

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 28

Донецк
2023

Редакционная коллегия:

Стасюк С. А. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (главный редактор);

Тукова Т. В. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (редактор-составитель);

Семькин В. Г. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (ответственный секретарь);

Цукер А. М. – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова»;

Сраджев В. П. – доктор искусствоведения, профессор ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»;

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

Гребеньков Г. В. – доктор философских наук, профессор ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Ляшенко В. Г. – кандидат исторических наук, доцент ФГБОУ ВО ДонГУ;

Гамова И. В. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Биджакова Н. Л. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Бабенко Е. С. – кандидат искусствоведения ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Мошак Е. Г. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Литвинец Т. А. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева.

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева
от 29 июня 2023 года (протокол № 13).*

*Сборник издаётся с 1998 года.
Сборник включён в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых
должны быть опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук,
на соискание учёной степени доктора наук в соответствии с Приказом
Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики № 1134 от 01.11.2016.*

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

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

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

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

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей

Випуск 28

Донецьк
2023

Редакційна колегія:

- Стасюк С. О.** – кандидат мистецтвознавства, доцент ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва (головний редактор);
Тукова Т. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва (редактор-упорядник);
Семикін В. Г. – кандидат мистецтвознавства, доцент ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва (відповідальний секретар);
Цукер А. М. – доктор мистецтвознавства, професор ФДБОЗ ВО «Ростовська державна консерваторія імені С.В. Рахманінова»;
Сраджев В. П. – доктор мистецтвознавства, професор ДБОУ ВО «Белгородський державний інститут мистецтв та культури»;
Тарасва Г. Р. – доктор мистецтвознавства, професор ФДБОЗ ВО «Ростовська державна консерваторія імені С.В. Рахманінова»;
Гребеньков Г. В. – доктор філософських наук, професор ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва;
Ляшенко В. Г. – кандидат історичних наук, доцент ФДБОЗ ВО ДонДУ;
Гамова І. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва;
Біджакова Н. Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва;
Бабенко К. С. – кандидат мистецтвознавства ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва;
Мошак Є. Г. – кандидат мистецтвознавства, доцент ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва;
Литвинець Т. А. – кандидат мистецтвознавства, доцент ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
 ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва
 від 29 червня 2023 року (протокол № 13).*

*Збірник видається з 1998 року.
 Збірник включено до Переліку рецензованих наукових видань, у яких мають бути
 опубліковані основні наукові результати
 дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук,
 на здобуття наукового ступеня доктора наук згідно з Наказом
 Міністерства освіти та науки Донецької Народної Республіки № 1134 від 01.11.2016.*

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

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

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

FEDERAL STATE BUDGETARY EDUCATIONAL INSTITUTION
OF HIGHER EDUCATION
“DONETSK STATE PROKOFIEV MUSICAL ACADEMY”

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 28

Donetsk
2023

Editorial board:

Stasyuk S. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (editor-in-chief);

Tukova T. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”(systematizing editor);

Semykin V. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (executive secretary);

Tsuker A. – Doctor of art criticism (Grand PhD), professor at Rostov State Rachmaninov Conservatory;

Sradzhev V. – Doctor of art criticism (Grand PhD), professor at Belgorod State Institute of Arts and Culture;

Taraeva G. – Doctor of art criticism (Grand PhD), professor at Rostov State Rachmaninov Conservatory;

Grebenkov G. – doctor of philosophy, professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”;

Lyashenko V. – candidate of history; associate professor of the Federal State Educational Institution of Higher Education «Donetsk State University»;

Gamova I. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”;

Bidzhakova N. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”;

Babenko E. – Candidate of art criticism (PhD) of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”;

Moshak E. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”;

Litvinets T. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”.

*Recommended for publication by the Scientific Council
of Donetsk state Prokofiev musical academy
on 29 June 2023 (Protocol 13).*

*The journal has been published since 1998.
The Journal was included in the List of scientific editions which
should publish the main scientific results of Candidate and Doctoral
dissertations in accordance with the Order of
Donetsk People's Republic Ministry of Education and Science № 1134 from 01.11.2016.*

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

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

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

КЛАССИФИКАЦИЯ ВЕРБАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ СО СЛОВОМ

Известно, что слово продуктивнее позволяет понять суть музыкального произведения. Причина весомости вербализации инструментального исполнительства в XX веке в целом – *использование богатых возможностей слуховой информации* [см. об этом: 8, 9, 10]. Текст в инструментальной композиции со словом является *мобильным феноменом*: композитор, в зависимости от своей идеи, может *воспроизводить текст* в его оригинальном образно-эмоциональном наклонении (например, текст одного из самых трагичных в истории литературы произведений – «Тюремной исповеди» О. Уайльда логично «вписывается» в образный контекст музыки в сочинении “De Profundis” (1992) для пианиста Ф. Ржевски) или *трансформировать текст*, меняя его содержательную основу. В понятие «трансформация текста» входит и преднамеренное его *сокращение*, к которому зачастую прибегают композиторы. По мнению В. Хализева, «Участвуя в художественных синтезах, литература даёт иным видам искусства (...) богатую пищу, оказываясь наиболее щедрым из них и выступая в роли дирижёра искусств» [14, с. 65]. Правомочно применение как *художественных*, так и *нехудожественных* текстов. Также композиторами может быть использован *как поэтический, так и прозаический текст*, хотя поэтический легче применить в качестве источника. Рассмотрим дихотомии «художественные – нехудожественные» и «поэтические – прозаические» тексты.

Художественные тексты (образцы художественной литературы) применяются авторами инструментальных композиций со словом чаще, нежели нехудожественные (деловые и научные тексты, тексты речей, письма, фрагменты газетных статей). По замечанию Н. Валгиной, «Художественный текст строится по законам ассоциативно-образного мышления, нехудожественный – по законам логического мышления. В художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода “маленькую вселенную”, увиденную глазами данного автора... Нехудожественный текст, как правило, одномерен и однопланов, действительность реальна и объективна» [4, с. 32].

Один из ранних примеров привлечения художественного текста в инструментальную музыку можно встретить в творчестве **Д. Кейджа**:

тенденция к нарушению «классических» основ исполнительства характерна для фортепианной композиции «**Первая глава Экклезиаста**» (1932). Фрагменты партитуры имеют текст из книги Экклезиаста, которые пианист должен воспроизводить вслух («*Когда даёшь обет Богу, то не медли исполнить его, потому что Он не благоволит к глупым: что обещал, исполни*»). Он *совмещает* в себе роли инструменталиста и чтеца, в уста которого заложен серьёзнейший текст. Применение инструментальной композиции со словом помогло композитору выразить значимость философской идеи. Спустя восемь лет Кейдж создаёт четырёхчастное произведение «**Музыка гостиной комнаты**» («Начало», «История», «Мелодия», «Конец»), исполнительский состав которого в начале 40-х годов вызвал удивление – «композиция для стучащего и говорящего квартета». В качестве «музыкальных инструментов» могут быть использованы бытовые приборы, находящиеся в комнате – оконные рамы, столы, лежащие на них книги и журналы, создающие «шуршащий эффект». Во II части, главной с драматургической точки зрения, участники квартета читают в заданном ритме текст *Г. Стайн* из романа «*Земля круглая*», представляющий собой автобиографию «смятенного духа художника, постоянно задающегося одним и тем же, старым, вообще-то говоря, вопросом, – как сохранить себя в условиях внезапно пришедшего признания» [3, с. 260]: “*Once upon a time the world was round and you could go on it around and around*”. Происходит комбинирование текста – слова переставляются местами, произносятся каноном, из них вычленяются слоги; возникает разговорный хаос. Кроме того, музыкальный материал построен на многократном повторении ритмической формулы избранных слов Стайн. Соответственно, I часть является музыкальным вступлением к повествованию, а III и IV – его итогом. В первом произведении Кейджа текст используется в своём оригинальном виде, во втором – подвергается трансформации.

Нехудожественные тексты также становятся основой ряда инструментальных произведений. Например, Ф. Ржевски в пьесе «Потерянное и найденное» (1985) для ударника применяет текст письма солдата М. Ли, в «Единении» (1971) и «Аттике» (1971) для инструментального ансамбля – тексты писем С. Мелвилла, В. Копытько в «Элегии памяти Арриго Бойто» (2000) для ударника – зафиксированные высказывания Ф. Шаляпина, В. Дорошевича и К. Пеполи.

Своеобразие пьесы «Единение» (1971) для ансамбля любого состава **Ф. Ржевски** заключается в том, что каждый из исполнителей по очереди читает фрагменты письма американского заключённого *С. Мелвилла* брату, датированного 16.05.1970, за несколько месяцев до его убийства. Сколько в ансамбле будет музыкантов – столько раз и будет прочитан текст письма. Сочинение считается законченным, когда все участники ансамбля (их может быть от 8 до 10) произнесут строки Мелвилла («*Я думаю, что возраст составляет скорость уходящего*

времени. Сейчас, спустя шесть месяцев, я могу сказать, что ни один из периодов моей жизни не пролетал так быстро. Я нахожусь в отличной эмоциональной и физической форме. Без сомнения, основные события моей жизни впереди, но я чувствую себя в безопасности и готовности... В равнодушной жестокости, непрерывном шуме, даже в условиях экспериментальной химической пищи, бред потерял своего героя – я могу действовать ясно и обоснованно. Я сейчас преднамеренно не использую игру в жизнь. Я много читаю и, одновременно, ощущаю неизбежность финала моей жизни»). Соглашаясь с мыслью Г. Краснова, что «Точка зрения мемуариста, его творческая практика накладывают свою печать на особенности мемуарного изображения» [5, с. 89], констатируем, что текст письма Мелвилла – *размышление о времени и вневременности* осуждённого за взрывы на Манхэттене террориста, аргументировавшего свои действия несогласием с правящей властью, спровоцировавшей в конце 60-х годов военный конфликт во Вьетнаме и Камбоджи. Мелвилл отмечал, что только так можно заставить политиков задуматься о жертвах. Цитируемое письмо – единственный сохранившийся образец эпистолярия Мелвилла, убитого силовыми структурами страны в тюрьме Аттика за свое нестандартное политическое мышление. «Единение» – *минималистский опус*: музыка основана на репетитивной технике, а чтение письма Мелвилла должно отличаться лаконичностью и использованием коротких фраз с правильными ударениями, придающими ритмический ореол, патетической декламацией. Текст воспроизводится, не трансформируется. Чувство вневременности, высказанное Мелвиллом в письме, утрировано Ржевски: нет выхода за пределы движения по одним и тем же нотам, статичен неизменный ритм шестнадцатых в игре солиста. Учитывая это, можно отметить, что Ржевски выражает эмоции Мелвилла приглушённо, однопланово, однохарактерно.

Композиторами могут быть использованы как *поэтические*, так и *прозаические* тексты. Как правило, они прибегают к частичному применению текстов, избирая необходимые строфы или предложения. «Вырванные» из контекста литературного источника они становятся носителями смысла музыкального сочинения. В силу своей свободной от рифм специфики прозаические тексты применяются в большем количестве сочинений, хотя поэтический текст обладает концентрацией смыслов: «Поэтические сюжеты отличаются значительно большей степенью обобщённости, чем сюжеты прозы» [6, с. 107]. При этом, тематика текстов, к которым обращаются композиторы, тяготеет к трагическим образам: известные примеры инструментальной композиции со словом, сами по себе драматические, включают в себя схожие в эмоциональном отношении тексты.

Поэтические тексты в инструментальной композиции могут *воспроизводиться в своем оригинальном виде* – полностью или частично (избранные строфы) на языке оригинала, или *в трансформированном виде*

(применяются отдельные строки, последовательность которых может не исказить содержательный пласт, но неизбежно ведёт к отрицанию рифмы, или производится перевод текста с языка оригинала на другой язык). Любая трансформация приводит к депозитизации поэтического источника.

Примером воспроизведения оригинального вида поэтического текста предстает применение Сонета 29 («Когда людьми затравлен и судьбой, / мольбой глухое небо я смущаю...») У. Шекспира в опусе «Фортуна» (1988–2005) для четырёх виолончелей Ф. Ржевски. Все исполнители на протяжении пьесы читают на языке оригинала текст, философски осмысливающего причины и следствия пребывания человека на земле вне любви. В этом Сонете собран целый комплекс психологических факторов, провоцирующих героя считать себя одиноким. Здесь проявляется *самоотчуждающее* одиночество, поскольку самого героя ни время, ни общество, исходя из текста, не отвергало. Ржевски затронул тему тоски по прошлому и раскрыл её весьма оригинально: на фоне игры происходят текстовые модификации, презентующие повторения ключевых слов и фраз, утрирующих проявление одиночества. Так, начало представляет собой каноническое проведение вербального текста Сонета на фоне выдержанных звуков. Постоянны повторения глаголов «затравлен», «смущаю», «ненавижу». В дальнейшем музыка драматизируется, а текст произносится контрапунктическими линиями – фразы самостоятельны по месту вступления и способам произнесения. Как видно, в «Фортуне» Ржевски использует декламацию, более подходящую здесь для воссоздания поэтических строф, рифмы, правильной расстановки акцентов. Произведение не перенасыщено сложными мелодическими и ритмическими комплексами, предельно достигающаяся в нем динамика – *mf*. Однако, в плане образности смысл одиночества раскрыт мощно и произошло это благодаря включению текста.

Поэтические тексты, применяемые в инструментальных произведениях в оригинальном виде (без депозитизации), можно оформить в следующий ряд: **стихотворение**: детские стихотворения Р. Левин (“Opus Number Zoo” (1951) для духового квинтета Л. Берио), «Дневник» Ф. Танцера («Сад радости и печали» (1980) для флейты, альты и арфы С. Губайдулиной), «Воронежские тетради» О. Мандельштама (струнное трио «Плут поэта» (1989) К. Хубера), «Газелла о пугающей близости» Ф. Г. Лорки («Эхо времени и реки» (1967) для оркестра Д. Крама), «Нимфа» А. Тарковского («Рефлексии нимфы» (1987) для струнного оркестра К. Саарьяхо), **поэма**: «Божественная комедия» Данте («Пассакалия» (1997) для виолончели Н. Корндорфа), «Прощай» Л. Арагона («Зимние семена» (1993) для аккордеона К. Хубера), **сонет**: Сонет № 29 У. Шекспира («Фортуна» (1988–2005) для четырёх виолончелей Ф. Ржевски), **гимн-молитва**: «Песня Рождеству Христову о нищете его» Г. Сковороды (фортепианное трио «Троисти музыки» (1989)

В. Тарнопольского), **текст песни**: «Соловей, соловей, пташечка» (слова народные) (Фортепианный терцет (1995) Р. Щедрина), **поэтический фольклор**: стих «Запах розового куста» в пересказе П. Гогена, запомнившего его во время путешествий («Ноа-ноа» (1992) для флейты К. Саарьяхо).

В ряде случаев композиторы прибегают к использованию поэтического текста в трансформированном виде, трактуя поэзию как прозу (чередa разных строк стихотворения отрицает рифму), депоэтизируя текст при переводе на другой язык¹. Например, **Т. Такемицу** в пьесе «Голос» (1971) для флейты депоэтизирует текст о пользе откровенности представителя японского сюрреализма *Ш. Такигучи* из цикла «Ручные пословицы» в связи с необходимостью перевода поэтического текста на другие языки. В виду сохранения смыслов и правильной расстановки содержательных акцентов «снимается» рифма и текст предстаёт как рассказ. Начальная фраза («*Кто там идёт? Говори откровенно, кем бы ты ни был!*») произносится на французском и английском языках в авангардном по звучанию музыкальном контексте. Партитура Такемицу не имеет чётких темповых и метrorитмических градаций, хотя и написана в условиях традиционного нотного стана. В композиции использован необычный приём: исполнитель произносит слова, «вдувая» их во флейту, что очень сложно. По замечанию И. Мутузкина, «Неоценимым вкладом в накоплении экспериментальных композиторских опытов, несомненно, является “флейтовый театр” Такемицу, где голос исполнителя предстаёт в постоянном партнерстве с флейтовым звуком» [7, с. 17]. «Голос» – одно из интереснейших произведений флейтового репертуара. Флейтист «играет» сразу две роли: музыка, которую он извлекает, выражает негативность как образный пласт, характерный для окружающей толпы, а человеческий голос – единственный голос, который можно «слегка» уловить. Именно он, еле слышимый в контексте абстрактной музыки, призывает к единению с обществом.

Депоэтизации могут быть подвергнуты разные поэтические источники: **стихотворение**: ряд стихов С. Косовела («Конс(а)» (1970) для инструментальной группы Л. Лебича – компиляция избранных строк на языке оригинала), «Жизнь девы Марии» К. М. Рильке («Ступени» (1972) для оркестра С. Губайдулиной – перевод на язык страны, в которой будет исполняться сочинение), **басня**: «Верблюды» Эзопа (“Camel-music” (1976) для тромбона Д. Говарда – перевод на английский язык), **гимн-молитва**: тексты П. Герхарда («Речитативарии» (1972) для клавирина М. Кагеля – компиляция фрагментов на языке оригинала), «К Земле» Гомера («К Земле» (1985) для ударника Ф. Ржевски – перевод на английский

¹ *Депоэтизация* во второй половине XX века – характерная черта и камерно-вокальной музыки в целом, озаменованной в указанное время переходом к парадоксальному типу мышления [см. об этом: 12].

язык), **пословица**: «Ручные пословицы» Ш. Такигучи («Голос» (1971) для флейты Т. Такемицу – перевод на английский язык), **поэтическая метафора**: текст Сю-Кунг Шу («Идиллия для незаконнорожденного» (1985) для флейты и трёх ударников Д. Крама – перевод на английский язык).

Прозаические тексты, включающие в себя как художественные, так и нехудожественные тексты, используются композиторами в большинстве сочинений. Жанровая принадлежность текстов широка: **роман**: «Улисс» Д. Джойса («Отзвуки ушедшего дня» (1989) для кларнета, виолончели и фортепиано В. Тарнопольского – язык оригинала), «Крошка Доррит» Ч. Диккенса («Цветы» (2009) для говорящего пианиста Ф. Ржевски – язык оригинала), **новелла**: «Пророчество Казота» Ж. Ф. Лагарпа («Музыка для десяти» (1991) А. Вустина – перевод на русский язык), **драма**: «Жизнь Галилея» Б. Брехта («Соприкосновение» (1978) для ударника В. Глобокара – язык оригинала), **трагедия**: «Гамлет» У. Шекспира («Шотландская игра» (1998) для тромбона и струнного оркестра Я. Сандстрёма и М. Линдберга – язык оригинала), **религиозные тексты**: молитва «Господи, помилуй» (Струнный квартет (1992–1995) А. Эшпая), Библия («Четыре этюда по Иову» (1991) для флейты Д. Н. Смирнова – перевод на английский язык), **зафиксированная речь выдающихся людей**: речь генерала Д. Макатура («Общественная речь» (1976) для тромбона Р. Эриксона – язык оригинала), **текст писем известных людей**: письмо заключённого С. Мелвилла («Единение» (1971) и «Аттика» (1971) для ансамбля любого состава Ф. Ржевски – язык оригинала), **художественное письмо**: «Тюремная исповедь» О. Уайльда («De profundis» (1992) для поющего пианиста Ф. Ржевски – язык оригинала), **научный текст**: исследование по эстетике К. Кодуэлла «Иллюзия и действительность» («Салют Кодуэллу» (1977) для двух гитар Х. Лахенманна – перевод на немецкий язык). В связи с тем, что литературные тексты, к которым обращаются авторы, объёмны по масштабам, во всех сочинениях присутствуют лишь их фрагменты, наиболее яркие с точки зрения композиторов и подходящие для синтеза с музыкой.

Рассмотрим с этой точки зрения Трио для кларнета, виолончели и фортепиано «**Отзвуки ушедшего дня**» (1989) **В. Тарнопольского**, в котором логичным образом музыка сочетается с фрагментом романа «Улисс» (1914–1921) *Д. Джойса* (1882–1941). Общая концепция – *сюрреалистический беспокойный сон*, в котором «перемешиваются» явления событий ушедшего дня. По мнению Д. Агафонова, «В пространстве сновидения символы представляют собой зашифрованные проекции фрагментов повседневной жизни. Сочетание же символов порождает непредсказуемые и порой несочетаемые фрагменты сюжета и линий драматургии сновидения» [1, с. 100–101]. Поэтому не случайным видится обращение композитора к Джойсу: парадоксальный

мир текстов ирландского писателя не мог не привлечь внимание Тарнопольского. Образная палитра его Трио многопланова, включает в себя драматические фрагменты, достигающиеся разными по динамике и способам исполнения шумовыми эффектами, лирические эпизоды, традиционно нотированные и звуковысотно оформленные в партитуре. В ней указано: «Композиция решена как иллюзорное *quasi*-музичирование. Свободный поток ассоциаций подчиняется не “линейной” логике сознания, но утверждает спонтанное действие подсознания», как и в «Улиссе» Джойса, обладавшего даром компилировать и фиксировать поток сознания. Поэтому сочинение отличает набор полярных образных категорий с вкраплением ряда аллюзий (например, в середине пьесы присутствует интонационный намек на тему «К Элизе» Бетховена²) и звукоизобразительных моментов (стук, вой, стон).

Тарнопольский в одном из интервью отметил: «Моё ощущение времени, действительно, несколько другое... Для меня время – это в первую очередь континуум, это ощущение непрерывности... Я придерживаюсь мнения, что время можно выразить через дыхание» [13, с. 140]. Связующим звеном становится произнесение фразы «*Что делать?*», встречающейся на протяжении всей пьесы и «систематизирующей» музыкальную хаотичность. Сюрреалистический беспокойный сон, олицетворённый Тарнопольским, можно уподобить «пространственному» литературному мышлению, характеризующему роман «Улисс» Джойса. В конце произведения исполнители шёпотом произносят последние строки «Улисса»: “*I put my arms around him and his heart was going like mad and yes I said yes I will yes*” (концовка «Отзвуков» идентична концовке «Улисса»). Эта декламация музыкальна в основе, ибо сам Джойс всегда стремился к музыкальности своих текстов. Все слова и фразы, использованные Джойсом в «Улиссе», можно уподобить музыкальным звукам и темам.

По мнению Е. Ручьевской, «В тексте художественном или деловом, стихотворном или прозаическом композитор – интерпретатор текста – выявляет тот или иной подтекст в зависимости от своей творческой индивидуальности, психологической задачи, музыкального замысла, глубины понимания текста, от того, в какой исторический период создаётся музыка и т.д. Связь “текст – подтекст – музыка” может быть

² Трио «Отзвуки ушедшего дня» посвящено английской виолончелистке Элизабет Уилсон и в нем, по замечанию А. Амраховой, «моделируется не только поток сознания (...), но и воспроизводится процесс припоминания навязчивой мысли, которая не отпускает героя, внезапно вспыхнув именем Элизабет (...). Музыка остроумно выражает эту сюжетную линию: навязчивая секундная интонация, пробежав по всем инструментам, в мареве смысловой неопределённости вдруг материализуется в воспроизведении знаменитой пьесы “К Элизе” Бетховена» [2, с. 52-53].

очень сложной, гибкой, далеко не всегда прямолинейной, но она в художественном произведении никогда не бывает произвольной» [9, с. 6–7]. Триада «текст – подтекст – музыка» также предъявляет к авторам, пишущим инструментальные композиции со словом, и особые условия: композитор привлекает текст для выражения подтекста.

Список используемых источников

1. Агафонов, Д. Гармонические функции как средство моделирования пространства сновидений / Д. Агафонов // Семантика музыкального языка: Материалы научной конференции 15-16 марта 2004 года / РАМ им. Гнесиных / Отв. ред. Э. П. Федосова. – М., 2005. – С. 100–105.
2. Амрахова, А. А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке / А. А. Амрахова // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы международной научной конференции в рамках русско-французского проекта «День музыки Паскаля Дюсапена в Москве» / Ред.-сост. О. В. Гарбуз. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 39–57.
3. Анастасьев, Н. А. Книги не для чтения (Гертруда Стайн) / Н. А. Анастасьев // Вопросы литературы: Журнал критики и литературоведения, 2007. – № 1. – С. 250–289.
4. Валгина, Н. С. Теория текста: Учебное пособие / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 250 с.
5. Краснов, Г. В. Мемуары как источник изучения психологии творчества / Г. В. Краснов // Психология процессов художественного творчества: Сборник статей / Отв. ред. Б. С. Мейлах и Н. А. Хренов. – Л. : Наука, 1980. – С. 84–93.
6. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии. – СПб. : «Искусство-СПб», 1996. – С. 18–252.
7. Мутузкин, И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло): автореф. дис. ...канд. иск. / И. А. Мутузкин. – Нижний Новгород, 2009. – 21 с.
8. Петров, В. О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра / В. О. Петров // Музыкаведение. – 2011. – № 4. – С. 2–8.
9. Петров, В. О. Литературные источники в инструментальной композиции со словом / В. О. Петров // MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2014. – № 2 (38). – С. 23–28.

10. Петров, В. О. Слово в инструментальной музыке: Учебно-методическое пособие / В. О. Петров. – Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2011. – 104 с.
11. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская // Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. – Л. : Музыка, 1988. – С. 5–80.
12. Степанова, И. В. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. – 2-е изд. / И. В. Степанова. – М. : Книга и бизнес, 2002. – 288 с.
13. Тарнопольский, В. Г. Современность и пространство традиции (Интервью с А. А. Амраховой) // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. – М. : Изд-во «Композитор», 2009. – С. 132–147.
14. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 242 с.

References

1. Agafonov D. Garmonicheskie funkicii kak sredstvo modelirovaniya prostranstva snovidenij [Harmonic functions as a means of modeling the space of dreams] // Semantika muzykal'nogo yazyka: Materialy nauchnoj konferencii 15–16 marta 2004 goda [Semantics of the musical language: Proceedings of the scientific conference March 15–16, 2004]. RAM im. Gnesinyh [RAM named after Gnesins] / Otv. red. E. P. Fedosova [Executive ed. E.P. Fedosova]. Moscow, 2005, pp. 100–105.
2. Amrakhova A. Kognitivnye osnovaniya postmodernizma v muzyke [Cognitive foundations of postmodernism in music] // Postmodernizm v kontekste sovremennoj kul'tury: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii v ramkah russko-francuzskogo proekta “Den' muzyki Paskalya Dyusapena v Moskve” [Postmodernism in the context of modern culture: Proceedings of the international scientific conference in the framework of the Russian-French project "Pascal Dusapin's Music Day in Moscow"] / Red.-sost. O. V. Garbuz [Compiling editor O. V. Garbuz]. Moscow : Nauchno-izdatel'skij centr “Moskovskaya konservatoriya” [Scientific and publishing center "Moscow Conservatory"], 2009, pp. 39–57.
3. Anastasiev N. Knigi ne dlya chteniya (Gertruda Stajn) [Books not for reading (Gertrude Stein)] / Voprosy literatury: Zhurnal kritiki i literaturovedeniya [Issues of Literature: Journal of Criticism and Literary Studies], 2007, no. 1, pp. 250–289.
4. Valgina N. Teoriya teksta: Uchebnoe posobie [Text theory: Textbook]. Moscow : Logos, 2003, 250 p.

5. Krasnov G. Memuary kak istochnik izucheniya psihologii tvorchestva [Memoirs as a source for studying the psychology of creativity] // Psihologiya processov hudozhestvennogo tvorchestva: Sbornik statej [Psychology of the processes of artistic creativity: Collection of articles]. / Otv. red. B. S. Mejlah i N. A. Hrenov [Executive ed. B. S. Meilakh and N. A. Khrenov]. Leningrad : Nauka, 1980, pp. 84–93.
6. Lotman Yu. Analiz poeticheskogo teksta: Struktura stiha [Analysis of the poetic text: The structure of the verse] / O poetah i poezii [About poets and poetry]. St. Petersburg : “Iskusstvo-SPb” [“Art-St.Petersburg”], 1996, pp. 18–252.
7. Mutuzkin I. Eksperimental'naya flejta v muzyke HKH veka (na primere proizvedenij zarubezhnyh kompozitorov dlya flejty solo): avtoref. dis. ...kand. isk. [Experimental flute in the music of the twentieth century (on the example of works by foreign composers for solo flute): thesis abstract for the degree of candidate of art criticism]. Nizhny Novgorod, 2009, 21 p.
8. Petrov V. Instrumental'naya kompoziciya so slovom: voprosy teorii i istorii zhanra [Instrumental composition with a word: questions of theory and history of the genre] / Muzykovedenie [Musicology], 2011, no 4, pp. 2–8.
9. Petrov V. Literaturnye istochniki v instrumental'noj kompozicii so slovom [Literary sources in the instrumental composition with a word] / MUSICUS: Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova [MUSICUS: Bulletin of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov], 2014, no 2 (38), pp. 23–28.
10. Petrov V. Slovo v instrumental'noj muzyke: Uchebno-metodicheskoe posobie [Word in instrumental music: Educational and methodological manual]. Astrakhan : GAOU JSC DPO "AIPKP", 2011, 104 p.
11. Ruchyevskaya E. Slovo i muzyka [Word and music] / Analiz vokal'nyh proizvedenij: Ucheb. posobie [Analysis of vocal works: Study manual]. Leningrad : Muzyka [Music], 1988, pp. 5–80.
12. Stepanova I. Slovo i muzyka: Dialektika semanticheskikh svyazej [Word and music: Dialectics of semantic connections], 2nd ed, Moscow : Kniga i biznes [Book and business], 2002, 288 p.
13. Tarnopolsky V. ovremennost' i prostranstvo tradicii (Interv'yu s A. A. Amrahovoj) [Modernity and the space of tradition (Interview with A. A. Amrahova)] / Amrahova A. A. Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. Poisk smysla. Izbrannye interv'yu i esse o muzyke i muzykantah [Amrahova A. A. Modern musical culture. The search for meaning. Selected interviews and essays on music and musicians]. Moscow : Izd-vo “Kompozitor” [Publishing house “Composer”], 2009, pp. 132–147.

14. Khalizev V. Teoriya literatury [Theory of Literature]. Moscow : Vysshaya shkola [Higher school], 1999, 242 p.

Петров В. О. Классификация текстов в инструментальной композиции со словом. XX столетие отмечено особым синтезом искусств в рамках одного произведения, принадлежащего совершенно разным сферам искусства в целом. Одним из ярчайших примеров подобного синтеза предстаёт жанр инструментального театра, разновидностью которого признана инструментальная композиция со словом. В представленной статье в качестве предмета исследования рассматривается один из возможных приемов синтеза искусств – использование слова в инструментальной композиции, способствующее взаимопроникновению литературы и музыки в контексте одного опуса. Особое внимание уделяется типологии применяемых композиторами текстов, основанной на дихотомиях: художественные – нехудожественные, поэтические – прозаические. В качестве примеров рассматриваются сочинения Д. Кейджа, Ф. Ржевски, Т. Такемицу, В. Тарнопольского и ряда других композиторов. Представлена авторская классификация, в чём видится научная новизна работы. Также особо подчёркивается, что Триада «текст – подтекст – музыка» также предьявляет к авторам, пишущим инструментальные композиции со словом, и особые условия: композитор в большинстве случаев привлекает текст для выражения подтекста.

Ключевые слова: инструментальная композиция со словом, синтез искусств, типология текстов, театрализация исполнительского процесса.

Петров В. О. Класифікація текстів в інструментальній композиції зі словом. XX сторіччя відзначено особливим синтезом мистецтв у межах одного твору, що належить абсолютно різним сферам мистецтва в цілому. Серед найяскравіших прикладів подібного синтезу постає жанр інструментального театру, різновидом якого визнана інструментальна композиція зі словом. У наданій статті в якості предмета дослідження розглядається один із можливих прийомів синтезу мистецтв – використання слова в інструментальній композиції, що сприяє взаємопроникненню літератури і музики в контексті одного опуса. Особлива увага приділяється типології уживаних композиторами текстів, заснованої на дихотоміях: художні – нехудожні, поетичні – прозові. Для прикладів розглядаються твори Д. Кейджа, Ф. Ржевські, Т. Такеміцу, В. Тарнопольського та низки інших композиторів. Надана авторська класифікація, в чому вбачається наукова новизна роботи. Також особливо підкреслюється, що Тріада «текст – підтекст – музика» також вимагає від авторів, які пишуть інструментальні композиції зі словом, і особливих умов: композитор у більшості випадків залучає текст для вираження підтексту.

Ключові слова: інструментальна композиція зі словом, синтез мистецтв, типологія текстів, театралізація виконавського процесу.

Petrov V. Classification of texts in instrumental composition with the word. The 20th century was marked by a special synthesis of arts within the framework of one work, belonging to completely different areas of art in general. One of the clearest examples of such a synthesis is the genre of instrumental theater, a variety of which is recognized as an instrumental composition with a word. In the presented article, as a subject of research, one of the possible techniques for the synthesis of arts is considered – the use of a word in an instrumental composition, which contributes to the interpenetration of literature and music in the context of one opus. Particular attention is paid to the typology of texts used by composers, based on dichotomies: artistic – non-artistic, poetic – prose. The works of D. Cage, F. Rzewsky, T. Takemitsu, V. Tarnopolsky and a number of other composers are considered as examples. The author's classification is presented, in which the scientific novelty of the work is seen. It is also emphasized that the Triad "text – subtext – music" also imposes special conditions on authors writing instrumental compositions with a word: the composer in most cases uses text to express subtext.

Key words: instrumental composition with a word, synthesis of arts, typology of texts, theatricalization of the performing process.

УДК 78.083, 78.067.61,781.66

С. В. Савари

СТИХОТВОРЕНИЕ: ЕГО ПРЕОБРАЖЕНИЕ В СОЮЗЕ С МУЗЫКОЙ

Речь, естественно, пойдёт о романсе – замечательном жанре, где поэтический текст и его музыкальное оформление идут рука об руку.

Связь романса с поэзией – не только тематическая и сюжетная. В нём находит отражение и сама поэтическая специфика, определяющая многие особенности музыкального стиля романса, в частности, его мелодическо-интонационный склад, возникающий в тесной связи с поэтической интонацией.

Б. Асафьев в книге «Русская музыка от начала XIX столетия» утверждал, что «не одними великими композиторами и виртуозами живёт музыка. Она держится и существует её звучанием (интонированием) во всех кругах общества и множеством “безымянных” её сочинителей, отвечающих на потребность своего круга тем, что они в своих произведениях “собирают” и фиксируют то, что нравится в данный момент данной среде».

Выбор текста для романа – индивидуально окрашенный акт для музыканта, желающего его сочинить. П. И. Чайковский так раскрывает этот момент: «Дабы музыка вышла достойной нравящегося стихотворения, нужно, чтобы оно имело свойство согревать моё авторское чувство, трогать, волновать моё сердце, возбуждать мою фантазию. Всё, что является не прямым выражением чувств, а скорее формированием чисто рассудочных процессов – трудно поддается музыке. Читая стихотворение, я хочу найти зерно, чтобы оно попало в благоприятные условия. Всё остальное делается само собой. Когда появилась главная мысль, и когда она начинает разрастаться в определённые формы, всё внутри бьётся и трепещет, едва успеваешь намечать эскизы. Этот период, т.е. скицирование, чрезвычайно приятен, интересен, подчас доставляет совершенно неописанные наслаждения».

А вот что говорил по этому поводу Н. Гумилёв: «Как всякий живой организм, стихотворение имеет свою анатомию и физиологию. Прежде всего мы видим сочетание слов, этого мяса стихотворения. Их свойство и качество составляют предмет стилистики».

Затем мы выясняем себе природу образа, то ощущение, которое побудило поэта к творчеству, нервную систему стихотворения и таким образом овладеваем эйдологией (методика, подводящая итог темам поэзии и возможным отношениям к этой теме поэта).

Наконец (хотя всё делается одновременно), наше внимание привлекает звуковая сторона стиха (ритм, рифма, сочетание гласных и согласных), которая, подобно крови в его жилах, и мы уясняем себе его фонетику. Совокупность этих элементов и рождает композиторское вдохновение».

Об этом поведал и поэт Н. Огарёв:
Как дорожу я прекрасным мгновеньем!
Музыкой вдруг наполняется слух,
Звуки несутся с каким-то стремленьем,
Звуки откуда-то льются вокруг.
Сердце за ними стремится тревожно,
Хочет за ними куда-то лететь...
В эти минуты растаять бы можно,
В эти минуты легко умереть.

Кстати, у С. Рахманинова есть романс на стихи Д. Ратгауза, где в первой половине стиха звучат отчаянные призывы «Умереть!». Далее, рассуждая о роли текстов для возникновения романсов, остановимся на творчестве вышеупомянутого автора.

Современники отказывали ему в признании, клеймили его за мелкотемье, за пессимистически окрашенную лирику, шаблонную по настроениям и образам. Вполголоса указывали на странную популярность Д. Ратгауза в «некоторых кругах» и у композиторов.

В «Литературной энциклопедии» (М., 1935, т. 9) читаем: «...Поэт городских буржуазно-мещанских слоёв, он дал глубоко аполитичную лирику. Он гоняется за внешней красотью и чувствительностью. Популярность Ратгауза поддерживалась тем, что многие его стихи были положены на музыку».

Эта уничижительная оценка для тридцатых годов XX века вполне характерна на фоне «новых» стихов В. Маяковского, Д. Бедного, С. Михалкова, идущих в ногу со временем, с объективными условиями общественных преобразований и партийных установок. Однако разные композиторы создали 140 (!) романсов на стихи поэта, музыкой преобразовав стихи действительно несравнимые с высокими образцами поэзии его гениальных современников и обогатили потребляемый концертный репертуар века XXI-го.

Даниил Максимович Ратгауз – харьковчанин. Родился 6 февраля 1868 года в весьма зажиточной семье, где отец был директором одного из банков. Когда мальчик достиг школьного возраста, семья переехала в Киев, ставший для него родным на тридцать лет.

Учась в гимназии, Даниил более всего тянулся к истории и словесности. Поступив на юридический факультет университета Св. Владимира, активно начал писать стихи, участвовал в студенческих литературных кружках и стал там довольно популярен. Первым обратил внимание на произведения начинающего поэта Вл. Немирович-Данченко и помог Ратгаузу опубликовать стихи на страницах нескольких журналов. А ещё ранее студенту-юристу пришла в голову мысль отослать несколько своих сочинений П. И. Чайковскому с просьбой написать к ним музыку. Композитору приглянулось стихотворение «Мы сидели с тобой». Счастливо возникла идея романа. Впрочем, есть возможность ознакомиться с отзывом Петра Ильича: «Как музыкант, смотрящий на стихотворения Ваши с точки зрения большего или меньшего удобства быть переложёнными на музыку, – я должен отозваться одобрительным образом о симпатичных пьесах Ваших. Одно из них особенно напрашивается на музыку: “Мы сидели с тобой”. Оно вызвало моё сочувствие».

Из первых двадцати шести присланных стихотворений Чайковский отдал предпочтение шести. Второй почтой Ратгауз прислал ещё двадцать два, но они не были взяты в работу. За неделю с 23 апреля 1893 по 1 мая в чистовом виде родился популярный вокальный цикл опус 73, ставший последней точкой в камерно-вокальном творчестве композитора.

Произведённый отбор красноречиво подтверждает тему нашей статьи об интеллектуальном и чувственном импульсе создателей романсов, откликнувшихся на мироощущение авторов стихов, их художественные компоненты. Объективно Чайковский музыкальным

сопровождением поющей мелодии усиливает эти компоненты. В союзе с музыкой стихи преображаются, приобретают больше чувства и смысла.

Чайковский после прочтения стихов Раггауза был удивлён его ноющей позицией:

ДЕТСТВО. Книжка. Скука.

Леность и угрозы.

И мученья муки,

И в итоге слёзы.

ЮНОСТЬ. Страсти пылкой. Грёзы.

Поцелуй. Измена.

И в итоге – слёзы.

МУЖЕСТВО. Томленье.

Терны, а не розы.

Жизнью пресыщенье

И в итоге – слёзы.

СТАРОСТЬ. Побеждают

Скучной жизни грозы.

Силы тают, тают...

И в итоге – слёзы.

Он в одном из писем к автору озабоченно вопрошает: «Вы имеете средства для беззаботной жизни, вероятно Вас любят, – словом Вы имеете элементы для того, чтобы быть счастливым. Между тем тон Ваших стихотворений минорный, лира Ваша настроена на очень печальный лад. Отчего это происходит не пойму. Неужели вне исключительно сладких минут Вы ощущаете вечную “тоску бесцельной суеты”? Отчего Ваша жизнь “горестна и с тоской неразлучна”? В искренности Вашей не сомневаюсь, но никак не могу помирить Вашего пессимистического отношения к жизни с обильными дарами, коими природа и случай наделил Вас».

Чайковский, намечая на 1893 год большие гастролы по городам средней и южной России, Крыму, Кавказу и Волге, планировал лично познакомиться с Раггаузом, но выехал в Лондон, а затем погрузился в сочинение оперы «Иоланта» и Шестой симфонии. Романсы с переводом стихов на немецкий язык были к концу лета изданы П. Юргенсоном и некоторые из них публично прозвучали в Петербурге в исполнении И. Фигнера, ему же посвящённые.

Как фортепианная партия романса «Мы сидели...» своими средствами обогащает стихи очевидно с тактов фортепианного вступления. Композитор обозначает два музыкальных образа: непрерывный, «тоскующий» колокольный звон и «мотив рока» – оstinatную трёхзвучную последовательность, «ползущую» по полутонам.

Далее находим иллюстративные моменты: басовое тремоло, изображающее гром, и три аккорда в штрихе портамента (т. 12), изображающие выкатившиеся из глаз три слезинки.

Во втором разделе романса возникает новый музыкальный образ. Это биение взволнованного сердца. Обнадёживает краткая «вспышка» Ми мажора, однако в басовом голосе её гасит трёхзвучный мотив «рока». Здесь он лишён окраски «томления» и нисходя по ладовым ступеням до-диез минора, звучит более оптимистично, нежели в начале романса.

Кульминация достигается энергичным движением вокальной партии вверх, а в сопровождении – расширением диапазона фортепианной фактуры и её динамизации до двух форте. Этими средствами Чайковский явно превзошёл кульминацию стиха, выраженную рядом инфантильных междометий: «Ах, зачем, ах, зачем...»

Замечательно фортепианное заключение романса – подлинно программная инструментальная музыка. Мелодический диалог в первых тактах обозначает состояние робкой надежды и глубокого разочарования, а аккорды в штрихе портамента, кажется, хотят «дотронуться» до нашего сердца. Они стонут как волны грустного ветра и затем, дважды устремляясь вверх, словно жалуясь, замирают.

В стихотворении «Меркнет слабый свет свечи...» нет конфликта. Здесь одно состояние, характеризующееся чувствами тоски, печали, томления. Внешне ничего не происходит. Медицина определила бы ситуацию как депрессия. Что делает композитор?

Вновь, как и в первом романсе, придумывает некий трагически-грустный лейтмотив, вращающийся в аккомпанементе «с непонятной силой». Из этого мотива рождается вокальная партия. Однако фортепиано не только убаюкивающе-монотонно экспонирует тему «тоски», но в т.т. 5 и 8 краткими восходящими, энергичными репликами словно подаёт «руку помощи» тяжело никнувшей мелодии. Эти реплики можно назвать «мотивами надежды». Наиболее ярко и самостоятельно «мотив надежды» проявляет себя в т.т. 13 и 14, когда вокальная партия как бы притормаживает в своём восходящем движении.

Кульминация отдана «во власть» солисту. Здесь тесситурный потолок звучащего голоса, а аккомпанемент отходит «в тень»: использованы простые, «скромные» аккорды. Данный приём Чайковский употребляет довольно часто. Так он хочет направить внимание слушателей всецело на голос солиста как глашатая, выразителя смысла и эмоционального тонуса поэтического текста.

Конечно, не оставим без внимания мерно бьющий колокол. Если в предыдущем романсе вечерний колокол, кроме «грустной подсветки» ситуации, обозначил отсутствующий в стихах образ далёкого рыбацкого селения, то здесь «ночной» колокол, падая на слабую четвёртую долю такта, безусловно «хоронит» микроскопическую надежду «хоть во сне» встретиться с далёким другом. А в постлюдии колокол становится главным «героем», точно так, как в финале знаменитой «Осенней песни» из фортепианного цикла «Времена года».

Что ещё Чайковский «добавил» к стихам? Конечно, динамика. У поэта всё еле различимо: «Меркнет слабый свет... Тихо сон нисходит». Кажется, и романс в этих исходных данных должен звучать затаённо, что иногда и делают исполнители. Однако Пётр Ильич решил ярко озвучить эту ситуацию, видит её в более насыщенных тонах. Его герой самовыражается мощно, глубоко – потому музыкальный текст оснащён динамическими указаниями от mezzo форте до двух форте. Неспроста Н. Гумилёв называл Ратгауза инфантильным юношей шестнадцати лет.

Пять романсов на стихи Ратгауза написал С. Рахманинов. Они, как и у Чайковского, приобрели и удерживают большую популярность. Сергей Васильевич тоже «приподнял» тонус, «подпалил» чувства, имеющиеся у автора, и средствами музыки «расшифровал» подтекст. В стихотворении «Эти летние ночи...» Ратгауз на удивление мало жалуется: лишь «...тревоги неясные» и «жизнью унылою». Всё остальное гимн ночам «прекрасным и сердцам влюблённым».

Рахманинов, почти отринув «минор стихов», симпровизировал «пиршество звуков». Какое «бурление» ломаных аккордов! Какие темпераментные, «солнечные» реплики фортепиано, мысленно подтекстованные словами «Эти ночи, эти ночи!». Жизненная энергия фортепианной партии бьёт через край. Несколько минорных, капризно-скорбных интонаций в среднем разделе – желание автора романса точнее передать палитру стихотворца, при любых обстоятельствах находившего жизнь «унылою».

К счастью, музыка Рахманинова не комплексует. Она – бурный восторг юной души, очарованной прекрасным миром, полной жизненных сил, готовой от восторга взмыть в «светом ярким... озарённое небо». Воистину, сердца и души композиторов преобразили поэтические тексты, этим обеспечив «поэту городских буржуазномещанских слоёв» Ратгаузу (да и не только ему) известность на века.

Романс «Увял цветок». В вокальной партии обнаруживаем доминирование музыкальной декламации, где мелодические интервалы, ритмы адекватны и даже несколько обостряют интонации и ритмы поэтической строфы. Стоит обратить внимание на музыкальное воплощение рефрена «Увял цветок!» Как у Чайковского в романсе «Мы сидели с тобой», рефрен видоизменяется. При первом появлении это почти скороговорка – удивление, но затем устанавливается размеренно-медленное его произнесение, направляющее наше воображение к ритму траурного шествия.

Партия фортепиано в начальном разделе десять тактов звучит в светлом диапазоне первой октавы, точечными ударами изображая капающие слёзы. Печальные, долгие звуки красиво сопровождают партию солиста.

Неожиданно в аккомпанементе возникает образ вдохновенно импровизирующего арфиста, Так Рахманинов в квази-античном стиле

изображает молящегося богине жреца. Этот эпизод – почти точная копия прелюдии арф в Эпиталаме Виндекса из оперы А. Рубинштейна «Нерон».

Далее ярок и выразителен двуктавовый «причёт»– стенания античных плакальщиц по той, что «взята безжалостной могилой» и кому «возврата нет...»

Большая постлюдия «соткана» из мотива «Увял цветок!». Она имеет своё развитие, кульминацию и завершение. Здесь кульминационных вершин даже две. Это музыкальный образ напрягающихся рук, протянутых к сломанному стеблю, чтобы вернуть цветок в вертикальное положение. Подобное досказывание – характерная особенность творческого метода Рахманинова в его камерно-вокальных произведениях.

Последний раз Рахманинов обратился к стихам Ратгауза в 1906 году и создал пользующийся большой популярностью проникновенный и драматический монолог «Проходит всё».

Проходит всё, и нет к нему возврата.

Жизнь мчится вдаль мгновения быстрей.

Где звуки слов, звучавших нам когда-то?

Где свет зари нас озарявших дней?..

Я не могу весёлых песен петь!

Вокальная партия – типичный речитатив, редко выходящий за пределы диапазона октавы, Мелодия не имеет широкого интервального развития и «собрана» в некие ритмические комплексы, экспонирующие появление разных образов: «Жизнь... звуки... зря... цветок».

С девятого такта Рахманинов вводит в партию фортепиано новый ритмический элемент синкопу и фразировочное дробление такта на две половины. Это какой-то протест против тупиковой обречённости автора стиха, попытка преодолеть её. Если Ратгауз буквально отпевает себя, то Рахманинов музыкой ищет выхода из этого состояния. Например, ликующая тема предпоследнего такта романса пытается вселить в слушателей надежду. Но нет! Оба, поэт и композитор согласны, что «весёлых песен петь не дано...».

Романс Антона Степановича Аренского «Не зажигай огня» на стихи Ратгауза энциклопедии, музыковеды и исполнители признают одним из лучших его произведений. Романс и сегодня считается выгодным для публичного исполнения, прочно закрепился на концертной эстраде.

Не зажигай огня! Во мгле душистой ночи

Отраднo мне с тобой сидеть наедине...

Подобно Чайковскому («Снова, как прежде...») и Рахманинову («Песня разочарованного») Аренский использует в сопровождении определённый тип движения – аккорды восьмыми длительностями.

Там их поступательное, упорное движение в звучании ансамбля (голос и фортепиано) формировало атмосферу надвигающейся угрозы с безысходным погружением в мрак. У Аренского же долгая цепь аккордов,

переосмыслена. Их мягкое, сочувственное по отношению к динамическим нюансам вокальной партии шествие формирует музыкальный образ, выражающий полное погружение героя романса в какую-то всеохватную мечту, грёзу, заменившую реалии действительной жизни. Герой замкнут на себе, сторонится света, ему отраднo лишь «сидеть вдвоём». Вкрадчивый стук лёгких «восьмушек» – это биение его очарованного сердца.

Аренский реалистично и очень выразительно воспроизводит «прямую речь» героя. Например, его взволнованный полушёпот: «Не зажигай огня!» и вскоре патетически яркое признание «...отраднo мне с тобой». Переменчивость настроений, имеющихсЯ в стихотворении, композитор расцветивает изящной игрой гармонических модуляций. Так, вторая строка, начинающаяся первоначальными словами, помещена в новую тональность (соль мажор), а далее традиционные ратгаузовские стенания по поводу «знакомой тоски» находят эквивалент в никнувших хроматических интонациях вокальной партии (т.т. 12 и 14), продублированных для усиления слухового воздействия на слушателей партией сопровождения.

Вообще исполнителям следует отметить, что композитор считает фортепианную партию равноправной и равновыразительной частью целого. Ярче всего это проявляется в заключительном разделе романса, где фортепиано «пропевает» ключевые фразы стихотворения. Если мысленно подтекстовать фортепианное соло, то можем получить следующее: «Не зажигай огня» и далее четвертями с точками «Не за – жи – гай». Краткая интонация-стон «молю!»: аккордовая вставка «Да!» и заключительная фраза, где появляется слово, которого у Ратгауза нет: «Не зажигай огня, молю». И никнувшим речитативом, «Не зажигай...не...за...».

«Простота, искренность и верное психологическое отражение поэтических текстов в музыке создали Михаилу Михайловичу Ипполитову-Иванову большую популярность как создателю отлично звучащих камерно-вокальных сочинений» – с уважением отмечал известный композитор Сергей Василенко.

Обращению к стихам Ратгауза побудила Ипполитова-Иванова его дружеская переписка с Чайковским, с которым он был на «ты» и полный восторг от ратгаузовских романсах Петра Ильича опус 73.

Всего на стихи Ратгауза Ипполитов-Иванов создал двенадцать романсов и пять вокальных дуэтов. Музыковеды, говоря о музыкальных достижениях композитора, отмечают его скромность в создании звучащего материала. Музыка точно передаёт ритм, фразировку текста, его психологические нюансы, проходя мимо ярких, действенных моментов, которые содержат стихи («забиласЯ», «разбивши», «заметаласЯ») Превалируют мотивы лирические, нежные, ласковые (глубинное свойство характера Ипполитова-Иванова). Предполагают, что его сдержанные, мелодичные, но не драматические романсы просты потому, что задумывались для домашнего музицирования (первой

исполнительницей обычно была отличная вокалистка, его жена, солистка Киевской, потом Тифлисской оперы Варвара Зарудная).

Однако, исполняя романсы Ипполитова-Иванова, можно отметить моменты, когда музыкой он дополняет поэтические образы. Например: в романсе «Травка в саду шелестит», где лёгкое оживление (триоли восьмыми) изображает её живое шевеление и непокой. В романсе «Тишина» в аккомпанементе интересное ниспадающее движение квартелей восьмыми длительностями и долгие, глубокие, «таинственные» звуки в басовой партии. В романсе «В стёкла бьётся» в среднем разделе, когда солирует тенор, композитор «разогревает» материал: у фортепиано легко акцентированные триоли, а вокальная партия достигает ЛЯ второй октавы.

Ученик Ипполитова-Иванова по классу свободного сочинения Рейнгольд Морицевич Глиэр создал свыше 130 романсов. Ратгауз и Глиэр – оба киевляне – были хорошо знакомы, общались, но обратитесь внимание на стихи поэта Глиэра подвигло восхищение от романсов Чайковского ор. 73.

Глиэр и Ратгауз по своим натурам были люди абсолютно разные. Рейнгольд (немецкое «светлый Рейн») всю жизнь декларировал желание музыкой дарить людям радость (лично подтверждаю это как его ученик 10-летки по классу «Музыкальная литература»), а Даниил в лирико-любовных стихах, совмещавших мотивы личных переживаний и ощущений с психологически окрашенными картинами природы, предоставлял сочинителям музыки возможность импровизационного манипулирования музыкальными средствами, нахождения интонационных параллелей, красок, их оттенков, гармонического освещения и т.д.

Романс «Вьются трепетные тени». В среднем разделе мелодия имитирует «набеги» ветра, возникновение какой-то тревоги, и фортепиано поддерживает это тихим, взволнованным «кружением» триолей 16-ми и цепью активно модулирующих гармоний. Аккомпанемент полон звукоизобразительными моментами: в первой части – «хрустальные» форшлаги в диапазоне второй октавы, в средней – упомянутый выше хоровод-кружение в оттенке *pp*, а в третьей части совершенно новая фактура с восклицательной интонацией соединённых парами аккордов правой руки и бесконечным «бормотанием» ниспадающих по полутонам триолей восьмыми в басовой партии.

Музыкальными средствами Глиэр рождает образ стонущего, жалующегося, ноющего сердца, но отнюдь не «рыдающего», как у автора. Для закрепления образа разочарованного жизнью героя Глиэр производит повтор слов, в результате чего элегический мотив «жаль чего-то» проходит троекратно. Этот раздел – кульминация всего романса.

В романсе «Как ночь темна» вокальная и фортепианная партии отличаются особой ладогармонической заострённостью, передающей

настроения мрачного раздумья, гнетущей тоски, сожаления о безвозвратно ушедших годах, обозначенные в тексте.

В партии фортепиано композитор дополняет стихи рядом музыкальных образов: тихое, робкое, словно «нащупывающее» движение триолой даёт образ ненарушимой тишины и здесь же (*animando*) контрастом громкоголосное «кипение» ломаных трезвучий – образ мчащихся лет. А в момент кульминации появляется знаменитая бетховенская ритмо-формула «судьба стучится в дверь». Она материализует образ смерти, удостоверяя его присутствие до самого последнего такта.

И, наконец, прекрасный, часто исполняемый, популярный романс-монолог «О, не вплетай цветов душистых». Здесь, как в знаменитой «Элегии» Ж. Массне, красивая, полная мелодия начинается у фортепиано в басовом голосе и длится 14 тактов. Развиваясь, она обретает самостоятельное выразительное значение, ритмом, «горячими» восклицательными интонациями создавая образ героя романа, пылающего безумной страстью и одновременно энергично стремящегося избавиться от неё.

Краткое затишье («Гаси скорей...») перед кульминацией («Что могут дать тебе страдания...») отлично оттеняет её и динамически, и смыслово. Замечательно использован композитором синкопированный, «задыхающийся» ритм в эпизоде отхода от кульминации. Средствами музыки изображён человек, зримо теряющий силы, гибнущий от изнеможения.

Думается, что пианистам-аккомпаниаторам, коим предназначена данная статья, будут интересны краткие сведения о «герое-поэте» рассмотренных романсов. Он был продуктом своего времени предреволюционных бурлений и разочарований в тогдашнем русском обществе. Пик его популярности пришёлся на 1902–1912 годы, когда удалось издать двухтомник стихотворений. Но и ранее Ратгауз напористо атаковал современных ему композиторов предложениями сотрудничества, ссылаясь на авторитет П. И. Чайковского. Как мы видим, многие откликнулись. 140 (!) романсов.

В 1921 году поэт покинул Россию и два года прожил в Берлине, где зарабатывал переводами с французского, а жена, заболевшая открытой формой туберкулёза, вязала на заказ. Затем перебрались в Прагу, где чешское правительство платило россиянам-эмигрантам скромное пособие, а родной брат Вл. И. Немировича-Данченко Василий (журналист) организовал что-то типа союза русских писателей.

Оторванность от родины, нужда, тяжёлая гипертония, завершившаяся параличом, осложнили последние годы жизни. Иногда удавалось по радио слушать передачи из СССР, где звучали романсы на его слова, и это давало Ратгаузу приятные минуты. Но болезнь прогрессировала, усугубляя его природный пессимизм:

Всё так темно в эти ночи глубокие,
Ясно одно – умереть!
Песни, что пел я в те годы далёкие,
Мне уже больше не спеть.

6 июля 1937 года поэт скончался. Похоронен на Ольшанском кладбище рядом с другими эмигрантами из России. Его единственная дочь Татьяна в 1935 году переезжает в Ригу и служит актрисой в драматическом театре. В 1987 году опубликовала книгу воспоминаний «Вся моя жизнь», в которую включила биографию отца – «...На слова Ратгауза» с эпиграфом: «Но может быть, песня останется иль слово одно от меня?..»

«Музыкант всегда художник. В его руках музыка – весь спектр человеческих настроений» – говорил М. Ростропович. Настроения есть в стихах, в музыке, и нам, исполнителям, следует их донести до слушателей. Имеет место такая характеристика: «хороший концертмейстер». Её надо заслужить. Чем? Всеохватным владением фортепиано и неубывающим азартом анализа того, что предстоит исполнять.

В кратких примерах как композиторы преобразовывали музыкой тексты, очевидна подсказка нам, аккомпаниаторам, чего можно достигнуть в своих партиях. К этому, несомненно, следует добавить, что в условиях разных по силе голосов наши «законные» выразительные возможности приходится корректировать. Пусть это будет по динамике, но (не дай Бог!) по выразительности. Наконец, к фактурным и мелодическим музыкальным «находкам» композиторов мы должны добавить собственный темперамент и уметь его дозировать, «подсматривая», как это способно воздействовать на солиста и слушательскую аудиторию.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. Важнейшие этапы развития русского романса / Б. В. Асафьев // Русский романс : опыт интонационного анализа : сборник статей / Гос. ин-т истории искусств ; под ред. Б. В. Асафьева. – Москва ; Ленинград : Academia, 1930 (Гос. типография изд-ва «Ленингр. Правда»). – С. 9–24.
2. Васина-Гроссман, В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1956. – 352 с.
3. Гумилёв, Н. С. Письма о русской поэзии / Н. С. Гумилёв. – Петроград : Мысль, 1923. – 224 с.
4. Савари, С. В. Имя его сохранила музыка / С. В. Савари // Слово и мысль : Вестник Донецкого отделения Петровской академии наук и искусств. Гуманитарные науки / Петровская академия наук и искусств. – Донецк : Лаборатория компьютерных технологий ДГУ, 1999–2003.

5. Сумцов, Н. Ф. О поэзии г. Д. Ратгауза / Н. Ф. Сумцов // Харьковские губернские ведомости № 321 от 5 декабря 1899 г.

References

1. Asafiev B. Vazhnejšie etapy razvitiya russkogo romansa [The most important stages in the development of the Russian romance] / Russkij romans : opyt intonacionnogo analiza : sbornik statej // Gos. in-t istorii iskusstv ; pod red. B. V. Asafeva [Russian romance: an experience of intonation analysis: a collection of articles // State Institute of Art History; edited by B. V. Asafiev]. Moscow ; Leningrad : Academia, 1930 (Gos. tipografiya izd-va "Leningr. Pravda" [State printing house of the publishing house "Leningr. Pravda"]), pp. 9–24.
2. Vasina-Grossman V. Russkij klassicheskiy romans XIX veka [Russian classical romance of the 19th century]. Moscow : Izd-vo Akad. nauk SSSR [Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR], 1956, 352 p.
3. Gumilyov N. Pis'ma o russkoj poezii [Letters about Russian poetry]. Petrograd : Mysl, 1923, 224 p.
4. Savary S. Imya ego sohranila muzyka [His name was preserved by music] / Slovo i mysl' : Vestnik Doneckogo otdeleniya Petrovskoj akademii nauk i iskusstv. Gumanitarnye nauki // Petrovskaya akademiya nauk i iskusstv [Word and thought: Bulletin of the Donetsk branch of the Petrovsky Academy of Sciences and Arts. Humanities // Petrovsky Academy of Sciences and Arts]. Donetsk : Laboratoriya komp'yuternyh tekhnologij DGU [Computer Technology Laboratory of Donetsk State University], 1999–2003.
5. Sumtsov N. O poezii g. D. Ratgauza [On the poetry of Mr. D. Ratgauz] / Har'kovskie gubernskie vedomosti № 321 ot 5 dekabrya 1899 g. // Kharkiv Provincial Gazette No. 321 of December 5, 1899.

Савари С. В. Стихотворение: его преобразование в союзе с музыкой. Статья посвящена анализу романсов русских композиторов на стихи Д. Ратгауза. Автор рассматривает особенности преобразования стихотворного текста композиторами. Анализируя обращение к поэзии Д. Ратгауза таких композиторов, как П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. С. Аренский, М. М. Ипполитов-Иванов и Р. М. Глиэр, исследователь раскрывает, какие преобразования происходят в содержании ромansa с образным и психологическим состоянием стихотворного текста. Также интерес представляют биографические сведения, представленные в статье.

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

Актуальность данной статьи определяется глубиной исследования и практической направленностью проблематики. Автор большого количества исследований и учебно-методических изданий по вопросам концертмейстерства, в данной работе освещает мало раскрытую сторону в работе аккомпаниатора, а именно – исследование связи стихотворного и музыкального пластов в романсе. На примере выдающихся образцов русской вокальной лирики автор даёт практические ценные советы.

Ключевые слова: русская поэзия, романс, концертмейстер, Д. Ратгауз.

Саварі С. В. Вірш: його перетворення в союзі з музикою. Стаття присвячена аналізу романсів російських композиторів на вірші Д. Ратгауза. Автор розглядає особливості перетворення віршованого тексту композиторами. Аналізуючи звернення до поезії Д. Ратгауза таких композиторів, як П. І. Чайковський, С. В. Рахманінов, А. С. Аренський, М. М. Іполітов-Іванов і Р. М. Глієр, дослідник розкриває, які перетворення відбуваються в змісті романсу з образним і психологічним станом віршованого тексту. Також інтерес представляють біографічні відомості, представлені в статті.

Серед використаних в роботі методів наукового дослідження виділимо Історичний, аналітичний порівняльний, емпіричний та теоретичний методи.

Актуальність даної статті визначається глибиною дослідження і практичною спрямованістю проблематики. Автор великої кількості досліджень і навчально-методичних видань з питань концертмейстерства, в даній роботі висвітлює мало розкриті сторони в роботі аккомпаніатора, а саме – дослідження зв'язку віршованого і музичного пластів в романсі. На прикладі видатних зразків російської вокальної лірики автор дає практичні цінні поради.

Ключові слова: російська поезія, романс, концертмейстер, Д. Ратгауз.

Savari S. The poem: its transformation in union with music. The article is devoted to the analysis of romances by Russian composers on the poems of D. Ratgauz. The author examines the peculiarities of the transformation of the poetic text by composers. Analyzing the appeal to the poetry of D. Ratgauz by such composers as P. I. Tchaikovsky, S. V. Rachmaninov, A. S. Arensky, M. M. Ippolitov-Ivanov and R. M. Glier, the researcher reveals what transformations occur in the content of the romance with the figurative and psychological state of the poetic text. The biographical information presented in the article is also of interest.

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

The relevance of this article is determined by the depth of research and the practical orientation of the problem. The author of a large number of studies and educational publications on concertmaster issues, in this work highlights a

little disclosed side in the work of the accompanist, namely, the study of the connection of poetic and musical layers in romance. Using the example of outstanding samples of Russian vocal lyrics, the author gives practical valuable advice.

Key words: Russian poetry, romance, concertmaster, D. Rathaus.

УДК 785.7

Н. Л. Биджакова

ТРАДИЦИИ С. ФРАНКА В КАМЕРНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Множество камерно-инструментальных произведений постромантической эпохи оказались в своё время недооценёнными и незаслуженно затерявшимися в «водовороте» музыкальных событий в силу различных причин (среди них – увлечение экспериментаторскими поисками, конфронтация различных творчески-противоположных позиций, большая интенсивность социальных потрясений и др.). Наряду с общими тенденциями к «аналитически-расчленяющим процессам в искусстве», связанными с «гибелью целостного человеческого образа», «разрывом с природой», справедливо отмеченными Н. Бердяевым [1, с. 534], на рубеже веков и в период первых десятилетий XX столетия ещё сильно влияние мастеров предыдущей эпохи (Р. Вагнер, Р. Штраус, С. Франк). Так отражение творческого гения С. Франка распространилось далеко за рамки французской музыкальной культуры, несмотря на то, что стиль и направление, которых придерживались участники «кружка Франка», в начале XX века считались устаревшими, и отчасти стояли в стороне от ускоряющегося развития музыкального «модерна». Целью статьи является раскрытие преемственности музыкального мышления и отражения творческого метода С. Франка в камерно-инструментальном творчестве композиторов начала XX века.

На концептуальном уровне эта преемственность наблюдается в следующих факторах:

– трансляции эстетических идей (например, религиозные взгляды, исповедальность, сочувствие к человеческим страданиям, пиетет к культуре прошлого, опора на национальные традиции);

³С. Рихтер находил самым религиозным композитором не И. С. Баха, а С. Франка [2], считая, что за внешней строгостью его музыки кроются невероятно сильные чувства и безграничная любовь к миру и Богу.

- стремлении отобразить субъективные переживания, обнажить тончайшие нюансы человеческой души;
- поляризации чувствований, проявляющейся в крайней контрастности драматического и лирического, начал;
- особенностях музыкального мышления, характеризующегося обострённым эмоциональным тонусом;
- сохранении идеи классической циклической формы;
- предпочтении, оказываемом инструментальной музыки (камерным жанрам).

На уровне музыкального языка влияние прослеживается в следующих чертах:

- многотемности (тематизм обладает и неповторимой индивидуальностью, и обнаруживает определённую близость);
- наличии лейттем (многократное применение ключевой лейттемы – «темы-девиза»⁴ – в различных частях цикла);
- родстве отдельных мелодических оборотов (лейтинтонаций);
- увеличении значения ритма, как организующего начала (лейтритмы);
- закономерности построения тематизма, с присущей внутренней конфликтностью;
- особенностях гармонического языка (острота чувствования отображается с помощью утончённых подвижных модуляций в рамках чёткой тонально-гармонической логики);
- «капризность» хроматики (хроматика представлена в качестве одного из ведущих средств выразительности);
- весомости полифонических приёмов развития музыкального материала (имитационные построения, контрапункт и др.).

Нередко в сочинениях обнаруживаются интонационные параллели с сочинениями С. Франка: например, в лейттемах из Фортепианного трио Э. Шоссона *g-moll* op. 3 и Фортепианного квинтета С. Франка *f-moll*; в лейтинтонациях главных партий первой части Виолончельной сонаты № 2 Ж. Г. Ропартца и второй части Скрипичной сонаты С. Франка. «Генетическое» родство с образцами С. Франка просматривается на мелодическом, ритмическом и гармоническом уровнях. Близость лейтинтонаций ни в коей мере не свидетельствует о заимствовании. Вариантная разработка единой интонационно-ритмической структуры скорее демонстрирует продолжение и развитие мысли предшественника. Эта преемственность находит у каждого автора вполне самобытное и самостоятельное художественное воплощение.

⁴Лейттема Фортепианного квинтета *f-moll* С. Франка, более тридцати раз повторяясь в первой части, возвращается в ключевых местах второй и третьей частей цикла.

Например, первоосновой общей лейтинтонации является узнаваемая ритмическая формула С. Франка – «интонация порыва», импульсивно направленная либо вверх (как в Скрипичной сонате) либо вниз (как в Фортепианном квинтете) при ритмическом сжатии двух шестнадцатых. Также в названных произведениях очевидно единство интонационной системы, куда входят:

- характерная выразительность интервалов кварты и секунды, передающих ощущение тонкой грани между печалью и просветлением;
- своеобразие типизированных мелодических оборотов с «опеванием» основного опорного звука;
- обострённая хроматика в мелодике;
- широкая палитра функционально-гармонических средств;
- сверхчувствительные тонко-прочувствованные ладовые сопоставления, способствующих передаче особых психологических напряжений и разрядок.

«Духовное родство» сочинений Шоссона и Ропартца с творениями Франка обозначено состоянием предельной драматизации романтической устремлённости и трагического надлома, отражённого в музыкальном содержании⁵ (хотя у Ропартца в более смягчённом варианте, чем у Франка и Шоссона). Франковское противопоставление личностной трагедии прекрасному просветлённому миру находит разные модусные трактовки: у Шоссона – пессимистичная трагедийная концепция; у Ропартца – идея растворения личностного в природе, единением с ней.

Кроме камерно-инструментального творчества прямых adeптов во французской музыке (В. д'Энди, Э. Шоссона, Г. Лекё, П. Бревила и др.), исследователь Н. И. Рогожина [4, с. 95] прослеживает влияние С. Франка в следующих национальных школах:

- русской (Первая скрипичная соната Н. Метнера, Соната-поэма для скрипки и фортепиано Г. Катуара, 1906);
- итальянской (Скрипичная соната О. Респиги, 1917);
- венгерской (струнные квартеты Э. Донаньи, произведения Дж. Энеску);
- испанской (фортепианный квинтет Х. Турины, 1942).

Своеобразное преломление музыкального мышления С. Франка в творчестве А. Онеггера было подмечено в 1930-е годы французской музыкальной критикой, где указывалось прямое сходство одного из эпизодов музыки к кинофильму «Отверженные» с музыкой второй части симфонии Франка. «Совпадение знаменательное», – пишет Н. Рогожина, – «поскольку, <...>, В. Гюго был любимым писателем Сезара Франка» [4, с. 94].

⁵Подобная трагедийная парадигма очевидна в третьей части (*Funebre*) Виолончельной Сонаты *A-dur* А. Маньяра op. 20 (1909–10).

Корпус произведений композиторов, тем или иным образом отражающих идеи французского мастера, довольно велик. Солидную долю здесь составляют сочинения для дуэта виолончели и фортепиано, которые заслуживают внимания и осмысления. Среди камерных сочинений французских учеников С. Франка назовём сонаты Самюэля Руссо (*a-moll*, 1902), Франсуа Казадезюса (*e-moll*, 1904), Жозефа Ги Ропарца (№ 1, op. 119, *g-moll*, 1904; № 2, *a-moll*, 1918–19), Альберика Маньяра (op. 20, *A-dur*, 1909–10); Луи Вьерна (op. 27, *h-moll*, 1910), Огюста Шапюи (*a-moll*, 1918), Венсана д'Энди (op. 84, *D-dur*, 1924–25), Пьера Бревия (*d-moll*, 1930); в соседней бельгийской школе – Сонату *F-dur* Гийома Лекё (1888, завершённую В. д'Энди в 1910); Сонату op. 39 Жозефа Йонгена (1912); за европейскими пределами – Сонату *D-dur*, op. 52 аргентинского композитора Альберто Вильямса (1906). Влияние Франка выходит за рамки его школы, ощущается в Сонате op. 46, *fis-moll* французского композитора Габриэля Пьерне (1919), Цикле «Музы Андалузии», op. 93 испанского композитора Хоакина Турина (1942) и многих других. Музыкальщиками отмечено, что «живые истоки франковской традиции получили продолжение не только у его прямых учеников, но и в музыке эпохи Дебюсси, при всей противоположности её стилистической направленности»⁶ [5, с. 224].

В свою очередь преемственность прослеживается в творчестве второго поколения «наследников» традиции. Например, камерно-инструментальные сочинения Гийома Лекё (Фортепианное трио, Струнный квартет, Скрипичная соната, и др.), отличающиеся мелодикой народного склада и тонкостью гармонических красок, оказали большое влияние на развитие камерно-инструментальной музыки в бельгийской национальной школе. Среди учеников Жозефа Ги Ропарца назовём Виолончельную сонату *A-dur* французско-венгерского композитора-неоклассика Пьера Ферру (1932). Среди учеников Луи Вьерна по Парижской консерватории: Виолончельную сонату французского композитора Жозеф Бульнуа (1917). Среди учеников Венсана д'Энди по Парижской «Школе Канторум», отметим произведения для виолончели и фортепиано французских композиторов – Сонату *D-dur* Мишеля Брюссельманса (1916); Сонату Н. 32, *d-moll* Артура Онеггера (1920); произведения Жоржа Мигó; «Пьесы» Гюстава Самазёй (1948); Сонату бельгийского композитора Виктора Врёлса (1923), «Испанскую сюиту» испанского композитора Хоакина Нина (1930), Сонату op. 17 венгерского композитора Ласло Лайта (1932); Сонату аргентинского композитора Хосе

⁶«Весьма показательно, что если отношение композиторов-импрессионистов было резко отрицательным к деятельности последователей Франка из Школы, то к музыке и личности самого Франка они относились совсем иначе», – отмечает Н. Рогожина [4, с. 93].

Мария Кастро (1933); Сонату турецкого композитора Ахмета Сайгуна (1935).

Следует отметить, что многие произведения, созданные в начале XX века, были «открыты» слушательской аудитории спустя большой промежуток времени. Например, Соната Франсуа Казадезюса, сочинённая в 1904 году, была впервые исполнена автором совместно с виолончелистом Полем Базелером только в 1947 (Париж) – почти через 40 лет после создания. Но более пристальное внимание в исполнительской практике к малоизвестным образцам позднеромантической музыки стало уделяться в самом конце XX – начале XXI века, о чём свидетельствует обширная дискография, представленная ведущими мировыми звукозаписывающими компаниями. На примере Сонат Ж. Ропартца назовём исполнения: Филипп Мюллер – Моник Буве (№ 1, № 2, 1990, Subelia); Симса Хелед – Джонатан Зак (№ 1, 1997, Classico); Жан-Мари Тротеро – Джефффри Грайс (№ 1, 1998, Integral Classic); Рафаэль Кретьен – Мацей Пиккульский (№ 1, № 2, 2001, Daphnéo) и др. В большой степени такой интерес был продиктован желанием музыкантов обновить репертуар, но, тем не менее, эта тенденция раскрыла для исследования большой пласт музыкальной литературы, оставшейся долгое время «в тени».

Обобщая вышесказанное, следует отметить, что в период «когда додекафония противостояла традиционной тональной системе» [3, с. 16] представители школы Франка, конечно «проиграли» (как любая аристократия против революционного движения), но в борьбе за продление красоты и в гармонии, и в мелодике, композиторы оставили вдохновенные произведения, которые становятся востребованными с позиции XXI века. После некоторого забвения, музыканты возрождают к жизни произведения, созданные накануне кардинальных изменений в музыкальном мышлении, открывают неизвестные страницы интереснейшей музыкальной эпохи. Активизация исполнительской практики побуждает к исследовательским изысканиям и анализу стилистических метаморфоз богатого творческого наследия.

Список использованных источников

1. Бердяев, Н. А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма / Н. А. Бердяев. Смысл творчества. – М. : Фолио, 2004. – 679 с.
2. Борисов, Ю. А. По направлению к Рихтеру / Ю. А. Борисов. – М. : Рутена, 2000. – 254 с.
3. Герасимова-Персидская, Н. А. Интонация в новейшей музыке / Н. А. Герасимова-Персидская // Наук. вістник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2011. – № 98. – С. 16–31.
4. Рогожина, Н. И. Сезар Франк / Н. И. Рогожина. – М. : Советский композитор, 1969. – 266 с.

5. Сезар Франк // Краткий биографический словарь зарубежных композиторов. – М. : Советский композитор, 1969. – С. 224.

References

1. Berdyaev N. Konecz Renessansa i krizis gumanizma [The end of the Renaissance and the crisis of humanism]. Moscow : Folio, 2004, 679 p.
2. Borisov Yu. Po napravleniyu k Rixteru [Towards Richter]. Moscow : Rutena, 2000, 254 p.
3. Gerasimova-Persidskaya N. Intonaciya v novejshej muzy`ke [Intonation in the latest music] / Naukovij vistnik NMAU imeni P. I. Chajkovs`kogo [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. 2011, no. 98, pp. 16–31.
4. Rogozhina N. Sezar Frank [Cesar Frank]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1969, 266 p.
5. Sezar Frank [Cesar Frank] // Kratkij biograficheskij slovar' zarubezhnyh kompozitorov [A short biographical dictionary of foreign composers]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1969, pp. 224.

Биджакова Н. Л. Традиции С. Франка в камерно-инструментальной музыке начала XX века. Статья касается вопросов развития камерно-инструментальной музыки начала XX века. В этот период, несмотря на бурно развивающиеся авангардные течения, ещё сильно влияние выдающихся мастеров предыдущей эпохи (эпохи позднего романтизма). Целая когорта композиторов, воспринявших и культивирующих традиции С. Франка, оставила большое творческое наследие, требующее осмысления с точки зрения преломления его эстетической парадигмы и особенностей музыкального языка. Предметом статьи являются ансамблевые произведения, которые в силу различных причин оказались редко исполняемы.

Путём выявления общности средств выразительности некоторых сочинений, включающих интонационную, гармоническую, ритмическую составляющие, в статье прослеживается преемственность на концептуальном и стилистическом уровнях. Вместе с тем определяется самобытность отражения музыкального мышления С. Франка, не только в творчестве его прямых адептов (Э. Шоссона, Г. Лекё, Ж. Г. Ропарта, Л. Вьерна, В. д'Энди и др.), но и во втором поколении «наследников» традиции, а также за рамками французской культуры – в различных национальных композиторских школах.

В обзоре инструментальных произведений выделены сочинения для дуэта виолончели и фортепиано, заслуживающие внимания, как в исполнительской, так и педагогической практике. Раскрытие преемственности музыкального мышления творцов постромантической эпохи даёт ключ к пониманию стилистических метаморфоз и определению

межтекстуальних зв'язей. Матеріал статті орієнтує на практичне освоєння цілого пласта малоизученної музикальної літератури в камерному жанрі.

Ключевые слова: камерная музыка, инструментальное творчество, поздний романтизм, модерн.

Біджакова Н. Л. Традиції С. Франка у камерно-інструментальній музиці початку ХХ сторіччя. Стаття стосується питань розвитку камерно-інструментальної музики початку ХХ століття. У цей період, незважаючи на бурхливий розвиток авангардних течій, ще відчувається міцний вплив видатних майстрів попередньої епохи (епохи пізнього романтизму). Ціла когорта композиторів, які сприйняли та культивували традиції С. Франка, залишила велику творчу спадщину, що вимагає осмислення з точки зору відтворення його естетичної парадигми і особливостей музичної мови. Предметом статті є ансамблеві твори, які в силу різних обставин виявилися рідко виконувани.

Шляхом виявлення спільності засобів виразності у деяких творах, що включають інтонаційну, гармонійну, ритмічну складові, в статті простежується спадкоємність на концептуальному та стилістичному рівнях. Разом з тим визначається самотність відображення музичного мислення С. Франка, не тільки в творчості його прямих адептів (Е. Шоссона, Г. Лекко, Ж. Г. Ропарта, Л. В'єрна, В. Д'Енді та інших), але і в другому поколінні «спадкоємців» традиції, а також за рамками французької культури – в різних національних композиторських школах.

В огляді інструментальних творів окремо висвітлені твори для дуету віолончелі та фортепіано, що заслуговують на увагу, як у виконавській, так і педагогічній практиці. Розкриття спадкоємності музичного мислення творців постромантичної епохи дає ключ до розуміння стилістичних метаморфоз і визначення міжтекстуальних зв'язків. Матеріал статті орієнтує на практичне освоєння цілого пласта маловивченої музичної літератури в камерному жанрі.

Ключові слова: камерна музика, інструментальна творчість, пізній романтизм, модерн.

Bidzhakova N. Traditions of S. Frank in chamber instrumental music of the early twentieth century. The article deals with the development of chamber instrumental music in the early twentieth century. During this period, despite the rapidly developing avant-garde trends, the influence of the outstanding masters of the previous era (the era of late romanticism) was still strong. A whole cohort of composers who adopted and cultivated the traditions of S. Frank left a great creative legacy that needs to be comprehended from the point of view of reframing his aesthetic paradigm and features of the musical language. The subject of the article is ensemble works, which for various reasons turned out to be rarely performed.

By revealing the commonality of the means of expression of some compositions, including intonational, harmonic, rhythmic components, the

article traces continuity at the conceptual and stylistic levels. At the same time, the originality of the reflection of the musical thinking of S. Frank is determined, not only in the work of his direct adherents (E. Chausson, G. Lekeu, J. G. Ropartz, L. Vierne, V. d'Andy, etc.), but also in the second generation of "heirs" of the tradition, as well as outside the French culture - in various national schools of composition.

The compositions for a duet of cello and piano which deserve attention both in performing and pedagogical practice are singled out in the review of instrumental works. The disclosure of the continuity of the musical thinking of the creators of the post-romantic era provides the key to understanding stylistic metamorphoses and determining intertextual connections. The material of the article focuses on the practical development of a whole layer of little-studied musical literature in the chamber genre.

Key words: chamber music, instrumental art, late romanticism, modern.

УДК 784.3

З. Я. Полищук, А. В. Арих

**ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКИХ
ПРОТИВОРЕЧИЙ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ
«ПЯТЬ ПЕСЕН НА СТИХИ МАТИЛЬДЫ ВЕЗЕНДОНК»
Р. ВАГНЕРА**

*Я играю на всех клавишах моей души
Р. Вагнер*

Рихард Вагнер (1813–1883) принадлежит к числу художников, коренным образом трансформировавших новациями в своём творчестве мировую культуру. Талантливый поэт-драматург, автор либретто своих опер и одарённый публицист, теоретик музыкального театра Р. Вагнер – создатель 14 опер и музыкальных драм, ряда произведений для симфонического оркестра (симфоний, увертюр, маршей), для духового оркестра, для фортепиано (сонаты, песни, вальс, полонез), вокальных произведений и произведений для хора, романсов. Полное собрание его литературных – художественных и теоретических – работ составляет 16 томов.

Такая разносторонняя деятельность в сочетании с кипучей энергией, титанической волей в утверждении своих художественных принципов, привлекли и продолжают привлекать к личности Р. Вагнера и его музыке всеобщее внимание: творчество Р. Вагнера в отечественной и зарубежной науке изучено максимально полно. Существует огромное

количество его биографий: К. Глазенапп (автор биографии Р. Вагнера в 6-ти томах), Ю. Капп, А. О. фон Подзони. В музыковедении творчеству Р. Вагнера посвящены работы А. Альшванга, Г. Галя, А. Гозенпуда, Р. Грубера, М. Друскина, Г. Лароша, Б. Левика, И. Соллертинского, Н. Туманиной, В. Фермана и др. Особенности музыкального языка Р. Вагнера анализируются в работах Э. Курта, Н. Виеру, А. Кенигсберг, Г. Крауклиса, В. Конен и др. Эстетические взгляды Р. Вагнера рассматривали В. Ванслов, Д. Гачев, М. Лобанова, А. Лосев, С. Маркус, Ф. Ницше.

Несмотря на непреходящий интерес к теме, посвящённой личности, мировоззрению и творчеству Р. Вагнера, новые подходы к истолкованию его музыки с позиций современности обусловили актуальность обращения музыковедов и исполнителей к его произведениям. Среди открытий «вселенского» масштаба во многих произведениях Р. Вагнера выделяется единственный для него в области камерно-вокальной музыки цикл «Пять песен на стихи Матильды Везендонк». Он стал для композитора своеобразным экспериментальным опытом, подготавливающим одну из новаторских опер композитора «Тристан и Изольда» как в содержательном, так и в музыкально-языковом отношении. Возможность открыть творческий замысел Р. Вагнера «изнутри» и разработка вопросов, связанных с исполнительским подходом к трактовке данного цикла, обусловили обращение к анализу данного сочинения, тем самым и определив *актуальность* избранной темы.

Цель статьи – раскрыть особенности вокально-сценического претворения образных сфер в вокальном цикле «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера в русле стилистических тенденций позднего романтизма.

Методологической базой статьи явились методы: исторический, сравнительный, стилевой, композиционно-драматургический, функциональный.

Рихард Вагнер – один из величайших музыкальных гениев – принадлежит к числу «немногих, единичных в своей исключительности художников, вышедших в своей деятельности далеко за пределы искусства и ставивших перед собой грандиозные социальные и философские задачи» [2, с. 56]. Р. Вагнер – последний крупнейший романтик XIX века. Его приверженность к романтической тематике и средствам выражения ставила его в особое положение среди современников. Сказывались и индивидуальные свойства личности Р. Вагнера, вечно неудовлетворённого, неустойчивого, мятущегося, непрестанно находящегося в состоянии величайшего душевного напряжения, в мучительных поисках жизненного и творческого счастья...

Многое в мелодическом стиле Р. Вагнера, в его трактовке вокального начала совпадает с общими тенденциями, характерными для

развития оперной музыки середины XIX века. Так, в вокальной музыке обогащается мелодика: она становится более характерной, острой, детализированной; возрастает роль декламации, гибко сочетаемой с песенным началом. Интересно, что с усилением декламационного начала в вокальной партии возрастает роль инструментального сопровождения, которое придаёт мелодике большую конкретность и определённую. Разнообразна, прихотлива и фактура фортепианной партии. Она – внутренний психологический подтекст. Разрозненные декламационные вокальные фразы организовываются благодаря инструментальному сопровождению (в этом – его формообразующая роль). Примером разработки Р. Вагнером такого типа романса являются «Пять песен на стихи Матильды Везендонк».

Декламационная мелодика Р. Вагнера также очень своеобразна. «Неуравновешенные», внезапно вспыхивающие, страстно возбуждённые реплики рождают резкие скачки, тесситурные контрасты в декламации. Так воплощается прорывающееся вагнеровское горячее романтическое чувство.

Инструментализация вокальной партии, привнесение в оперу инструментальных принципов, инструментального мышления – специфическая особенность творческого метода композитора, вызывавшая постоянные дискуссии. Вокальный стиль Р. Вагнера – замечательное, хотя и противоречивое явление – верное и яркое воссоздание композитором черт внутреннего мира его современников, их мечтаний, надежд и разочарований. Поэтому не случайно вагнеровские принципы декламации оказали неоспоримое влияние на многих композиторов конца XIX – начала XX вв.

«Лучше, чем эти песни, я никогда не создавал, лишь немного из моих произведений может выдержать сравнение с ним», – писал композитор о своём цикле «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» (*“Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk”*) [5]. Цикл даёт нам возможность понять и личные мотивы творческого процесса композитора, и те творческие импульсы, которые вели его к сочинению оперы «Тристан и Изольда». «Хотя я в своей жизни не вкушал истинного счастья любви, я хочу этой прекраснейшей грёзе воздвигнуть памятник, в котором всё от начала до конца будет насыщено любовью. У меня в голове зреет замысел “Тристана и Изольды” – простой, кровью сердца наполненной музыкальной концепции; чёрным флагом, который веет в конце драмы, “прикрою я себя и умру”», – так писал в 1854 году Р. Вагнер своему другу Ф. Листу [5].

«Чтобы не переживать свою боль, художник дарует ей бессмертие в художественном творении», – эти замечательные слова А. Шёнберга, пожалуй, являются ключевыми в понимании творческой мотивации создания Р. Вагнером своего бессмертного творения.

Матильда Везендонк, дочь крупного негоцианта Луккемайера, получила прекрасное образование. Двадцатилетней девушкой она вышла замуж за Оттона Везендонка, владельца большой фабрики шёлковых изделий в Нью-Йорке. Меценат Везендонк, большой поклонник музыки Р. Вагнера, сначала предложил ему гостеприимство, а позднее подарил домик под Цюрихом. Наделённая редкой красотой, обаянием, поэтическим складом души, Матильда писала стихи, прозу, музыку и также преклонялась перед гением Р. Вагнера. Она сочинила несколько драм: “*Gudrun*”, “*Natur Myten*”, “*Baldurmytus*”, “*Alcestis*”, “*Odysseus*”, немало сказок и легенд для детей, целый сборник стихотворений... Её письма к Р. Вагнеру, её стихи благоухают особенной нравственной чистотой и мечтательностью.

Он, в свою очередь, приобщал Матильду к философии А. Шопенгауэра, симфониям Л. Бетховена. Она стала вдохновительницей самой оригинальной оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» – жизнь повторила ситуацию средневековой легенды о непреодолимой и неосуществимой любви.

«Пять песен» – памятник любви к Матильде Везендонк – написаны в 1857–1858 годах, а последовательность их сочинения представляет точную картину развития чувств любящих. 30 ноября 1857 – «Ангел», через 4 дня – «Грёзы», 17 декабря – «Скорбь», 22 февраля 1858 г. – «Стой!», 1 мая – «В теплице». Важно обратить внимание на необычное авторское название жанра – не песня или романс, а стихотворение. Два номера (3 и 5) обозначены как «этюды» к «Тристану и Изольде»; последнее стихотворение инструментовано самим Р. Вагнером для камерного оркестра в качестве подарка М. Везендонк ко дню её рождения 25 декабря 1857 г. (женский голос он заменил скрипкой). Остальные оркестровал ученик Р. Вагнера – австрийский дирижёр и композитор Ф. Моттль.

Первое исполнение цикла состоялось 30 июня 1862 г. на вилле недалеко от Майнца. Партию сопрано исполняла Э. Генаст, партию фортепиано – Г. фон Бюлов. С тех пор эти песни присутствуют в репертуаре вокалисток разных стран. В наши дни лучшими исполнительницами являются выдающиеся певицы Дж. Норман, Е. Образцова.

Исследуемый цикл Р. Вагнера привлекает к себе внимание типичными романтическими образами, которые специфически преломляются сквозь призму темы двоемирия: раздвоенность мира и образа как ключевая характеристика специфики романтизма. Антиномии мира реального и мира фантастического, мира общественного и мира индивидуального, стремление к идеалу и невозможность его достижения для человека – вот что занимает ум художника-романтика. Возникает новый тип героя, для которого характерной чертой становится внутренняя конфликтность. Отсюда – тема двоемирия, где в непрерывной борьбе

сталкиваются и переплетаются контрастные, а порой и конфликтные, миры, дифференцируемые в творчестве каждого художника индивидуально.

Характерными чертами состоящего всего из пяти романсов вокального цикла Р. Вагнера являются миниатюрность и бессюжетность, проявляющаяся в отсутствии героев и собственно сюжета, что есть у композиторов-романтиков Ф. Шуберта и Р. Шумана. «<...> цикличность обнаруживается в объединении всех романсов темой двоимирия, имеющей свою линию развития: первоначально она воплощена в поэтическом тексте, а далее находит отражение в музыке, где посредством принципа контраста комплексов выразительных средств Вагнер раскрывает противоположные миры», – исследует И. Данишевская [3, с. 154].

Отметим, что тема двоимирия в цикле обнаруживает сходство с противопоставлением мира жизни и мира смерти в трактовке А. Шопенгауэра. Она же оказывается созвучной средневековой концепции бытия, с антимией небесной и земной сфер: мир *небесный* (символ смерти) является идеальным, бездейственным, вечным, в нём время неизменно, течёт ровным потоком; *мир реальный* (символ жизни) – будничным, действенным, суетным, в нём время развивается импульсами (исторические события эпох). В противопоставлении двух основных состояний – динамики и статики – и выявляется контрастность обоих миров.

В цикле Р. Вагнера *мир реальный* (динамика) раскрывается, на наш взгляд, посредством быстрых темпов, господства минорных тональностей (*g-moll, d-moll, c-moll*) в сочетании с тональной неустойчивостью, преобладанием мелких длительностей, нешироким диапазоном звучания с максимальной сближенностью голосов фактуры, повышенной громкостной динамикой. В вокальной партии – декламационность и речитативные интонации.

Мир небесный (статика) характеризуют медленные темпы, мажорные тональности (*G-dur, C-dur, As-dur*), красочность побочных и альтерированных гармоний (трезвучия и их обращения), господство более крупных длительностей, широкий диапазон фактуры (эффект объёмного звучания), приглушённая динамика (*p, pp, ppp*). В вокальной партии – сочетание песенного и ариозного начал.

Рассмотрим, как воплощаются обе сферы последовательно в каждом романсе, и выявим их функцию в общей драматургии цикла.

№ 1 «Ангел» (“*Der Engel*”) – драматургическое ядро цикла, робкое зарождение любви. Здесь закладывается основная идея произведения – тема двоимирия с экспонированием двух главных образных сфер (*небесной* и *реальной*). Первая из них концентрируется в начальном четверостишье: «*Я ребёнком слышал в сказке, как небесный ангел нежный из садов нисходит райских в мир скорбей и тьмы мятежной <...>*». В тональной устойчивости *G-dur* посредством плагальных оборотов, в

красочных сопоставлениях альтерированных VII низкой, V минорной, VI мажорной ступеней в виде трезвучий и нонаккорда двойной доминанты преломляется идея гармоничности, *небесной* безмятежности. Рассредоточенная фактура в широком диапазоне (пространственность звучания), песенно-ариозная основа вокальной партии и спокойное ритмическое развитие создают лирико-созерцательное «наполнение» божественной сферы.

Появление *реальной* сферы ознаменовано появлением текста: «<...> где в слезах крик боли тонет, в муках сердце изнывает, где оно в печали стонет и тоску в тиши скрывает, где душа в расцвете дней смерти как спасенья ждёт <...>». Идея дисгармонии бытия и тема смерти – «атрибутика» земного человеческого существования – характеризуется сменой лада (впервые появляется одноименный *g-moll*). Отклонения через доминантовые гармонии в *d-moll*, *e-moll*, пульсирующие аккорды остинатных восьмых в аккомпанементе (возникает эффект ускорения темпа) репрезентируют суетность, быстротечность *мира реального*. Это ощущение усугубляется господством в вокальной партии малосекундовых интонаций, сочетающихся с декламационностью, и суженностью, «ограниченностью» (чуть больше октавы) диапазона. Сквозная форма романса не отвергает здесь принципа репризности образных сфер: по краям – *небесная* сфера, внутри – контрастная *земная*. «<...> уже в первом романсе, параллельно с экспонированием обеих сфер, намечается итог общей драматургии цикла, определяемой логикой круга», – отмечает И. Данишевская [3, с. 156].

И вокальная, и фортепианная партии должны исполняться максимально гладко и мягко. Если избрать слишком медленный темп, музыка утратит текучесть, струистость, которые важны для создания атмосферы. Превыше всего в исполнении вокальной партии должно следить за «гладкостью» линии, не замутнённой никакими скольжениями и *portamento*. Необходимо неукоснительно вслушиваться в каждую пропеваемую ноту. Фортепианное *rubato*, без механической точности переходов от такта к такту, способствует передаче смысла произведения. Чувства, поэзия, грация проникают в исполнение; мягкие, как бы «вздыхающие» фортепианные интонации начинают «рассказывать» о женственности и знакомят нас с портретом возлюбленной. Голос и фортепиано находятся в согласии, «сплетаясь» в тесном томном объятии.

№ 2 «*Смой!*» (“*Stehe still!*”) – продолжение развития *мира реального* с последующим переходом в *мир небесный*, картина мятущейся души. Повышается динамический уровень, темп ускоряется, ритмика аккомпанемента, выполняющего также звукоизобразительную роль, дробится: гаммообразные пассажи шестнадцатых имитируют вращение веретена (символа вечности). Широкие скачки на сексту, септиму, октаву в вокальной партии, интенсивное гармоническое модулирование

(основную тональность *c-moll* вытесняют *es-moll* и *f-moll*) – проявления *реальной* сферы.

Небесное содержание, сменяющее *реальное*, здесь характеризуется следующими средствами: темп постепенно изменяется, ритмика становится более спокойной, диапазон фактуры составляет почти четыре октавы, длительное тональное «блуждание» в конце романа находит успокоение и просветление в «белой» тональности *C-dur*. Поистине, «*Чтоб я мог в отрадном забвеньи вкусить всех восторгов мгновенье!*»!

Пианист и певец сливаются в стремлении выразить беспокойство, душевное смятение. Хроматические подъёмы и спуски, волнообразная динамика воплощают бурный поток чувств. Впоследствии постепенно эмоции умиряются, приходя к полному умиротворению и согласию чувств и мыслей, когда, наконец, душа постигла тайну бытия мира.

№ 3 «*В теплице*» (“*Im Treibhaus*”). Здесь совмещены две кульминации – трагическая (с точки зрения образной драматургии) и тихая (в контексте динамики). Отмеченный в цикле как «Этюд к “Тристану и Изольде”», этот романс обнаруживает принадлежность к сцене смерти Изольды из III действия оперы. Переход из *мира реального* в *небесный* осмыслен в соответствии с концепцией самой оперы: герои воспринимают смерть не как трагедию, а как единственный способ слиться в любви. Ключевой в романсе является фраза: «*И как солнце скрыться жаждет от тцеты дневных сует, – так и тот, кто духом страждет, тьме молчанья шлёт привет*».

В этом романсе снова обнаруживаем признаки обеих сфер: *реальной* (сгущенный минорный колорит, декламационность вокальной партии, диссонантность гармонии, тональная неустойчивость при общей тональности *d-moll*) и *небесной* (господство медленного темпа, однообразная ритмика восьмых). Примечательно, что статичность общего развития подчёркнута шестикратным вариантным проведением начального двутакта фортепианной партии (интонационное ядро романа). Не случайно здесь возникают яркие ассоциации с жанром пассакалии.

Композитор настаивает на особой тонкости нюансировки: *p*, *piu p*, *pp* и единственное обозначение *f* на протяжении всего номера. Особое таинство тишины, дослушанной, неторопливой, необходимо воплотить, не разрушив образного строя романа. Тонкий, строгий исполнительский самоконтроль – высочайшая художественная задача. Погрузившись в поэзию слов, нежную и мягкую меланхолию, можно передать поэтический «аромат роз» и выполнить пожелание Р. Вагнера о выразительности.

№ 4 «*Скорбь*» (“*Schmerzen*”) – логическое продолжение предыдущего номера. Его функцию можно определить как связку, переход из *мира реального* в *небесный*, подчёркнутый в словах: «*В смерти семя жизни новой, зреет счастье в море слёз*». Черты *небесного мира*

(медленный темп, разреженная фактура аккомпанемента в широком диапазоне, нюанс *p*) преобладают. Намечается постепенное просветление ладового колорита: первоначальный *c-moll* сменяется одноимённым «белым» *C-dur* (он появляется в цикле вторично и «повествует» о *небесной* сфере). Проникновение повышенной динамики, отражающее её активизацию и вытеснение противоположной, – новое качество для данной сферы. Время звучания *реальной* сферы, типично охарактеризованной, сжато по масштабам.

Драматургически этот романс можно осмыслить так: боль по-прежнему живёт в душе, но она подавлена. Никаких слёз, никакого самооплакивания или уныния. Герой смотрит на себя и собственную ситуацию с философским отстранением, с чувством собственного достоинства. На наш взгляд, этот номер исполнять нужно сильно, мужественно. Голос сливается в унисон с фортепианной партией. Можно говорить о вокальной линии декламационного склада, без единого светлого блика.

№ 5 «Грёзы» (“*Träume*”) – ещё один эскиз к «Тристану и Изольде», который подготавливает центральную сцену – любовный дуэт II действия. Это окончательное закрепление господства *небесного мира*, достигающего логической кульминации. Реализуется это композиторское видение в названии и многократном повторении слова *Träume* в тексте, в образном строе стиха.

Небесная сфера реализуется в *As-dur*, медленном темпе, мерном движении остигатных, словно «заворожённых», восьмых в пульсирующих аккордах аккомпанемента, стабильной фактуре широкого диапазона.

Фортепианной партии поручена особая роль: её развёрнутое вступление и заключение, строящиеся на общем музыкальном материале, – свидетельство устойчивого, убедительно победившего «сомнения» бытия *небесного* состояния. Подытоживающая функция номера заключена в отсутствии внутреннего образного контраста.

“*Träume*”, с их длинными, как бы тающими фразами, требуют исключительного мастерства. Они должны звучать легко, без всякого напряжения. В умении не демонстрировать своё мастерство и состоит, по нашему убеждению, высшее мастерство певца.

То, какие трудности приходится преодолевать певцу, можем увидеть на одном примере. “*Tramend spenden ihren Duft*”. Эта фраза поётся *mezzo voce* и тянется, насколько позволяет дыхание, а затем поднимается вверх к слову “*Duft*” (аромат). Если самая высокая нота этой фразы не будет звучать наиболее мягко и нежно, магия пропадает. Когда голос певицы «окутан» тёплым аккомпанементом оркестра, дыхание берётся незаметно; когда же певица поёт в сопровождении фортепиано, она оказывается незащищённой. Здесь нужно особое качество исполнения, которое можно определить как «поэтическое музицирование», исполненное с любовной заботливостью. Рисовать надо тончайшей

костью, передавая нежнейшие оттенки одного тона. Никаких кричащих красок, никаких резких колористических контрастов. Пение течёт, то чуть поднимаясь, то чуть опускаясь, в рамках этого хрупкого настроения. Повторяя слова романса, мы бредём по дороге, купаясь в золотом сиянии солнца. Всё проникнуто миром и просветлённостью...

Выявим закономерности развития *реальной* и *небесной* сфер в общей драматургии. Если «*Ангел*» выполняет функцию экспонирования, определяет многократно дублируемую в последующих романсах линию восхождения, а «*В теплице*» достигается первая кульминация, тихая и трагическая, и окончательно закрепляется переход *реальной* сферы в *небесную*, то «*Скорь*» – растворение в божественной *реальной* сфере, что приводит к утверждению окончательного господства основной (*небесной*) сферы и второй кульминации в «*Грёзах*». Основные логические функции формы (по Б. Асафьеву) – *i*: *m*: *t* – в соотношении с образной драматургией цикла можно выявить следующим образом: *i* (*initium* – начало) – приходится на первый романс; *m* (*movere* – двигать) – определяет суть срединных романсов; *t* (*terminus* – конец, предел) – достигается в пятом романсе.

Таким образом, логика драматургии движется по линии круга (низший уровень целого – первый романс, высший – цикл). Круг здесь является многоуровневым символом: круг как символ *небесного* (статического) и как направленность общего развития.

Памятуя о создании собственной концепции произведения, исполнителю, тем не менее, необходимы высокохудожественные ориентиры. Обратимся к опыту сценического воплощения исследуемого цикла выдающимися певицами современности Джесси Норман и Еленой Образцовой.

Универсализм тяготеющего к переходным голосам замечательной американской оперной певицы Дж. Норман (1945–2019) изумительно подошёл к стилистике вокального цикла «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера. От медитативности до открытой экспрессивности – так можно обозначить всю амплитуду возможных средств выражения при исполнении этого цикла. Богатая палитра нюансов, огромное чувство стиля, «контролируемая», управляемая экспрессия, в то же время постоянные волны нагнетания чувств и откатов, присущее Р. Вагнеру наркотическое музыкальное опьянение... «Импрессионистический гедонизм» Дж. Норман, которым она славилась, уступил здесь место вагнеровской позднеромантической стихии с его открытой «декларацией» чувственности земных страстей и контрастной хрупкостью высокодуховных состояний.

В художественном видении выдающейся певицы XX–XXI вв. Елены Образцовой (1939–2015) вокальный цикл «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера – сочинение высокого романтического пафоса, яркой экспрессии, вдохновенной поэтичности. Проникнутый

«тристановской» атмосферой, пронизанный тристановскими интонациями и гармониями, он является «квинтэссенцией вокального стиля Р. Вагнера». Цикл в решении Е. Образцовой «полон экстатической страстности, элегической скорби, возвышенной просветлённости». Одно из самых личных, «дневниковых» созданий автора монументальных музыкальных драм, «бунтаря во имя будущего свободного совершенного человечества» (А. Альшванг) Р. Вагнера было исполнено Е. Образцовой со свойственным ей непревзойдённым вокальным мастерством и захватывающей глубиной сопереживания: у слушателя формируется ощущение её личного «причастия», личного переживания недостижимости счастья...

Творческий поиск в воплощении образных сфер данного бессюжетного цикла был сопряжён, в первую очередь, с постижением стилистических особенностей вагнеровского письма и, собственно, позднеромантического сочинения. Вокальные трудности цикла «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» заключены в необходимости ровного звуковедения (с точнейшим контролем позиционной высоты), владения «бесконечным» дыханием, разной динамической амплитудой звучания и деликатной, ювелирной нюансировкой. Чем более тонкая перед исполнителем ставится художественная задача (в частности, воплощение *небесной* сферы с её хрупкостью составляющих «компонентов»), тем сложнее подчинение ей методико-исполнительских инициатив. Мастерство должно стать незаметным, незримым, не нарочитым, а будто логически обусловленным, естественным в своей реализации. Нахождение нужной степени звучности (более прозрачной или более насыщенной), важность владения различными приёмами вокальной техники, большой амплитудой средств выражения, зрелым вокальным звучанием неоспоримы. Чувственное наполнение голоса (достижение особого рода высокой чувственности) в данном цикле и стремление к драматургической цельности, выстроенности цикла – необходимые составляющие грамотной интерпретации вагнеровской музыки, в частности, его любовного признания Матильде Везендонк.

Отметим и то, с какой любовью необходимо отнестись к немецкому тексту, изобилующему разнообразием фонетических трудностей. Ключевым является понимание: если всё, включая и трудное немецкое произношение, подчинить грамотному, логически выстроенному исполнению музыкальных фраз, с осмыслением их смысловых акцентов, эмоционального накала и «выдоха»; если «вдохнуть» в эти фразы некую устремлённость по «горизонтали» и, собственно, если иметь в голове драматургический «прообраз» целостной концепции, то органичным, предсказуемым итогом явится художественно значимая модель произведения.

Поиск многочисленных красок звучания, нюансов, образных подтекстов, осмысление гармонического развития и понимание

драматургической функции каждого номера цикла, наряду с вокальными трудностями исполнения вагнеровской музыки, – всё это определит, на наш взгляд, перспективные пути освоения цикла и создание целостной художественной концепции произведения. Нацеленность на воспитание высокой чувственности в певце, развитие её духовного потенциала в произведении художественно неоспоримом, высокоинтеллектуальном, тонко и углублённо исследующем тему любви, к которым мы относим вокальный цикл «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера, способны осуществить в личности эстетическую, духовно-возвышенную, чувственную революцию.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 369 с.
2. Альшванг, А. А. Избранные сочинения. В 2-х тт. / А. А. Альшванг. – Т. 2. – М. : Музыка, 1965. – 326 с.
3. Данишевская, И. Специфика преломления темы двоимирия в вокальном цикле Р. Вагнера на стихи М. Везендонк / И. Данишевская // Київське музикознавство. – Вип. 3. – К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2000. – С. 150–160.
4. Друскин, М. С. Рихард Вагнер / М. С. Друскин. – М. : Музгиз, 1958. – 159 с.
5. Из писем Вагнера // Сов. музыка, 1963. – № 5. – С. 6–77.
6. Кенигсберг, А. К. Вокальный стиль Вагнера / А. К. Кенигсберг // Сов. музыка, 1958. – № 10. – С. 53–59.
7. Конен, В. Д. Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1968. – 293 с.
8. Роллан, Р. Музыканты наших дней / Р. Роллан. – Петроград : Мысль, 1923. – 194 с.

References

1. Asafiev B. Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad : Muzyka [Music], 1971, 369 p.
2. Alshvang A. Izbrannye sochineniya. V 2-h tt. [Selected works. In 2 volumes]. Moscow : Muzyka [Music], vol. 2, 1965, 326 p.
3. Danishevskaya I. Specifika prelomleniya temy dvoemiriya v vokal'nom cikle R. Vagnera na stihi M. Vezendonk [The specifics of the refraction of the theme of duality in the vocal cycle of R. Wagner to the verses of M. Wezendonk] / Kiiivs'ke muzikoznavstvo. Vip. 3 [Kiev Musical Studies. Issue 3]. Kiev : Kiev State Higher Musical College named after R. M. Gliera, 2000, pp. 150–160.
4. Druskin M. Richard Wagner. Moscow : Muzgiz, 1958, 159 p.
5. Iz pisem Vagnera [From the letters of Wagner] / Sovetskaya muzyka [Soviet music], 1963, no. 5, pp. 6–77.

6. Koenigsberg A. Vokal'nyj stil' Vagnera [Wagner's vocal style] / Sovetskaya muzyka [Soviet music], 1958, no. 10, pp. 53–59.
7. Konen V. Etyudy o zarubezhnoj muzyke [Etudes on foreign music]. Moscow : Muzyka [Music], 1968, 293 p.
8. Rolland R. Muzykanty nashih dnei [Musicians of our days]. Petrograd : Mysl, 1923, 194 p.

Полищук З. Я., Арих А. В. Особенности претворения позднеромантических противоречий в вокальном цикле «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера. Актуальность изучения проблем исполнительской интерпретации музыкальных произведений определяется возрастающим интересом исследователей к художественно-смысловой сущности исполнительского творчества. Объектом исследования в данной статье является вокальный цикл «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера, а его предметом – образные сферы в драматургии цикла в аспекте вокального исполнительства.

Автор статьи отмечает особенности вокально-сценического претворения образных сфер в вокальном цикле «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера в русле стилистических тенденций позднего романтизма.

В статье рассматриваются проблемы исполнительской интерпретации музыкального произведения на примере вокального цикла «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера. Автор освещает пути создания высокохудожественной исполнительской версии, апеллируя к характеристике творческого облика композитора, анализу цикла, его идейной и образной направленности и композиционно-драматургических связей.

Ключевые слова: Рихард Вагнер, «Пять песен на стихи Матильды Везендонк», вокальный цикл, исполнительская версия, поздний романтизм.

Полищук З. Я., Арих О. В. Особливості втілення пізньоромантичних протиріч у вокальному циклі «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк» Р. Вагнера. Актуальність вивчення проблем виконавчої інтерпретації музичних творів визначається зростаючим інтересом дослідників до художньо-сміслової сутності виконавчої творчості. Об'єктом дослідження у цій статті є вокальний цикл «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк» Р. Вагнера, його предметом – образні сфери в драматургії циклу в аспекті вокального виконавства.

Автор статті наголошує на особливостях вокально-сценічного втілення образних сфер у вокальному циклі «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк» Р. Вагнера в руслі стилістичних тенденцій пізнього романтизму.

У статті розглядаються проблеми виконавської інтерпретації музичного твору з прикладу вокального циклу «П'ять пісень на вірші

Матильди Везендонк» Р. Вагнера. Автор висвітлює шляхи створення високохудожньої виконавської версії, апелюючи до характеристики творчої подоби композитора, аналізу циклу, його ідейної та образної спрямованості та композиційно-драматургічних зв'язків.

Ключові слова: Ріхард Вагнер, «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк», вокальний цикл, виконавська версія, пізній романтизм.

Polishchuk Z., Arich A. Features of the implementation of late romantic contradictions in the vocal cycle "Five songs on the verses of Matilda Wezendonk" by R. Wagner. The relevance of studying the problems of performing interpretation of musical works is determined by the growing interest of researchers in the artistic and semantic essence of performing art. The object of research in this article is the vocal cycle "Five Songs on the Poems of Mathilde Wesendonck" by R. Wagner, and its subject is figurative spheres in the dramaturgy of the cycle in the aspect of vocal performance.

The author of the article notes the features of the vocal and stage implementation of figurative spheres in the vocal cycle "Five Songs on the Verses of Matilda Wezendonk" by R. Wagner in line with the stylistic trends of late romanticism.

The article deals with the problems of performing interpretation of a musical work on the example of the vocal cycle "Five Songs on Verses by Mathilde Wesendonck" by R. Wagner. The author highlights the ways of creating a highly artistic performance version, appealing to the characterization of the composer's creative image, the analysis of the cycle, its ideological and figurative orientation, and compositional and dramatic connections.

Key words: Richard Wagner, "Five Songs on Verses by Mathilde Wesendonck", vocal cycle, performance version, late romanticism.

УДК 785.72

Л. Л. Курилова

**О СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ,
ВЗАИМОВЛИЯНИИ, ОСОБЕННОСТЯХ «НЕОКОНЧЕННОЙ
СОНАТЫ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО» М. ГЛИНКИ**

*Как бы ни было исторически
подготовлено явление Глинки, только ему
удалось окончательно включить русскую
музыку в круг явлений европейской
музыкальной культуры, потому что сам он
свободно владел ярчайшими её завоеваниями*
Б. Асафьев

Камерное исполнительское искусство представляет собой всё ещё недостаточно исследованную область, несмотря на имеющиеся работы в этой области музыкального знания. Вопросы эволюции жанра, его отдельные явления рассматриваются в статьях В. Вальтера, Ю. Курдюмова; в работе Б. Асафьева прочерчиваются основные линии развития камерно-инструментальной музыки в XIX веке; анализу творчества П. Чайковского, А. Бородина, С. Танеева посвящены работы А. Альшванга, Л. Соловцовой, Г. Бернадта; общая картина исторического развития жанра, выявление его судьбы и исторической роли глубоко исследованы в трудах Л. Раабена. Не сразу оформившийся исследовательский интерес к жанру инструментального ансамбля объясняется некоторой недооценкой его значения и недоверчиво-критическим отношением к нему. Причины этого обстоятельства видим в специфических свойствах самого жанра: в отсутствии разнообразия тембров, подобно симфоническому оркестру (богатство составляющих камерный ансамбль инструментов не заменяет темброво «многокомпонентной» звучности оркестра); в отсутствии словесного текста (как в вокальных жанрах) или сценического действия (как в опере). Следствие – затруднённое восприятие камерно-инструментальных произведений, в особенности для неподготовленного слушателя.

По мере завоёвывания камерным жанром музыкального небосклона, минимизации несколько навязанной ему второстепенной роли и повышения значительности воздействия этого жанра на развитие мировой и отечественной музыкальной культуры стало определённо ясно, что он, носитель огромных художественных ценностей, объект претворения смелых композиторских задумок, является одним из самых содержательных в музыкальном творчестве. Камерные ансамбли П. Чайковского, А. Бородина, А. Глазунова, С. Танеева, С. Рахманинова, Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича – великих композиторов, отдавших ему дань, – тому подтверждение.

Отметим в качестве притягательной силы камерного жанра и его огромный потенциал выразительных возможностей: мягкая специфичная звучность инструментального ансамбля наилучшим образом способна раскрыть сферу тонкого чувствования, «неосязаемых» душевных состояний; этот жанр с гордостью может называться областью «музыкального интеллектуализма» (Б. Асафьев). Содержательность, глубина, психологическое богатство этого жанра позволили ему стать глубоко прогрессивным явлением: в эпохи кризисов, общественных подъёмов камерный жанр очень часто превращался в «площадку» звукового экспериментаторства, творческих исканий. Так, в 60–70-е годы XIX века высокие идеи народности, отражённые в русской камерной классике, упрочили за камерными концертами славу рупора демократичности и просветительства; именно камерный жанр в XX веке стал площадкой для поиска и претворения новых художественных задач

русского модернизма. Рассмотрение особенностей камерно-инструментальной музыки, в частности, глубоко русской «Неоконченной сонаты для альты и фортепиано» М. Глинки, её стилиевых «переkreшиваний» определило *актуальность* настоящей статьи.

Цель исследования – определение значения и места «Неоконченной сонаты для альты и фортепиано» М. Глинки в его камерно-инструментальном творчестве и в контексте общего развития русской камерно-инструментальной музыки первой половины XIX века, освещение на её примере уникальных художественных свойств глинкинской камерной музыки в «борьбе за овладение камерностью» (Б. Асафьев).

Методологической базой статьи послужили композиционно-драматургический, семантический, системный, стилиевой методы анализа, что позволяет раскрыть особенности композиторского почерка М. Глинки в стилистически верном исполнительском решении его сочинения.

М. Глинка (1804–1857) – гений русской музыки – был чуток (особенно в юношеские и молодые годы) к влияниям романтизма, который, как известно, существенным образом определил вектор развития российской словесности. Сентиментальность, «присоединённая» к романтизму, на почве нашей отечественной культуры прижилась наилучшим образом. Элегичность поэзии В. Жуковского, К. Батюшкова, раннего Е. Баратынского, ставшая впоследствии «грустью, не приводящей в уныние, а животворной, сладкой, каким-то смутным стремлением» (В. Жуковский) пленяла тонкое, не искушённое сердце молодого М. Глинки. Стиль современного ему искусства естественным путём менялся, приобретал новые «тональности» – менялось и художественное его восприятие, осознание композитором. Это произойдёт уже в 1826–1827 годах: его Патетическое трио *d-moll* для фортепиано, кларнета и фагота (скрипки и виолончели), навеянное пафосом Марлинского (псевдоним А. Бестужева) и О. Кипренского, будет отмечено взволнованностью, страстностью, темпераментностью М. Глинки-художника (вспомним в этой связи и романс «Сомнение» 1838 года).

Добавим к таким сочинениям композитора и «Неоконченную сонату для альты и фортепиано» (вокальная «параллель» – романс «Не искушай»). Сочинения М. Глинки той поры – Септет для гобоя, двух скрипок, фагота, виолончели, контрабаса и валторны, *Andante cantabile* и *Rondo* для оркестра, Квартет для двух скрипок, альты и виолончели *D-dur*, в сравнении с альтовой сонатой, по словам М. Глинки, «менее опрятны».

Все камерные ансамбли М. Глинки написаны в период с 1822 по 1832 год; в более позднем творчестве к инструментальным ансамблям он не обращался. По мнению Л. Раабена, «сфера ансамблевого творчества оказалась <...> той творческой лабораторией, в которой происходило освоение юным Глинкой основ симфонизма» [9, с. 107].

«Неоконченная соната для альты и фортепиано» М. Глинки была написана в 1825–1828 годах. В 1852 году композитор ещё раз вернулся к сонате, и всё же она осталась незаконченной. Долгое время это сочинение оставалось вне фокуса внимания исследователей. Лишь в 1931 году, спустя век, став завершённым благодаря кропотливой работе основоположника советской альтовой школы В. Борисовского, состоялось его второе, сценическое «рождение». В 1932 году соната была им (в тандеме с пианисткой Е. Бекман-Щербиной) исполнена, впоследствии опубликована, после чего обрела заслуженную популярность, обогатив собой альтовый репертуар.

Сонату для альты и фортепиано, в которой ярко отразились романтические настроения эпохи, её смысловые приоритеты, композитор любил, впоследствии особо выделяя её среди своих ранних сочинений. В своих «Записках» молодой помощник секретаря Путей сообщения М. Глинка в 1825 году писал: «Около этого времени я написал первое *Allegro* сонаты *d-moll* для фортепиано с альтом; это сочинение опрятнее других, и я производил эту сонату с Бёмом [Франц Бём – концертмейстер оркестра Петербургских императорских театров] и Лигле [учитель М. Глинки по скрипке и пианистка]; в последнем случае я играл на альте. *Adagio* написано было позже, а *Rondo*, которого мотив в русском роде памятен мне до сих пор, я и не принимался писать (я поместил его недавно в «Детской польке») [2, с. 25]. Позже, в мае 1828 года, находим у композитора: «<...> в эти немногие дни я писал *Adagio (B-dur) d-moll* сонаты и помню, что в этой пьесе был довольно ловкий контрапункт» [там же, с. 31]. В 1852 году М. Глинка переписал и заново отредактировал первую часть и фрагменты второй. Он стремился доработать этот материал, словно что-то не досказал, не отточил, но к финалу это не относилось: народно-жанровый, «русский» финал так и не появился.

В 1931 году В. Борисовский приступил к работе с автографами М. Глинки, «оттолкнувшись» от третьего, наиболее совершенного, варианта этой сонаты. Перед ним стояла задача досочинить недостающие 40 тактов фортепианной партии во второй части сонаты (М. Глинка полностью выписал лишь партию альты). Эта задача была блестяще выполнена: недостающий фрагмент опирался на темы второй и первой частей, чем была достигнута циклическая замкнутость произведения. В наши дни в совершенстве формы сонаты нет никаких сомнений, будто она изначально и задумывалась таковой.

Глинкинское творение было создано в одно и то же время с сонатой для альты и фортепиано Ф. Мендельсона. Навеванная романтической европейской традицией, получившая от неё мощный творческий импульс, соната М. Глинки, впитавшая в себя русский дух, – явление уникальное, яркое, глубоко самобытное с абсолютно неповторимым наполнением художественной палитры изысканным звуковым колоритом, вокальной гибкостью и высокой поэтической нотой

одухотворённости особого, русского свойства. Образы возвышенны, изысканно живописны; элегическая истома тонкой души с яркой востребованностью «нематериального» чувствования – содержательная сущность сочинения. «Над истинно-прекрасным в искусстве – время бессильно», – прекрасные слова А. Серова здесь весьма уместны.

Возникает также ещё одна стилистическая параллель – между альтовым опусом М. Глинки и скрипичной сонатой и фортепианным трио *a-moll* А. Алябьева, написанными в 1834 году. Здесь уже прекрасный мастер русской звукописи А. Алябьев изучил, творчески переосмыслил и развил синтезированное качество глинкинской музыки – слияние академического камерного стиля и русской романсовой лирики. Например, в финале *a-moll*'ного трио А. Алябьева – прямое цитирование народной мелодии «Ванька Таньку полюбил»; в основе медленной части его Третьего струнного квартета – шедевральный «Соловей».

Интересно ещё и то, что А. Алябьев так же, как и М. Глинка, называет «Неоконченным» своё Первое фортепианное трио *Es-dur* одночастной структуры. Если взять за основу гипотезу Т. Гайдамович, скрупулёзно проанализировавшей нотный текст трио, – об изначальном замысле трио как музыкального «приношения» или «посвящения», – то становятся обоснованными смелость драматургии, свобода формы, «поэдность» высказывания, и, конечно, сама концепция этого сочинения [1, с. 38].

Вернёмся к вопросу «незавершённости» альтовой сонаты М. Глинки.

А может ли эта её «неоконченность» быть вызвана не композиционно-драматургическими авторскими раздумиями, томлениями, а свойствами его природы ответственного художника? «В каких же условиях совершалось это быстрое становление таланта и что толкало Глинку на путь вечной неудовлетворённости своими завоеваниями, своим успехом? Заметим, что острый критицизм, составляющий коренную черту его художественной природы, проявлялся уже в то время, а это и заставляло его преодолевать дилетантскую самоуспокоенность, присущую большинству русских музыкантов его времени и его среды», – отмечает О. Левашёва [7, с. 102].

Обратимся и к художественной прозе – к изданному единожды (в 1950 году) роману «Рождение музыканта» А. Новикова, который, в свою очередь, основывается на трудах музыковеда Е. Канн-Новиковой, написавшей «Маленькую повесть о Михаиле Глинке» [5]. В них повествуется об истории пылкой увлечённости М. Глинки дочерью Д. Демидова Еленой Дмитриевной («считалась по справедливости одною из первых певиц-любительниц столицы»), и о том, как композитор, будучи поражён её певческим даром, впервые исполнил сонату (партию альты он исполнял сам) в качестве музыкального ей «приношения» [8]. Косвенное «подтверждение» находим у Л. Шестаковой: «Брат никогда не мог писать

музыку по заказу; он писал только тогда, когда что-нибудь сильно, приятно действовало на него, будь то женщина, природа, климат, превосходное произведение искусства <...>» [10, с. 616].

Здесь напрашиваются и получившие обоснование у той же Т. Гайдамович стилистические параллели о том, что в первом трио А. Алябьева незримо «подтекстом» выступают элементы тонкой портретной звукописи, которая «связывается с конкретной личностью» [1, с. 43]. Далее: «<...> такого рода загадки имеют неизъяснимую прелесть, окутывая музыкальный замысел сочинения дымкой таинственности <...>». И наконец: «Однако нельзя признать и того, что более конкретные сведения обогатили бы образ талантливого, самобытного музыканта, а сочинение приобрело бы статус первого “лирического дневника” в жанре русского фортепианного трио, живо и достоверно повествующего о глубоких скрытых психологических переживаниях автора» [там же, с. 44].

«Душа – это парус, ветер – жизнь», – воскликнет в XX веке поэтесса М. Цветаева, словно давая ответ на знаковую романтических предысторий в творчестве художника.

По утверждению Т. Гайдамович, первое русское сочинение в жанре «музыкального дневника» – Патетическое трио М. Глинки, а из западноевропейских – трио В. А. Моцарта *Es-dur* (К. 498), ещё одного автора пронзительно-тонкой чувственности, но уже эпохи классицизма, чьё наследие М. Глинка (как, собственно, и раннего Л. Бетховена, раннего Ф. Шуберта) изучал основательно, переосмысливая достижения лучших образцов венской классики, её идеалы формы и содержания с позиции художественного мышления XIX века. Но мы позволим выдвинуть собственное мнение (в части русской музыки) и признаем именно за «Неоконченной альтовой сонатой» М. Глинки – трепетным и лирическим признанием влюблённого сердца, столь возвышенно повествующем о сердечном волнении, – первенство «жанра» русского музыкального дневника в жанре камерно-инструментальной музыки.

В авторской глинкинской рукописи имеется подзаголовок “*Sonate pour le piano-forte avec accompagnement d’alto-violon ou violon*” («Соната для фортепиано с аккомпанементом альты или скрипки»). Отсюда следует, что фортепиано композитор отводил преобладающую роль: именно ему М. Глинка поручил ввести слушателя в одухотворённую, томительно-нежную, ласковую атмосферу сочинения, провозгласить темы потрясающей красоты; она развита, блестяща, поистине виртуозна, многообразна в использовании ресурсов инструмента. Всё говорит о первостепенности и художественной значимости фортепиано для композитора.

Выбор же инструментов струнной группы (альта или скрипки) объяснимо средой рождения сонаты, а именно атмосферой кружкового, домашнего, любительского музицирования и связанного с этим

расширением спектра возможностей музыкальной реализации произведения. Альт в то время редко использовался в сольной концертной практике, и здесь мы сделаем необходимое отступление.

К 1825 году были уже сочинены Шестой Бранденбургский концерт И. С. Баха для двух альтов и камерного оркестра, Концертная симфония для скрипки и альта с оркестром, соната Ф. Шуберта «Арпеджионе», юношеские вариации для альта с оркестром К. М. Вебера и юношеская альтовая соната Ф. Мендельсона. Но весь этот европейский опыт не мог быть известен М. Глинке и его современникам (открытие широкой публике Ф. Мендельсоном творчества И. С. Баха состоялось в 1829 году, а упомянутые сочинения других авторов «ждали» своего времени, что и произошло лишь в XX веке). Кроме того, в 1825 году в Петербурге состоялась премьера «Волшебного стрелка» К. М. Вебера (в третьем действии романсу Энхен аккомпанирует солирующий альт), но нигде мы не нашли подтверждения тому факту, что М. Глинка был на этой премьере.

Исходя из вышеизложенного, предположим, что композитор, будучи избирательным и требовательным в выборе как певческих, так и инструментальных голосов, увлёкся густым, «грудным» кантиленным, «элегичным», с «переливчатостью», звучанием альта, более, чем скрипка, соответствовавшим романтическому замыслу сонаты и её образному строю, сонаты, наполненной «чисто русской распевностью, ощущением живой вокальной интонации, вокального мелоса» (О. Левашёва). «Альты – свойства самого разнообразного, *proteiformes* [переменчивые]», – подчёркивал особые достоинства избранного тембра М. Глинка [2].

Первая часть сонаты – *Allegro moderato* – представляет собой классическую сонатную форму, но в элегическом ключе. В ней, на наш взгляд, М. Глинке удалось добиться единой линии драматургического развития, преодолев «обособленность» отдельных, будто замкнутых в себе, разделов сонатной формы путём вычленения отдельных мелодических оборотов, пронизывания всей ткани диалогами-переключками альта и фортепиано, что, собственно, усилило драматургическую составляющую музыки.

Вступление, вокальное по своему характеру, напоминает «Арпеджионе» изысканнейшего романтика Ф. Шуберта (ещё один стилистический ориентир). Аккордовый гармонический аккомпанемент, часто встречаемый нами в музыке первой половины XIX века, сопровождает главную тему, которая на протяжении 39 тактов проводится попеременно сначала у фортепиано, затем – у альта, страстного, лирически-экспрессивного. Тон лирической исповеди задан.

М. Глинка долго работал над этой темой – «едва ли не одной из вершин творчества Глинки 20-х годов» (М. Гринберг); это пример настойчивой, во имя гибкости и пластичности, работы композитора над тематизмом. Тема обогащена проходящими неаккордовыми звуками,

опеваниями основных тонов, вариантно богата. Впечатляет, по мнению В. Горбунова, и её выдающийся звуковой диапазон («от густого низа струны *g* до верхнего светлого регистра струны *a*»), расцветший в кульминации главной партии в «огромном динамическом напряжении маркированным штрихом в нюансе *ff*» [3, с. 234]. Непрерывное, «ненасытное» мелодическое развитие, гибкая, будто с женскими очертаниями, фразировка, неисчерпаемая, разливающаяся искренность высказывания роднит эту тему с романсовой лирикой М. Глинки.

Характер изложения связующей партии в стремительном *piu mosso* лёгкой, виртуозной, трепетной пассажной техники отличается от нежно-мечтательного, созерцательного *piano* широкой распевности побочной, но искренность глубокого чувства, подобно главной партии, неподдельно трогательна, хрупка, словно боится неловкого, неосторожного движения, слова... В подвижных, моторных разделах (связующая, заключительная часть партии) фортепиано играет ведущую роль. Непрерывно льющесся, прихотливо меняющесся фигурационное движение, «найденное» Д. Фильдом и воспринятое также А. Алябьевым, характеризует фортепианные высказывания.

«Погружение в область элегических эмоций характерно для первой части сонаты. Одна за другой звучат пленительные мелодии, и в них уже сказывается замечательная мелодическая щедрость глинкинского стиля», – замечает Л. Раабен [9, с. 112]. Всё в сонате поёт, всё предельно насыщено мелодизмом – слушатель буквально «задыхается» от красот, низвергнутых на него потрясающих мелодий. Мелосу сонаты присуща «широта дыхания музыки» (В. Цуккерман), реализуемая в ясном членении мелодики и связности её вопреки этому членению («вторичная широта»), целостном развитии мелодики с перспективной инициативностью её естественного продолжения, долгом пребывании в одной тональности, использовании фактурного элемента для «сцепки» отдельных мелодических построений.

Л. Раабен замечает, что первая часть сонаты – «новый для того времени вид песенно-мелодического сонатного *allegro*. В нём Глинка значительно отходит от интонаций, приёмов классического стиля» [9, с. 113].

Вторая часть – *Larghetto ma non troppo* – имеет медитативно-сдержанный характер. Весь её мелодический строй и характерные обороты говорят о тесной связи с первой, более динамичной, частью. Созданная М. Глинкой оригинальная конструкция двойной двухчастной формы основана на сопоставлении двух тем – спокойной мажорной и взволнованной минорной.

Эта часть, на наш взгляд, весьма отдалённо напоминает своей формой о классической венской школе, но «высвечивает» общность с моцартовскими интонациями. Победившей в этой части национальной традицией однозначно можем назвать русскую. Об этом говорит всё: и

близость к городскому романсу, и песенный склад мелодики, и плавный музыкальный рисунок, и неторопливость выразительного повествования.

Середина второй части взволнованна, патетична, более подвижна, словно уверенное в себе, яркое динамичное чувство. Всю музыкальную ткань необходимо насытить, по мнению В. Горбунова, естественной свободой дыхания, которая «обеспечивается слитностью движений при смене смычка, равномерной и широкой вибрацией, “вокальной” сменой позиций» [3, с. 234].

Л. Раабен полагает, что в альтовой сонате наметилась та образно-интонационная линия, которая впоследствии приведёт к знаменитому «Вальсу-фантазии». «Мир душевности, лиризма сонаты для альты с фортепиано – первая ласточка глинкинского, глубоко человечнейшего мира чувств, который раскроется в “Вальсе-фантазии”. Этот мир – отклик Глинки на мечтательно-элегические настроения, столь распространённые в его эпоху», – пишет он [9, с. 112].

Важно отметить и то, что существеннейшей стороной альтовой сонаты является музыкальное претворение чувства, неизбежно искреннего, всепоглощающего, удивительно лишённого чрезмерной романтической аффектации, чувства благородного и осознанного. Ведь обретение изысканности в простоте – выражения чувств, мыслей, композиторских намерений, – составляет наибольшую сложность и наивысшую художественную задачу автора. Глинкинское письмо сродни моцартовскому – столь же прозрачное, выверенно экономное по выбору средств, пленительное в своей чистоте. И не случайно мерилом высокой художественности, «классности» исполнительства являются моцартовские и глинкинские образцы.

Как передать проникновенную красоту и задушевность, «открытость» и одновременно утончённость чувств, не ввергаясь в аффектацию, фальшивый мелодраmatизм, не превышая художественной меры? Думаем, что и М. Глинка в своём творчестве задавался этим вопросом, проповедуя своими сочинениями высокий эстетизм и поэтику. «Живейшая культура чувства в слиянии с редкостно требовательным интеллектом и гибкими, но строгими канонами гармоничного вкуса – вот основы исполнительской (как и композиторской) эстетики Глинки» [6, с. 178].

«Неоконченная соната для альты и фортепиано» М. Глинки приоткрыла миру неисчерпаемость глубин глинкинского гения. Она представляется нам произведением, открывающим ряд зрелых русских сонат П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, А. Глазунова. В этом её бесценное значение.

Возвращаясь к теме высокой значимости камерно-инструментального жанра, в котором композиторы видели перспективы провозглашения новых художественных смыслов, хочется сказать, что эта соната – замечательное воплощение в музыке передовых идеалов русской

культуры первой четверти XIX века, воплощение страстной мечты о русском национальном искусстве. Вспомним в этой связи наставление-девиз русского поэта В. Кюхельбекера: «Да создастся для славы России поэзия истинно русская, да будет святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первую державою во вселенной!».

Список использованных источников

1. Гайдамович, Т. А. Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации / Т. А. Гайдамович. – М. : Музыка, 2005. – 263 с.
2. Глинка, М. И. Записки / М. И. Глинка. – М. : Юрайт, 2019. – 272 с.
3. Горбунов, В. Н. Альтовая музыка русских композиторов XVIII–начала XX века / В. Н. Горбунов // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 231–238.
4. Гринберг, М. М. Русская альтовая литература / М. М. Гринберг. – М. : Музыка, 1967. – 192 с.
5. Канн-Новикова, Е. И. Маленькая повесть о Михаиле Глинке / Е. И. Канн-Новикова. – М. : Музыка, 1987. – 64 с.
6. Кремлёв, Ю. А. Исполнительские заветы Глинки / Ю. А. Кремлёв // Избранные статьи и выступления. – М. : Сов. композитор, 1959. – С. 168–179.
7. Левашёва, О. Е. Михаил Иванович Глинка: Монография / О. Е. Левашёва. – Т. 1–2. – М. : Музыка, 1987–1988. – 733 с.
8. Новиков, А. Н. Рождение музыканта. Михаил Глинка / А. Н. Новиков. – М. : Сов. писатель, 1950. – 615 с.
9. Раабен, Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке / Л. Н. Раабен. – М. : Гос. муз. изд-во, 1961. – 476 с.
10. Шестакова, Л. И. Последние годы жизни и кончина М. И. Глинки / Л. И. Шестакова // Русская старина. – Т. 2. – СПб., 1870. – С. 610–632.
11. Юзефович, В. А. Неоконченная альтовая соната / В. А. Юзефович // Советская музыка. — 1979. – № 7. – С. 88–92.

References

1. Gaidamovich T. Russkoe fortepiannoe trio: istoriya zhanra. Voprosy interpretacii [Russian piano trio: the history of the genre. Questions of interpretation]. Moscow : Muzyka [Music], 2005, 263 p.
2. Glinka M. Zapiski [Notes]. Moscow : Yurayt, 2019, 272 p.
3. Gorbunov V. Al'tovaya muzyka russkih kompozitorov XVIII–nachala XX veka [Alto music of Russian composers of the 18th-early 20th centuries] / YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac]. Rostov-on-Don : RGK im. S. V. Rahmaninova

- [Rostov State Conservatory named after S. V. Rakhmaninov], 2005, pp. 231–238.
4. Grinberg M. Russkaya al'tovaya literature [Russian viola literature]. Moscow : Muzyka [Music], 1967, 192 p.
 5. Kann-Novikova E. Malen'kaya povest' o Mihaile Glinke [A little story about Mikhail Glinka]. Moscow : Muzyka [Music], 1987, 64 p.
 6. Kremlev Yu. Ispolnitel'skie zavety Glinki [Glinka's performing precepts] / Izbrannye stat'i i vystupleniya [Selected articles and speeches]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1959, pp. 168–179.
 7. Levasheva O. Mihail Ivanovich Glinka: Monografiya [Mikhail Ivanovich Glinka: Monograph] Moscow : Muzyka [Music], 1987–1988, vol. 1–2, 733 p.
 8. Novikov A. Rozhdenie muzykanta. Mihail Glinka [Birth of a musician. Mikhail Glinka]. Moscow : Sovetskij pisatel' [Soviet writer], 1950, 615 p.
 9. Raaben L. Instrumental'nyj ansambl' v russkoj muzyke [Instrumental ensemble in Russian music]. Moscow : Gos. muz. izd-vo [State music publishing house], 1961, 476 p.
 10. Shestakova L. Poslednie gody zhizni i konchina M. I. Glinki [The last years of life and the death of M. I. Glinka] / Russkaya starina [Russian antiquity]. St. Petersburg, 1870, vol. 2, pp. 610–632.
 11. Yuzefovich V. Neokonchennaya al'tovaya sonata [Unfinished viola sonata] / Sovetskaya muzyka [Soviet music], 1979, no. 7, pp. 88–92.

Курилова Л. Л. О стилистических параллелях, взаимовлиянии и особенностях «Неоконченной сонаты для альт и фортепиано» М. Глинки. Актуальность изучения проблемы стилистических параллелей, взаимовлияния композиторских инициатив обнаруживается в возрастающем интересе музыковедов, исполнителей к художественно-смысловой сущности творчества.

В статье рассматривается вопрос взаимопроникновения, унаследования либо предвосхищения особенностей композиторского письма в контексте тенденций художественной культуры первой половины XIX века. Предметом исследования является «Неоконченная соната для альт и фортепиано» М. Глинки. Автор статьи, имея концертный опыт соприкосновения с этим сочинением, изучив прогрессивный музыковедческий опыт, отражает собственные художественные представления о неповторимости глинкинского письма, его эстетике и «поэчности» высказывания.

Ключевые слова: Михаил Иванович Глинка, «Неоконченная соната для альт и фортепиано», камерно-инструментальная музыка, стилистические параллели.

Курилова Л. Л. Про стилістичні паралелі, взаємодія та

особливості «Незакінченої сонати для альту та фортепіано» М. Глінки. Актуальність вивчення проблеми стилістичних паралелей, взаємовпливу композиторських ініціатив виявляється у зростаючому інтересі музикознавців, виконавців до художньо-сміслової сутності творчості.

У статті розглядається питання взаємопроникнення, успадкування чи передбачення особливостей композиторського письма у контексті тенденцій художньої культури першої половини XIX століття. Предметом дослідження є «Незакінчена соната для альту та фортепіано» М. Глінки. Автор статті, маючи концертний досвід зіткнення з цим твором, вивчивши прогресивний музикознавчий досвід, відображає власні художні уявлення про неповторність глінкінського письма, його естетику та «поемність» висловлювання.

Ключові слова: Михайло Іванович Глінка, «Незакінчена соната для альту та фортепіано», камерно-інструментальна музика, стилістичні паралелі.

Kurilova L. On stylistic parallels, mutual influence and peculiarities of M. Glinka's "Unfinished Sonata for Viola and Piano". The relevance of studying the problem of stylistic parallels, the mutual influence of composer initiatives is found in the growing interest of musicologists and performers in the artistic and semantic essence of creativity.

The article deals with the issues of interpenetration, inheritance or anticipation of the features of the composer's writing in the context of the tendencies of the artistic culture of the first half of the 19th century. The subject of the study is "Unfinished Sonata for Viola and Piano" by M. Glinka. The author of the article, having a concert experience of contact with this work, having studied the progressive musicological experience, reflects his own artistic ideas about the uniqueness of Glinka's writing, its aesthetics and the "poem" of the statement.

Key words: Mikhail Ivanovich Glinka, "Unfinished Sonata for Viola and Piano", chamber and instrumental music, stylistic parallels.

УДК 780.8

О. А. Пастушенко

ДВОЙСТВЕННОСТЬ КОМПОЗИТОРА-ИСПОЛНИТЕЛЯ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННОГО ПОЛЬСКОГО ГИТАРИСТА МАРЕКА ПАСЕЧНОГО

Исполнители-музыканты и композиторы всегда искали новые способы самовыражения. Для исполнителей – это одни средства художественной выразительности, а для композиторов – методы, обеспечивающие генерацию, разработку и организацию музыкального

материала, его запись, конвертацию и последующую звуковую реализацию. О композиторских техниках, способных стимулировать чувства, можно узнать из барочной теории аффектов и в учении о музыкально-риторических фигурах. В стиле «галант» игра на градациях чувств стала главной до того, как Моцарт вновь восстановил уравновешенность формы и содержания. Но и в последующие эпохи можно наблюдать, как менялась кривая значений аффективной стороны музыки. Авторы современных произведений для гитары наряду с владением техникой чувств широко используют ещё и невероятные звуковые ресурсы, эффекты, направленные уже не в уши, а просто «под кожу» слушателей.

В данной работе рассматривается жизнь и творчество блестящего польского гитариста и композитора современности Марека Пасечного. Исследование базируется на использовании исторического, феноменологического, структурно-функционального, лексикографического методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и определить ключевые характеристики сочинений автора.

Научная новизна статьи заключается в концептуальном подходе к аналитике и в раскрытии специфических особенностей очень индивидуальной и богатой по своей природе гитарной музыки Марека Пасечного: концерта «Го-Дай» и «Анамнеза», посвящённых Тору Такемицу (1930–1996) – японскому композитору и музыкальному писателю, который стремился к синтезу японской и европейской мелодических культур, трактуя пустоту и молчание как основу музыки.

На примере произведений автора выявлены новаторские композиторские техники, связанные с основными творческими намерениями композитора-исполнителя. Синтез классической гармонии с современным симфоническим оркестром и оркестровкой создают эффект «рисования звуком», широкое использование специфических звукоподражательных приёмов для реализации сюжетной программности активно использует в своём композиторском творчестве Марек Пасечный.

Цель статьи – способствовать расширению репертуара классической гитары, снять ограничения, налагаемые техническими средствами инструмента, привнести новизну в его воспроизводимое звучание и способствовать преодолению трудностей гитариста-композитора.

Теоретическо-методологической базой работы послужил личный сайт композитора Pasiczny.com, материалы беседы «Гитарные чудеса М. Пасечного» М. Пасечного, Беаты Стылиньской-Рогала, которая состоялась 28 ноября 2013 года на польском радиоканале «Двойка» в пятничной рубрике, труды Тору Такемицу. Использование сравнительного, комплексного и стилевого методов исследования позволяют раскрыть заявленную тему в исторически актуальном аспекте.

Польский гитарист Марек Пасечный (1980) – яркий пример блестящего развития польской гитарной школы и мирового гитарного искусства в целом. «Я считаю Марека Пасечного очень вдохновенным гитаристом и композитором. Его музыкальный мир глубоко трогает меня своей индивидуальностью и оригинальностью. Он – тот, кого я называю свободным художником». Так возвышенно и глубоко отзывается о Мареке Пасечном Роланд Диенс (гитарист, композитор, преподаватель национальной Парижской Консерватории). Обладатель многих престижных наград Марек Пасечный (1980) – один из наиболее популярных современных польских композиторов и гитаристов молодого поколения.

За его плечами учёба в Музыкальной академии Кароля Липински во Вроцлаве (Польша) и в Королевской Шотландской академии музыки и драмы (Шотландия). В качестве концертирующего музыканта, преподавателя, лектора и композитора он принимал участие в мероприятиях во многих странах мира: в Польше, во Франции, в Германии, Италии, Швейцарии, Великобритании, Южной Африке, Японии, Китае и т.д.

Его произведения звучали со сцен таких известных концертных площадок, как: Лютославски Холл (Варшава), Ройял Альберт Холл, Вигмор Холл (Лондон), Кентерберийский собор (Кентербери), Хе Лютинг Холл (Шанхай) и др. Большой интерес вызвали у зрителей выступления Марека Пасечного с симфоническими оркестрами Шотландии, Польши, Германии. Его работы звучали в эфире польского радио и телевидения, Нюрнбергского радио и BBC Шотландии. Начиная с 2004 года, ноты произведений Марека Пасечного печатались в следующих изданиях: PWM (Польша), Euterpe (Польша), Lathkill Music (Великобритания) и Les Productions d'OZ (Канада).

Изучение творчества данного композитора перспективно как для исполнителей, так и педагогов, и музыковедов. Оно базируется на идее смешивания, игры стилями, эпохами, эстетичными и языковыми моделями.

Масштаб заимствований, подражаний, стилизации практически безграничен. Современный польский гитарист-композитор и исполнитель Марек Пасечный является автором более 250 произведений. Одна из самых больших проблем, когда речь заходит о написании новой музыки для инструмента, особенно такого сложного, как гитара, – это вопрос баланса между идиомами (традициями) и инновациями (новаторствами). Композитор борется за освобождение от стандартных и типичных приёмов игры на гитаре.

Часто у гитаристов-композиторов баланс склоняется к традиционному исполнительству, они прибегают к зоне комфорта, обеспечивающей лёгкость игры в то время, как у композиторов, не являющихся гитаристами, баланс на стороне «новизны», они избилуют

нетипичными для инструмента композиционными идеями. Это может привести либо к неиграбельности, либо к революционной трансформации гитарных возможностей.

Следовательно, общественное мнение сводится к тому, что профессиональные композиторы, более искусны в сочинении действительно новаторских произведений, например, такие как Х. Родриго, А. Хинастера, М. де Фалья, Б. Бриттен, Т. Такэмицу и Николас Мо. Таким образом, Марек Пасечный, как гитарист-композитор, столкнулся с дилеммой, которая составляет основу его творчества: как технически выйти за пределы возможностей гитариста-композитора и внести по-настоящему новаторский вклад в гитарный репертуар. Для данной статьи нам представляется важным рассмотреть и обосновать принципы композиторского подхода исполнителя Марека Пасечного. Независимо от контекста, Марек Пасечный сознательно отделил и гитариста, и композитора от себя, обозначив определённые обязанности по отношению к гитаристу и композитору как его составляющих, действующих как сотрудничество между композитором, не являющимся гитаристом, и гитаристом-исполнителем, и всё это в одном человеке. Чтобы полностью учесть эту весьма разнообразную связь автор разработал четыре ключевые стратегии для достижения этой цели, две из которых адресованы его композиторской половине, а две другие – исполнительской. Как композитор Марек Пасечный в своём творчестве широко использует практику музыкальных посвящений (*Hommage*) композиторам, не являющихся гитаристами, изучая и принимая их методы, стилевые особенности в свой собственный композиционный процесс. Второй композиторской тактикой представлены адаптивные материалы, абстрактные композиционные материалы, которые можно применить к различным инструментам, включая гитару.

Следовательно, касательно «роли» гитариста-исполнителя, во избежание комфорта и лёгкости при адаптации композиционных материалов Марек Пасечным были разработаны две стратегии:

1) Расширяющая техника – использование новых, необычных техник, которые исполнителю-гитаристу трудны, но не невозможны.

2) Расширенные техники – использование новых, необычных техник, которые расширяют колористические возможности гитары.

Дальнейший путь исследования заявленной проблемы рассмотрим на музыкальных примерах автора, что поможет проследить и убедиться в абсолютном новаторстве творчества Марека Пасечного.

Как уже было сказано ранее, в творчестве Марека Пасечного мы обнаруживаем опусы, которые помимо названия и обозначения жанра имеют «посвящения». *HOMMAGE* (посвящение) композиторам (не гитаристам) – это сочинение, написанное одним композитором, который сознательно отдаёт дань уважения другому композитору, обычно из прошлого. На протяжении всей истории в «посвящениях» использовалось

мрачными, когда пасмурно, меняют цвет в дождь и меняют форму на ветру. Именно таким я хочу видеть свой оркестр».

Особо следует отметить, что вместо того, чтобы прямо копировать идею Тору Такемицу, Марек Пасечный решил сослаться на него, объединив три влияния в одну воплощающую концепцию, то есть философию «Го-Дай», которая включает в себя (1) понятие японской традиции, (2) указывает на пять элементов, и (3) связана с философией японцев Дзен-сада.

Придавая огромное значение колористическому звучанию гитары, помимо этих философских оснований, Марек Пасечный также позаимствовал у Тору Такемицу две композиционные техники, а именно – «море тональности» и нетипичную манеру приближения к концертной форме. Всё вместе это и сформировало оркестровую технику и форму для написания концерта «Го-Дай».

Следует отметить, что природа была основным источником вдохновения для колористических эффектов, транслируемых Тору Такемицу. «Так же как от меня течёт то, что вы называете Временем, так же и природные аспекты пяти элементов повлияли на окраску моей оркестровки». Например, в третьей части, основанной на водной стихии, звук капель воды был представлен с помощью «холодной оркестровки», то есть челесты, маримбы, высокого регистра арфы, «с деревом» в струнной группе (такты 253–259):

Рис. 2. Отрывок из концерта «Го-Дай» (для гитары с оркестром), (полная партитура: стр. 37, такты 253–256), (неполный отрывок партитуры).



Также в третьей части была применена концепция «моря тональности» Тору Такемицу (из-за его элементарной связи с водой), хотя и не совсем так, как это было первоначально задумано Такемицу. Концепция «моря тональности» включала в себя центрирование тонального фокуса на нотах Ми-бемоль (произносится Эс в Немецком), E и A, которые вместе пишутся как слово S-E-A. Опять же, не желая копировать его напрямую, Марек заменил слово «МОРЕ» буквой «С» и таким образом сделал ноту C в тональном фокусе третьей части своего

концерта. Например, нота *C* сначала появляется как точка педали, давая ощущение времени и пульса движению (такты 248–256):

Рис. 3. Отрывок из концерта «Го-Дай» (полная партитура: стр. 36, такты 248–253), (неполный отрывок партитуры).



Позже она появляется как центральная нота на протяжении всего гитарного соло (такты 263–269).

Наконец, нетипичный подход Тору Такемицу к форме концерта определил всю структуру концерта Марек Пасечного. Опять же во время лекции 1 мая 1984 года Такемицу высказал следующее мнение о том, что значит для него концерт: «Когда я пишу для оркестра, я часто использую сольный инструмент – фортепиано, виолончель или скрипку, например, или различные группы инструментов против оркестра. Обычно это называют концертной идеей, но в моём случае это не концерт в смысле конкуренции или контраста между солистом и оркестром».

Рис. 4. Отрывок из концерта «Го-Дай» (полная партитура: страницы 38-39, такты 263–269), (неполный отрывок партитуры).



Затем он специально ссылается на то, что вы называете Временем, чтобы объяснить свою концепцию концерта дальше: «Оркестр, подобно бесконечному качеству природы, окутывает нас, и в этот момент пять солистов превращаются в конечные элементы земли, ветра, воды и огня. Они, в свою очередь, снова растворяются в природе».

Такое объяснение создаёт впечатление согласованности, когда отдельные тембральные голоса дополняют друг друга, а не используются для разделения инструментов, включая сольный инструмент. Марек Пасечный здесь рассматривает гитару как часть оркестровых красок, которые изображают природные силы пяти элементов. Чтобы ещё больше усилить чувство связности, по существу трёхчастное произведение объединяется через «музыкальные мосты», которые вставляются между

движениями, исполненные «атака», в результате чего получается одна связная арка-форма.

В отличие от техник “*hommage*”, которые Марек Пасечный использовал в концерте «Го-дай», «Анамнез» не предполагает заимствования техник, используемых Тору Такемицу. Вместо этого он основан на прямой цитате – фигуре из соло арфы в первых тактах Тору Такемицу. Наглядно видно, что это ветер:

Рис. 5. Выдержка из книги Такэмицу «И тогда я знал, что это был ветер» (для флейты, альты и арфы, Schott SJ1071) (стр. 1, такт 1) (неполный отрывок из партитуры).



Приведённая выше цифра полностью цитируется в конце «Анамнеза» (такт 86 в версии соло-гитары):

Рис. 6. Выписка из «Анамнеза» (для соло-гитары) (стр. 8, строка 86).



Использование цитаты в качестве метода “*hommage*”, тем не менее, проистекало из собственного использования Такемицу этого метода в «И тогда я знал, что это был ветер», где он цитировал фигуру из Сонаты № 2 Дебюсси для флейты, альты и арфы (1915), и буквально указал на это в своей партитуре:

Рис. 7. Выдержка из книги Такэмицу «И тогда я знал, что это был ветер» (полная партитура: страница 2, бары 23–24).



Цитата была взята из вступительного такта Сонаты Дебюсси № 2 для флейты, альты, скрипки и арфы:

Рис. 8. Отрывок из Сонаты Дебюсси № 2 для флейты, альты и арфы (Пастораль, такт 1).



Помимо этой связи, манипуляция цитируемой фигурой в «Анамнезе», переплетённая с понятием воспоминания, как подсказывает название произведения, была собственным замыслом Марека Пасечного. Воспоминание о концерте «Го-Дай» останавливается на упоминании Японии через настройку гитары, как упоминалось ранее, что приводит к возвращению Тору Такэмицу в качестве огромного вдохновения для новой работы композитора. Однако то, как это вдохновение проявилось в «Анамнезе», сильно отличалось от того, как это было в концерте «Го-Дай». Вместо того, чтобы сознательно применять некоторые заимствованные приёмы или идеи, Марек Пасечный обратился к включению намёка на стилистические черты Тору Такэмицу как способ предложить и отдать дань происхождению его влияний. Прогресс в направлении этого резкого

различия в композиционном подходе, возможно, можно объяснить эволюцией обучения Марека с течением времени.

В более ранней работе (Концерте «Го-Дай») очевидно стремление Марека Пасечного учиться у профессиональных композиторов, заимствуя определённые техники и идеи, которые они использовали, модифицируя их под собственный стиль письма. Однако в «Анамнезе», вышедшем позже, наблюдается уменьшение опоры на заимствование композиционных приёмов и идей. Вместо этого польский композитор ярко демонстрирует возросшую самостоятельность в разработке собственных приёмов и идей в манипулировании цитируемыми материалами в сочетании с намёками на узнаваемые стили композиторов. Однозначно, что этот прогресс был результатом интернализации навыков и знаний, которые приобрёл Марек Пасечный, изучая работы профессиональных композиторов.

В статье были приведены примеры, иллюстрирующие и анализирующие композиторские и исполнительские стратегии Марека Пасечного, которые демонстрируют двойственность композитора-исполнителя. В них автор отделяет свою роль композитора от роли гитариста. Эта концепция была сформулирована как «решение освободиться от ограничений гитариста-композитора, чтобы внести в гитарный репертуар новаторские произведения». Все написанные произведения Марека Пасечного являются экспериментальной площадкой для проверки и совершенствования этих стратегий.

Подводя итоги, следует отметить, что гитарное творчество Марека Пасечного прошло сложный путь развития и по сей день продолжает совершенствоваться. Однако, его новаторские достижения уверяют нас в том, что авторские стратегии двойственности композитора-исполнителя будут эффективными как для композиторов, так и для исполнителей всего мирового гитарного искусства. Это так же убедительно доказывает, что «ярлык» гитариста-композитора не обязательно должен приравниваться к заимствованию из гитарных тенденций в качестве основного источника сочинения.

Список использованных источников

1. Акопян, Л. О. Музыка 20 века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 854 с.
2. Бобров, С. В. Дань уважения в сольной гитарной музыке Роланду Диенсу / С. В. Бобров // Кандидатская диссертация, штат Флорида Университет, 2006.
3. Гитаристы и композиторы [Электронный ресурс] / Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. – Режим доступа : <http://abc-guitars.com/>, свободный – Загл. с экрана.

4. Официальный сайт Марека Пасечного [Электронный ресурс]. – 2007-. – Режим доступа : <http://pasiezny.com/>, свободный – Загл. с экрана.
5. Такэмицу, Т. Противостояние тишине: избранные труды / Т. Такэмицу. – Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995.– 154 с.
6. Соопер, С. Сила из Италии / С. Соопер // Интервью с Карло Доменикони / Классическая гитара, 1989. – 7(8). – С. 14– 17.

References

1. Akopyan L. Muzyka 20 veka. Enciklopedicheskiy slovar' [Music of the 20th century Encyclopedic Dictionary]. Moscow : Praktika, 2010, 854 p.
2. Bobrov S. Dan' uvazheniya v sol'noj gitarnoj muzyke Rolandu Diensu [A tribute in solo guitar music to Roland Diens]. Kandidatskaya dissertatsiya, shtat Florida Universitet [PhD thesis, Florida State University], 2006.
3. Gitaristy i kompozitory [Guitarists and composers] / Illyustrirovannyj biograficheskiy enciklopedicheskiy slovar' [Illustrated biographical encyclopedic dictionary]. URL : <http://abc-guitars.com/>, – htm, free.
4. Oficial'nyj sayt Mareka Pasechnogo [Official website of Marek Pasechny], 2007, URL : <http://pasiezny.com/>, – htm, free.
5. Takemitsu T. Protivostoyanie tishine: izbrannye trudy [Opposition to silence: selected works]. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995, 154 p.
6. Cooper C. Sila iz Italii [Power from Italy] / Interv'yu s Karlo Domenikoni [Interview with Carlo Domeniconi]. Klassicheskaya gitara [Classical guitar], 1989, 7(8), pp. 14–17.

Пастушенко О. А. Двойственность композитора-исполнителя на примере творчества современного польского гитариста Марека Пасечного. В данной работе рассматривается жизнь и творчество польского гитариста и композитора современности Марека Пасечного. Исследование базируется на использовании исторического, феноменологического, структурно-функционального, лексикографического методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и определить ключевые характеристики сочинений автора. Научная новизна статьи заключается в концептуальном подходе к аналитике и в раскрытии специфических особенностей очень индивидуальной и богатой по своей природе гитарной музыки Марека Пасечного. Цель статьи состоит из трёх аспектов:

- способствовать расширению репертуара классической гитары;
- снять ограничения, налагаемые техническими средствами инструмента, привести новизну в его воспроизводимое звучание;

– способствовать преодолению трудностей гитариста-композитора.

В статье были приведены примеры, иллюстрирующие и анализирующие композиторские и исполнительские стратегии Марека Пасечного, которые демонстрируют двойственность композитора-исполнителя. В них автор отделяет свою роль композитора от роли гитариста-исполнителя. Эта концепция была сформулирована как «решение освободиться от ограничений гитариста-композитора, чтобы внести в гитарный репертуар новаторские произведения». Все написанные произведения Марека Пасечного являются экспериментальной площадкой для проверки и совершенствования этих стратегий.

Ключевые слова: двойственность композитора-исполнителя, польская гитарная школа, творчество Марека Пасечного, стилевые аллегории, композиционные посвящения.

Пастушенко О. О. Двоїстість композитора-виконавця на прикладі творчості сучасного польського гітариста Марека Пасічного. У даній роботі розглядається життя і творчість польського гітариста і композитора сучасності Марека Пасічного. Дослідження базується на використанні історичного, феноменологічного, структурно-функціонального, лексикографічного методів, що дозволяють розширити горизонт когнітивного пошуку і визначити ключові характеристики творів автора. Наукова новизна статті полягає в концептуальному підході до аналітики і в розкритті специфічних особливостей дуже індивідуальної і багатой за своєю природою гітарної музики Марека Пасічного. Мета статті складається з трьох аспектів:

- сприяти розширенню репертуару класичної гітари;
- зняти обмеження, що накладаються технічними засобами інструмента, привнести новизну в його відтворюване звучання;
- сприяти подоланню труднощів гитариста-композитора.

В статті були наведені приклади, що ілюструють та аналізують композиторські та виконавські стратегії Марека Пасічного, які демонструють двоїстість композитора-виконавця. У них автор відокремлює свою роль композитора від ролі гітариста. Ця концепція була сформульована як «рішення звільнитися від обмежень гитариста-композитора, щоб внести в гитарний репертуар новаторські твори». Всі написані твори Марека Пасічного є експериментальним майданчиком для перевірки і вдосконалення цих стратегій.

Ключові слова: двоїстість композитора-виконавця, польська гітарна школа, творчість Марека Пасічного, стильові аллегорії, композиційні посвячення.

Pastushenko O. The Duality of a Composer-Performer on the Example of the Creative Work of the Modern Polish Guitarist Marek Pasechny. This paper examines the life and work of the Polish guitarist and contemporary composer Marek Pasechny. The study is based on the use of

historical, phenomenological, structural-functional, lexicographic methods, which allow expanding the horizon of cognitive search and determining the key characteristics of the author's works. The scientific novelty of the article lies in the conceptual approach to analytics and in revealing the specific features of Marek Pasechny's very individual and rich in nature guitar music. The purpose of the article consists of three aspects:

- contribute to the expansion of the classical guitar repertoire;
- remove the restrictions imposed by the technical means of the instrument, bring novelty to its reproduced sound;
- contribute to overcoming the difficulties of the guitarist-composer.

The article provided examples illustrating and analyzing the composing and performing strategies of Marek Pasechny, which demonstrate the duality of the composer-performer. In them, the author separates his role as a composer from the role of a guitarist-performer. This concept was formulated as "a decision to break free from the limitations of the guitarist-composer in order to bring innovative works to the guitar repertoire". All written works of Marek Pasechny are an experimental platform for testing and improving these strategies.

Key words: duality of the composer-performer, Polish guitar school, Marek Pasieczny's work, stylistic allegories, compositional dedications.

РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА ИГРЫ НА БАЯНЕ – АККОРДЕОНЕ В ПОСЛЕВОЕННОМ ДОНБАССЕ (1945–1965 гг.)

Процесс развития исполнительства на баяне-аккордеоне в Донбассе был прерван в годы Великой Отечественной Войны (1941–1945). В связи с военными действиями была приостановлена деятельность концертных организаций, учебных заведений. Большинство исполнителей-баянистов, педагогов ушли на фронт в действующую армию защищать Родину, многие из них принимали участие в боевых действиях на разных фронтах, но всегда в минуту затишья они отдавали свободное время своему любимому делу. Баян – любимый народный инструмент. Благодаря своей универсальности, портативности, компактности он пользовался большой популярностью в среде музыкантов. Баянисты выступали как солисты, аккомпаниаторы, являлись участниками фронтовых концертных бригад, армейских ансамблей. Они были желанными гостями в частях Советской Армии и Военно-Морского Флота. Их исполнительское мастерство вдохновляло людей на ратные подвиги на фронте и в тылу. Баянисты-фронтовики (И. Г. Бут, С. С. Варламов, В. И. Воеводин, С. А. Крапива, И. Г. Миргородский, И. И. Лупин, К. А. Мясков, К. И. Писаренко, братья Романковы и другие) вспоминали, что, выполняя свой патриотический долг перед Родиной, выступая с концертами сольными и в составе ансамблей, они одновременно оттачивали своё профессиональное мастерство, которое им пригодилось в послевоенное время.

Ещё до окончания войны и освобождения Донбасса в 1943 году от фашистских захватчиков, началось интенсивное восстановление разрушенной инфраструктуры. Донецкий край, как и в довоенное время, оставался одним из промышленных центров нашей страны. Возрождались заводы, фабрики, восстанавливались и открывались шахты. Народ начал постепенно входить в русло социальной и культурной жизни. С каждым годом оживлялась деятельность многих заведений искусства: театров, филармонии, дворцов культуры, сельских клубов. Активизация и оживление культурной жизни в новых условиях изменяло и социальный заказ в исполнительстве, и баян-аккордеон не стал исключением. Популярные песни и произведения военной тематики составляли основу репертуара концертирующих баянистов-аккордеонистов, который

пополнился музыкой, прославляющей трудовые подвиги рабочих заводов и шахт, тружеников села. В этот период баянистам и аккордеонистам пригодился опыт участия в военных концертных бригадах. Концертные организации стали создавать коллективы с участием баянистов-аккордеонистов для обслуживания населения в городах, посёлках, сёлах отдалённых районов Донбасса.

Период дальнейшего развития исполнительства на баяне-аккордеоне 1945–1965 годов был обозначен во вступительном разделе статьи как период «большого скачка», становления «академических начал» донецкой школы исполнительства. Остановимся на наиболее значимых событиях тех лет.

В первую очередь, это связано с созданием организованной системы музыкального образования. Сам факт открытия и деятельности большого количества музыкальных учебных заведений искусств по сравнению с довоенным периодом говорит о совершенно новом качественном подходе в решении данного вопроса. В городах, посёлках городского типа, крупных районных центрах донецкого региона открывались музыкальные школы, студии, кружки. К концу 50-х годов в Донецкой области было открыто более 100 музыкальных школ. В 1945 году подготовку квалифицированных кадров возобновило Донецкое музыкальное училище (в настоящее время колледж), которое существовало с 1935 года. Были созданы новые факультеты, в том числе – народных инструментов. Донецкое училище культуры (сейчас колледж) начало работать в 1944 году. Музыкальное образование Луганской области также достигло значимых результатов: было открыто более 80 музыкальных школ, в 1945 вновь приступило к работе музыкальное училище Луганска, училище культуры и искусств. Во всех начальных и средних учебных заведениях искусств был открыт класс баяна, а в дальнейшем и аккордеона. Характерной особенностью данного периода являлось огромное влечение к игре на баяне-аккордеоне. Конкурс для поступающих детей в музыкальные школы был большим (около восьми человек на место), что способствовало отбору наиболее талантливых и одарённых детей. Не меньший конкурс наблюдался и в средних учебных заведениях.

Период послевоенного становления и развития исполнительства на баяне-аккордеоне в Донбассе – это начало утверждения академических педагогических принципов школы известного музыканта, заведующего единственной в стране кафедры народных инструментов Киевской консерватории, М. М. Гелиса. основополагающим принципом его методической мысли в обучении на народных инструментах стало привитие талантливой молодёжи высокой культуры, художественного вкуса, настоящего профессионализма, глубокого понимания роли искусства. Исходя из содержания основного принципа и его составляющих подразумевалась коренная трансформация в обучении и исполнительстве:

от аматорского – к академическому; от простых переложений – к оригинальной музыке; от оригинальной музыки, основанной на классических образцах – к современной. М. М. Гелис считал, что развитие сольного исполнительства должно идти в тесном контакте с ансамблевым и оркестровым музицированием. Значительное место в методике его преподавания отводилось индивидуальному подходу в обучении. Он видел в каждом ученике неповторимую личность и считал, что настоящее художественное исполнение невозможно воспринимать без учёта индивидуальных особенностей исполнителя. Один из основных постулатов его методических воззрений гласил, что каждый исполнитель должен обладать совершенной художественной техникой в широком смысле слова: умением сравнения, сопоставления разных стилей, культурой звука, динамической гибкостью, артикуляционно-штриховой выразительностью.

М. М. Гелис воспитал и подготовил целую плеяду профессиональных музыкантов–баянистов Донбасса. Среди них имена наиболее известных исполнителей, педагогов того периода: Р. А. Романкова, С. А. Романкова, Н. С. Михальченко, С. С. Варламова, В. В. Сидоренко, С. А. Крапивы и многих других. С их деятельностью связано дальнейшее совершенствование и формирование исполнительства на баяне-аккордеоне. Необходимо отметить, что наряду с ними продолжили свою концертную и педагогическую деятельность мастера довоенного периода: И. Г. Бут, В. И. Воеводин, И. Г. Миргородский, А. Ф. Сычов, П. Х. Шкарупа и другие. Большинство из них получили среднее и высшее образование, работали в концертных и учебных заведениях. Их плодотворная активная деятельность в развитии исполнительства (сольного, ансамблевого, оркестрового), создание концертного репертуара (инструментовок, переложений, редакций, обработок), поиск новых путей и подходов в методике преподавания заслуживает должного внимания и большого уважения.

В первом ряду известных мастеров стоит творческая деятельность известного баяниста, исполнителя, профессионального композитора, заслуженного деятеля искусств Украины, народного артиста Украины – К. А. Мяскова (1921–2000), который внёс огромный вклад в развитие исполнительства на баяне по всем направлениям (академическом, народно-фольклорном и в лёгкой музыке). Его творческая судьба неразрывно связана с культурной жизнью Донбасса. Выпускник Харьковского музыкального училища, ещё в довоенный период в качестве солиста, аккомпаниатора в составе ансамбля песни и танца Харьковского военного округа гастролировал во многих городах и сёлах страны. После войны его творческий путь продолжился в Донецкой областной филармонии, где он работал с 1945 по 1951 год. Во время работы, наряду с концертной деятельностью начал заниматься сочинением музыки. Тематика его инструментальной, вокальной, ансамблевой музыки тесно

связана с культурой и бытом Донбасса. Композитор вспоминал, что большую роль в его творческих поисках в то время сыграли встречи с донецкими героями труда: трактористкой Пашей Ангиной, шахтёрами Алексеем Стахановым, Никитой Изотовым. Им в эти годы были посвящены произведения: песни, вокальные дуэты, пьесы для разных народных инструментов, оркестровые сочинения. Его самобытный композиторский почерк с особым ритмическим рисунком высоко оценили известные композиторы – А. Я. Штогаренко, К. Ф. Данкевич, К. Я. Доминчен, В. Б. Гомоляка. В дальнейшем его произведения получили большую популярность. На его музыке выросло целое поколение музыкантов Донбасса. Сочинения, созданные К. А. Мясковым, и в настоящее время звучат на многочисленных эстрадах страны и за рубежом.

Заметный след в развитии баянного исполнительства оставили братья – Р. А. Романков (1930–1978) и С. А. Романков (1930–1980). По воспоминаниям современников, эти музыканты были едины в своём исполнительском почерке. Их мастерство отличалось лёгкостью, чистотой интонации, культурой извлечения звука, непосредственностью и свежестью нюансировки, произношением артикуляции и штрихов. Они привлекали внимание слушателей вдохновенной артистичностью. Ещё в годы войны братья Романковы много играли в ансамбле как в составе дуэта, так и в инструментальном ансамбле. Это качество пригодилось им и в мирное время. В 1951 году в составе дуэта они стали лауреатами (3 место) Всеукраинского конкурса артистов эстрады в городе Киеве. После окончания Киевской консерватории в 1956 году, они долгое время дуэтом работали в Донецкой филармонии. В этой связи вспоминается один эпизод в их творческой судьбе: в те времена в музыкальной концертной практике города Донецка не было случая выступления баяна с симфоническим оркестром, пионерами этого начинания стали братья Романковы. В 1958 году в филармонии впервые исполняли I концерт для баяна с симфоническим оркестром К. А. Мяскова. По своим качествам баян значительно уступал звучанию симфонического оркестра. По согласованию с автором, данный концерт решено было исполнить в унисон дуэтом баянистов Романковых. Репетиции проходили под руководством автора. Выступление имело огромный успех, два баяна звучали как один большой инструмент.

Работая в музыкальных учебных заведениях, Романковы способствовали активизации их концертной деятельности. Их педагогическое мастерство позволило воспитать много талантливых музыкантов-баянистов, которые в будущем продолжили их дело. Созданный ими детский оркестр народных инструментов Донецкой железной дороги стал высокохудожественным коллективом, известным во всей стране. Он неоднократно выступал на центральном телевидении в Москве, на ВДНХ. Оркестр пополнил записи «Золотого фонда» Всесоюзного радио. Кроме активной педагогической, исполнительской,

дирижёрской деятельности, Романковы активно занимались пропагандой баяна, организовывали конкурсы, смотры, конференции и семинары по проблемам исполнительства и методике обучения учащихся детских музыкальных школ Донецка и области. Братья были инициаторами и организаторами создания Музея народных инструментов в Донецке.

Большой вклад в развитие баянно-аккордеонного исполнительства внёс Н. С. Михальченко (1928–1999) – незрячий музыкант, добившийся в своей жизни значительных творческих успехов. После окончания Киевской консерватории (класс Н. И. Ризоля), затем заочной аспирантуры (творческий руководитель М. М. Гелис) приступил к педагогической работе. Сначала была работа в Киевской специальной школе-интернате для слепых, затем – в Донецком музыкальном училище. Творческая жизнь Н. С. Михальченко стала путеводной звездой для многих незрячих музыкантов. Как педагог он воспитал более 200 баянистов-аккордеонистов. Среди его выпускников – победители и призёры многих всесоюзных и международных конкурсов исполнителей с дефектами зрения (наиболее известные В. Твердохлеб и Ю. Баяндин). В 50–60-е годы он сотрудничал с издательством «Просвещение», которое подготовило и издало нотные сборники по системе обучения Брайля. Опубликованные в них произведения Н. С. Михальченко пользовались популярностью в среде исполнителей. Неоценимый вклад он внёс в развитие научной педагогической мысли. Плодотворно занимаясь проблемами профессионального обучения незрячих баянистов-аккордеонистов, часто принимал участие и выступал на научных конференциях, семинарах. Итогом его поисков стал фундаментальный труд «Компенсаторные факторы в деятельности незрячего музыканта», на котором воспитывались и воспитываются целые поколения баянистов-аккордеонистов.

Заметный след в музыкальном исполнительстве на баяне в те годы оставил С. А. Крапива (1923). Уроженец Донбасса, свою жизнь в музыке он начал ещё в довоенные годы, продолжил в военное время в качестве организатора, дирижера и участника армейских ансамблей. В 1946 году после демобилизации вернулся в родные края и продолжил своё совершенствование музыканта-исполнителя. Окончил Донецкое музыкальное училище в 1951 году по двум факультетам: по классу баяна и хормейстерского дирижирования. Его наставниками в тот период были замечательные педагоги – И. Г. Миргородский и С. С. Варламов. Особое место в его судьбе занимают творческие отношения с известным баянистом А. Ф. Сычовым, который высоко оценивал исполнительское мастерство С. А. Крапивы, и после завершения работы в Донецкой филармонии рекомендовал его в качестве исполнителя и аккомпаниатора. За период работы в филармонии он как солист и участник ансамблей объездил многие города и сёла донецкого региона и страны. Дальнейшая судьба этого музыканта связана с Киевом. После окончания в 1958 году

Киевской консерватории (класс баяна М. М. Гелиса) был приглашён для работы на кафедре народных инструментов этого учебного заведения.

С. С. Варламов (1926) – один из замечательных донецких баянистов-педагогов того времени. Музыкант аналитического склада ума, тяготеющий в своей практике к «академическому» прочтению музыкального текста, он внёс достойный вклад в развитие этого направления в исполнительстве на баяне-аккордеоне. Получил профессиональное образование в одном из лучших вузов страны – Московском музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (класс баяна А. Е. Онегина). Работая в Донецком музыкальном училище, он воспитал много известных музыкантов: А. Янкевича, народного артиста Украины, внёсшего значительный вклад в развитие исполнительства на концертном электронном баяне, братьев Островерховых, один из которых, Д. Г. Островерхов, в дальнейшем работал преподавателем Одесской консерватории, донецких баянистов А. Шеляга, А. Назаренко, В. Логинова, Н. Веденичева и других. Своим ученикам он прививал качества, присущие ему самому: аналитический подход в музицировании, точность и конкретность произношения звуков, мотивов, фраз, вслушивание в мельчайшие детали исполняемой музыки. Наиболее важным является то, что он привил своим ученикам беззаветную любовь к музыке, которая была его жизнью.

Анализируя творческую деятельность музыкантов периода 45–65 годов нельзя не вспомнить имена других баянистов-педагогов, внёсших огромный вклад в развитие баяно-аккордеонного исполнительства, а именно:

– В. В. Сидоренко, преподавателя Донецкого музыкального училища, обладавшего поистине энциклопедическими знаниями музыкального репертуара, глубокими познаниями в области теории и гармонии. За годы работы он выпустил более 100 прекрасных музыкантов, которые своим исполнительским и педагогическим трудом внесли большой вклад в становлении народно-инструментального искусства Донбасса;

– В. И. Стеценко, известного исполнителя, педагога, композитора. Первым его наставником был известный баянист А. Ф. Сычов. Затем он продолжил обучение в Донецком музыкальном училище у преподавателей Н. С. Михальченко и В. Н. Протопопова. По окончании, его как талантливого музыканта оставили на работе в училище. В дальнейшем он закончил Киевскую консерваторию (класс баяна Н. И. Ризоля). Творческое композиторское наследие в области создания музыки для баяна-аккордеона и других народных инструментов, вокальные сочинения, произведения для ансамблей, а также педагогические достижения будут рассмотрены в следующем разделе исследования, но важно отметить, что начинал он свой путь музыканта-исполнителя и педагога именно в это время;

– В. Н. Протопопова, исполнителя, педагога, выпускника Харьковской консерватории (класс баяна В. Я. Подгорного), приехавшего в конце 50-х годов на Донбасс и всю последующую жизнь связавшего с донецким краем. Музыкант своеобразного исполнительского стиля, он выпустил огромное количество выпускников, которые в своей педагогической практике в будущем наследовали исполнительский почерк своего учителя. Творческий путь этого мастера будет рассмотрен ниже.

В воспоминаниях современников также отмечалась плодотворная работа баянистов-аккордеонистов юга Донбасса, а именно: А. Н. Шеляг и А. П. Шкарупы – известных музыкантов города Мариуполя. Они получили профессиональное образование. А. Н. Шеляг окончил Донецкое музыкальное училище у С. С. Варламова, затем Киевскую консерваторию (класс И. А. Яшкевича). А. П. Шкарупа – ученик известного баяниста А. Ф. Сычова, окончил Киевскую консерваторию в классе И. Д. Алексева. Их вклад в развитие исполнительского искусства на баяне-аккордеоне продолжил славные традиции школы мариупольского баяниста довоенного периода И. Г. Буга. Своим творчеством они подняли это искусство на более высокий профессиональный уровень.

Новым содержанием в 50–60-е годы наполнилось творчество известной династии музыкантов Луганска Воеводининых. После войны продолжил исполнительскую педагогическую деятельность В. И. Воеводин. Работу педагога в Ворошиловградском (сейчас Луганск) музыкальном училище он начал в 1945 году. Работа требовала обширных знаний в области методики преподавания, навыков и умений работы с учениками и студентами. Эти факторы предопределили дальнейшее совершенствование мастерства. В 1955 году В. И. Воеводин экстерном окончил училище, в котором он работал, а в 1960 году Киевскую консерваторию (класс М. М. Гелиса). В лице В. И. Воеводина мы видим музыканта, который, имея за плечами лихолетья войны, послевоенные невзгоды, немолодой возраст, сумел получить полное профессиональное образование и воспитать сотни высококвалифицированных специалистов. Это своеобразный подвиг во имя искусства.

Это качество характера В. И. Воеводин сумел привить своим последователям. Династия Воеводининых пополнилась новыми именами. Сын Вячеслав Воеводин закончил музыкальное училище в 1956 году у своего отца, затем в 1960 году Киевскую консерваторию (класс М. М. Гелиса) и начал яркую исполнительскую и педагогическую жизнь (более подробно будет рассмотрено в следующем разделе статьи). Другой сын, Юрий Воеводин, также закончил училище у отца в 1956 году, в 1964 году Киевскую консерваторию (класс М. М. Гелиса). Его творчество охватывало широкий круг деятельности: руководитель оркестра народных инструментов, педагог музыкального училища, аранжировщик. Ю. Воеводин воспитал много талантливых баянистов-аккордеонистов.

Среди его выпускников – известный композитор и баянист А. Белошицкий.

В конце 40 годов начался новый этап в развитии инструментария баянистов Донбасса. Учитывая большую потребность в народных инструментах, было принято ряд постановлений по восстановлению и созданию новых предприятий. Изготовление баянов было поручено Житомирской, Кременной и Горловской фабрикам. Наиболее известная фабрика по изготовлению инструментов в городе Кременное в годы войны была разрушена. Сгорели все помещения, инструментарий, выпуск баянов был приостановлен, известные мастера фабрики ушли на фронт. Один из наиболее известных мастеров – Н. П. Мозжухин – прошёл всю войну и после возвращения на родину открыл мастерскую по изготовлению баянов. Не было станков, стандартных материалов для работы, всё делали своими руками. Инструменты изготавливались вручную, практиковался надомный вид работы. В конце 1947 года была выпущена первая партия из шестидесяти инструментов, что ознаменовало второе рождение фабрики. В ближайшем будущем она вновь была признана одной из ведущих в стране. О качестве баянов говорит тот факт, что в 1948 году фабрике был сделан заказ на четыре инструмента для Киевской консерватории. В 50-х годах началось изготовление оркестровых баянов. Их качество высоко оценивали признанные мастера: М. М. Гелис, известный исполнитель Н. И. Ризоль, который многие годы играл на инструменте, изготовленном на фабрике, в составе известного квартета баянов. В 60-е годы баян торговой марки «Кременное» начал получать престижные награды на различных конкурсах изготовителей инструментов.

В послевоенное время в новом качестве проявился талант вернувшегося с фронта известного донецкого мастера И. И. Лупина. Благодаря тесному сотрудничеству с ведущей в стране Тульской баянной фабрикой по изготовлению баянов, он начал собирать высококачественные концертные инструменты, которые пользовались огромным спросом не только исполнителей Донбасса, но и всей страны. В период 45–65-х годов продолжили свою работу по ремонту и настройке известные до войны мастера: К. И. Писаренко, В. И. Непомнящий, А. Д. Андросов и другие.

Плодотворная творческая работа фабрик, индивидуальных мастеров по изготовлению инструментов, способствовала улучшению качества исполнительского мастерства, практике обучения игре на баяне. Это был ещё один шаг в популяризации инструмента, его утверждение в среде академических инструментов других специальностей.

Анализируя процессы дальнейшего развития исполнительства на баяне в 45–65-е годы, необходимо отметить тенденции нового наполнения трёх основополагающих направлений в исполнительстве, а именно:

– расширение и освоение новых пластов исполнительского репертуара академической направленности. Включение в концертные

программы лучших образцов полифонической музыки (органной и клавирной), И. С. Баха, Г. Генделя, Д. Букстехуде, обращение к переложениям фортепианных произведений композиторов-классиков Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, композиторов-романтиков, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Ф. Листа и других. Этому в большой мере способствовало совершенствование конструктивных особенностей инструмента (изобретение готово-выборной системы левой клавиатуры баяна-аккордеона, создание тембровых регистров), что позволило музыкантам расширять стилевые направления в выборе исполнительского репертуара. Многие баянисты-исполнители, занимавшиеся композиторской (аматорской) практикой, получили профессиональное образование, стали появляться развёрнутые оригинальные произведения для баяна. Сочинения, написанные в тот период, имели более совершенную форму, стилистические и жанровые особенности в большей мере приблизились к музыке классического академического образца (сонаты, концерты для баяна с симфоническим оркестром, партиты, фантазии и другое);

– качественные изменения происходили и в направлении народно-фольклорной музыки. Расширялся и усложнялся репертуар произведений, появившихся в этот период. К традиционным обработкам (попурри, простые вариации и т.д.) народной музыки стали добавляться сочинения, написанные профессиональными композиторами, в первую очередь выходцами из среды баянистов-исполнителей. Подтверждение этому – анализ творчества композиторов, писавших для баяна: К. А. Мяскова, Н. Я. Чайкина, Н. И. Ризоля, Н. Я. Паницкого, В. Я. Подгорного и других. Их произведения, интонационную основу которых определял фольклорный песенно-танцевальный материал, были более развёрнуты по форме и содержанию, музыкальному языку, жанровому разнообразию (рапсодии, фантазии, вариации, парафразы, концертные пьесы, оригинальные обработки);

– происходили изменения и в сфере лёгкого (эстрадного) направления. В репертуаре концертирующих баянистов-аккордеонистов, наряду с бытующими, появляются произведения с новым жанровым содержанием. Лёгкая вокальная, танцевальная музыка (танго, фокстрот, вальс, попурри на темы эстрадных песен), завезённая после войны из стран Западной Европы, определяла жанровую направленность концертирующих баянистов-аккордеонистов. Многие исполнители, прошедшие фронтовыми дорогами западных государств, соприкоснувшись с бытующей в этих странах исполнительской культурой музицирования на лёгких концертных площадках (ресторанов, кафе, варьете), стали применять это в своей практике. Особенно это явление проявилось в конце 50-х годов с появлением на концертной эстраде клавишного аккордеона, который стал неотъемлемым участником разнообразных эстрадных ансамблей. Как и в других исполнительских

направлениях, в жанре лёгкой музыки для баяна-аккордеона начали работать и профессиональные композиторы. Среди них можно назвать имена Б. Тихонова, Е. Кузнецова, В. Дмитриева, А. Цфасмана, А. Лепина, Б. Фиготина и многих других.

Подводя итоги дальнейшего развития исполнительства на баяне-аккордеоне периода 1945–1965 годов, следует отметить, что музыкантами, работающими в этой сфере, было сделано довольно много. Совместно баянисты предыдущих лет и баянисты-аккордеонисты нового поколения прошли путь дальнейшего утверждения инструмента в области жанра народно-инструментального искусства. Становление баяна-аккордеона как полноценного академического инструмента обогатилось новым содержанием в сфере исполнительства: создание более оригинального репертуара, появление профессиональных композиторов способствовало созданию новых жанровых образцов в сочинении музыки для баяна-аккордеона. Улучшение конструкций инструментов позволило совершенствовать качество исполнительского мастерства.

Исполнительская, композиторская и педагогическая деятельность композиторов Донбасса в период послевоенного двадцатилетия сыграла важную роль в сохранении и развитии баяно-аккордеонного искусства не только в пределах, но и далеко за границами Донбасса. В творчестве этих замечательных мастеров игры на баяне-аккордеоне были заложены тенденции будущего расцвета.

Список использованных источников:

1. Басурманов, А. П. Справочник баяниста / А. П. Басурманов. – М. : Советский композитор, 1987. – 467 с.
2. Бычков, В. В. Николай Чайкин / В. В. Бычков. – М. : Советский композитор, 1986. – 96 с.
3. Михальченко, Н. С. Играй, мой баян / Н. С. Михальченко. – Донецк : «Люкс», 1985. – 88 с.
4. Аверін, В. В. Особливості становлення музично-виконавських традицій на баяні-акордеоні в Донбасі // Матеріали Міжнародної практичної конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть» / В. В. Аверін. – К. : 2003. – С. 72–75.
5. Давидов, М. А. Основні принципи музичної педагогіки академічного народно-інструментального мистецтва в Україні, започатковані професором М. М. Гелісом // Матеріали Міжнародної практичної конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть» / М. А. Давидов. – К., 2003. – С. 4–10.
6. Семешко, А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть / А. А. Семешко. Довідник – Тернопіль : «Богдан», 2009. – 244 с.

7. Сташевський, А. Я. Славний шлях кременських майстрів. Дослідження виробництва музичних інструментів на Кременщині : науковий нарис / А. Я., Сташевський, О. С. Резнік. – Луганськ-Кременна. – 2011. – 231 с.

References

1. Basurmanov A. Spravochnik bayanista [Guide to bayan player]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1987, 467 p.
2. Bychkov V. Nikolai Chaikin / Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1986, 96 p.
3. Mikhalchenko N. Igraj, moj bayan [Play, my button accordion]. Donetsk : "Lux", 1985, 88 p.
4. Averin V. Osoblivosti stanovlennya muzichno-vikonavs'kih tradicij na bayani-akordeoni v Donbasi / Materiali Mizhnarodnoï praktichnoï konferencii «Akademichne narodno-instrumental'ne mistectvo Ukraïni XX–XXI stolit'» [Peculiarities of the formation of musical and performance traditions on the bayan-accordion in the Donbas / The materials of the International Practical Conference "Academic folk-instrumental art of Ukraine of the 20th-21st centuries"]. Kyiv, 2003, pp. 72–75.
5. Davydov M. Osnovni principy muzichnoï pedagogiki akademichnogo narodno-instrumental'nogo mistectva v Ukraïni, zapochatkovani profesorom M. M. Gelisom // Materiali Mizhnarodnoï praktichnoï konferencii “Akademichne narodno-instrumental'ne mistectvo Ukraïni XX–XXI stolit'” [Basic principles of musical pedagogy of academic folk-instrumental art in Ukraine, initiated by Professor M. M. Gelis // The materials of the International Practical Conference "Academic folk-instrumental art of Ukraine of the 20th-21st centuries"]. Kyiv, 2003, pp. 4–10.
6. Semeshko A. Bayanno-akordeonne mistectvo Ukraïni na zlami XX–XXI stolitt' [Bayan-accordion art of Ukraine at the turn of the 20th–21st centuries]. Dovidnik – Ternopil' [Directory – Ternopil] : "Bogdan", 2009, 244 p.
7. Stashevsky A., Reznik O. Slavnij shlyah kremins'kih majstriv. Doslidzhennya virobництва muzichnih instrumentiv na Kreminschchini : naukovij naris [Glorious path of the Kremlin masters. Research on the production of musical instruments in the Kremlin region: a scientific essay]. Luhansk-Kremenna, 2011, 231 p.

Аверин В. В. Развитие исполнительского мастерства игры на баяне–аккордеоне в послевоенном Донбассе (1945–1965 гг.). Статья является вторым разделом исследования по истории баянно-аккордеонного исполнительства в донецком регионе. Данная проблема практически мало изучена в контексте функционирования жанра народно-

исполнительского искусства Донбасса. По мнению автора, эволюция совершенствования этого вида исполнительства проходила в неразрывной связи с процессами, происходящими в музыкально-общественной жизни страны.

На основе анализа творческой деятельности наиболее ярких представителей исполнительства на баяне-аккордеоне в послевоенное двадцатилетие, автором определены основные тенденции дальнейшего преобразования жанрового репертуара, намечены основополагающие направления в исполнительстве на баяне-аккордеоне: фольклорно-народное, академическое, лёгкое (эстрадное).

В статье представлен метод комплексного рассмотрения проблемы исполнительства на баяне-аккордеоне: в формировании и развитии композиторской, исполнительской, педагогических школ. Продолжение данного исследования поможет молодым музыкантам глубже постигать и изучать богатое наследие истории баянно-аккордеонного искусства.

Ключевые слова: народно-исполнительское искусство, исполнительство на баяне-аккордеоне, баянно-аккордеонное искусство, баянисты-педагоги, концертный репертуар, известные исполнители.

Аверін В. В. Розвиток виконавської майстерності на баяні-акордеоні в післявоєнному Донбасі (1945–1965 рр.). Стаття є другим розділом дослідження подальшого розвитку баянно-акордеонного виконавства в донецькому регіоні. Дана проблема практично мало вивчена в контексті функціонування жанру народно-виконавського мистецтва Донбасу. На думку автора, еволюція удосконалення цього виду виконавства проходила в нерозривному зв'язку з процесами, що відбувались в музыкально-суспільному житті країни.

Шляхом аналізу творчої діяльності найбільш яскравих представників виконавства на баяні-акордеоні в післявоєнне двадцятиріччя, автором визначені основні тенденції подальшого перетворення жанрового репертуару, намічені основоположні напрямки у виконавстві на баяні: фольклорно-народний, академічний, легкий (естрадний).

В статті намічається спроба комплексного розгляду проблеми поняття виконавства на баяні: формування та розвитку композиторської, виконавської, педагогічної шкіл. Продовження даного дослідження допоможе молодим музикантам глибше досягнути та вивчити багату спадщину історії виконавства на баяні.

Ключові слова: народно-виконавське мистецтво, виконавство на баяні, видатні виконавці, основоположні напрямки, подальший розвиток, оригінальний репертуар, спадщина.

Averin V. The development of performing skills on the bayan-accordion in the Donbass in 45-65 years of the XX century. The article is the second section of the study of the further development of bayan-accordion performance in the Donetsk region. This problem is practically little studied in

the context of the functioning of the genre of folk performing arts of Donbass. According to the author, the evolution of the improvement of this type of performance took place in close connection with the processes taking place in the musical and social life of the country.

By analyzing the creative activity of the most prominent representatives of bayan performance in 45-65 years, the author identified the main trends in the further transformation of the genre repertoire, outlined the fundamental directions in bayan performance: folklore, academic, light (variety).

The article outlines an attempt at comprehensive consideration of the problem of the concept of performing on the button accordion: the formation and development of composer, performing, and pedagogical schools. The continuation of this research will help young musicians to better comprehend and study the rich heritage of the history of bayan performance.

Key words: folk performing arts, bayan performance, famous performers, fundamental trends, further development, original repertoire, heritage.

УДК 78(072.8)

*П. Г. Добровольский,
(1935 – 2021)*

АУФТАКТ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ДИРИЖИРОВАНИИ

Стоишь крошечный и вызываешь бури ...
Джордже Энеску

... дирижирование – это вовсе и не профессия, но святое призвание, иногда священнослужение, а нередко даже болезнь, болезнь от которой излечивает только смерть.

Шарль Мюнш

В ряду музыкальных специальностей профессия дирижёра отличается своей сложностью и многогранностью. Дирижёрское искусство, как отмечает известный симфонический дирижёр Р. Кофман, – это «не волшебство и не только система мышечных движений» [9, с. 3]. Это – специфический вид музыкального исполнительства, требующий разнообразных качеств и, прежде всего, умения с помощью жестов и

выразительной мимики научиться выражать «содержание музыки, делать "видимым" развёртывание музыкальной ткани произведения, воздействовать на исполнителей» [12, с. 8].

В ходе совместной творческой интерпретации необходимо постоянное общение дирижёра со своим «многокрасочным и многозвучным инструментом, состоящим из живых индивидуально мыслящих, чувствующих и созидающих музыкантов-художников» [14, с. 71], каким является хор или оркестр. Каждому исполнительскому искусству присуща своя техника, овладение которой – очень сложный и длительный процесс, требующий достаточно серьёзного внимания и вдумчивого подхода, так как, управляя творческим коллективом, дирижёр подчиняет его своей воле, чтобы перед слушателями раскрыть содержание и всю красоту музыкального произведения. И хотя в процессе звукообразования дирижёр сам непосредственно участия не принимает, он организует и побуждает исполнителей к действию.

Дирижёрское искусство в наши дни приобрело необычайную популярность, хотя, как самостоятельный вид музыкального исполнительства начало складываться и быстро развиваться только более ста лет назад. Это – одна из самых молодых профессий в сфере исполнительского искусства, а её теоретические наблюдения – одна из молодых дисциплин музыковедческого цикла. Отсюда и методика обучения дирижированию ещё моложе, чем сама профессия, и только в двадцатом веке появились различные пособия по технике дирижирования [9]. Приведённые в них мнения относительно профессии дирижёра и методики, говорят о многих нераскрытых ещё «тайнах» искусства дирижёра. Так В. Чернушенко считает, что «огромный практический опыт многих поколений замечательных мастеров не привёл ещё к фундаментальным теоретическим обобщениям и всесторонним исследованиям» [13, с. 4]. По его мнению, нет ещё и понятия «школа», как развитого дирижёрского искусства во всём мире. Публикации известных дирижёров дают представление лишь об основных аспектах профессии: о взаимоотношениях с коллективом, о работе над партитурой, о составлении программ. По мнению М. Канерштейна «отсутствие специального дирижёрского образования часто бывало причиной серьёзных срывов и печальных провалов не только в исполнительской практике рядовых дирижёров, но и в концертной деятельности дирижёров необычайно одарённых» [7, с. 4].

Наблюдая довольно часто за дирижёрами (как в концертной, так и в репетиционной деятельности), можно увидеть, что не все они достаточно точно и умело пользуются одним из главных элементов дирижёрской техники – *ауфтактом*. Цель настоящей статьи – обратить внимание на ауфтакт и его разновидности, наиболее часто используемые в исполнительской практике. Систематизируя мнения известных дирижёров

об этом важном жесте дирижёрской техники, автор предлагает последовательность (алгоритм) его изучения в педагогической практике.

Сложность овладения искусством дирижирования заключается в том, что оно «содержит в себе неизмеримо больше условностей, нежели любая из исполнительских специальностей». Задача дирижёра – из всех условностей, которыми он будет пользоваться, «сделать максимально простым и понятным «язык жестов» [11, с. 7] и мимики, которые переведут звуковой образ в зрительный и помогут дирижёру в управлении коллективным исполнением.

Язык дирижёрских жестов должен быть понятным, красноречивым и ёмким, поскольку призван быстро вызывать непосредственный эмоциональный отклик у исполнителей, богатые ассоциации самых различных свойств. Хоровое пение или оркестровое исполнение является искусством коллективным, но оно должно отличаться согласованным единством действий, которые призван осуществлять дирижёр. Естественность дирижёрского жеста делает его понятным как музыкантам – профессионалам и любителям, так, в определённой степени, и слушателям.

Совершенство ансамбля, точность и общность характера исполнения, полнота воплощения музыкально-художественных задач, поставленных дирижёром перед творческим коллективом, будет зависеть от выразительности, чёткости и определённости его жестов, от того, как он подготовит исполнителей к тем или иным моментам своим действием. Поэтому все требования и намерения дирижёра должны быть понятными коллективу ещё до того, как возникнет реальное звучание произведения.

Представление о технике дирижирования разнообразно. По мнению одних, например, Л. Маталаева – «это, прежде всего, непосредственное воспроизведение дирижёром исполняемой музыки, с помощью движений рук» [11, с. 11]. В то же время, техника «никогда не должна быть рассматриваема как самоцель, но всегда подчинена задачам одухотворённой передачи исполняемой музыки, [...] именно техника всегда должна формировать любой жест дирижёра» [11, с.11]. По мнению других, например, О. Еремаша, движения рук «весьма сложны и ответственны. У хорошего дирижёра ни одно движение не бывает случайным, показным или рассчитанным на внешний эффект. Все движения дирижёра должны органически вырастать из исполняемой музыки и быть для оркестра (хора) её прообразом» [4, с.6].

Техника дирижирования «состоит из многих уже сформировавшихся правил и закономерностей, которые могут быть систематизированы и обобщены». Поэтому, считает Л. Маталаев, задача педагога состоит в том, чтобы музыканта, который решил стать дирижёром, научить «правильно и ясно дирижировать, развить в нём способность "выражать", а точнее "рисовать" руками музыку» [11, с. 12].

«Научиться этому, – подтверждает В. Чернушенко, – значит овладеть техникой дирижирования, ремеслом дирижёрской профессии».

Весь процесс дирижирования заключается в том, что дирижёр якобы на какие-то малые доли времени, предупреждая реальное звучание, передаёт коллективу свои пожелания. Исполнители, следя за его движениями, настраиваются на их выполнение. Этот предварительный показ, который в дирижировании происходит в начале реального звучания коллектива, принято называть, ауфтактом [18].

Что же такое ауфтакт в буквальном значении этого слова? Все ли дирижёры пользуются этим термином?

Ауфтакт (от немецкого *ауф* – над и латинского *тактус* – касание, прикосновение) – «надтакт», «сверхтакт», замах, затакт, предыдущий взмах (имеется ввиду, что под словом «взмах» понимается просто движение рук, а под словом «замах» – ауфтакт). В методических указаниях известных дирижёров находим разные обозначения этого важного элемента дирижёрской техники. У одних – это «предыкт», у других – «замах», а у третьих – это просто «дыхание». И всё же, большинство дирижёров пользуются термином «ауфтакт», и придерживаются единого мнения о важной роли этого дирижёрского жеста. Так, по мнению А. Иванова-Радкевича, «ауфтакт в дирижировании является необходимым и неизменным условием взаимодействия между дирижёром и исполнителями, "мостом" между звуковым образом, живущим в воображении дирижёра, и вызываемым им реальным звучанием».

Почти все авторы существующих пособий по технике дирижирования (одни в большей, другие в меньшей степени) уделяют внимание дирижёрскому жесту *ауфтакту*. Однако, этот момент предупреждения возникновения звучания музыкального произведения трактуется неодинаково. По нашему мнению, вопрос его изучения ещё не занял надлежащего места при обучении технике дирижирования. Ведь как у вокалиста искусство пения считается искусством дыхания, то есть насколько умело он пользуется певческим дыханием, настолько высока его вокальная культура и исполнительское мастерство, так и для дирижёра искусство дирижирования должно быть искусством ауфтакта, потому что это один из главных элементов дирижёрской техники. А хорошей она будет только тогда, когда дирижёр научится умело владеть ауфтактом, поскольку в своей практике дирижёр пользуется им не только при вступлении (начало возникновения звучания), или снятии (окончание звучания), но и при выполнении логических акцентов, дирижировании со слабой или неполной доли, при выполнении фермат и изменении темпа, гармонии, выделении динамики или характерного ритмического рисунка и т. д. Всё это говорит о том, что ауфтакты могут быть разнообразными: начальными и междольными, к неполному такту и к неполным долям такта, задержанные ауфтакты, ассоциирующиеся со сменой темпа, метроритма, гармонии, динамики и т. п. Примеры подобных ауфтактов:

начальные (Т. Сидоренко – «Калистрат», В. Калинин – «Зима», В. Моцарт – Реквием № 6 “Confutatis”), междольные, к неполному такту и к неполным долям такта (А. Гречанинов «Нас веселит ручей»), задержанные афтакты, которые больше всего ассоциируются с началом произведения и со сменой темпа, метроритма, гармонии, динамики (В. Калинин «Зима», А. Егоров «Тайга» и т. п.).

Как видим, в афтакте «содержатся все возможности, которые имеет дирижёр, чтобы повлиять на характер интерпретации, манеру игры оркестра» [1, с. 150] или пения хора. Каждый дирижёр в первую очередь должен овладеть техникой афтакта. «Ведь только с помощью замаха становится возможным подготовить и предупреждать всё дальнейшее» [2, с.48]. «Техника афтакта – опережения, предвосхищения звучания – есть первооснова дирижёрской исполнительской техники, залог художественного ансамбля; владение афтактом есть искусство управления исполнением» [5, с. 52]. Кроме перечисленных функций, афтакт в дирижировании следует рассматривать как непрерывную цепь «вспышек» взаимодействия между дирижёром и исполнителями [5]. Отсюда вывод: дирижёр, который плохо владеет этим дирижёрским жестом, не сможет добиться от коллектива нужных результатов. Вот почему:

Как уже отмечалось, афтакты могут быть самыми разнообразными. Это зависит от того, насколько разнообразными будут характер и рисунок музыки, которая исполняется. Например, продолжительность афтакта зависит от темпа. Медленный требует медленных, быстрый – быстрых афтактов. Слабому звучанию музыки соответствует небольшая амплитуда движения, сильному, естественно, – более яркие и энергичные афтакты. Ю. Семеняко «Криницы» – *Adagio*, К. Проснак «Море» – *Largo*, Р. Щедрин «К вам, павшие» – Широко, В. Калинин «Солнце, солнце встаёт» – *Moderato*, В. Моцарт Реквием № 6 “Confutatis” – *Andante*, Н. Лысенко «Оживут степи, озера...» – *Allegro molto vivace*.

«Замах как жест, – отмечал Н. Колесса, – непосредственно предшествующий вступлению хора или оркестра, должен отражать силу звучания, темп, характер подачи звука и другое не только той доли, с которой вступает хор или оркестр, но и передавать настроение и вообще всё то, что составляет содержание, если не целого музыкального произведения, то хотя бы его эпизода. Своим размером, продолжительностью и всем своим характером он должен быть равен отдельным жестам, которыми тактируют начальные такты данного произведения. Получается, что между этими жестами и замахом существует тесная связь, поскольку они являются прямым отражением того, что выражает собой замах» [8, с. 23].

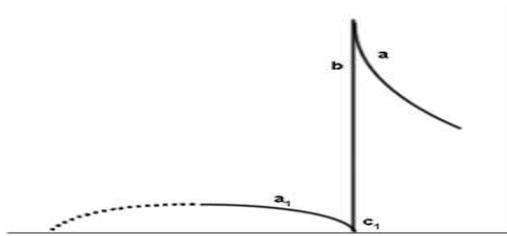
Во всех случаях показа вступления главное требование к афтакту – это, прежде всего, чёткость и ясность. Потому что от того, как

будет выполнен ауфтакт, будет зависеть, как прозвучит подготовленная им доля.

«Замах должен выполняться в таком же темпе, с такой динамикой, таким штрихом, как и следующий исполнительский жест – взмах» [15, с.8]. Надо помнить, что нечёткий и плохо поданный ауфтакт теряет весь смысл, так как не будет понятным исполнителям и потеряет своё организующее значение [1]. Показ ауфтакта должен быть настолько чётким и убедительным, чтобы у исполнителей не возникло никакого сомнения – начинать исполнение или нет. Как видим, возможность дирижёра влиять на звучание заложена в ауфтакте, а не в самом тактировании. Поэтому от характера ауфтакта, его подготовки будет зависеть и звучание музыкального ансамбля.

Наиболее заметным ауфтакт бывает в начале исполнения или после пауз. Однако, как считает А. Иванов-Радкевич, «в процессе исполнения он приобретает самые разнообразные проявления, выражающиеся не только в подготавливающих перемещениях рук в пространстве, но и в едва заметных, иногда понятных только исполнителям, выразительных движениях рук, кисти, пальцев, в поворотах корпуса или головы, в предваряющем взгляде дирижёра, обращённом ко всему коллективу или к отдельным исполнителям, в едва заметных оттенках его мимики» [5, с. 51]. И теперь вполне понятным становится, какое большое выразительное значение в дирижировании приобретает жест, готовящий движение, в который он непосредственно переходит, то есть в взмах, строение которого отражает метроритмические особенности музыки и специфику её коллективного исполнения.

Как уже отмечалось, ауфтакт – это движение, которое предваряет основной дирижёрский жест к любой доле. Поэтому его направление определяется противоположным движением в отношении основного жеста. В схематическом воспроизведении, если он начальный, это – движение противоположное той доле, с которой начинается звучание. Если он междольный или междтактовый, это – отражение от предыдущей доли и этого не следует забывать. Если произведение в трёхдольном размере начинается с первой доли, то показ дыхания подаётся рукой на долю, предшествующую доле вступления, то есть третьей доли, при вступлении с третьей – на вторую и т. п. При этом следует помнить, что ауфтакт фактически не целая предыдущая метрическая доля, а только вторая часть, а точнее, её отражение. Это особенно заметно при выполнении междольных или междтактовых ауфтактов. Вот почему он должен быть настолько понятным, чтобы исполнители не приняли его за основной жест [10].



Подводя итог сказанному, отметим, что инструментом реализации творческих замыслов дирижёра является язык жестов, с помощью которых он управляет всеми действиями музыкального коллектива. Среди этих жестов одно из главных мест занимает ауфтакт, который является началом управляющих действий дирижёра, жестом, с помощью которого все исполнители приглашаются к творческому процессу. Дирижёру следует помнить, что важность значения ауфтакта заключается в его опережающей функции, и что техника предсказания и предупреждения является первоосновой дирижёрской техники. Владение техникой ауфтакта – залог единства художественного исполнения произведения коллективом исполнителей. Малейшая неточность дирижёра может привести к неправильно взятому темпоритму и нарушению целостности образного содержания.

Начиная ауфтакт, дирижёр должен учитывать, что вслед за ним последуют дальнейшие движения, и что первое движение имеет смысл лишь в совокупности с остальными. В представлении дирижёра, поднявшего руку для ауфтакта, должен быть не только первый звук, но и первый мотив, фраза, какой-то отрезок музыки со всеми его характерными качествами (темпом, динамикой, штрихом и т.п.).

Педагог должен особенно внимательно и подробно объяснить понятие ауфтакта. «Ни одного действия без преддействия» – вот девиз, который должен запомнить начинающий дирижёр, и которому он должен следовать всегда. Умение «рисовать, слушать и слышать музыку руками» должно приучить будущего дирижёра к постоянному ощущению в руке воображаемого звукового отображения и помочь в дальнейшем руководить процессом исполнения, даже оперативно исправляя некоторые ошибки.

Нельзя допускать ни одного движения, не предварённого ясным ауфтактом. Концертмейстер, исполняющий хоровую партитуру на фортепиано, также никоим образом не должен безучастно относиться к плохим ауфтактам со стороны дирижёра и пропускать их.

Дирижёру-хормейстеру необходимо помнить, что ауфтактом он должен уметь организовать дыхание исполнителей, подготовить необходимую интонацию, а далее выстроить форму произведения, зависящую как от авторского замысла, так и от его личного исполнительского видения.

Ауфтакт всегда становится импульсом развития всякого музыкального построения. В нём, как в зародыше, заложены все предпосылки содержания произведения. Определение кульминации (смысловой и динамической) – это своеобразная точка отсчёта в построении формы. Ауфтакт – главный организатор развития, потому что в нём важно не только готовить первый звук перспективного развития фразы, но и предусмотреть кульминацию и окончание, поэтому целостность формы любого музыкального произведения в значительной степени зависит от взаимодействия ауфтактов. Поэтому столь важно осмысление этого важнейшего элемента дирижёрской техники на самых первых этапах обучения дирижёрскому искусству. Дальнейшее совершенствование этого приёма будет зависеть от исполнительского стиля и индивидуальности будущего дирижёра, однако основы владения им должны быть необходимо заложены педагогом в самом начале учебного процесса.

Список использованных источников

1. Андреева, Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. М. Андреева. – М. : Музыка, 1969. – 120 с.
2. Багриновский, М. М. Дирижёрская техника рук / М. М. Багриновский. М. : Высшее училище военных дирижёров Советской Армии, 1947. – 296 с.
3. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
4. Еремиаш, О. Практические советы по дирижированию / О. Еремиаш. – М. : Музыка, 1964. – 72 с.
5. Иванов-Радкевич, А. П. О воспитании дирижёра / А. П. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 75 с.
6. Казачков, С. А. Дирижёрский аппарат и его постановка / С. А. Казачков. – М. : Музыка, 1967. – 112 с.
7. Канерштейн, М. М. Вопросы дирижирования / М. М. Канерштейн. – М. : Музыка, 1972. – 256 с.
8. Колесса, Н. Ф. Основы техники дирижирования / Н. Ф. Колесса. – К. : Музична Україна, 1981. – 208 с.
9. Малько, Н. А. Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. – М.-Л. : Музыка, 1965. – 200 с.
10. Маталаев, Л. Н. Основы дирижёрской техники / Л. Н. Маталаев. – М. : Советский композитор, 1986. – 208 с.
11. Мусин, И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. – Л. : Музыка, 1967. – 352 с.
12. Мусин, И. А. О воспитании дирижёра / И. А. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с.
13. Пазовский, А. М. Записки дирижёра / А. М. Пазовский. – М. : Музыка, 1976 – 562 с.

14. Чесноков, П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. – М. : Музгиз, 1952. – 224 с.
15. Кофман, Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості / Р. І. Кофман. – К. : Музична Україна, 1986, 40 с.
16. Разумний, І. Г. Посібник з диригування / І. Г. Разумний. – К. : Музична Україна, 1968. – 120 с.

References

1. Andreeva L. Metodika prepodavaniya horovogo dirizhirovaniya [Methods of teaching choral conducting]. Moscow : Muzyka [Music], 1969, 120 p.
2. Bagrinovsky M. Dirizhyorskaya tekhnika ruk [Conducting technique of hands]. Moscow : Vyssee uchilishche voennyh dirizhyorov Sovetskoy Armii [Edition of Higher School of Military Conductors of the Soviet Army], 1947, 296 p.
3. Erzhemsky G. Psihologiya dirizhirovaniya [Psychology of conducting]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 80 p.
4. Ereмиаш О. Prakticheskie sovery po dirizhirovaniyu [Practical advice on conducting]. Moscow : Muzyka [Music], 1964, 72 p.
5. Ivanov-Radkevich A. O vospitanii dirizhyora [On the upbringing of a conductor]. Moscow : Muzyka [Music], 1973, 75 p.
6. Kazachkov S. Dirizhyorskij apparat i ego postanovka [The conductor's apparatus and its setting]. Moscow : Muzyka [Music], 1967, 112 p.
7. Kanerstein M. Voprosy dirizhirovaniya [Questions of conducting]. Moscow : Muzyka [Music], 1972, 256 p.
8. Kolessa N. Osnovy tekhniki dirizhirovaniya [Fundamentals of conducting technique]. Kyiv : Muzichna Ukraïna [Musical Ukraine], 1981, 208 p.
9. Malko N. Osnovy tekhniki dirizhirovaniya [Fundamentals of conducting technique]. Leningrad : Muzyka [Music], 1965, 200 p.
10. Matalaev L. Osnovy dirizhyorskoj tekhniki [Fundamentals of conducting technique]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1986, 208 p.
11. Musin I. Conducting technique / I. Musin.– Leningrad: Muzyka [Music], 1967.– 352 p.
12. Musin I. Tekhnika dirizhirovaniya [On the education of a conductor]. Leningrad : Muzyka [Music], 1987, 248 p.
13. Pazovsky A. Zapiski dirizhyora [Notes of a conductor]. Moscow : Muzyka [Music], 1976, 562 p.
14. Chesnokov P. Hor i upravlenie im [Choir and management]. Moscow : Muzygiz, 1952, 224 p.
15. Kofman R. Vihovannya dirigenta: psihologichni osoblivosti [Education of a conductor: psychological features]. Kyiv : Muzichna Ukraïna [Musical Ukraine], 1986, 40 p.

Добровольский П. Г. Ауфтакт и его значение в дирижировании. Наблюдая довольно часто за дирижёрами (как в концертной, так и в репетиционной деятельности), можно увидеть, что не все они достаточно точно и умело пользуются одним из главных элементов дирижёрской техники – *ауфтактом*. *Цель настоящей статьи* – обратить внимание на значение ауфтакта в дирижировании и предложить свой метод его изучения.

Данные методические рекомендации составлены П. Г. Добровольским (1935–2021 г.ж.) на основе собственного (более 50 лет) опыта исполнительской и педагогической хормейстерской работы. Автор касается вопросов понятийного аппарата дирижёрской техники, а также важности выработки точных движений дирижёра, через которые осуществляются связь с руководимым им коллективом исполнителей, единство замысла и выполнение определённых художественных задач.

Систематизируя факты и мнения известных дирижёров о важнейшем приёме дирижёрской техники *ауфтакте* и его разновидностях, П. Г. Добровольский предлагает свой методический взгляд на проблему его изучения в педагогической практике. Предложенный им алгоритм последовательного объяснения природы и техники *ауфтакта* может быть полезен преподавателям дирижирования в музыкальных учебных заведениях, использован в курсах дирижёрско-хорового цикла (хоровой класс, методика преподавания специальных дисциплин).

Статья, написанная П. Г. Добровольским, публикуется в память о нём, как замечательном дирижёре, педагоге, коллеге.

Ключевые слова: ауфтакт, дирижирование, дыхание, махи, мимика, чёткость, выразительность, хор, оркестр.

Добровольський П. Г. Ауфтакт і його значення в дирижуванні. Спостерігаючи досить часто за диригентами (як у концертній, так і в репетиційній діяльності), можна побачити, що не всі вони достатньо влучно і вправно використовують один із головних елементів диригентської техніки – ауфтакт. Мета цієї статті – звернути увагу на значення ауфтакту в дирижуванні і запропонувати свій метод його вивчення.

Дані методичні рекомендації укладені П. Г. Добровольським (1935–2021 р. ж.) на основі власного (понад 50 років) досвіду виконавської та педагогічної хормейстерської роботи. Автор торкається питань понятийного апарату диригентської техніки, а також важливості вироблення точних рухів диригента, завдяки яким здійснюються зв'язок з керованим ним колективом виконавців, єдність задуму і виконання певних художніх завдань.

Систематизуючи факти і думки відомих диригентів про найважливіший прийом диригентської техніки ауфтакт і його різновиди, П. Г. Добровольський пропонує свій методичний погляд на проблему його вивчення в педагогічній практиці. Запропонований ним алгоритм послідовного пояснення природи і техніки ауфтакту може бути корисним викладачам диригування у музичних навчальних закладах, застосований на студіях диригентсько-хорового циклу (хоровий клас, методика викладання спеціальних дисциплін).

Стаття, яка написана П. Г. Добровольським, публікується в пам'ять про нього, як про чудового диригента, педагога, колегу.

Ключові слова: ауфтакт, диригування, дихання, замахи, міміка, чіткість, виразність, хор, оркестр.

Dobrovolsky P. Auftact and its importance in conducting. Watching conductors quite often (both in concert and rehearsal activities), one can see that not all of them accurately and skillfully use one of the main elements of conducting technique - the aufтакт. The purpose of this article is to draw attention to the importance of the aufтакт in conducting and to propose our own method for studying it.

These methodological recommendations were compiled by P. G. Dobrovolsky (1935–2021) on the basis of his own (more than 50 years) experience in performing and pedagogical choirmaster work. The author touches upon the issues of the conceptual apparatus of conducting technique, as well as the importance of developing precise movements of the conductor, through which communication with the team of performers led by him, the unity of the idea and the fulfillment of certain artistic tasks are carried out.

Systematizing the facts and opinions of well-known conductors about the most important method of conducting technique aufтакт and its varieties, P. G. Dobrovolsky offers his methodological view on the problem of its study in pedagogical practice (comma). The algorithm proposed by him for a consistent explanation of the nature and technique of the aufтакт can be useful to teachers of conducting in music schools, used in the courses of the conductor-choir cycle (choir class, methods of teaching special disciplines).

The article written by P. G. Dobrovolsky is published in memory of him as a wonderful conductor, teacher, colleague.

Key words: aufтакт, conducting, breathing, swing, facial expressions, clarity, expressiveness, choir, orchestra.

МОТОРНО-МЫШЕЧНАЯ ПАМЯТЬ В СИСТЕМЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИМПРОВИЗАЦИОННОГО СТИЛЯ ДЖАЗОВОГО ГИТАРИСТА

«Искусство джаза от самых своих истоков опиралось на исключительное значение фигуры исполнителя, создающего музыкальную композицию в процессе импровизации. То, как джазовые музыканты играют на своих инструментах с особым отношением к личному аспекту звучности, тембра и тона, является главной заботой для исполнителя, историков и ученых» [11]. Отечественные же исследователи джаза отмечают, что «... всё, что происходит в пространстве жанра в джазе, оказывается под общей тенденцией отхода (десемантизации) от жанровой и смыслоинтонационной, а значит, и образной определённости в сторону исполнительских средств и значений, увеличения индивидуально-стилевой лексики и смысла в целом» [2, с. 40]. В конечном счёте – речь идёт об исполнительской индивидуальности, которая реализует себя посредством характерного исполнительского стиля.

Современное понимание индивидуального исполнительского стиля основано на системном подходе к изучению данного феномена, учитывающего его различные стороны и структурно-функциональные особенности. Так, в определении А. Малинковской индивидуальный стиль исполнителя – это «... результат интеграции его индивидуально-типологического статуса, выработанных и стабильных особенностей творческого метода и собственно стиливых качеств, коренящихся в системе используемых им средств и приёмов звукового воплощения его художественных концепций. Если метод исполнителя ассоциируется, к примеру, с корневой системой растения, то стиль – его зримая, цветущая надземная часть. Исполнительский стиль – слышимое воплощение творческого метода» [3, с. 20]. В джазовом исполнительстве на первый план выступает личность музыканта, объединяющая в одном лице качества и композитора (умение импровизировать, создавать музыкальную композицию непосредственно в процессе исполнения), и исполнителя. Соответственно, индивидуальные свойства и качества исполнительского стиля джазового музыканта неразрывно связаны со специфическими особенностями его импровизационного мастерства, основой которого является так называемый индивидуальный «словарный запас». Понятие «словарного запаса» довольно часто используется импровизаторами для обозначения запаса музыкальных идей, используемых при импровизации. В то время как словарь может включать

стандартные формулы, такие как, например, гаммы и арпеджио, конкретного исполнителя можно узнать по характерному способу применения этих элементов, а также по диапазону используемого словаря, который существует в музыкальной памяти музыканта.

Многочисленные исследования такой разновидности памяти как музыкальная определяют её как возможность запоминания музыкального материала с его последующим воспроизведением и идентификацией [1]. Ю. Цагарелли определяет музыкальную память как «способность к запоминанию, сохранению, узнаванию и воспроизведению музыкального материала» [5, с. 53]. Традиционно под понятием музыкальной памяти принято понимать совокупность нескольких разновидностей памяти, которыми оперирует любой человек, при этом музыканты часто используют в своей творческой деятельности несколько типов памяти – эмоциональную, образную, слуховую, зрительную, тактильную, словесно-логическую, двигательную (моторную, мышечную). Последняя из перечисленных обеспечивает запоминание, идентификацию и воспроизведение различных движений. Как утверждают психологи и музыканты-педагоги, именно данный вид памяти служит основой для формирования практических навыков игры на инструменте. При воспроизведении движений не всегда повторяется их закономерность, однако сохраняется общий характер.

Как известно, музыкально-слуховая память исполнителя неразрывно связана с моторной памятью, и эта особенность значительно облегчает процесс запоминания нотного текста, так усвоение нотного текста и его звучащей формы осуществляется одновременно с усвоением-запоминанием движением и положением рук на инструменте: руки должны запомнить направление движений, скорость и силу сокращения мышц. Б. Теплов установил, что доминирование слуховых образов у музыканта отнюдь не отменяет значения образов других модальностей. Слияние разных по модальности образов порождает синтетический, полимодальный образ. Известно, что у музыкантов с высоко развитым внутренним слухом имеет место не только возникновение слуховых представлений только после зрительного восприятия, но и возможность «слушания глазами» как процесса непосредственной трансформации зрительного восприятия нотного текста в зрительно-слуховое восприятие [4]. Аналогичным образом моторно-мышечные ощущения взаимосвязаны в памяти музыканта с его музыкально-слуховым опытом.

Признавая важность роли мышечной памяти в импровизации, некоторые современные музыканты высказывают мысль о необходимости создания альтернативной техники, позволяющей отказаться от чрезмерной зависимости джазового исполнителя от такой памяти. Так, например, в практическом руководстве американского гитариста У. Кранца использование им термина «формула» нетипично при обсуждении количественной стороны «словарного запаса» музыканта как

«инструмента» для импровизации. Он высказывает следующую мысль: «В отличие от того, как обычно учат и изучают аккорды и гаммы, формулы не играют как шаблоны. Паттерны – это ярлыки, которые полагаются на механическую память, а не на лежащую в основе теорию для доступа к определённым звукам. Они указывают, куда приложить руки, чтобы получить желаемый звук, и поэтому работают нормально... Наложения паттернов обычно подпадают под категорию композиционной игры; категория, которая включает в себя любую предсказуемую музыку, такую как гаммы или модальные паттерны, паттерны арпеджио, формы аккордов, фразы, привычные движения рук, мелодии, пьесы, песни или риффы – другими словами, всё, что выучили ранее [7, с. 45]. У. Кранц не использует термин «формула» в том смысле, который чаще всего используется в академической литературе по джазу и подразумевает описание тех структурных элементов импровизации, которые составляют интонационно-ритмическое ядро. Американский автор называет их «паттернами», что аналогично по смысловому наполнению так называемым «фрагментарным идеям» (понятие, распространённое в англоязычных исследованиях джаза). Обычно термин «шаблонная импровизация» относится к игре, которая, представляет собой построение нового материала из разнообразных фрагментарных идей. Фрагменты могут называться по-разному и часто взаимозаменяемы – «идеи», «фигуры», «формулы», «мотивы» и т. д.

Г. Мартин аналогичным образом использует термин «формулы» для определения музыкальных идей, которые дублируются от соло к соло [9]; он утверждает, что «формулы импровизатора – это библиотека, созданная как художественное высказывание, личная подпись, в рамках выбранной стилистической традиции... В результате импровизаторов часто узнают не только по их звучанию (в самом общем смысле: фразировка, артикуляция, тон и т. д.), но и по формулам, которые они играют» [9, с. 116].

Многие исследователи джазовой импровизации утверждают, что импровизация находится под сильным влиянием механической памяти, которая является главным инструментом закрепления и сохранения «словарного запаса» музыканта [6; 8; 9; 10]. Л. Лиллистам, обсуждая тему мышечной памяти, подчёркивает первостепенное значение техники аппликатуры в формировании индивидуального стиля джазового музыканта: «Мелодия или аккорд становятся серией движений или последовательностью положений пальцев, которые сохраняются в виде мышечной памяти. Таким образом, музыкальная композиция сохраняется и в виде зрительных фигур, и в виде тактильно-моторных паттернов. Когда мы изучаем инструмент, мы изучаем гаммы и формы аккордов как *движения пальцев*, которые запрограммированы в мозгу и устанавливают рамки того, что мы можем играть» [8, с. 202].

Подобное понимание аппликатурной техники музыканта как комплекса мышечно-моторных формул («маршрутов пальцев» в терминологии Л. Лиллистама [8], что в содержательно-смысловом значении соответствует *движению* пальцев) может быть применено к рассмотрению индивидуально-стилевых особенностей импровизации джазового гитариста, поскольку выбор тех или иных нот и мелодических фраз в процессе импровизации можно объяснить, главным образом, их «закреплённостью» на мышечно-моторном уровне. Последняя, в свою очередь, обуславливает интонационно-ритмическую специфику «словарного запаса» импровизатора и определяет индивидуальный стиль звучания инструмента. Чем большей индивидуальностью обладают эти мышечно-моторные формулы, тем ярче и оригинальнее будет звучать импровизация, чем больше таких формул в «библиотеке» гитариста (по Г. Мартину [9] – тем больше вариантов ему доступно в любой момент импровизации).

Индивидуальные стили импровизаций выдающихся джазовых гитаристов часто демонстрируют указанный принцип, что подтверждает первостепенное значение мышечной памяти для исполнительского мастерства джазовых музыкантов. Примечательно, что аналитических исследований, посвящённых системным свойствам импровизаций конкретных джазовых гитаристов, относительно немного. Те же, которые доступны нам и опираются на авторские транскрипции в качестве исходного материала для анализа, как правило, сосредоточены на анализе функционального взаимодействия мелодического и гармонического элементов, они обычно концентрируются на таких деталях, как мотивное развитие, ладово-гармоническом и ритмическом мышлении, особенностях использования шаблонных мелодических фраз и аккордовых последовательностей. В качестве примера такого аналитического подхода можно привести исследование Х. Спринга избранных соло Ч. Кристиана [10]. Х. Спринг отмечает, что подробное изучение основных «формул» («словарного запаса») гитарных импровизаций выдающегося американского музыканта способствует пониманию его индивидуально-исполнительского стиля, так как именно они определяют импровизационную манеру гитариста.

Используемая в более традиционном смысле, концепция «формулы» Х. Спринга сильно отличается от концепции У. Кранца, так как он утверждает, что под термином «формула» подразумевает повторяющиеся группы нот, которые изменчивы и постоянны в своём внешнем виде. Хотя формулы и являются в определённой мере стереотипными, у Ч. Кристиана они демонстрируют большую степень вариативности в деталях, так что, «...хотя они и постоянны, они не повторяются» [10, с.12].

В своём исследовании Х. Спринг больше уделяет внимание общей стилистике и композиционной логике импровизаций американского

гитариста, нежели самим формулам, анализируя их независимо от особенностей исполнительской техники музыканта (лишь кратко затрагиваются вопросы возможной аппликатуры, используемой в «основной» формуле соло Ч. Кристиана и указывается на наличие «локализованных паттернов пальцев»). Его больше интересует их интервальный состав и мелодико-гармонические соотношения звуков. Исследователь приходит к выводу, что импровизационной манере Ч. Кристиана свойственны следующие черты: ясно очерченная гармоническая структура мелодии, динамика гармонического и мелодического развития, контрастный принцип ритмической и темповой организации музыкального материала, плавная фразировка и гибкое использование арпеджио [10, с. 11].

Роль моторно-мышечного компонента в исполнительской технике джазового гитариста стала предметом исследования Д. Финкельмана [6], которое сосредоточено на поиске методологии изучения импровизационного стиля джазовых гитаристов (на примере того же Ч. Кристиана), которая сможет обеспечить «...связь формул Кристиана с его общим стилем и образом мышления» [6, с. 159]. Д. Финкельман рассматривает типовые формулы импровизаций гитариста как производные типовых позиций аппликатуры, в связи с чем больше внимания уделяется моторно-двигательным аспектам исполнительского стиля музыканта и делаются выводы о важности мышечной памяти в искусстве джазовой импровизации.

Данные аналитические походы к импровизационным стилям джазовых гитаристов акцентируют внимание на влиянии мышечной памяти на процесс импровизации, однако необходимо отметить, что они сталкиваются с некоторыми ограничениями в отношении достоверности аппликатурных формул, поскольку их выводы основаны исключительно на аудиозаписях. Соответственно, ни один из приведённых авторов не мог на самом деле видеть, что играет, и поэтому конкретные образцы основных формул гитарных соло Ч. Кристиана в их концепции могут иметь некоторые погрешности. При расшифровке только аудиозаписи определение того, где именно проигрывается пассаж на гитаре, почти всегда открыто для интерпретации (исключением может быть распознавание открытой струны на гитаре, которая имеет чёткие тональные характеристики и может дать представление об общем положении фразы). Кроме того, транскрипция, которая включает в себя детали положения и аппликатуры, рискует представить предпочтительную технику её автора, а не исполнителя. Изучение движений пальцев только по аудио, которое надеется изучить индивидуальную исполнительскую технику и связанные с ней моторно-мышечные позиции, было бы неудовлетворительным; положение аппликатуры и грифа не могло быть представлено с необходимой точностью. Соответственно более

целесообразным, в данном случае, является обращение к видеоверсиям импровизаций того или иного музыканта.

Изучение двигательных пальцевых формул в гитарной импровизации может быть полезным для понимания её композиционной логики и принципов музыкально-тематической процессуальности (развития исходных мотивных формул), поскольку именно мышечно-моторные формулы выявляют повторяющиеся паттерны и, следовательно, сопоставимы с звуковысотным уровнем мышления гитариста. Здесь уместно обратиться к принципу мотивной импровизации, основанному на видоизменениях исходного интонационного ядра: интервальная или ритмическая идея повторяется с модификациями как частичная основа конкретной импровизации или набора импровизаций; гармония формирует выбор звуковысотности мотива в модификациях. Данные рассуждения указывают на принципиальную связь импровизационного процесса с общими свойствами моторной памяти, которые отмечают психологами: при воспроизведении движений человек не повторяет их в точности, в том же виде, как в предыдущих случаях, но общий характер движений всё же сохраняется. И, что не менее важно – наиболее точно движения воспроизводятся в тех условиях, в которых они выполнялись раньше (по П. Блонскому [1]), если учитывать многократно повторяющуюся в исполнительской практике гитариста ситуацию импровизационного процесса. Соответственно, так называемая шаблонная импровизация строится как «...мелодический отклик на конкретную гармонию или структурный контекст повторяется среди нескольких импровизаций» [9, с. 89]. Различие между «мотивом» и «формулой» здесь весьма размыто, на что часто указывают исследователи джаза [6; 8], однако смысл заключается именно в понимании мотива как конкретной *моторно-звуковой* модели, закреплённой в мышечной и слуховой памяти гитариста, модифицирующей в процессе импровизации и обеспечивающей индивидуальную исполнительскую технику.

Таким образом, моторно-мышечная память является важнейшим компонентом исполнительского мастерства джазового гитариста и импровизации как системного феномена. Различные типы двигательных формул, которые используются музыкантом в процессе импровизации всегда имеют свои интонационно-звуковые аналоги, которые «закреплены» в слуховой памяти гитариста и подразумевают определённые мышечные ощущения. В целом определённый набор таких моторно-звуковых формул образует комплекс специфических приёмов, характерных для импровизационного стиля конкретного исполнителя и определяет его индивидуальные особенности. Дальнейшее исследование принципов взаимодействия моторно-мышечной и слуховой памяти музыканта-импровизатора является необходимым условием формирования новых методических подходов к формированию исполнительской техники джазового гитариста.

Список используемых источников

1. Блонский, П. П. Память и мышление / П. П. Блонский. – СПб : Питер, 2001. – 288 с.
2. Будницкая, Т. А. Проблема стиля в джазовом музыковедении. / Т. А. Будницкая // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 10 (60). – Ч. II. – С. 39–41.
3. Малинковская, А. В. Индивидуальность и индивидуальный стиль исполнителя как категории теории исполнительства и педагогики музыкального образования / А. В. Малинковская // Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 4. – С. 13–27.
4. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. : Наука-М, 2003. – 379 с.
5. Цагарелли, Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: Учебное пособие / Ю. А. Цагарелли. – Санкт-Петербург : Композитор, 2008. – 212 с.
6. Finkleman J. Charlie Christian and the Role of Formulas in Jazz Improvisation. *Jazzforschung / Jazz Research*, 29 (1997). – pp. 159–188.
7. Krantz W. An Improviser's OS / W. Krantz. – Self-published, 2004. – 88 p.
8. Lilliestam L. On Playing by Ear. / L. Lilliestam. – *Popular Music*, 1996. – no 15. – pp. 195–216.
9. Martin H. Charlie Parker and Thematic Improvisation / H. Martin. – Lanham, MD and London : Scarecrow Press, 1996. – 170 p.
10. Spring H. The Use of Formulas in the Improvisations of Charlie Christian. *Jazzforschung / Jazz Research*, 22 (1990). – pp. 11–51.
11. Stefano R. The Reception and Impact of Wes Montgomery's Music. URL: https://www.academia.edu/5356228/The_Reception_and_Impact_of_Wes_Montgomerys_Music. – htm, free.

References

1. Blonsky P. Pamyat' i myshlenie [Memory and thinking]. St. Petersburg: Piter, 2001, 288 p.
2. Budnitskaya T. Paroblem stilya v dzhazovom muzykovedenii [The problem of style in jazz musicology] / Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice]. Tambov : Gramota [Diploma], 2015, no. 10 (60), Part II, p. 39–41.

3. Malinkovskaya A. Individual'nost' i individual'nyj stil' ispolnitelya kak kategorii teorii ispolnitel'stva i pedagogiki muzykal'nogo obrazovaniya [Individuality and individual style of the performer as categories of the theory of performance and pedagogy of music education] / Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education], 2017, no. 4, pp. 13–27.
4. Teplov B. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Psychology of musical abilities]. Moscow : Nauka-M, 2003, 379 p.
5. Tsagarelli Yu. Psihologiya muzykal'no-ispolnitel'skoj deyatel'nosti: Uchebnoe posobie [Psychology of musical performance. Tutorial]. St. Petersburg : Kompozitor [Composer], 2008, 212 p.
6. Finkleman J. Charlie Christian and the Role of Formulas in Jazz Improvisation. *Jazzforschung/Jazz Research*, 29 (1997), pp. 159–188.
7. Krantz W. *An Improviser's OS* / Self-published, 2004, 88 p.
8. Lilliestam L. On Playing by Ear / *Popular Music*, 1996, no 15, pp. 195–216.
9. Martin H. *Charlie Parker and Thematic Improvisation* / Lanham, MD and London : Scarecrow Press, 1996, 170 p.
10. Spring H. The Use of Formulas in the Improvisations of Charlie Christian. *Jazzforschung / Jazz Research*, 22 (1990), pp. 11–51.
11. Stefano R. The Reception and Impact of Wes Montgomery's Music. URL: https://www.academia.edu/5356228/The_Reception_and_Impact_of_Wes_Montgomerys_Music. – htm, free.

Мошак Е. Г. Моторно-мышечная память в системе индивидуального импровизационного стиля джазового гитариста. В статье обсуждаются роль и специфические функции моторной памяти в индивидуальном исполнительском стиле джазового гитариста в системном аспекте. Творческая фигура музыканта-импровизатора занимает в джазовом исполнительстве центральное место и имеет решающее значение в определении стилевых констант конкретного исполнительского стиля на основе индивидуальной манеры импровизации. В контексте психологической концепции музыкальной памяти рассматриваются особенности взаимодействия моторной памяти гитариста с его слуховыми представлениями в процессе импровизации. Раскрывается значение моторно-мышечной памяти для импровизационной техники и «словарного запаса» джазового музыканта.

Методология данного исследования опирается на системный метод и основные принципы компаративного метода, что даёт возможность определения основных отличий джазового исполнительства от академических традиций музыкально-исполнительской практики. Структурно-функциональный подход используется для определения функций моторно-мышечной памяти в джазовой импровизации и

індивідуальному исполнительському стилі джазового гітариста як системних феноменів.

Наукова новизна матеріала, представленого в даній статті, заключається в системному підході до джазової імпровізації як основної форми творчої реалізації джазового музиканта і специфічної форми исполнительської практики джазового гітариста, а також теоретичній розробці імпровізаційної техніки гітариста в аспекті взаємодії її структурних компонентів. Різні типи двигальних формул, які використовуються музикантом в процесі імпровізації завжди мають свої інтонаційно-звукові аналоги. Визначений набір таких моторно-звукових формул утворює комплекс специфічних прийомів, характерних для імпровізаційного стилю конкретного виконавця і визначає його індивідуальні особливості.

Ключові слова: джазовий гітарист, исполнительський стиль, імпровізаційний стиль, імпровізація, імпровізаційний процес, моторно-мишечна пам'ять, формули, моторно-звукова модель.

Мошак С. Г. Моторно-м'язова пам'ять в системі індивідуального імпровізаційного стилю джазового гітариста. У статті обговорюються роль і специфічні функції моторної пам'яті в індивідуальному виконавському стилі джазового гітариста в системному аспекті. Творча фігура музиканта-імпровізатора займає в джазовому виконавстві центральне місце і має вирішальне значення у визначенні стильових констант конкретного виконавського стилю на основі індивідуальної манери імпровізації. У контексті психологічної концепції музичної пам'яті розглядаються особливості взаємодії моторної пам'яті гітариста з його слуховими уявленнями в процесі імпровізації. Розкривається значення моторно-м'язової пам'яті для імпровізаційної техніки і «словникового запасу» джазового музиканта.

Методологія даного дослідження спирається на системний метод і основні принципи компаративного методу, що дає можливість визначення основних відмінностей джазового виконавства від академічних традицій музично-виконавської практики. Структурно-функціональний підхід використовується для визначення функцій моторно-м'язової пам'яті в джазовій імпровізації та індивідуальному виконавському стилі джазового гітариста як системних феноменів.

Наукова новизна матеріалу, представленого в даній статті, полягає в системному підході до джазової імпровізації як основної форми творчої реалізації джазового музиканта і специфічній формі виконавської практики джазового гітариста, а також теоретичній розробці імпровізаційної техніки гітариста в аспекті взаємодії її структурних компонентів. Різні типи рухових формул, які використовуються музикантом в процесі імпровізації завжди мають свої інтонаційно-звукові аналоги. певний набір таких моторно-звукових формул утворює комплекс

специфічних прийомів, характерних для імпровізаційного стилю конкретного виконавця і визначає його індивідуальні особливості.

Ключові слова: джазовий гітарист, виконавський стиль, імпровізаційний стиль, імпровізація, імпровізаційний процес, моторно-м'язова пам'ять, формули, моторно-звукова модель.

Moshak E. Motor-muscle memory in the system of individual improvisational style of a jazz guitarist. The article discusses the role and specific functions of muscle memory in the individual performance style of a jazz guitarist in a systemic aspect. The creative figure of a musician-improviser occupies a central place in jazz performance and is of decisive importance in determining the stylistic constants of a particular performing style based on an individual improvisation style. In the context of the psychological concept of musical memory, the features of the interaction between the muscle memory of a guitarist and his auditory memory in the process of improvisation are considered. The importance of muscle memory for improvisational technique and "vocabulary" of a jazz musician is revealed.

The methodology of this study is based on the systematic method and the basic principles of the comparative method, which makes it possible to determine the main differences between jazz performance and the academic traditions of musical performance practice. The structural-functional approach is used to determine the functions of muscle memory in jazz improvisation and the individual performance style of a jazz guitarist as systemic phenomena.

The scientific novelty of the material presented in this article lies in a systematic approach to jazz improvisation as the main form of creative realization of a jazz musician and a specific form of performing practice of a jazz guitarist, as well as the theoretical development of a guitarist's improvisational technique in terms of the interaction of its structural components. Various types of motor formulas that are used by a musician in the process of improvisation always have their own intonation-sound analogues. A certain set of such muscle-sound formulas forms a complex of specific techniques that are characteristic of the improvisational style of a particular performer and determines his individual characteristics.

Key words: jazz guitarist, performing style, improvisational style, improvisation, improvisational process, muscle memory, formulas, muscle-sound model.

**ОБ ИДЕЙНО-ОБРАЗНОМ СОДЕРЖАНИИ ВОКАЛЬНОГО
ЦИКЛА «ПЕСНИ НА СЛОВА РОБЕРТА БЁРНСА»
Г. СВИРИДОВА И ЕГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРЕТВОРЕНИИ
А. ВЕДЕРНИКОВЫМ И Е. НЕСТЕРЕНКО**

*Дар, которым мог наделить нас Бог, –
это увидеть себя глазами других людей
Р. Бёрнс*

Георгий Свиридов (1915–1998) – «человек удивляющей цельности, многогранности, глубины; композитор, создавший свой мир в современной музыке» (А. Золотов) – автор великой по вдохновенности и столь же великой по совершенству музыки. Его творчество – отражение его понимания этической миссии искусства; оно обогащено художественными открытиями, повлекшими за собой серьёзные исследования и размышления. Известны как музыковедческие труды (А. Белоненко, В. Бобровский, В. Васина-Гроссман, А. Сохор и др.), так и композиторские «наблюдения» (Р. Леденёв, В. Рубин и др.): все они, отмеченные либо проблемным, общеэстетическим характером, либо музыкально-теоретическим осмыслением, едины в одном – попытках постичь тайны свиридовского, исполненного впечатляющей силы, искусства.

«Его [Г. Свиридова] музыка, простая и мудрая, как народная песня, призывная и возвышенная, как речь трибуна, сердечная, как слово друга» [5, с. 7] органически принадлежит к русской культуре и оставляет впечатление исконности, долговечности, секрет которых – не только в открытии Г. Свиридовым нового мира, но и в продолжении им устойчивых, проверенных столетиями традиций. Это осмысление своей художнической миссии Г. Свиридов унаследовал от своего учителя – Д. Шостаковича, «большое традиционное дело» которого он продолжал.

«В своих размышлениях о прошлом и настоящем родной земли Свиридов раскрывает то, что объединяет разные эпохи её истории, на чём зиждется связь времён: дух русского народа – труженика и страстотерпца, правдоискателя и свободолюбца, борца за волю и справедливость <...>», – отмечает А. Сохор [5, с. 11]. Последовательно отражает Г. Свиридов в своём творчестве линию, связанную с именами Л. Толстого, А. Пушкина, М. Глинки, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, С. Прокофьева, линию свойственного народному искусству единства эстетического и этического, т. е. красоты, правды и добра; пушкинского

«приятия» мира без его идеализации, но с видением поэтических сторон; толстовской эпичности. Этим композитор определил своё назначение в движении русской музыки. «Свиридовский стиль – <...> единая национальная музыкальная стихия, в которой “профессиональное” и “народное” не противопоставляются, а существуют в живом единстве, обогащая друг друга», – замечает Т. Масловская [5, с. 35].

Бесконечное в своих глубинах и мотивах творчество Г. Свиридова не ограничивается «изучением» русской традиции. Несомненный исследовательский, исполнительский интерес вызывают такие вокальные циклы композитора, как «Страна отцов» (на стихи народного поэта Армении Аветика Исаакяна) и «Песни на слова Роберта Бёрнса», «певца простых людей Шотландии» (М. Друскин). В них обнаруживаем не только своеобразное переплетение эпического и характерного, воплощение патриотических и гражданских мотивов, но и поразительную музыкальность текстов (известно, что многие стихи А. Исаакяна стали народными песнями, равно как и стихи Р. Бёрнса, которые он сочинял на песенные мелодии). Это отвечало художественным устремлениям Г. Свиридова, которому было свойственно придавать вокальным произведениям балладные, народно-песенные черты.

Рассмотрение (в преломлении Г. Свиридовым «профессионального» и «народного») особенностей одного из вышеупомянутых циклов – «Песен на слова Роберта Бёрнса», его поэтической основы, композиционно-драматургических составляющих, исполнительских решений и определило *актуальность* темы.

Цель статьи – раскрыть идейно-образное содержание вокального цикла «Песни на слова Роберта Бёрнса» Г. Свиридова и осветить особенности его исполнительского претворения выдающимися певцами – Александром Ведерниковым и Евгением Нестеренко.

Методологической базой статьи явились методы: сравнительный, стилевой, композиционно-драматургический, функциональный.

Творчеством шотландского поэта Р. Бёрнса и его претворением в камерно-вокальном жанре интересовались, помимо Г. Свиридова, и другие композиторы XX века – Д. Шостакович, Э. Денисов, Т. Хренников, Ю. Левитин. Такой необыкновенной востребованности поэзии Р. Бёрнса в Советском Союзе способствовали переводы С. Маршака, закрепившиеся в литературе как некий эталон. Будучи «переселён» на советскую почву, образ Р. Бёрнса в версии замечательного переводчика приобрёл черты простого человека, осуждающего аристократический образ жизни, отрицающего религиозность, борющегося против социальных неравенств. Его поэзия так же, как и образ самого Р. Бёрнса, приобрела новые звучание, мотивы, акценты. Так, С. Маршак стремится «минимизировать» в его поэзии шотландскую окраску, избегая диалектических выражений, ослабляя «знаки» шотландского духа. Думается, само время выдвинуло героя «вне» национальной принадлежности, понятного всем народам мира,

героя высоких идейно-нравственных устоев. Также С. Маршак избегает упоминаний о Боге и тем, связанных с религией; он идеализирует образы нищих и разбойников. Кроме того, стихи Р. Бёрнса, обращённые к его друзьям-аристократам, были оставлены С. Маршаком без внимания.

Так появился «новый» Р. Бёрнс, отличный от «первоисточника» многими темами, образами, настроениями, смыслами. Его «адаптированная» к идейной основе советской культуры поэзия и стала основой камерно-вокальных произведений вышеупомянутых советских композиторов.

Понимая возможную идеологическую подоплёку подобного «переосмысления» образа поэта, его творчества, невозможность «переселить» в советскую сущность культуры его многозначный облик, мы с твёрдой убеждёностью говорим о высокопрофессиональном, несущем большую художественную ценность труде С. Маршака-переводчика.

Примечательно, что Г. Свиридов, опираясь на его перевод, создал «своего» Р. Бёрнса. Композитор «сделал акцент на эмоционально-психологической стороне образа [героя Р. Бёрнса], высветив тонкие грани и смысловые нюансы. <...> герой его сочинения <...> живёт, ошибается, любит», – исследует Е. Альмова [1, с. 61]. Композитор, знакомый с оригиналом стихотворений Р. Бёрнса, сокращая, изменяя, корректируя тексты, созданные С. Маршаком, в музыкальном решении эпизодически «вводит» отзвуки «шотландского» Р. Бёрнса и находит нечто среднее между переводом и оригиналом. Отметим, что Г. Свиридов, несмотря на довольно свободное обращение со стихами избираемых поэтов (некоторые сокращения, замены слов, соединения строк разных стихотворений), с тактом, бережностью относился к стилям авторов: нарушить свойства, уникальность письма композитор считал недопустимым.

Цикл для баса «Песни на слова Роберта Бёрнса» Г. Свиридова, написанный в 1955 году, состоит из девяти песен: «Осень», «Возвращение солдата», «Джон Андерсон», «Робин», «Горский парень», «Финдлей», «Всю землю тьмой заволкло», «Прощай!», «Честная бедность».

«То, что важные сыны учёности, тщеславия и жадности называют глупостью, для сыновей и дочерей труда и бедности имеет глубоко серьёзное значение: горячая надежда, мимолётные встречи, нежные прощания составляют самую радостную часть их существования», – эти слова Р. Бёрнса служат «ключом» к пониманию рассматриваемого свиридовского вокального цикла [7, с. 322]. Здесь отсутствует объединяющее произведение название, не ощутимы явные драматургические связи между отдельными номерами. «<...> это не “собрание”, не “тетрадь” романсов, но цикл, обладающий определённым идейно-образным стержнем. Таким стержнем является изображение – в разных аспектах – героя песен», – утверждает М. Друскин [4, с. 158].

О трактовке Г. Свиридовым песенного цикла как крупной формы (своего рода вокальной сюиты) пишет в своей книге В. Васина-Гроссман, отмечая композиторское «стремление драматизировать песню, превратить её в монолог живого, конкретного персонажа» [2, с. 267]. Подобное наблюдаем в качестве как общей тенденции 50-х годов XX века, так и усвоенной от Д. Шостаковича традиции (вспомним цикл «Из еврейской народной поэзии» и отчасти «Сатиры»).

Интересным является, по мнению В. Васиной-Гроссман, и то, что «песенность интонаций <...> является свидетельством постоянно, хотя и неравномерно развивающейся тенденции к сближению жанра романса и песни» [там же]. Однако же и в этом сближении мы наблюдаем свиридовские инициативы: вместо обобщённой характеристики песенности интонаций – яркая индивидуализация образа; вместо куплетной формы и её разновидностей – широкая «раздвинутость» песенных рамок, выход песни на новый уровень.

Непреходящее, общечеловеческое значение, выходящее за пределы страны и эпохи, – то, что увидел в поэзии Р. Бёрнса Г. Свиридов – отображено в круге образов этих песен, объединённых и образом главного героя, и жанровыми связями. Это служит в цикле, пожалуй, не меньшей «сцепкой», чем традиционные сюжетные и музыкально-тематические связи.

Объединяющим цикл фактором ещё является как заключённая в нём контрастность лирических (первого, третьего и восьмого) и активных, в маршевом ритме, номеров, так и контрастность индивидуальных характеристик-портретов в песнях «Горский парень», «Финдлей», «Всю землю тьмой заволокло». Контрастность «шекспировского свойства», пронизывающая цикл, является не только формообразующей его основой, но и способствует драматургической цельности и динамичности его восприятия.

Герой цикла чётко обозначен в его пятой песне («Горский парень») – это мужественный и смелый, гордый и честный, очень цельный человек. «Но возможно, что это и сам Бёрнс – сильный и крепко сколоченный, загорелый, с обветренным, как у моряка, лицом, преисполненный жизнелюбия», – предполагает М. Друскин [4, с. 159].

Интересным представляется, как в музыке цикла передана деятельность характера героя. Это и образ движения, заключённый в отобранных композитором текстах («*Джон Андерсон, мы шли с тобою в гору*»), и неожиданные «повороты» мысли и сравнений в песне «Честная бедность» – своеобразном эпиграфе всего цикла; это и мерность усталого шага в песнях «Осень», «Джон Андерсон», и юношеская порывистость бодрого марша песен «Возвращение солдата», «Робин», «Горский парень», «Честная бедность», и плавное, мерное качание колыбельной «Прощай!», и тяжёлая поступь отчаявшегося человека в песне «Всю землю тьмой заволокло»...

Сочетание напевной мелодичности с чёткими боевыми ритмами – основная сущность стиля поэзии Р. Бёрнса – была великолепно «услышана» Г. Свиридовым и перенесена в музыкальную область. Энергичные квартовые затакты, пунктирные ритмы напевов многих песен, богатство мужественных, изысканных в своей простоте и строгости мелодий – всё было призвано «омузыкалить» бодрость духа, стойкое отношение героя к жизненным невзгодам.

В мелодике песен композитором были использованы простые, ясные, лапидарные краски: он внедрил в неё разговорную интонацию, неожиданные декламационные акценты (вспомним характерное смещение ударений в седьмом номере), воспроизвёл балладный тон, присущий стихам Р. Бёрнса.

Тема жизненных странствий героя, деятельного, «неугомонного», находящегося всё время в движении, представлена в претворении двух чередующихся на протяжении всего цикла состояний, двух периодов его жизни – юности и старости.

Упомянутые выше жанровые связи – «цементирующее» качество свиридовского цикла. К ним относится и жанр солдатской песни-марша, непосредственно либо «подтекстом» «присутствующий» в песнях «Возвращение солдата», «Робин», «Горский парень». Но для Г. Свиридова необходима ещё большая общность – интонационная: она реализуется определённой, размашистостью мелодики, ясностью ладово-гармонической основы.

Новой гранью характеристики героя – воплощением его мужественности (*«легче солнце двинуть вспять, чем тебя поколебать»*) – является песня «Горский парень» с особенно выразительным «тяжеловесным, с нарочитыми интонационными архаизмами и гармоническими “жесткостями”» (В. Васина-Гроссман) вступлением и повторяющим его заключением.

Непритязательная, но необыкновенно обаятельная песня-сценка «Возвращение солдата» полна оптимизма и радости возвращения в родные места. Она охарактеризована свободными импровизационными тональными сдвигами, простеньким мотивом песни-марша, драматургически точно выстроенной в нагнетании радости встречей солдата с его возлюбленной и, собственно, «пантомимой встречи», сыгранной ликующей интермедией фортепиано...

«Финдлей» рисует картину ночной встречи двух влюблённых, в которой сочетаются как комические элементы необычного любовного объяснения, так и нежно-лирические (хрупкая тема любви и в фортепианном вступлении, и в варьированном виде в лирических интермедиях).

«Всю землю тьмой заволочло» – песня угрюмого, сумрачного колорита, это полная бесконечного отчаяния застольная. Парадоксальность её трактовки – действенная для советской музыки

традиция, воспринятая и Д. Шостаковичем, и Г. Свиридовым, – вызывает аналогии с «Трепаком» из «Песен и плясок смерти» М. Мусоргского. Социальный «срез» показа трагической человеческой судьбы обозначен у Г. Свиридова тритоновыми интонациями («аналогия речевых» (В. Васина-Гроссман)), тяжёлым, угловатым синкопированным ритмом, нарастающими, исступлённо-безостановочными возгласами, требованиями «Ещё вина!». Так воплощён трагизм отчаяния, горечь «заволоченной тьмой» жизни...

Столь же социальна, но уже в позитивном ключе песня «Честная бедность», завершающая цикл, – ликующая, гимническая, – чёткой, определённой мелодической линией, уверенной маршеобразностью ритма провозглашает идею славности честности, труда и братства людей.

Островки серьёзной лирики с осмыслением увядания человеческой жизни, ценности человеческой дружбы – это песни «Осень» и «Джон Андерсон». Они (как и песня «Прощай») традиционны по форме и трактовке жанра. Привнесённые Г. Свиридовым тонкие индивидуальные штрихи – то вторжение речитативности в мягкую лирическую мелодию («Осень»), то сообщение обобщённой мелодике образной конкретности («Джон Андерсон») – выявляют тщательность продумывания художественного замысла произведения.

Есть в цикле и «обращение от автора» – своеобразное предисловие, – предшествующее странствиям героя и открывающее цикл. Это размышление о неумолимости времени, «осени» жизни и страстном желании весны – символа пробуждения жизни. Эта песня – одно из самых лучших, наиболее поэтичных творений Г. Свиридова.

«Песни на слова Роберта Бёрнса» исполняли два выдающихся певца – А. Ведерников и Е. Нестеренко. Именно с ними автор работал над циклом. Г. Свиридов, предоставляя им полную свободу творчества, при этом настоятельно требовал абсолютной точности в раскрытии задуманного образа, предельной выразительности в подаче каждой мысли, каждой фразы, каждого слова.

Александр Ведерников (1927–2018) – замечательный советский и российский оперный и камерный певец (бас-профундо), Народный артист СССР, Лауреат Государственной премии СССР. Исполняя «Песни на слова Роберта Бёрнса», А. Ведерников – мастер прекрасного звуковедения и дикции, артистизма, обладатель развитой интуиции, интеллекта – стремился к раскрытию многогранности образного мира Г. Свиридова.

«Она – сама природа, она естественна, всегда идёт от души <...> Его музыкальный язык не “изобретённый” – он, как классический, как народный, возникший из самого строя русской речи, из её особенностей», – так характеризовал свиридовскую музыку А. Ведерников [6, с. 25]. В медленно развёртывающихся песнях-размышлениях об уходящей жизни певец насыщает музыку композитора необыкновенной лиричностью тона, философической успокоенностью.

Так, в песне «Осень» кротость принятия старости («с себя я не стряхну тяжёлый след», «под старость краток день») дважды вторгаются возгласы протеста («Где этот летний рай? Где этот рай?»), «неминуемо» погашенные сентенцией «И дважды в год к нам не придёт счастливая весна». В песне «Джон Андерсон» – гимн дружбе – А. Ведерников демонстрирует сдержанную силу чувства, мужественность; в восьмой песне «Прощай!» певец, провозглашая гимн-клятву любви, торжественно-величествен («Вернусь к тебе, хоть целый свет пришлось бы мне пройти!»).

Молодой задор простого парня, его искренность, бесшабашность мастерски обобщены А. Ведерниковым в песнях «Возвращение солдата», «Робин». Исполнительскими средствами певца служат здесь и умеренная, словно напевая, сила звука, и мягкие краски голоса, и особая проникновенность (к примеру, на словах «семью прославит Робин»).

У А. Ведерникова простой, обычный, «маленький» человек – герой цикла – в духовном смысле не совсем простой, совсем не обычный и вовсе не маленький. Высокие чувства и серьёзные мысли, ощущение собственного достоинства и нравственного величия героя (о чём можем судить по музыке в не меньшей степени, нежели по словам) заставляют слушателя отнестись к нему не только участливо, но и уважительно, а нередко с восхищением и преклонением.

В песнях «Горский парень», «Честная бедность» мы слышим неистовую мощь голоса А. Ведерникова, претворяющем значимость провозглашаемых истин в содержании цикла. В заключительном номере («Честная бедность») – своеобразной «памятке» для честного человека – прославление непоколебимости, высокой нравственности мыслей, поступков, дел оттеняется сатирическим высмеиванием человеческих пороков – трусости, жадности, подхалимства. «Сатирические» краски, найденные А. Ведерниковым в особой гибкости, пластичности «произнесения» фраз, приглушённости звучности, – убедительный пример экспериментаторства певца.

Яркими образцами тонкой работы А. Ведерникова над образным наполнением цикла являются и песни «Финдлей», «Всю землю тьмой заволочло». В первом случае певцом гениально омузыкален, с элементами нарочитой комичности разговор в двух лицах (А. Ведерников буквально проговорил весь номер, но как!). Во втором – состояние горького, в угаре пьяницы передано на грани нарушения чистого интонирования, с ярким применением акцентов, синкоп, крещендированиями на малых отрезках фраз, словно подчёркивая неустойчивость походки героя, крайнее смятение его внутреннего состояния.

Герой «Песен на слова Роберта Бёрнса» у А. Ведерникова ярок, образно точен, очень разнообразен в проявлениях разных состояний. Особенно впечатляют у А. Ведерникова страницы свиридовской музыки, посвящённые периоду молодости героя. Изумительны по тонкости

интонаций, найденным певцом актёрским деталям песни-сценки (возвращение солдата домой, странное объяснение с девушкой в двух лицах).

Евгений Нестеренко (1938–2021) – выдающийся советский и российский оперный певец (бас), Народный артист СССР, Лауреат Ленинской премии, – с особенной, по его признанию, любовью исполнявший сочинения М. Мусоргского, Д. Шостаковича и Г. Свиридова, сочетал вокальную одарённость с драматическим талантом. Его называли «вторым Шаляпиным».

Являясь первым исполнителем многих песен Г. Свиридова, певец считал, что «художественное содержание сочинений Свиридова необыкновенно объёмно и необыкновенно трудно для воплощения» [6, с. 33]. Он подчёркивает в Г. Свиридове существование «совершенно определённого идеала звучания музыки», к которому композитор пытался подвести каждого конкретного исполнителя. Стремление к этому идеалу, реализация заданной автором идеи позволяла певцу раскрыть все свои возможности.

В прочтении Е. Нестеренко «Песни на слова Роберта Бёрнса» запоминаются, прежде всего, его внутренней углублённостью подхода к идейно-образному содержанию цикла, особой концентрированностью, поиском тайных, ему одному известных смыслов, значений. Величественность, монументальность, эпичность, цельность замысла, продуманность смен состояний героя, детализированность прочтения – всё это Е. Нестеренко внёс в исполнение цикла. Певец, выверено, точно контролируя степень звучности, дифференцированно используя необходимые краски своего голоса, одинаково убедительно создал как «тёмные» образы «осени» жизни, ухода друга, расставания с любимой, так и образы «света» – возвращение солдата домой, трепет свидания влюблённых «в поздний час» ...

Особой драматичностью отмечена у Е. Нестеренко песня «Осень» – с усилением драматичности осознания ухода юности: *«Давно ли цвёл зелёный дол, лес шелестел листвою»*. Эти воспоминания прерываются вторжением возгласа-крика *«Где этот летний рай?»*. Но состояние удручённости непреодолимо – *«лесная глушь мертва»*. Вечный внутренний диалог человека о светлом прошлом и гнетущем настоящем не разрешим...

Эпическая мощь, торжество настоящей дружбы («Джон Андерсон»), величавость, достоинство, патриотизм («Горский парень»), могущество истинно честной жизни и чистой совести («Честная бедность») переданы Е. Нестеренко мощным, сочным, динамически ярким звучанием голоса. Образы интимного плана («Финдлей», «Прощай!») претворены певцом тонко, с использованием приглушённой звучности, детализированного подхода, с применением простодушного «говорка» (в сцене ночного свидания), мягкости звуковой атаки.

Песня «Всю землю тьмой заволокло» выделяется своим исполнительским решением: трагический колорит пропащей жизни воплощён Е. Нестеренко не столько использованием яркой динамической звучности, сколько потрясающей управляемостью амплитудой звучания, контролем степени глубины дыхания, «непрерываемостью», особой слитностью соединения звуков в легато, как бы леностью перехода одного звука в другой. Этим убедительно достигается художественный эффект непреодолимости состояния глубокого отчаяния, поиска «выхода» из него в вине...

Песни философского содержания, размеренные, неторопливые, песни об отчаянной «пропащей» жизни, размышления о ценности дружбы отмечены печатью серьёзной внутренней работы певца: разудалость молодости не предполагает задумчивости, а вот время осени человеческой жизни течёт медленнее, заставляя обернуться назад, осмысливая своё предназначение на земле...

Исполнение вокального цикла «Песни на слова Р. Бёрнса» А. Ведерниковым и Е. Нестеренко – это примеры высочайшего исполнительства. Здесь можно говорить о последовательном, внимательном исполнении авторских задач, обогатив и расширив которые возможно было лишь уникальными свойствами их голосов, мастерски выверенными средствами воплощения различных образных состояний.

Памятью о композиторских задачах Г. Свиридова, А. Ведерников претворил их удивительно разнообразно, используя богатейший спектр исполнительских темброво-выразительных, драматических средств – от мягкого, проникновенного говорка до использования всей патетически приподнятой мощи своего голоса; от лиричности, философической успокоенности тона до сатирически безудержного осмеяния человеческих пороков; от обобщённого, в однозначности, показа героя до тщательнейшего исследования терзаемых его изнутри состояний...

Е. Нестеренко устремился в своём исполнительском решении не столько к разнообразию, сколько к простоте – редкой, неожиданной, ошеломляющей. Можно сказать, что его простота строго отобранных выразительных средств вбирает в себя сложность, но делает её ясной. Филигранно отточенное мастерство, богатство ресурсов певца – в воплощении и мягкой душевности, искренности героя («Джон Андерсон», «Финдлей»), и в элегичности, прорывающейся в обречённость («Осень»), и в трагедийной мрачности душевного смятения («Всю землю тьмой заволокло»), и в могуществе, величавой нравственности простого парня («Горский парень», «Честная бедность»)... И всюду, во всём – логичность, драматургическая обоснованность выбора тех или иных тембральных красок, степени и амплитуды звучности, осмысление меры «вторжения» в авторский замысел.

«Даже в самых, казалось бы, близких к повседневности произведениях – песнях на стихи Бёрнса и «Петербургских песнях» – всё

богатство изобразительных приёмов есть лишь средство, которое служит высшей цели: утверждению непреходящей ценности таких нравственных сокровищ, как доброта и справедливость, достоинство и гордость человека труда или верного воина, преданность в дружбе и самоотверженность в любви», – пишет А. Сохор [5, с. 21]. В такой утвердительности, устремлённости к положительному, таком провозглашении, воплощении и воспевании идеала мы видим родство Г. Свиридова с ранее отмеченными существенными явлениями русской культуры – с её эпической линией, представленной великими именами.

Обращаясь в поисках красоты, правды и добра к музыке Г. Свиридова – «некоторой маленькой свече из “телесного воска”, горящей в бездонном мире преисподней» (В. Гаврилин), – к музыке, согретой сочувствием, состраданием, освещённой изнутри идеей гуманности, к музыке, в которой он всегда оставался самим собой, мы обретаем истинные смыслы.

Список использованных источников

1. Алымова, Е. А. Поэт – переводчик – композитор. К проблеме трактовки образов шотландского поэта в цикле Г. Свиридова «Песни на слова Роберта Бёрнса» в переводе С. Маршака / Е. А. Алымова // Київське музикознавство: Збірка статей. Вип. 46. – К., 2013. – С. 60–66.
2. Васина-Гроссман, В. А. Мастера советского романа: Исследования / В. А. Васина-Гроссман. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1980. – 317 с.
3. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1: Ритмика / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – 151 с.
4. Друскин, М. С. Вокальные циклы Г. Свиридова / М. С. Друскин // Советская музыка: Статьи и материалы. Вып. 1. – М. : Сов. Композитор, 1956. – С. 151–161.
5. Георгий Свиридов: Сборник статей и исследований / Сост. Р. С. Леденёв. – М. : Музыка, 1979. – 462 с.
6. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / Сост. А. А. Золотов. – М. : Советский композитор, 1983. – 282 с.
7. Морозов, М. М. Избранные статьи и переводы / М. М. Морозов. – М. : Гос. изд-во худ. литературы, 1954. – 594 с.
8. Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сборник статей / Сост. А. С. Белоненко. – М. : Советский композитор, 1990. – 224 с.
9. Орлов, С. А. Бёрнс в русских переводах С. Маршака / С. А. Орлов // Учёные записки ЛГПИ им. А. И. Герцена. – Т. 26. – Л., 1939. – С. 225–255.

References

1. Alymova E. Poet – perevodchik – kompozitor. K probleme traktovki obrazov shotlandskogo poeta v cikle G. Sviridova “Pesni na slova Roberta Byornsa” v perevode S. Marshaka [Poet – translator – composer. On the problem of interpreting the images of the Scottish poet in the cycle of G. Sviridov "Songs to the words of Robert Burns" translated by S. Marshak] / Kiivs'ke muzikoznavstvo: Zbirka statej [Kyiv Musical Studies: Collection of Articles]. Kyiv, 2013, Issue. 46, pp. 60–66.
2. Vasina-Grossman V. Mastera sovetского романа: Issledovaniya [Masters of the Soviet Romance: Research]. Moscow : Muzyka [Music], 1980, 2nd ed., 317 p.
3. Vasina-Grossman V. Muzyka i poeticheskoe slovo. CH. 1: Ritmika [Music and poetic word. Part 1: Rhythm]. Moscow : Muzyka [Music], 1972, 151 p.
4. Druskin M. Vokal'nye cikly G. Sviridova [Vocal cycles by G. Sviridov] / Sovetskaya muzyka: Stat'i i materialy. Vyp. 1. [Soviet music: Articles and materials. Issue. 1.]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1956, pp. 151–161.
5. Georgy Sviridov: Sbornik statej i issledovaniy [Collection of articles and research] / Sost. R. S. Ledenyov [Compiler R. S. Ledenev]. Moscow : Muzyka [Music], 1979, 462 p.
6. Kniga o Sviridove. Razmyshleniya. Vyskazyvaniya. Stat'i. Zametki [Book about Sviridov. Reflections. Statements. Articles. Notes] / Sost. A. A. Zolotov [Compiler A. A. Zolotov]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1983, 282 p.
7. Morozov M. Izbrannye stat'i i perevody [Selected articles and translations]. Moscow : Gos. izd-vo hud. Literatury [State. publishing house of Literature], 1954, 594 p.
8. Muzykal'nyj mir Georgiya Sviridova: Sbornik statej [Musical world of Georgy Sviridov: Collection of articles] / Sost. A. S. Belonenko [Compiler A. S. Belonenko]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1990, 224 p.
9. Orlov S. Byorns v russkikh perevodah S. Marshaka [Burns in Russian translations by S. Marshak] / Uchyonye zapiski LGPI im. A. I. Gercena [Scientific notes of the Leningrad State Pedagogical Institute named after A. I. Herzen]. Leningrad, 1939, Vol. 26, pp. 225–255.

Алексейчук Ю. П. Об идейно-образном содержании вокального цикла «Песни на слова Роберта Бёрнса» Г. Свиридова и его исполнительском претворении А. Ведерниковым и Е. Нестеренко. Осмысливая сущность композиторского и исполнительского творчества, наиболее востребованными были и остаются вопросы внедрения в авторские смыслы, постижения особенностей почерка создателя

произведения, идейной сущности его творчества. Мера активности собственного привнесения – извечная дискуссионная проблема в интерпретировании. Многозначное, многомерное творчество Г. Свиридова, пожалуй, как ни одно другое показательно для осмысления подобных вопросов.

Объектом исследования в данной статье является вокальный цикл «Песни на слова Роберта Бёрнса» Г. Свиридова, а его предметом – особенности исполнительского претворения выдающимися певцами А. Ведерниковым и Е. Нестеренко идейно-образного содержания цикла.

Исследуя природу творчества, основываясь на изучении высокохудожественных образцов и собственном концертно-сценическом опыте, автор статьи обращается к характеристике творческого кредо композитора, анализу перевода поэтического текста, идейно-образной направленности и композиционно-драматургических связей цикла.

Ключевые слова: Георгий Свиридов, «Песни на слова Роберта Бёрнса», вокальный цикл, исполнительские средства.

Олексійчук Ю. П. Про ідейно-образний зміст вокального циклу «Пісні на слова Роберта Бернса» Г. Свиридова та його виконавське втілення А. Ведерниковим та Є. Нестеренком. Осмислюючи сутність композиторської та виконавської творчості, найбільш затребуваними були і залишаються питання впровадження в авторські сенси, розуміння особливостей почерку творця твору, ідейної сутності його творчості. Міра активності власного привнесення – споконвічна дискусійна проблема в інтерпретуванні. Багатозначна, багатовимірна творчість Г. Свиридова, мабуть, як жодна інша показова для осмислення подібних питань.

Об'єктом дослідження у цій статті є вокальний цикл «Пісні на слова Роберта Бернса» Г. Свиридова, а його предметом – особливості виконавського втілення видатними співаками А. Ведерниковим та Є. Нестеренком ідейно-образного змісту циклу.

Досліджуючи природу творчості, ґрунтуючись на вивченні високохудожніх зразків та власному концертно-сценічному досвіді, автор статті звертається до характеристики творчого кредо композитора, аналізу перекладу поетичного тексту, ідейно-образної спрямованості та композиційно-драматургічних зв'язків циклу.

Ключові слова: Георгій Свиридов, «Пісні на слова Роберта Бернса», вокальний цикл, виконавські засоби.

Alekseychuk Yu. About the ideological and figurative content of the vocal cycle “Songs to the words of Robert Burns” by G. Sviridov and its performing implementation by A. Vedernikov and E. Nesterenko. Comprehending the essence of composer and performing creativity, the most popular were and remain questions of introduction into the author's meanings, comprehension of the features of the creator's handwriting, the ideological essence of his work. The measure of the activity of one's own contribution is an

eternal debatable problem in interpretation. The many-valued, multidimensional creativity of G. Sviridov, perhaps, more than any other, is indicative for understanding such issues.

The object of research in this article is the vocal cycle "Songs to the words of Robert Burns" by G. Sviridov, and its subject is the features of the performing implementation of the ideological and figurative content of the cycle by outstanding singers A. Vedernikov and E. Nesterenko.

Exploring the nature of creativity, based on the study of highly artistic samples and his own concert and stage experience, the author of the article refers to the characteristics of the composer's creative credo, analysis of the translation of the poetic text, ideological and figurative orientation and compositional and dramatic connections of the cycle.

Key words: Georgy Sviridov, "Songs to the words of Robert Burns", vocal cycle, performing means.

УДК 78.071.2

Л. П. Рязанова

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСПОЛНЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ
МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО ЧЕЧИЛИЕЙ БАРТОЛИ
И ФИЛИППОМ ЖАРУССКИ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ)**

Сегодня вокальная музыка эпохи барокко занимает одно из значительных мест в музыкальной культуре. Музыка эпохи барокко – это период развития классической музыки конца XVI – первой половины XVIII века. Она появилась в конце эпохи Возрождения и предшествовала музыке классицизма. Предположительно термин «барокко» происходит от португальского выражения “*perola barroca*”, что в переводе означает «жемчужина неправильной формы». В действительности архитектура и изобразительное искусство эпохи барокко характеризовались сложностью, вычурными формами, пышностью и ярко выраженной динамикой. В дальнейшем термин «барокко» стал применяться и к музыке того времени. Для барочной музыки характерна пышность форм, помпезность и передача различных чувств человека, таких как любовь, ненависть, восторг и человеколюбие.

В вокальном искусстве эпоха барокко знаменуется расцветом итальянской школы *bel canto* – эталона сольного профессионального пения и соответствующего стиля исполнения; пение, «трогающее душу». Период расцвета вокального искусства определился концом XVII – началом XIX века [5].

Музыка эпохи барокко требует от исполнителя огромной творческой и художественно – технической активности, так как особенностью этих произведений является менее детализированная динамика, артикуляция, нотная фиксация, что даёт более обобщённое представление о характере произведения. Такая запись даёт основу индивидуального претворения сочинения, базирующегося на художественном и техническом мастерстве исполнителя, что проявляется в возможности применения техники орнаментирования и варьирования повторяющихся частей.

Цель исследования заключается в характеристике традиций вокального исполнительства и анализа основных тенденций современного исполнительства в контексте возрождения старинной музыки.

В современном подходе к вопросам трактовки старинной музыки вокалистами различаются три тенденции.

Первая тенденция – связана с существованием множества переложений музыкального материала, что даёт свободный в плане стилистики подход к исполнению.

Вторая тенденция определяется исполнительскими трактовками с позиций стилистических особенностей классицизма и романтизма, так что исполнитель отдаляется от стилистики исполнения барочной музыки.

В третьей тенденции прослеживается соблюдение правдивого, стилистически выдержанного исполнения даже с возрождением старинных инструментов. Данный процесс можно назвать аутентичной реставрацией. В этом случае перед современными исполнителями стоит сложная задача с поиском нового подхода к тексту, ко всему арсеналу технических приёмов и художественных средств выразительного исполнения музыки эпохи барокко. Данная тенденция требует высокотехнического владения голосом, а также знания всех выразительных средств, свойственных барочной эпохе [5, с. 20].

Сегодня среди всех вокалистов, работающих в этом направлении, представляется возможным выделить два известных имени: Филипп Жарусски – французский контратенор, специализирующийся в репертуаре эпохи барокко, и известная всем итальянская певица (колоратурное меццо-сопрано) Чечилия Бартоли.

Чечилия Бартоли, Кавальере ОМРИ (итал. *[tʃeˈtʃiːlja ˈbartoli]*), родилась 4 июня 1966 года. Награждена ОМРИ – Орденом за заслуги перед Итальянской Республикой (итал. *Ordine al Merito della Repubblica Italiana*) – высший итальянский орден за заслуги в области литературы, искусства, экономики, государственной службы, социальной, филантропической и гуманитарной деятельности, а также за долгую и выдающуюся службу на гражданской и военной карьере.

Бартоли родилась в Риме в семье музыкантов [3]. В семнадцать лет певица начала серьёзно заниматься музыкой в Римской Академии Санта Чечилия. Её занятия музыкой начинались с игры на тромбоне и

только позже она обратилась к тому, что у неё получалось лучше – пению. В 1986 году на телевизионном конкурсе молодых оперных певцов Fantastico после её выступлений, которые произвели большое впечатление, певицу услышал великий дирижёр Риккардо Мути. Он пригласил её на прослушивание в Ла Скала, но счёл, что дебют на сцене легендарного миланского театра был бы для юной певицы слишком рискованным. Они вновь встретились в 1992-ом году на постановке моцартовского «Дон Жуана», в котором Чечилия исполнила партию Церлины.

Певица наиболее известна своими интерпретациями музыки Беллини, Генделя, Моцарта, Россини и Вивальди, а также исполнением менее известной музыки эпохи барокко и классицизма. Певица исполняет партии сопрано и меццо-сопрано. Помимо Моцарта и Россини, Бартоли большую часть своей карьеры исполняла и записывала музыку эпохи барокко и ранней классики таких композиторов, как Глюк, Вивальди, Гайдн и Сальери. Одним из наиболее исполняемых певицей композиторов является Георг Фридрих Гендель (1685–1759). Его искусство наполнено яркими эффектами, театральным пафосом, мелодический стиль которого затрагивает самые драматические струны человеческого голоса [5].

В трактовке арий Г- Ф. Генделя Бартоли применяет смешанный мелизматически – пассажный принцип произвольной орнаментики. Особенности её певческого стиля – ясная превосходная интонация, динамическая соразмерность всего диапазона голоса, тембральная и регистровая ровность, гибкость, виртуозная беглость, звучность, яркость, лёгкость полётного голоса, выразительная подача слова, безупречная дикция. В своих импровизациях как важного элемента стиля барокко Бартоли добивается превосходного качества звучания.

Своё отношение к творчеству великого композитора певица выразила в программе «Героини Генделя»: «Я стремлюсь максимально использовать своё артистическое мастерство, отдавать музыке все свои эмоции, добавляя к этому изрядную долю чувственности, некоторые черты серьёзности и значительную толику юмора. Да, пожалуй, именно так мог бы выглядеть мой собственный Гендель!» [10]. Певица также часто выступает с барочным ансамблем *Il Giardino Armonico*.

Оркестр “La Scintilla” (концертмейстер Ада Пеш) вместе с певицей в сентябре 2013 года привезли в Москву программу «Героини Генделя», уже успевшую покорить европейские сценические площадки. В переводе с итальянского языка “La Scintilla” обозначает «Искра».

В Москве приём ей всегда оказывается самый радушный. Обожание, шумный успех, эффектность выступления – всё это приметы позднего барокко, века Генделя, века кастратов. Следует отметить, что Гендель создал много опер и кантат в расчёте на исполнение их кастратами.

Спецэффекты – и музыкальные, и сценические – в высшей степени приветствовались. Это отлично понимал Гендель, долго применявший тему волшебного в таких своих операх, как «Альцина», «Ринальдо», «Амадис» (арии из них вошли в программу концерта Чечилии Бартоли в Москве).

В барочную эпоху окончательно произошло размежевание инструментальной и вокальной музыки. Барокко – это культ избытка, контрастов, «нежнейших чувствований и жесточайших страстей» (по выражению Антонио Экзимено, музыкального теоретика XVIII века).

Все эти страсти и чувствования должны были быть представлены в подобающем наборе арий в опере *seria* – лирических, патетических, бравурных. Певец должен был продемонстрировать совершенство владения техникой пения и широчайшим спектром «чувствований».

Главное достоинство Бартоли как певицы – именно изысканная филировка звука, а не его пулемётное метание. Концерты Чечилии Бартоли поражают своей зрелищностью, фантастической техникой, палитрой «чувствований», а самое главное – личным магнетизмом исполнительницы – в полной мере воссоздают дух эпохи. Но на этом их задача не исчерпывается. И язык барокко, вычурный, избыточный, но и задававший потаённые сердечные струны, внятен нам по-прежнему.

В своих концертных программах Бартоли применяет искусные имитации птичьего щебета, который звучит как бы из-под самых сводов зала в арии Дафны, а также почти джазовое состязание гобоя с трубой, гобоя с голосом и голоса с трубой, где она голосом передаёт виртуозные пассажи трубы в виде великолепных каденций. Исполняемые ею ария “Lascia la spina”, мелодия арии “Lascia ch'io pianga” из «Ринальдо» в чарте генделевских мелодий уступают первенство разве что мелодии “Ombra mai fu”, которые были вполне предсказуемыми номерами программы.

Другая знаменитая ария (“Ah! mio cor! schernito sei!”) волшебницы Альцины, одного из персонажей в черед царственных генделевских героинь, обуреваемых «жесточайшими страстями» пополам с «нежнейшими чувствованиями», то есть любовью, печалью, ревностью и жаждой мести. Тут таких было целых пять, из них три волшебницы и одна царица (Клеопатра из оперы «Юлий Цезарь в Египте»). Героини этого типа Чечилии Бартоли (умеющей быть и грациозно-шаловливой, и невинно-беззаботной, и простодушной) удаются, пожалуй, лучше всего. Так же убедительна была Бартоли и в облике героев, исполнившихся кастратами, – и в альбоме “Sacrificium”, и на московском концерте 2012 года.

Следует отметить, что певица завоевала также две престижные премии: немецкую Schallplattenpreise, французскую Diapason. С её портретами на обложках выходили журналы Newsweek и Grammophone. Она также награждена премией «Грэмми» за лучшее классическое

вокальное соло. Репертуар Чечилии состоит из произведений, требующих тонкости и виртуозности, а не силы голоса и огненного темперамента [8].

Теперь же нам представляется уместным рассмотреть некоторые аспекты творческой биографии Филиппа Жаруски (или Филиппа Ярусского). Этот французский певец, контратенор, родился 13 февраля 1978 года в городе Мезон-Лафит, департамент Ивелин. Специализируется в репертуаре эпохи барокко.

Согласно семейной легенде, фамилия Филиппа появилась, когда дед певца эмигрировал из революционной России и при пересечении границы назвался: «Я – русский»! Филипп о своей фамилии говорит следующее: «Жаруски» – многие люди думают, что это польский, но на самом деле это русский. Фактически, «Яруски» значит «Я – русский».

Родительская семья Филиппа относится к среднему классу. Филипп получил хорошее образование, учился в консерватории игре на скрипке и фортепиано, но, взвесив все обстоятельства и стремление к пению, перешёл в класс к педагогу по вокалу, увлёкся репертуаром кастратов и с тех пор и поныне продолжает занятия у одной и той же преподавательницы, Николь Фаллиен. Творчество Филиппа получило признание как в Европе, так и на других континентах. Он регулярно побеждает в конкурсах, очень хорошо издаётся, интенсивно записывается. Певец высок, очень красив и обаятелен, одет со вкусом, с удовольствием общается с публикой.

Филипп оказался невероятно одарённым музыкантом, стал обладателем награды от Версальской консерватории. Его вдохновил на пение контратенор Фабрицио ди Фалько. Вскоре молодой певец уже стал обладателем диплома от Парижской консерватории (*Conservatoire de Paris*), где он учился на отделении старинной музыки, успешно закончив обучение [1].

В 2004 г. получил французскую премию «Виктуар де ля мюзик» в номинации «Открытие года», в 2007 г. завоевал премию в основной номинации «Певец года». В 2003 г. исполнил одну из главных ролей в постановке и записи оперы Георга Фридриха Генделя «Агриппина». Жаруски исполняет музыку разных «забытых» композиторов: Антонио Кальдары, Иоганна Христиана Баха, Николы Порпоры. Певец много сотрудничал с камерным ансамблем «Матеус» Жана Кристофа Спинози.

Великая волшебница наших дней и тоже специалист по искусству кастратов, меццо-сопрано Чечилия Бартоли, написала однажды: «Когда я впервые услышала Филиппа Ярусского, я была поражена его музыкальностью и эмоциональностью... Красота и утончённость его фразировки, а скорее, хрупкость его души, глубоко воздействуют на слушателей» [1].

Для певческого стиля Филиппа Жаруски характерны хорошее дыхание, гибкий голос, летящий звук. Он поёт сложные пассажи с такой лёгкостью, словно для него это также естественно, как дышать.

Самое первое выступление юного Филиппа на сцене состоялось, когда ему было 13 лет. Филипп говорит: «Это был мой первый сценический опыт – петь эту песню в театре Сартровиля. Когда я записал эту песню, я помню – это было как раз незадолго до того, как у меня сломался голос; так что единственной записью моего «детского» голоса является эта песня».

В сентябре 2013 года на протяжении одной недели независимо друг от друга в Москве выступили самые популярные в мире барочные певец и певица. Филипп Жаруски выступал в Доме музыки, Чечилия Бартоли – в Большом зале Московской консерватории. Оба избрали монографические программы: Чечилия Бартоли перевоплощалась в героинь Генделя, Филипп Жаруски – в героев Порпоры.

Жаруски сейчас работает в мире головокружительных колоратур и барочных страстей – и нередко поёт открытый Чечилией Бартоли репертуар. Он и Бартоли на выпущенном компакт-диске Mission слились в благозвучном пении дуэтов Агостино Стеффани, найденных любознательной Чечилией в европейских архивах.

Стиль Чечилии Бартоли по-ренессансному полнокровен: если радость, то олимпийская, если скорбь, то со слезоточивым воздействием на публику. Если Бартоли – человек высокого Возрождения, то Жаруски – истинный маньерист. В морально «здоровой» музыке Порпоры он подчёркивает болезненные хроматизмы, любит оттенки тишины, выстраивает изогнутые вокальные линии. Филировка звука волнует его куда больше, чем создание сценических образов. Медленные трагические арии стали вершиной его концерта.

За мужественность на вечере в Доме музыки отвечал Венецианский барочный оркестр, в составе которого присутствуют аутентичные смычковые струнные инструменты (виолы, барочная скрипка, виолончель, контрабас), который обеспечил более сочный и яркий аккомпанемент, чем цюрихский оркестр La Scintilla, подыгрывавший Бартоли.

Проведём сравнительную характеристику исполнения произведений Г- Ф. Генделя певцами Ч. Бартоли и Ф. Жаруским на примере исполнения ими вокальных партий из оперы – *seria* «Ринальдо», написанной в 1711 году для лондонской сцены и имевшей большой успех у публики.

Ч. Бартоли исполняет арию Альмилены из II акта “*Lascia ch'io pianga*”. Ф. Жаруски исполняет арию “*Cara sposa*” из I акта.

Оба исполнителя широко применяют мелодическую орнаментику, характерную для эпохи барокко – эпохи колоратурной техники наряду с кантиленным звучанием, что являлось необходимым качеством для всех голосов. В барочную эпоху считалось, что если певец не варьирует мелодическую линию при повторах первой части арии *da capo* в каденциях и речитативах, то пение становится негодным, лишённым воображения.

Ф. Жаруски более широко, чем Ч. Бартоли, применяет такую форму воспроизведения звука, как подчёркивание и акцентирование звуков в мелизмах. Ч. Бартоли использует приём «парящих» пассажей, рулад наряду с легатной формой.

Оба исполнителя в совершенстве владеют обеими формами воспроизведения звука, которые заключаются в барочном вокально-техническом характере исполнения, требующим координации гортани, лёгкого дыхания, точной интонации.

Для воссоздания барочной исполнительской традиции певцы применяют такие направления орнаментики, как: мелизматический принцип, пассажный принцип и смешанный мелизматически-пассажный принцип (вставные трели, отдельные форшлагги – короткие и длинные, – наряду с пассажной техникой, опевания, вариационно-импровизируемый принцип варьирования мелодии).

В динамическом плане Ф. Жаруски использует приём ослабления громкости звучания по мере повышения тесситуры, что позволяет формировать динамические центры, которые делают мелодическую линию рельефнее и яснее.

Ч. Бартоли шире использует террасообразную динамику – один и тот же уровень громкости с чёткими переходами от *forte* к *piano* ввиду отсутствия *cresc.* и *dim.*

И Ф. Жаруски, и Ч. Бартоли используют такую ритмическую динамику, суть которой в том, что при медленном движении используется динамический нюанс *piano*, а при быстром – *forte*. Исполнители требовательно относятся к установлению определённого темпоритма во взаимосвязи с артикуляцией и характером движения.

Для Ф. Жаруски очень характерно уделять много внимания филировке звука. Она волнует его больше, чем создание сценического образа, в то время как у Ч. Бартоли приоритетом является стремление к воссозданию сценического образа.

Ф. Жаруски в совершенстве владеет гибкостью звука, что является основой вокального искусства эпохи барокко. Он стремится к динамическому разукрашиванию длинных нот. Жаруски определяет тип своего голоса как меццо-сопрано, ему приходится часто форсировать эмоции для полновесности сценического образа.

Особо следует отметить, что Филипп Жаруски является одним из наиболее выдающихся контратеноров, активно использующих репертуар кастратов. Контратенор (лат. *contratenor*, букв. – голос «напротив тенора») – самый высокий из мужских оперных голосов, диапазон до-ми – ми2-соль2. До недавнего времени встречался сравнительно редко, сейчас получает всё большее распространение [4].

Искусство пения контратеноров возродил в середине XX века Альфред Деллер (Англия). Среди известных современных контратеноров: Франко Фаджолы, Филипп Жаруски, Майкл Чанс, Эрик Курмангалиев,

Олег Усов, Митч Грасси, Димаш Кудайберген, Джош Клингхоффер. Первым русским контратенором считается Евгений Аргышев (1933–1992).

Как правило, контратеноры исполняют партии героев-мужчин, изначально написанные для кастратов в эпоху барокко (например, Юлий Цезарь и Ринальдо в одноимённых операх Генделя) или несколько позже (ранний Моцарт и даже Россини), мужские партии, написанные для женских голосов, а также фольклор, в частности английский. Композиторы XX века, в частности, Б. Бриттен, стали писать партии специально для контратеноров. [4]. Нужно отметить, что контратеноры, открывая новые горизонты в музыке, тем не менее, никогда не смогут достигнуть уровня кастратов – по чисто физиологическим причинам: с возрастом голосовые связки кастратов оставались в том же состоянии, в котором они пребывали во время кастрации, сохраняя свою гибкость и подвижность. [4].

Следует отметить, что барочная музыка остается популярной и в наше время и часто исполняется различными коллективами и сольными исполнителями. Для барочной музыки характерна пышность форм, помпезность, передача разнообразных чувств человека, таких как любовь, ненависть, восторг и человеколюбие.

Как свидетельствует анализ результатов проведённого исследования, при различных сценических вокальных ориентирах оба исполнителя добились высшей оценки у публики. И Ч. Бартоли, и Ф. Жаруски достигли вершин современного вокального искусства, исполняя музыку эпохи барокко.

Список использованных источников

1. Анатольев, Х. Контратенор Филипп Ярусский [Электронный ресурс] / Х. Анатольев // Кстати. Net-. – Режим доступа : <https://kstati.net/kontratenor-filipp-yarusskij>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Архипова, А. Возвращение Консуэло. Концерт Чечилии Бартоли [Электронный ресурс] / А. Архипова // Operanews. ru-. – Режим доступа : <https://www.operanews.ru/13092904.html>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Бартоли Чечилия / Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс] / Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Бартоли_Чечилия, свободный. – Загл. с экрана.
4. Контратенор / Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс] / Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Контратенор>, свободный. – Загл. с экрана.

5. Круглова, Е. В. Традиции барочного вокального искусства (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. искусств. [Электронный ресурс] / Е. В. Круглова-. – Режим доступа : New-dissert.ru, свободный. – Загл. с экрана. – Ростов-на-Дону, 2007. – С. 3–5, 13–14, 20–23.
6. Курмачёв, А. На Троицком фестивале в Зальцбурге показали «Ариоданта» Генделя [Электронный ресурс] / А. Курмачёв // Belcanto.ru-. – Режим доступа : <https://www.belcanto.ru/17061001.html>, свободный. – Загл. с экрана.
7. Паршукова, О. От «Царской невесты» к Царице барокко. Страницы фестиваля «Звёзды белых ночей» [Электронный ресурс] / О. Паршукова // Operanews.ru-. – Режим доступа : <https://www.operanews.ru/16062005.html>, свободный. – Загл. с экрана.
8. Сорокина, И. Чечилия Бартоли [Электронный ресурс] / И. Сорокина // Belcanto.ru-. – Режим доступа : <https://www.belcanto.ru/bartoli.html>, свободный. – Загл. с экрана.
9. Тимофеев, Я. И. Бартоли и Жаруски приблизились к божественному пению [Электронный ресурс] / Я. И. Тимофеев // [Известия ru](http://Izvestia.ru)-. – Режим доступа : <https://iz.ru/news/557932>, свободный. – Загл. с экрана.
10. Чечилия Бартоли в опере Георга Фридриха Генделя «Альцина» на Зальцбургском фестивале [Электронный ресурс] / Бинокль. Театральное бюро путешествий-. – Режим доступа : <https://www.binoculars-travel.ru/chechilija-bartoli-alcina-na-zalcburgskom-festivale-2019/>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Anatolyev H. Kontratenor Filipp YArusskij [Countertenor Philip Jarussky] / Kstati. Net [By the way. Net]. URL : <https://kstati.net/kontratenor-filipp-yarusskij> – htm, free.
2. Arkhipova A. Vozvrashchenie Konsuelo. Koncert CHEchilii Bartoli [Return of Consuelo. Concert of Cecilia Bartoli] / Operanews.ru. URL : <https://www.operanews.ru/13092904.html> – htm, free.
3. Bartoli Cecilia / VikipediYA. Svobodnaya enciklopediya [Wikipedia. The free encyclopedia]. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Bartoli,_Cecilia – htm, free.
4. Kontratenor [Countertenor] / VikipediYA. Svobodnaya enciklopediya [Wikipedia. The free encyclopedia]. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Countertenor> – htm, free.
5. Kruglova E. Tradicii barochnogo vokal'nogo iskusstva (na primere sochinenij G. F. Gendelya): avtoref. diss. na soisk. uch. stepeni kand. iskusstv [Traditions of baroque vocal art (on the example of the works

- of G. F. Handel): abstract of the dissertation for the degree of candidate of art criticism]. URL : New-disser.ru – htm, free, Rostov-on-Don, 2007, pp. 3–5, 13–14, 20–23.
6. Kurmachev A. Na Troickom festivale v Zal'cburge pokazali “Ariodanta” Gendelya [Handel's "Ariodant" was shown at the Trinity Festival in Salzburg] / Belcanto.ru. URL : <https://www.belcanto.ru/17061001.html>, – htm, free.
 7. Parshukova O. Ot “Carskoj nevesty” k Carice barokko. Stranicy festivalya “Zvyozdy belyh nochej” [From the "Tsar's Bride" to the Queen of the Baroque. Pages of the Stars of the White Nights festival] / Operanews.ru. URL : <https://www.operanews.ru/16062005.html>, – htm, free.
 8. Sorokina I. Cecilia Bartoli / Belcanto.ru. URL : <https://www.belcanto.ru/bartoli.html>, – htm, free.
 9. Timofeev Y. Bartoli i ZHarusski priblizilis' k bozhestvennomu peniyu [Bartoli and Jaroussky approached divine singing] / Izvestiya ru. URL : <https://iz.ru/news/557932> – htm, free.
 10. Сhechiliya Bartoli v opere Georga Fridriha Gendelya “Al'cina” na Zal'cburgskom festivale [Cecilia Bartoli in Alcina by Georg Friedrich Handel at the Salzburg Festival] / Binokl'. Teatral'noe byuro puteshestvij [Binoculars. Theatrical travel agency]. URL : <https://www.binoculars-travel.ru/chechiliya-bartoli-alcina-na-zalcburgskom-festivale-2019/>. – htm, free.

Рязанова Л. П. Сравнительный анализ исполнения вокальной музыки эпохи барокко Чечилией Бартоли и Филиппом Жаруски (на примере произведений Г. Ф. Генделя). В статье рассматриваются актуальные вопросы в области вокального исполнительства музыки эпохи барокко. Предметом исследования является претворение исполнительских традиций барокко на современном этапе. В центре внимания автора находится творчество таких выдающихся представителей певческого искусства современности, как Чечилия Бартоли и Филипп Жаруски. Особенности их интерпретационных концепций, обусловленные индивидуальными чертами вокального исполнительского стиля, которые способствуют восприятию музыкального образа. В статье освещено умение певцов гармонично выстроить концепцию произведения и правильно подать исполняемую программу, приведены характеристики тембральности их голосов.

Объектом исследования выступает певческая традиция эпохи барокко как основа стиля *bel canto* по тем обстоятельствам, что изучение музыкального искусства барокко как образца вокальной культуры может являться ключом к решению проблем аутентизма.

Анализується діалектика індивідуальних і типологічних рис черт інтерпретації на прикладі порівняльного аналізу виконавських версій творів Г.Ф. Генделя.

Наукова новизна заключається в спробі систематизувати індивідуальні риси виконавського стилю видатних співаків сучасності Чечілії Бартолі та Філіппа Жарускі, зумовлені існуючими співацькими традиціями виконання музики епохи бароко у тісній взаємодії складаючих її елементів – орнаментика, динаміка, темпоритм – у зв'язку з вираженням різноманітних афектів як комплексу художньо-технічних засобів, визначаючих стилеві особливості барочного співу.

Ключові слова: контратенор, колоратурне меццо-сопрано, музика у стилі бароко, італійська школа *bel canto*, опера – *seria*, філірування звуку, спів кастратів.

Рязанова Л. П. Порівняльний аналіз виконання вокальної музики епохи бароко Чечілією Бартолі та Філіпом Жарускі (на прикладі творів Г.Ф. Генделя). У статті розглядаються актуальні питання в області вокального виконавства музики епохи бароко. У центрі уваги автора знаходиться творчість таких видатних представників співацького мистецтва сучасності, як Сесілія Бартолі та Філіп Жарускі. Особливості їх інтерпретаційних концепцій зумовлені індивідуальними рисами вокального виконавського стилю, які сприяють сприйняттю змісту музичного образу. У статті висвітлені уміння співаків гармонійно вистроювати концепцію твору та правильно подати програму, що виконується, наведені характеристики тембральності їх голосів.

Аналізується діалектика індивідуальних та типологічних рис інтерпретації на прикладі порівняльного аналізу виконавських версій творів Г. Ф. Генделя.

Наукова новизна полягає у спробі систематизувати індивідуальні риси виконавського стилю видатних співаків сучасності Чечілії Бартолі та Філіппа Жарускі, зумовлені існуючими співацькими традиціями виконання музики епохи бароко у тісній взаємодії складаючих її елементів – орнаментика, динаміка, темпоритм – у зв'язку з вираженням різноманітних афектів як комплексу художньо-технічних засобів, визначаючих стилеві особливості барочного співу.

Ключові слова: контратенор, колоратурне меццо-сопрано, музика у стилі бароко, італійська школа *bel canto*, опера – *seria*, філірування звуку, спів кастратів.

Ryazanova L. Comparative analysis of the performance of vocal music of the baroque age by Cecilia Bartoli and Philippe Jarusski (by the example of the works of G.F. Handel). The article deals with topical issues in the field of vocal performance of baroque music. The subject of the study is the implementation of the performing traditions of the Baroque at the present stage. The author focuses on the work of such outstanding representatives of

contemporary singing art as Cecilia Bartoli and Philippe Jaroussky. The features of their interpretive concepts are determined by the individual features of the vocal performing style, which contribute to the perception of the musical image. The article highlights the ability of singers to harmoniously build the concept of the work and correctly present the executable program, the characteristics of the timbre of their voices are given.

The object of the study is the singing tradition of the Baroque era as the basis of the bel canto style due to the fact that the study of the musical art of the Baroque as a model of vocal culture can be the key to solving the problems of authenticity.

The dialectic of individual and typological features of interpretation is analyzed on the example of a comparative analysis of performing versions of G.F. Handel.

The scientific novelty consists in an attempt to systematize the individual features of the performing style of the outstanding contemporary singers Cecilia Bartoli and Philippe Jaroussky, due to the existing singing traditions of performing music of the Baroque era in close interaction of its constituent elements - ornamentation, dynamics, tempo-rhythm – in connection with the expression of various affects as a complex of artistically – technical means that determine the style features of baroque singing.

Key words: countertenor, coloratura mezzo-soprano, baroque music, Italian bel canto school, opera seria, sound thinning, castrati singing.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Сесилия Бартоли и Филипп Жаруски



Венецианский барочный оркестр



III. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 785.16

Т. А. Литвинец, Л. К. Попова

О РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЕ СТУДЕНТОВ-ДИРИЖЁРОВ В ОРКЕСТРЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Современное народно-инструментальное исполнительство на данном этапе находится в фазе расцвета, свидетельством чего является как возможность обучения на народных инструментах во всех звеньях системы музыкального образования, так и наличие плеяды выдающихся музыкантов, демонстрирующих значительный художественный потенциал домры, баяна, гитары, балалайки и др. Успешно концертирует немало ансамблей малых форм, горячий слушательский отклик вызывают выступления оркестров народных инструментов. Безусловно, для того, чтобы оркестровое дело процветало, необходимо всем обучающимся освоить хотя бы азы дирижёрского ремесла для наиболее качественного понимания процесса оркестровой работы, не говоря уже о непосредственном руководстве оркестром народных инструментов.

Входящие в учебный план дисциплины «Оркестровое дирижирование», «Практика работы с оркестром» подразумевают наличие часов для практической работы студентов-дирижёров с учебным студенческим оркестром народных инструментов. Главным здесь является освоение начинающими дирижёрами практических навыков репетиционной работы с оркестровым коллективом.

Как известно, профессиональное обучение дирижёров имеет значительные отличия от обучения всех других музыкальных профессий. Одно из важнейших заключается в том, что дирижёр не имеет инструмента для самостоятельных занятий, сравнительно с другими музыкантами-инструменталистами, а, следовательно, ограничен в возможности работать над музыкальным произведением с оркестром в любое удобное ему время. Дирижёры не могут на практике проверять свои технические навыки, средства управления и психологического воздействия на исполнителей и прочие элементы жестового музыкального языка, поскольку их инструмент – оркестр, живой коллектив исполнителей, состоящий из многих музыкантов, обучающихся на разных инструментах, и который собирается, как известно, только на время репетиций и концертных выступлений. К слову, нужно отметить, что оркестр народных

инструментов – единственный из оркестровых коллективов, где музыканты играют на «чужих» инструментах⁷.

Понятно, что «точить своё мастерство» в тишине класса, как это делают другие исполнители, дирижёры не могут. Весь период их обучения функцию оркестра в классе дирижирования выполняют пианисты-концертмейстеры, а дома студент совершенствует свою сноровку, работая над музыкальным произведением с воображаемым оркестром. Очевидно, что это не позволяет ему на должном уровне нарабатывать необходимые профессиональные навыки управления и технические приёмы жестового языка дирижирования. Поэтому, уже завершив обучение, те, кому посчастливится работать с оркестровым коллективом, ещё долгий период времени «путём проб и ошибок» будут дорабатывать и оттачивать самостоятельно своё профессиональное мастерство. А если определить дирижирование как процесс управления с важнейшим фактором и способностью психологического воздействия на коллектив, становится понятной необходимость и значение практической работы в учебных курсах для будущей деятельности дирижёра.

С введением в учебные планы часов на практические занятия, студенты-дирижёры получают возможность работать с оркестром под непосредственным руководством как преподавателя дирижёрского класса, так и руководителя оркестра, что есть колоссальным шансом перенять их ценный опыт практической работы и получить методические рекомендации по ведению оркестровых репетиций. Кроме того, это и способ непосредственно за пультом оркестра проверить приобретённые в классе знания и наработанные ранее технические навыки.

Дирижирование – особый вид исполнительства, в котором для успешной деятельности дирижёру необходимо обладать многими особыми талантами: хорошим музыкальным слухом и памятью, обширным комплексом знаний музыкальных дисциплин, развитым музыкальным мышлением и общей эрудицией. Поскольку деятельность дирижёра связана с работой творческого коллектива, ему важно обладать и способностью организатора, руководителя, иметь ярко выраженные лидерские качества, а, кроме того, быть психологом и педагогом, уметь объяснить и аргументировать свои исполнительские требования. При этом специфика профессии такова, что для успешной деятельности дирижёру необходимо ещё одно очень важное качество – наличие особого дирижёрского дарования, проявляющегося в способности выражать в жестах содержание музыки, делать «видимыми» процессы развёртывания

⁷ Естественно, речь идёт о сугубо студенческом коллективе, где гитаристы или иные студенты-народники сидят на оркестровых альтях, басах, тенорах и пр. Также акцентируем внимание на том, что данный материал статьи будет опираться на работу оркестра с четырёхструнными домрами.

музыкальной ткани произведения, движением рук и мимикой активно воздействовать на исполнителей.

Как было сказано выше, домашние занятия обучающегося дирижированию проходят наедине с партитурой и воображаемым оркестром или же под запись, что никак не может заменить ему «живой» оркестр. Как пишет И. Мусин: «Обучение дирижированию должно вестись в органичном сочетании и взаимодействии всех трёх столь различных по существу звеньев учебного процесса: работа в домашних условиях, в классе и в оркестре» [2, с. 29]. Все эти стороны должны находиться в единстве и взаимодействии как разделы одного комплекса образовательных дисциплин.

Известно, что каждому исполнению непосредственно предшествует этап репетиционной работы, как основной фазы подготовительного процесса, без которого не может обойтись ни один исполнитель. Это сложный и ответственный процесс, целью которого является реализация исполнительского замысла музыканта. Репетиционная работа оркестра является самым важным и самым сложным этапом в деятельности дирижёра и в период обучения, и в дальнейшем. Именно руководитель коллектива находится в центре внимания всего процесса работы над произведением и то, как он реагирует на неточности исполнения, насколько грамотно и ясно ставит исполнительские задачи оркестрантам, определяет уровень его профессионализма. Становится ясно и понятно, кто сегодня за дирижёрским пультом – студент или мастер. «Отец Рихарда Штрауса, неплохой валторнист, заявлял без обиняков: „Запомните, дирижёры! Мы наблюдаем, как вы поднимаетесь на подиум, как открываете партитуру. Прежде, чем вы возьмёте палочку, мы уже понимаем, кто будет хозяином – вы или мы”» [3, с. 41].

Вся репетиционная работа дирижёра основана на непрерывном контроле за звучанием оркестра. Одним из условий хорошей работы дирижёра является развитое слуховое ощущение, поэтому очень важно и в классной работе, и в репетиционном процессе постоянно акцентировать внимание студента на развитии тонкого музыкального слуха.

Начинающий дирижёр, работая с коллективом исполнителей, будет постоянно сталкиваться со значительным количеством ошибок, в связи с чем очень важно развивать у студента умение замечать текстовые ошибки разного рода. Следует учесть такие свойства дирижёрского слуха, когда, с одной стороны, внимание должно быть избирательно направленным на отдельные, к примеру, текстовые ошибки или несоответствия в звучании динамического нюанса, штриха, а с другой стороны – уметь охватить слухом все элементы исполнения в их единстве, одновременно. Часто в общем туттийном звучании оркестра руководителю необходимо слышать неточность звучания одного отдельного исполнителя и, постепенно усложняя слуховые задачи, уметь

перейти к оцениванию исполнения с точки зрения соответствия звучания художественному замыслу автора и музыкальным представлениям самого дирижёра. Несомненно, что продуктивность и успешность репетиции в огромной степени зависит от того, насколько тщательно и глубоко студент изучил произведение.

Чрезвычайно полезно наблюдать за работой дирижёра-руководителя оркестрового класса: какими способами он добивается выразительного звучания оркестра, его ансамбля, баланса разных групп, штрихового единства, как с каждым повторением изменяется качество и характер звучания, как из начального хаоса рождается стройное, завершённое произведение.

Методы и формы репетиционной работы – один из менее исследованных и разработанных вопросов теории дирижёрского искусства. Вместе с тем, верно выстроенный репетиционный процесс существенным образом сказывается на итоговом результате – концертном исполнении.

Каждой репетиции предшествует подготовительный период домашней работы, важным компонентом которой является составление плана будущей репетиции. М. Пазовский пишет: «Нужно планировать. Дирижёр обязан приходиться на репетицию с ясным, хорошо продуманным и прочувствованным исполнительским планом» [5, с. 153]. Составление такого плана работы с оркестром – задача непростая и во всех отношениях творческая. План составляется на основе конкретных данных и должен завершать, и суммировать каждый этап изучения дирижёром произведения. Что должно входить в план и на чём, прежде всего, следует сосредоточить внимание студенту-дирижёру?

Важнейшими являются два вопроса: 1) сколько времени отведено дирижёру на репетицию? 2) над чем, какими методами, насколько детально он будет работать? Для успешного решения первого вопроса дирижёр должен знать хронометраж произведения, исходя из чего определить: сколько времени занимает проигрывание в целом, каков хронометраж основных его разделов, над которыми необходимо работать. Следует учесть при этом, что остановка с последующими замечаниями, отсчётом тактов и поисками оркестрантами указанного места и т. п. занимает в среднем иногда больше минуты. Преподавателю следует ориентировать студента на максимальное стремление к сокращению «простоев», на лаконичность речи и ясность, конкретность в постановке исполнительских задач. Дирижёру важно продумать и то, как объяснять, на чём акцентировать внимание музыкантов, прорабатывая те или иные элементы фактуры, как делать замечания в случае необходимости и каким способом выявлять свои исполнительские намерения для того, чтобы в отведённый срок получить наилучшие результаты. «Для того, чтобы научиться репетировать, дирижёру, прежде всего, необходимы навыки,

которые должен иметь каждый исполнитель-инструменталист», – отмечает И. Мусин [2, с. 135].

Итак, если обобщить основные моменты репетиционной работы, то можно выявить общие закономерности в работе всех музыкантов.

Над чем работать, цели и задачи каждой репетиции должны определяться, с одной стороны, количеством репетиций и с другой, – зависеть от стадии репетиционного процесса. Предварительное планирование репетиции имеет лишь ориентировочный характер, а в дальнейшем план будет уточняться, возможно, даже изменяться в процессе анализа проведённой репетиции и обдумывания следующей. Каждый исполнитель – индивидуальность и процесс ведения репетиции у каждого свой и повторить его невозможно.

«Всякая систематизация неизбежно схематизирует творческий процесс. Но если она правильно расчленяет его и правильно определяет главное в стадиях, то тем самым направляет внимание на самое существенное и в значительной мере предугадывает методику работы», – утверждает С. Савшинский [6, с. 4].

В работе дирижёра, как во всяком исполнительском процессе, нужно различать несколько стадий или форм работы, и каждая из них имеет свои особенности и требует своих условий для успешного перехода в следующую. Смысл стадийности и в том, что в каждой стадии предполагается акцент внимания, определяющий установку работы, и при этом каждая последующая стадия включает достижения предыдущих.

Первая стадия – ознакомительная – начинается с необходимого проигрывания произведения, чтобы дать общее представление об образном содержании сочинения, особенностях его стиля и музыкального языка, а также выявить, насколько технически сложным может быть произведение для данного оркестра. Такое проигрывание позволяет эскизно наметить план дальнейшей работы. Однако, первая стадия не завершается только лишь проигрыванием, в её задачи мы включаем и работу над точностью исполнения нотного текста, где, прежде всего, должны быть слышны верные ноты и все ноты. От внимания дирижёра не должны ускользнуть ни интонационная точность, ни выдерживание длительностей ритма, ни ровность движения мелких длительностей внутри долей такта, необходимо и внимание к своевременности вступлений разных инструментов. Когда эта работа выполнена, можно говорить о переходе к следующей стадии.

Вторая стадия предполагает детальную работу над выразительностью всех элементов оркестровой фактуры.

1. Работа над выразительностью мелодического плана, фразировка:

- определение границы фраз, предложений, разделов;
- выявление мотивной структуры фраз;
- ясность в исполнении затактовой функции предикта;
- умение организовать мотив по направлению к опоре;

– завершающая функция постикта, спад напряжения, разрядка, выдох.

2. Работа над средними голосами гармонического плана:

- выстраивание гармонической вертикали;
- функциональное напряжение-разрешение аккорда;
- единство тембрального согласования в выстраивании аккорда;
- внимание басовому голосу, как основе, фундаменту, ритмической и гармонической опоре мелодии;
- функциональные модуляции.

3. Подголоски и другие фактурные включения.

4. Динамические нюансы.

Резюмируя, можно сказать, что даже самый простой текст или «шаблонный» аккомпанемент должны быть наполнены ритмодинамической энергией и только на до конца выясненном и выработанном фоне может ожить ведущая линия, преобразиться образ целого.

Основная форма работы завершающей третьей стадии – исполнение больших фрагментов и проигрывание от начала до конца, так называемые «прогоны», определяющие главные задачи данного репетиционного периода.

Задача первая:

- формирование целого, объединение всех разделов единой линией развития музыкальной мысли;
- осмысление и выявление формы исполняемого произведения, как динамического процесса построения целого;
- распределение кульминаций, соразмерности частей.

Задача вторая:

- воспроизведение образно-эмоционального содержания художественного произведения;
- стремление к органичности и осмысленности звучания.

Безусловно, по ходу работы будут возникать и другие исполнительские задачи, не доработанные в предыдущих репетициях и требующие дирижёрского внимания и корректировки. К примеру:

- ровность темпа, активность динамического развития, звуковой баланс между группами и голосами оркестра;
- логичность передачи развития музыкальной ткани;
- осмысленность во фразировке;
- естественность перехода к новому разделу;
- достаточная эмоциональность исполнения.

Теперь звуковая ровность и точность должны интересовать дирижёра уже в плане выразительности исполнения, воплощения музыкального смысла, музыкального содержания произведения.

В репетиционной работе дирижёру следует отличать случайные ошибки от ошибок заученных, непроработанных, пропущенных ранее.

Профессиональный уровень оркестра, творческие способности и технические возможности самого студента-дирижёра вносят свои коррективы в методику и ход репетиционной работы, а способность дирижёра передавать в жестах особенности фразировки укажут на сформированность его мышления, технической оснащённости и развитость двигательных ощущений.

К недостаткам и ошибкам репетиционной работы студента следует отнести плохое ощущение динамики развёртывания музыкальной ткани, структуры музыкальных построений, отсутствия охвата всей формы.

Дирижёр должен уметь замечать «брак» исполнительского типа, а также находить причину неточности исполнения:

– нелогичность передачи развития музыкальной ткани произведения;

– отсутствие ощущения перспективы музыкального движения;

– неорганичность подхода к кульминации;

– отсутствие дыхания и осмысленности во фразировке;

– неестественность перехода к новому разделу, эпизоду;

– отсутствие образности и живости исполнения;

– результат случайности, невнимательности исполнителя;

– следствие ошибки в нотном тексте;

– результат технического приёма дирижирования.

Определим методы работы для искоренения вышеуказанных ошибок и недостатков:

– выборочные остановки для детальной проработки в замедленном темпе;

– работа по группам и голосам;

– остановки для корректуры неточностей;

– работа в замедленном темпе для освоения технически трудных мест;

– работа методом монтажа, подразумевающая способ решения проблемы не только в сольном исполнительстве [1, с. 291].

Конечной целью студента-дирижёра должны стать охват произведения в целом, отражение всех смысловых граней исполняемого сочинения, выявление оригинальности его стилового облика, а не сводиться лишь к показу вступлений. Учебные репетиции – это не только выучивание определённых произведений, куда важнее для начинающего дирижёра проверить свои управляющие средства воздействия на исполнителей. Жестовые приёмы, жестовый язык как система информационных действий, должны быть разными и соответствовать решаемым задачам. Анализируя репетицию студента, преподавателю необходимо делать детальный разбор по всем разделам исполнительского процесса.

Дирижёр постепенно должен стремиться охватывать слухом всю звуковую ткань оркестрового произведения: мелодию, гармонию, басовый голос, различные подголоски, многообразную фактуру и т. д. Для этого необходимо постоянно направлять слуховое внимание на все особенности исполняемой партитуры.

По замечанию И. Мусина: «Дирижёру недостаточно иметь представление о том, как должна прозвучать та или иная фраза, он должен знать, какими методами, какими средствами это можно осуществить. Кроме того, дирижёр должен быть готов к тому, чтобы в случае необходимости объяснить музыкантам их исполнительские задачи или свои художественные замыслы» [2, с. 134].

Нельзя от первой до последней репетиции дирижировать однажды заученными в классе мануальными приёмами, поскольку в настоящий период дирижёрская техника достигла смыслового понимания уровня жестового языка и в дирижёрских классах необходимо учить этому студентов⁸.

Можно сказать, что дирижирование завершило формирование своей технической базы, но, несмотря на то, что, вероятно, всевозможные приёмы мануального, жестового языка дирижёрской техники для отображения средств музыкальной выразительности уже найдены, дальнейший процесс развития и совершенствования остановить нельзя.

Список использованных источников

1. Литвинец, Т. А. Техника музыканта-исполнителя и методы преодоления технических сложностей / Т. А. Литвинец // Музыкальное искусство. – Донецк-Львов : Юго-Восток, 2010. – Вып. 10. – С. 285-292.
2. Мусин, И. А. О воспитании дирижёра: Очерки / И. А. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с.
3. Мюнш, Ш. Я дирижёр / Ш. Мюнш. – М. : Музыка, 1982. – 64 с.
4. Ольхов, К. А. Теоретические основы дирижёрской техники / К. А. Ольхов. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1984. – 160 с.
5. Пазовский, А. М. Записки дирижёра / А. М. Пазовский. – М. : Музыка, 1966. – 562 с.
6. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением: учебное пособие / С. И. Савшинский. – СПб. : Планета музыки, 2018. – 192 с.

⁸ По вопросам дирижёрской техники рекомендуем обращаться к работам И. Мусина [2], К. Ольхова [4] и др.

References

1. Litvinets T. Tekhnika muzykanta-ispolnitelya i metody preodoleniya tekhnicheskikh slozhnostej [Technique of a performing musician and methods of overcoming technical difficulties] / Muzykal'noe iskusstvo [Musical Art]. Donetsk-Lvov: YUgo-Vostok [South-East], 2010, Issue. 10, pp. 285–292.
2. Musin I. O vospitanii dirizhyora: Oчерki [On the upbringing of a conductor: Essays]. Leningrad : Muzyka [Music], 1987, 248 p.
3. Munsh Sh. YA dirizhyor [I am a conductor]. Moscow : Muzyka [Music], 1982, 64 p.
4. Olkhov K. Teoreticheskie osnovy dirizhyorskoj tekhniki [Theoretical foundations of conducting technique]. Leningrad : Muzyka [Music], 1984, 2nd ed, 160 p.
5. Pazovsky A. Zapiski dirizhyora [Notes of a conductor]. Moscow : Muzyka [Music], 1966, 562 p.
6. Savshinsky S. Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem: uchebnoe posobie [The work of a pianist on a piece of music: a study guide]. St. Petersburg. : Planeta muzyki [Planet of music], 2018, 192 p.

Литвинец Т. А., Попова Л. К. О репетиционной работе студентов-дирижёров в оркестре народных инструментов. В статье рассматривается комплекс методических вопросов, связанных с расширением исполнительских ресурсов студентов-дирижёров посредством практики работы в оркестре народных инструментов. Освещаются способы апробации современных художественных средств и технических приёмов в работе с коллективом, что ведёт к повышению уровня профессиональной дирижёрской подготовки, и, безусловно, является важнейшей задачей, стоящей перед академическим народно-инструментальным искусством. Методический ракурс статьи, возможность использования предлагаемых рекомендаций в учебном процессе определили **актуальность** и практическую значимость данной разработки.

В статье используется ряд исследовательских методов: стилевой, функциональный, системный, структурный, которые направлены на исполнительский анализ и приёмы работы за дирижёрским пультом, а также способы работы над технической и художественной сторонами изучаемого материала.

На основе собственного дирижёрского и педагогического опыта даются методические указания, относящиеся к репетиционному процессу в работе с народно-инструментальным коллективом. Большое внимание уделяется совершенствованию дирижёрского жеста, влияющего на высокохудожественное воплощение исполняемых опусов.

Материал статьи может быть использован в дисциплинах дирижёрского цикла: «Дирижирование», «Работа с оркестром»

«Оркестровый класс» и «Методика преподавания игры на народных инструментах», других.

Ключевые слова: дирижёр, дирижирование, дирижёрская техника, оркестр народных инструментов, коллектив, репетиция, планирование, методы работы.

Литвинец Т. А., Попова Л. К. Про репетиційну роботу студентів-диригентів в оркестрі народних інструментів. У статті розглядається комплекс методичних питань, пов'язаних із розширенням виконавчих ресурсів студентів-диригентів за допомогою практики роботи в оркестрі народних інструментів. Висвітлюються способи апробації сучасних художніх засобів та технічних прийомів у роботі з колективом, що веде до підвищення рівня професійної диригентської підготовки, і, безумовно, є найважливішим завданням, яке стоїть перед академічним народно-інструментальним мистецтвом. Методичний ракурс статті, можливість використання запропонованих рекомендацій у навчальному процесі визначили **актуальність** та практичну значущість цієї розробки.

У статті використовується ряд дослідницьких методів: стильовий, функціональний, системний, структурний, які спрямовані на виконавський аналіз та прийоми роботи за диригентським пультом, а також способи роботи над технічною та художньою сторонами матеріалу, що вивчається.

На основі власного диригентського та педагогічного досвіду даються методичні вказівки, що належать до репетиційного процесу у роботі з народно-інструментальним колективом. Велика увага приділяється вдосконаленню диригентського жесту, що впливає на високохудожнє втілення виконуваних опусів.

Матеріал статті може бути використаний у дисциплінах диригентського циклу: «Диригування», «Робота з оркестром», «Оркестровий клас» та «Методика викладання гри на народних інструментах», інших.

Ключові слова: диригент, диригування, диригентська техніка, оркестр народних інструментів, колектив, репетиція, планування, методи роботи.

Litvinets T., Popova L. On the rehearsal work of students-conductors in the orchestra of folk instruments. The article deals with a set of methodological issues related to the expansion of the performing resources of student conductors through the practice of working in an orchestra of folk instruments. The ways of approbation of modern artistic means and techniques in working with the team which lead to an increase in the level of professional conductor training are highlighted and, of course, is the most important task facing the academic folk instrumental art. The methodological perspective of the article, the possibility of using the proposed recommendations in the educational process determined the relevance and practical significance of this development.

The article uses a number of research methods: stylistic, functional, systemic, structural, which are aimed at performing analysis and methods of working at the conductor's stand, as well as ways to work on the technical and artistic aspects of the studied material.

Methodological instructions related to the rehearsal process in working with a folk instrumental group are given on the basis of our own conducting and teaching experience. Much attention is paid to the improvement of the conductor's gesture, which affects the highly artistic embodiment of the performed opuses.

The material of the article can be used in the disciplines of the conducting cycle: "Conducting", "Working with the Orchestra", "Orchestral Class" and "Methods of Teaching Folk Instruments", etc.

Key words: conductor, conducting, conducting technique, folk instruments orchestra, team, rehearsal, planning, working methods.

УДК. 784.3:781.68

О. В. Аверина

**ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО
(НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНСА
К. ДЕБЮССИ «ЗВЁЗДНАЯ НОЧЬ»)**

Исполнительская культура – понятие комплексное, вмещающее различные составляющие музыкально-исполнительской деятельности. В научно-исследовательской литературе исполнительская культура рассматривается во взаимосвязи с культурой восприятия (Г. М. Коган), с художественным вкусом, духовно-культурным комплексом и эволюцией музыкального исполнительства (Д. А. Рабинович), с чувством стиля (А. Б. Гольденвейзер), «культурой звука» (Л. И. Ямпольский) и т.д.

Актуальность темы данной статьи обусловлена тем, что воспитание исполнительской культуры на сегодняшний день является одним из ключевых направлений подготовки высококвалифицированного специалиста в музыкальном вузе. И связано оно, прежде всего, с формированием исполнительских компетенций. А именно:

– техническим мастерством игры на инструменте (постановкой рук, способами звукоизвлечения и звуковедения, фразировкой, способностью к чтению с листа, эскизному разучиванию и т.д.);

– умением убедительно интерпретировать музыкальное произведение (пониманием исторического контекста художественного стиля, воссозданием образно-эмоциональной сферы);

– коммуникационными навыками (умением аргументировано обосновать свою игру, анализировать музыкальное произведение, взаимодействовать с солистом);

– способностью к публичному выступлению (артистизмом, умением преодолевать эстрадное волнение, управлять своими эмоциями и т.д.).

Воспитание исполнительской культуры – это долгосрочный процесс, требующий постоянного развития и совершенствования. В этой связи учебная дисциплина «Фортепиано» для исполнителей на других инструментах играет важную роль в системе профессиональной подготовки музыканта. Определяя основной своей задачей формирование профессиональных компетенций студента, данная дисциплина в широком смысле направлена на развитие музыкального мышления, эрудиции, а в более узком – способствует обретению важнейших фортепианных навыков: игры в ансамбле, чтения нот с листа, аккомпанирования, транспонирования.

Целью статьи является рассмотрение формирования исполнительской культуры в процессе освоения навыка аккомпанемента в классе общего фортепиано. Эта цель продиктована практической необходимостью, так как от степени владения инструментом во многом зависит успех обучения студента практически по всем предметам.

Безусловно, вокальные произведения Клода Дебюсси являются достаточно непростым материалом для изучения на уроках фортепиано со студентами различных специальностей, но в то же время, они могут принести значительную практическую пользу. «Изысканный язык» вокальных миниатюр композитора, проявляющийся в изящности фразировки, тончайшей нюансировке, красочных гармонических оттенках, мелодико-интонационной проникновенности, потребует от исполнителя тщательного подхода к интерпретации музыкальной образности. С другой стороны, выполнение поставленных творческих задач может стать очередной ступенью на пути профессионального роста.

Репертуарный выбор – романс «Звёздная ночь» – обусловлен педагогическим и исполнительским опытом автора статьи. Импрессионистическая манера письма, присущая К. Дебюсси, представлена в этом сочинении достаточно доступными для студента (не пианиста) средствами. Такое «удобство» изложения музыкального материала даёт возможность обучающемуся овладеть «палитрой» исполнительских приёмов на фортепиано, получая представления о музыкально-эстетических взглядах композитора.

Работу над произведением, которая, как известно, складывается из нескольких этапов, следует начать с его всестороннего изучения. Специфика вокального произведения состоит в синтезе музыки и слова. Поэтому, на первом этапе необходимо большое внимание уделить исследованию текста (изучить стилистические особенности музыкального

и детально осмыслить литературный). На основе особенностей мелодии, гармонии, фактуры, формы, стиля и жанра произведения необходимо сформировать у студента художественный образ. Также следует прояснить историю сочинения. Обратившись к дискографии, возможно, прослушать ряд образцов исполнения. Одновременно с аналитической работой, студентом будут выявлены и технические трудности сочинения.

Приобретаемый в процессе занятий опыт будет особенно полезен обучающимся вокалистам, хормейстерам и музыковедам, перед которыми систематически возникают вопросы трактовки поэтического текста музыкального произведения в классе по специальности.

Романс на слова Теодора дэ Банвиля «Звёздная ночь»⁹ был написан К. Дебюсси в период обучения в Парижской консерватории, в 1878 году. О творчестве Т. Банвиля исследователи отзываются как об одном из немногих поэтов второй половины XIX века, в чьей лирике преобладают светлые мироощущения. Очевидно, такие настроения, образы и впечатления оказались созвучны настроению юного композитора и послужили источником вдохновения для создания вокальной миниатюры. «Нежная элегичность звучания; пластичность мелодической линии, сочетающей романсовую напевность и экспрессивную выразительность декламации; ритмическая гибкость и прозрачность фактуры передают тихое любование композитора образами природы, доминирующие настроения грусти, меланхолического воспоминания, романтического ожидания. Стихотворение является для Дебюсси лишь «предлогом» для создания музыкальной композиции; поэзия – “поводом” погрузиться в собственные чувства и переживания» [3].

Оригинальное стихотворение состоит из четырёх строф, но композитор использует только три. Сопровождение фортепиано подражает лире, о которой говорится в первой строфе стихотворения («звёздная ночь, под твоей вуалью, под твоим лёгким ветром и твоими ароматами печальная лира, которая вздыхает, а я мечтаю о любви¹⁰...»), в то время как в партии солиста-вокалиста переданы воспоминания и мечты о прошлой любви. Следует заметить, что образная сфера лишена острых переживаний и излишней эмоциональности. Содержание поэтического текста «Звёздной ночи» обуславливает выбор исполнительских средств, необходимых для воплощения картины звёздной ночи и любовного чувства.

Романс написан в форме рондо с двумя эпизодами. Композитор прибегает к аккордовому изложению фактуры фортепианной партии,

⁹Это первая рукопись композитора, приобретённая издателем.

¹⁰ В худ.пер. В. Абрамовича:

Звезд мерцанье, трепетанье,
Ветра тонкой аромат,
Лиры нежной вздох мятежный,
Любовной мечтой пьянят.

разнящегося в рефренах. При этом К. Дебюсси использует консонансы, сохраняя гармоническую ясность, без утяжеляющих наслоений. Таким образом, возникает ощущение простора, прозрачности, небесной выси.

Следующим этапом работы над произведением станет преодоление технических трудностей нотного текста. В период детальной проработки всех исполнительских (технических, фактурных, ритмических, и др.) компонентов разучиваемого произведения продолжает формироваться музыкальный образ. Здесь большое значение имеет педагогический показ. В процессе занятий преподаватель организует и направляет интеллектуальную деятельность студента по осмыслению и дальнейшему усвоению полученных навыков. Отметим, такая обстоятельная, подробная работа, как правило, трудоёмка, занимает немало времени и сил как обучающегося, так и обучающего. Педагогу приходится учитывать индивидуальный уровень фортепианной подготовки студента, зачастую смещая акценты от преодоления существующих технических «неудобств» в сторону художественных задач, пронизывающих все детали понимания и изучения компонентов музыкального произведения.

Практика показывает, что при освоении аккомпанемента романса «Звёздная ночь» очень часто «камнем преткновения» для обучающихся является необходимость соблюдения аккордовой вертикали всего фактурного разнообразия. Проблемы, как правило, обнаруживаются в отсутствии синхронности между партиями обеих рук внутри одной гармонии, динамически дифференцированного звучания голосов при поддержке левой и правой педали, а также невнимании к фонической стороне звучания аккорда. В этом случае, педагог должен сконцентрировать усилия студента на осознании колористических возможностей фортепиано.

С первых тактов рекомендуется использовать приём «мгновенного схватывания» арпеджио (термин М. Аркадьева), подобный тому, который используется при игре на арфе (Пример 1). При этом его следует сочетать, согласно ремарке композитора, с левой педалью. Таким образом, поэтический образ ночной тишины достигается при помощи изменения тембра инструмента, более тихого его звучания.

Пример 1

The image shows a musical score for the song "Starry, Starry Night" (Nuit d'étoiles) by Claude Debussy. The score is in G major and 3/4 time, marked "Allegro". It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by arpeggiated chords, often with the left pedal indicated. The lyrics are in Russian and French. The Russian lyrics are: "Звезда млы - та - ное, ты - се - / Nuit d'é - toi - les, sous les". The French lyrics are: "é - toi - les, sous les étoiles, se - yhi se - / do - mat, les par - fums, tris - le". The score is written for voice and piano (p-p).

Совсем иной характер изложения мы видим в тактах 25–27 (начало эпизода, Пример 2). Небольшое оживление в темпе, нюанс *mf*, смена штриха символизируют изменение состояния души, надежду на скорую встречу, «романтическое ожидание» («ты придёшь сюда, в волшебный лес, объятый сном»). «Грациозные» аккордовые последовательности, исполняемые на *staccato*, имитируют пальцевые (щипковые) игровые движения на лире (арфе). Подобная ассоциация с воображаемой игрой на струнах может помочь исполнителю найти соответствующий приём контакта с клавиатурой, достичь необходимого темброво-колористического оттенка и проникновения в образно-эмоциональную сферу. Одновременно необходимо продумать употребление правой педали, исходя из гармонической ясности фактуры и создания необходимого звукового фона.

Пример 2

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, marked *mf poco animato*. The lyrics are in French and Russian. The French lyrics are: "L'a - ze - rei - ne mé - dia - so - li - e vient d'a -". The Russian lyrics are: "Воз те - бя тою - ку - я все - гда, пе - лась ты -". The piano accompaniment is shown in two staves below the vocal line, featuring staccato chords. The tempo marking *mf* is also present in the piano part.

Особое внимание студента необходимо обратить на соотношение аккомпанемента и соло. К примеру, в рефренах фактурные преобразования фортепианной партии, где видоизменяются гармония, ритм, регистр, сочетаются с повторностью мелодико-ритмических интонаций вокальной партии. Таким образом, композитор сохраняет единое романтическое настроение, обрамляемое иллюзорной игрой полутеней, отблесков, оттенков. Взаимодействие вокального и фортепианного звучания обусловлено эмоционально-содержательным началом.

Важным моментом на пути устранения технических (фактурных) трудностей в аккомпанементе романса является преодоление ударной природы инструмента фортепиано. Прежде всего это касается достижения мягкости в звучании октав и аккордов в партии левой руки на фоне прозрачных льющихся фигураций в правой (такт 37 и далее). Добиться необходимого звукового результата возможно лишь при полной двигательной свободе игрового аппарата, активной работе кончиков пальцев, совместном применении левой и правой педали. Педаль в романсе – важное средство выразительности. Одновременное использование обеих педалей связано с созданием эффекта «призрачного», особого приглушённого, матового звучания инструмента.

В целом, осваивая аккомпанемент романса со студентами различных специальностей (не пианистами), следует исходить из понимания возможностей звучания фортепиано в передаче оркестровых тембров, позволяющих объединять в одно целое разные по структуре, окраске, содержанию пласты музыкальной ткани. Поэтому именно эта миниатюра – прекрасный учебный материал для подготовки будущих оркестрантов (исполнителей на струнных, духовых, народных инструментах) и академических певцов к их профессиональной деятельности. Однако, требование к трактовке фортепианной фактуры, представляет одну из самых значительных проблем для обучающихся, поскольку в занятиях по основному музыкальному инструменту они зачастую ориентированы на интонирование одноголосия, либо лишены конкретной звукотворческой деятельности (музыковеды, дирижёры).

В процессе обучения формирование исполнительской культуры должно опираться на осознанное использование средств художественной выразительности, а также систематическую репетиционную практику в классе с педагогом и самостоятельную работу. Кульминацией этого комплекса должна стать готовность к концертному исполнению музыкального произведения, как окончательному этапу реализации исполнительского замысла.

Подводя итоги вышесказанного, следует отметить, что работа над романсом К. Дебюсси «Звёздная ночь» со студентами различных специальностей (не пианистами), во-первых, позволяет развить творческий потенциал обучающихся; во-вторых, помогает решать художественные задачи на базе накопленного музыкально-исполнительского опыта; в-третьих, активизировать эмоциональную вовлечённость, обрести чувство стиля.

Для успешного формирования исполнительской культуры педагогу, на наш взгляд, необходимо применять различные методы и приёмы, которые позволят достигнуть наилучших результатов:

- метод анализа музыкального произведения (структура, композиция, характерные черты стилистики, характер тематизма, образный строй, динамика, темповые особенности и т.д.);

- индивидуальный подход к студенту, учитывающий уровень фортепианной подготовки, технической оснащённости, репертуарный «багаж»;

- метод ассоциации, сопоставлений и сравнений, использование дополнительных материалов в обучении (литература, живопись, комментарии и дискографию выдающихся исполнителей и т.д.);

- стимулирование к активной самостоятельной работе (регулярность и последовательность в занятиях) и др.

Список использованных источников

1. Корниенко, Е. Ю. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX-XX вв.: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Ю. Корниенко. – Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2011. – 25 с.
2. Лонг, М. За роялем с Клодом Дебюсси / М. Лонг // Исполнительское искусство зарубежных стран / под ред. Я. И. Мильштейна. – М., 1981. – С. 38–74.
3. Луковская, С. Ранние вокальные миниатюры Клода Дебюсси в свете главных новаций французских поэтов-символистов [Электронный ресурс] / С. Луковская.- – Режим доступа : https://otherreferats.allbest.ru/music/01101794_0.html, свободный. – Загл. с экрана.
4. Ручьевская, Е. А. Анализ вокальных произведений : учеб. Пособие / Е. А. Ручьевская, Л. П. Иванова. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
5. Скобцова, Ж. Воспитание исполнительской культуры концертмейстера в работе над русскими народными песнями в обработке С.С. Прокофьева / Ж. Скобцова // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. – Донецьк : Юго-Восток, 2006. – Вып. 6. – С. 189–199.
6. Телегина, Н. О. Развитие у музыкантов-исполнителей умений художественной интерпретации в процессе фортепианной подготовки в вузе [Электронный ресурс] / Н. О. Телегина.- – Режим доступа : <http://www.dslib.net/teoria-vospitania/razvitie-u-muzykantov-ispolnitelej-umenij-hudozhestvennoj-interpretacii-v-processe.html>, свободный. – Загл. с экрана.
7. Филенко, Г. Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра / Г. Филенко // Дебюсси и музыка XX века / под ред. В. С. Буренко. – Л., 1983. – С. 193–247.

References

1. Kornienko E. Nacional'naya kartina mira v kamerno-vokal'noj muzyke francuzskih kompozitorov rubezha XIX-XXvv.:avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [National picture of the world in chamber and vocal music of French composers at the turn of the 19th-20th centuries. : abstract of thesis for candidate of art criticism: 17.00.02]. Saratovskaya gos. konservatoriya im. L. V. Sobinova [Saratov State Conservatory. L. V. Sobinova]. Saratov, 2011, 25 p.
2. Long M. Za royalem s Klodom Debyussi [At the piano with Claude Debussy] / Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran / pod red. YA. I. Mil'shtejna [Performing arts of foreign countries / ed. Ya. I. Milshtein]. Moscow. 1981, pp. 38–74.

3. Lukovskaya S. Rannie vokal'nye miniatyury Kloda Debyussi v svete glavnyh novacij francuzskih poetov-simvolistov [Early vocal miniatures by Claude Debussy in the light of the main innovations of French symbolist poets]. URL : https://otherreferats.allbest.ru/music/01101794_0_ – html, free.
4. Ruchevskaya E., Ivanova L. Analiz vokal'nyh proizvedenij : ucheb. Posobie [Analysis of vocal works: study guide]. Leningrad : Muzyka [Music], 1988, 352 p.
5. Skobtsova J. Vospitanie ispolnitel'skoj kul'tury koncertmejestera v rabote nad russkimi narodnymi pesnyami v obrabotke S.S. Prokof'eva [Education of the performing culture of an accompanist in the work on Russian folk songs in the processing of S.S. Prokofiev] / Muzichne mistectvo : zb. nauk. st. [Musical art: collection of scientific articles]. Donetsk: YUgo-Vostok [South-East], 2006, Issue. 6, pp. 189–199.
6. Telegina N. Razvitie u muzykantov-ispolnitelej umenij hudozhestvennoj interpretacii v processe fortepiannoj podgotovki v vuze [Development of artistic interpretation skills among performing musicians in the process of piano training at the university]. URL : <http://www.dslib.net/teoria-vospitania/razvitie-u-muzykantov-ispolnitelej-umenij-hudozhestvennoj-interpretacii-v-processe>. – html, free.
7. Filenko G. Vokal'naya lirika Kloda Debyussi v svete razvitiya zhanra [Vocal lyrics by Claude Debussy in the light of the development of the genre] / Debyussi i muzyka XX veka / pod red. V. S. Burenko [Debussy and music of the XX century / ed. V. S. Burenko]. Leningrad, 1983, pp. 193–247.

Аверина О. В. Формирование исполнительской культуры в классе фортепиано (на примере изучения романса К. Дебюсси «Звёздная ночь»). В статье рассмотрены вопросы формирования исполнительской культуры студентов-музыкантов разных специальностей в процессе обучения игре на фортепиано в музыкальном вузе. Автор акцентирует внимание на основных задачах учебной дисциплины «Фортепиано», позволяющей развить исполнительский комплекс знаний, умений и навыков студентов, определяющих их профессиональное мастерство, музыкальное мышление, эрудицию, то есть всё то, что связано с проявлением исполнительской культуры. Особое внимание уделяется умению интерпретировать музыкальное произведение, в частности сочинения камерно-вокального жанра.

В статье предлагаются практические методические рекомендации по освоению романса «Звёздная ночь» К. Дебюсси в контексте занятий по фортепиано. Изучение фактуры фортепианного аккомпанемента вокальной миниатюры рассматривается в тесной взаимосвязи со стиливыми и композиционными приёмами, особенностями образно-

драматургічеської сфери. Для цього автором використані елементи історичського і інтерпретаційного методів теоретичського аналізу.

В статті досліджені етапи роботи над романсом. Виявлені творчі задачі і технічні труднощі, що виникають перед виконавцем в процесі вивчення фортепіанної партії, розглядаються в взаємодії з партією соліста. Робота над романсом дозволяє розвинути творчий потенціал навчаючогося, активізувати його емоційну вовлеченість, формує обрести почуття стилю.

Ключеві слова: виконавська культура, навчальна дисципліна «фортепіано», навик аккомпанемента, романс, фортепіанна фактура, інтерпретація.

Аверіна О. В. Формування виконавської культури в класі фортепіано (на прикладі вивчення романсу К. Дебюссі «Зоряна ніч»). В статті розглянуто деякі питання формування виконавської культури в класі фортепіано в музичному вузі. Автор акцентує увагу на основних задачах навчальної дисципліни «Фортепіано», яка дозволяє розвинути виконавський комплекс знань, вмінь та навичок студентів інших спеціальностей: професійну культуру та інтелект, музичне мислення, ерудицію, загальну художню культуру, що містить в собі мистецтво та все, що пов'язано з його проявленням, зокрема виконавську культуру. Особливе значення надається процесу становлення вміння інтерпретації музичних творів, в тому числі камерно-вокальних. Практичні методичні рекомендації пропонуються, виходячи із власного виконавського досвіду на основі матеріалу романсу К. Дебюссі «Зоряна ніч».

Фортепіанна фактура вокальної мініатюри розглядається у взаємозв'язку із стильовими, композиційними прийомами, особливостями образно-драматургічної сфери. Використано елементи історичного, аналітичного, інтерпретаційного методів аналізу.

В статті послідовно-описово досліджено етапи роботи над романсом. Творчі задачі і технічні труднощі, що виникають перед виконавцем в процесі вивчення фортепіанної партії, розглянуто у взаємозв'язку з партією соліста, їх образно-емоційним змістом, тембровим, фактурним втіленням. Автор доходить висновку, що робота над романсом К. Дебюссі «Зоряна ніч» дозволяє виявити індивідуальне бачення музики, творчий потенціал учня, активізує емоційно-образну сферу, формує почуття стилю.

Ключові слова: виконавська культура, інтерпретація, романс, фортепіанна фактура, загальне фортепіано.

Averina O. Forming a performing culture in the piano class (by the example of the study of c. Debussy's romance "Starry night"). The article deals with some issues of the formation of a performing culture in the piano class at a music university. The author focuses on the main objectives of the academic discipline "Piano", which allows to develop the performing complex

of knowledge, skills and abilities of students of other specialties: professional culture and intelligence, musical thinking, erudition, general artistic culture, which includes art and everything related to its manifestation, in particular the performing culture. Particular attention is paid to the process of developing the ability to interpret musical works, including chamber vocal ones. Practical guidelines are offered on the basis of one's own performing experience based on the material of the romance by C. Debussy "Starry night".

The piano texture of the vocal miniature is considered in connection with stylistic, compositional techniques, and features of the figurative and dramatic sphere. Elements of historical, analytical, interpretive methods of analysis are used.

The article consistently-descriptively explored the stages of work on the romance. Creative tasks and technical difficulties faced by the performer in the process of studying the piano part are considered in conjunction with the soloist's part, their figurative and emotional content, timbre, textural embodiment. The author comes to the conclusion that the work on the romance by C. Debussy "Starry night" makes it possible to reveal the individual vision of music, the creative potential of the student, activates the emotional-figurative sphere, forms a sense of style.

Key words: performing culture, interpretation, romance, piano texture, general piano.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, главный редактор международного журнала “PHILHARMONICA” (Астрахань).

Савари Станислав Витальевич – профессор кафедры струнно-смычковых инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк), Народный артист Украины, Отличник народного образования Узбекистана, заслуженный деятель культуры Польши, лауреат премии имени С. С. Прокофьева.

Биджакова Наталия Леонтьевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры струнно-смычковых инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Полищук Зинаида Яковлевна – заведующая кафедрой академического пения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк), Заслуженная артистка Украины;

Арих Александра Васильевна – ассистент-стажёр 3 года обучения кафедры академического пения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Курилова Лада Леонидовна – концертмейстер кафедры академического пения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Пастушенко Олеся Александровна – старший преподаватель кафедры народных инструментов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Аверин Валерий Владимирович – профессор кафедры народных инструментов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Добровольский Павел Григорьевич (1935–2021) – доцент кафедры хорового дирижирования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Мошак Евгений Григорьевич – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Алексейчук Юрий Петрович – доцент кафедры академического пения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения

высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк), Заслуженный артист Украины.

Рязанова Лариса Петровна – концертмейстер кафедры академического пения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Литвинец Тамила Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой народных инструментов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк);

Попова Людмила Константиновна – доцент кафедры народных инструментов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Аверина Оксана Валерьевна – доцент кафедры фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Петров Владислав Олегович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії музики Астраханської державної консерваторії, головний редактор міжнародного журналу “PHILHARMONICA” (Астрахань).

Саварі Станіслав Віталійович – професор кафедри струнно-смичкових інструментів, камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк), Народний артист України, Відмінник народної освіти Узбекистану, заслужений діяч культури Польщі, лауреат премії імені С.С.Прокоф'єва.

Біджакова Наталія Леонтівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри струнно-смичкових інструментів, камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Поліщук Зінаїда Яківна –завідувач кафедри академічного співу Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк), Заслужена артистка України;

Арих Олександра Василівна – асистент-стажер 3 року навчання кафедри академічного співу Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Курилова Лада Леонідівна – концертмейстер кафедри академічного співу Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Пастушенко Олеся Олександрівна – старший викладач кафедри народних інструментів Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Аверін Валерій Володимирович – професор кафедри народних інструментів Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Добровольський Павло Григорович (1935–2021) – доцент кафедри хорового диригування Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Мошак Євген Григорович – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва естради Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Олексійчук Юрій Петрович – доцент кафедри академічного співу Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк), Заслужений артист України.

Рязанова Лариса Петрівна – концертмейстер кафедри академічного співу Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Литвинець Таміла Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри народних інструментів Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк);

Попова Людмила Костянтинівна – доцент кафедри народних інструментів Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Аверіна Оксана Валеріївна – доцент кафедри фортепіано Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Petrov Vladislav – Doctor of Arts, Professor of the Department of Theory and History of Music of the Astrakhan State Conservatory, Editor-in-Chief of the international journal "PHILHARMONICA" (Astrakhan).

Savari Stanislav – Professor of the Department of Stringed Bowed Instruments, Chamber Ensemble and Accompanist Training of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk), People's Artist of Ukraine, Excellent of National Education of Uzbekistan, Honored Worker of Culture of Poland, laureate of the S. S. Prokofiev Prize.

Bidzhakova Natalia – Candidate of Art Criticism, Professor of the Department of Stringed Bowed Instruments, Chamber Ensemble and Accompanist Training of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Polischuk Zinaida – Head of the Department of Academic Singing of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk), Honored Artist of Ukraine;

Arih Alexandra – 3-year assistant trainee of the Department of Academic Singing of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Kurilova Lada – Accompanist of the Department of academic singing of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Pastushenko Olesya – Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Averin Valery – Professor of the Department of Folk Instruments of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Dobrovolsky Pavel (1935–2021) – Associate Professor of the Department of Choral Conducting of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Moshak Evgeniy – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Musical Variety Art of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Alekseychuk Yuriy – Associate Professor of the Department of Academic Singing of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk), Honored Artist of Ukraine.

Ryazanova Larisa – Accompanist of the Department of Academic Singing of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Litvinets Tamila – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Folk Instruments of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk);

Popova Lyudmila – Associate Professor of the Department of Folk Instruments of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Averina Oksana – Associate Professor of the Piano Department of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (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 14**;
- **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 muzykalnoye.iskusstvo@mail.ru с пометкой «Для сборника».

СОДЕРЖАНИЕ

I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА..	7
Петров В. О. Классификация текстов в инструментальной композиции со словом	7
Савари С. В. Стихотворение: его преобразование в союзе с музыкой.....	18
Биджакова Н. Л. Традиции С. Франка в камерно-инструментальной музыке начала XX века.....	31
Полищук З. Я., Арих А. В. Особенности претворения позднеромантических противоречий в вокальном цикле «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» Р. Вагнера.....	38
Курилова Л. Л. О стилистических параллелях, взаимовлиянии и особенностях «Неоконченной сонаты для альта и фортепиано» М. Глинки.....	50
Пастушенко О. А. Двойственность композитора-исполнителя на примере творчества современного польского гитариста Марека Пасечного.....	61
II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО.....	74
Аверин В. В. Развитие исполнительского мастерства игры на баяне – в послевоенном Донбассе (1945–1965 гг.).....	74
Добровольский П. Г. Ауфтакт и его значение в дирижировании.....	86
Мошак Е. Г. Моторно-мышечная память в системе индивидуального импровизационного стиля джазового гитариста	97
Алексейчук Ю. П. Об идейно-образном содержании вокального цикла «Песни на слова Роберта Бёрнса» Г. Свиридова и его исполнительском претворении А. Ведерниковым и Е. Нестеренко.....	107
Рязанова Л. П. Сравнительный анализ исполнения вокальной музыки эпохи барокко Чечилией Бартоли и Филиппом Жаруски (на примере произведений Г. Ф. Генделя).....	119
III. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ.....	132
Литвинец Т. А., Попова Л. К. О репетиционной работе студентов-дирижёров в оркестре народных инструментов	132
Аверина О. В. Формирование исполнительской культуры в классе фортепиано (на примере изучения романса К. Дебюсси «Звёздная ночь»).....	142
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	152

ЗМІСТ

I. ТЕОРІЯ І ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	7
Петров В. О. Класифікація текстів в інструментальній композиції зі словом.....	7
Саварі С. В. Вірш: його перетворення в союзі з музикою.....	18
Біджакова Н. Л. Традиції С. Франка у камерно-інструментальній музиці початку ХХ сторіччя.....	31
Полищук З. Я., Арих О. В. Особливості втілення пізньоромантичних протиріч у вокальному циклі «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк» Р. Вагнера.....	38
Курилова Л. Л. Про стилістичні паралелі, взаємовплив та особливості «Незакінченої сонати для альту та фортепіано» М. Глінки.....	50
Пастушенко О. О. Двоїстість композитора-виконавця на прикладі творчості сучасного польського гітариста Марека Пасічного.....	61
II. МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО.....	74
Аверін В. В. Розвиток виконавської майстерності на баяні-акордеоні в післявоєнному Донбасі (1945–1965 рр.).....	74
Добровольський П. Г. Ауфтакт і його значення в диригуванні... ..	86
Мошак Є. Г. Моторно-м'язова пам'ять в системі індивідуального імпровізаційного стилю джазового гітариста	97
Олексійчук Ю. П. Про ідейно-образний зміст вокального циклу «Пісні на слова Роберта Бернса» Г. Свиридова та його виконавське втілення А. Ведерниковим та Є. Нестеренком.....	107
Рязанова Л. П. Порівняльний аналіз виконання вокальної музики епохи бароко Чечілією Бартолі та Філіпом Жарусскі (на прикладі творів Г. Ф. Генделя).....	119
III. ПЕДАГОГІКА І МЕТОДИКА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ	132
Литвинець Т. А., Попова Л. К. Про репетиційну роботу студентів-диригентів в оркестрі народних інструментів.....	132
Аверіна О. В. Формування виконавської культури в класі фортепіано (на прикладі вивчення романсу К. Дебюссі «Зоряна ніч»).....	142
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	154

TABLE OF CONTENTS

I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART	7
Petrov V. Classification of texts in instrumental composition with the word.....	7
Savari S. The poem: its transformation in union with music.....	18
Bidzhakova N. Traditions of S. Frank in chamber instrumental music of the early twentieth century.....	31
Polishchuk Z., Arich A. Features of the implementation of late romantic contradictions in the vocal cycle “Five songs on the verses of Matilda Wezendonk” by R. Wagner.....	38
Kurilova L. On Stylistic Parallels, Mutual Influence and Peculiarities of M. Glinka's "Unfinished Sonata for Viola and Piano".....	50
Pastushenko O. The Duality of a Composer-Performer on the Example of the Creative Work of the Modern Polish Guitarist Marek Pasechny.....	61
II. MUSICAL PERFORMANCE	74
Averin V. The development of performing skills on the bayan-accordion in the Donbass in 45-65 years of the XX century	74
Dobrovolsky P. Auftact and its importance in conducting.....	86
Moshak E. Motor-muscle memory in the system of individual improvisational style of a jazz guitarist	97
Alekseychuk Yu. About the ideological and figurative content of the vocal cycle “Songs to the words of Robert Burns” by G. Sviridov and its performing implementation by A. Vedernikov and E. Nesterenko...	107
Ryazanova L. Comparative analysis of the performance of vocal music of the baroque age by Cecilia Bartoli and Philippe Jarusski (by the example of the works of G.F. Handel).....	119
III. PEDAGOGICS AND METHODICS OF MUSICAL EDUCATION.....	132
Litvinets T., Popova L. On the rehearsal work of students-conductors in the orchestra of folk instruments	132
Averina O. Forming a performing culture in the piano class (by the example of the study of c. Debussy's romance "Starry night").....	142
INFORMATION ABOUT AUTHORS.....	156

M89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2023. – Вып. 28. – 162 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 28

Редактор-составитель *Т.В. Тукова*
Редактор *М.И. Марушикина*
Технический редактор *Т.С. Юрченко*
Редактор-переводчик *В.Ф. Шурин*

Подписано в печать 29.06.2023 г.
Тираж 100 экз.