [4], выделил главные ансамблевые качества – слаженность, чистоту звука, высокую музыкальную культуру, констатировал, что город Донецк должен гордиться такими замечательными исполнителями [там же].

СССР в САР Советского культурного центра, концертные площадки городов: Дамаск, Латакия, Хомс, Алеппо), первым в Украине исполнением Рапсодии «Шеломо» для виолончели с оркестром Э. Блоха (в сопровождении Государственного симфонического оркестра Украины под руководством И. Блажкова, 1990, г. Киев, в Дни поминовения жертв Бабьего Яра, проводимые совместно с государством Израиль);

• результативность педагогической работы, подтверждённая деятельностью его воспитанников по всему миру: России, Украине, Сирии, Ливане, Иордании, Египте, Канаде, Англии, Германии, Италии, Польше, США (так, например, студенты его класса принимали участие в выступлениях известного оркестра *Western-Eastern Diwan*).

Исполнительский стиль Валерия Волкова отличался виртуозностью, смысловой наполненностью, теплотой звучания, безукоризненной интонацией, тончайшей выразительностью, необычайной экспрессивностью. Выдающийся виолончелист Б. Пергаменщиков в рекомендательном письме отзывался о Валерии Волкове как об «исключительно одарённом музыканте и настоящем художнике, виолончелисте международного уровня. <...> Я могу представить, какую привилегию получит любая Музыкальная академия в случае, если там будет работать профессор Валерий Волков» [5].

В настоящее время в Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева работают выпускники класса В. В. Волкова, продолжая его начинания. Обращаясь к истории развития виолончельного искусства на Донбассе, в деле воспитания молодого поколения музыкантов очень важно сосредотачивать внимание на подвижнической деятельности педагогов, которые способствовали формированию отечественного исполнительского искусства.

Список использованных источников

1. Биджакова, Н. Л. Концертно-ансамблевая деятельность педагогов в истории Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева / Н. Л. Биджакова // Музыкальное искусство : сб. науч. ст. Вып. 19. – Донецк : ДГМА имени С.С. Прокофьева, 2018. – С. 7–20.
2. Волков, В. В. Формирование основных навыков и приёмов игры на виолончели в первоначальный период обучения : методические рекомендации для педагогов детских музыкальных школ. – Донецк : Рекламно-издательское агентство ДонНТУ, 1988. – 108 с.
3. Выписка из протокола заседания кафедры струнных инструментов от 14.12.1983 // Архив ГБУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева. Личное дело В. В. Волкова. С. 41–42.
4. Колесник, Н. Виртуозы из Донецка (интервью с Л. Колодубом) / Н. Колесник // Вечерний Донецк. – 02.11.1983.

5. Персональный сайт Валерия Волкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://volkov-cellist.narod.ru/index/0-2>, свободный (дата обращения : 14.02.2022). – Загл. с экрана.

References

1. Bidzhakova N. Koncertno-ansamblevaya deyatelnost' pedagogov v istorii Doneckoj gosudarstvennoj muzykal'noj akademii imeni S. S. Prokof'eva [Concert and ensemble activities of teachers in the history of the Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev] / Muzykal'noe iskusstvo : sb. nauchn. st. [Musical Art: collection of scientific articles]. Donetsk : Donetsk State Music Academic named after S. S. Prokofiev, Issue 19, 2018, pp. 7–20.
2. Volkov V. Formirovanie osnovnyh navykov i priyomov igry na violoncheli v pervonachal'nyj period obucheniya : metodicheskie rekomendacii dlya pedagogov detskih muzykal'nyh shkol [Formation of the basic skills and techniques of playing the cello in the initial period of training: guidelines for teachers of children's music schools]. Donetsk: Reklamno-izdatel'skoe agentstvo DonNTU [Advertising and publishing agency of DonNTU], 1988, 108 p.
3. Vypiska iz protokola zasedaniya kafedry strunnyh instrumentov ot 14.12.1983 [Extract from the minutes of the meeting of the Department of String Instruments dated by 12/14/1983] / Arhiv GBU VO DGMA imeni S. S. Prokof'eva. Lichnoe delo V. V. Volkova [Archive of the State Budgetary Institution of Higher Education Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev. Personal file of V.V. Volkov], pp. 41–42.
4. Kolesnik N. Virtuozы iz Donecka (interv'yu s L. Kolodubom) [Virtuosi from Donetsk (interview with L. Kolodub)] / Vechernij Doneck [Evening Donetsk], 02.11.1983.
5. Personal'nyj sajt Valeriya Volkova [Personal site of Valery Volkov] URL : <http://volkov-cellist.narod.ru/index/0-2> – htm, free. (date of access: 02/14/2022).

Биджакова Н. Л. Деятельность Валерия Волкова в контексте развития виолончельного искусства Донбасса. Статья освещает деятельность одного из выдающихся педагогов струнно-смычковой кафедры Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. Валерий Владимирович Волков воспитал и сформировал большое количество музыкантов, ныне работающих в ведущих концертных организациях и многих педагогических учреждениях Донбасса, России, Украины и других стран ближнего и дальнего зарубежья. Поэтому осмысление его вклада в профессиональную подготовку инструменталистов, места и роли в истории развития виолончельного искусства Донбасса весьма актуально.

С помощью методов исторической ретроспективы, анализа и обобщения в статье выявляются факторы, способствующие становлению личности музыканта, прослеживается генезис, воспринятой им

виолончельної школи, восходящей своими корнями, как к петербургской, так и к московской педагогическим традициям.

Впервые в работе сделана попытка комплексного анализа деятельности В. В. Волкова, как исполнителя, педагога, организатора и руководителя творческого коллектива (ансамбля виолончелистов), определяются черты его исполнительского стиля. Собранные и систематизированные сведения о многогранной подвижнической деятельности музыканта помогут в воспитании и образовании новых поколений инструменталистов.

Ключевые слова: виолончель, В. В. Волков исполнительская школа, инструментальное творчество, Донецк.

Біджакова Н. Л. Діяльність Валерія Волкова в контексті розвитку віолончельного мистецтва Донбасу. Стаття висвітлює діяльність одного з видатних педагогів струнно-смичкової кафедри Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва. Валерій Володимирович Волков виховав і сформував велику кількість музикантів, які нині працюють у провідних концертних організаціях і багатьох педагогічних установах Донбасу, Росії, України та інших країн ближнього і далекого зарубіжжя. Тому осмислення його внеску в професійну підготовку інструменталістів, місця і ролі в історії розвитку віолончельного мистецтва Донбасу вельми актуально.

За допомогою методів історичної ретроспективи, аналізу та узагальнення в статті виявляються фактори, що сприяють становленню особистості музиканта, простежується генезис, сприйнятої ним віолончельної школи, висхідної своїм корінням, як до Петербурзької, так і до Московської педагогічних традицій.

Вперше в роботі зроблена спроба комплексного аналізу діяльності В.В. Волкова, як виконавця, педагога, організатора і керівника творчого колективу (ансамблю виолончелістів), визначаються риси його виконавського стилю. Зібрані та систематизовані відомості про багатогранну подвижницьку діяльність музиканта допоможуть у вихованні та освіті нових поколінь інструменталістів.

Ключові слова: виолончель, В. Волков, виконавська школа, інструментальна творчість, Донецьк.

Bidzhakova N. Activities of Valery Volkov in the context of the development of the cello art of Donbass. The article highlights the activities of one of the outstanding teachers of the Bow String Department of the Donetsk State Musical Academy named after S. Prokofiev. Valery Vladimirovich Volkov brought up and formed a large number of musicians who now work in leading concert organizations and many pedagogical institutions of Donbass, Russia, Ukraine and other countries of near and far abroad. Therefore, understanding his contribution to the professional training of instrumentalists, his place and role in the history of the development of the cello art of Donbass is very important.

Using the methods of historical retrospective, analysis and generalization, the article reveals the factors contributing to the formation of the musician's personality, traces the genesis of the cello school he adopted, which has its roots in both St. Petersburg and Moscow pedagogical traditions.

For the first time in the work, an attempt was made to analyze the activities of V. Volkov as a performer, teacher, organizer and leader of a creative team (cello ensemble), the features of his performing style are determined. The collected and systematized information about the multifaceted ascetic activity of the musician will help in the upbringing and education of new generations of instrumentalists.

Key words: cello, V. Volkov performing school, instrumental creativity, Donetsk.

УДК 787.61;781.68

Е. А. Сапсалёв

ПРИЁМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ НАД ОПУСОМ А. ДЖИЛАРДИНО «ИКОНОСТАС»

Среди большого числа выдающихся современных композиторов, оказавших значительное влияние на развитие гитарного искусства, видную роль сыграл итальянский гитарист, композитор, музыковед и исследователь гитарного искусства Анджело Джилардино (1941–2022).

Внушительное композиторское наследие итальянского мастера (более ста опусов) включает в себя произведения для гитары-соло, дуэта и квартета гитар, камерные ансамбли с участием гитары, а также концерты для гитары с оркестром. Наряду с активной композиторской деятельностью А. Джилардино вёл значительную просветительскую и педагогическую работу: преподавал в Личео Музикале им. Виотти в Верчелли, в Консерватории им. Антонио Вивальди в Алессандрии и провёл сотни лекций и мастер-классов в различных европейских странах по приглашению университетов, академий, консерваторий, музыкальных ассоциаций и фестивалей.

Значителен вклад музыканта в расширение гитарного репертуара и в качестве музыковеда, он открыл и опубликовал большое количество произведений, которые либо были неизвестны, либо считались утраченными. К ним относятся опусы, написанные для А. Сеговии испанскими, французскими и британскими композиторами в 20-е и 30-е годы прошлого столетия. Научная и методическая деятельность А. Джилардино выразилась в написании биографии А. Сеговии и М. Кастельнуово-Тедеско, книг и пособий, посвящённых принципам гитарной техники, руководства для композиторов, сочиняющих для

гитары, справочника по истории гитары, а также значительное количество очерков и статей.

Композитор неоднократно был отмечен многочисленными премиями и наградами как в Италии, так и за её пределами, среди которых и «Награда за художественные достижения» от крупнейшего и одного из самых престижных международных гитарных форумов «Гитарная Ассоциация Америки» (“*Guitar Foundation of America*”).

Оригинальной гранью в творчестве А. Джилардино является неподдельный интерес к русской семиструнной гитаре, к русской культуре и традициям, который в полной мере раскрыт в сочинениях «Иконостас» (2004), «Новгородский концерт» (2006), сонате «Зимние сказки» (2008).

Первым обращением А. Джилардино к русской культуре и русской семиструнной гитаре является опус «Иконостас», идея которого, по словам композитора, родилась после прочтения одноимённого философского труда православного священника П. Флоренского²³ и прослушивания записей С. Йейтса и М. Офи, исполнявших русскую музыку на семиструнной гитаре.

Сейчас можно с полным правом утверждать, что произведение «Иконостас» прочно вошло в концертный репертуар многих гитаристов. Вместе с тем, это произведение до сих пор не становилось объектом исследования, что и обусловило потребность в его рассмотрении с исполнительских позиций. Такой подход к изучению данного опуса обусловил *актуальность* темы и *научную новизну* статьи.

Цель статьи – рассмотреть сочинение А. Джилардино «Иконостас» с точки зрения его художественной концепции, композиции, драматургии, музыкальной стилистики в направленности на исполнительский ракурс работы над данным опусом.

Переходя к анализу избранного в качестве материала статьи произведения, ещё раз подчеркнём его популярность. Это отчасти можно объяснить тем, что автор предусмотрел исполнение своего опуса как на русской семиструнной гитаре, так и на классической шестиструнной гитаре, но с условием использования скордатуры²⁴. При исполнении на

²³Павел Александрович Флоренский (1882–1937) – русский православный священник, богослов, религиозный философ, учёный, поэт. Среди его трудов можно выделить: «Столп и утверждение истины», «У водоразделов мысли», «Иконостас», «Мнимости в геометрии» «О терафимах. Что такое идола Лавана и с какой целью Рахиль похитила их у отца?», «Все думы – о Вас».

²⁴Скордатура (итал. *scordatura*, от *scordare* – расстраивать муз. инструмент) – временное изменение обычной настройки струнных муз. инструментов. С помощью скордатуры облегчается исполнение некоторых видов аккордов и интервалов, достигается изменение диапазона инструмента, а также тембра и силы звука [8]. Различают скордатуру, при которой автор указывает лишь строй инструмента и скордатуру, когда автор записывает пьесу в транспонированном в соответствии со строем инструмента виде.

шестиструнной гитаре композитор предлагает перестроить три струны таким образом, чтобы получился строй аналогичный русской семиструнной гитаре ($D-G-H-d-g-h-d^1$), но с пропуском ноты H , а именно: $D-G-d-g-h-d^1$. При данном варианте настройки получается строй $G-dur$, первые три открытые струны дают тоническое трезвучие, терцовый строй вносит изменения и в аппликатурные принципы. Как следствие, классическая шестиструнная гитара обрывает новыми обертонами, обогащается красками (за счёт легко образующейся «педали» при данном строе), которые так характерны для русской семиструнной гитары и несвойственны для западного классического гитарного репертуара.

Для своего опуса «Иконостас» А. Джилардино выбрал жанр пассакалии с характерными для него стилевыми атрибутами: форма – вариации на басо остинато с первоначальным изложением темы в басу, трёхдольный метр, медленный темп, минорный лад. Поскольку подавляющим большинством в репертуаре русской семиструнной гитары в XIX веке были вариации, то выбор композитором вариационной формы видится весьма логичным и обоснованным. Следует учитывать и то, что именно пассакалия выделяется своей внутренней глубиной и проведение темы в басу способствует ощущению сдержанности, строгости, внутренней собранности, что и помогает раскрыть содержание опуса. Также стоит отметить, что А. Джилардино досконально знал полифонические возможности инструмента и, забегая вперёд, отметим, блестяще реализовал их в выбранном жанре.

Пьеса «Иконостас» построена в виде семитактовой темы, изложенной в басу, тринадцати вариаций на басо остинато и эпилога. Опираясь на программность замысла, в опусе можно выделить три художественно-образные сферы: материальный мир, нематериальный мир и мост, портал, соединяющий два мира, которым, по П. Флоренскому, и является иконостас. Первый образ у автора печален, сдержан, элегически задумчив и местами трагичен, второй – светлый, радостный, праздничный и третий – тонкий, хрупкий, призрачный и фантазмагорический.

С начального проведения басы остинатной темы господствует первая образная сфера, реализованная посредством размеренного неспешного движения в тональности $g-moll$. Далее происходит постепенное эмоциональное накопление путём утяжеления фактуры, появления более мелких длительностей, динамического развития ведущего к первой кульминации, после которой следует появление нового образа. Композиционно смена образов достигается переходом из минорной тональности в одноимённый мажор ($G-dur$) с низкой седьмой ступенью, который можно определить как миксолидийский лад²⁵, однако

²⁵Использование композитором миксолидийского лада можно объяснить тем, что он весьма характерен для русской народной музыки. Так, согласно Ю. Холопову,

образы сменяются постепенно, размывая границу перехода. Показательными являются вариации 9-11, в которых и осуществляется переход, а эффект достигается изменением темпа на *Dolce e tranquillo* в девятой вариации, сменой размера с 3/4 на 9/8 в одиннадцатой вариации, что способствует расширению темы, как бы выходя за рамки формы. Для достижения лёгкости, невесомости и тонкости в этой же вариации используются флажолеты. С двенадцатой вариации в сочинении господствует светлый, праздничный образ с хороводно-танцевальными элементами, который ещё больше утверждается в эпилоге. Теперь начальная тема, пройдя через различные виды варьирования, звучит совершенно по-новому, чему способствует упомянутый выше миксолидийский лад, более подвижный темп и динамика *f*.

С точки зрения исполнительского ракурса опус А. Джилардино «Иконостас» представляет собой достаточно сложное сочинение, как с технической, так и с художественной стороны, требующее от музыканта определённых методических знаний, навыков и приёмов исполнительской работы над музыкальным произведением.

Одним из главных требований, предъявляемых к исполнителю в данном опусе, без преувеличения, является наличие правильной (эталонной) слуховой модели, при которой главенствующая роль отводится предслышанию, чётко прослеживается скоординированность моторики и слуха, а также верного понимания подлинного исполнительского процесса²⁶. Так, согласно К. Мартинсену, такая работа выглядит следующим образом: 1) зрительная сфера, 2) внутрислуховая модель, 3) моторика, 4) реальное звучание, а далее контролирующая функция слуха от реального звучания апеллирует именно к внутрислуховой модели, а не к моторике. Данное условие ставится во главу угла, так как перестройка трёх струн разрушает привычные связи между моторикой и слухом, изменяет « типовые » аппликатурные схемы.

Начальная одноголосная тема в басу (*Andante un poco grave*), несмотря на кажущуюся простоту, требует решения ряда исполнительских задач. Во-первых, для достижения единого тембра следует избегать игры на открытых струнах, что приводит к первым

в древнерусской системе в основе миксолидийского лада лежит лидийский тетрахорд, называемым «большим», а сам лад можно заметить в русских народных песнях «Из-за лесу, да лесу темного», «Про татарский полон» и др. [7]. Примеры использования миксолидийского лада можно отметить и у выдающихся русских композиторов, таких как Н. Римский-Корсаков (хор «Ай, во поле береза» из оперы «Снегурочка»), М. Мусоргский (песня «Спи, усни, крестьянский сын» из оперы «Борис Годунов»), С. Прокофьев (балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»), Г. Свиридов (хор «Коляда»).

²⁶Варианты мышления в исполнительском процессе представлены в виде схем в работе К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» [3].

техническим сложностям – растяжкам в левой руке; во-вторых, для достижения распевного, легатного звучания следует пользоваться приёмом вибрато, очень аккуратно подбирая интенсивность вибрации, обращая внимание на то, что на басовых струнах слишком интенсивное вибрато будет звучать навязчиво и даже неуместно.

В первой вариации к бассоостинатной теме добавляется ещё два голоса и вариация развивается полифонически, что требует предельно внимательного отношения ко всем голосам, выдерживая длительности в каждом из них и соблюдая предложенную автором аппликатуру.

Вторая и третья вариации строятся на сочетании двух голосов, однако отличаются большим ритмическим разнообразием за счёт появления шестнадцатых и триолей. Стоит обратить внимание на большой диапазон верхнего голоса (от *ре* большой до *фа* второй октав), требующего ровного линейного исполнения как тембрально, так и динамически.

Развитие четвёртой вариации достигается путём появления секстольных шестнадцатых, представляющих определённую техническую сложность: такты с восходящими арпеджио требуют трёхпальцевой аппликатуры правой руки, а именно формулы *p-i-m-p-i-m* для секстоли.



Данная аппликатура позволяет ровно исполнить секстоли, так как нет перекрёстной аппликатуры²⁷, в отличие от других формул типа *p-i-m-a-i-m* и подобных им. Ещё одной исполнительской проблемой является игра в высоком регистре, требующая большого внимания к чистоте интонации.

Пятая вариация (*A tempo, deciso*) отмечена появлением пунктирных ритмических фигур, при исполнении которых важна внутридолевая пульсация, а именно заполнение шестнадцатых нот с точкой тридцать вторыми длительностями. Пульсирующее заполнение позволит избежать типовой ритмической ошибки, когда пунктирная фигура из-за недослушанной одной мелкой длительности начинает тяготеть к фигуре с триольной пульсацией.

²⁷Термин использует Л. Брауэр подразумевая сочетание тройной аппликатуры в левой руке и чередования двух или четырёх пальцев в правой руке.



Следует обратить внимание также на ноты под лигой, требующие ритмической дисциплины, то есть точного выдерживания ноты на всю её длительность.

В шестой вариации в качестве решения технологической сложности с тридцать вторыми нотами можно предложить поочерёдное исполнение нот на двух соседних струнах. Важно не упустить из виду и наличие форшлага в каждом такте вариации, имеющего две исполнительские характеристики: исполнение форшлага и основного звука на разных струнах и определение форшлага как антиципированного, т. е. исполняемого за счёт предыдущей доли.

Седьмая вариация является одной из самых технически сложных и представляет собой виртуозные пассажи тридцать вторыми длительностями, кроме того, часто применяется техническое легато как в нисходящем движении, так и в восходящем. Данный гитарный приём, исполняемый путём «сдёргивания» со струны или удара по струне пальцем левой руки без участия правой руки в нисходящем и восходящем движении соответственно, зачастую может исполняться неровно. Суть проблемы заключена в том, что указанные звуки остаются без должного слухового контроля и в этом случае сокращению особенно подвержены последние ноты в группах тридцать вторых, исполняемые восходящим техническим легато.



Оптимальным методом преодоления технических сложностей в данной вариации является хорошо известным музыкантам метод «монтажа», который состоит в том, что в технически сложной моторной звуковой последовательности берётся отрезок из нечётного количества звуков, выучивается на уровне интонационных соотношений и впоследствии «монтируется» в нужный материал²⁸: как вариант,

²⁸ Метод «монтажа» подробно рассмотрен в работе Т. Литвинца «Техніка музиканта-виконавця та методи подолання технічних складностей» [10].

воспроизводим с первого по пятый, с пятого по седьмой, с первого по седьмой звуки и так далее.

Восьмая вариация (*Andantino un poco mosso*) является первым динамическим и эмоциональным расслаблением после единого сквозного и накопительного развития в предыдущих вариациях. Драматургически вариация служит подготовкой к появлению нового художественного образа. Интересным моментом является изложение бассоостинатной темы в укрупнении: теперь вместо четвертных она излагается половинными длительностями с точкой, что требует от исполнителя более глубокого интонирования темы, с сохранением её первоначальных интонационных особенностей. В понятие интонирования в данном случае вкладывается не только чистота звукоизвлечения, но и смысловая связь между звуками, так как, согласно Б. Асафьеву, интонация есть: «...осмысленное, целеустремлённое и данное в некоем содержательном сочетании и взаимосвязи звуковоспроизведение мыслимого» [1, с. 264]. Необходимо также отметить важность аппликатуры, предложенной автором, которая позволяет точно выдерживать длительности нот во всех голосах.

В следующей, девятой вариации (*Dolce e tranquillo*), тема бассоостинато возвращается к изначальным метроритмическим параметрам, однако, реализуя смену художественного образа, она звучит теперь в мажорном ладе (с этой вариации отменяются ключевые знаки). Кроме темы в басу, стоит обратить внимание ещё на два голоса: средний, представленный преимущественно репетициями шестнадцатыми нотами, которые следует исполнять переменными пальцами *i*, *m*, поскольку пальцы *p*, *a* задействованы в исполнении других голосов и верхний – мелодический. В 79 такте могут возникнуть определённые трудности в верхнем голосе, если не уделить должного внимания аппликатуре правой руки, а именно – сбои из-за игры пальцем *a* двух мелодических нот подряд. Корректный вариант аппликатуры может выглядеть следующим образом:



Для достижения, желаемого композитором *dolce e tranquillo*, допустимо воспользоваться таким специфическим красочным приёмом как игра на грифе (*sul tasto*), а также необходимо смягчить атаку звука путём изменения угла звукоизвлечения (от более прямого к более острому), что, однако, создаёт риск возникновения царапающего и шершавого звука на струнах с обмоткой, что требует пристального внимания.

Одиннадцатая вариация несёт большую смысловую нагрузку – в ней завершается драматургический переход к другой образной сфере. Вариация изобилует разнообразными техническими элементами, требующими от исполнителя высокого уровня мастерства: к примеру, игра флажолетами и позиционная игра в высоком регистре. Следует учитывать, что качество, чистота и громкость флажолета зависят от места зашпиговывания струны правой рукой и существует закономерность, указывающая, что, чем выше флажолет, тем ближе к подставке должна быть расположена точка извлечения.

Художественный переход «за границы материального» композиционно реализуется путём изменения размера с 3/4 на 9/8, в результате чего происходит расширение – первоначальная тема, которая излагалась четвертями, теперь звучит четвертями с точкой.



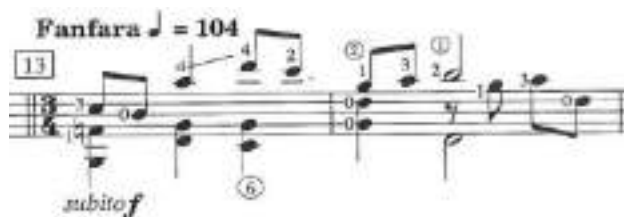
Кроме того, композитор даёт указание *come un carillon* – (как карийон²⁹), настраивающего на требуемый художественный образ, который во многом достигается благодаря упомянутым выше флажолетам. Для того, чтобы профессионально и точно выполнить авторское указание и получить желаемое звучание, нужно изменить место звукоизвлечения, сдвинув правую руку чуть ближе к подставке от стандартного игрового положения, что придаст более стеклянный, светлый и прозрачный тембр. Также значительную роль в достижении авторского указания *come un carillon* сыграет использование педали *lasciar vibrare*, исполняемой путём максимально возможного удержания пальцев левой руки на грифе во время исполнения последующих звуков.

Ещё одним средством художественной выразительности, которое нельзя не рассмотреть, является артикуляция. Показательным примером может служить двенадцатая вариация, поскольку в ней обоснованным, с художественной точки зрения, будет использование различного произношения в разных голосах. Так, в нижнем голосе необходимо сохранить распевные, легатные свойства бассоостинатной темы, а

²⁹Карийон (от франц. *carillon* – перезвон) – самозвучащий ударный муз. инструмент, представляющий собой набор неподвижно закреплённых колоколов, языки которых соединены с клавиатурой при помощи проволочной передачи [8]. Родиной карийона считается Фландрия, а центром карийонного искусства – город Малин (с чем связано выражение «малиновый звон»). С конца XV века карийоны устанавливались на колокольнях и муниципальных зданиях. В Россию карийон был завезён и установлен на колокольне Петропавловского собора Петром I.

верхний голос желательно сыграть *non legato*, чтобы подчеркнуть его танцевальную природу. Однако артикуляцию нельзя сводить только к трём штрихам в произношении (*legato, non legato, staccato*), она требует более глубокого анализа структуры тематизма, рассмотрения соотношения двух звуков с учётом их местонахождения в музыкальном времени. Большое внимание этому вопросу уделяет Т. Литвинец [9], которая на основе обобщения исполнительского и педагогического опыта В. Ивко и трудов И. Браудо, Б. Асафьева, Б. Яворского, рассматривает понятия прямой ямба, хорей и обращённый ямба, хорей, действующие как во взаимосвязи, так и в противоречии структуры и времени.

На примере двенадцатой вариации можно более подробно осветить работу над мотивами. Так, в первом такте, в верхнем голосе на первой доле имеем мотив из двух нот *до-си*, который является прямым хореем с соответствующими ему параметрами, а именно – первый звук на тяжёлом или относительно тяжёлом времени, звуки необходимо связать лигой, второй звук сыграть тише первого и второй звук нужно сделать чуть укороченным. Следующий мотив (вторая и третья ноты *си-ля*) определяется как обращённый хорей, поскольку первый звук на более слабом времени, и который требуется исполнить следующим образом: звуки не связывать лигой, первый звук исполнить тише и короче второго. Ещё одним анализируемым мотивом будут ноты *соль-ля* (во втором такте в среднем голосе), которые являются прямым ямбом и требуют от исполнителя следующих условий: звуки не связывать лигой, произносить раздельно, первый звук сыграть тише и короче второго. Как видно исполнительские параметры прямых и обращённых мотивов (в данном случае обращённого хорей и прямого ямба) могут совпадать, а отличаться они будут лишь положением первого звука – на легком или тяжёлом времени.



Опираясь на рассмотренный материал, можно отметить, что тщательное внимание к артикуляции необходимо для того, чтобы выразительно интонировать каждый интервал, запрограммированный нести определённую смысловую информацию.

Эпилог (*Epilogo, lo stesso tempo*) триумфально и празднично завершает произведение. Темы басса остинато теперь нет, в басу же появляются фанфарные интонации, исполняемые пальцем *p* и требующие

собранных, точных и с минимальной амплитудой движений пальца во избежание утяжеления и темповой просадки.



Проанализировав пьесу А. Джилардино «Иконостас» в исполнительском ракурсе, можно отметить целый ряд как технических, так и художественных задач, представляющих определённые сложности и требующих не только высокого профессионального уровня исполнителя, но и арсенал теоретических, исторических и методических знаний. Важную роль при исполнении данного опуса играет и общая эрудиция музыканта, позволяющая более широко раскрыть программный замысел сочинения.

Подводя итоги, хотелось бы подчеркнуть важность процесса работы над музыкальным произведением, ведь во время этого кропотливого труда и рождается истина, постигаются смыслы, зашифрованные в нотных знаках. К работе над музыкальным произведением нельзя подходить неосознанно, без полного погружения, «вполсилы». О необходимости вдумчивого подхода к своему труду замечательно сказал русский православный священник, философ П. Флоренский: «Привыкайте, приучайте себя всё, что бы ни делали вы, делать отчётливо, с изяществом, расчленённо; не смазывайте своей деятельностью, не делайте ничего безвкусно, кое-как. Помните, в “кое-как” можно потерять всю жизнь, и, напротив, в отчётливом ритмическом делании даже вещей и дел не первой важности можно открыть для себя многое, что послужит вам впоследствии самым глубоким, может быть, источником нового творчества. Кто делает кое-как, тот и говорить научается кое-как, а неряшливое слово, смазанное, не прочеканенное, вовлекает в эту неотчётливость и мысль. Не позволяйте себе мыслить небрежно. Мысль – Божий дар и требует ухода за собою» [5, с. 30].

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Вольман, Б. Л. Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства / Б. Л. Вольман. – Л. : Музгиз, 1961. – 178 с.
3. Мартинсен, К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. – М. : Издательство Музыка, 1966. – 220 с.
4. Тихонравова, А. В. Гармонические возможности русской семиструнной гитары / А. В. Тихонравова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2013. – № 2 (13). – С. 55–59.

5. Флоренский, П. А. Все думы – о вас. Письма семье из лагерей и тюрем 1933-1937 гг. / П. А. Флоренский. – СПб. : Издательство «Сатисъ», 2004. – 550 с.
6. Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. – М. : Издательская группа «Азбука-Аттикус», 2014. – 224 с.
7. Холопов, Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник / Ю. Н. Холопов. – СПб. : Издательство «Лань», 2003. – 544 с.
8. Энциклопедический музыкальный словарь / под ред. Г. В. Келдыша. – М. : Государственное научное издательство. Большая советская энциклопедия, 1959, – 328 с.
9. Литвинець, Т. А. До питання артикуляції на домрі / Т. А. Литвинець // Музичне мистецтво. Збірник наукових статей. – Донецьк – Львів, 2007. – Вип. 7. – С. 239–250.
10. Литвинець, Т. А. Техніка музиканта-виконавця та методи подолання технічних складностей / Т. А. Литвинець // Музичне мистецтво. Збірник наукових статей. – Донецьк – Львів, 2010. – Вип. 10. – С. 285–292.

References

1. Asafiev B. Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad : Muzyka [Music], 1971, 376 p.
2. Wolman B. Gitara v Rossii. Oчерk istorii gitarnogo iskusstva [Guitar in Russia. Essay on the history of guitar art]. Leningrad : Muzgiz, 1961, 178 p.
3. Martinsen K. Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoj voli [Individual piano technique based on sound-creating will]. Moscow : Izdatel'stvo Muzyka [Publishing House "Music"], 1966, 220 p.
4. Tikhonravova A. Garmonicheskie vozmozhnosti russkoj semistrunnoj gitary [Harmonic possibilities of the Russian seven-string guitar] / YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian musical almanac], 2013, no. 2 (13), pp. 55–59.
5. Florensky P. Vse dumy – o vas. Pis'ma sem'e iz lagerej i tyurem 1933-1937 gg. [All thoughts are about you. Letters to family from camps and prisons 1933-1937]. St. Petersburg. : Publishing house "Satis", 2004, 550 p.
6. Florensky P. Ikonostas [Iconostasis]. Moscow : Izdatel'skaya gruppa «Azбуka-Attikus» [Publishing group "Azбуka-Atticus"], 2014, 224 p.
7. Kholopov Yu. Garmoniya: Teoreticheskij kurs: Uchebnik [Harmony: Theoretical course: Textbook]. St. Petersburg. : Izdatel'stvo «Lan'» [Publishing house "Lan"], 2003, 544 p.
8. Enciklopedicheskij muzykal'nyj slovar' / pod red. G. Keldysha [Encyclopedic musical dictionary / ed. G. Keldysh]. Moscow : Gosudarstvennoe nauchnoe izdatel'stvo. Bol'shaya sovetskaya enciklopediya [State scientific publishing house. Great Soviet Encyclopedia], 1959, 328 p.
9. Litvinets T. Do pitannya artikulyacii na domri [With regard to the question of the articulation on the domra] / Muzichne mistectvo. Zbirnik naukovih statej [Musical art. Collection of scientific articles]. Donetsk – Lviv, 2007, Issue 7, pp. 239–250.
10. Litvinets T. Tekhnika muzikanta-vikonavcyia ta metodi podolannya tekhnichnih skladnostej [Technique of a musician-performer and methods of

Сапсалёв Е. А. Приёмы исполнительской работы над опусом А. Джилардино «Иконостас». В статье рассматривается сочинение А. Джилардино «Иконостас» с точки зрения методики исполнительской работы над данным опусом. Это произведение до сих пор не становилось объектом исследования, что и обусловило потребность в его изучении с исполнительских позиций и составило актуальность темы и научную новизну статьи.

В связи с тематической направленностью сочинения уделяется внимание феномену русской семиструнной гитары, подчёркивается, что в своём творчестве А. Джилардино обращался не только к русской семиструнной гитаре, но и к русскому стилю исполнения, русской культуре, а в опусе «Иконостас» и к православию, как неотъемлемой части национальной духовной культуры.

Цель статьи – рассмотреть сочинение А. Джилардино «Иконостас» с точки зрения его художественной концепции, композиции, драматургии, музыкальной стилистики в направленности на исполнительский ракурс работы над данным опусом.

В работе применены методы анализа, обобщения и синтеза, а также теоретический и эмпирический методы, позволяющие исследовать различные приёмы исполнительской работы над избранным сочинением.

Обосновывается необходимость ориентированности исполнителя на «слуховой метод», что особенно важно при работе над данным опусом, поскольку требуемая перестройка инструмента разрушает привычные для исполнителя связи между моторикой и слухом, а также изменяет типовые аппликатурные принципы. Выявляется целый ряд как технических, так и художественных задач, представляющих определённые сложности и требующих не только высокого профессионального уровня исполнителя, но и солидного арсенала теоретических, исторических и методических знаний. Важную роль при исполнении данного опуса играет и общая эрудиция музыканта, позволяющая более широко раскрыть программный замысел сочинения.

Ключевые слова: «Иконостас», А. Джилардино, П. Флоренский, приёмы исполнительской работы, русская семиструнная гитара, технические сложности.

Сапсальов Є. А. Прийоми виконавчої роботи над опусом А. Джилардіно «Иконостас». У статті розглядається твір А. Джилардіно «Иконостас» з точки зору методики виконавчої роботи над даним опусом. Цей твір досі не ставав об'єктом дослідження, що й зумовило потребу у його вивченні з виконавських позицій та склало актуальність теми та наукову новизну статті.

У зв'язку з тематичною спрямованістю твору приділяється увага феномену російської семиструнної гітари, підкреслюється, що у своїй творчості А. Джилардіно звертався не тільки до російської семиструнної гітари, але і до російського стилю виконання, російської культури, а в опусі «Іконостас» і до православ'я як невід'ємної частини національної духовної культури.

Мета статті – розглянути твір А. Джилардіно «Іконостас» з погляду його художньої концепції, композиції, драматургії, музичної стилістики у спрямованості на виконавський ракурс роботи над даним опусом.

У роботі застосовані методи аналізу, узагальнення та синтезу, а також теоретичний та емпіричний методи, що дозволяють досліджувати різні прийоми виконавської роботи над вибраним твором.

Обґрунтовується необхідність орієнтованості виконавця на «слуховий метод», що особливо важливо під час роботи над даним опусом, оскільки необхідне налаштування інструменту руйнує звичні для виконавця зв'язки між моторикою та слухом, а також змінює типові аплікатурні принципи. Виявляється цілий ряд як технічних, так і художніх завдань, що представляють певні складнощі та потребують не лише високого професійного рівня виконавця, а й солідного арсеналу теоретичних, історичних та методичних знань. Важливу роль при виконанні даного опусу відіграє і загальна ерудиція музиканта, що дозволяє ширше розкрити програмний задум твору.

Ключові слова: «Іконостас», А. Джилардіно, П. Флоренський, прийоми виконавської роботи, російська семиструнна гітара, технічні складності.

Sapsalev E. Techniques of performing work on A. Gilardino's opus "Iconostasis". The article considers the work of A. Gilardino "Iconostasis" from the point of view of the technique of performing work on this opus. This work has not yet become an object of research, which necessitated its study from a performing position and made the topic relevant and the scientific novelty of the article.

In connection with the thematic orientation of the work, attention is paid to the phenomenon of the Russian seven-string guitar, it is emphasized that in his work A. Gilardino turned not only to the Russian seven-string guitar, but also to the Russian style of performance, Russian culture, and in the opus "Iconostasis" to Orthodoxy, as an integral part of the national spiritual culture.

The purpose of the article is to consider the work of A. Gilardino "Iconostasis" from the point of view of its artistic conception, composition, dramaturgy, musical style in the direction of the performance angle of work on this opus.

The work uses methods of analysis, generalization and synthesis, as well as theoretical and empirical methods, which allow us to explore various methods of performing work on a selected composition.

The necessity of the performer's focus on the "auditory method" is substantiated, which is especially important when working on this opus, since the required restructuring of the instrument destroys the connections between motor skills and hearing that are familiar to the performer, and also changes typical fingering principles. A number of both technical and artistic tasks are revealed, which present certain difficulties and require not only a high professional level of the performer, but also a solid arsenal of theoretical, historical and methodological knowledge. An important role in the performance of this opus is also played by the general erudition of the musician, which makes it possible to more widely reveal the program concept of the composition.

Key words: Iconostasis, A. Gilardino, P. Florensky, performing techniques, Russian seven-string guitar, technical difficulties.

УДК 78.083

В. Н. Должииков

СПЕЦИФИКА АРАНЖИРОВКИ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ В СТИЛЕ СВИНГ ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА

Джазовая музыка завоевала огромную популярность среди исполнителей на баяне и аккордеоне в отечественной и зарубежной концертной практике и является сегодня одним из приоритетных направлений развития баянно-аккордеонного искусства. Высокий уровень исполнительского и композиторского мастерства таких музыкантов, как В. Данилин, Э. Аханов, А. Скларов (Россия), Б. Мирончук, К. Стрельченко (Украина), Р. Гальяно, М. Бертомье, А. Музикини, Л. Байер, М. Леффлер (Франция), Ю. Оцука (Япония) и других свидетельствует о том, что баян и аккордеон сегодня стали равноправными в многообразном наборе джазовых инструментов. Это во многом стимулирует как композиторов, так и авторов аранжировок, стремящихся к обновлению темброво-фактурных характеристик данных инструментов.

При том, что в последние годы появился ряд значительных исследований по истории джаза и импровизации, всё же существует потребность в методических разработках, посвящённых особенностям создания джазовых аранжировок. Этим обусловлен выбор темы для данной работы и её практическая значимость.

Целью статьи является освещение методических и исполнительских проблем, которые возникают при создании аранжировки джазовой музыки в стиле свинг для баяна и аккордеона.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу баяно-аккордеонных джазовых аранжировок, остановимся на теоретических аспектах заявленной темы.

Аранжировка (от французского *arranger* – приводить в порядок, приспособлять, устраивать, прикрашивать) представляет собой творческий процесс развития музыкальной идеи композитора, индивидуальный подход и трактовку этой идеи вплоть до полного переосмысления музыкального произведения, созданного ранее. Удачная аранжировка подчёркивает достоинства композиции, акцентирует внимание слушателя на наиболее выигранных композиторских решениях.

Аранжировка – явление, как правило, типичное для популярной (развлекательной, танцевальной) музыки и, в не меньшей степени, для джаза. В джазе искусство аранжировки основано на стремлении сделать произведение богаче как в гармоническом, так и фактурном и тембровом отношениях. Элементы музыкального языка композитора могут варьироваться в зависимости от стилистики и поставленных художественных задач. Благодаря изменению состава инструментов и своеобразной «игре» тембрами, перегармонизации и добавления аккордов, изменений структуры мелодии, сокращения или расширения формы, автор аранжировки способен сделать произведение более привлекательным для слушателя, воздействовать на его восприятие.

Работая над аранжировкой, автор изменяет музыкальные средства, определяет фразировку и артикуляцию, соответствующие требуемой стилистике, добавляет вспомогательные и контрапунктирующие голоса, выбирает фактуру изложения, оптимальный состав исполнителей, формирует звуковое воплощение (*sound*). В результате роль аранжировщика во многом определяет стилистический облик произведения.

Движение искусства джаза к новациям, свежести выражения происходит постоянно и неуклонно, и современные баян и аккордеон с их многочисленными модернизациями во многом соответствуют этой тенденции, так как хорошо соотносятся практически с любой группой тембров.

Танцевальный характер в джазовой музыке создаёт ритм-секция оркестра или ансамбля, которая сопровождает мелодию солиста-инструменталиста или партию вокалиста. Важным компонентом стилевой адаптации, необходимой для исполнения на аккордеоне и баяне джазовых произведений, является возможность имитации. Благодаря своему специфическому качеству саунда, аккордеон и баян очень удачно имитируют звучание группы язычковых инструментов, а также некоторых оркестровых, например, духовых, клавишно-духовых (органа

и других), а также электронно-клавишных инструментов, если во время игры не используются цифровые версии тембров таких инструментов, как кларнет и фортепиано.³⁰

Поэтому целесообразно и выигрышно делать аранжировки или переложения для баяна и аккордеона, например, оркестровых произведений или оригинальной музыки для инструментов, близких по природе и сходству звучания. Свинг, рок, вальс, джаз-вальс, босса нова и другие – это стили джазовой музыки, которые будут замечательно звучать на баяне или аккордеоне, если сделать партию сопровождения лёгкой и ритмичной.

Среди многочисленных джазовых стилей именно свинг дал наибольшее количество приёмов и способов игры, которые в дальнейшем стали определять профессиональную принадлежность того или иного музыканта к джазу.

Свинг (англ. *swing*, в переводе – «раскачка») – это стиль джаза, сформировавшийся в середине 30-х годов XX столетия и сопровождавшийся появлением больших оркестров – биг-бэндов, развитием шоу-бизнеса, концертной практики, грамзаписи, радиовещания и киномузыки. Исходя из того, что большая часть традиционных джазовых композиций в стиле свинг является американской танцевальной и вокально-инструментальной музыкой, в их строении отражается определённый тип движений танцора или танцевальной пары, а это напрямую связано с качественной характеристикой музыкальной ритмики произведения.

Особая ритмическая импульсивность, то есть свинговая манера игры, рождает напряжение и является центральным образно-смысловым компонентом стиля джазовой музыки. В качестве ядра джазовой свинговой фразировки выступает принцип ритмических пропорций. Он в общих чертах отражает суть свинговой пульсации и сводится к делению метрической доли на три равные части вместо двух. Такое деление является условным, так как смещение «слабых» восьмых достигается не равномерной триольной пульсацией (и тем более – не пунктирным ритмом), а артикуляционно-динамическим «раскачиванием», при котором в микроячейках из разных метрических долей, где вторая из слиганных нот исполняется короче и тише, акцентируются именно слабые.

В соответствии с требованиями традиционного исполнения свинга, четвертная длительность (в отличии от классической музыки) содержит в себе группу из трёх восьмых. При этом её нельзя рассматривать как триоль. В свинге каждая восьмая из этих трёх играет важную ритмическую роль. Первые две задают темп, а третья создаёт

³⁰Здесь речь идёт об аранжировке оркестровой музыки, которая может быть очень интересной и убедительной, но не о подражании звучанию оркестровым инструментам во время игры.

эффект синкопы, слегка акцентируя и вступая чуть позже, чем это исполнялось бы в обычном триольном ритме. Поэтому, когда в нотах джазового произведения пишется две восьмые длительности или восьмая с точкой и шестнадцатая, то звучит это подобно четверти и восьмой в триольном ритме. Эта ритмическая особенность, наряду с акцентами в мелодической линии, не совпадающими с акцентами в аккомпанементе, является одним из ключевых моментов аранжировки и приёмов исполнения, что формирует показ свинга и стимулирует его ощущения.

На баяне или аккордеоне это исполняется очень просто, если подчёркивать слабую восьмую длительность каждой доли, нажимая на мех. Но здесь тоже есть одна особенность метода исполнения, которая связана с вопросами ведения меха, а конкретно, с особенностями моторно-свинговой артикуляционной редукции. Баянно-аккордеонный мех и движение им – это дыхание инструмента. «Раскованное, выпуклое микроинтонирование джазовой мелодики, акцентуация офф-бит (мимо доли) нуждаются в другой технике меховедения, чем в классической музыке. Ю. Брусенцев называет этот приём “покачивание мехом” (имеются в виду меховые микроакценты)» [3]. Это особенно необходимо в условиях исполнения ряда восьмых нот в умеренных темпах. Интонируя синкопированные ритмические обороты, следует не допускать частых и лишних рывков мехом, рекомендуется использовать приём пальцевого удара или взмах кисти руки при подчёркивании соответствующих звуков или аккордов при равномерном движении меха.

Приведём пример аранжировки мелодии известной песни “*Ain't That a Kick In Head?*”, которая была написана в 1960 году на музыку американского композитора Джимми Ван Хейзен и слова американского автора песен к кинофильмам Сэмми Кана:

Ain't That a Kick In Head

Music by James Van Heusen



Выстраивая собственную версию гармонизации темы, следует основываться на оригинальном предложении автора и «положить» её на один из вариантов аранжированной схемы аккомпанемента в стиле свинг:

The image displays a musical score for piano accompaniment in a swing style, marked with a tempo of $\text{♩} = 272$. The score is divided into three sections: "Swing", "Variant-1", and "Variant-2". The "Swing" section includes markings for "Piano" and "Gtrac" (guitar). The "Variant-1" section includes a marking for "Horn". The "Variant-2" section includes a marking for "Horn". The score is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score shows a series of chords and melodic lines in both hands, with various articulations and dynamics markings.

Следует заметить, что в первых двух тактах отмечена партия предполагаемого инструмента ритм-секции в оркестре (фортепиано). Соответственно, можно без труда представить роль аранжированной модели ритма и прийти к выводу, какими штрихами лучше пользоваться в импровизационной линии верхнего голоса, который появится позже, и в партии басового инструмента. Исполнение темы и аккомпанемента подобного произведения напоминает штриховые подходы в полифонической музыке, где тема проводится, например, штрихом *legato*, а противосложение – *non legato* или *staccato*. С целью разнообразить аранжировку аккомпанемента джазового произведения можно использовать оба предлагаемых выше варианта, дополняя своими творческими предложениями.

При этом следует заметить, что, приступая к аранжировке, автор сталкивается с рядом препятствий технического свойства, находящихся в зоне конструктивных особенностей баяна-аккордеона. Функцию аккомпанемента на этих инструментах выполняет левая рука. Аранжировка будет яркой и убедительной, если автор использует принцип оркестрового мышления, представляя звучание ритм-группы

(ударных, баса, гитары и рояля). Для партии аккомпанемента левой руки и частично правой баяниста или аккордеониста такая роль будет вполне доступна и удобна для исполнения.

Ещё одним важным средством аранжировки является тембровая трансформация, которая на аккордеоне и баяне достигается переключением регистров. Их различные комбинации позволяют имитировать отдельные группы и сольные инструменты оркестра. Поэтому во время исполнения аккомпанемента необходимо использовать более мягкие и бархатные регистры, такие как фагот или кларнет, чтобы не выделяться из общего звучания, а при проведении темы и импровизации можно применять более открытые и яркие тембры. Следовательно, аранжировщику необходимо учитывать тембральность инструмента.

Огромную, едва ли не ведущую роль в процессе создания аранжировки играют приёмы гармонизации, которые на аккордеоне и баяне имеют некоторые особенности, также связанные с конструкцией данных инструментов. Джазовая музыка располагает широким выбором гармонических средств. Основными гармоническими структурами являются джазовые интервалы, септаккорды и нонаккорды, а также их разновидности с добавленными или заменёнными тонами. Однако средствами готовой (левой) клавиатуры аккордеона и баяна невозможно воспроизвести изысканную гармонию джаза, пропитанную хроматизмами. Можно сыграть лишь простые аккордовые структуры: мажорное и минорное трезвучия, малый мажорный и уменьшенный септаккорды. Поэтому, создавая аранжировку для таких разновидностей баяна и аккордеона (*Standard Bass*), автор может применять только простые аккордовые структуры в необходимых комбинациях, что, безусловно, обедняет гармоническое наполнение джазовой музыки.

Более широкие возможности адаптации к специфической джазовой аккордике имеет левая клавиатура готово-выборных инструментов. Это инструменты системы *Free Bass* (готово-выборный), например, самые распространённые модели баяна – это «Юпитер», «Украина» – «вершина конструкторской мысли в области создания семейства клавишно-пневматических гармоник» [2, с.12].

Вследствие того, что расположение клавиш на правой клавиатуре аккордеона шире, чем между кнопками правой клавиатуры баяна, некоторые проблемные фрагменты в тексте пьесы, связанные с различными подходами к исполнению на баяне и аккордеоне, можно упрощать для комфорта игры на любой системе инструментов. Если на готовой системе все аккорды звучат в тесном расположении, то на выборной системе используется и широкое, путём набора отдельных звуков. Однако, нельзя не учитывать определённые исполнительские трудности, особенно характерные для воспроизведения текста в быстром темпе.

При создании аранжировки произведения в быстром темпе, не следует перегружать её сложными гармоническими последовательностями аккордов и интенсивным гармоническим движением. В качестве примера рассмотрим джазовый стандарт одного из наиболее известных произведений Дюка Эллингтона *C-Jam Blues*, где гармонизация главной темы и импровизации составлена из четырёх аккордов блюзовой сетки гармонии: *C9; F7; Dm7/G; G7*.

C-JamBlues

Music by DukeEllington

И наоборот, при гармонизации пьесы в медленном темпе, например, в стиле баллады, альтерированные септ-, нон- или ундецим-аккорды, исполняемые приёмом арпеджиато, бесспорно, обогатят мелодию:

Crystal Silence

Music by Chick Corea

Пятизвучные аккорды, получившие в джазовой музыке название «блок-аккордов», создают гармонически плотное звучание и являются фактурным признаком свинга. Благодаря достаточно компактному расположению клавиш правой клавиатуры на аккордеоне (кнопок – на баяне), техника пятизвучных блок-аккордов, имитирующая массивное оркестровое звучание, очень точно отражает свинговую манеру игры.

Нередко возникают ситуации, когда при построении басовой линии нужно учитывать смену гармонии, то есть подготавливать её заранее. Для этого необходимо на последнюю четверть перед новым аккордом ставить вводный тон или полутон к основному тону следующего аккорда. Он может быть как восходящим, так и нисходящим.

Наряду с гармонией, при создании аранжировки в изменённом варианте может быть представлена мелодия, причем, нередко даже всемирно известных песен (в другом ритме, с новыми звуками, паузами, штрихами, акцентами и т. п.). В качестве примера приведем фрагмент темы в джазовом стандарте Эллингтона-Тизола “*Caravan*”:



В аранжировке Л. Байера она выглядит следующим образом:



Необходимо, однако, заметить, что подобная практика аранжировки шедевров джазовой музыки, представление их в совершенно новом облике требует очень осторожного, тактичного подхода.

Структурной моделью джазовой аранжировки является уходящая корнями в фольклор вариационная форма. Следуя традиции, аранжировщик должен начинать и завершать проведение темы всеми инструментами *tutti* или ансамблем инструментов в основной

тональности. Эти два проведения обрамляют форму, придают ей законченность и уравновешенность. Между ними располагаются «квадраты», количество которых не регламентировано и определяется числом солистов-инструменталистов, их мастерством, наличием оркестровых групп, а в песнях также количеством куплетов и инструментальных «проигрышей». Работая над созданием аранжировки, музыкант, как правило, изменяет в этих «квадратах» мелодию, гармонию, ритм, фактуру, что и придаёт (подобно вариациям) различные оттенки звучанию произведения. Фактура в каждом отдельном «квадрате» также может варьироваться, но при этом быть тесно связанной со стилем, особенностями баянно-аккордеонного исполнительства, изобретательностью аранжировщика.

Следует отметить, что при гармонизации и импровизации (варьировании) квадрата основной мелодии, который должен повторяться, партия аккомпанемента может быть неизменной, но это остаётся на усмотрение автора аранжировки.

В приведённом ниже примере основная тема начинается с третьего такта:

Ain't That a Kick In Head
Music by James Van Heusen

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the song "Ain't That a Kick In Head" by James Van Heusen. The score is written in 2/4 time and consists of four measures. The first measure begins with a piano (p) dynamic marking. The second measure features a forte (ff) dynamic marking. The third measure is marked with a piano (p) dynamic. The fourth measure is marked with a piano (p) dynamic. The score includes both treble and bass clefs, with various musical notations such as chords, single notes, and rests. The bass line is particularly active, featuring a steady eighth-note accompaniment.

В большинстве исполнительских версий стандартных форм джазовых произведений предлагаются такие разделы, как введение, основная тема, вариационная часть, а также импровизация, заключительное проведение темы. Как правило, аранжировщик, в соответствии с выбранной формой произведения, сначала работает над основным материалом, а затем переходит к созданию вступления, импровизации и окончания пьесы.

В современных направлениях джаза (модальный джаз, джаз-рок, фьюжн и других), кроме традиционных, используются также сложные по композиционной структуре формы, заимствованные из академической музыки или этнических музыкальных культур. Вступление, как всегда, воспроизводится по логическому доведению мелодико-гармонической составляющей до начала темы, и звучит в свинге и в темпе, и характере композиции. Традиционно этот раздел может быть использован как материал для заключительного проведения основной темы.

Окончание джазового произведения komponуется также на основе последнего раздела основной темы, например, в виде повторяющегося рефрена. Благодаря свободной форме исполнительства и развития джазового искусства в стиле свинг уже утвердились некоторые модели завершения композиций:

The image displays two musical examples, labeled "Variant-1" and "Variant-2", each consisting of a piano (right) and bass (left) staff. Variant-1 shows a piano part with complex chordal textures and a bass line with a steady eighth-note pattern. Variant-2 shows a piano part with similar textures and a bass line that includes some triplet rhythms. Both examples illustrate different ways to conclude a jazz piece.

Раздел импровизации может занимать несколько квадратов, поскольку функция его – это показ темы произведения с различных сторон и использование максимального количества разнообразных приёмов, что должно приводить к кульминации произведения. В построении импровизационного раздела целесообразно создавать свою оригинальную версию, где авторской может оставаться только гармонизация темы, поскольку она будет воспроизводить в памяти слушателя основную мелодию, на которую джазовый музыкант импровизирует. В процессе импровизации, в отличие от других разделов, где допускается 10–15% изменений авторского текста, не может быть

таких жёстких ограничений, однако пренебрегать чувством меры не стоит.

Кроме перечисленных приёмов интересно упомянуть часто используемое в аранжировках джазовых произведениях для баяна и аккордеона глissандирование, что является в принципе имманентным баянно-аккордеонным выразительным приёмом.

Следует подчеркнуть, что приём глissандо в джазовой музыке применяется не как шумовой эффект, а с целью усиления выразительности музыкального образа, поэтому он находит несколько возможностей адаптации. Во-первых, исполнение «темперированного глissандо» на аккордеоне и баяне – это быстрое скольжение по клавиатуре даже в пределах нескольких октав вверх и вниз различными интервалами и аккордами, с тем лишь отличием, что на аккордеоне (как и на фортепиано) глissандо осуществляется по белым клавишам, а на баяне – на одном или нескольких рядах по малотерцовому принципу, т. е. по звукам уменьшенного септаккорда. «Нетемперированное глissандо» (термин Ф. Липса) [2] основано на плавной манипуляции степени нажима клавишей (кнопок) с одновременным усилением или ослаблением натяжения меха, что влияет на усиление или ослабление пульсации «голосового язычка» (особенно в низком регистре).

При создании аранжировки и в процессе исполнения таких глissандо следует помнить, что филировка и интонационное движение здесь являются обязательными. Перед опорной нотой (аккордом) глissандо не может оборваться, а должно вливаться в неё без цезуры.

Создание качественных аранжировок джазовых произведений в стиле свинг для баяна и аккордеона представляет собой увлекательный творческий, но специфический процесс, имеющий свою отдельную сферу в музыкальном пространстве. Он требует знания всех нюансов исполнения джазовой музыки, широкого музыкального кругозора, композиторских навыков, слухового опыта. От музыкального вкуса и таланта аранжировщика целиком зависит стилевое направление и убедительность звучания музыкального произведения. При этом, аранжировка делает доступным исполнение многих оркестровых и вокальных произведений и, как компонент оригинального творчества, открывает неограниченные возможности перед мыслящим музыкантом.

Широкая палитра артикуляционных и тембральных возможностей и многогранность художественно-выразительных средств баяна и аккордеона определяют широкую популярность этих инструментов при исполнении джазового репертуара.

Список использованных источников

1. Кинус, Ю. Г. Аранжировка как фактор композиции в джазе [Электронный ресурс] / Ю. Г. Кинус-. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/aranzhirovka-kak-faktor-kompozitsii-v->

- dzhaze, свободный. – Загл. с экрана.
2. Липс, Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 1985. – 157 с.
 3. Мамбетов, С. Я. Баянное искусство в эстрадно-джазовом направлении [Электронный ресурс] / С. Я. Мамбетов-. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/bayannoe-iskusstvo-v-estradno-dzhazovom-napravlenii>, свободный. – Загл. с экрана.
 4. Пчелинцев, А. В. Воплощение эстрадно-джазовой стилистики на аккордеоне и баяне: к вопросу о методах трансформации [Электронный ресурс] / А. В. Пчелинцев-. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/voploschenie-estradno-dzhazovoy-stilistiki-na-akkordeone-i-bayane-k-voprosu-o-metodah-transformatsii>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Kinus Yu. Aranzhirovka kak faktor kompozicii v dzhaze [Arrangement as a composition factor in jazz]. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/aranzhirovka-kak-faktor-kompozitsii-v-dzhaz-htm>, free.
2. Lips F. Iskustvo igrы na bayane [The art of playing the button accordion]. Moscow : Muzyka [Music], 1985, 157 p.
3. Mambetov S. Bayannoe iskustvo v estradno-dzhazovom napravlenii [Bayan art in pop-jazz direction]. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/bayannoe-iskusstvo-v-estradno-dzhazovom-napravlenii-htm>, free.
4. Pchelintsev A. Voploschenie estradno-dzhazovoj stilistiki na akkordeone i bayane: k voprosu o metodah transformacii [Embodiment of pop-jazz style on the accordion and button accordion: on the question of transformation methods]. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/voploschenie-estradno-dzhazovoy-stilistiki-na-akkordeone-i-bayane-k-voprosu-o-metodah-transformatsii-htm>, free.

Должиков В. Н. Специфика аранжировки джазовой музыки в стиле свинг для баяна и аккордеона. Работа посвящена вопросу адаптации аккордеона и баяна к жанрово-стилевым условиям джазовой музыки в стиле свинг. Отмечается, что кристаллизация джазового направления в развитии баянно-аккордеонного искусства является знаковым явлением в творчестве композиторов. Рассматриваются также вопросы популяризации инструментального исполнительства баянистов и аккордеонистов с точки зрения жанрового расширения концертного репертуара за счёт включения в него произведений джазовой музыки, расширения стилистических рамок концертной программы.

Центральный раздел работы посвящён вопросам аранжировки как метода преобразования и, одновременно, – элемента исполнительской культуры. Подчёркивается роль аранжировщика, который, определяя целостный музыкально-драматургический план произведения и раскрывая процесс развития музыкальной идеи композитора, демонстрирует собственную трактовку этой идеи и вносит

свой творческий «вклад» для исполнения на баяне или аккордеоне. Автор отмечает причины популярности джазовых аранжировок, а также особую важность отражения особенностей стиля свинг в процессе создания аранжировки. Детально освещается комплекс специфических приёмов изложения: гармонической вертикали, звукоизвлечения, артикуляции, отражающих джазовую стилистику на этих инструментах. На основе приведённых примеров автор отмечает некоторые специфические приёмы аранжировки, подчёркивая, что через комплекс этих средств происходит адаптация аккордеона и баяна к джазовой стилистике.

Ключевые слова: джазовая музыка, аранжировка, свинг, баянно-аккордеонное исполнительство

Должиков В. М. Специфіка аранжування джазової музики в стилі свінг для баяна і акордеона. Робота присвячена питанню адаптації акордеона і баяна до жанрово-стильових умов джазової музики в стилі свінг. Відзначається, що кристалізація джазового напрямку в розвитку баянно-акордеонного мистецтва є знаковим явищем у творчості композиторів. Також розглядаються питання популяризації інструментального виконавства баяністів і акордеоністів з точки зору жанрового розширення концертного репертуару за рахунок включення в нього творів джазової музики, розширення стилістичних рамок концертної програми.

Центральний розділ роботи присвячений питанням аранжування як методу перетворення і, одночасно, – елементу виконавської культури. Підкреслюється роль аранжувальника, який, визначаючи цілісний музично-драматургічний план твору і розкриваючи процес розвитку музичної ідеї композитора, демонструє власне трактування цієї ідеї і вносить свій творчий «внесок» для виконання на баяні або акордеоні. Автор зазначав причини популярності джазових аранжувань, а також особливу важливість підкреслення особливостей стилю свінг в процесі створення аранжування. Детально розглядається комплекс специфічних прийомів викладу: гармонійної вертикалі, звуковидобування, артикуляції, що відображають джазову стилистику на цих інструментах. На основі наведених прикладів автор відзначає деякі специфічні прийоми аранжування, підкреслюючи, що через комплекс цих прийомів відбувається адаптація акордеона і баяна до джазової стилистики.

Ключові слова: джазова музыка, аранжування, свінг, баянно-акордеонне виконавство.

Dolzhikov V. The specifics of swing jazz arrangement for button accordion and accordion. The work is devoted to the issue of adaptation of the accordion and button accordion to the genre and style conditions of jazz music in the swing style. It is noted that the crystallization of the jazz direction in the development of bayan-accordion art is a landmark phenomenon in the work of composers. The issues of popularizing the instrumental performance of bayan and accordion players are also considered from the point of view of

the genre expansion of the concert repertoire by including works of jazz music in it, expanding the stylistic framework of the concert program.

The central section of the work is devoted to the issues of arranging as a method of transformation and, at the same time, an element of performing culture. The role of the arranger is emphasized, who, by defining a holistic musical and dramatic plan of the work and revealing the process of development of the composer's musical idea, demonstrates his own interpretation of this idea and makes his own creative "contribution" for performance on the button accordion or accordion. The author notes the reasons for the popularity of jazz arrangements, as well as the special importance of reflecting the features of the swing style in the process of creating an arrangement. A complex of specific presentation techniques is covered in detail: harmonic vertical, sound production, articulation, reflecting the jazz style on these instruments. Based on the examples given, the author notes some specific arrangement techniques, emphasizing that through the complex of these means, the accordion and button accordion are adapted to jazz style.

Keywords: jazz music, arrangement, swing, bayan-accordion performance.

УДК 784:159.9

В. В. Заводиленко, Д. В. Олефиренко

О ДИРИЖЁРСКОМ ПРОЧТЕНИИ ЧЕТЫРЁХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ШЕСТОЙ СИМФОНИИ П. ЧАЙКОВСКОГО

Музыка Чайковского будет всегда, пока на земле существует Человек. Она вызывает такие эмоции, так глубоко проникает в тайны человеческой души, так искренна и совершенна, что не может не затронуть самых сокровенных её струн.

В. Федосеев

Творчество истинно русского композитора П. Чайковского, воплотившего в своей музыке глубину русской души, составляет одну из самых ярких страниц в художественной летописи человечества. Как известно, симфоническое творчество композитора, проникнутое национальной окраской и являющееся образцом блестящей оркестровки, «щемящего» мелодизма и тщательно продуманной драматургии, входит в репертуар симфонических оркестров как России, так и зарубежных стран. По праву, одним из самых уникальных и наиболее исполняемых образцов не только в наследии композитора, но и всего русского симфонизма XIX века, является Симфония № 6 (Патетическая). Не удивительно, что

богатство её внутреннего содержания и многоплановая драматургическая конфигурация инициирует разнообразие индивидуальных дирижёрских прочтений.

Центральное звено сложной и многоплановой организации дирижёрской деятельности – практическая реализация творческих представлений тонко прочувствованных и искренне отражённых в произведении композитором образов, складывается из следующих компонентов: определённой комбинации аналитических операций (историко-эстетического, жанрово-стилевого, музыкально-семантического характера); комплекса информативно-двигательных механизмов, выполняющих функцию отражения всей структуры партитуры с максимальной точностью; совокупности социально-психологических качеств личности самого дирижёра, среди которых, с одной стороны, опыт, характер, темперамент, художественные установки и потребности, с другой, – музыкальное восприятие, воображение, память и образное мышление. Такая многослойная система дирижёрского искусства, которую условно можно представить в виде постоянно вращающейся сферы, в которой все компоненты спаяны прямыми и обратными связями, является залогом художественно-ценного исполнения и обогащения интерпретационного потенциала произведения.

Вместе с тем, в ряде отечественных публикаций, в орбиту которых попадают проблемы дирижёрского искусства в целом (Г. Вуд, Л. Гинзбург, А. Дашунин и др.), ярко выраженная художественная направленность дирижирования (И. Мусин, Е. Пчелинцев, В. Свитов, Б. Смирнов, О. Тремзин), постановка исполнительского аппарата дирижёра (М. Багриновский, С. Казачков, К. Ольхов и др.), техника дирижирования (М. Канерштейн, Н. Малько, И. Мусин, А. Пазовский и др.), личность и воспитание дирижёра (Ш. Мюнш, А. Иванов-Радкевич, К. Кондрашин, И. Мусин), психология дирижирования (Л. Гинзбург, И. Мусин, М. Канерштейн, Г. Рождественский, А. Пазовский, Г. Ержемский), к сожалению, отсутствуют комплексные исследования особенностей дирижёрской интерпретации, которые раскрывали бы авторский замысел произведения, в частности Шестой симфонии П. И. Чайковского, с позиций особенностей её трактовок представителями различных национальных культур. Такой ракурс необходим для понимания феномена музыки величайшего российского композитора, его вклада в музыкальную культуру, что и составляет **актуальность** избранного вектора исследования.

Цель статьи – выявить особенности прочтения Шестой симфонии П. Чайковского представителями западноевропейской и отечественной дирижёрских школ. В центре внимания – варианты трактовки Шестой симфонии Н. Голованова (Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, 1948), Е. Светланова (Государственный академический

симфонический оркестр СССР, 1967), Г. Караян (Берлинский филармонический оркестр, 1976), К. Аббадо (Венский филармонический оркестр). По мнению автора, эти исполнительские версии являются наиболее убедительными и показательными в плане отражения традиций своих национальных дирижёрских школ.

Согласно мнению многих музыкантов, яркие и эталонные трактовки Шестой симфонии были созданы одними из лучших интерпретаторов русской музыки – Н. Головановым и Е. Светлановым. Н. Аносов писал: «Когда думаешь о творческом облике Николая Семёновича Голованова, то основной, наиболее характерной чертой представляется его национальная сущность. Русская национальная настройка творчества пронизывает исполнительскую, дирижёрскую и композиторскую деятельность Голованова» [2]. Интерпретации Мастера отличались большой смелостью и индивидуальностью, что часто вызывало непонимание со стороны рецензентов. Отвечая на критику своего исполнения Шестой симфонии П. Чайковского, Н. Голованов писал: «Я так слышу музыку, это моя трактовка – и ферматы, и цезуры, и динамика, и темповые сдвиги. Если же всё снять исчезнет мой почерк артиста» [1, с. 65].

Яркостью национального своеобразия отличался и стиль Е. Светланова: «...никто, наверное, не чувствует так глубоко и так верно душу русского человека, как он; никто не воплощает её в музыке с такой неподдельной искренностью, правдивостью, обжигающей эмоциональностью», – отмечала Е. Образцова [5].

Среди представителей западноевропейской дирижёрской школы, оставивших запоминающиеся исполнительские версии Шестой симфонии П. И. Чайковского, следует назвать Г. Караяна и К. Аббадо.

Оценивая интерпретаторскую работу дирижёра, важно внимание к образам сочинения, поданным в основных тематических образованиях, способам формирования генеральных кульминаций, использованию комплекса средств музыкальной выразительности (артикуляция, агогика, динамика, фактура, пр.).

Приведём некоторые показательные примеры сравнения.

Н. Голованов в **первой части** симфонии значительно усиливает динамические и агогические контрасты, достигая особой рельефности и выпуклости звучания тематических построений. Показательна, в этом плане, **тема вступления**. В условиях медленного темпа, тягучести и непрерывности развития в партии контрабасов (с неослабевающим звучанием, приводящим к кульминации в пятом такте (*sf*)) дирижёр достигает необычайной силы динамики, учитывая все детали партитуры. Обращает на себя внимание частое использование агогических приёмов, создающих ощущение, то оттягивания, то ускорения времени. В результате, достигается эффект необычайной напряжённости, остроты ощущения трагизма.

Е. Светланов исполняет вступление подвижной и в более ровном движении, с минимальным использованием агогических приёмов. Показательно, что работа над музыкальным образом происходит в большей степени за счёт динамической палитры. Тонкая динамическая нюансировка и яркие контрасты способствуют усилению образа трагизма и обречённости.

В интерпретации Г. Караяна во вступлении нет того острого, щемящего трагизма и резких контрастов, которые наблюдаются у русских дирижёров. К примеру, соло фагота у него звучит очень мягко, размеренно, в едином движении. Весь музыкальный материал звучит в единой пульсации, без агогических сдвигов. «Вздохи» и «всхлипывания» у духовых звучат мягко и сглаженно. Даже *sf* звучат не внезапно, а достаточно подготовлено и тушёвано. В целом, динамика здесь волнообразная, без резких перепадов и контрастов, что способствует сдержанности в передаче чувств.

Подобное исполнение наблюдаем и у К. Аббадо. Тема вступления в его интерпретации звучит чуть медленнее (♩=42), чем указано автором (♩=54). Дирижёр здесь мыслит длинными фразами, а не мелкими мотивами. Всё вступление звучит очень цельно, в единой пульсации, с тенденцией к объединению музыкального материала.

В целом, и у Г. Караяна, и у К. Аббадо вся первая часть симфонии звучит в единой пульсации, в одном темпе (в отличие от отечественных музыкантов). Они словно объединяют всё единым сквозным развитием. У русских же дирижёров, напротив, наблюдается стремление к тонкой детализации.

Рассматривая **вторую часть** симфонии, обратим внимание на её образное содержание и особенности трактовки жанровых признаков вальса.

В исполнении Н. Голованова и Е. Светланова вторая часть предстаёт в мягком, лирическом свете, но с нотками драматизма. В отчётливо прослушивающиеся жанровые черты вальса, постепенно вплетается тонкая нить трагизма (наиболее ярко проявляющаяся в среднем разделе). Стоит отметить, что традиционно средний раздел исполняется медленнее (хотя у автора смены темпа нет). Особенно, это хорошо прослушивается у Голованова, который исполняет средний раздел гораздо сдержаннее, дирижируя его, как и коду, на пять³¹.

Тематический материал основного раздела второй части симфонии достаточно однообразен, с множеством повторов. Разнообразие проявляется лишь в динамике и инструментовке. И

³¹ В целом, исполнять средний раздел и коду второй части медленнее стало своего рода традицией среди дирижёров.

Н. Голованов, и Е. Светланов ярко используют динамические оттенки, порой даже их преувеличивая. Например, контраст между *f* и *mf* у обоих дирижёров очень значительный. Также Н. Голованов активно использует агогические приёмы. В обострении немногих контрастов данной части как будто прочитывается свойственное П. Чайковскому умение скрыть за видимой безмятежностью предвидение будущей трагичности.

Рассматривая исполнительские версии Второй части симфонии зарубежных дирижёров, отметим, что Г. Караян устанавливает в ней достаточно сдержанный темп. В результате, музыка этой части звучит в характере необычайно лирического, мечтательного вальса, отличающегося певучестью и плавностью движения. К. Аббадо также трактует данную часть в духе светлого, лирического вальса, с ярко выраженными чертами танцевальности, но исполняет её без присутствующей у Г. Караяна тягучести и чуть живее.

Г. Караян строго придерживается всех нюансов, выписанных в партитуре. В отличие от русских дирижёров, контрастами звучания обновляющих повторяющийся тематизм, у Г. Караяна заметно лишь тембровое перекрашивание. Вся часть объединена одним характером, одним образом, повторы темы динамически не контрастируют.

В исполнении второй части у обоих дирижёров ощущается цельность, единство, строгое следование авторскому тексту. Делая акцент на танцевальной вальсовой основе, они мыслят её как лирический центр симфонии.

Третья часть симфонии, зачастую, трактуется дирижёрами достаточно разнопланово, вплоть до диаметрально противоположных концепций. «Некоторые дирижёры, подчёркивая трагизм, безысходность финала, умеряли динамический размах третьей части, другие, наоборот, раздували динамику и громогласность скерцо-марша, как бы стремясь его «героикой» парализовать последующие мрачные выводы финала» [3, с. 281]. Дирижёр К. Кондрашин отмечал: «Скерцо, которое иногда трактуется как жизнеутверждающее, с моей точки зрения, самая трагическая часть; собственно, в подходе к скерцо и выражается концепция дирижёра» [2, с. 128].

В исполнении Н. Голованова третья часть звучит в торжественном, героическом ключе, где нет места зловещему драматизму и трагизму. В трактовке данного скерцо-марша Е. Светлановым также нет острого драматизма, зато очень рельефно проступают жанровые черты марша. Дирижёр исполняет часть от начала до конца в одном темпе, без существенных темповых сдвигов. А чёткое, точное произношение всех звуков на стаккато, яркое, насыщенное, полновзвучное звучание оркестра придаёт музыке характер чеканного, победного, блестящего марша. В целом, Е. Светланов придерживается всех авторских указаний, выполняя их очень точно и скрупулёзно. Это отличает его исполнение от трактовки Н. Голованова, в которой

обращают на себя внимание многочисленные отступления от авторских указаний в области динамики и темпа, а также активное использование агогических приёмов. К примеру, лёгкое и стремительное начало третьей части Н. Голованов исполняет значительно быстрее (дирижируя на два

(♩ = 182)), чем указано в партитуре (♩ = 152). А в букве СС дирижёр использует приём вторжения резкой смены динамики (внезапное *spp*, вместо указанного автором *fff*) и резкой смены темпа (*meno mosso*). На протяжении следующих четырёх тактов с каждым аккордом он усиливает звучание (*crescendo*), при этом ускоряя движение, и возвращаясь в исходный темп. Тем самым, выход на кульминацию получается очень динамичным.

В исполнении Г. Караяна третья часть проносится на одном дыхании, здесь нет торможений, всё объединено сквозным развитием.

При достаточно быстром темпе (♩ = 166) все элементы фактуры очень хорошо прослушиваются. Г. Караяном третья часть трактована, прежде всего, как марш – победный и героический. В трактовке данной части у К. Аббадо также на первый план выходят маршевые черты, но это суховатый, чеканный, несколько эмоционально сдержанный марш.

Таким образом, у зарубежных дирижёров именно маршевое начало (а не скерцозное) выходит на первый план, эта часть трактуется ими как яркий, утвердительный финал, который воспринимается как точка, завершение всей симфонии. Поэтому в их исполнении **четвёртая часть** скорбно-лирическим шлейфом звучит словно послесловие, эпилог. Её дирижёры трактуют в большей степени как скорбно-лирическую, с налётом шемящего трагизма.

Отечественные же дирижёры стараются очень глубоко проникнуть в суть драматургии финала симфонии, который трактован в очень трагическом ключе. У них это смысловая кульминация всего произведения. Поэтому в скорбном медленном финале особенно ярко прослушивается выпуклая контрастная динамика и тонкая нюансировка, подчёркивающие остро конфликтный характер музыки. А свободное владение агогикой, в результате, здесь даёт ощущение очень естественного движения музыки. К примеру, Н. Голованов делает много нюансов, которые не указаны в партитуре, как динамических, так агогических и артикуляционных. Тем самым, драматургия части наполняется разнообразными красками, насыщается гамма образов и чувств.

Дирижёры, исполнения которых были рассмотрены, являются ярчайшими представителями своих национальных школ. Поэтому, изучив их стиль работы, можно, в определённой степени, судить об особенностях трактовки данной симфонии в западноевропейской и отечественной дирижёрских школах.

Особенностью трактовки Н. Голованова является усиление заложенных в партитуре контрастов, их обострение. Свободное и смелое использование агогики, мастерская работа с музыкальным временем – умение балансировать с приёмами сжатия и расширения времени. Для него характерна, во многом, свободная трактовка авторского текста. Дирижёр часто позволяет себе усиливать или уменьшать указанные динамические оттенки, на порядок ускорять или замедлять темпы. Целью всех этих вольностей является максимально полное раскрытие авторского замысла, демонстрация всего многообразия заложенных драматических коллизий. В сравнении с другими дирижёрами, исполнение Н. Голованова отличается наибольшими контрастами. Именно в его исполнении кульминация I части звучит очень драматично, являясь самой трагичной из всех рассмотренных исполнений.

Е. Светланов в своей трактовке Шестой симфонии также активно пользуется агогическими приёмами, обращает на себя внимание и усиление динамических контрастов. Но в сравнении с Н. Головановым, Е. Светланов в большей степени придерживается авторского текста, что, тем не менее, не мешает ему создать глубоко индивидуальную трактовку данной симфонии.

Общим принципом обоих русских дирижёров является то, что все средства выразительности (агогика, динамика и др.) исходят от образности, от драматургии, все приёмы подчинены образу, его развитию и раскрытию. Также для них характерно активное использование агогики, преувеличение динамики, яркие динамические контрасты, выбор нужного темпа для раскрытия образа, независимо от авторских указаний. То есть, авторский текст для них не является незыблемым, а становится лишь направлением, основой, от которой они отталкиваются, творя собственное прочтение, уникальное и глубоко индивидуальное. Кроме того, русские дирижёры при повторе одного материала никогда не исполняют его одинаково, находя каждый раз новое звучание, делая яркие контрасты (за счёт темпов, динамики).

В западноевропейской школе наблюдаем иные принципы. Для Г. Караяна характерно выдерживание темпов, минимальная агогика, он всегда максимально придерживается авторского текста. Отличительной чертой стиля дирижёра является единая равномерная пульсация, объединяющая большие разделы формы. В целом, для Г. Караяна характерна тенденция всё объединять – темпом, пульсацией, динамикой.

Характерной чертой стиля К. Аббадо также является максимальное выполнение всех авторских указаний (очень скрупулёзно и тщательно), строгое и неукоснительное следование партитуре. В связи с этим, в его исполнении наблюдается минимальное использование агогики и динамических контрастов (не выписанных в партитуре). Для К. Аббадо также характерно объединять большие разделы формы единой пульсацией, темпом.

Подводя итоги, можно сказать, что у каждого из русских дирижёров симфония звучит очень самобытно и индивидуально, убедительно и ярко. Каждое из этих прочтений является глубоко индивидуальным. В исполнениях европейских дирижёров наблюдается больше сходств, чем различий, для них характерен более общий подход в трактовке, сходные принципы, связанные с традициями европейской дирижёрской школы.

Список использованных источников

1. Гинзбург, Л. В. Избранное: Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. В. Гинзбург. – М. : Сов. композитор, 1982. – 304 с.
2. Григорьев, Л. Г. Платек, Я. И. Николай Семёнович Голованов [Электронный ресурс] / Л. Г. Григорьев, Я. И. Платек. – Режим доступа : <https://www.belcanto.ru/golovanov.html>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Кондрашин, К. П. О дирижёрском прочтении симфоний П. И. Чайковского / К. П. Кондрашин. – М. : Музыка, 1977. – 162 с.
4. Кремлёв, Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского / Ю. А. Кремлёв. – М. : Музыка, 1955. – 304 с.
5. Светланов Евгений Федорович. [Электронный ресурс] / Знаменитости.– Режим доступа : <http://persona.rin.ru/view/f/0/20948/svetlanov-evgenij-fedorovich>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Ginzburg L. Izbrannoe: Dirizhyory i orkestry. Voprosy teorii i praktiki dirizhirovaniya [Selected: Conductors and orchestras. Issues of theory and practice of conducting]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1982, 304 p.
2. Grigoriev L. Platek Ya. Nikolai Semyonovich Golovanov: URL : <https://www.belcanto.ru/golovanov.html>, -htm, free.
3. Kondrashin K. O dirizhyorskom prochtenii simfonij P. I. CHajkovskogo [On the conductor's reading of P. I. Tchaikovsky's symphonies]. Moscow : Muzyka [Music], 1977, 162 p.
4. Kremlev Y. Simfonii P. I. CHajkovskogo [Symphonies of P. I. Tchaikovsky]. Moscow : Muzyka [Music], 1955, 304 p.
5. Svetlanov Evgeny Fedorovich. Znamenitosti [Celebrities]. URL : <http://persona.rin.ru/view/f/0/20948/svetlanov-evgenij-fedorovich> , -htm, free.

Заводиленко В. В., Олефиренко Д. В. О дирижёрском прочтении четырёх интерпретаций Шестой симфонии П. Чайковского. Статья посвящена вопросам интерпретации музыки П. Чайковского. *Предметом* анализа стала Шестая симфония, многообразие внутреннего содержания, глубина и сложность драматургии которой породило множество разнообразных трактовок и индивидуальных прочтений. *Целью* статьи является выявление особенностей исполнения Шестой симфонии П. Чайковского представителями отечественной и западноевропейской дирижёрских школ. В качестве образцов для анализа выбраны интерпретации

Н. Голованова, Е. Светланова, Г. Караяна, К. Аббадо. Полеми для спостережень стали образні характеристики основних тематических образований, способи формування генеральних кульмінацій, використання комплексу засобів музикальної виразності.

В якості методологічної основи даної роботи були використані аналітичний, порівняльний, історичний, теоретичний методи, метод узагальнення.

Відсутність досліджень, що освітлюють особливості інтерпретації Шостої симфонії П. Чайковського в світлі традицій вітчизняної і зарубіжної диригентських шкіл, обумовлює актуальність і новизну обраної теми. Результати порівняльного аналізу різних виконавських версій Шостої симфонії дали можливість виділити деякі особливості трактування даного твору, властиві західноєвропейській і вітчизняній диригентським школам. Якщо трактування російських диригентів більш індивідуальні і самобутні, то у версіях зарубіжних диригентів відзначається більше схожих принципів і загальних підходів до виконання.

Ключеві слова: Н. Голованов, Е. Светланов, Г. Караян, К. Аббадо, диригент, диригентська школа, диригентський стиль, інтерпретація.

Заводиленко В. В., Олєфіренко Д. В. Про диригентське прочитання чотирьох інтерпретацій Шостої симфонії П. Чайковського. Статтю присвячено питанням інтерпретації музики П. Чайковського. *Предметом аналізу* стала Шоста симфонія, різноманітність внутрішнього змісту, глибина і складність драматургії якої породило безліч різноманітних трактувань і індивідуальних прочитань. *Метою* статті є виявлення особливостей виконання Шостої симфонії П. Чайковського представниками вітчизняної та західноєвропейської диригентських шкіл. В якості зразків для аналізу обрані інтерпретації Н. Голованова, Е. Светланова, Г. Караяна, К. Аббадо. Полеми для спостережень стали образні характеристики основних тематических утворень, способи формування генеральних кульмінацій, використання комплексу засобів музичної виразності.

В якості методологічної основи роботи були використані аналітичний, порівняльний, історичний, теоретичний методи, метод узагальнення.

Відсутність досліджень, що освітлюють особливості інтерпретації Шостої симфонії П. Чайковського з позиції відображення традицій вітчизняної і зарубіжної диригентських шкіл, обумовлює актуальність і новизну обраної теми. Результати порівняльного аналізу різних виконавських версій Шостої симфонії дали можливість виділити деякі особливості трактування цього твору, властиві західноєвропейській і вітчизняній диригентським школам. Якщо трактування російських диригентів більш індивідуальні і самобутні, то у версіях зарубіжних

музикантів відзначається більше схожих принципів і загальних підходів до виконання.

Ключові слова: Н. Голованов, Є. Светланов, Г. Караян, К. Аббадо, диригент, диригентська школа, диригентський стиль, інтерпретація.

Zavodilenko V., Olefirenko D. About conductor's reading of the four interpretations of the Sixth Symphony by P. Tchaikovsky. The article is devoted to the issues of interpretation of music by P. Tchaikovsky. *The subject* of the analysis was the Sixth Symphony, the variety of internal content, the depth and complexity of the dramaturgy of which gave rise to a variety of interpretations and individual readings. *The purpose* of the article is to identify the features of the performance of the Sixth Symphony by P. Tchaikovsky by representatives of the Russian and Western European conducting schools. Interpretations by N. Golovanov, E. Svetlanov, G. Karayan, K. Abbado were chosen as samples for analysis. The field for observation was the figurative characteristics of the main thematic formations, the methods of forming general climaxes, the use of a complex of means of musical expression.

Analytical, comparative, historical, theoretical methods, and the method of generalization were used as the methodological basis of this work.

The lack of research highlighting the peculiarities of the interpretation of the Sixth Symphony by P. Tchaikovsky in the light of the traditions of domestic and foreign conducting schools determines *the relevance* and *novelty* of the chosen topic. The results of a comparative analysis of various performing versions of the Sixth Symphony made it possible to highlight some of the features of the interpretation of this work, which are characteristic of the Western European and Russian conducting schools. If the interpretations of Russian conductors are more individual and original, then in the versions of foreign musicians there are more similar principles and general approaches to performance.

Key words: N. Golovanov, E. Svetlanov, G. Karayan, C. Abbado, conductor, conducting school, conducting style, interpretation.

УДК 78.082.4

О. В. Аверина, В. В. Аверин

**ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ОРКЕСТРОВОЙ ФАКТУРЫ
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО (НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ НАД
ПРОИЗВЕДЕНИЕМ ВЛ. ЗОЛОТАРЁВА
«КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ № 1», I ЧАСТЬ)**

В концертмейстерской практике в классе баяна (аккордеона) пианисту довольно часто приходится сталкиваться с исполнением переложений оркестровых партий. Чаще всего это связано с исполнением оригинальных сочинений для баяна, написанных в жанре концерта.

Активный интерес к баянному концерту возникает в первой половине XX столетия и является следствием интенсивного процесса интеграции инструмента в академическую среду. Совершенствуясь, приобретая новые выразительные возможности, он привлекает к себе внимание отечественных композиторов. Свои произведения создают: Т. И. Сотников «Концерт для выборного баяна с оркестром» (1937), Ф. А. Рубцов «Концерт для баяна с оркестром народных инструментов» (1937), Ю. Н. Шишаков «Концерт для баяна с русским народным оркестром» (1949), Н. Я. Чайкин «Концерт для баяна и симфонического оркестра № 1» (1951), К. А. Мясков «Концерт для баяна и симфонического оркестра» (1960) и мн. др.

«Наиболее интересные и показательные тенденции появляются в точке пересечения нового и традиционного, а именно при соединении баяна с инструментами симфонического оркестра в жанре концерта. Обосновавшись как одно из магистральных направлений в баянной литературе, концерт становится сферой, в которой вступают в диалог классические принципы мышления и оригинальные стилевые решения, темброво-фактурный эксперимент и фольклорная традиция...»³²

К числу композиторов-новаторов, создававших масштабные симфонические произведения для баяна, принадлежит Владислав Золотарёв, чьё стремление расширить потенциал готово-выборного баяна, «...преодолеть ограничения, накладываемые канонами концертирования...» [3, с. 1], вывели инструмент на качественно новый уровень развития.

Творческий путь Вл. Золотарёва – короткая, но яркая веха в истории отечественной музыки 2-ой половины XX столетия. Сегодня, спустя почти 50 лет с момента трагического ухода гения из жизни, можно смело утверждать, что его вклад в развитие и становление музыки (репертуара) для баяна значительно превосходит весьма недолгий период творчества, вмещающий также музыку для народного, симфонического, камерного оркестров, инструментальную, вокальную, а также хоровую.

Актуальность данной статьи объясняется активным интересом баянистов-исполнителей современности к жанру симфонического концерта. В частности, к «Концерту для баяна с оркестром № 1» Вл. Золотарёва – одному из сложнейших сочинений композитора.

В музыковедческой литературе данное сочинение рассматривается в контексте творческого наследия композитора

³² Лебедев А. Е. Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы стилевой эволюции и принципы организации фактуры // disserCat – электронная библиотека диссертаций [сайт]. URL: <https://www.dissercat.com/content/kontsert-dlya-bayana-s-orkestrom-v-otechestvennom-muzykalnom-iskusstve-protsessy-stilevoi-ev> (дата обращения: 24.02.2022).

(Серотюк П. Ф.), с позиции особенностей жанра баянного концерта (Екимова К. Н.), композиторских стиливых приёмов (Малкуш А. С.), новизны выразительных средств (Лебедев А. Е.). Практически отсутствуют исполнительские рекомендации, в том числе касающиеся фортепианной партии, осуществляющей функцию оркестра. Таким образом, основанием для *темы* статьи послужила личная концертмейстерская практика, обусловленная опытом аккомпанирования (в том числе оркестровых переложений) в классе баяна (аккордеона).

Основная *цель* статьи состоит в рассмотрении фактурных особенностей оркестрового переложения для фортепиано для дальнейшего практического применения исполнителями-пианистами в классе баяна (аккордеона).

В этом ключе «Концерт для баяна с оркестром № 1» Вл. Золотарёва представляет интерес для изучения с позиции взаимосвязи сольной и фортепианной партий, их идейно-образного философского содержания, темброво-фактурного воплощения, динамических возможностей баяна (аккордеона) в сопоставлении с оркестром (фортепиано). При этом, по мнению авторов, одной из основных задач концертмейстера является максимальное ориентирование на оркестровое звучание фортепианной фактуры, в связи с чем в статье предложены некоторые исполнительские рекомендации фортепианной версии произведения.

Концерт №1 был задуман композитором в период службы в армии (1963-1966 гг.). Первое исполнение состоялось на конкурсе баянистов на Дальнем Востоке в 1967 году, в сопровождении пианистки Эллы Орковой. В 1972 году композитор выпускает вторую редакцию сочинения под названием «Концертная симфония для баяна с симфоническим оркестром № 1».

Исследуемое переложение для фортепиано выполнено Ф. Липсом – одним из первых исполнителей сочинений Вл. Золотарёва для баяна, активным пропагандистом его творчества, по достоинству оценившего глубину и значимость творческого дарования композитора [5].

Концерт № 1 представляет собой 4-частный цикл, совмещающий в себе черты жанра концерта (наличие каденций, значительные сольные эпизоды у инструмента и моменты его «соревнования» с оркестром) и симфонии (количество частей, их темповая очерёдность, драматургия). Цельности композиции способствует внутреннее тематическое родство частей (на протяжении всего Концерта развиваются интонации главных тем первой части), сквозное образное развитие, драматургический принцип контраста. Основные образные сферы произведения и методы их воплощения являются проекцией своеобразной драматургической триады: Внешний мир (как сфера агрессивного, враждебного окружающего) – Возвышенное (как сфера нематериального,

божественного начала) – Мир Личности (рефлексия, причудливость, психологизм, лиричность). Это обусловлено прежде всего романтичностью мироощущения композитора, противоречивостью его творческой натуры [6]. Образная драматургия Концерта № 1 по своей сути явилась отражением философского мировоззрения раннего периода творчества Вл. Золотарёва, которое в дальнейшем нашло воплощение в более глубоких философско-обоснованных музыкальных произведениях (Соната № 3, Партита, Пять композиций, Концертная симфония № 2, 24 медитации для баяна), трудах, поэзии, живописи и т.д.

За каждой из этих сфер Вл. Золотарёв закрепляет:

– свой, особый спектр звучания, реализуемый с помощью регистров готово-выборного баяна, подражающих тембрам звучания инструментов симфонического оркестра;

– жанровую основу тематизма, представленную посредством определённых жанровых воплощений токкатности, хоральности, фанфарности, скерцозности и др. [6]

Перечисленные образные сферы находят воплощение в композиционно-драматургическом строении, а также в специфике изложения музыкального материала Концерта.

В исследуемой фортепианной партии (как и в партии солиста) можно обнаружить наиболее часто встречающиеся типы фактуры, свойственные определённому образному строю и жанровому началу. Практически все они экспонируются уже в первой части сочинения. В этой связи рассмотрим наиболее репрезентативные эпизоды данного раздела Концерта.

Оркестровое вступление archi I части – большой сольный эпизод, своеобразный монолог патетико-трагедийного характера, в котором с первых тактов ощущается ажитация, мятежность. Внутренний Мир Личности отображён здесь с помощью определённого набора выразительных средств: динамическая сфера *ff*, импульсивно-волевой пунктирный ритм, частая смена метро-ритма, хлёсткие хроматические многозвучные аккорды, стремительные взлёты октав, лавинообразные пассажи, характеризующие крайнюю степень эмоциональной напряжённости, взволнованности, протеста.

С самого начала исполнитель фортепианной партии обязан ощутить верный темп, сохранять остроту пунктирного ритма, наполнить пульсацией половинные ноты в теме, выбрать верный штрих для исполнения акцентированных долей. Пианисту следует чутко следить за расслоением фактуры. Так, сильная доля в теме, которая в оркестре звучит у струнных, на фортепиано не должна затихнуть. Исполнять её целесообразно на внутреннем ощущении *crescendo*. Многозвучные аккорды с секундовым терпким наполнением ритмически вторят звукам темы (своего рода реплики), они должны прозвучать достаточно выразительно, но при этом не заглушить основной голос (Пример 1). Для

продления звука возможно, в данном случае, использовать запаздывающую педаль таким образом, чтобы один голос (тему) хорошо отделить от другого (реплики). Подобный приём нам понадобится также в тактах 15, 17, 20, 22.

Обратим внимание на присутствующие в нотном тексте форшлаги. Играть их необходимо за счёт предыдущей доли в темпе шестнадцатой (на подобии исполнения форшлагов в музыке романтического стиля), чутко вслушиваясь в интонационные мелодические интервалы. Форшлаги несут значительную смысловую нагрузку, придают музыке естественную речевую импульсивность и энергичность.

Пример 1



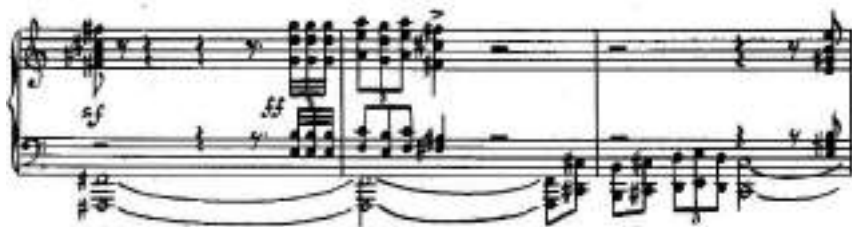
The image shows a musical score for two instruments: Piano (Piano) and Forte (Forte). The Piano part is on the top staff, and the Forte part is on the bottom staff. The Forte part is marked with 'ff' and 'Archi'. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows a more complex passage with many notes and slurs. The Forte part has a dynamic marking of 'ff' and 'Archi'.

В такте 8-м у струнной группы в унисон звучат витиеватые восходящие фигурации, представляющие для исполнения на фортепиано значительное неудобство. С подобным изложением фактуры мы встречаемся в финале первой части, после каденции солиста, а также в отдельных быстрых эпизодах IV части. Необходимо выбрать такую аппликатуру, чтобы, с одной стороны, сохранить синхронность исполнения партий обеих рук в очень подвижном темпе, а с другой – подчеркнуть выразительность темы с её изогнутыми мелодическими ходами.

Внезапная смена метро-ритмической организации – характерный драматургический приём, используемый композитором на протяжении всего произведения. Так, стремительный взлёт шестнадцатых и неожиданное переключение в нисходящем движении на триоли (в тактах 8-14) представляют собой единую фразу, поэтому исполняются как бы на «одном дыхании», в едином порыве, создавая образ неотвратимости, несогласия, надлома. Не случайно, на наш взгляд, Вл. Золотарёв использует схожую ритмическую формулу (в начальных тактах I части и финальных тактах IV части), олицетворяющую символ – «так судьба стучится в дверь», из Симфонии № 5 Л. Бетховена (Пример 2).

Этот кульминационный момент в звучании усилен паузами и оркестровой педалью, на которые пианисту необходимо обратить особое внимание. В партии фортепиано будет сложно достичь тембрового контраста голосов, а также сохранить непрерывность звучания баса, поскольку строгая фактурная вертикаль требуют участия обеих рук. Поэтому ноту в басу целесообразно озвучить глубоко, погружаясь в клавиатуру. Строгое выполнение пауз и чуткая педаль поможет выпуклее подчеркнуть «реплику» сжатых триолей, при этом аккорды требуют исполнения активным штрихом (Пример 2).

Пример 2



«Рахманиновский» тип фактуры (которым изобилует переложение в целом), требует от исполнителя значительных умений, выносливости и определённой организованности игрового аппарата в зависимости от поставленной художественной задачи. Известно, что при исполнении оркестровой музыки пианисты часто прибегают к упрощению фактуры, позволяя себе пожертвовать, как правило, дублирующими голосами в аккордах, либо не озвучивая средние голоса. В любом случае, необходимо серьёзно отнестись к вопросу целесообразности облегчения фактуры, чтобы не нарушить интонационные связи горизонтали и вертикали.

Так, весьма «непианистичными» представляются нам такты 24-32. Наслоения диссонирующих аккордовых масс в связном движении, обилие хроматических звучаний в достаточно протяжённой музыкальной фразе исполняются на фортепиано за счёт довольно мягкой, глубокой атаки. Необходимо избежать ударности в звукоизвлечении, которая не свойственна природе *violini*. Желательно также сохранить всю аккордовую фактуру в партии правой руки с целью сохранения голосоведения и интонационной выразительности. Связная пальцевая игра при условии свободной кисти, а также максимально выверенная правая педаль поможет добиться желаемого звучания.

Сфера Внешнего мира представлена в достаточно сложном в техническом отношении эпизоде разработки I части *Presto deciso*, характеризующимся напором и ударностью, свойственному жанру токкаты. В своём творчестве к данному жанровому началу композитор

обращается, как правило, для передачи негативных агрессивных настроений, образов зла.

Остинатное движение восьмых, одновременное резко акцентированное звучание октав и аккордов в басу у солиста и партии фортепиано, крайне подвижный темп представляют, прежде всего, значительную техническую трудность в ансамблевом исполнении. Потребуется единое ощущение сильной доли и метрической ровности в пульсации шестнадцатыми, ясное отчётливое туше, тщательно выверенный звуковой баланс. Скоординированное совместное исполнение «бегущих» пассажей требует от обоих участников ансамбля виртуозного владения инструментом.

Звучание темы главной партии, носящей характер фанфарных сигналов, не должно нарушать динамичной устремлённости движения мелких длительностей (такты 103-110). В тактах 128-133 в оркестровом изложении её исполняют тромбоны, трубы и валторны в динамике *ff*. Добиться звучания тембра духовых инструментов исполнитель партии фортепиано сможет с помощью плотного, вязкого погружения в клавиатуру при участии правой педали, со сменой на каждую гармоническую функцию.

В кульминационном разделе разработки, завершающимся эффектным нисходящим кластерным глиссандо с помощью смены меха у баяна, звучащее *fff*, пианисту следует обратить особое внимание на исполнение кластеров (Пример 3).

Пример 3

The image displays a musical score for Example 3, consisting of four staves. The top two staves represent the piano part, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The bottom two staves represent the orchestra, with the upper staff for woodwinds and the lower staff for strings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *fff* (fortissimo), *non dim.* (non decrescendo), and *Grave*. The piano part features a prominent descending cluster glissando in the right hand, indicated by a thick black line. The orchestra part includes markings for *ff* and *fff*, and the word *Truand* is written above the string staff.

В Концерте этот элемент сонористической фактуры композитор часто вводит в момент повышенной экспрессии, ассоциирующийся с ощущением краха, ужаса, трагедии. Исполнять кластеры возможно по-разному, исходя из удобства: всей ладонью, боком кисти, несколькими пальцами, учитывая при этом широкое расположение аккордовых сочетаний с применением опорных звуков, выписанных композитором довольно подробно. Создание эффекта пульсирующего разрастающегося пространства – основная задача в исполнении данного фрагмента.

Для передачи образов-состояний, глубокого мира чувств личности, Вл. Золотарёв в партитуре Концерта часто прибегает к полифонизации фактуры. Так, *тема главной партии (в I части)*, представляющая своеобразный монолог-речитатив, выстраивается по принципу полифонического развёртывания, обуславливая кульминацию в «духе славящих хором Глинки» [3, с. 2]. Мрачно-задумчивая, звучащая «издалека» тема баяна, перерастает в величественный гимн, исполняющийся, для более сбалансированного звучания с оркестром, с помощью регистра *tutti*. Пианисту ни в коем случае не следует аккомпанировать солисту: обе партии должны звучать максимально ярко, слитно, равноправно. Приподнятый, воодушевлённый характер музыки предполагает полнозвучное ощущение аккордовой фактуры, подчёркнутое звучание басового голоса у фортепиано и баяна.

Подобный приём развития музыкального материала использован в *оркестровом эпизоде в репризе*, перед каденцией солиста. На этот раз лейтмотив рока исполняется на *fff*, в характере *pesante* у тромбонов. Композитор неслучайно использует призывный тембр медного духового инструмента: часто ассоциируемый с голосом Всевышнего, трубный сигнал будто возвещает о библейском времени начала Страшного Суда над человечеством. Трёхкратное проведение темы завершается резким спадом звучности, символизируя переход в иное образное состояние. Сферу личного переживания – мир Личности – автор практически всегда мыслит в непосредственной связи со сферой Возвышенного.

Анализируя партитуру данного раздела, пианисту особое внимание следует обратить на особую функцию тембров ударной группы инструментов: челесты, вибратона, там-тама, барабана, литавр, колокола. Их драматургическая значимость в процессе развития музыкального материала заключается в создании определённого звукового поля, образа нематериального, некоего фантастического пространства. В передаче характерных оркестровых красок на рояле поможет многообразие приёмов организации пальцевого туше, умелое использование акустических возможностей регистров фортепиано и хорошо продуманная педаль (с возможностью использования обеих педалей).

Важным композиционным моментом музыкальной формы Концерта являются ферматы, паузы, остановки в звучании. Они несут художественную смыслово-образующую функцию, являются мощным

исполнительским средством в донесении сложных глубокомысленных образов. Такова фермата в оркестровой партии, расположенная перед каденцией солиста, обилие пауз и фермат внутри неё, гранд пауза перед разделом *Adagio u Allegro molto* в репризе. В каждом из этих случаев должны быть учтены продолжительность и внезапность наступления ферматы, предварительные темповые замедления (ускорения) перед ней, местоположение (над паузой, над нотой).

Для создания убедительной интерпретации, образной проникновенности, исполнителям необходимо также внимательно отнестись к композиторским ремаркам, отличающимся качественной художественной определённой. Указания *abbandonamente*³³, *lugubre*, *grave* подчёркивает рефлексию внутреннего переживания, уход от всего внешнего, чувство тяжкого раздумья. *Spirito*, *pastorale*, *alcuna licenza*, *perdendosi*, *misterioso* – это мир интуиции, созерцания, высшей реальности.

Проанализировав особенности фортепианной фактуры оркестрового переложения Концерта № 1 (I части) можем определить ряд общих задач в процессе работы над фактурой:

- достижение максимально выразительной игры, основанной на взаимодействии гомофонно-гармонического и полифонического начал;
- соответствующее распределение динамики и тембров звучания в сольных и ансамблевых эпизодах;
- жанрово-стилистическая конкретность и общее понимание образных сфер произведения;
- обоснование организации музыкального времени;
- максимальная детализация музыкального текста переложения.

Список использованных источников:

1. Басурманов, А.П. Справочник баяниста / А.П. Басурманов. – М. : Советский композитор, 1987. – 467 с.
2. Бикташев, В.Н. Искусство концертмейстера: основы исполнительского мастерства. / В.Н. Бикташев. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2014. – 156 с.
3. Лебедев, А.Е. Жанр концертной симфонии в современной музыке для баяна. [Электронный ресурс] / А.Е. Лебедев-. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-kontsertnoy-simfonii-v-sovremennoy-muzyke-dlya-bayana/viewer>, свободный. – Загл. с экрана.
4. Лебедев, А.Е. Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы стилевой эволюции и принципы организации фактуры : дисс. на соиск. уч. степени докт. искусств. [Электронный ресурс] / А.Е. Лебедев-. – Режим доступа :

³³ От итал. – произвольно, непринуждённо, отдаваясь во власть чувств – термин, введённый композиторами-романтиками для обозначения характера исполнения. Музыкальная энциклопедия. М. : 'Советская энциклопедия', 1973. т. 1.

- <https://www.dissercat.com/content/kontsert-dlya-bayana-s-orkestrom-v-otechestvennom-muzykalnom-iskusstve-protsessy-stilevoi-ev>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне / Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 1998. – 145 с.
 6. Малкуш, А.С. Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарёва : дисс. на соиск. уч. степени канд. искусств. [Электронный ресурс] / А.С. Малкуш-. – Режим доступа : <https://cheloveknauka.com/pretvorenie-natsionalnyh-osobennostey-v-stile-vladislava-zolotaryova>, свободный. – Загл. с экрана.
 7. Шендерович, Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е.М. Шендерович. – Л. : Музыка, 1972. – 48 с.

References

1. Basurmanov A. Spravochnik bayanista [Handbook of button accordion player]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1987, 467 p.
2. Biktashev V. Iskusstvo koncertmejestera: osnovy ispolnitel'skogo masterstva [Art of an accompanist: fundamentals of performing arts]. St. Petersburg : Soyuz hudozhnikov [Union of Artists], 2014, 156 p.
3. Lebedev A. Zhanr koncertnoj simfonii v sovremennoj muzyke dlya bayana [Genre of concert symphony in contemporary music for button accordion]. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-kontsertnoy-simfonii-v-sovremennoj-muzyke-dlya-bayana/viewer> - htm, free.
4. Lebedev A. Koncert dlya bayana s orkestrom v otechestvennom muzykal'nom iskusstve: processy stilevoj evolyucii i principy organizacii faktury : diss. na soisk. uch. stepeni dokt. iskusstv [Concerto for button accordion and orchestra in Russian musical art: processes of stylistic evolution and principles of texture organization: dissertation for the degree of Doctor of Arts]. URL : <https://www.dissercat.com/content/kontsert-dlya-bayana-s-orkestrom-v-otechestvennom-muzykalnom-iskusstve-protsessy-stilevoi-ev> - htm, free.
5. Lips F. Iskusstvo igry na bayane [The art of playing the button accordion]. Moscow : Muzyka [Music], 1998, 145 p.
6. Malkush A. Pretvorenie nacional'nyh osobennostej v stile Vladislava Zolotaryova : diss. na soisk. uch. stepeni kand. iskusstv [Implementation of national features in the style of Vladislav Zolotarev: dissertation for the degree of Candidate of Arts]. URL : <https://cheloveknauka.com/pretvorenie-natsionalnyh-osobennostey-v-stile-vladislava-zolotaryova> - htm, free.
7. Shenderovich E. O preodolenii pianisticheskikh trudnostej v klavirah: Sovety akkompaniatora [On overcoming pianistic difficulties in the claviers: Accompanist's advice]. Leningrad : Muzyka [Music], 1972, 48 p.

Аверина О. В., Аверин В. В. Переложение оркестровой фактуры для фортепиано (на примере работы над произведением вл. Золотарёва «Концерт для баяна с оркестром № 1», I часть). Среди отечественных композиторов, создававших масштабные симфонические произведения для баяна, особое место в репертуаре исполнителей

занимає творчість Владислава Золотарьова. В частині, великий інтерес викликає одне з ранніх творів композитора – «Концерт для баяна з оркестром №1», привабливий увагою своєю виртуозністю, образністю, глибоким філософським змістом. В даній статті вперше здійснено спробу розглянути партитуру першої частини Концерту з точки зору особливостей перекладання оркестрової фактури для фортепіано. Це викликане переважно практичними цілями, ґрунтованими на особистому виконавському і педагогічному досвіді авторів.

Фортепіанна фактура перекладання, виконана Ф. Ліпсом, розглядається в зв'язку з жанрово-стильовими, композиційними прийомами, особливостями образно-драматургічної сфери. Використані елементи історичного, аналітичного, інтерпретаційного методів аналізу.

В процесі дослідження виявляються взаємозв'язки сольної і фортепіанної партій, їх ідейно-образного філософського змісту, темброво-фактурного втілення, динамічних можливостей баяна в порівнянні з оркестром (фортепіано). При цьому, на думку авторів, однією з основних завдань концертмейстера є максимальне орієнтування на оркестрове звучання фортепіанної фактури, в зв'язку з чим в статті запропоновані деякі виконавські рекомендації фортепіанної версії твору.

Ключові слова: Вл. Золотарьов, перекладання, концертмейстер, фортепіанна фактура, оркестр, концерт, симфонія.

Аверіна О. В., Аверін В. В. Перекладання оркестрової фактури для фортепіано (на прикладі роботи над твором Вл. Золотарьова «Концерт для баяна з оркестром № 1», I частина). Серед вітчизняних композиторів, які створили масштабні симфонічні твори для баяна, особливе місце в репертуарі виконавців займає творчість Владислава Золотарьова. Зокрема, великий інтерес викликає одне з ранніх творів композитора – «Концерт для баяна з оркестром №1», що привертає увагу своєю виртуозністю, образністю, глибоким філософським змістом. В даній статті вперше зроблено спробу розглянути партитуру першої частини Концерту з точки зору особливостей перекладання оркестрової фактури для фортепіано. Це викликане переважно практичними цілями, що ґрунтуються на власному виконавському та педагогічному досвіді авторів.

Фортепіанна фактура перекладання, виконана Ф. Ліпсом, розглядається у зв'язку з жанрово-стильовими, композиційними прийомами, особливостями образно-драматургічної сфери. Використані елементи історичного, аналітичного, інтерпретаційних методів аналізу.

В процесі дослідження виявляються взаємозв'язки сольної та фортепіанної партій, їх ідейно-образного філософського змісту, темброво-фактурного втілення, динамічних можливостей баяна у

співставленні з оркестром (фортепіано). При тому, на думку авторів, однією із основних задач концертмейстера є максимальне орієнтування на оркестрове звучання фортепіанної фактури, в зв'язку з чим у статті надані деякі виконавські рекомендації фортепіанної версії твору.

Ключові слова: Вл. Золотарьов, перекладення, концертмейстер, фортепіанна фактура, оркестр, концерт, симфонія.

Averina O., Averin V. Arrangement of the orchestral texture for piano (on the example of work on the work by Vl. Zolotarev "Concerto for bayan and orchestra No. 1", part I). Among the domestic composers who created large-scale symphonic works for bayan, a special place in the repertoire of performers is occupied by the work of Vladislav Zolotarev. In particular, of great interest is one of the composer's early works - "Concerto for Bayan and Orchestra No. 1", which attracts attention with its virtuosity, imagery, and deep philosophical content. In this article, for the first time, an attempt was made to consider the score of the first part of the Concerto from the point of view of the peculiarities of the transcription of the orchestral texture for the piano. This is primarily due to practical goals based on the personal performing and pedagogical experience of the authors.

The piano texture of the transcription, performed by F. Lips, is considered in connection with genre-stylistic, compositional techniques, and features of the figurative and dramatic sphere. Elements of historical, analytical, interpretive methods of analysis are used

In the course of the study, the interrelations of the solo and piano parts, their ideological and figurative philosophical content, timbre-textural embodiment, and the dynamic capabilities of the button accordion in comparison with the orchestra (piano) are revealed. At the same time, according to the authors, one of the main tasks of the accompanist is the maximum focus on the orchestral sound of the piano texture, in connection with which the article offers some performance recommendations for the piano version of the work.

Key words: V. Zolotarev, arrangement, accompanist, piano texture, orchestra, concerto, symphony.

**РОМАНСЫ Ц. А. КЮИ КАК УЧЕБНЫЙ МАТЕРИАЛ
В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ**

Одной из важных проблем обучения вокалу является системность подбора музыкального материала, который постепенно усложняется по мере развития певческих данных студента. При этом цели всестороннего развития вокальной техники, правильного звукоизвлечения и звуковедения необходимо сочетать с задачей постоянного расширения кругозора обучающихся в избранной специальности. Чем шире круг произведений, привлечённых для изучения, тем значительнее результат.

В учебных программах вокального класса закономерно большое место занимает романсовое наследие русских композиторов. Творчество каждого из них имеет свои грани стиля и оригинальный художественный облик. Среди малоизученных страниц русского романса – творчество Цезаря Антоновича Кюи, композитора и музыкального критика, члена «Могучей кучки» и Беляевского кружка. Им создано около 400 романсов, а также первое в России исследование истории русского романса. Собственное вокальное творчество Ц. Кюи, работавшего также и в жанре оперы, в большей степени представляет лирическую сторону его дарования. Однако сегодня реальная картина жизни романсов Ц. Кюи ограничена. Звучит не более полутора десятков этих произведений. Конечно, активно исполняются «Царскосельская статуя» и «Сожжённое письмо» (А. Пушкин), но шире указанных пределов ни преподаватели вокальных классов, ни исполнители не выходят. Вместе с тем своеобразный музыкальный мир этого известного в своё время композитора, несомненно, заслуживает внимания и специального изучения.

Цель настоящей статьи – показать основные образные сферы и особенности музыкального склада романсов Ц. Кюи в качестве превосходного учебного материала для решения художественных и технических вопросов развития певческих голосов, а также раскрыть способы работы над вокальными задачами с учётом специфики конкретного музыкального произведения.

Цезарь Антонович Кюи, ученик Станислава Монюшко, А. С. Даргомьжского и М. А. Балакирева, по оценке В. Стасова, «с такими несравненными руководителями при своей чудесной даровитости скоро стал на собственные ноги и быстро вырос до степени

замечательного композитора, истинно правдивого и оригинального» [4, с. 394]. Искренность высказывания и поэтичная картинность проявились уже в ранних его романсах: «Так и рвётся душа», «Я помню вечер», «Из слёз моих много, малютка». Некоторые из них были посвящены ближайшим товарищам и друзьям: В. Крылову («Я тайны моей не скажу никому», «Спи, мой друг молодой», «Я увидел тебя»), Г. Мясоедову («Любовь мертвеца» и полный страсти романс «Недавно оболещён прелестным сновиденьем»). От композиторов, с которыми общался Ц. Кюи и чьё творчество тщательным образом изучал, он взял идеи напевности, верности структурам поэтических текстов, искренность и правду, которая является доминантой русской камерной музыки.

В своих многочисленных статьях и рецензиях Ц. Кюи многократно высказывал мысль о плодотворном союзе музыки и слова: «Музыка и слово дополняют друг друга. Музыка выражением страсти может придать ту глубину, силу, увлекательность, может выразить то внутреннее состояние, на которое не способно слово, и, с другой стороны, слово придаёт музыке то определённое значение, которого само по себе не имеет» [1, с. 315, статья «Каменный гость» А. Даргомыжского].

Этапы освоения вокальной партии, естественно, идут от простого пропевания череды звуков к ощущению фразы, а далее – к пониманию связи музыкальной линии с поэтическим текстом. Филологи, изучающие эволюцию нашей разговорной речи, обратили внимание на то, что Ц. Кюи в романсах «законсервировал» манеру, стиль, ритмы и динамические градации публичного звучания стихов в XIX веке. Потому, работая с его романсами, следует взыскательно анализировать фразировку, содержательность слов и динамические нюансы. Примеры подобного метода, утвердившегося в многолетней педагогической и исполнительской практике автора статьи, продемонстрируем на примере трёх романсов Ц. Кюи.

Начнём с романса «Ангел» (А. Пушкин). Умеренный темп, лёгкое звучание, долгие звуки в конце периодов, диапазон от *до* ¹ *диез* до *фа* ² – всё благоприятно для работы со студентами младших курсов. Романс «Ангел» подходит для любого голоса. В мелодии нет скачков и сложных интервалов, а исполнение встречающихся хроматических ходов поможет студентам в воспитании чистоты интонирования.

Прежде всего стоит обратить внимание на яркую образность романса, что видно при анализе интервальных движений мелодии. Ц. Кюи заложил в них программный смысл, и поющий должен сделать его зримым. Первая фраза об ангеле – плавное восходящее движение, словно разгорающееся сияние, исходящее от него. Следом речь идёт о демоне – и тут, напротив, мелодия уходит вниз (в «ад»), а затем зримо передаёт мятущийся полёт антипода ангела. Этому образу соответствует

и характер аккомпанемента. Это словно воздушные вихри, поддерживающие крылья.

Романс предоставляет отличную возможность для успешной работы над кантиленой и распределением певческого дыхания. Умеренная скорость звуков восьмыми поможет поющему пристально следить за артикуляцией – важной составляющей выразительной интерпретации. Если вокальный текст «Ангела» разложить на отдельные фрагменты и петь по хроматической гамме вверх и вниз, получится ряд очень полезных упражнений, которые методологически можно применять во многих произведениях. Буквально первые такты «В дверях эдема...» – четыре одинаковые ноты с разными согласными и гласными. Так или иначе это сочетание звуков встречается в романсе несколько раз. Гласные «э», «я», «е» – очень полезное сочетание, если поступенно подниматься на квинту и спускаться, повторяя то гласные, то согласные вместе с гласными.

Посредством повторения одной ноты на разных слогах вырабатывается метод для формирования ровности звуковедения, позиционной точности и легатности.

Далее «...Над адской бездною...» – трезвучие с верхней октавной нотой. Здесь опускаемся на квинту и по хроматической гамме продвигаемся вверх. Этот ход можно отработать, транспонируя выше, так как нота fa^2 не является предельной для студента. Сложность в этом романсе – знаки альтерации. Их нужно почувствовать и предельно аккуратно, выразительно интонировать.

The image shows a musical score for a piece titled "Andante J. 72". It consists of four staves. The top staff is the vocal line, written in a soprano clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and contains the lyrics: "В дверях эдема...". The second staff is the piano accompaniment, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic and featuring a rhythmic pattern of chords. The third and fourth staves continue the vocal and piano parts respectively, with the vocal line ending on a fermata. The piano part concludes with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

мандолина, фортепиано. Интересна ремарка композитора, рекомендующая голосу «поплыть в пространстве» («Вдали напев ... льётся...»), и даже обрести некую цветовую гамму («белеет парус на волнах»). Редкий совет для вокалиста *Con colore* (красочно) указывает на возможность экспериментировать с тембрами. От фразы «...О, милый мой...» секвентность первых двух тактов напоминает вокальное упражнение, целью которого является выработка лёгкости при исполнении шестнадцатых нот, удержание высокой позиции на нисходящих интервалах (*ре – си, до дубль диез – ля диез*). Те же нисходящие ходы на терцию встречаются и в четвёртом, пятом и шестом тактах.

Фрагмент «...Вдали напев знакомый льётся...» сложен двойным выходом на *ля диез* (*до диез – ля диез* – это большой интервал, требующий особой подготовки). Можно выучить этот ход, начиная с попевки *ля диез*¹ – *фа диез*², а можно и ниже, то есть петь этот интервал как упражнение. Потом соединить второй фрагмент с первым и третьим, аналогичным первому фрагменту, и повторять как большое упражнение.

Второй эпизод *Gracioso* (изящно). Вокальная партия изложена короткими попевками, зрительно напоминающими первые такты романса. Но здесь они залигованы и зримо имитируют движение мелких речных волн, «дробящих» лунный свет. Заметим, что на словах «алмазным светят блеском» Ц. Кюи поручает голосу резво взлетать вверх, демонстрируя звонкое, словно «светящееся» звучание. Это характерный приём романсового стиля композитора: складом и движением вокальной партии зримо отражать программность текстов, подкрепляя это фактурой сопровождения.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепианное сопровождение (нижняя линия). В первой системе вокальная партия начинается с ноты *mi* и движется вверх, сопровождаясь тихим плеском струйки. Во второй системе вокальная партия продолжает движение, достигая более высоких регистров. Музыкальное сопровождение поддерживает ритм и гармонию вокала.

«...Струйки мчатся с тихим плеском...» – здесь встречаются уже знакомые ходы, а также триоли (которые не у всех сразу получаются) и кварттовые ходы. Во второй части этого фрагмента композитором выписана чистая *si* второй октавы с выходом на *do* *диез* третьей. Предшествующие этим нотам терцовые ходы отчасти упрощают сложную вокальную задачу. Если этот ход (*соль диез*² – *си*² – *ля*² – *до*³ *диез*) разучивать, начиная с *ми* и продвигаясь всё выше, захватывая более высокие ноты, чтобы сделать себе вокальный запас, то с каждым занятием высокий регистр у студентки будет становиться крепче, звонче, круглее, более уверенной станет опёртость звука. Эффективность этого метода неоднократно получала подтверждение в ходе работы автора со студентами, имеющими разный уровень вокальной подготовки.

Фрагмент «...Плыви, плыви скорее...», полный томности и неги, нуждается в особой, «вязкой» кантилене.

И наконец, последний фрагмент с предельными верхними нотами. Композитор предлагает и более простой вариант, но обладательницы лирико-колоратурного сопрано безусловно стремятся освоить оригинальную версию. Заметим, что построение пассажа с *ми бемолем* третьей октавы зависит скорее от природы студентки, чем от стараний педагога.

Работа над романсом «Болеро» сложна и напряжённа. В неё вовлекаются все резервы певческого аппарата. «Болеро» горячо принимается публикой и при хорошем исполнении поднимает рейтинг вокалиста. Ц. Кюи признавался: «Я не могу видеть горя или смущённых, огорчённых лиц; они «мутят мне душу», и я делаю всё возможное, чтобы им помочь и вернуть светлое настроение» [3, с. 146].

Особняком в ряду романсов Ц. Кюи стоит «Мениск». Автор обозначил его как «эпический отрывок», однако по сути это драматическая баллада о старом рыбаке Мениске, единственного сына которого роковым образом забрало холодное Балтийское море. Можно предположить, что в этом сочинении Ц. Кюи пошёл вслед за М. Глинкой («Баллада Финна»). Вся исполнительская нагрузка – у солиста. Сопровождение имитирует игру на финском инструменте каннеле (род гуслей). «Мениск» – романс для средних голосов с хорошей дикцией, сложный в эмоциональном плане. Важно донести скорбное содержание романа на стихи А. Майкова строго и с внутренним драматизмом. Эта сдержанность и даже некоторая отстранённость от эмоционального наполнения сольной партии придаёт последней особое значение. Романс развивает мелодекламационные возможности голоса.

Moderato Эпический отрывок

Намыслом диким, увы, часам бодмой о. со. кой, по.

кры. тем протар. ли. м. м. к. т. т. м и в. д. н. ь. л. е. с. о. с. а, гол. л. а. л. ь. М. о.

...к. с. е. о. з. о. с. т. а. р. е. л. ь. ь. р. ь. б. а. н, с. к. о. з. о. н. и. л. в. о. г. а. б. и. л. ь. о.

Работа с данным романсом выведет студента к проблеме чёткого произнесения эмоционально наполненного слова, ибо при драматическом содержании текста в пении важны много значащие, «говорящие» звуки. Они становятся выразительными, несущими определённое художественно-смысловое сообщение (так строится мелодекламация, где слово в союзе с музыкой проявляется как функция «музыкальной общительности»). При исполнении этого романса необходима хорошая дикция, способная развиться в результате специальных тренировок. В процессе занятий в классе надо внушать студентам понимание, что чёткое донесение слов – проявление уважения к слушателям, избавление их от напряжения по распознаванию поющих текстов.

Для работы над артикуляцией успешно используется несколько полезных упражнений:

1) пропевание вокальной партии с зажатым носом (максимально активизируется артикуляционный аппарат);

2) произнесение скороговорок (от медленного темпа, постепенно ускоряя):

– для шипящих: «Кукушка кукушонку шила капюшон с опушкой, напялил кукушонок капюшон и очень стал смешон»;

– для глухих согласных «к» и «г» и для согласных, замыкающих слово или предложение: *«Бык тугогуб и крутолоб. У быка был кривой рог и четверо крепких копыт»;*

– для раскатистого «р-р-р»: *«Фраскита фыркнула на Фриду и про Фрола наврала. Вредная эта Фраскита. Рано себя распропагандировала»;*

– для крепкого «т» в середине и конце слов: *«От топота копыт сотрясаются окрестности и пыль на тополя стремительно летит».*

Этот метод работы над артикуляцией не нов, но очень эффективен и активно применяется педагогами по вокалу и сценической речи.

В ходе занятий надо постоянно ориентировать студента на осознание глубинного содержания вокальных произведений, с обнаружением настроения и смысла поэтического текста и музыки, помогающей словам обрести более яркое выражение. Для вокального творчества талантливого музыканта-интеллектуала Цезаря Антоновича Кюи афоризм «Стань музыкою, слово!» – ярко показательная черта стиля.

В арсенале каждого вокального педагога имеется свой набор упражнений для развития навыков правильного звукоизвлечения, звуковедения, укрепления и распределения певческого дыхания, выработки кантилены и владения мелкой техникой. С работы над ними начинается каждое занятие вокалом.

Когда артикуляционный аппарат и певческое дыхание должным образом активизированы, следует переход к вокальным номерам. Постепенное и внимательное вхождение в образную сферу романсов Ц. А. Кюи как нельзя лучше помогает в достижении умения преодолевать различные технические и художественные трудности.

Изучение процесса работы только над тремя разнообразными по содержанию романсами Ц. А. Кюи («Ангел», «Болеро», «Мениск») уже даёт представление о возможности постоянной, систематической работы над совершенствованием вокальной школы. На примере романса Ц. А. Кюи «Ангел» раскрывается способ работы над чистотой интонирования и движением кантилены; романс «Болеро» помогает развить лёгкость и полётность голоса, выработать умение правильно распределять певческое дыхание; в процессе работы над романсом «Мениск» совершенствуются мелодекламационные возможности певца.

В результате подобного внимательного изучения романсов Ц. А. Кюи внимание акцентируется не только на аспектах, развивающих навыки вокализации, но и художественный вкус. Освоение романсов Ц. А. Кюи формирует у обучающихся в вокальном классе целостное представление о значительном этапе развития русского романса.

Список использованных источников:

1. Кюи, Ц. А. Романсы. [Электронный ресурс] / А.Ц. Кюи-. – Режим доступа : www.notarhiv.ru_ruskompkuispisok, свободный. – Загл. с экрана.
2. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 83 с.
3. Назаров, А.Ф. Цезарь Антонович Кюи / А.Ф. Назаров. – М. : Музыка, 1981. – 224 с.
4. Стасов, В.В. Избранные сочинения. Т.3 / В.В. Стасов. – М. : Искусство, 1956. – 888 с.

References

1. Cui Ts. Romansy [Romances]. URL : www.notarhiv.ru_ruskompkuispisok-htm, free.
2. Nazaikinsky E. O psihologii muzykal'nogo vospriyatiya [On the psychology of musical perception]. Moscow : Muzyka [Music], 1972, 83 p.
3. Nazarov A. Caesar Antonovich Cui. Moscow : Muzyka [Music], 1981, 224 p.
4. Stasov V. Izbrannye sochineniya [Selected writings]. Moscow : Iskusstvo [Art], 1956, 888 p.

Уцкевич Е.И. Романсы Ц. А. Кюи как учебный материал в вокальном классе. Статья посвящена проблеме формирования учебного репертуара, полезного для воспитания молодых певцов. Внимание привлечено к редко исполняемым романсам Ц. А. Кюи. Своеобразный музыкальный мир этого выдающегося композитора, несомненно, заслуживает внимания и изучения. Его произведения отличаются глубокой содержательностью и техническим разнообразием, что делает их прекрасным материалом для работы в вокальном классе. На примере анализа трёх романсов автор статьи демонстрирует возможность постоянной работы над совершенствованием вокальной школы.

Проведённый анализ избранных вокальных сочинений соединён с показом возможных методов работы над определёнными техническими и художественными трудностями в их исполнении: чистотой интонирования, развитием лёгкости и подвижности голоса, движением кантилены, распределением певческого дыхания, совершенствованием мелодекламационных возможностей певца и т. д. При рассмотрении каждого из анализируемых романсов предложены упражнения, благодаря которым повышается эффективность процесса обучения.

Освоение романсов Ц. А. Кюи формирует у обучающихся в вокальном классе представление о значительном этапе развития русского романса. Работа над романсами композитора – прекрасная возможность не только для совершенствования певческих навыков и эстетического вкуса, но и для расширения представления о многообразии русского романса XIX века.

Ключевые слова: романсы Ц. Кюи, обучение вокалу, вокальная

техніка, робота над артикуляцією, вокальні упражнения, мелодекламація, певчаске дыханне, кантілена.

Уцкевіч О. І. Романсі Ц. А. Кюї як навчальний матеріал у вокальному класі. Стаття присвячена проблемі формування навчального репертуару, корисного для виховання молодих співаків. Увагу приділено рідко виконуваним романсам Ц. А. Кюї. Своєрідний музичний світ цього видатного композитора, безсумнівно, заслуговує на увагу та дослідження. Його твори відрізняються глибокою змістовністю та технічним різноманіттям, що робить їх прекрасним матеріалом для роботи у вокальному класі. На прикладі аналізу трьох романсів автор статті демонструє можливість постійної роботи над удосконаленням вокальної школи.

Проведений аналіз вибраних вокальних творів поєднується з показом можливих методів роботи над певними технічними та художніми труднощами в їх виконанні: чистотою інтонування, розвитком легкості та рухливості голосу, рухом кантілени, розподілом співочого дихання, удосконаленням мелодекламаційних можливостей співака тощо. При розгляді кожного з аналізованих романсів запропоновані вправи, завдяки яким підвищується ефективність процесу навчання.

Освоєння романсів Ц. А. Кюї формує у тих, хто навчається у вокальному класі, уявлення про значний етап розвитку російського романсу. Робота над романсами композитора – чудова можливість не тільки для вдосконалення співочих навичок та естетичного смаку, а й для розширення уявлення про багатоманітність російського романсу XIX століття.

Ключові слова: романси Ц. Кюї, навчання вокалу, вокальна техніка, робота над артикуляцією, вокальні вправи, мелодекламація, співоче дихання, кантілена.

Utskevich E. Romances by Ts. Cui as teaching material in the vocal class. The article is devoted to the problem of forming an educational repertoire useful for the education of young singers. Attention is drawn to the rarely performed romances by Ts. Cui. The peculiar musical world of this outstanding composer undoubtedly deserves attention and study. His works are distinguished by deep content and technical diversity, which makes them excellent material for working in a vocal class. Using the analysis of three romances as an example, the author of the article demonstrates the possibility of constant work on improving the vocal school.

The analysis of selected vocal compositions is combined with a demonstration of possible methods of working on certain technical and artistic difficulties in their performance: the purity of intonation, the development of lightness and mobility of the voice, the movement of the cantilena, the distribution of singing breath, the improvement of the singer's melodeclamatory capabilities, etc. When considering each of analyzed romances, exercises are proposed that increase the effectiveness of the learning

process.

The mastering of romances by Ts. Cui forms an idea of a significant stage in the development of Russian romance among students in the vocal class. Working on the composer's romances is a great opportunity not only to improve singing skills and aesthetic taste, but also to expand the understanding of the diversity of Russian romance of the 19th century.

Key words: Ts. Cui's romances, vocal training, vocal technique, work on articulation, vocal exercises, melody recitation, singing breathing, cantilena.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гамова Ирина Васильевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк);

Качалов Роман Николаевич – и. о. ректора, доцент, заведующий кафедрой истории, теории музыки и композиции ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Бабенко Екатерина Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Коньгина Владислава Дмитриевна – магистр кафедры истории, теории музыки и композиции ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Илющенко Михаил Валерьевич – концертмейстер кафедры народных инструментов ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Биджакова Наталия Леонтьевна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры струнно-смычковых инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Сапалёв Евгений Андреевич – ассистент-стажёр кафедры народных инструментов ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Должиков Валерий Никитович – доцент, профессор кафедры музыкального искусства эстрады ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Заводиленко Владимир Владимирович – старший преподаватель кафедры народных инструментов ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк);

Олефиренко Диана Владимировна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин КУДО МШ № 1 им. Н. Д. Леонтовича (Донецк).

Аверина Оксана Валерьевна – доцент кафедры фортепиано ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк);

Аверин Валерий Владимирович – профессор кафедры народных инструментов ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Уцкевич Елена Ивановна – Заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хорового дирижирования ГБУ ВО «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Гамова Ірина Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та композиції ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк);

Качалов Роман Миколайович – в.о. ректора, доцент, завідувач кафедрою історії, теорії музики та композиції ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк).

Бабенко Катерина Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та композиції ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк).

Конигіна Владислава Дмитрівна – магістр кафедри історії, теорії музики та композиції ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк).

Ллющенко Михаїл Валерійович – концертмейстер кафедри народних інструментів ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк).

Біджакова Наталія Леонтіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри струнно-смичкових інструментів, камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк).

Сапсальов Євген Андрійович – асистент-стажист кафедри народних інструментів ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк).

Должиков Валерій Микитович – доцент, професор кафедри музичного мистецтва естради ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк).

Заводиленко Володимир Володимирович – старший викладач кафедри народних інструментів ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк);

Олефіренко Діана Володимирівна – викладач музично-теоретичних дисциплін КУДО МШ № 1 ім. М. Д. Леонтовича (Донецьк).

Аверіна Оксана Валеріївна – доцент кафедри фортепіано ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк);

Аверін Валерій Володимирович – професор кафедри народних інструментів ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк).

Уцкевич Олена Іванівна – Заслужена артистка України, доцент кафедри хорового диригування ДБЗ ВО «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА» (Донецьк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Gamova Irina – Candidate of Art History, associate professor at the Department of History, Theory of Music and Composition of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk);

Kachalov Roman – Acting Rector, associate professor, the head of History, Theory of Music and Composition department of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk).

Babenko Ekaterina – Candidate of Art History, associate professor at the Department of History, Theory of Music and Composition of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk).

Konygina Vladislava – master student of the Department of History, Theory of Music and Composition of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk).

Ilyushchenko Mikhail – concertmaster of the department of folk instruments of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk).

Bidzhakova Natalia – Candidate of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Stringed Bowed Instruments, Chamber Ensemble and Accompanist Training of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk).

Sapsalev Evgeniy – Assistant Trainee of the Department of Folk Instruments, State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk).

Dolzhikov Valeriy – Associate Professor, Professor of the Department of Musical Variety Art of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk).

Zavodilenko Vladimir – Senior Lecturer of the Department of Folk Instruments of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk);

Olefirenko Diana – teacher of musical and theoretical disciplines of Music School no 1 named after N. Leontovich (Donetsk).

Averina Oksana – Associate Professor of the Department of Piano of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk);

Averin Valery – Professor of the Department of Folk Instruments of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev" (Donetsk).

Utskevich Elena – Honored Artist of Ukraine; Associate Professor of the Department of Choir Conducting of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music 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), ЗАГОЛОВОК 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
Гамова И.В., Качалов Р.Н. Стретта в фуге (на примере фуг XX века).....	7
Бабенко Е.С. Сонаты для мюзетта и <i>basso continuo op. 13 “Il Pastor Fido”</i> Н. Шедевилля / А. Вивальди в аспекте проблем «своего» и «чужого».....	18
Коньгина В.Д. Функции музыки Д. Шостаковича в кинофильме «Новый Вавилон».....	31
Илющенко М.В. Принципы психологического портретирования в симфонических картинах А. Г. Рубинштейна	43
II. Музыкальное исполнительство.....	56
Биджакова Н.Л. Деятельность Валерия Волкова в контексте развития виолончельного искусства Донбасса	56
Сапсалёв Е.А. Приёмы исполнительской работы над опусом А. Джилардино «Иконостас».....	64
Должиков В.Н. Специфика аранжировки джазовой музыки в стиле свинг для баяна и аккордеона	77
Заводиленко В.В., Олефиренко Д.В. О дирижёрском прочтении четырёх интерпретаций Шестой симфонии П. Чайковского	90
Аверина О.В., Аверин В.В. Переложение оркестровой фактуры для фортепиано (на примере работы над произведением Вл. Золотарёва «Концерт для баяна с оркестром № 1», I часть).....	99
III. Педагогика и методика музыкального воспитания.....	111
Уцкевич Е.И. Романсы Ц. А. Кюи как учебный материал в вокальном классе.....	111
Сведения об авторах.....	123

ЗМІСТ

I. Теорія і історія музичного мистецтва.....	7
Гамова І.В., Качалов Р.Н. Стретта у фузі (на прикладі фуг ХХ століття).....	7
Бабенко О.С. Сонати для мюзету і basso continuo op. 13 “Il Pastor Fido” Н. Шедевіля / А. Вівальді в аспекті проблем «свого» та «чужого».....	18
Конигіна В.Д. Функції музики Д. Шостаковича у фільмі «Новий Вавилон».....	31
Илющенко М.В. Принципи психологічного портретування в симфонічних картинах А. Г. Рубінштейна	43
II. Музичне виконавство.....	56
Біджакова Н.Л. Діяльність Валерія Волкова в контексті розвитку віолончельного мистецтва Донбасу	56
Сапсальов Є.А. Прийоми виконавчої роботи над опусом А. Джилардіно «Іконостас».....	64
Должиков В.М. Специфіка аранжування джазової музики в стилі свінг для баяна і акордеона	77
Заводиленко В.В., Олефіренко Д.В. Про диригентське прочитання чотирьох інтерпретацій Шостої симфонії П. Чайковського	90
Аверіна О.В., Аверін В.В. Перекладення оркестрової фактури для фортепіано (на прикладі роботи над твором Вл. Золотарьова «Концерт для баяна з оркестром № 1», I частина).	99
III. Педагогіка і методика музичного виховання.....	111
Уцкевич О.І. Романси Ц.А. Кюї як навчальний матеріал у вокальному класі.....	111
Відомості про авторів.....	124

TABLE OF CONTENTS

I. Theory and history of musical art.....	7
Gamova I., Kachalov R. Stretto in fugue (on the example of fugues of the 20 th century).....	7
Babenko E. Sonatas for musette and basso continuo op. 13 "Il pastor fido" by N. Shedeville / A. Vivaldi in the aspect of the problems of "one's own" and "alien".....	18
Konygina V. Functions of music by D. Shostakovich in the film "New Babylon".....	31
Ilyushchenko M. Principles of psychological portrayal in symphonic paintings by A. Rubinshtein	43
II. Musical performance.....	56
Bidzhakova N. Activities of Valery Volkov in the context of the development of the cello art of Donbass.....	56
Sapsalev E. Techniques of performing work on A. Gilardino's opus "Iconostasis".....	64
Dolzhikov V. The specifics of swing jazz arrangement for button accordion and accordion	77
Zavodilenko V., Olefirenko D. About conductor's reading of the four interpretations of the Sixth Symphony by P. Tchaikovsky	90
Averina O., Averin V. Arrangement of the orchestral texture for piano (on the example of work on the work by Vl. Zolotarev "Concerto for bayan and orchestra No. 1", part I).....	99
III. Pedagogics and methodics of musical education.....	111
Utskevich E. Romances by Ts. Cui as teaching material in the vocal class	111
Information about authors.....	125

M89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2022. – Вып. 26. – 130 с.

Сборник раскрывает широкий спектр актуальных проблем современного музыковедения, которые касаются эстетико-культурологических, историко-теоретических, исполнительских, а также методико-педагогических вопросов музыкального искусства.

Отдельные статьи носят дискуссионный характер и имеют, прежде всего, значение с точки зрения постановки и решения ряда современных эстетико-художественных проблем.

Сборник адресован преподавателям, аспирантам, магистрантам, студентам учебных заведений культуры и искусства, широкой общественности.

Збірник розкриває широкий спектр актуальних проблем сучасного музикознавства, що стосуються естетико-культурологічних, історико-теоретичних, виконавських, а також методико-педагогічних питань музичного мистецтва.

Окремі статті носять дискусійний характер і мають, передусім, значення з точки зору постановки та вирішення ряду сучасних естетико-художніх проблем.

Збірник адресований викладачам, аспірантам, магістрантам, студентам навчальних закладів культури і мистецтв, широкому загалу.

The collection of articles covers a wide range of modern musicology topical problems, which touch upon aesthetic and culturological, historico-theoretical, performing, methodology-pedagogical issues of world musical art.

Some articles are debatable and they have a great importance from the point of view of formulating and solution of a number of modern aesthetic and artistic problems.

The collection is meant for teachers, post-graduate students, candidates for a master's degree, students of culture and art learning establishments, representatives of culture.

ISSN 2519-4615

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

Научное издание

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
MUSICAL ART**

Сборник научных статей
Выпуск 26

Редактор-составитель *Т.В. Тукова*
Редактор *М.И. Марушкина*
Технические редакторы *Т.С. Юрченко*
Редактор-переводчик *В.Ф. Шурин*

Подписано в печать 30.06.2022 г.
Тираж 100 экз.